

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS

INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE



*Arcangelo Fuschini (1771- 1834) e a pintura do
Neoclassicismo em Portugal.*

1º Volume

Mónica Gonçalves

Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro

2016

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS

INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE



*Arcangelo Fuschini (1771- 1834) e a pintura do
Neoclassicismo em Portugal.*

1º Volume

Mónica Gonçalves

Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro

Orientação: Professor Doutor Fernando Grilo

Co-Orientação: Professor Doutor Vítor Serrão

2016

Este trabalho não segue o Novo Acordo Ortográfico

Aos meus Pais.

À memória de minha Avó.

AGRADECIMENTOS

Cumpre-me manifestar o meu reconhecimento, em primeiro lugar, aos meus Orientadores, Professor Doutor Vítor Serrão e Professor Doutor Fernando Grilo, pelo estímulo, rigor científico e metodológico e incondicional acompanhamento em todas as fases desta investigação. Neste contexto o meu especial agradecimento ao Professor Doutor Vítor Serrão que sempre me apoiou na escolha do tema e, no âmbito das suas investigações, descobriu, um documento inédito que veio acrescentar um dado novo ao meu estudo. Ao Professor Doutor Miguel Cabral Moncada, pelos conselhos certos e referências bibliográficas que muito ajudaram na elaboração deste trabalho.

Estou igualmente grata ao apoio dos amigos, agradeço em especial ao Duarte Vilardebó Loureiro que me auxiliou nas transcrições de textos originais e na elaboração do esquema da Árvore Genealógica de Arcangelo Fuschini, à Rita Carlos detentora de uma valiosa colecção de livros antigos e que me facultou para que eu pudesse fazer a investigação, Adelaide Palet, que sempre me entusiasmou e deu apoio com as traduções do inglês técnico, minha amiga de sempre a Mina e ao seu marido Luís Aguiar Pinto, e por fim um abraço a todos os meus colegas de curso, em especial à Ana Catarina Graça e Ana Furtado.

Agradeço igualmente a pessoas com quem me cruzei e que foram extremamente prestáveis facilitando e abrindo portas para que conseguisse desbravar caminho, entre elas incluo todos os descendentes da família Fuschini, sem os quais não poderia ter tido acesso a três obras fundamentais para o estudo da obra do pintor; neste contexto também estou grata ao Dr. Pedro Cassiano Neves pelo acesso a mais uma obra desconhecida do público.

Em especial vai o agradecimento para os meus pais, que sempre me apoiaram em todas as etapas e em particular ao meu pai que teve o trabalho de corrigir toda a ortografia e pontuação dos meus textos. Ao meu tio Carlos também um abraço.

Por fim deixo o meu reconhecimento público às instituições, bibliotecas e museus que prestaram auxílio durante a pesquisa:

Igreja de Nossa Senhora do Loreto de Lisboa, Padre João Chaves e Dr.^a Nunziatella Alessandrini; Museu Carlos Machado nos Açores, à Dr.^a Sílvia Massa; Tribunal Constitucional, Dr.^a Isabel Lucas; Palácio Nacional da Ajuda, ao Senhor Director Dr. José Alberto Ribeiro e ao responsável pela

Colecção de Pintura o Dr. João Vaz. Palácio Nacional de Queluz, à Sr.^a Directora Dr.^a Inês Ferro, e Dr.^a Conceição Cordeiro, Palácio Nacional de Mafra, muito grata pela excelente cooperação por parte da Dr.^a Isabel Yglésias e da Dr.^a Teresa Amaral, responsável pela Biblioteca. Museu Nacional de Arte Antiga, Dr.^a Celina Bastos, Gabinete Desenhos o apoio e esclarecimento da Doutora Alexandra Markl, Conservador da Colecção de Pintura, Dr. Joaquim Caetano com o qual partilhei alegria ao descobrir nas reservas a pintura de estudo do painel da parede da Sala D.João VI do Palácio Nacional da Ajuda. Da Casa Museu de Fronteira e Alorna, ao Dr. Filipe Benjamim Santos. Museu Municipal Santos Rocha, Figueira da Foz, Dr.^a Manuela Silva. Museu de Évora, Dr.^a Teresa Crespo. Centro Cultural Casapiano, Dr.^a Luísa Monteiro.

Ainda, aos museus e instituições estrangeiras; à Doutora Sonia Muzarelli, responsável pela Conservação do Património histórico, artístico e arquivístico de Romagna-Ravenna, Itália. A Francesca Lui Professora Doutora de História de Arte, na Universidade dos Estudos de Bolonha. No âmbito do acervo do Museu de Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro a Dr.^a Aline Carvalho e Dr.^a Andrea Maciel Pedreira.

RESUMO

No panorama da historiografia da arte em Portugal da viragem do século XVIII para o XIX, um tema que cremos significativo para a compreensão da arte neste período é o que versa sobre a quase desconhecida obra pictórica de Arcangelo Fuschini, um pintor que pretendemos enquadrar dentro da vivência ideológica, estética e política da época em que viveu.

De certo modo, o artista caiu no esquecimento, depois de uma vida de relativo sucesso, e que com o passar do tempo se agravou. O facto de, recentemente ter sido posto a descoberto um importante mural da sua autoria no Palácio Nacional da Ajuda (o qual foi destapado e restaurado) veio chamar a atenção para a sua personalidade, dados os evidentes méritos revelados pelo artista. Este mural, bem como outras pinturas existentes no Palácio da Ajuda, não só de Fuschini mas também de outros autores do mesmo tempo (obras que, no nosso entender, significam o último reduto do absolutismo em Portugal), reveste-se de extrema importância para o estudo de toda a obra deste pintor régio. Paulatinamente, uma série de obras identificadas alargou o enquadramento do artista no contexto da sua época, e esse é o objectivo deste nosso trabalho.

Procuraremos englobar neste estudo o percurso de vida de Arcangelo Fuschini e as obras que dele se conservam, analisando a evolução do seu estilo e enquadrando-o no ambiente sociocultural e nos gostos da época. Sabendo desde já ser demasiado ambicioso compilar todo o espólio deste artista, tentaremos recolher e dar a conhecer a maior quantidade possível de obras que pudemos analisar, algumas das quais inéditas, dentro dos limites temporais que dispomos para a sua realização.

Palavras-Chave

Neoclássico, Fuschini, Pintura, Desenho, Palácio da Ajuda.

ABSTRACT

In the art historiography panorama of Portugal, the turning point from the 18th to the 19th century, a theme we believe significant for the understanding of art in this period is what deals with the almost unknown pictorial work of Arcangelo Fuschini, a painter which we intend to integrate in the ideological, aesthetic and political experience in the era he lived.

In a way, the artist fell into obscurity after a lifetime of relative success and over time it has aggravated. The fact that, recently, an important mural of his origin has been revealed (uncovered and just recently restored) drew attention to his personality, given the evident merit revealed. This mural as well as other paintings in the Ajuda National Palace, not only of Fuschini but also from other authors of the same time (works which, in our opinion, signify the last grasp of absolutism in Portugal), is of extreme importance to the study of all the works of this regal painter. Gradually, a series of works identified extended the artist's framework in the context of his time, and this is the aim of our work.

We will seek to include in this study the course of life of Arcangelo Fuschini and his works which were conserved, analyzing the evolution of his style and framing it in the sociocultural environment and tastes of the time. Knowing that compiling all the treasures of this artist is too ambitious, we will try to collect and expose the largest amount possible of works that we can analyze, some of which unpublished, in the sequential limits available for its realization.

Key words

Neoclassic, Fuschini, Painting, Drawings, Ajuda Palace.

Arcangelo Fuschini (1771- 1834) e a pintura do Neoclassicismo em Portugal.

Plano

1º Volume

Introdução

I- A Pintura Neoclássica em Portugal.

- 1.1. Características de uma produção artística.
- 1.2. Teoria e prática no tempo de Fuschini.
- 1.3. O Palácio da Ajuda e os novos ciclos de encomenda.

II- A biografia de Arcangelo Fuschini (1771-1834).

- 2.1. Vida e obra.
- 2.2. A filiação: Francesco Fuschini.
- 2.3. A formação em Roma.
- 2.4. Os mecenas.
- 2.5. Os programas.
- 2.6. Os discípulos.

III- A obra.

- 3.1. Catálogo da Pintura de Cavalete.
- 3.2. Catálogo da Pintura Mural.
- 3.3. Catálogo de Desenhos.
- 3.4. Catálogo de Gravuras.

IV- Conclusão: significado da obra de Fuschini e seu contributo artístico.

Fonte e Bibliografia

2º Volume

Anexos:

Elenco Documental

Elenco Iconográfico

ÍNDICE

Índice	10
Introdução	11
I - A Pintura Neoclássica em Portugal.	15
1.1 – Características de uma produção artística	16
1.2 - Teoria e prática no tempo de Fuschini.	25
1.3 - O Palácio da Ajuda e os novos ciclos de encomenda	33
II – A biografia de Arcangelo Fuschini (1771 – 1834).	51
2.1 – Vida e obra.	52
2.2 – A filiação: Francesco Fuschini.	78
2.2.1 – Esquema de Árvore Genealógica de Arcangelo Fuschini	89 A
2.3 – A formação em Roma.	90
2.4 - Os mecenas.	105
2.5 – Os programas.	116
2-6 – Os discípulos.	127
III – A obra	139
3.1 – Catálogo da Pintura de Cavalete.	140
3.2 – Catálogo da Pintura Mural.	148
3.3 – Catálogo de Desenhos.	153
3.4 – Catálogo de Gravuras.	172
IV - Conclusão: significado da obra de Fuschini e seu contributo artístico.	177
Fontes e Bibliografia	183

Introdução

No início da nossa investigação, estando a exercer actividade de Conservação e Restauro de Pintura no Museu dos Condes de Castro Guimarães em Cascais em 2007, tivemos oportunidade de, entre as várias obras que se encontravam para intervencionar, analisar e estudar, identificar um retrato de frade, de boa qualidade plástica, que mostrava a seguinte assinatura no verso: «*Eques A. Fosquini fecit 1820*». Esta obra suscitou o nosso maior interesse. Cabendo ao restaurador fazer sempre uma pequena pesquisa acerca das obras que intervenciona, iniciámos o nosso estudo acerca deste quase ignorado artista, estudo esse que nos veio a ocupar alguns anos de trabalho, consubstanciando-se finalmente na tese agora apresentada.

Na altura, a bibliografia era esparsa e breve e concluímos que eram poucos os autores que se referiam ao pintor Arcangelo Fuschini. Curiosamente, no ano de 2008, procedeu-se ao levantamento do estado de conservação do grande mural do Palácio da Ajuda, na Sala de D. João VI, da autoria deste pintor (1825), tendo-se iniciado as acções de conservação e restauro conducentes à sua recuperação. Por essa ocasião já tínhamos prosseguido com algumas investigações em Bibliotecas, em Arquivos, e em base informática onde começaram a aparecer alguns desenhos de Fuschini em leilões, quer no estrangeiro, quer em Portugal. Fomos ganhando familiaridade com o estilo do pintor e a reconhecer-lhe os repertórios. Ao mesmo tempo, iniciámos a recolha de documentos, uns sobre a vida e actividade profissional do nosso artista, outros sobre seu pai, o pintor Francesco Fuschini, e outros sobre artistas coetâneos.

Ao considerarmos que o tema tinha um conteúdo muito válido para uma investigação mais profunda, decidimos optar por Arcangelo Fuschini como tema axial da nossa tese de Mestrado. Todavia, por motivos de ordem profissional e pessoal, não foi possível na época redigir a tese, por essa razão a retomámos mais tarde, com a mesma predisposição daquele tempo em relação ao interesse do tema.

Não obstante a pouca informação inicial relativa ao artista, a persistência na investigação veio a revelar bons frutos, e hoje -- além das pinturas com que nos propusemos a iniciar este percurso, que eram apenas o *Retrato de frade* do Museu de Cascais e mais tarde o mural da Ajuda da Sala D. João VI (como já referimos foi posto a descoberto e restaurado) e o tecto da Sala D. Luís -- contamos neste momento com a identificação de mais algumas pinturas de cavalete de Fuschini, bem como um

número imensamente gratificante de desenhos que constam do acervo do Museu Nacional de Arte Antiga, os quais, na totalidade, ultrapassam os cinquenta exemplos, entre outros que fomos descobrindo e que integram o mercado de arte, não só dentro do panorama nacional, como internacional; neste contexto, esperamos ainda descobrir mais obras da mão do nosso artista.

De momento, cabe-nos o tratamento da documentação até à data, pretendendo apresentar como trabalho final uma “história” que conte a vida de Arcangelo Fuschini incluindo o “Corpus artístico” que nos foi possível reunir da sua obra.

A dissertação compreende dois volumes, um da matéria em estudo, e o segundo que inclui dois anexos: o Elenco Documental e o Elenco Iconográfico.

No primeiro volume temos o corpo da dissertação, que se divide em três capítulos: o primeiro - **A Pintura Neoclássica em Portugal**, que inclui três pontos, o primeiro ponto - **Características de uma produção artística** em que contextualizamos a pintura neoclássica em Portugal, em paralelo com o que se praticava na restante Europa, referindo que acima de tudo se tratou de um estilo bastante eclético com influências de outras correntes plásticas; o segundo ponto - **Teoria e prática no tempo de Fuschini** onde analisamos o modo como era o ensino teórico e prático das artes no tempo do artista, referindo o método da cópia de estampas e cópia ao natural, não esquecendo a importância dos tratados de artes que circulavam na Europa e as respectivas traduções; no terceiro ponto - **O Palácio da Ajuda e os novos ciclos de encomenda**, fazemos uma introdução ao local onde Arcangelo Fuschini trabalhou cerca de trinta anos como pintor régio e professor de Desenho e Pintura, resumindo os três projectos alegóricos que o mesmo propôs para integrar a decoração do Palácio. O primeiro capítulo é escrito meramente de acordo com uma pesquisa bibliográfica.

O segundo capítulo intitulado – **A biografia de Arcangelo Fuschini (1771-1834)**, é o mais extenso do primeiro volume, aqui, a metodologia de trabalho compreendeu não só a investigação bibliográfica como a de campo, em arquivos, museus e ainda algumas habitações particulares onde encontramos algumas das suas pinturas. Este capítulo compreende seis subcapítulos, - **Vida e obra**, onde dispomos por ordem cronológica os dados sobre a sua vida pessoal, incluindo casamento, nascimento e baptismo dos filhos, entre outros elementos e as obras datadas, e ainda outras obras que surgem referidas em determinadas fontes literárias e que conseguimos enquadrar em certo momento da sua vida. No seguimento da sua biografia incluímos a biografia de seu pai, Francesco Fuschini, que intitulamos - **A filiação: Francesco Fuschini**; consideramos fundamental incluir um subcapítulo sobre este artista, porque julgamos que foi quem teve maior influência na escolha da profissão de Arcangelo Fuschini, já que também ele era um artista. Depois vamos tentar perceber em que condições veio para Portugal, e, neste ponto, pretendemos encontrar documentação que nos confirme

que veio para trabalhar numa fábrica de loiça, pois até ao momento é a informação que surge em alguns manuais e dicionários de arte, mas ainda não conseguimos provas concretas que confirmem essa ideia generalizada, esperando que no decorrer da investigação surjam novos dados sobre a actividade do pai do artista em Portugal. Prosseguimos com - **A formação em Roma**, e aqui destacamos a importância que Pina Manique teve no âmbito do ensino das belas-artes na época, e do modo como incentivou e desejou formar uma nova *elite* de artistas que fossem estudar para Roma e regressassem para engrandecer as artes no nosso país, tal como acontecera no tempo de D. João V. Para concretizar este objectivo uma nova *Academia* foi instituída, com grande apoio de Alexandre de Sousa Holstein, mas, infelizmente, fechou por altura das invasões francesas em Itália, tendo os alunos sido obrigados a regressar a Portugal. O subcapítulo seguinte - **Os mecenas**, vem no seguimento do regresso de Fuschini de Roma, e os locais onde ficou a trabalhar, não só a nível particular como professor de desenho e pintura, como a nível público, na qualidade pintor régio empregado nas obras da Ajuda; aqui se diz, também, para além do mecenato régio, qual o seu círculo social e encomendadores pontuais. No subcapítulo seguinte - **Os programas**, referimos os diferentes programas artísticos que Arcangelo Fuschini realizou; vamos falar do maior número possível de obras que o pintor fez, referindo as influências iconográficas a que recorreu para a execução de determinado tema ou composição. O último subcapítulo - **Os discípulos** permitiu-nos recolher dados, através da pesquisa bibliográfica, sobre os cinco discípulos que Fuschini teve no âmbito do ensino das artes nas obras da Ajuda, não tendo notícia de que o pintor tenha aberto atelier privado.

No terceiro e último capítulo - **A obra**, apresentamos um *Catalogue Raisonné* das principais obras do artista, não só documentadas como atribuídas; em primeiro lugar virá o designado - **Catálogo da Pintura de Cavalete**, e em segundo o - **Catálogo da Pintura Mural**, neste dois primeiros catálogos o critério de apresentação das obras é o de ordem cronológica, já que na sua maioria, para além de assinadas as obras se encontram datadas pelo artista. No - **Catálogo de Desenhos** já não conseguimos apresentar as obras por ordem cronológica, sendo que, por esta razão dividimos as mesmas por temáticas, iniciando com estudos de figura, depois a mitologia greco-romana, seguindo-se as representações bíblicas, primeiro, o Antigo Testamento, e depois, o Novo Testamento, e, em seguida, a representação de santos. Por fim - **Catálogo de Gravuras**, onde também não seguimos a ordem cronológica, entendendo começarmos por apresentar uma gravura baseada num auto-retrato de Fuschini e em seguida mais duas gravuras que elencaram uma edição da época, em versões e datas diferentes. Todos estes catálogos têm desenvolvimento e explicação em fichas de inventário que integram o Elenco Iconográfico que faz parte do segundo volume deste estudo.

Concluimos o nosso trabalho com um segundo volume de onde constam dois anexos, o Elenco Documental e o Elenco Iconográfico. O Elenco Documental irá incluir documentos que já foram

publicados, mas que optámos por colocar em anexo para elucidar acerca de determinado assunto que esteja a ser referido no texto, e documentos inéditos recolhidos na Torre do Tombo e no Arquivo da Igreja do Loreto em Lisboa. O Elenco Iconográfico irá incluir fichas de inventário onde serão desenvolvidas as obras de arte inventariadas, de acordo com as informações disponíveis para cada uma, e respectivas fontes iconográficas. Optámos por esta solução, pois se incluíssemos o estudo de todas as obras no corpo da tese, esta ultrapassaria em muito o número de páginas recomendado; no entanto, por se tratar de uma tese em História da Arte, não poderíamos prosseguir sem um estudo sobre as obras do artista.

I – A Pintura Neoclássica em Portugal.

I – A Pintura Neoclássica em Portugal.

1.1. Características de uma produção artística.

Encontramos poucos estudos que nos definam o que poderá ter sido o Neoclássico em Portugal. Entre nós, o estilo apresenta características próprias de desfasamento de tempo em relação à restante Europa no que respeita à assimilação de conceitos e apropriação da nova linguagem estética, não só porque entre nós perdurava o gosto pelo Tardo-Barroco, mas também pela dificuldade de compreensão de alguns idiomas, nomeadamente o inglês e o alemão, a que acrescia a demora com que as traduções de tratados e compêndios mais modernos chegavam a Portugal. Por esta razão desenvolveu-se o método indirecto de conhecimento, já que as diferenças da língua não permitiam uma tradução directa, e era necessário esperar por traduções de falas mais familiares para então se proceder à passagem para português.

As soluções neoclássicas foram, apesar disso, adoptadas no nosso país, primeiro pela arquitectura e só depois se difundiram para a escultura e a pintura. Na realidade, de acordo com a maioria dos autores, este estilo não chegou a impor-se com linguagem bem definida, apresentando influências diversas de estilos anteriores, sobretudo do barroco. Neste contexto, Arcangelo Fuschini tal como os pintores da sua geração encontravam várias soluções pictóricas dentro de um vasto leque de possibilidades estéticas onde a decisão de enveredar por determinada composição ou tendência muitas vezes cabia ao adquirente da obra que amiúde expressava de forma concreta o que pretendia que fosse pintado, definindo o tema, as fontes iconográficas e até mesmo a escolha das cores da obra.

Nuno Saldanha considera que com o advento do reinado de D. Maria I (1777-1792) o Reino português entrou numa fase “*de grande produção que acompanha o nascimento de uma nova corrente – o Neoclassicismo, surgindo como reacção ao dismantelar da linguagem clássica operada pelo rococó.*”¹. Na época da *Piedosa* houve um esforço por parte do Intendente Pina Manique (1733-1805) em incentivar a vida cultural da corte incrementando não só os estudos artísticos na Casa Pia com a Aula de Desenho como a Academia do Nu por onde “*(...) passaram quase todos os alunos de arte que o Intendente fez seguir para Roma, onde estabeleceria, depois de vicissitudes várias, a gloriosa «Academia Portuguesa de Belas Artes»*”. Porém, Pina Manique ao mesmo tempo

¹ Nuno SALDANHA, *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do Século XVIII*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995p. 211.

que se empenhava na criação e desenvolvimento da cultura artística da sociedade lisboeta, filtrava a mesma de acordo com os seus intentos, e “ *sobre ele tem recaído a acusação de principal culpado do obscurantismo cultural e literário que marcou os fins do século XVIII e princípios do século XIX, dada a perseguição sistemática e feroz que desenvolveu contra tudo e todos que tentassem fazer chegar a Portugal o pensamento de uma europa virada para novos rumos*”² através da actividade repressiva da *Real Mesa sobre o Exame e Censura dos Livros* criada pelo Marquês de Pombal em 1768. A *Real Mesa* exercia um apertado controlo sobre as obras que entravam em Portugal, baseando-se a censura na defesa dos principais dogmas do Catolicismo de modo a respeitar a integridade da Igreja, a conservação do cristianismo, a pureza da fé, mantendo a honradez dos costumes e a extirpação dos vícios. A censura, no entanto, apresentava escolhas contraditórias, e as suas preocupações como eram essencialmente ligadas a questões políticas e eclesiásticas, folgaram um pouco a repressão no que respeitava aos conteúdos artísticos. Nuno Saldanha acrescenta que no reinado de D. João VI os escritos sobre as artes se intensificaram e difundiu-se o gosto por este tipo de literatura. Continuaram as traduções como fundamento da aprendizagem e a divulgação de ideias.

No tempo do Marquês de Pombal surgiram as primeiras aulas de desenho, mas estas encontravam-se associadas à produção industrial, não constituindo por si um ensino individualizado, mas um ensino que se inseria na política de incentivo ao comércio que o Marquês apoiava. Desenvolveu-se a aula de desenho na Fábrica de Estuques junto à Fábrica das Sedas, criou-se de igual modo a escola de desenho e gravura de metais na Fundação de Artilharia no Arsenal, entre outras. A primeira manifestação de um ensino artístico organizado de forma independente ocorreu no Porto em 1779 com a criação de uma *Aula Publica de debuxo e de desenho* que se manteve até se fundir em 1836 na Academia Portuense de Belas-Artes da mesma cidade.

Em Lisboa, D. Maria I, juntamente com o Intendente da Polícia instituiu no ano de 1781 duas aulas de desenho: a Aula de Desenho da Casa Pia, dirigida por António Fernandes Rodrigues vindo este da geração de “romanos” de D. João V, e a Aula Régia de Desenho de Figura e de Arquitectura com apoio oficial da Real Mesa Censória com Alvará da Soberana. No ano de 1785 foi possível também na capital uma Academia do Nu, que já havia fechado portas por duas vezes que tinha sido intentada esta iniciativa; a primeira por parte dos pintores Vieira Lusitano³ e André Gonçalves⁴, e a

² Maria Leonor Machado de SOUSA, *Os pensionistas de Pina Manique* - trabalho complementar para Doutoramento em Cultura e Literatura Anglo-Portuguesa, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1976, p 3.

³ **Francisco de Matos Vieira** (1699 – 1793), conhecido como Vieira Lusitano. Um dos mais conceituados pintores portugueses do Barroco, ilustrador e académico de mérito da Academia de São Lucas, de Roma. Foi cavaleiro professo na Ordem de Santiago da Espada, pintor histórico da Casa Real Portuguesa, e também poeta.

segunda com o pintor Cyrillo Volkmar Machado⁵, cujas portas se fecharam ao fim de um ano apesar dos apoios da corte. Ambas as iniciativas perecerão às mãos da população indignada e enfurecida pela falta de pudor por haver modelos nus. A Academia do Nu, quando se conseguiu estabelecer definitivamente, foi sob a protecção de Pina Manique e nos primeiros tempos a sede foi na sua casa.

O incentivo às artes crescia, e de modo a complementar os estudos daqueles que frequentavam tanto a Aula Régia de Desenho como a Aula de Desenho da Casa Pia, foram enviados alunos para Roma, recuperando algo que se perdera no reinado anterior, mas que havia sido instituído por D. João V; os que obtivessem os melhores resultados eram recompensados com a possibilidade de irem tirar a especialização na capital das artes com os melhores mestres, podendo usufruir de um ensino moderno e actualizado. Aqui D. Maria I e o Intendente da Polícia fundaram uma *Academia*, que se veio a chamar *Academia de Portugal em Roma*. Esta Academia que teve a duração de quase dez anos e pôde contar com o apoio do director Gerardo De Rossi, literato e negociante de arte cujo percurso cultural lhe granjeara o respeito na sociedade artística romana. O cargo de Director foi assumido de forma zelosa e dedicada; quando mudou a residência para a sede da Academia, levou consigo o recheio de casa que incluía uma vasta colecção de pintura, escultura, e ilustre biblioteca que colocou à disposição dos alunos. Neste contexto, para além dos estudos correntes, os alunos que Pina Manique enviava para Roma puderam alargar as suas leituras a autores considerados indispensáveis para uma aprendizagem artística actualizada como Winckelmann e Mengs: “(...) *Quem pode chamar-se Pintor sem estudar a história, e a Mithologia? Quem pode hoje em dia intentar de ser Pintor, sem Ler, e meditar as Obras de Winkelman, de Mengs, e de tantos outros S.^{tos} Padres desta Theologia?*”⁶, este pensamento foi expresso pelo ministro Sousa Holstein, o grande apoiante da causa académica em Roma, sendo ele o ministro em funções na cidade italiana, e que em grande parte foi o incentivador da criação da academia com sede própria. Sousa Holstein era um homem de cultura, e por essa razão chamou a si, a responsabilidade de alargar a qualidade do ensino em Roma, relatando as novidades em cartas que eram dirigidas a Pina Manique e que hoje nos servem de base

⁴ **André Gonçalves** (1685 – 1762), pintor com grande actividade, destacam-se inúmeros trabalhos para Igrejas, foi aluno de António Oliveira Bernardes, ingressou na Irmandade de São Lucas. De estilo rápido e estereotipado, mas seguro e de bom colorido. Criou escola.

⁵ **Cyrillo Volkmar Machado** (1748-1823). Pintor Régio, considerado por muitos o primeiro historiador de arte português, a sua obra *Collecção de Memórias, relativas ás vidas dos Pintores, e Escultores, Architectos e Gravadores Portuguezes, e dos Estrangeiros que estiverão em Portugal* de 1823 foi a primeira compilação elaborado com sentido científico de investigação e crítica positiva, com uma análise construtiva das belas artes em Portugal, no seu tempo e notas biográficas. Pintou os tectos do Palácio Nacional de Mafra, colaborou nas obras do Paço Novo da Ajuda entre outros numerosos trabalhos em palácios na zona de Lisboa.

⁶ Francisco de Assis de Oliveira MARTINS, *Pina Manique; o político, o amigo de Lisboa*, Lisboa, Sociedade industrial de tipografia, 1948, p. 357.

de testemunho histórico desta iniciativa cultural. O conde reflectia o pensamento de um homem de cultura, inserindo-se nos grupos daqueles que animavam as artes em núcleos privados, quer em Portugal, quer no estrangeiro, reunindo-se em casas particulares onde variadas áreas de cultura eram discutidas e incentivadas. Por esta altura surgiram na Europa a par de exposições públicas a crítica de arte, e igualmente o gosto pelo coleccionismo com os famosos gabinetes de curiosidades. Tudo se relacionava com as descobertas arqueológicas das cidades romanas, o que acabou por ter repercussões no gosto surgindo novamente a admiração pelas linhas rectas e harmoniosas, discordando e votando ao ostracismo o ondulado, o dramático e o revoltado que caracterizava o estilo predominante da época, que acabou por derivar num estilo de excessos a que se chamou Rococó. Perante curvas e contracurvas, as descobertas das ruínas vieram avivar o conceito de que a beleza da proporção e das regras clássicas eram incontornáveis; partindo à redescoberta das mesmas iniciou-se o movimento Neoclássico.

Foi em Roma que nasceu o neoclassicismo, teorizado pelos dois autores alemães referidos por Sousa Holstein: Anton Raphael Mengs (1728-1779) e Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). Os seus estudos tiveram como fundamento as escavações arqueológicas de Herculano e Pompeia, em Itália. Em Portugal não havia as condições que proporcionassem um desenvolvimento nacional do novo estilo, como aconteceu em Itália. O que havia não chegava para desenvolver grandes estudos. Perante isto, o historiador José Fernandes Pereira considera que o nosso país não tinha nem razões, nem arqueólogos, nem arqueologia que possibilitassem a introdução de novos valores na vida cultural, nem uma reflexão estética que apresentasse novas propostas, afirmando que “*os modelos clássicos continuavam em Portugal a chegar do mesmo modo e continuavam também a ser os mesmos reportórios que marcavam o nosso discurso artístico*”⁷; por essa razão considera que “*a palavra «neoclássico» aplicada à arte portuguesa não vale grande coisa. Podíamos com mais propriedade chamar-lhe «fim do classicismo», se fim houve, à arte realizada nos finais do século XVIII e princípios do século XIX, até ao momento da efectiva ruptura que acontece com o romantismo.*”⁸ .Relativamente à pintura este autor considera que este foi um dos momentos mais negros da história da pintura portuguesa, salvo duas excepções, Domingos Sequeira (1768-1837)⁹ e

⁷ José Fernandes PEREIRA, *Neoclassicismo ou fim do Classicismo?* in História da Arte Portuguesa, (dir. Paulo Pereira), Volume 3, Temas&Debates, Lisboa, 1999, p.183.

⁸ Idem, *ibidem*.

⁹ **Domingos António de Sequeira** (1768-1837), um dos melhores pintores portugueses de sempre, com estilo solto e franca modernidade. Estudou em Roma juntamente com Vieira Portuense, Arcangelo Fuschini, José da Cunha Taborda e Bartolomeu Calisto, onde escolheu como mestre Antonio Cavallucci. Foi nomeado para Primeiro Pintor de Camara e Corte em 1802 para dirigir juntamente com Vieira Portuense as decorações das obras do Palácio da Ajuda. Aquando das

Vieira Portuense (1765-1805)¹⁰. O autor destaca ainda a obra de António Manuel da Fonseca (1796-1890)¹¹ dentro do género neoclássico, chega a referir Arcangelo Fuschini apenas para o enquadrar nas obras da Ajuda e critica a obra de Cyrillo em Mafra, considerando a sua pintura de uma *confrangedora banalidade*. Felizmente trabalhos recentes de investigação atribuem a Cyrillo o seu merecido valor estético e a importância da sua obra no contexto artístico de Portugal, como revelou a investigação de Sofia Ferreira Braga sobre as pinturas do Palácio do Duque de Lafões e Pombeiro-Belas.

Relativamente à falta de arqueólogos e de Arqueologia em Portugal, consideramos ser uma opinião válida, não podemos porém deixar de referir, que através do arquitecto genovês Xavier Fabri (1761-1817) mandado vir de Itália pelo Bispo do Algarve D. Francisco Gomes de Avelar, que traçou os novos moldes do Palácio da Ajuda em 1801 em conjunto com Costa e Silva (1747-1819), se iniciaram as primeiras escavações em 1798 do Teatro Romano de Lisboa, que tinha ficado a descoberto com o terremoto de 1755. Fabri pretendia perceber o estado das ruínas. Portugal poderia não ter os edifícios grandiosos para redescobrir mas, na questão da investigação encontrava-se actualizado, não estando tão distante, como se poderá pensar, do movimento arqueológico que ocorria em Itália e das novidades que a ele se associavam.

As poucas publicações de História de Arte nacional que dedicam algumas linhas ao estilo Neoclássico associam-no à Revolução Francesa. Julieta Ferrão constatou que a história das belas artes em Portugal se encontrava tratada em pequenos estudos monográficos e dispersa "(...) *na obra de carácter geral dos investigadores consagrados. Quando se pretende focar qualquer dos artistas dessa época tem de recorrer-se ao mosaico aturado de textos de diversas obras, as mais díspares, e*

invasões francesas foi simpatizante dos franceses, o que lhe valeu mais tarde um processo por Jacobinismo. Foi Director da Aula de Desenho na Academia do Porto. Depois da Contra-revolução da Vilafrancada exilou-se em França, mais tarde mudou-se para Roma, onde faleceu e está sepultado na Igreja de Santo Antonio dos Portugueses. Considerado como pintor de transição entre o neoclássico e o romantismo.

¹⁰ **Francisco Vieira** (1765-1805), pintor nascido no Porto, escolheu o nome artístico de **Vieira Portuense**, iniciou os seus estudos em Lisboa, continuando-os em Roma, onde estudou juntamente com Domingos Sequeira, Arcangelo Fuschini, José da Cunha Taborda e Bartolomeu Calisto. Viajou por Itália, Alemanha, Áustria e Inglaterra antes de regressar a Portugal em 1800. Morreu jovem, mas deixou uma pintura inovadora na senda do Romantismo. Pelos seus méritos foi nomeado Primeiro Pintor de Câmara e Corte para as obras Palácio Nacional da Ajuda em 1802, mas veio a falecer três anos depois na Ilha da Madeira para onde viajou para se curar da tuberculose.

¹¹ **António Manuel da Fonseca** (1796-1890) iniciou os estudos em Lisboa, e mais tarde seguiu para Roma, onde estudou pintura com Vincenzo Camuccini e Andrea Pozzi. Foi pintor de câmara do rei e mestre dos príncipes. Em 1836, quando da fundação da Academia de Belas-Artes, é nomeado professor de Pintura Histórica daquela instituição. Fez muitos retratos e pintura de história, considerado como um pintor neoclássico.

assim esclarecer a época e o meio em que viveu esse artista".¹², refere no contexto do neoclassicismo os pintores Cyrillo, Cunha Taborda¹³, José Teixeira Barreto (1782-1810)¹⁴ e Domingos António de Sequeira, mas não refere Fuschini, Bartolomeu António Calisto¹⁵ ou sequer Vieira Portuense. Por sua vez a autora Regina Anacleto, mais esclarecida quanto às origens teóricas do estilo, entende que o Neoclassicismo mais do que um estilo sentimental foi um estilo doutrinal que surgiu uns anos antes da Revolução Francesa sendo que a técnica pictórica foi substituída por uma tendência que escolhia os motivos na Antiguidade Clássica "(...) especialmente os que se encontravam ligados a um ideal de Liberdade."¹⁶ " , menciona que o neoclassicismo e o romantismo nasceram quase na mesma época e que sendo opostos mas inseparáveis quase se apresentam "como se tratasse das duas faces de uma moeda."¹⁷ e, que ao analisarmos a temática recorrente dos artistas que integram a corrente neoclássica se verifica a existência de um traço comum que resultam da utilização dos conteúdos de literatura clássica, e reflecte que embora exista este traço comum ao nível das ideias o mesmo não se expressa através das formas, o que muitas vezes acontecia era a coexistência de várias soluções dentro da mesma obra. Como característica técnica da pintura neoclássica podemos apontar a importância crescente que foi dada ao desenho, sendo-lhe concedida prioridade em relação ao tratamento da cor, preferindo acentuar a nitidez dos contornos, renunciando por vezes à utilização de claro-escuro apresentando composições com uma certa frieza e rigidez; esta é a mesma opinião que encontramos de Eva-Gesine Baur, que afirma que no Rococó, e sempre no que respeita à pintura, a tendência tinha ido para a diluição dos contornos, surgindo as pinturas vaporosas e como que etéreas; esta autora exemplifica as escolhas neoclássicas com a obra de

¹² Julieta FERRÃO, *A Pintura no Séc. XVIII* in *Arte Portuguesa, Pintura, Os Neo- Clássicos (Séculos XVIII-XIX)* (dir. João Barreira), Lisboa, Edições Excelsior, [s.d],p.322.

¹³ **José da Cunha Taborda** (1766-1836), nasceu no Fundão, ingressou na Aula do Rocha, e seguiu para finalizar os seus estudos em Roma, juntamente com outros pintores da sua geração. De regresso a Portugal foi colocado como professor de Pintura e Desenho na Casa Pia de Lisboa, Publicou as Regras da Arte da Pintura que traduziu da obra de Prunetti, à qual acrescentou um breve estudo bibliográfico de pintores nacionais e um glossário de termos artísticos. Trabalhou nas Obras da Ajuda, onde deixou pinturas murais na Sala D.João VI entre outras divisões e algumas sobreportas.

¹⁴ **José Teixeira Barreto** (1782-1810), nasceu no Porto, filho do pintor Domingos Teixeira Barreto. Tornou-se frade, pelo hábito de S. Bento, estudou depois em Lisboa na Aula de Desenho, e foi completar os estudos a Roma, tendo a protecção de Sousa Holstein. De regresso a Portugal professor na Cadeira de Desenho da Academia do Porto, cidade onde deixou muitos quadros nas Igrejas e Capelas.

¹⁵ **Bartolomeu António Calisto** (1768-1821). De Lisboa, foi para Roma completar os estudos. Ao regressar a Portugal foi preso pelos franceses em Nantes por três meses. Em Lisboa foi nomeado por concurso para Pintor de História da Real obra da Ajuda, juntamente com Arcangelo Fuschini e José da Cunha Taborda.

¹⁶ Regina ANACLETO, *Neoclassicismo e romantismo in História da Arte em Portugal*, Volume 10. Lisboa, Publicações Alfa, 1986, p.54.

¹⁷ *Ibidem*.

Jacques-Louis David (1748-1825)¹⁸, *O Juramento dos Horácios*, considerando que é o “*exemplo de um tipo de pintura que procura restabelecer um sistema de ordem moral, histórica, social e artística de uma rigidez de tal modo inflexível que está em perfeita consonância com a sua época*”¹⁹, acrescenta ; “*Os traços essenciais do Neoclassicismo são o sentido de responsabilidade face à mensagem pictórica, o modo como a sua formulação é calculada, a sua estrutura sistemática e a evocação consciente de uma certa atmosfera ou natureza estilística.*”²⁰ é muito evidente na obra de David que imprimiu à composição pictórica uma função nova e didáctica. Entende a autora ser a marca identificadora das atitudes neoclássicas perante a arte o afastamento e abandono da multiplicidade iconológica, da trivialidade da pintura rococó a favor de uma pintura inequívoca e sem ambiguidades, o mesmo acontece quando David pinta *Marat assassinado* em 1793, onde, segundo Gombrich nos deparamos com um estilo bastante austero deixando cair todos os detalhes que poderiam ser supérfluos ao efeito principal da pintura, visando a simplicidade dos ensinamentos que retirou da arte clássica, mas respeitando “*detalhes concretos de um registo policial.*”²¹.

Parece-nos, porém, que este foi o único autor que realmente espelhou a teoria neoclássica nas suas obras, sendo que os restantes artistas franceses da época, e de outras nacionalidades prosseguiram num estilo mais eclético, e é neste contexto que Paulo Varela Gomes refere que existe alguma dificuldade em definir o período neoclássico; afirma o autor que devido às dificuldades em “etiquetar” este estilo, ao ponto de deixar cada vez mais de ser classificado como Estilo, para passar a uma delimitação temporal e ser considerado como um período. Varela Gomes constata que desde as figuras que considera ainda rococós dos quadros “*pompeianos*” de Vien que apareceram pela

¹⁸ **Jacques-Louis DAVID** (1748-1825), pintor francês considerado a figura proeminente do estilo neoclássico, foi discípulo de Joseph-Marie Vien em França, foi depois estudar para Roma. Em Itália estudou as principais escolas italianas, das quais sofreu numerosas influências, ficou positivamente impressionado com a visita às ruínas de Herculano. De regresso a França foi eleito no ano de 1784 para a Academia Real, no ano seguinte voltou a Roma, e pintou, *O Juramento dos Horácios*, como reacção aos exageros do estilo rococó. A pintura foi apresentada pela primeira vez no seu estúdio em Roma e participou no Salão de Paris de 1785, onde foi considerado como um manifesto político contra a corrupção da aristocracia do final do século, e pelo regresso aos princípios morais atribuídos à Roma republicana. David foi considerado um herói e a partir a sua fama foi aumentando, culminado com a sua obra-prima *Morte de Marat* pintado em 1793. Napoleão Bonaparte subiu ao poder em França em 1799 e utilizou o talento de David em benefício próprio, a pintura que representa a coroação de Napoleão é de sua autoria. Com a queda de Napoleão Bonaparte, e a Restauração das Dinastia dos Bourbons, David foi exilado para Bruxelas, não tendo pintado praticamente mais nada. A sua contribuição estética foi fundamental nos trinta anos que medeiam entre 1785 e 1815; David foi responsável pela formação e doutrinação de uma geração de pintores que incluíram Gros, Gérard e Ingres, a quem afirmava que o contorno era a base da arte, o que levou a que o desenho passasse a ter uma influência muito grande na pintura do resto do século XIX.

¹⁹ Eva-Gesine BAUR, *Rococó e Neoclassicismo – A pintura no século XVIII in Obras-Primas da Pintura Ocidental*, Volume I – Do Gótico ao Neoclassicismo, TASCHEN, 2005, p.342.

²⁰ *Idem*, p.340.

²¹ E.H.GOMBRICH, *A História da Arte*, (trad. Phaidon, Paris, 1995), p. 485.

primeira vez no Salon de 1755 até às figurações do “sublime apocalíptico” de Fuseli, James Barry, Flaxman (...) passando pelo rigorismo de David ou Flaxman, pelo Neopoussinismo de Gavin Hamilton, pelo “pseudo-classicismo “ de Angelika Kauffman, pelo neobarroquismo de tantos artistas que escolhiam tratar temas medievais, tudo tem cabido no vasto albergue do Neo-Classicismo”, três grandes correntes se interpenetram e “estão presentes por vezes em simultâneo em certos artistas e até em certas obras.”²² por outras palavras, acaba por partilhar a mesma opinião de Nuno Saldanha quando este refere o período em Portugal, e entende que se verifica “um cunho vincadamente eclético da cultura artística portuguesa desta época”²³ derivado de uma confusão de ideias aquando da grande invasão de literatura europeia, a qual não foi bem assimilada provocando algumas opções e textos contraditórios.

Por esta razão, Paulo Varela Gomes limitou no campo da pintura portuguesa e europeia da segunda metade do século XVIII três correntes relativas à escolha de estilo e motivo. Em primeiro lugar coloca o *Neoseiscentismo*, que classifica como o recurso à lição da pintura classicista do século XVII sob influência de Nicolas Poussin (1594-1665) e Charles Le Brun (1619-1690) em oposição ao Rococó, segue com o *Neobarroco* de influência fundamentalmente Rubensiana e com temas que versam a história medieval ou contemporânea, e em terceiro lugar o *Neogótico*, cujas fontes se situam nos desenhos e gravuras divulgadas pela Europa com as novas descobertas arquitectónicas e reavaliação da arte Greco-romana. O autor conclui que as três grandes correntes se interpenetram e “estão presentes por vezes em simultâneo em certos artistas e até em certas obras.”²⁴ . Consideramos esta divisão de extrema importância, pois ajuda-nos a definir e a classificar muitas das obras que foram executadas neste período em Portugal, e a perceber as diferentes influências que a produção artística nacional desta época sofreu.

Dado que o presente trabalho incide sobre o pintor Arcangelo Fuschini e abarca a geração de pintores que com ele trabalhou nas Obras do Real Palácio da Ajuda, cabe-nos questionar se Fuschini foi ou não pintor neoclássico. A resposta não é linear, todos da sua geração que foram estudar para Roma, trouxeram do centro das artes características e novidades que apontam para um despertar para o novo estilo, no entanto, na sua maioria não apresentam um traço próprio que os fizesse distinguir dentro do panorama da historiografia da arte nacional na senda do neoclássico. Nesse campo apenas

²² Paulo Varela GOMES, *Correntes do Neoclacissismo Europeu na Pintura do Século XVIII*, in *Catálogo Francisco Vieira, o Portuense*, Lisboa, 2001, p.22.

²³ Nuno SALDANHA, *Artistas...*, Op. Cit. p.237.

²⁴ Paulo Varela GOMES, *Correntes do Neoclacissismo Europeu...Op.Cit.* p.22.

dois dos estudantes de Roma é que alcançaram fama e se destacaram pela novidade e individualidade das suas obras: Vieira Portuense e Domingos António Sequeira que, quer no âmbito nacional, quer internacional foram reconhecidos como pintores de primeira nomeada, recebendo prémios no estrangeiro, o que valeu a ambos lugares de destaque no âmbito das instituições e academias nacionais. Fuschini, José da Cunha Taborda, Bartolomeu Calisto, Máximo Paulino dos Reis, Manuel Piolti, entre outros que na época também foram considerados bons pintores, não deixaram porém uma marca positiva da sua obra, ou pelo menos esta não é hoje reconhecida, face ao descrédito em que caíram devido não só às críticas das décadas seguintes, como alguma crítica, ou a falta dela, de hoje, onde alguns nos nossos historiadores de arte continuam a considerar a grande parte da geração da Academia de Roma de Pina Manique como «medíocre e vergonhosa».

Quanto aos pintores desta época, podendo ser ou não de nomeada, continua a colocar-se esta questão do neoclassicismo parecendo-nos que a já mencionada divisão proposta por Varela Gomes tem todo o sentido, pois assistimos a numerosas características e influências estilísticas a que estes pintores deitaram mão, todas elas de uma forma ou outra apontado novos rumos. Mas o que pode ser uma novidade em Fuschini, não o será em Taborda, ou um rasgo de expressividade de Sequeira pode manifestar-se de modo distinto do génio de Vieira Portuense. Por esta razão, e retomando a questão se Arcangelo Fuschini poderá ser considerado um Neoclássico, poderemos dizer que sim, em primeiro lugar temporalmente pois viveu na época do neoclassicismo, em segundo lugar, atendendo às características artísticas também poderemos considerar que sim. Atendendo à diversidade das suas obras e que a sua pintura era fundamentalmente de regime, e por haver uma necessidade de adaptabilidade às encomendas e à modernidade estética que emergia, encontramos variantes que percorrem as opções *Neoseiscentistas*, outras *Neobarrocas*, observamos no entanto que pouco enquadra com o *Neogótico*. Nas suas pinturas as paisagens são quase inexistentes, e como tal não recorre constantemente aos cenários de ruínas que estavam tão em voga, todo o destaque incide sobre as personagens que pinta, apenas pontualmente recorre a elementos arquitectónicos e quando o faz é meramente para assinalar determinado aspecto da obra, como no caso do mural da sala D.João VI do Palácio da Ajuda, em que pintou um templo, mas este para além do significado iconológico serve para identificar a capital, Lisboa. As influências que Fuschini sofreu, embora visíveis na sua obra pictórica tornam-se mais fáceis de identificar nos desenhos que executou, até porque, nesta altura os desenhos começaram a ter valor próprio, para além de esboços de uma composição maior, alguns afirmavam-se já como autênticas obras de arte.

1.2 - Teoria e prática no tempo de Fuschini.

Em meados de Setecentos vemos chegar até aos artistas e professores de desenho e pintura as ferramentas que lhes permitiriam acompanhar o evoluir das tendências estilísticas que se desenvolviam na Europa através de um maior número de traduções de obras teóricas e técnicas de arte.

As traduções foram essenciais para o amadurecimento do gosto estético nacional; em 1772 a obra *Elementos de Geometria* de Alexis Claude de Clairaut (1713-1765) foi traduzida por Joaquim Carneiro da Silva (1727-1818) com o intuito de servir de base pedagógica para as sua Aulas que leccionava, tendo sido o fundador da Aula de Gravura na Imprensa Régia e ensinou Desenho e Architectura no Colégio dos Nobres, cargos que assumiu depois de anos de estudo primeiramente no Brasil e depois em Roma. Carneiro da Silva ainda escreveu um texto, no qual acentuava a importância do *Genio* de cada artista e da necessidade do estudo do Desenho intitulado *Apologia da Arte da preeminência da Arte da Esculptura, sobre a de fundir estátuas de metal* no Jornal Encyclopedico de 1789.²⁵ Anos antes, em 1765, dentro da área da filosofia e literatura foi traduzido o *Tratado do Sublime* de Longino pelo padre Custódio José de Oliveira, especialista em grego, onde se vai recuperar deste autor do século I os conceitos de *Génio* e de *Sublime*; para ele “o sublime em arte era o produto do génio, dessa grandeza interior da alma, que por vezes trespassava inevitavelmente as regras, e cuja observação por um artista de pouco génio conduzia à mediocridade”²⁶ o sublime, era algo que transcendia o *Belo* a nível perceptivo e emocional, o sublime tinha de ser algo de extraordinário e de surpreendente; esta nova teoria estética esteve em voga durante todo o período considerado neoclássico e foi amplamente assumida pelo romantismo com o tratado de Edmund Burke (1729-1797) de 1757 “*Uma Investigação Filosófica Sobre a Origem de Nossas Ideias do Sublime e do Belo*”. Foram traduzidos dicionários de belas artes de modo a servirem de instrumento e base de estudos nas diversas áreas artísticas, tendo para tal contribuído a actividade da tipografia do Arco do Cego que se empenhou na tradução de obras fundamentais para apreensão da técnica de desenho como o a *Geometria dos Pintores* de Louis Charles Dupain (1715-1790), e ainda de Jean Le Clerc (1587-1633) *Os Verdadeiros Princípios do Desenho conforme o carácter das paixões*.

²⁵ Miguel Figueira de FARIA, *Revista da Faculdade de Letras CIÊNCIAS E TÉCNICAS DO PATRIMÓNIO*, Porto, 2003 I Série vol. 2, pp. 687-702 .

²⁶ Ana Luísa BARÃO, *Teoria e Crítica da Arte entre a Europa e Portugal – Finais do século XVIII e inícios do XIX*, III Congresso Internacional da APHA - www.apha.pt/boletim/boletim4/artigos/AnaLuisaBarao.pdf .

Também a Imprensa Régia teve um papel fundamental não só ao traduzir obras de autores como John Evelyn (1620-1706), cronista que relatava as novidades que ocorriam no âmbito não só político e social, mas também artístico e cultural, mas foi também de grande importância na divulgação de Gravuras como é o caso da publicação do *Missale Romanum* de 1808 onde surge uma gravura de Gaspar Fróis Machado (1759-1776) da *Adoração dos Pastores*²⁷ de Sebastiano Conca (1680-1764) e que Fuschini pintou por duas vezes ao longo da sua carreira: uma primeira fase de aprendizagem em escola ou *atelier* com o seu pai o pintor Francesco Fuschini (1745-1804), e numa fase posterior, já de maturidade uma outra obra de grande dimensões onde se revela um óptimo copista, característica que também podemos observar num desenho que fez de um quadro de Guido Reni (1575-1642), com o tema *Susana e os velhos*²⁸.

Todo este material bibliográfico passou a ser discutido nos meios artísticos, com a divulgação não só de ideias, mas também como os diversos materiais poderiam ser usados pelos artistas; salienta-se nesta área o conjunto de obras de Diogo Carvalho Sampaio, Cavaleiro da Ordem de Malta (1751-1807) sobre o estudo das cores, em que o autor relata as experiências que fez para obter determinados resultados que pudessem ajudar os pintores na função da sua arte: “ *Os Dilectantes, e Artistas que começam a occupar-se em todo o genero de trabalho colorido, acharão o modo de formar, com poucos elementos, huma infinidade de Cores, que jamais serão repugnantes, e que sempre se conservarão, quanto ao brilhante, na mesma proporção, com que se empregarão, sem que humas fiquem permanentes, e as outras sujeitas às alteraçoes do tempo. Se deste breve Tratado resultar alguma luz á quella parte da Phisica, que se versa sobre as Cores; e se elle puder contribuir para guiar o trabalho dos Dilectantes, e Artistas que começam a occuparse da sua combinação: eu darei por bem empregados os poucos dias que passei em compollo; e a ninguem pezará de ter sacrificado os poucos momentos, que são necessarios para o ler.*”²⁹; o mesmo autor editou mais dois estudos sobre as cores publicou em 1788 em Lisboa a "*Dissertação sobre as cores primitivas com hum breve tratado da composição artificial das cores*" e em 1791, em Madrid, a "*Memória sobre a formação natural das cores*".

Surgiram também por esta altura, no campo da literatura artística, textos de *cunho crítico e académico*, dentro de um contexto nacional existe um texto neste sentido redigido por Joaquim Manuel da Rocha sobre as pinturas executadas pelo italiano Batoni para a Igreja da Estrela, sendo

²⁷ Cf. **ELENCO ICONOGRAFICO/IMAGEM Nº. 1.**

²⁸ Cf. **ELENCO ICONOGRAFICO/DESENHO/OBRA DOC. Nº. 29.**

²⁹ Diogo de Carvalho e SAMPAYO, *Tratado das Cores que consta de tres partes analítica, synthetica, hermeneutica*, Malta: na Officina Typographica de S.A.E., impressor Fr. João Mallia, 1787, p. 7.

uma crítica muito agressiva, sem qualquer noção de ética. A ética veio com o tempo. Tornou-se comum na época a crítica artística e, a par desta literatura desenvolveu-se o género literário dos relatos de viagem, onde os viajantes-escritores ao narrarem as suas aventuras por terras desconhecidas, opinavam sobre arte de acordo com o seu ponto de vista e gosto pessoal. Entre nós este tipo de escrita atingiu o auge com o conde polaco Athanasius Raczynski (1788-1874) que durante a sua missão como ministro do rei da Prússia na corte portuguesa de 1842 a 1848, redigiu duas obras sobre as artes em Portugal: *Les Arts en Portugal-Léttres adreésses a la Societé Artistique et Scientifique de Berlin et accompagnés de documents* em 1846 e um ano depois o *Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal*. Embora o seu trabalho apresentasse uma novidade e tivesse procedido a uma metodologia do levantamento das obras de arte por ordem cronológica, o modo depreciativo com que avaliou alguns artistas nacionais granjeou-lhe bastantes inimigos e o conde recebeu ameaças em bilhetes anónimos e calúnias em artigos de jornal quando as obras circularam em território nacional já traduzidas, o que fez com que uma terceira obra que tinha em vista não chegasse a ser editada.

Em Oitocentos, as traduções continuaram a ter um papel fundamental na aprendizagem e divulgação de ideias, liam-se os autores Charles Batteaux (1713-1780), Du Fresnoy (1611-1668), Gerárd Lairesse (1640-1711) e Le Brun (1619-1690), Abraham Bosse (1602- 1676). O maior interesse incidia sobre os compêndios que teorizavam o ensino do Desenho. O Desenho afirmava-se como o pilar de todo o ensino das belas artes, por essa razão Machado de Castro (1731-1822) escultor e professor na Casa Pia de Lisboa, em 1787 um ano antes de Fuschini, juntamente com outros estudantes, seguir viagem para Roma, redigiu o *Discurso sobre as Utilidades do Desenho*. Sendo este texto considerado como um momento privilegiado da teorização do desenho em Portugal de acordo com o Professor José-Augusto França, mas que, face aos autores que Machado de Castro menciona, percebe-se alguma contradição: “ *Entre a sua devoção por Cochin e Mengs, estetas da razão, e o entusiasmo com que seguia a opinião de Du Bos, esteta do sentimento, a contradição era bem minorada pela falta de consciência do autor, formado em leituras de autodidacta, mal assimiladas, feitas entre colegas ignaros e invejosos do seu saber ingénuo*”³⁰, e era este conhecimento mal assimilado que o professor transmitia aos seus alunos e, por assim em diante. Não podemos ter a certeza se todos os professores andariam perdidos no meio das diversas teorias artísticas, no entanto com as dificuldades de tradução, a distância, a falta de contacto directo com as obras de arte, sendo que muitas vezes apenas se conheciam através das gravuras que circulavam,

³⁰ José-Augusto FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XIX*, primeiro volume, Lisboa, Bertrand Editora, 1990, p. 85.

poderiam causar alguma confusão e atropelos na apreensão das mesmas, e das suas aplicações práticas.

Porém, qualquer que fosse a corrente artística adoptada, o método utilizado para a primeira fase do desenvolvimento da habilidade dos alunos era o da cópia de gravuras e gessos; só mais tarde, com o advento da tão desejada *Academia* em Lisboa, e depois com as tendências românticas, começou aquele método a ser substituído parcialmente pelo contacto directo com a natureza, pois a cópia ao natural já se fazia em Portugal desde a abertura da Academia do Nu. Na Aula Régia de Desenho, que ficou conhecida como a *Aula do Rocha* e que Fuschini frequentou com o professor Joaquim Manuel da Rocha (1727-1786), copiavam-se estampas e gravuras. Porém o professor, conhecido por ser um excelente copista, mau de colorido na opinião do seu biógrafo Júlio Jesus, mas muito bom na execução de desenhos, foi considerado por Augusto França como um *faz-tudo* formado na escola de André Gonçalves, coprador de estampas religiosas e imitador de Vieira Lusitano, tratando-se de um “retratista sem mérito mas já imitador de pintores de um gosto actualizado, como *Desportes com os seus «animais» e Vernet com as suas «marinhas» e «ruínas»*”³¹.

Percebemos que as novidades estéticas que circulavam através das estampas e gravuras eram acompanhadas pelos nossos pintores, e Joaquim Manuel da Rocha na qualidade de professor compartilhava com os seus discípulos o material que lhe ia chegando às mãos. José-Augusto França acrescenta ainda que a *Aula do Rocha*, ou Aula Régia de Desenho de Figura se tratava de um ensino complementar onde os alunos admitidos apenas necessitavam de saber ler e escrever e as quatro operações. O *Jornal de Bellas Artes* ou *Mnémosine Lusitana* em 1816, no seu número cinco, refere a abertura das Aulas Régias. O redactor inicia o artigo com uma introdução um tanto provocatória, onde começa por dizer que se desenganem os estrangeiros e aqueles nacionais que nos supõem muito atrasados nas belas artes, e que era necessário que se lhes explicasse que existem duas aulas régias públicas, uma de Desenho Histórico e outra de Desenho de Arquitectura Civil, e acrescenta: “*Não direi, que estas aulas disputão preferênciam com as Academias de S. Fernando de Madrid, de Pariz, Londres e Roma; mas não se devem considerar em tal estado de nulidade, que não mereção lugar distincto entre as de Napoles, Amsterdão, e outras Capitaes de Reinos, e Estados preconizados florecentes em Bellas Artes. Estas duas aulas creadas pelo Alvará da Rainha Nossa Senhora D. Maria I., datado de 23 de Agosto de 1781, se abrirão no 1º de Dezembro do mesmo anno, fazendo-se nesse dia a 1ª sessão publica; e dellas tem sahido aproveitados 385 Discipulos (...) . Os actuaes Pintores Portugueses de Camara de S.A.R. empregados nos Quadros Historicos, e Tectos do novo*

³¹ *Ibidem*, p. 32.

Real Palacio d' Ajuda; os Gravadores da Typografia Regia, e a maior parte dos outros Pintores, e Artistas em diversos ramos mais acreditados aprenderão nestas aulas.”³² Segue-se a explicação do método de ensino da aula de Desenho Histórico e de Desenho de Arquitectura Civil. Interessa-nos para este estudo o modo como era leccionada a aula de desenho histórico; aqui os alunos exercitavam-se através da cópia dos desenhos dos melhores mestres, sendo que o professor estaria atento aos erros dos alunos indicando-lhes tudo o que de sublime havia no original para ser seguido e o que havia de medíocre para se afastarem “*dispondo-os assim para desenharem com acerto nas composições, que houverem de fazer de própria invenção*”³³ não se limitando o professor a ensinar apenas a figura humana, mas alargando o seu leque a outros objectos da natureza como “*irracionais , paízes, plantas , flores, ou outras semelhantes cousas; fazendo ultimamente aos mais adiantados os modelos de relevo que fazem parte do estudo, e adorno desta Aula, a fim de os acostumar a copiar ao natural. Este estudo pratica-se de manhã.*”³⁴

O método do ensino através da cópia, baseado sobretudo na cópia directa e/ou através da composição de cópias de gravuras que chegavam até nós oriundas da Itália ou Flandres encontrava-se, já no séc. XVII, na opinião de Júlio Jesus estafado e caduco e em 1942 comenta a situação deste modo: “*A primitiva escola de pintura portuguesa - até uma certa altura – pode estabelecer um desassombrado paralelo com as escolas do Norte, principalmente com a flamenga. Daí para cá, tudo se perde, tudo se dilue no espantoso desenvolvimento das várias escolas estrangeiras, acabando nós no século XVIII, por sermos uns modestos copiadore de estampas, subservientes imitadores do classicismo italiano, toleradores das influências francesas e indiferentes às tendências espanholas*”³⁵; por sua vez Nuno Saldanha compreende que a cópia a partir da laicização da sociedade, onde a pintura religiosa deixou de ser o género mais reproduzido e onde se centrava mais esta prática, perdeu parte da sua importância como agente marcante do gosto estético, e de um fim em si tornou-se um meio de função pedagógica pois consistia num meio rápido e económico de acesso de imagens. A cópia em determinado momento deixou de representar uma forma de expressão dependente do gosto de quem encomendava determinada obra “*(...)para se tornar num*

³² *Jornal de Bellas Artes ou Mnemoise Lusitana*, redacção patriótica, Num V, Lisboa, Impressão Régia, 1816, p.80.

³³ *Idem*, *ibidem*, p. 81.

³⁴ *Idem*, *Ibidem*.

³⁵ Júlio JESUS, *Joaquim Manuel da Rocha e Joaquim Leonardo da Rocha. Pintores dos séculos XVIII-XIX. Subsídios para as suas biografias e alguns elementos para o estudo das suas obras*. Tipografia Gonçalves. Lisboa, 1932, p. 27.

exercício académico dependente da vontade dos artistas e professores das Academias “³⁶. No meio académico a cópia podia ser executada de diversas formas; podia copiar-se apenas estampas e gravuras cabendo a cada aluno capacidade individual de atribuir um cunho pessoal ao desenho copiado, e para isso haveria que haver génio e invenção. No entender de Palomino (1653-1726), célebre tratadista espanhol, existiam duas formas de inventar, *inventar por estampa*, onde se poderia pintar todo um painel a partir de uma só estampa colocando o colorido da invenção do pintor, ou o *furto* que se fazia com a junção de várias partes de estampas diferentes, o que requeria alguma experiência pois colocar elementos de diversos registos num só exigia por parte do pintor um perfeito domínio de perspectiva para que pudesse encaixar diferentes elementos de modo a ficarem perfeitamente enquadrados dentro de um mesmo discurso pictórico; o talento de *furtar* era visto quase como de inventar na totalidade, porque era preciso grande habilidade para compor os vários objectos furtados debaixo da mesma luz, de um mesmo ponto de vista, e de distância, de modo a parecer que tudo tinha sido feito para aquele lugar, era preferível copiar bem ou compor por estampas do que fazer mal de pura invenção; a prática do *furto* seria a mais corrente entre a maior parte dos artistas nacionais justificando a escolha mediante a dificuldade de recorrerem ao natural para efectuarem as suas composições.

Vemos D. Alexandre de Sousa Holstein enquanto ministro de Portugal em Roma incentivar os alunos à prática da cópia dos artistas consagrados, chegando a encomendar ao nosso pintor e a Cunha Taborda, réplicas de quadros existentes nas galerias do Capitólio para a sua colecção particular, conforme relata numa das suas cartas ao Intendente Pina Manique. Insistia o ministro, porém, no estudo pela observação dos originais; supomos, que por o colorido só poder ser perfeitamente apreendido olhando as pinturas *in situ*, onde se teria a percepção das diferenças de tons, de cores, dos efeitos plásticos de cada artista e das técnicas aplicadas por cada um para alcançar determinados efeitos como as velaturas e os esfumados, algo que não poderia ser apreendido através da cópia de gravuras e estampas, mas somente da observação directa das obras.

Sabendo de antemão, também, os nossos pintores formados em Roma, que o uso das cópias seria a fase inicial do estudo, e que a partir dela se desenvolveriam as características pessoais de cada um, o que condicionou o desempenho dos nossos artistas? As razões poderão ser múltiplas dentro do foro e capacidades de cada indivíduo, acrescentando uma vivência própria e assimilação do mundo que os rodeia, prevalecendo nas suas obras, boas ou más um cunho próprio de acordo com a faculdade de se expressarem artisticamente, no entanto outra imposição condicionava fortemente toda a sua

³⁶ Nuno SALDANHA, *Artistas, Imagens...* Op.Cit., p.283.

actividade: o gosto de quem encomendava. Os contratos no século XVIII pouco variavam daqueles que se faziam no século XV onde o cliente escolhia o tema e a forma da obra, e assim a arte caminhava entre o génio artístico e o gosto de quem detinha o poder social e económico.

Por esta razão a cópia, ao contrário do que seria de esperar, não estava presente na vida dos pintores somente como exercício de aprendizagem, seguia os artistas em todo o seu percurso profissional e era utilizada sempre que tal fosse solicitado. Fuschini, por exemplo, recorre a apontamentos seus, a cópias executadas por si e a estampas, para conseguir compor um tema de sua invenção; podemos dar como exemplo o desenho para uma proposta de uma obra representando o tema do Antigo Testamento, *Susana e os velhos*, onde o autor assina “*Fusquini inv. e fez-*“. Antes do desenho final onde o pintor reconhece a sua *invenção*, o tema de *Susana e os velhos*³⁷ foi explorado noutros dois estudos, ambos cópias de obras que o pintor pôde observar *in situ* e retirar delas o que lhe interessava, compondo mais tarde o tema com recurso a outras fontes iconográficas. Conseguimos ter uma percepção da pesquisa prévia que o artista fazia acerca dos temas que representava e como os desenvolvia até atingir uma composição que lhe agradasse. Do tema *Susana e os velhos* que Fuschini copiou de Luca Giordano³⁸ (1634-1705) e de Guido Reni³⁹ (1575- 1642), as duas pinturas abordam o assunto de forma diferente: Guido Reni apresenta uma cena calma, baseada em movimentos traiçoeiros executados a um ritmo assustadoramente lento, silencioso e malicioso, ao contrário, Luca Giordano apresenta-nos uma Susana mais expressiva de gestos rápidos, criando uma sensação de agitação interior, provocando uma outra emoção ao espectador, não o desconforto criado pelo ambiente de Guido Reni, mas uma manifestação de desgosto imediato e reacção ao ataque dos dois velhos. Fuschini situou o seu desenho a meio termo de emoções, afastou-se um pouco da intensa carga psicológica do tema e optou por uma representação de certo modo convencional, o que nos faz supor que tenha havido uma encomenda para o mesmo, pois Fuschini regra geral, tal como os dois pintores já referidos, centra na maioria das vezes toda a sua atenção na figura humana, sendo raríssimo o uso de paisagem ou outro tipo de enquadramento nos seus desenhos e pinturas, aqui, contudo, na sua *invenção*, Fuschini apresenta uma cena que se desenrola afastada do espectador, perto de uma fonte ao estilo Neoclássico, num jardim, e ao cimo, num monte, representa um edifício majestoso, também de traço neoclássico. É quase única esta combinação espacial da figura humana dentro de um ambiente específico nas obras de Fuschini; além deste desenho encontramos somente a

³⁷ Cf. **ELENCO ICONOGRAFICO/DESENHO/OBRA DOC. Nº. 28.**

³⁸ Cf. **ELENCO ICONOGRAFICO/DESENHO/OBRA DOC. Nº. 30.**

³⁹ Cf. **ELENCO ICONOGRAFICO/DESENHO/OBRA DOC. Nº. 29.**

presença de arquitectura num desenho a sanguínea que terá executado logo no primeiro ano que chegou a Itália com o tema *A ultima comunhão de São Jerónimo*⁴⁰, e pontualmente no mural da Sala D. João VI no Palácio Nacional da Ajuda representando “*A Feliz chegada de V.Mag.^{de} a estes Reinos no dia 4 de Julho de 1821*”⁴¹ com uma representação à esquerda de um edifício circular, com cúpula assente em colunas de fuste liso de capitéis coríntios. No seu desenho de *Susana e os velhos* Fuschini inspira-se nas obras com o mesmo tema dos mestres italianos Giuseppe Bartolomeo Chiari (1654-1727) e Domenico Zampieri (1581-1641); de Chiari retira a teatralidade das personagens e os gestos, invertendo a imagem, e de Zampieri vai buscar a arquitectura e a composição paisagística, não representando contudo mais que um edifício ao fundo da composição, suprimindo os edifícios laterais, focando mais uma vez a sua atenção no conjunto das três figuras humanas e no próprio local onde a cena se desenrola, a fonte, tendo optado por uma conjugação da decoração composta por detalhes de elementos clássicos.

Verificamos, desta forma, que havia uma depuração feita ao gosto de cada artista, em concordância com o encomendante da obra e do imenso rol de possibilidades apresentado pelas gravuras e estampas. De modo a regular todas as etapas que deveriam ser seguidas para que o aluno, futuro artista, conseguisse obter uma boa obra pictórica, Cyrillo Volkmar Machado elaborou um manual didáctico, no qual compilou o que ele entendeu e reteve das suas leituras dos pintores e estetas da época, intitulado *Nova Academia de Pintura dedicada A's Senhoras Portuguezas, que amão ou se applicão ao estudo das Bellas Artes*⁴², foi publicado em 1817, e através da leitura desta obra percebemos quais as regras que regiam os nossos pintores; Cyrillo era na época um dos mestres mais considerados; após conclusão dos trabalhos em Mafra, foi chamado a dirigir as decorações do Palácio da Ajuda, já que as mesmas se faziam um ritmo pouco metódico. Apesar de citar os autores contemporâneos, Cyrillo acaba por não se afastar das regras do classicismo seiscentista, mencionado ainda Du Fresnoy e a teoria *Ut Pictura Poesis erit*.

Também de Du Fresnoy, Joaquim Machado de Castro retirou muitos significados que incluiu no seu Dicionário de Escultura⁴³ que embora tenha sido impresso apenas em 1837, fora escrito em 1812. O escultor proferiu ainda um discurso em 1787 sobre as utilidades do Desenho, e entre vários

⁴⁰ Cf. **ELENCO ICONOGRAFICO/DESENHO/OBRA DOC. Nº. 37.**

⁴¹ Cf. **ELENCO ICONOGRAFICO/PINT.MURAL/OBRA DOC. Nº. 1.**

⁴² Cyrillo Volkmar, MACHADO, *Nova Academia de Pintura dedicada A's Senhoras Portuguezas, que amão ou se applicão ao estudo das Bellas Artes, Lisboa, Impressão Régia, 1817.*

⁴³ Joaquim, MACHADO DE CASTRO, *Diccionario Arazoado ou Filosofico D'Alguns Termos Techicos Pertencentes Á Bella Arte da Escultura.*Lisboa, Livr.Coelho, Col. Inéditos de História da Arte, 1937 – referido por Ana Luísa Barão.

aspectos ele relembra que o Desenho não se poderia estudar sem se saber e aprofundar o estudo das disciplinas de matemática, geometria, perspectiva e óptica. Acerca da cópia ao natural esclarece ainda o escultor, que esta actividade seria para os alunos que já haviam adquirido alguma experiência estavam habilitados para a cópia do natural vivo ou aulas nocturnas. As aulas nocturnas deveriam ser superintendidas por um Director que dirigia a pose dos modelos e a incidência de um candeeiro – móvel que era utilizado para o estudo dos efeitos de claro- escuro, a cópia “*do modelo natural não devia fazer-se sem discernimento, como adverte, mas segundo uma mediação cultural proveniente do estilo gregos e romanos*”⁴⁴. Machado de Castro recomendava ainda que um artista necessitava de uma carteira com ligeiro declive no seu *atelier* e uma cruzeta com cordel, mas neste caso para segurar as estampas que seriam os modelos para os estudos, o papel deveria ser de uma determinada qualidade e o desenho seria executado a lápis preto de Castela ou vermelho da Holanda, “*o desenhar com várias cores representa já um estado adiantado de conhecimento e perícia, momento no qual o aprendiz pode também iniciar-se na cópia de objectos de vulto, pedaços do corpo, como cabeças, mãos pés, até chegar à figura inteira.*”⁴⁵.

Machado de Castro tal como Cyrillo Wolkmar Machado, entre outros artistas de formação mais actualizada vindos de Roma, participou na campanha de obras que se veio a realizar a partir de 1802 no Novo Paço da Ajuda; edifício de encomenda régia onde se procurou implementar o estilo neoclássico, como sinal de modernidade, não só a nível da arquitectura como também nas decorações, na escultura e na pintura.

1.3- O Palácio da Ajuda e os novos ciclos de encomenda.

O Palácio da Ajuda concebido para enaltecer o Rei e a corte, viu logrado o seu intuito por ocasião da invasão francesa, facto que veio alterar a vida política, social e cultural de Portugal e da Europa para sempre. Nascido para albergar a família real, foi escola, foi estaleiro de obras e só a partir de 1862, ano do casamento do rei D. Luís com D. Maria Pia de Sabóia, foi escolhido para residência oficial, adquirindo finalmente a verdadeira dimensão para que fora projectado, sob uma nova redecação e reorganização das salas.

⁴⁴ José Fernandes PEREIRA, *Teoria do Desenho Português. O modelo Clássico* in Vieira Lusitano 1699-1783 o desenho, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2000, p. 26.

⁴⁵ *Idem, Ibidem*, p.25.

A Obra construída sob um risco de gosto neoclássico, começou por ser de traço Barroco em 1795 com o projecto de Manuel Caetano de Sousa (1738-1802), arquitecto das Obras Públicas. Iniciada a construção em Maio de 1796 foi suspensa em 1801, ano em que foi redefinido o estilo da mesma, optando-se pela nova corrente neoclássica. Foi entregue o trabalho a dois arquitectos de formação italiana e actualizada: José da Costa e Silva (1747-1819) português que veio carregado de louros da Academia de Bolonha e de São Lucas em Roma⁴⁶, o qual foi o autor do novo edifício do Erário Régio, do Teatro de São Carlos e do Hospital dos Inválidos Militares de Runa e ao italiano Francesco Saverio Fabri (1761-1817), que veio para trabalhar no Algarve ao serviço do Bispo Gomes de Avelar para reconstrução de igrejas e ruínas provocadas pelo terramoto. O seu mérito trouxe-o a Lisboa onde remodelou a fachada do Palácio de Castelo Melhor ao estilo neoclássico e ainda projectou o Hospital Real da Marinha. Fabri foi chamado a participar nas obras da Ajuda, e em documento de 2 de Janeiro de 1802 publicado por Ayres de Carvalho, considerava que a Obra necessitava de ser riscada de novo, pois não estava em termos de ser executada devido ao modo como estava delineada, dado o intrincado da Arquitectura que mais pareceria trabalho de um entalhador do que de um arquitecto.⁴⁷

Decidiram os dois arquitectos que se havia de traçar novamente o plano conforme o bom gosto da *purgada architectura* em oposição ao mau gosto vigente de cariz tardo barroco. Deste modo a obra que havia sido interrompida reiniciou-se em 1802 com uma nova estética, porém seguiu-se a proposta menos radical, que era a de alterar fachadas, e não todo o projecto de raiz, o que iria provocar um atraso no andamento dos trabalhos. Mesmo assim ao encerrar-se o estaleiro em 1835, ficou a obra até aos nossos dias a um terço do projecto inicial. José-Augusto França considera que “*O monumento em si, tal como podemos aprecia-lo hoje, inacabado, com abandono do seu projecto primitivo e intervenção infeliz de António Francisco Rosa (e de Cyrillo), oferece, porém, uma definição de neoclassicismo italianizante que em parte alguma do País tem tão segura expressão.*”⁴⁸.

Esta opinião contrasta com o modo como a historiadora Raquel Henriques da Silva encara a construção do monumental palácio: “*verifica-se que o longo estaleiro da Ajuda cristalizou numa infecundidade pasmosa, enquistado sobre si mesmo ao contrário do de Mafra ou mesmo o de*

⁴⁶ Ayres de CARVALHO, *Os três arquitectos da Ajuda: do "rocaille" ao neoclássico* Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1979, p.79.

⁴⁷ Idem, p. 85.

⁴⁸ José-Augusto FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Primeiro Volume, Bertrand Editora, Lisboa, 1990, p. 107.

*Queluz. Por isso, como já afirmei, é difícil considerá-lo o início de um novo ciclo estético: pelos compromissos para com o poder, pela luta mortífera ou surda que se desenvolveu entre os diversos projectistas, pelo formalismo bastante estéril dos fundamentos estéticos do projecto, o Palácio da Ajuda é antes o final aparatoso, quase sempre trágico, da conjuntura longa do classicismo. O nunca ter sido terminado espelha não só a crise do Antigo Regime português, mas também metaforicamente, a impossibilidade dela se poder contemplar numa imagem arquitectónica consequente. O país ruía nos seus fundamentos imperiais e não era a arte que o ia salvar.”*⁴⁹

Não foi por acaso que em 1801 se decidiu dar novo rumo ao traçado da Ajuda; ao estilo Barroco já tínhamos o grandioso Palácio de Mafra e o Príncipe Regente D. João pretendia assinalar o seu reinado com um edifício moderno que espelhasse a época das luzes em que vivia. O novo gosto baseado nos princípios depurados do classicismo já se fazia sentir um pouco por todo o Portugal, a partir das encomendas de alguns nobres cujos palácios denotavam uma tendência para a modernidade e mudança para um estilo mais simétrico, deixando para trás os exageros do barroco e do rococó. As mudanças para encomendas públicas operaram-se no norte do país; no Porto, com a presença da colónia britânica uma nova corrente marcada pelo neopalladianismo marcou algumas construções; dentro deste género destaca-se o Hospital de Santo António cuja construção ficou pela metade da do projecto inicial enviado de Inglaterra por John Carr (1723-1807), onde trabalhavam os arquitectos Carlos Amarante (1748-1815), Reinaldo Oudinot (1747-1807), entre outros que renovaram arquitectonicamente a cidade invicta. Na pintura deste período destacamos Teixeira Barreto (1763-1810) também ele da geração de Roma. Executou pinturas para os mosteiros de Tibães e de Santo Tirso, e mais igrejas do Porto e arredores; para além da pintura religiosa destaca-se o *Juramento de Viriato*⁵⁰ já de certa expressividade neoclássica. Joaquim Rafael (1783-1864)⁵¹, que mais tarde veio a ser Primeiro Pintor da Real Câmara, e director da Aula de Desenho e Pintura da obra da Ajuda também pintou para várias igrejas do Porto. Em Coimbra o neoclássico reflectiu-se na reforma pombalina da universidade, projectados pelo inglês Guilherme Elsdén em 1779.

Em Lisboa, um dos primeiros edifícios públicos a reflectir as novas tendências foi o Picadeiro Régio projectado pelo italiano Giovanni Giacomo Azzolini (1723-1791) em 1770 para os jardins do Palácio de Belém, tendo a fachada principal nove vãos, três arcos separados por colunas dóricas que

⁴⁹ Raquel Henriques da SILVA, *Lisboa Romântica, Urbanismo e Arquitectura, 1777-1874*, volume I, Lisboa, 1977, p.161.

⁵⁰ Cf. **ELENCO ICONOGRAFICO/IMAGEM Nº. 2.**

⁵¹ **Joaquim Rafael** (1783-1864) Natural do Porto, foi nomeado Primeiro Pintor de Câmara e Corte e colocado a trabalhar na real Obra d’Ajuda. Foi director da escola ou Academia que ai existia e se veio a chamar Academia de S.Miguel. Fechadas as obras em 1833 foi Professor de Pintura na nova Academia de Belas-Artes que se fundou em 1836.

suportam uma varanda de balaústres. José Fernandes Pereira, considera esta construção como uma modesta obra de boa concepção clássica que se “*pode considerar um prenúncio do retorno a um certo purismo que terá uma resolução final no Palácio da Ajuda*”.⁵² No interior do edifício destacam-se as pinturas de tecto, onde Francesco Fuschini, pai do nosso artista executou juntamente com Francisco José da Rocha e Francisco José de Oliveira apresentando uma composição elaborada de três medalhões ovalados inseridos em moldura dourada onde predominam as alegorias.

Novo Paço d’Ajuda, de cariz neoclássico na grande maioria da opinião dos autores nacionais, iria servir para habitação do rei e da corte que se encontrava sem residência oficial condigna desde o terremoto de 1755 em que ficou em ruínas o Paço da Ribeira. No sítio da Ajuda foi construído provisoriamente e em madeira a Real Barraca que ardeu em 1794; perante a situação, o príncipe D. João decidiu mandar erigir na mesma zona um novo palácio.

Depois da interrupção inicial e da mudança de estilo arquitectónico, a partir de 1802 até ao ano de 1807 houve continuidade dos trabalhos. Em 1807 Junot invadiu a capital e houve uma desorientação com a fuga da família real para o Brasil; as obras do palácio pararam a 26 de Agosto de 1809 para voltarem ao activo a 8 de Novembro de 1813⁵³. O arquitecto José da Costa e Silva seguiu para o Brasil, e ficou apenas Fabri a dirigir as obras até 1817, ano em que morreu e ficou no seu lugar o arquitecto Francisco Rosa. Até 1821 o ritmo de construção foi descontínuo, e aquando do regresso da família real só uma parte do edificio se encontrava pronta e capaz de ser habitada, de acordo com José-Augusto França apenas três salas estavam terminadas, por este motivo foi convocada uma reunião a 6 de Dezembro 1821. De três questões que se levantaram a primeira é a que directamente se relaciona com o andamento dos trabalhos decorativos: “(...) *Primeiro quesito: Para que Sua Magestade e Sua Real Familia possam alojar-se/ com comodidade e decência proporcionada à Sua Alta Dignidade / qual seja a obra no Palacio que deve progredir com preferêcia? E depois de varias reflex/oens e pareceres, todos os acima declarados disserão, que o sallão dos Embaixadores, a / Capella e a continuação da Galeria nobre do lado do Sul até à ultima Janella do Cor- / po retrante, e da sua Opposta da parte do Pateo, e apesar de para este trabalho ser fei/to indefectivamente ficarem expostos os tectos que já estão pintados, declarão que toda/ a ruina que lhes póde acontecer vem a ser comparativamente de menor despeza, visto / serem pintados*

⁵² José Fernandes PEREIRA, *Neoclassicismo ou fim do Classicismo?* in História da Arte Portuguesa... Op. Cit., p.190.

⁵³ Ayres de Carvalho...Op.Cit. p. 165.

a colla , e por consequencia de pouca duração, do que usar de cautellas, / e telhados provisórios, que não só comdemnãõ os trabalhos, mas alem disto os fazem mais / dispendiosos.”⁵⁴

Verificamos que havia pouca preocupação em preservar as pinturas que já se haviam efectuado, porque além de serem pintadas a cola e como tal de curta duração, iria causar um atraso na obra e mais despesa a colocação de telhados provisórios. Portanto, podemos considerar que se poderão ter perdido algumas das pinturas iniciais do programa decorativo que fora estipulado desde 1802, onde poderia ter havido mais obra dos dois Pintores de Câmara e Corte, Domingos António Sequeira e Vieira Portuense. Destes dois pintores pouco ficou; João Vaz, na sua obra recentemente editada, *A Pintura Mural do Real Paço da Ajuda*, onde foi feito o levantamento das pinturas murais existentes no Palácio reforça esta realidade; de Vieira Portuense ficaram duas sobreportas hoje colocadas na denominada Salinha Encarnada, José-Augusto França referiu duas telas de Pintura de História, que desapareceram no Brasil; *“Vasco da Gama desembarcando na Índia”* e *“Inês de Castro perante Afonso IV”*. Domingos Sequeira parece ter deixado mais trabalho, sendo-lhe atribuídos os projectos dos tectos da actual Sala da Música, mas cuja decoração acabou por ser efectuada pelo pintor, Manuel da Costa e as figuras pintadas por Antonio Botelho; e da Sala Azul de acordo com João Vaz⁵⁵. Também a este pintor se refere Augusto França dizendo que dele pouco restou no Palácio da Ajuda ; *“Na obra da Ajuda, propriamente, o pintor pouco ou nada fez: já vimos que tectos seus, hoje desaparecidos, desagradaram bastante ao visconde de Santarém e a Raczyński. Talvez por causa deste desaire, a sua assistência, irregular e caprichosa, foi mínima, e logo em 1805 ele partiu para o Porto, a dirigir a Aula de Desenho da Academia da Marinha, em sucessão de Vieira Portuense, então falecido.”*⁵⁶

Consta que dias antes da nomeação dos dois pintores o Sub-Inspector da obra, D. Rodrigo de Sousa Coutinho tinha contactado a marquesa de Alorna e convidou-a a apresentar um plano artístico para o palácio tendo em vista o expressar as acções gloriosas dos nossos soberanos e portugueses, sendo que este seria o ponto-chave para os diversos programas estilísticos que se haviam de realizar nas paredes e tectos da Ajuda. José-Augusto França refere assim a proximidade que se estabeleceu entre a Arcádia e o projecto da Ajuda. Não sabemos contudo se esta proposta não seria antes uma contraproposta, já que um desenho de Fuschini, feito na presença da Marquesa de Alorna, num dos seus *Saloons Literários* havia sido apresentado ao Príncipe Regente, que dali se inspirou para que a

⁵⁴ ELENCO DOCUMENTAL/ DOC. Nº. 54.

⁵⁵ João VAZ, *A Pintura Mural do Real Paço da Ajuda. 1796-1833, Imagens do Poder*, Lisboa, Scribe, 2015, p. 17.

⁵⁶ José-Augusto FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XIX ...Op. Cit.*, p. 147.

Ajuda seguisse um programa de exaltação do poder real. Parece-nos que o convite de D. Rodrigo viria de ordens superiores, provavelmente do próprio D. João, até à marquesa, esta no entanto parece ter esquecido Fuschini, pois o seu entusiasmo incluía a pintora Vigée-Lebrun (1755-1842) nas pinturas do Palácio como sua ajudante e não o nosso artista. Não prosseguiram as obras com Vigée-Lebrun nem sob as ordens de Alcipe que em vão redigiu cartas a respeito deste assunto reivindicando o seu lugar de decoradora.

No Decreto de 28 de Julho de 1802 que nomeou os dois Pintores de Câmara e Corte (Domingos António Sequeira e Vieira portuense), foi ainda designado Joaquim Gregório da Silva Rato como pintor ao *Serviço Nacional e Real* e contratado José Vialli de Génova, pintor, miniaturista e restaurador de quadros, para adquirir as tintas, óleos, drogas e vernizes para a execução das pinturas, ainda lhe coube a tarefa de trazer para Lisboa os gessos e outros apetrechos que tinham pertencido à recentemente extinta *Academia Portuguesa de Roma*, e ainda Caetano Ayres de Andrade. Este mesmo decreto incumbia os dois primeiros pintores de proporem pintores segundos, por esta razão Domingos Sequeira propôs para as obras Manuel António Preto, que foi admitido a 4 de Setembro. Em Março de 1803 procedeu-se a um concurso de provas práticas onde apresentaram trabalhos três participantes: Arcangelo Fuschini, José da Cunha Taborda e Bartolomeu Calisto. Os pintores foram avaliados por Sequeira e Vieira Portuense e a 21 de Abril foram admitidos os três, Fuschini com o ordenado mais alto de 1000 réis, seguiu-se Taborda com 800 réis e por fim Calisto com 600 réis.

Reuniu-se o primeiro grupo de trabalho dos pintores decoradores da Ajuda, e a estes, entre outros, juntou-se mais tarde, em 1813, Cyrillo. Mas antes da campanha do Novo Paço começar em força com a parte decorativa e de Cyrillo ser chamado a ir trabalhar para o palácio, foi ele quem chamou a Mafra, onde exercia as suas funções de pintor régio, a equipa da Ajuda para abreviar e concluir as pinturas que ali se faziam “(...) em 1804, tendo S.A.R confiado a *Inspeção daquele Real Palácio ao seu guarda jóias, personagem bem conhecida e igualmente recomendável pelo ser, pela sua conduta e erudição, e pelos grandes conhecimentos que tem de Arte e (...)* Nos dous anos antecedentes forão admitidos , para se empregarem nas decorações do Palácio d’Ajuda, Francisco Vieira Portuense, Archangelo Foschini(...) todos vindos de Roma aonde estudarão como pensionados da corte; achando-se porém desocupados, na ocasião em q S.A.R mandava aprontar com pressa as paredes da casa das descobertas, propuz que se repartissem por todos os painéis; e sendo aprovada a

*proposição, Foschini pintou a Chegada de Vasco da Gama a Calecut; (...)*⁵⁷. Acrescenta Cyrillo que os mesmos artistas também prestaram auxílio nos quadros da galeria, onde as paredes foram ornadas com uma ordem de painéis grandes em cima, e uma ordem de painéis pequenos em baixo, e entre eles almofadas de folhames que imitavam os bronzes dourados.

Nos livros de contas existentes no Arquivo de Mafra não encontramos qualquer referência a pagamentos efectuados à equipa da Ajuda enquanto esta se encontrou a trabalhar no Palácio. Dos anos em que lá trabalhou a equipa apenas encontramos registos de pagamentos a Cyrillo e aos seus ajudantes; deste modo nas *Folhas de Obras – Folha das Pessoas que trabalharão, na Obra dos Escultores para a Igreja e na Pintura do Real Palácio de Mafra de Janeiro de 1804*, encontramos de Janeiro a Julho a trabalharem com Cyrillo, Bernardo António na categoria de oficial e Jozé António Horta no lugar de trabalhador, no mês de Agosto surge Caetano Jozé; nos meses seguintes de, Setembro a Novembro, apenas os registos dos três primeiros pintores, e em Dezembro surge Filipe Lopes que continua com a equipa já estabelecida até Dezembro de 1806; em Janeiro de 1807 é substituído por Luís Perca que tinha a categoria de servente, e que segue até Novembro de 1807, com Cyrillo e Bernardo António, deixando de trabalhar na equipa Jozé António. Em Dezembro de 1807 deixa de haver informação.

Compreendemos por esta atitude de deslocar uma equipa inteira para a realização das pinturas murais e de telas, de um edifício para outro, que havia critérios de especialização na execução das decorações. Este critério de divisão de categorias marcou a época barroca na Europa e também em Portugal. Na feitura das pinturas de paredes e tectos, trabalhavam diferentes pintores, simultânea ou paralelamente, operando com diferentes meios e técnicas que os múltiplos domínios da representação exigiam. A concepção e a direcção da empreitada cabia, frequentemente, ao pintor de História. Em Mafra, coube a Cyrillo Machado a coordenação de tarefas, sem no entanto retirar importância aos pintores que vieram da Ajuda. Seriam os pintores de História coadjuvados por uma série de outros artistas; pintores de quadratura, de paisagem, de ornatos, que alcançariam um resultado final composto pelo trabalho de uma equipa pluridisciplinar. Embora houvesse uma divisão de tarefas bastante demarcada desenvolvia-se sempre uma estrita colaboração entre o pintores de História e quadraturistas de modo obter um bom resultado final. O historiador Vítor Manuel Guerra dos Reis, na sua tese de doutoramento acerca da pintura de tectos do século XVIII, refere que por vezes a

⁵⁷ Cyrillo Volkmar MACHADO, *As Honras da Pintura, Esculptura, e Architectura: discurso de João Pedro Bellori, recitado na Academia Romana de S.Lucas, na 2ª Dominga de Novembro de 1677, dia em que se distribuíram os prémios aos Estudantes das três Artes, cujas obras foram coroadas; sendo Principe da mesma Academia Mr. Le Brun, traduzido do Italiano para o Portugues E ilustrado com Anotações , por hum dos Pintores de S.A.R. o Príncipe Regente Nosso Senhor*. Lisboa, Na Impressão Régia. 1815, p.125.

importância que assumem estes quadraturistas advém do facto de terem uma formação mais alargada, comparando com outros géneros considerados menores, fazendo trabalhos de arquitectura e cenografias. Acrescenta ainda que em Portugal era frequente assistir a pintores quadraturistas que também realizavam pinturas de ornatos, ou que trabalhavam como pintores de História ou de figuras, contrariando a tendência de estipular certos tipos de motivos pictóricos.

E foi o que acabou por acontecer em Mafra, com a pintura de cavalete: Cyrillo manteve a direcção do caderno de encargos, mas acabou por distribuir equitativamente o trabalho pelos vários pintores de História que reuniu para com ele terminarem as decorações do palácio. Entre eles houve a necessidade de não lhes retirar o protagonismo, daí que a cada um dos pintores destinou uma tela diferente na Sala das Descobertas. Das seis telas, uma pintou Fuschini com o tema *Vasco da Gama desembarca em Calecut*, Bartolomeu Calisto *D. João de Castro*, Domingos Sequeira pintou duas telas: *Duarte Pacheco vence o Samorim em Calecut* e *Os Almeidas derrotam Cutival em Panasse*, o primeiro deveria ter sido pintado por Vieira Portuense que entretanto falecera. Cunha Taborda, *Antonio da Silveira obriga a levantar o cerco de Diu* e por fim o próprio Cyrillo pintou *Afonso de Albuquerque edifica a fortaleza de Cochim*.

Nenhuma das telas acima mencionadas permaneceu no local de origem, o que sobreviveu até aos nossos dias foram as legendas escritas na parede no lugar correspondente a cada obra. Foram levadas para o Brasil pela família real juntamente com outras peças de mobiliário, tapeçarias, etc. A grande parte deste recheio que foi para o Brasil perdeu-se, no entanto numa publicação de 1940 de Carlos Silva Lopes surge uma pista do paradeiro das pinturas da Sala das Descobertas; por volta de 1877 encontravam-se no Rio de Janeiro no Palácio de São Cristóvão⁵⁸: “« em 1877 o Visconde de Rio Branco (pai) em visita ao monumento e acompanhado de Monsenhor Pinto de Campos, ao deparar com estas inscrições, exclamou: *Os quadros que aqui faltam estão em S. Cristóvão (Rio de Janeiro), e aqui é que deviam estar ...é que estavam bem*».”⁵⁹

Houve uma tentativa de saber onde poderiam estar as obras e na altura a informação que se conseguiu foi que parte do recheio do palácio de S. Cristóvão fora enviado para Boulogne-sur-Seine

⁵⁸ Criado por Dom João VI, em 6 de junho de 1818 e sediado inicialmente no Campo de Santana, O palácio foi residência da família real portuguesa de 1808 a 1821, pertenceu à família imperial brasileira de 1822 a 1889, abrigou a primeira Assembleia Constituinte Republicana de 1889 a 1891 e é sede do Museu Nacional desde 1892. Originalmente denominado de Museu Real, foi incorporado à universidade em 1946. Está localizado no interior do Parque da Quinta da Boa Vista, na cidade do Rio de Janeiro, Brasil.

⁵⁹ Carlos da Silva LOPES, *As Pinturas de tema ultramarino no Palácio de Mafra in Congresso do Mundo Português - publicações, Comunicações apresentadas aos Congressos de História Moderna e Contemporânea de Portugal* (V e VI Congressos), VIII volume, Comissão Executiva dos Centenários, Lisboa, 1940, pp. 63-64.

onde a família Imperial se encontrava refugiada depois da Revolução de 1889 em que o palácio foi saqueado pela população.

O autor do artigo acrescenta que tentou investigar um pouco mais acerca das pinturas levadas para o Brasil: *“Há perto de um ano, pessoa amiga procurou, a meu pedido, averiguar se entre os objectos de arte pertencentes aos Príncipes descendentes do Imperador D. Pedro II, existem alguns dos quadros provenientes de Mafra. Aproximava-se porém a guerra, o que impedia as pesquisas, pois todos esses objectos de arte estavam já, na previsão dos acontecimentos, convenientemente resguardados.”*

Este testemunho do Professor Carlos da Silva Lopes é bastante significativo no contexto da investigação, pois conseguimos entender o percurso inicial que tiveram as obras que saíram de Mafra na fuga da família real, antes de se perderem por completo com o golpe militar de 15 de Novembro de 1889 em que foi deposto D. Pedro II e proclamada a República no Brasil. Embora não haja notícias do paradeiro das pinturas das Sala das Descobertas, fortuitamente do espólio inicial duas obras de Arcangelo Fuschini sobreviveram e integram actualmente o espólio do Museu Nacional de Belas Artes do Brasil. São duas obras de grandes dimensões, de cenas bíblicas do antigo testamento: *Judite e Holofernes*⁶⁰ e *José e a mulher de Putifar*⁶¹ das quais falaremos adiante.

Depois da conclusão dos trabalhos em Mafra, regressou toda a equipa para o Paço Novo da Ajuda, com excepção de Vieira Portuense, que adoeceu gravemente com tuberculose, e depois de pedir licença para se ir restabelecer na Ilha da Madeira, ali acabou por falecer a 2 de Maio de 1805 apenas com 40 anos de idade.

Das decorações primitivas da Ajuda poucas sobreviveram até aos nossos dias, pois o Palácio foi sendo remodelado e adaptado a novos gostos e a novas tendências. Verificamos que após uma certa letargia e irregularidade inicial não só no que toca à decoração do interior do palácio, como no respeitante às esculturas, e ainda da própria construção da obra, houve um novo impulso criativo animado pela chegada do rei em 1821. A razão de ser do palácio da Ajuda era o rei e a corte; com o seu regresso um novo entusiasmo contagiou os artistas, e sucediam-se as propostas decorativas, as quais tinham sempre como figura central, o rei e a sua família ou os seus antecessores, obedecendo à proposta inicial do discurso decorativo de exaltação do poder régio e das suas virtudes. Por esta altura foi demitido o antigo Inspector Joaquim da Costa e Silva e foi nomeado Antonio Francisco Rosa para subinspector, passando a obra a depender do Intendente das Obras Públicas, o Brigadeiro Duarte José Fava. De acordo com o historiador Luiz Xavier da Costa, Costa e Silva não aceitou de

⁶⁰ Cf. **ELENCO ICONOGRAFICO/PINT.CAVALETE/OBRA DOC. Nº. 4.**

⁶¹ Cf. **ELENCO ICONOGRAFICO/PINT.CAVALETE/OBRA DOC. Nº. 3.**

bom grado a sua demissão e redigiu uma *Demonstração do que o conselheiro Joaquim da Costa e Silva, praticou como inspector que foi da obra do Palácio da Ajuda, desde 17 de Janeiro de 1818, até ao dia 9 de Abril de 1821*, onde explica que quando entrou para o cargo encontrou a obra em desalinho e com falta de regras; no que toca às decorações dizia que cada pintor seguia um rumo próprio, por essa razão decidiu instituir o hábito das conferências de modo a reorganizar os trabalhos, que para garantir o sucesso das mesmas chamou ao dever Domingos Sequeira e ainda o respeitado Cyrillo Volkmar Machado para as presidir. A justificação é longa, mas não lhe restituiu o cargo.

Mantiveram-se, no entanto as conferências, presididas pelo novo subinspector Francisco Rosa e pelo Brigadeiro José Fava, como podemos constatar pela documentação existente. Na Conferência de 10 de Janeiro de 1822, publicada por Sousa Viterbo em 1903, discutiram-se vários assuntos: para abertura de sessão Arcangelo Fuschini apresentou a Portaria de 20 de Novembro de 1821⁶² onde foi levado a aprovação o seu Projecto Alegórico para comemorar o dia 4 de Julho de 1821, embora a conferência refira este documento como o que aprovou a *Feliz Chegada no dia 4 de Julho*, este foi aprovado a 22 de Novembro⁶³. Esta portaria na realidade confirmou a aprovação de um outro projecto apresentado pelo nosso artista a 2 de Maio de 1821, relativo ao *dia 24 de Fevereiro de 1821*⁶⁴ e que teve aprovação a 7 de Maio⁶⁵ do mesmo ano pelo rei D. João VI que elogiou o zelo de Fuschini e manifestou o desejo de ver o projecto executado com brevidade. Depois deliberou-se sobre quem iria pintar as escadas do Vestíbulo principal que davam acesso ao Piso Nobre; foi decidido que uma das escadas seria entregue a Fuschini e outra a Taborda, e os ornatos de ambas deveriam seguir os desenhos de Manuel Piolti, trabalho que acabou por ser executado pelo pintor Norberto José Ribeiro⁶⁶. Foram designados pintores para as Salas a serem decoradas, a Fuschini já estava entregue a 2ª Sala com o Projecto do *dia 24 de Fevereiro*, com unanimidade dos votos, decidiu-se que a 1ª Sala seria para José da Cunha Taborda com um tema relativo à Aclamação de D.

⁶² Cf. **ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 52.**

⁶³ Cf. **ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 53.**

⁶⁴ Cf. **ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 49.** – **Nota:** Existe alguma confusão com a data do título do Projecto Alegórico; no Doc. Nº. 47, datado de 2 de Maio de 1821 surge como o dia 24 de Fevereiro de 1821; no Doc. Nº. 50 datado de 20 de Novembro de 1821 o próprio Arcangelo Fuschini se refere ao dia como o dia 26 de Fevereiro de 1821, e por fim no Doc. Nº.53 de 10 de Janeiro de 1822 refere-se ao projecto como o que representa o dia 25 de Fevereiro de 1821. Por não termos os originais não podemos afirmar se o erro é de origem ou se dos tradutores dos documentos.

⁶⁵ Cf. **ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 50.** – **Nota:** Existe um erro, talvez de tradução relação à data de aprovação do Projecto do relativo ao dia 24 de Fevereiro de 1821, Xavier da Costa publica o documento atribuindo-lhe a data de 7 de Maio, mas no Doc. nº. 50, traduzido por Sousa Viterbo, Fuschini refere-se ao dia da aprovação como sendo o 1º de Maio, não poderia ser 1º de Maio, já que o projecto fora apresentado a dia 2 desse mesmo mês.

⁶⁶ Sousa VITERBO, *Notícia de alguns Pintores...* Op.Cit., pp.145-146.

João VI. E a 3ª Sala foi entregue a Manuel Piolti e o tema seria o Concílio dos Deuses, o do quadro e no tecto seria representada a respectiva alegoria.

Esta conferência parece-nos de suma importância sobretudo para percebermos a metodologia de trabalho adoptado nas obras da Ajuda; as decisões eram tomadas por unanimidade de votos e só depois seguia o pedido para aprovação superior; todos os pintores tinham o dever de participar em todos os trabalhos: apesar de a cada um ser atribuído um determinado compartimento, os outros teriam de o auxiliar, não só para acelerar o trabalho, como para evitar que este ficasse mal feito, pois tratava-se de grandes áreas que seria impossível serem decoradas por uma pessoa apenas.

A escolha dos temas a serem aprovados fazia-se entre os desenhos que cada um apresentava para o local a que fora destinado trabalhar; esta prática veio a substituir o *“odiozo methodo dos paralelos, que sempre vem a determinar em prejuízo da obra, porque, fazendo todos os mesmos desenhos será isto uma operação tão morosa, que, antes de se por em execução cansaria a paciência de quem espera e faltaria o tempo para o principal, que vem a ser a execução de hum.”*⁶⁷

Ainda nesta conferência é referido um mal-entendido que houve com Piolti, de modo que parece que este teria sido afastado da obra, mas os pintores decidiram, que por serem poucos, e estarem muito sobrecarregados de trabalho (Fuschini para além das escadas do vestíbulo ainda tinha a seu cargo dois grandes quadros e Máximo Paulino dos Reis um tecto no Real Palácio de Belém), solicitar a presença de Piolti nas obras; *“esperando conseguir de Vossa Senhoria (...) de nos restituir este digno Artista à nossa artística sociedade; por quanto da sua separação se segue detrimento á nossa honra, dando motivo a que se julgasse que huma desmedida ambição de gloria nos conduzia a perpetuar este acto de egoísmo a nosso interesse pessoal: pois sendo nos tam poucos, e o trabalho tanto, dividido por todos, ficando a cada hum menos, lhe ficão mais meios para bem o desempenhar”*.

No mesmo mês, oito dias depois seguiu o pedido para aprovação por parte do rei sobre os assuntos tratados na Conferência de 10 de Janeiro.⁶⁸

No final do ano de 1822, Fuschini redigiu um documento onde pedia para que fossem compradas drogas em França, hábito que deve ter sido adquirido por altura das invasões francesas já que inicialmente Vialli foi adquirir os materiais a Itália. Nesta requisição datada de 21 de Dezembro, é

⁶⁷ Cf. **ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 55.**

⁶⁸ Cf. **ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 56.**

ainda solicitado um manequim de mulher, como suporte didáctico para o estudo de roupagens⁶⁹, de modo a poder acelerar o ritmo do trabalho que era muito, pois encontrava-se incumbido da realização de dois grandes quadros, um alusivo ao dia 26 de Fevereiro de 1821 e o outro ao dia 4 de Julho do mesmo ano. O facto de o trabalho ter aumentado também se relaciona com a perda da colaboração de um dos Pintores de História, Bartolomeu Calisto, que falecera no ano anterior. O pedido de Fuschini foi reforçado a 30 de Dezembro⁷⁰ e despachado a ordem superior pelo intendente das Obras Públicas Duarte Jozé Fava, e ainda existe acerca deste assunto um documento datado de 4 de Janeiro de 1823, onde verificamos que ainda era esperada a aprovação para a encomenda do manequim de mulher⁷¹.

Existem três projectos alegóricos de Fuschini na Torre do Tombo: situam-se nos anos em que Portugal atravessou inúmeras mudanças políticas; o primeiro projecto data do dia 2 de Maio de 1821 (foi publicada a proposta no Diário da Regência a 15 de Maio de 1821, depois de aprovado por Portaria de 7 de Maio) e refere-se ao dia 24 de Fevereiro de 1821⁷². Na conferência de 10 de Janeiro de 1822 deliberou-se o seguinte: *“Decidiu-se por unanimidade de votos que o Pintor Arcangelo Fosquini por já estar encarregado do Quadro relativo ao acontecimento do dia 25 de fevereiro do anno passado, servindo-lhe este de Thema, conforme o Projecto para a Pintura da segunda sala, em que elle deve ser colocado, cujo projecto depois de ser discutido pelos seus Collegas será o resultado prezente a S.M. para ter a sua Real Approvação.”*

O tema do **Projecto Alegórico do dia 24 de Fevereiro de 1821** reporta-se ao dia em que D. João VI aprovou a Constituição estando o rei ainda em solo brasileiro. Por este motivo, Fuschini sugeriu como personagens centrais do tema D. João VI e o príncipe D. Pedro, este seria representado no acto

⁶⁹ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 59.

⁷⁰ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 60.

⁷¹ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 61.

⁷² Decreto de 24 de Fevereiro de 1821

Approva a Constituição, que se está fazendo em Portugal, recebendo-a ao Reino do Brazil e mais dominios.

Havendo Eu dado todas as providencias para lidar a Constituição que está fazendo em Lisboa com o que é conveniente ao Brazil, e tendo chegado ao Meu conhecimento que o maior bem que posso fazer aos Meus Povos é desde já approvar essa mesma Constituição, e sendo todos os Meu cuidados, como é bem constante, procurar-lhes todo o descanso, e felicidade: Hei por bem desde já approvar a Constituição, que alli se está fazendo e recebel-a no Meu Reino do Brazil, e nos mais dominios da Minha Corôa. Os Meus Ministros e Secretarios de Estado a quem este vai dirigindo o façam assim constar expedindo aos Tribunaes, e Capitães Generaes as ordens competentes. Palacio do Rio de Janeiro em 24 de Fevereiro de 1821.

Com a rubrica de Sua Magestade.

<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/sn/antioresa1824/decreto-39220-24-fevereiro-1821-569031-publicacaooriginal-92323-pe.html>

Publicação: Coleção de Leis do Império do Brasil - 1821, Página 22 Vol. 1 pt. II (Publicação Original)

solene de jurar a Constituição, dentro do Templo da Glória, com a mão sobre um livro que teria escrito: Constituição da Monarquia Portuguesa, esta seria apresentada ao rei pelo *Génio do Patriotismo* acompanhado pela *Alegoria da Religião*, neste plano encontrava-se a *Lealdade Portuguesa* com o modelo de um trono formado pelos corações de todos os portugueses. No intervalo das colunas do templo estariam representados os retratos dos reis anteriores e dos heróis da pátria. Em redor das duas figuras dominantes, um rol de personagens simbólicas, a *Lei*, a *Fidelidade* a *Constância* e o *Valor*. Do alto do quadro por entre nuvens surgiria a *Glória* com a *Fama* a seu lado e rodeada de muitos génios com flores, para coroar o monarca de louros, embora este já tenha colocada sobre a cabeça a coroa real por dois *putti*.

Surgem de um lado, que não se encontra especificado, a *Vitória*, com os rios *Tejo* e *Douro*, vencendo o monstro do despotismo representado por um Minotauro, do outro lado, surgem o *Tempo* e a *Verdade*, à frente de todo o quadro a *História* escreve acontecimentos que se desenrolam. E Fuschini volta a colocar *do lado oposto* (que entendemos ser do lado em que se encontra a *Vitória* com os dois Rios) a Portugal ou *Lísia* e a *América* que de mãos dadas convidam os portugueses dos dois hemisférios a darem manifestações públicas de agrado, e que seria expressado por figuras de todas as classes e idades.

O **Projecto Alegórico comemorativo do dia 4 de Julho de 1821**⁷³, homenageava o regresso do rei a Portugal. O rei desembarcou em Lisboa e jurou as bases da Constituição, a notícia da chegada da Família Real a Lisboa foi dada no nº 156 do Diário da Regência, 4 de Julho de 1821, edição de 4ª feira.

Nesta proposta de Fuschini, mais uma vez, o rei é a figura central da composição, e em volta encontram-se personificações alegóricas; o rei sentado numa concha marinha, está ladeado de *Oceano* num lado e por *Neptuno* do outro, atrás de si acompanhados por Tritões. Surge a rainha Carlota Joaquina com seus filhos. Incluiu o *Tejo*, trazendo palmas nos braços para distribuir pela população que manifestava apoio ao monarca. Portugal, na figura de *Lísia*, destaca-se de entre todos para estender ao rei a primeira folha de palma. Ao alto, já no plano celestial, entre *Lísia* e o rei surge Minerva que traz consigo as bases da Constituição. Neste plano no topo do painel, estaria representado um Concelho dos Deuses, presidido por Júpiter. E ainda um Trono, onde na decoração esculpida (em médio-relevo, supomos) a América entrega o monarca à *Lusitânia*, e ambas seguram os emblemas do novo regime político vigente.

⁷³ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 51.

Por fim existe um terceiro projecto de Arcangelo Fuschini, este intitulado **Projecto Alegórico comemorativo do sempre memorável 5 de Junho de 1823**⁷⁴, que foi apresentado a 6 de Julho de 1823, aprovado no mês seguinte a dia 16 e publicado na Gazeta de Lisboa a 28 de Agosto do mesmo ano; o tema refere-se à vitória da Vilafrancada. A proposta não se afasta das anteriores no que toca aos elementos alegóricos. No centro da obra Fuschini coloca mais uma vez o rei, acompanhado de suas filhas tal como no projecto para comemorar o dia 4 de Julho de 1821, num carro triunfal conduzido pelas oito virtudes da Nação Portuguesa, a *Lealdade* e o *Valor*, *Firmeza* e *Amor aos Monarcas*, *Obediência* e *Zelo da Religião*, *Constância* e o *Respeito pelo Trono*. Ao lado do carro onde seguia o rei com as princesas, D. Miguel, como figura central, montado num cavalo branco, e ao lado de toda a família real surge a *Alegoria da Religião Católica*. Do lado oposto à frente seguiria o *Anjo-custódio*, repelindo os *Vícios* e as *Fúrias*, o *Ateísmo* e a *Fraude*. Do outro lado o *Tempo* arrancava do livro da história o sistema liberal extinto. Toda a cena contaria com a presença de um público, constituído pelo povo que apoiaria o monarca. No topo estaria representada a Virgem Padroeira agradecendo a Cristo a abolição do regime liberal e o regresso ao absolutismo, defensor da religião cristã.

Existem mais projectos alegóricos para as salas da Ajuda de outros artistas mas, para além dos de Fuschini, parece-nos interessante referir um projecto proposto por Manuel Piolti, que apresenta características formais diferentes do dos restantes colegas, talvez por se tratar de um pintor-decorador, e não de um Pintor de História. O projecto de Piolti seria para o tecto da Sala Quadrada do Torreão e todos os artistas concordaram com a proposta na Conferência de 5 de Julho de 1823⁷⁵; nesta Conferência, também se deliberou sobre a colocação de cavilhas das sobreportas da Sala da Galeria, que já estaria quase concluída a pintura executada por José da Cunha Taborda e ainda a passagem de seis alunos a praticantes, dois passaram a praticantes de Pintura e quatro a praticantes de Desenho, todos com aumento de vencimento, entre eles destaca-se um dos discípulos de Arcangelo Fuschini, Manuel da Conceição, que executou um desenho do busto de Antino.

A proposta de Manuel Piolti, de 20 de Junho de 1823⁷⁶, versa sobre a *Virtude Heróica*, que como explica, foi a alegoria escolhida *como hum Symbolo, ou Compendio q. refere os Atributos, e Excelcitude do Nosso Augusto Soberano, o Fidellissimo Rei o Snr. D. João Sexto*. Piolti inicia o projecto descrevendo o local imaginário onde a acção se desenrola, especificando que é um templo de forma circular, cuja 2ª ordem é coríntia. Taborda também descreve num dos seus projectos um

⁷⁴ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 66.

⁷⁵ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 65.

⁷⁶ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 64.

templo, e a ordem que usa, ao contrário de Fuschini, que centra toda a sua atenção nas figuras, o que acaba por ser uma opção sua não valorizar tanto o espaço, mas sim as pessoas que nele se encontram. Piolti prossegue com a descrição do templo, acrescenta que o mesmo tem uma abóbada com uma abertura circular, onde no centro estaria representada a figura principal, a *Virtude Heróica*, como uma mulher de mão dada com um génio adulto: o *Prazer da Virtude*, e descreve toda a panóplia de alegorias que compõem as diversas cenas. Ao redor da cena central, em cada uma das quatro paredes da sala seriam pintados mais quatro painéis; o 1º do lado do Poente, com a representação principal da Deusa Ceres. No 2º lado do Norte, o deus Apolo, num 2º nível abaixo deste, duas ninfas que ouvem a música, e um terceiro plano mais abaixo, dois génios, um de cada lado do painel ajoelhados e com cestos de flores. 3º lado do Nascente, a representação da *Deusa da Indústria*, 4º lado do Sul, surge *Minerva*, num nível abaixo *Hercules*, num terceiro nível mais abaixo surgem novamente dois génios.

Por fim acrescenta à descrição quatro *pilastroens* de forma circular; e quatro pilastras; *tem cada Pilastrão a forma circular q. toda a Abóboda, e tem/ huma columna de cada parte, ambas de Jaspe, q. ajudão a sustentar sobre seus Capiteis a sua Cimalha Architecturada e a mesma Aboboda.* Manuel Piolti sugere qual o material a que as pinturas se devem assemelhar, neste caso ao jaspe, por fim cada pilastra estaria decorado com uma urna em alto-relevo com um génio de cada parte segurando flores e festões de flores e mais uma vez conclui: *São também de Jaspe as Ninfas, os Genios, e os Trofeos.*

Nestas descrições onde especifica o colorido que deveria ter cada elemento da composição, distingue-se de Arcangelo Fuschini e da maioria dos Pintores de História. Toda a descrição é acompanhada com a definição das cores a serem utilizadas, e se retirarmos as personagens temos a seguinte noção do programa decorativo: um templo magnífico de forma circular, cuja segunda ordem que é coríntia sustém a abóbada, tudo pintado em perspectiva no tecto da sala. Predominam duas cores em toda a decoração: uma em tom verde, a que ele chama *verdosa* no corpo mais saliente da arquitectura e outra cor avermelhada nas zonas menos salientes. O azul do céu será a cor que se verá como fundo do grupo de figuras central, onde consta a *Virtude Heróica*, e também como fundo do grupo de *Ceres* da parede do lado poente, e da composição que lhe fica em frente com a representação da deusa da Indústria; *O fundo q. se divisa depoes destes Grupos hé um Recinto de Architectura de forma circular com cor apavonada(?) , e q. esta sobre hum plano q. tem varandas em linha recta horizontal, cujo corpo de Architectura tem côr oposta à do fundo por não estar tão longe, vendo-se então ao/ alto destes Objectos o azulado do Céu q. também se descobre no fundo da Allegoria central de toda a decoração.* Os outros dois painéis têm por fundo a abóbada de cor esverdeada; *O fundo deste grande Grupo, e seos acessórios hé a grande Aboboda circular de cor*

verdosa, como igualmente hé da parte onde fica Apollo, interrompido neste lado unicamente por este mesmo Grupo q. Ihe fica também diante em não pequena distancia como o do Apollo. Ainda nesta descrição salienta que as cornucópias do grupo de ceres serão tocadas a oiro. Por fim refere as decorações que deveriam imitar o Jaspe, acrescenta, que os ornamentos de ordem coríntia seriam amarelos tocados de oiro, tal como os capitéis e as colunas, os festões e as cornucópias que já referimos. Especifica que a massa que serve de assento aos quatro pedestais oblongos e aos socos continuados nos cantos do tecto, seriam todos pintados sobre a cimalha verdadeira que corre as paredes da sala numa cor roza muito agradável, e vigorosa, e tem no cheio do seu lizo ornamentos elegantes de folhames de côr esbranquiçada, acambiantados de hum verde gracioso, havendo em cada hum desses grupos de ornamentos de floroens amarellos tocados de oiro havendo finalmente no seu Barramento geral hum verde muito fechado, e luminoso. Estes quatro pedestais serviam para embelezar toda a composição.

Logo no início da explicação Piolti afirma que as decorações deveriam ser pintadas a óleo, tal como como as figuras. Parece-nos importante referir a importância dos materiais aplicados nas decorações do Palácio; Piolti refere que as pinturas serão executadas a óleo e poderá estar esta questão directamente relacionada com outra que foi apontada na Conferência de 6 de Dezembro de 1821 já referida, onde se mencionava que as pinturas dos tectos tinham sido feitas à base de cola, onde se chegou à conclusão que seria mais dispendioso proteger as pinturas já efectuadas para continuação de alguns trabalhos; *tectos que já estão pintados, .../ serem pintados a colla , e por consequencia de pouca duração,...* Por serem pintados a cola sabiam que as pinturas teriam pouca duração, julgamos que por essa razão, e por os trabalhos do palácio se encontrarem bastante atrasados, se terá resolvido optar por executar as pinturas a óleo, pois trata-se de um método mais duradouro, e com um efeito cénico mais apropriado para as decorações.

Ao terminar este capítulo não podemos deixar de referir a importância de um grupo específico de Alegorias, que não integram o elenco convencional das alegorias de Cesare Ripa, ou de obras como as de Ovídio, mas que derivam directamente da nossa cultura nacional e que surgem em determinado contexto como tendo características próprias, apelando ao patriotismo e a valores nacionais. Tiveram força maior após as invasões napoleónicas embora já fossem invocadas em épocas anteriores, onde surgiram muito nos Elogios Dramáticos, em que com muita frequência se colocavam em diálogo uma grande variedade de personagens, desde entidades abstractas personificadas como o *Tempo*, e o *Fado*, até aos nossos reis e poetas. Este tipo de literatura ganhou ânimo sobretudo no período que mediou entre a fuga da corte para o Brasil e a subida ao trono de D. Maria II, entrando em cena nos teatros nacionais e se tornaram um enorme êxito de bilheteira. Entre 1815 e 1836 as alegorias da

nação começaram a aparecer mais frequentemente nas peças e vemos para além do *Fado*, que é tipicamente nosso, o *Génio Insular*, o *Rio Douro*, para além do *Tejo* e as respectivas *Tágides*, o *Génio de Portugal*, o *Génio Lusitano* e ainda a *Lealdade Portuguesa*. Destacamos porém *Lísia* (*Lysia/Lizia*) como figura alegórica feminina representando Portugal, que contracenava com outras alegorias sintomáticas da situação política conturbada, como a *Discórdia*, os *Vícios*, as *Fúrias*, o *Despotismo*, ocupando sempre um papel importante nas composições, quer literárias, quer cenográficas, tanto no teatro com o nas pinturas. Não se afasta o género literário das representações pictóricas, ambos concorriam para um mesmo fim: a exaltação do monarca e da nação portuguesa. E foi este tipo de literatura praticada por escritores de primeiro plano, de onde se destacam Almeida Garrett e Manuel Maria Barbosa do Bocage que escreveu em 1792, um poema, *Liberdade, onde estás? Quem te demora?*, onde emprega precisamente a palavra *Lísia*⁷⁷, como sinónimo de Portugal. Existe na Biblioteca nacional uma excelente gravura de Maurício de Sendim (1786-1870) onde é representada *Lísia* de aparência guerreira, muito próxima da representação de Minerva, que apresenta às quatro partes do mundo o retrato do Marquês de Pombal⁷⁸. Encontramos *Lísia* em mais do que uma obra de Fuschini, e verificamos que ele optou por uma iconografia própria, onde a alegoria é representada por uma mulher de cabelo escuro apanhado na nuca e caindo depois solto sobre as costas, de coroa dentada sobre a cabeça e envergando um vestido comprido cuja cores se vão alterando, no entanto o rosto é sempre o mesmo, o que a torna facilmente identificável nas diferentes pinturas. Esta *Lísia* de aparência amistosa surge pela primeira vez numa pintura de 1813 cujo tema é a *Alegoria da libertação de Portugal ao jugo francês*⁷⁹, onde a alegoria, de vestido e manto de cor castanho mel, abraça o pedestal onde se encontra o busto esculpido do Príncipe Regente. Voltamos a encontrar *Lísia* em mais duas obras que se relacionam; o mural da sala D. João VI⁸⁰ e o seu estudo em tela⁸¹, e por fim, na pintura do tecto da Sala D. Luís, onde se apresenta com o mesmo rosto e a mesma forma de vestir do mural da sala D. João VI. Hoje nas reservas do MNAA ainda existe um

⁷⁷ *Liberdade, onde estás? Quem te demora?*
Quem faz que o teu influxo em nós não caia
porque (triste de mim!), porque não raia
já na esfera de Lísia a tua aurora?
http://velhariasdoluis.blogspot.pt/2013_10_01_archive.html

⁷⁸ Cf. ELENCO ICONOGRAFICO/IMAGEM Nº. 3.

⁷⁹ Cf. ELENCO ICONOGRAFICO/PINT.CVALETE/OBRA DOC. Nº. 5 (5-c).

⁸⁰ Cf. ELENCO ICONOGRAFICO/PINT.MURAL/OBRA DOC.Nº.1 (1-c).

⁸¹ Cf. ELENCO ICONOGRAFICO/PINT.CVALETE/OBRA DOC. Nº.19 (19-c).

estudo efectuado em 1828 intitulado *Lisboa entrega o Leme a D.Miguel*⁸², onde Fuschini usa uma representação iconográfica semelhante à que usa em *Lísia*, mas que aqui com uma face distinta representa a cidade de Lisboa.

⁸² ⁸² Cf. ELENCO ICONOGRAFICO/PINT.CAVALETE/OBRA ATRIB. Nº. 7 (7-b).

II- A biografia de Arcangelo Fuschini (1771-1834).

II- A biografia de Arcangelo Fuschini (1771-1834).

2.1. A Vida e Obra.

Archangelo Fernando Aníbal Fuschini⁸³ nasceu no dia 23 de Março de 1771 no seio de uma família de imigrantes italianos. O seu nome completo surge apenas num documento sem data, e anónimo, que foi publicado por dois autores em tempos diferentes: António Machado de Faria em 1937 e Luíz Xavier da Costa⁸⁴ no ano seguinte. O texto resume em poucas linhas a vida de Fuschini:

*Archangelo Fernando Aníbal Fuschini, filho de /[sic] Fernando Fuschini natural de Faenza, e de D./Natália Moro Fuschini natural de Veneza, nas-/ceo em 23 de Março de 1771. Foi baptizado na/ Freg^a do Loreto, Parochial Italiana. Foi para Roma seguir seos estudos na arte / de Pintura de História, mandado pela Rainha/ a S^a D.Maria Primeira; onde chegou aos 29/de Junho de 1788. Em 20 de Março de 1798 tendo/concluído seos estudos, regressou a Lisboa on-/de chegou no 1^o de /Sbr^o do dito anno. Foi nomeado Mestre de Desenho e Pintura /do S.S. Infante D. Pedro Carlos, de Hespanha,/no m^{mo} anno de sua volta de Roma, pelo Príncipe Regente. Em 1803 foi nomeado pr^o Pintor das Reaes /Obras d’Ajuda (em 3 d’Abril). Foi condecorado com o Habeto [sic] de Christo em /5 de Novembro de 1805 e professou em 1087. Desempenhou com probidade tudo o que foi en-/carregado, de que existem Documentos. Em 1833 foi injustamente demetido, pelo S. D. Pedro Imperador do Brazil, senda esta injusti-/ça a origem da sua morte, que teve lugar no dia 4 de Abril de 1834=.*⁸⁵

⁸³ António José Machado de FÁRIA, *Arquivo histórico de Portugal*, volume terceiro, Bertrand, Lisboa, 1937,p. 376. Em 1936 o documento foi publicado por Luíz Xavier da Costa e dois anos depois voltou a ser publicado pelo mesmo autor em, *Documentos relativos aos alunos que foram para o estrangeiro estudar Belas Artes e Cirurgia, com protecção especial nos decénios finais do século XVIII*, Lisboa, 1938,p.139, onde o autor acrescenta: “Dados biográficos referentes ao pintor Arcângelo Fuschini. /Documento arquivado entre papéis do Visconde de Juromenha, que depois pertenceram ao architecto J.M. Nepomuceno e em seguida ao conde do Ameal. Veio em Abril de 1914, por ocasião do Leilão da Livraria do último, para posse de Xavier da Costa /Já foi publicado com um erro importante, em “O ensino das belas- artes nas obras do Real Palácio da Ajuda – Lisboa 1936” – Documento M-pag.139 ”.

⁸⁴ Luíz Xavier da COSTA, *Documentos relativos aos alunos que de Portugal foram para o estrangeiro estudar Belas Artes e Cirurgia com protecção oficial dos decénios finais do século XVIII*. Lisboa, Academia Nacional das Belas Artes, 1938, p.139 – no seguimento do documento apresentado ainda acrescenta o autor: : “Tudo manuscrito, em letra de pessoa idosa, na primeira página de uma folha de papel de officio, velho, velino, branco, fino e sem marcas. Aspecto da 1^a metade do século XIX”.

⁸⁵ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 1.

É assim apresentada a filiação de Arcangelo Fuschini, com um erro que é o nome de seu pai Francesco ser trocado pelo de Fernando. Francesco Fuschini chegou a Portugal cerca de 1767, provavelmente com a família Moro de origem veneziana. Através dos Róis de Confessados da Igreja de Nossa Senhora do Loreto não ficamos com a certeza se vieram todos na mesma época, mas tudo leva a crer que sim e que residiam próximo um dos outros, vindo Francesco Fuschini a casar com Natalia Moro, uma das duas filhas do casal Moro, pouco tempo depois. Francesco Fuschini veio para Lisboa no âmbito de uma proposta de trabalho para a Fábrica de Botões de Bartolomeu Orsini, saindo de Veneza onde exercia actividade como pintor.

Arcangelo Fuschini foi baptizado na Igreja do Loreto no dia 28 de Abril ⁸⁶, e viviam os seus pais na freguesia de São José na Calçada da Glória; Arcangelo Fuschini teve como padrinhos de baptismo Henrique Bernardo Wagner por seu procurador Álvaro Tomasini e D. Maria Arcângela Brandeburg, por seu procurador Dr. Francisco Xavier de Araújo, não conseguimos porém identificar quem seriam estas pessoas e situá-las no meio social e cultural de Francesco Fuschini.

Criado no ambiente de uma família italiana, e dentro da própria comunidade que comungava na Igreja do Loreto em Lisboa, Arcangelo Fuschini apreendeu todo o espírito da arte da pintura, nomeadamente da arte de Bolonha, escola seguida por seu pai, com quem julgamos que terá dado os primeiros passos na aprendizagem artística. No intuito de consolidar conhecimentos adquiridos em casa ingressou na *Aula do Rocha* em 1784, onde viu o seu o talento reconhecido desde cedo; em nota de rodapé na sua folha da matrícula surge um pequeno comentário “ *Prezentemente he hum dos milhores Pintores Portugueses* ”⁸⁷.

Apesar da Aula de Desenho de História e Figura ter ficado conhecida como a *Aula do Rocha*, o professor que lhe deu o nome faleceu pouco tempo depois da abertura da mesma. À sua morte esteve para ocupar o seu lugar Joaquim Carneiro da Silva (1727-1818) “ (...) o melhor Gravador, e Desenhador Portuguez dos nossos tempos, como attestão seus muitos e, óptimos desenhos, e gravuras; mas como se achasse encarregado de ensinar o desenho aos Pensionistas do real Collegio dos Nobres, e dirigir os Discipulos da Aula de Gravura estabelecida na Typografia Regia, requereo , visto não poder encarregar-se do trabalho efectivo da Aula do Desenho Histórico, se procedesse a

⁸⁶ Cf. **ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 6.**

⁸⁷ Júlio JESUS, *Joaquim Manuel da Rocha e Joaquim Leonardo da Rocha, pintores dos séculos XVIII e XIX. Subsídios para as suas biografias e alguns elementos para o estudo das suas obras*, Lisboa, Typ. Gonçalves, 1932, p.80.

um concurso para o lugar de Professor.”⁸⁸ Seguiram-se Eleutério Manuel de Barros (c. 1754-c.1812), que ganhou o concurso e mais tarde Faustino José Rodrigues (1760-1829); José-Augusto França inclui nesta lista, Joaquim Carneiro da Silva, que como vimos não quis ocupar o lugar, concluindo acerca deste assunto: “*totalizando os quatro, em quarenta e quatro anos de actividade (até 1825) cerca de 550 alunos, entre os quais nos aparecem os nomes notáveis dos fins de Setecentos e do principio do seculo XIX: um Sequeira, um Vieira Portuense, um Fuschini, um Taborda. A geração da Ajuda foi instruída nesta aula antes de tomar o rumo da Itália, para os estudos complementares que se impunham e assim eram coerentemente graduados*”⁸⁹.

Dois anos depois faleceu a sua avó materna Luzia Moro e através da certidão de óbito concluímos que a situação económica da família não era desafogada, tendo sido enterrada com hábito de Nossa Senhora do Carmo e as expensas assumidas pela Irmandade da igreja do Loreto “*por ser Pobre*”⁹⁰.

Fortuitamente Arcangelo Fuschini foi escolhido entre os melhores para seguir os estudos em Itália, pensionado por Pina Manique, o que deverá ter aliviado os encargos de seu pai. Em Roma aperfeiçoou-se por dez anos na Academia Portuguesa de Roma ou Colégio Português de Belas-Artes, instituída oficialmente em 1791 e dirigida por Gerardo Rossi, onde se leccionavam as Belas-Artes e residiam os alunos. Escolheu como seu professor o pintor Pietro Labruzzi (1738-1805) que entre nós não granjeou boa fama, talvez por boatos lançados na época e que se foram repetindo sem uma base sólida até aos nossos dias.

De regresso a Portugal em 1798, aquando da invasão francesa à Itália, ficou a trabalhar como Professor de Pintura do Infante D. Pedro Carlos de Bourbon e Bragança, neto de D. Maria I e que se tornou protegido da rainha e do seu tio D. João, futuro D. João VI, vivendo no seio da família real com a restante corte, após a morte de seus pais.

Em 1799 julgamos ter sido convidado a participar num jantar que foi oferecido pela Casa Pia de Lisboa aos alunos que voltaram de Roma nos dias 3 e 7 de Janeiro⁹¹, conforme aparece registado no *Livro de Despezas* da mesma instituição. No dia 15 do mesmo mês surge no referido livro um pagamento de vinte mil réis ao nosso pintor para aquisição de panos de linho para elaboração de uma

⁸⁸ Idem.

⁸⁹ José-Augusto FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XIX* ...Op. Cit., p. 67.

⁹⁰ Cf. **ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 13.**

⁹¹ Cf. **ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 22.**

pintura⁹². Esta despesa foi mencionada por Oliveira Martins na sua obra *Pina Manique, o Politico, o Amigo de Lisboa*,⁹³ mas com um lapso de um ano, pois considera que foi feito em 1798, referindo ainda que Fuschini colaborou com José da Cunha Taborda, (professor de Pintura na Casa Pia desde 1796, data em que regressou de Roma) e os seus alunos na execução de quatro painéis destinados à sala da Direcção da Casa Pia versando sobre os seguintes temas: o primeiro, à fundação da Casa Pia, o segundo à abertura da instituição, o terceiro e quarto às visitas da Rainha D. Maria I à instituição, uma em 1782 e a outra em 1786, de momento apenas uma pintura lhe está atribuída, e representa a comemoração da data de abertura da Casa Pia de Lisboa no dia 3 de Julho de 1780⁹⁴, a tela é considerada como sendo de 1801.

Outro facto que se apresenta contraditório é o do regresso de Arcangelo Fuschini a Portugal, surgindo algumas divergências entre os autores; Cyrillo Volkmar Machado e Oliveira Martins colocam Fuschini de regresso a Portugal no ano de 1792, por sua vez Luiz Xavier da Costa diz que o seu regresso foi a 1 de Setembro de 1799: “(...) Mas, com receio dos Franceses invasores, dando terminada a sua educação artística, saiu da cidade do Tibre em 20 de Março de 1798, indo para Florença, e regressou no ano seguinte a Portugal, onde chegou no dia 1 de Setembro.”⁹⁵ Xavier da Costa não aponta fontes documentais que justifiquem as suas afirmações, e Oliveira Martins informa que Fuschini foi enviado para a Corte em Novembro de 1792, juntamente com outros dois alunos, José Alves de Oliveira, e Calisto. Parece ter havido uma má interpretação de Oliveira Martins acerca de um comentário que Sousa Holstein proferiu numa das suas cartas a Pina Manique a respeito dos alunos que estavam na Academia, e daí o erro de julgar que Fuschini regressaria a Portugal em 1792. Na missiva, Sousa Holstein tecia os seus comentários habituais acerca da evolução dos alunos nos estudos, e utilizou o termo *irão*, referindo-se à situação de aprenderem pouco sobre pintura com o professor escolhido, e não em relação a regressarem a Portugal. Parece-nos que o autor poderá ter entendido que os alunos seriam enviados de regresso ainda nesse ano; “...o mesmo digo dos dois pintores Fusquini e Bartholomeu que irão medíocres pellos defeitos que beberão da escola do seu mestre Labruzzo...”, trata-se de facto de um erro de interpretação, pois o Padre José de Castro, ao

⁹² Cf. **ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 23.**

⁹³ Francisco de Assis de Oliveira MARTINS, *Pina Manique; o político...* Op. Cit., p. 247. - “A verba que nos informa de tais propósitos, diz: “ «Pela compra de dezoito varas de brim da Holanda, para se pintar quatro painéis do estabelecimento desta Casa, 6\$825 réis».”

⁹⁴ Cf. **ELENCO ICONOGRAFICO/PINT.CVALETE/OBRA ATRIB. Nº. 2**

⁹⁵ Luiz Xavier da COSTA, *As Belas- Artes Plásticas em Portugal durante o século XVIII*, Lisboa, J. Rodrigues & C.^a – Editores, 1935, p.175.

publicar em 1939 a obra *Portugal em Roma* refere Fuschini num parágrafo: “Arcangelo Foschini – Acerca deste artista sei apenas que os recibos mais antigos passados por ele tem a data do ano de 1790 e que no ano de 1796 recebeu do Intendente Geral da Policia de Lisboa uma gratificação de 30 escudos e ainda constar a sua permanência em Roma em 1797.”⁹⁶.

Concluimos das várias leituras e da documentação reunida que terá regressado em 1799, ano em que também morre o seu avô materno Francisco Moro⁹⁷. No entanto, Arcangelo Fuschini não surge mencionado nos Róis de Confessados da Igreja do Loreto dos anos de 1798 e 1799, aparecendo o seu nome apenas em 1800, como sendo solteiro e morador na Boa-Hora.

Arcangelo Fuschini, como homem da cultura e das artes, frequentava assiduamente os *Saloons* literários da Marquesa de Alorna onde entretinha os restantes participantes com os seus desenhos subordinados por vezes a temas abordados nas reuniões. Dentro do círculo da Alcipe leccionava Desenho na casa da sua filha Dona Juliana de Oyenhausen e Almeida⁹⁸, segunda mulher do Conde da Ega, e neste contexto conheceu Anacleto Rosa, aia da Condessa, com quem veio a casar em 1802⁹⁹. A cerimónia teve lugar no cartório do Palácio do Pátio do Saldanha, residência dos Condes da Ega, e foi celebrada na presença do reverendo Padre-cura António Gomes Ribeiro, e das testemunhas: o proprietário da casa, o Conde da Ega, Ayres José Maria de Saldanha e Albuquerque e o seu cunhado Dom João Mascarenhas¹⁰⁰, Marquês de Fronteira. Como dote e prenda de casamento

⁹⁶ Padre José de CASTRO, *Portugal em Roma*, Lisboa, Volume II, União Gráfica SARL, 1939, p.146.

⁹⁷ Cf. **ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 24.**

⁹⁸ **D. Juliana Maria Luísa Carolina Sofia de Oyenhausen e Almeida**, filha da notável Marquesa de Alorna. Entre 1807 e 1808 o conde, recentemente regressado de Espanha onde fora ministro plenipotenciário, recebe de forma entusiástica os franceses e chega mesmo a tomar parte activa na nova administração liderada por Junot. O seu palácio, conhecido por da Ega ou Saldanha e onde estão hoje instalados os Arquivos Históricos Ultramarinos, beneficiou obras de embelezamento da fachada e interiores, sendo o cenário para grandes festas em honra dos novos governantes. Junot era frequentador assíduo e encantado pela formosura de D. Juliana fez dela a sua amante oficial enquanto esteve em Portugal. Mas o idílio só dura até à convenção de Sintra, altura em que o casal se vê obrigado a fugir para França acompanhando os seus protectores. De Napoleão receberam uma pensão de 60.000 francos anuais, que gozaram até à sua queda em 1814. No ano de 1811, um tribunal condena à morte os portugueses que estavam em França, sentença que nunca seria aplicada e em 1823 outro tribunal anula estas sentenças permitindo o seu regresso a Portugal. O Conde opta por se manter afastado da cena política e vem a falecer em 1827. D. Juliana casa com o Conde de Strogonoff, russo, e faleceu em S. Petersburgo no ano de 1864.

⁹⁹ Cf. **ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 25.**

¹⁰⁰ **D. João José Luis Mascarenhas Barreto**, 6º marquês de Fronteira (1778-1806), 7.º conde da Torre e 7.º conde de Coculim; casou-se com Leonor Benedita Maria de Oyenhausen de Almeida (1776-1850), 5.ª marquesa de Alorna e 9.ª condessa de Assumar, unindo assim as Casas de Fronteira e Alorna.

foi cedido ao casal “(...) a propriedade.^e de casas, sita na rua do Gestal N.^{os} 12^o, e 13^o., para nella habitarem emqt.^{to} vivos, (...)”¹⁰¹ .

Dois anos após o seu casamento, faleceu o seu pai Francesco Fuschini a 28 de Junho de 1804 e, poucos meses depois nasceu a sua primeira filha, Juliana¹⁰², nome escolhido por ter como madrinha a D. Juliana Condessa da Ega. Como padrinho compareceu Henrique Jozé de Carvalho e Mello 2^o Marquês de Pombal¹⁰³. A 23 de Novembro de 1806 nasceu a segunda filha do casal, Carlota¹⁰⁴ e foram seus padrinhos de baptismo o Príncipe Regente, tendo como procurador o 2^o marquês de Vagos D. Nuno Saldanha da Silva Telo e Menezes¹⁰⁵ e madrinha a Princesa Dona Carlota Joaquina através de seu Procurador 2^o Conde de Cavaleiros, D. Gregório Ferreira de Eça¹⁰⁶.

Arcangelo Fuschini teve mais três filhos: em 1808 Pedro Maria¹⁰⁷, que mais tarde veio a ser seu discípulo em pintura nas obras do Palácio da Ajuda. Um ano depois nasceu Maria¹⁰⁸ em 30 de Maio e por fim, em 1814 nasceu António Maria Fuschini¹⁰⁹, avô de Augusto Fuschini¹¹⁰ que foi ministro

¹⁰¹ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 36.

¹⁰² Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 29.

¹⁰³ **D. Henrique José de Carvalho e Mello**, 2^o Marquês de Pombal (Lisboa 1748/Rio de Janeiro 1812), Gentil-homem da rainha D. Maria I. Era filho de Sebastião José de Carvalho e Mello, 1.^o conde de Oeiras e 1.^o marquês de Pombal, e de sua segunda mulher, D. Leonor Ernestina Eva Wolfgang Josefa. Foi herdeiro dos vínculos instituídos por seus avós, e aumentados por seu pai. O título de marquês de Pombal de juro e herdade foi-lhe concedido por decreto de 26 de Junho de 1786.

¹⁰⁴ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 30.

¹⁰⁵ **D. Nuno da Silva Telo de Meneses Corte Real** (1745-1813). Foi 2^o Marquês de Vagos e 7^o Conde de Aveiras, gentil-homem da câmara de D. Maria I, no Brasil, governador das Armas da Corte e Província do Rio de Janeiro, membro do Supremo Conselho de Justiça Militar, deputado da Junta dos Três Estados, grã-cruz das Ordens de Cristo, Torre e Espada e Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa.

¹⁰⁶ **D. Gregório José António Ferreira de Eça e Meneses** (1769 – 1825), 2.^o Conde de Cavaleiros, era filho de Rodrigo José António de Meneses, 1.^o conde do mesmo título. Casou a 13 de Maio de 1800 com D. Francisca Correia de Lacerda Melo Pita Pacheco, filha herdeira do 12.^o senhor da Honra de Fralães. No cargo de estribeiro-mor de D. Carlota Joaquina, acompanhou a família real ao Brasil.

¹⁰⁷ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 31.

¹⁰⁸ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 33.

¹⁰⁹ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 39.

¹¹⁰ **Augusto Maria Fuschini** nasceu em Lisboa filho de António Eduardo Maria Fuschini, professor de música e compositor, e de sua segunda mulher, Maria Isabel Joyce. Matriculou-se no curso de Matemática da Faculdade de Ciências e no curso de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, tendo sido um dos estudantes mais laureados do seu tempo. Formou-se seguidamente em engenharia civil e engenharia de minas, concluindo o curso com distinção. Iniciou uma carreira na área da engenharia, à qual aliou grande interesse pelos monumentos, pela arquitectura

do rei D. Carlos. Não encontramos a certidão de baptismo de António Maria Fuschini, mas apenas um documento datado de 1833 (que reporta à certidão de baptismo) em que é solicitado que lhe sejam concedidos os direitos aos privilégios de que gozavam os cidadãos italianos em Portugal.

A partir da análise dos assentos de baptismo dos filhos do nosso pintor, percebemos uma alteração significativa na esfera de influências sociais, que automaticamente se reflectiram na situação económica familiar nos anos que se seguiram a 1807. Nas certidões de baptismo das duas primeiras filhas, os padrinhos escolhidos faziam parte da nobreza, mas em 1807 o cenário alterou-se com a invasão de Junot a Portugal e a fuga da família real e a corte para o Brasil. A certidão de Pedro Maria Fuschini apresenta características muito diferentes das anteriores, para além do padrinho ser um dos padres da Paróquia e madrinha Nossa Senhora da Luz, na falta de madrinha efectiva; surge uma nota à margem da sua certidão de baptismo onde consta *Pedro/pobre*; a sua irmã Maria que nasceu um ano depois teve como madrinha Nossa Senhora das Dores e como padrinho Francisco António assistente em S. Pedro de Alcântara. As certidões de baptismo são o reflexo da crise social que se abateu sobre o país por altura das invasões francesas. Na certidão de 1814 de António Maria Fuschini é que podemos perceber que havia uma estabilidade aparente, dado que voltamos a encontrar como padrinho o Tenente-General do Exército, António Lemos de Lacerda, e como madrinha, a sua mulher, Dona Maria da Luz Welloughbi da Silva ou Willoughby da Silveira,

e pela história da arte. Começou a sua vida profissional com as funções de engenheiro distrital, mas depois ingressou nos quadros da Companhia Real dos Caminhos de Ferro Portugueses, na qual ascendeu ao cargo de chefe de serviço, podendo-se encontrar colaboração da sua autoria nas revistas *Gazeta dos Caminhos de Ferro de Portugal e Hespanha* (1888-1898) e na continuação desta, a *Gazeta dos Caminhos de Ferro* (1899-1971). Ao mesmo tempo, dedicou-se ao estudo da arquitectura religiosa medieval, tendo projectado e dirigido as obras de restauros de diversos monumentos.

Entrou na política activa aquando das eleições gerais de 1881, quando foi eleito deputado da Nação⁶ às Cortes pelo círculo eleitoral de Belém, vencendo uma renhida disputa eleitoral.

Filiou-se então no Partido Regenerador, mas após a morte de António Maria Fontes Pereira de Melo, acompanhou a dissidência de Barjona de Freitas, ingressando no grupo político então criado, a Esquerda Dinástica. Aquele agrupamento foi efémero e com a sua extinção, Augusto Fuschini declarou-se independente, passando a colaborar com a Liga Liberal.

Apesar de se professar monárquico, nas suas intervenções parlamentares defendeu o ideário socialista e desenvolveu um conjunto de iniciativas voltadas para a defesa do proletariado, em especial o movimento cooperativista ligado às cooperativas de consumo, algumas das quais chegaram a ostentar o seu nome. Quando em 1893 coube a Ernesto Rodolfo Hintze Ribeiro formar governo, Augusto Fuschini foi convidado a integrar o elenco ministerial, com a pasta de Ministro da Fazenda. Dadas as *opiniões avançadas* do ministro, especialmente sobre questões sociais e económicas, a sua entrada para o governo causou geral surpresa e muita expectativa. Contudo, a sua passagem pelo poder foi rápida, saindo do ministério em ruptura com Hintze Ribeiro e com o Partido Regenerador que apoiava o governo e de que fora anteriormente militante. Apesar das fortes dissidências políticas em que se envolveu, manteve o seu assento parlamentar, tomando parte nas discussões mais relevantes, especialmente as que versaram questões económicas e financeiras, matérias que estudou com profundidade e sobre as quais escreveu múltiplos artigos e discursos. Na sequência de conferências públicas realizadas na cidade do Porto e que causaram grande celeuma na imprensa e no parlamento, envolveu-se numa dura disputa parlamentar com João Marcelino Arroio sobre as questões da dívida externa portuguesa e do relacionamento do governo português com os credores externos. Após esse incidente, retirou-se da vida parlamentar e dedicou-se à história da arte e à arquitectura religiosa antiga, com destaque para a condução dos trabalhos de reconstrução da Sé de Lisboa. Para além de múltiplos artigos dispersos na imprensa, com destaque para as revistas *Jornal do domingo* (1881-1888) e *Ilustração portuguesa* (1903-1923), e de conferências e discursos, publicou obras sobre economia política e sobre arquitectura religiosa medieval. Foi, ainda, Conselheiro de Sua Majestade Fidelíssima.

representada pelo seu procurador, António Maria de Figueiredo Bulhões, e Castello Branco, nomes que se enquadram dentro da esfera da aristocracia.

Os grandes mecenas tinham deixado Portugal carregando consigo inúmeras obras de arte; o próprio rei embalou e transportou de Mafra tapetes e telas dos seus pintores favoritos: “*Aí em Mafra (...) chegaram os arautos com a notícia das tropas de Junot já terem entrado as fronteiras e estarem às portas de Lisboa. O pouco que havia de bom nas salas do Palácio, alguns quadros dos seus pintores predilectos, como Sequeira ou Fuschini e Vieira Portuense, umas trezentas tapeçarias que adornavam os muros desconfortáveis de Mafra, tudo foi embalado à pressa na precipitação da fuga para Lisboa.*”¹¹¹

Do trabalho que executou em Mafra, Fuschini e toda a restante equipa da Ajuda, teve como reconhecimento o Hábito de Cristo; “*Além dos ordenados e gratificações pecuniarias, S.A.R. fez outras Mercês, e deu cruzeiros das ordens Militares, não só àqueles artistas que as pediram, mas também a muitos que não as pediram. José da Costa, Francisco Fabri, Francisco António, Domingos de Sequeira, Arcângelo Foschini, e Bartolozzi tiveram hábitos de Cristo, e Joaquim José de Barros teve o de Santiago (...)*”¹¹², confirmada em Carta Padrão de 1817 a 18 de Janeiro.¹¹³ Dois anos depois Professou na Ordem.

A 21 de Abril de 1803 foi admitido como pintor nas Obras do Real Palácio da Ajuda, por ter ficado colocado no primeiro lugar no concurso lançado por Domingos Sequeira e Vieira Portuense os Primeiros Pintores de Câmara e Corte, com objectivo de contratar segundos pintores para a Real Obra.

A primeira invasão francesa no ano de 1807 causou uma profunda alteração na sociedade lisboeta; quase ao mesmo tempo que a tropa de Junot entrava na capital, a fragata que transportava a família real e a corte fazia-se ao mar. A fuga para o Brasil havia sido planeada com alguma antecedência. Arcangelo Fuschini e outros artistas viram-se sem os apoios habituais; D. Pedro Carlos de Bragança

¹¹¹ Ayres de CARVALHO, “*A Real Barraca e o Palácio da Ajuda*”, in *Belas-Artes, Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, série nº 3, nº 11-13, Academia Nacional de Belas-Artes, Lisboa, (1988-1991) p. 15.

¹¹² Cyrillo Volkmar MACHADO, *As Honras da Pintura, Esculptura, E Architectura: discurso de João Pedro Bellori, recitado na Academia Romana de S.Lucas, na 2ª Dominga de Novembro de 1677, dia em que se distribuirão os prémios aos Estudantes das três Artes, cujas obras foram coroadas; sendo Príncipe da mesma Academia Mr.Le Brun – traduzido do Italiano para o Português E ilustrado com Anotações, por hum dos Pintores de S:A:R: o Príncipe Regente Nosso Senhor*, Lisboa, Na Impressão Régia. Anno 1815, Com licença, p.125.

¹¹³ Cf. **ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 41.**

a quem Fuschini dava lições de desenho desde que regressara de Roma seguiu para o Brasil onde foi criado por Decreto de 13 de Maio de 1808 “(...) o Posto de Almirante General da Marinha, para o qual nomeia o Senhor Infante D. Pedro Carlos, que o exercitará junto da R. Pessoa : sua autoridade e jurisdição”¹¹⁴. O Conde da Ega seguiu Junot quando este se viu obrigado a deixar Portugal em 1808, pois tinham travado laços de amizade e tornou-se uma pessoa indesejada aos olhos dos portugueses. Tendo lugar como Pintor de História nas obras da Ajuda, apesar da ausência da Côrte, Fuschini permaneceu em Lisboa, não seguindo para o Brasil como sucedeu a outros artistas. No entanto a sua situação económica não era estável. Ao longo dos anos conturbados das lutas liberais o Palácio da Ajuda encerrou portas mais do que uma vez, e os trabalhos foram suspensos, bem como o ensino que ali se praticava, no 3º Aviso de 12 de Fevereiro de 1809 decretava o Príncipe Regente que os trabalhos da obra da Ajuda se fossem diminuindo com prudência *mas de sorte que se suspenda inteiramente, attendidas as actuaes circunstancias, em quanto o mesmo senhor não mandar o contrário.*¹¹⁵

Após a retirada do segundo exército invasor, comandado por Soult ; “(...) o juízo da Inconfidência ressurge e a Intendência-Geral da Policia aparece apostada em punir todos os suspeitos de jacobinismo e «afeição aos Franceses»”¹¹⁶. Desde 1807 que o clero pregava contra o *complot satânico*, que consistia nas ideias e desordem trazidas pela Revolução Francesa; entre 1808 e 1811 foram publicadas cerca de 30 obras de crença sebastianista, e quando no Natal de 1808 foram suspensas as tradicionais festividades litúrgicas agravou-se a animosidade popular contra os franceses e seus simpatizantes. Em finais deste ano “(...) depois de uma intensa campanha publica e anónima contra reais e imaginários afrancesados – assente no boato e na afixação de listas de acusados nas principais praças da capital - , são presas e colocadas sob vigilância várias personalidades conhecidas pelas suas ligações politico-ideológicas ao bonapartismo, (...)”¹¹⁷. A Domingos Sequeira, Primeiro Pintor de Câmara e Corte nas obras do Palácio da Ajuda foi movido um processo criminal por suspeitas de jacobinismo que lhe valeu a prisão desde 15 de Dezembro de 1808 até 16 de Setembro de 1809. Durante a ocupação de Junot, o pintor executou várias obras

¹¹⁴ Manuel Borges CARNEIRO (ex-Provedor da Comarca de Lisboa), Extracto das Leis, Avisos, Provisões, Assentos e Editaes, e de algumas notáveis Proclamações, Acórdãos, e Tratados publicados nas cortes de Lisboa e Rio de Janeiro desde a época da partida D’El Rei Nosso Senhor para o Brazil em 1807 até Julho de 1816: para servir de subsídio a Jurisprudência; e a Historia Portuguesas, Lisboa, Impressão Régia, 1816. p.9.

¹¹⁵ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 32.

¹¹⁶ Ana Cristina Bartolomeu de ARAÚJO, *As Invasões Francesas e a afirmação das ideias liberais*. História de Portugal, (Dir.) José Mattoso, Volume V, Lisboa, Circulo de Leitores, 1993, p.40.

¹¹⁷ Idem, p 40.

encomendadas pelo general e outros oficiais franceses, e no momento das perseguições tornou-se alvo de acusações, nas quais se envolveram os pintores Arcangelo Fuschini e Bartolomeu Calisto, ao que parece por despeito e inveja, segundo Sousa Holstein, no artigo biográfico sobre Domingos Sequeira que foi publicado em tiragens do jornal *Artes e Letras* entre 1874 e 1875. Afirma o autor do artigo que não satisfeitos com a posição secundária que ocupavam nas obras, Fuschini e Calisto conspiraram contra aquele que tinha sido o seu benfeitor, mestre, protector e amigo, de modo a que “... não duvidaram buscar por meio dos mais tortuosos caminhos, o que nunca poderiam alcançar se fossem levados em conta os seus talentos e préstimo. Aproveitaram-se das circunstâncias, (...) vieram roubar a Sequeira mais do que a existência e a fazenda n’aquellas deshoras da vida de Portugal a que se chama o tempo dos francezes. E digo a deshoras, porque a época na verdade era de trevas, de confusão e de geral desordem.”¹¹⁸ . Reconhece, porém Holstein não ter todo o processo em seu poder, embora tenha procurado em vão a documentação a respeito do assunto em vários departamentos e arquivos. Concluiu sem a documentação completa que Fuschini, Calisto e Manuel da Costa foram os principais acusadores do pintor Sequeira, visto serem os únicos documentos de que Sequeira tinha tirado cópias, tendo-se perdido os restantes. Deste modo no número 12 da tiragem de *Artes e letras*, prossegue o artigo nestes termos: “...não vi, como já disse, o processo. Ignoro por tanto, as testemunhas que n’elle depozeram, e as provas reunidas no sumario. Tenho apenas diante dos olhos três depoimentos: os de Manuel da Costa, architectos e pintor, e os de Foschini e Bartholomeu Calixto ambos pintores, admitidos por Sequeira, como atraz vimos, nas obras do paço da Ajuda.”¹¹⁹ , o artigo prossegue sempre em defesa de Sequeira, mas, reconhece que foi o povo que exigiu a sua prisão: “«... e o povo fez prender em Belém o pintor D.A.de Sequeira»”¹²⁰ , efectivamente Cyrillo Volkmar Machado contemporâneo de todos os implicados no processo, ao referir este episódio omitiu a intriga que envolvia os restantes pintores da obras da Ajuda¹²¹ . Para

¹¹⁸ Marquês de Sousa HOLSTEIN, «Domingos António de Sequeira» em «*Artes e Letras*», (dir. Rangel de Lima) número 11, 3ª série, editores Rolland & Semiond, Lisboa, 1874, p. 167.

Artigo sobre a vida e obra de António de Sequeira pelo Marquês de Sousa Holstein (neto de D. Alexandre de Sousa Holstein) no jornal *Artes e Letras* de 1874 e 1875, o artigo não se encontra completo, os exemplares existentes tanto na biblioteca de arte da Fundação Calouste Gulbenkian e na Biblioteca Nacional, quando chegam aos números 11 e 12 da 3ª série, repetem o artigo desde o início, e continua para a 4ª série do ano de 1875, com a mesma repetição não chegando à conclusão do artigo. O Marquês de Sousa Holstein nesta publicação vai abordar com alguma profundidade a questão do processo de acusação de Sequeira, e explica que já em 1866 Ribeiro Guimarães tinha publicado extractos de documentos sobre o assunto, esses documentos pertenciam ao Sr. José da Costa Sequeira sobrinho de Domingos Sequeira, e haviam sido adquiridos pela *Academia Real de Bellas Artes*, estando depositados na biblioteca.

¹¹⁹ Marquês de Sousa HOLSTEIN, «Domingos António de Sequeira» em «*Artes e Letras*», (dir. Rangel de Lima) número 12, 3ª série, editores Rolland & Semiond, Lisboa, 1874, p.183.

¹²⁰ Idem.

¹²¹ Idem p.184.

Sousa Holstein foi Arcangelo Fuschini o principal culpado da acusação, pois parece ter sido o único a ver determinado quadro alegórico, o qual foi um dos motivos da ordem de prisão : ”*Fuschini foi o único que disse ter visto o quadro allegorico, e tomando a figura da inveja por furias contra a nação (querendo talvez significar que Sequeira representara nas furias o príncipe regente e a sua família) assim o declarou, e isto alude o advogado, na parte que acima transcrevemos. Ora essas testemunhas referem, que Sequeira apagara do quadro, depois da retirada dos francezes, tudo quanto podia ser injurioso para o príncipe regente e para a Nação; mas Sequeira, na Sua Memória, afirma que o painel ficou sempre no Paço da Ajuda, e que n’ aquella data lá se achava ainda*”¹²², “*A testemunha Archangelo Fuschini referiu que ouvira dizer que Sequeira, depois da retirada das tropas francezas, tirara da alegoria tudo quanto era injurioso para a nação. Esta testemunha que, pelas razões já expendidas, não merecia credito, contrariava as declarações do próprio Sequeira, o qual descreveu o quadro como o pintara e como ainda existia, ao tempo do processo, no paço d’ Ajuda. Portanto o dito de Fuschini é inacreditável.*”¹²³

Todas estas questões de intrigas palacianas têm um certo fundamento. Antes da contratação de Domingos António de Sequeira e de Vieira Portuense como Pintores Principais da Corte, desenhou Fuschini, respondendo ao desafio da Marquesa de Alorna que organizava os célebres *Saloons* à moda da Europa moderna, motivos respeitantes ao Canto IV d’ *Os Lusíadas* com o sonho profético de D. Manuel I, que motivaram todo o programa de decoração da Ajuda: “*Na noticia biográfica, que precede as obras da illustre poetisa D. Leonor d’Almeida, marquezia d’Alorna, se menciona o facto de haver ella sido encarregada pelo governo do plano das pinturas para o Palácio da Ajuda.*

Vem o facto assim referido: A marquezia cultivava a pintura, a alguns quadros pintou, especialmente no género chamado pastel (...). Frequentava a casa da marquezia o pintor italiano Foschini, artista alias medíocre, e ella comprazia-se de lhe dar assumptos, que Foschini desenhava; e entre outros deu-lhe o sonho d’el-rei D. Manuel, no 4º Canto dos Lusíadas, e a apoteose de Camões. Houve quem isto comunicasse ao príncipe regente, e até lhe mostrou os desenhos, e o príncipe, que imaginara fazer do palácio da Ajuda como um palácio das bellas-artes, um verdadeiro monumento, tendo-lhe agradado sobremodo os pensamentos dos desenhos que vira, encarregou a

¹²² J. Ribeiro GUIMARÃES, *Sumário de Varia História, IV – Narrativas, Lendas, Biografias, Descrições de Templos e monumentos, estatísticas, costumes Civis, Políticos e Religiosos de outras eras*, Lisboa, Rolland & Semiond, 3, rua nova dos Martyres, 1874, p. 107.

¹²³ Idem, p. 109.

marquesa de formular o plano para as pinturas, que deviam decorar aquelle sumptuoso paço.”¹²⁴,
“*Era singular que o governo confiasse a uma senhora coisa de tanta importância, como o plano para a decoração pictórica de um tão soberbo palácio; sabendo-se porem que essa senhora era a marquezia de Alorna, engenho tão gentil, espirito tão elevado e tão culto, cessa a estranhesa.*”¹²⁵.

Não podemos deixar de referenciar o comentário depreciativo de Ribeiro Guimarães, que qualifica Fuschini como um pintor medíocre, opinião que se generalizou anos após a sua morte com a primeira crítica que lhe foi infligida por Raczynski, em relação ao seu trabalho nas decorações da Ajuda.

Inicialmente incumbida a Marquesa de Alorna de dirigir as decorações do Novo Paço a partir do entusiasmo que os desenhos de Fuschini causaram ao príncipe D. João seria de esperar que o nosso artista assumisse o cargo de Primeiro Pintor de Camara e Corte nas obras, mas as vagas que abriram foram atribuídas a Domingos Sequeira e a Vieira Portuense, pintores já considerados de nomeada em Portugal. Foram criados cargos especialmente para as obras do Palácio da Ajuda: “*Os logares de primeiros pintores da Camara e Côrte não eram, como o nome parece dizer, cargos palacianos. Por isso debalde procurei registo d’esta mercê feita a Sequeira nos livros da Chancellaria da Torre do Tombo, nos decretos e mercês no archivo do ministério do reino, e nos filhamentos da Casa real no archivo da mordomia mor. Este título, inventado para quando se tratara das obras da Ajuda para designar os artistas encarregados na direcção da Pintura, foi conferido a Sequeira e a Vieira pelo próprio decreto que aprovou o «Plano para regulação dos trabalhos de pintura no real palácio de Nossa Senhora da Ajuda»*”¹²⁶.

Fuschini foi admitido nas obras da Ajuda mas com outra categoria que não a de Pintor Principal da Corte; “*A portaria de 21 de Abril de 1803 manda admitir como pintores a Archangelo Foschini com ordenado de reis 1:000\$000, a José da Cunha Taborda com o de 8000\$000 réis (...)*”¹²⁷ e ainda Bartolomeu Calisto, conforme proposta de Sequeira de 6 de Março em que refere que não tendo obra de Fuschini para avaliar o seu trabalho deu aos três concorrentes “*(...) assumpto para eles fazerem em concurso cada um o seu quadro, por terem sido os três condiscípulos em Roma e merecerem contemplação para a grande obra do real palácio*”, acrescenta que “*os ditos artistas acabaram o*

¹²⁴ Idem, p.213

¹²⁵ Idem, p.214.

¹²⁶ Marquês de Sousa HOLSTEIN, «*Domingos António de Sequeira*» em «*Artes e Letras*», (dir. Rangel de Lima) número 9, 3ª série, editores Rolland & Semiond, Lisboa, 1874, p. 138.

¹²⁷ Idem, *Ibidem*.

seu concurso e que elle com o seu colega(Vieira Portuense) examinaram os três quadros e vendo o merecimento de cada um, entenderam em suas consciências, deverem todos os três serem empregados com os ordenados que já mencionei. Depreende-se d'este officio que só Foschini requereu o lugar, mas que Sequeira espontaneamente se lembrou dos outros dois e juntamente os propoz com o primeiro”¹²⁸.

Volvidos cinco anos após o processo de acusação de Sequeira, viu-se Fuschini envolvido num outro processo relativo ao procedimento de expropriação dos bens do ex-conde da Ega. Tendo o ex-Conde sido padrinho de casamento de Arcangelo Fuschini, como dote permitiu ao pintor e respectiva família total usufruto de duas casas de habitação na rua do Giestal enquanto fossem vivos. No processo de expropriação Arcangelo Fuschini foi directamente atingido, a rua do Giestal era parte integrante da propriedade do conde da Ega, a habitação onde residia teria de ser desocupada de modo a ocupar a família do Marechal do exército, nesta altura William Carr Beresford. O Exército Português, no período da 1ª invasão francesa (1807-1808), ficou privado de muitos dos seus oficiais mais graduados e mais competentes que acompanharam a Corte para o Brasil. Com o licenciamento de grande parte do Exército Português pelo General Junot e a constituição da Legião Portuguesa enviada para França, obedecendo a ordens expressas de Napoleão, durante a primeira metade de 1808 ainda se perderam mais oficiais. A nomeação de William Carr Beresford, por decreto real, para Comandante em Chefe do Exército Português, foi o ponto de partida para uma reorganização da força bélica nacional. A promoção do Major-General Beresford e a sua transferência para o Exército Português surge na Gazeta de Londres, de 21 de Janeiro de 1809, a partir de Março desse ano começaram a ser registadas as suas “Ordens do Dia”, nas quais “*Sua Excellencia o Senhor Marechal Commandante em Chefe do Exercito Portuguez*” exprime as suas orientações para organizar e disciplinar o Exército. Instalado em Lisboa, o General mostrou interesse em ocupar o Palácio do Pátio do Saldanha, que fora abandonado pelo casal da Ega, ao acompanhar Junot para França. A casa, ou melhor, as casas números 12 e 13 onde Fuschini vivia, na Rua do Giestal situavam-se na propriedade do Palácio, e portanto face ao pedido de Beresford deveriam ser desocupadas. Artur da Motta Alves, do Instituto de Coimbra e do Instituto Português de Heráldica, reuniu e publicou na revista trimestral *Anais da Bibliotecas, Museus e Arquivo Histórico Municipais*, entre Abril de 1935 a Março de 1936, o processo de alienação e herança acerca da propriedade de Aires de Saldanha. Esta documentação reporta-se aos anos de 1815 e 1816 a propósito da pretensão que o Marechal General Beresford manifestou a D. João VI de que lhe fosse feita mercê para residir no Palácio. Em

¹²⁸ Idem.

todo o procedimento, que engloba o herdeiro de Conde da Ega, e por fim os gastos efectuados nas obras do palácio “*se achava em huma total ruina, e quasi inhabitável, porquanto em toda a parte chovia, achando-se os madeiramentos podres, e tá alguns abatidos (excepto a Salla das Columns, única que se achava em bom estado), os tectos (...)* ”¹²⁹ que Motta Alves reuniu não surge qualquer referencia a Fuschini, no entanto ele já fora implicado no caso, um ano antes, pois o processo não se iniciou apenas em 1814, mas em 1813. Fuschini vira-se confrontado com a possibilidade de ter de deixar a sua residência em finais de Dezembro de 1813, por essa razão em Janeiro de 1814 enviou um Instrumento Justificativo para aprovação do rei, redigido a 11 de Dezembro de 1813, onde alegava ter recebido autorização do proprietário para fazer uso das casas (números 12 e 13) enquanto fosse vivo, juntamente com a sua família; ...*diz Archangelo Fusquini, Mestre de Dezenho nesta Capital, que elle foi convocado por Aires Saldanha, ex Conde da Ega para ensinar a seos filhos, e igualm.^e a sua Molher, a cujo petitório annuo o Sup.^e, e o poz em pratica no espaço(de) mais de três anos, sem q. do Sup.^{do} recebesse coiza alguma pelo seo trabalho ; e tendo o Sup.^e cazado com hua Aia, e Afilhada dos Sup.^{dos}; e vendo estes a falta, em que estavam para com elle, se rezolverão dar-lhe a propriedad.^e de cazas, sita na rua do Gestal N.^{os} 12º, e 13º., para nella habitarem emqt.^{to} vivos, (...)* ”, e acrescenta o pintor “*(...) Em atenção a isto fez o Sup.^e bemfeitorias uteis no mesmo predio, para melhor acomodação da sua Familia, e o está habitando há onze anos, e sinco mezes, como tudo se prova plenm.^e pelas Testemunhas da Justificação junta, e sem pagar aluguer do mesmo(...).*”¹³⁰.

No Instrumento Justificativo dirigido ao Príncipe Regente, quatro testemunhas depuseram a favor da família Fuschini, elas: João Manuel de Oliveira, que fora mordomo por 42 anos na casa do ex-conde da Ega, Francisco Leal, professor régio de filosofia do Bairro de Belém, Francisco Caetano Torres, Capitão dos Privilegiados d’Malta, que era vizinho de Arcangelo Fuschini, morador no Páteo do Saldanha e era quem recebia as rendas das casas e de Fuschini nunca recebeu nenhuma, pois as casas tinham sido dadas como dote, sem necessidade de pagar qualquer renda e por fim testemunhou Francisco António Caeiro, comerciante, morador na Junqueira, na Freguesia da Ajuda; todos afirmaram terem sido as habitações dadas em usufruto a Fuschini como dote de casamento e por pagamento dos seus serviços como professor de Desenho naquela casa.

¹²⁹ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 94.

¹³⁰ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 36.

O assunto resolveu-se em Janeiro de 1814, pois concluiu-se não ser necessário desacomodar Fuschini, nota existente em rodapé na folha do processo¹³¹.

Entretanto, em 1811 tinha sido Arcangelo Fuschini chamado a alinhar na 8ª Companhia, do 2º Batalhão da Legião Nacional de Belém como Capitão; mas o pintor empregado nas obras da Ajuda desde 1803 escusou-se a integrar a Legião alegando que se encontrava ocupado em diversas obras nas decorações do Palácio as quais requeriam atenção constante para que o desempenho fosse positivo; (...) *elle se julga impossibilitado de poder desempenhar o ditto exercicio por se achar actualmente ocupado em fazer diversas obras grandes para V.A.R. como he noctório e constante, cujas requerem toda a atenção, e disvello do supp.^e para o completo desempenho dellas: motivo porq.//P.^a V.A.R. haja por bem mandar q. o supp.^e seja escuzo da nomeação de capitão.*¹³²

Sempre mantendo a sua actividade como pintor de História nas obras da Ajuda, Fuschini colaborou noutras iniciativas; em 1815 executou para a edição da obra “Nova Castro”, produção em memória de João Baptista Gomes, um desenho que foi aberto por A.J. Quintos a ponteadado e que foi anunciado na Gazeta de Lisboa da seguinte forma: “*Sahiu á luz huma nova, nítida, e completa edição da bella tragédia Nova Castro, produção que honra a memória de João Baptista Gomes: he adornada de huma estampa de buril mui delicado, aberta sobre o desenho do exímio Pintor Fuschini; e impressa, em typo inglês e bom papel, neste anno de 1815. Vende-se por 300 réis na loja de João Henriques, Rua Augusta Nº1; nas de Carvalho na rua dos Martyres e de Carvalho ao Pote das Almas; nas de A.M. Polycarpo na Arcada do Senado, e de Nascimento da Rua dos Algibebes Nº18.*”¹³³, de acordo com o Dicionário de Iconografia Portuguesa¹³⁴ que descreve a estampa, esta data de 1813¹³⁵, e foi repetida na edição 1815. Mais tarde na 4ª edição de 1817¹³⁶ o mesmo desenho surge com uma outra figuração “(...) *em que a figura do Rei, a sua indumentária e as figuras de Inês e os meninos foram mais ou menos aproveitados, acrescentando os dois assassinos que se vêm à esquerda, na retaguarda do monarca.*”¹³⁷, e na 5ª edição de 1830 em “...nova edição da «Nova Castro».

¹³¹ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 37.

¹³² Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 34.

¹³³ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 40.

¹³⁴ Ernesto SOARES e H. Ferreira LIMA, *Dicionário de Iconografia Portuguesa*, 2º vol. E-M, Lisboa, Edt. Gráfica Santelmo, 1948, p.151.

¹³⁵ Cf. ELENCO ICONOGRÁFICO/GRAVURA/OBRA DOC. Nº. 2.

¹³⁶ Cf. ELENCO ICONOGRÁFICO/GRAVURA/OBRA DOC. Nº. 3.

¹³⁷ Ernesto, SOARES e H. Ferreira LIMA, *Dicionário...Op.Cit.* p.151.

Tragedia de João Baptista Gomes Junior.” voltou a surgir o primeiro desenho datado de 1813 onde o tamanho é que diferiu¹³⁸.

Conhecem-se poucos trabalhos para Gravura de autoria de Fuschini; para além deste existe um auto-retrato na colecção da Biblioteca Nacional¹³⁹. Infelizmente o seu espólio encontra-se perdido, ou talvez destruído na sua maioria, até ao momento não encontramos nenhum caderno de esboços do autor, como sucedeu com Vieira Portuense entre outros autores, dos quais podemos referir António Manoel da Fonseca, que editou um pequeno livro em 1835 cujo conteúdo versa sobre as obras que pintou, copiou, a quem pertenciam à data da edição, juntamente com uma lista de obras que fez em Roma e enviou para Portugal: *Explicação colectiva de quadros d'invenção e copias executadas por Antonio Manoel da Fonseca lisbonense*¹⁴⁰.

Em 1823, juntamente com outros treze pintores de nomeada, concorre com um estudo para execução do túmulo de um dos heróis do vintismo: Manuel Fernandes Tomás (1771-1822)¹⁴¹. Desta colectânea de treze desenhos existente na leiloeira Trocadero, chegou até nós uma memória descritiva¹⁴² de autoria do escultor Faustino José Rodrigues¹⁴³, as dos restantes colegas encontram-se perdidas, entre elas estaria decerto a de Fuschini sobre o desenho que apresentou. Seria interessante recolher todas as memórias descritivas para uma comparação das opções de cada artista, porém a que sobreviveu fornece algumas pistas sobre os requisitos subjacentes à futura encomenda. Percebemos da leitura da

¹³⁸ Bernardo Xavier da Costa COUTINHO, *Camões e as artes plásticas: Subsídios para a iconografia camoniana*. Publicada por Livraria Figueirinhas, 1946. P.194.

¹³⁹ Cf. **ELENCO ICONOGRÁFICO/GRAVURA/OBRA DOC. Nº. 1**

¹⁴⁰ Antonio Manoel da FONSECA, *Explicação colectiva de quadros d'invenção e copias executados por Antonio Manoel da Fonseca lisbonense*. Lisboa. Na typ. de M. de Jesus Coelho, e Comp^a. Rua da Rosa, nº 163.

¹⁴¹ **Manuel Fernandes Tomás** (Figueira da Foz 1771/ Lisboa 1822), A figura mais importante do primeiro período liberal – Oriundo de uma família burguesa, bacharelou-se em Direito em 1791, tendo ingressado na magistratura em 1801, sendo o seu primeiro cargo o de juiz de Fora de Arganil. Em 1805 era Superintendente das Alfândegas e dos Tabacos das comarcas de Aveiro, Coimbra e Leiria. Em 1811 foi nomeado desembargador da relação do Porto, posto que ocupou somente em 1817. Em 1818 fundador do Sinédrio, motor do movimento de 24 de Agosto de 1820, tornou-se a figura primacial do liberalismo vintista. Foi eleito deputado das Cortes Constituintes pela Beira e elaborou as bases da Constituição que D. João VI jurou em 1821.

¹⁴² Cf. **ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 63.**

¹⁴³ **Faustino José Rodrigues** (1760-1829), discípulo de Machado de Castro participou com este na feitura de esculturas para o Paço Novo da ajuda. Ingressou em 1773 na Aula de Escultura, onde se iniciou, como de costume, pelo estudo do Desenho. Em 1786 obteve o grau de Ajudante daquela Aula, frequentando simultaneamente a Academia do Nu da Real Casa Pia, onde foi nomeado um dos Substitutos, em 1787. Em 1812 tornou-se Substituto da Aula de Desenho e dois anos depois, por morte de Francisco Leal Garcia (1749-1814) ascenderia, ainda, ao cargo de Substituto da Aula de Escultura. Diogo de Macedo afirma que em Dezembro de 1822 Faustino José teria abandonado o ensino para se refugiar no Convento da Luz, tomando o Hábito de Cristo.

proposta que se pretendia simplicidade ao estilo clássico, e o menos dispendioso possível por essa razão o artista faz um orçamento de cerca de 800:00 reis o que também poderá significar um limite para a execução do trabalho de cerca de 1000 réis.

No ano de 1818 na cidade do Porto foi fundado o Sinédrio, uma associação secreta (sociedades secretas tinham sido proibidas) paramaçónica criada pela acção conjunta dos juristas Manuel Fernandes Tomás, que elaborou os estatutos, e José da Silva Carvalho. Inicialmente sem projecto revolucionário, após a notícia do triunfo liberal em Espanha, o Sinédrio transformou-se em movimento militante contra o regime absoluto dominado pelos ingleses em Portugal mas defendendo e guardando fidelidade à Casa de Bragança. Na manhã de 24 de Agosto de 1820, no Campo de Santo Ovídio, no Porto, foi proclamada a liberdade e em Lisboa a revolução aconteceu a 15 de Setembro. A sociedade portuguesa sofreu um *“dinâmico movimento de mudança (...), que pôs em causa as estruturas de um Estado de Antigo Regime e que é consagradamente conhecido sob o nome de Revolução ou Regeneração de 1820. Durou esse movimento cerca de três anos, (...)”*¹⁴⁴. O primeiro objectivo do movimento revolucionário firmou-se a 26 de Janeiro de 1821 com a instalação das Cortes Gerais Extraordinárias e Constituintes da Nação Portuguesa. Foi nomeado um novo governo - a Regência - que esteve em funções até ao regresso do rei. Iniciaram-se os verdadeiros trabalhos parlamentares em Fevereiro de 1821 quando Fernandes Tomás, em relatório de sua autoria, expunha o seu estudo acerca do estado em que o país se encontrava e quais as dificuldades que enfrentava. Foi aprovado em cortes a instalação de uma instituição bancária - o Banco de Lisboa. *“A Constituição foi universalmente jurada e festivamente celebrada em Portugal em Outubro e Novembro de 1822. Por lamentável coincidência, poucos dias depois falecia um dos seus principais obreiros, Fernandes Tomás, facto que teve uma enorme repercussão na opinião pública”*.¹⁴⁵

Ainda sobre o plano para o estudo do túmulo de Manuel Fernandes Tomás diremos que Arcangelo Fuschini concorreu com um desenho delicado, traçado a pena sobre um papel acetinado cor-de-rosa, de cariz evidentemente neoclássico de acordo com a exigência que depreendemos haver através da memória descritiva de Faustino Jozé Rodrigues. O projecto seguiu uma linguagem simples e elegante, contrapondo um anjo e a Sibila segurando uma pequena urna, apoiando o rosto pesaroso na mão direita. Apresenta na sua proposta uma base de coluna onde surge um medalhão em baixo-

¹⁴⁴ Isabel Nobre VARGUES, *O processo de formação do primeiro movimento liberal: a Revolução de 1820*. História de Portugal, (Dir.) José Mattoso, Volume V, Lisboa, Circulo de Leitores, 1993, p. 57.

¹⁴⁵ *Idem, Ibidem*, p.62.

relevo ornado de louro e guirlanda, onde seria colocada em perfil a efígie do homenageado – na base do túmulo consta uma inscrição “A NAÇÃO PORTUGUESA / A FERNANDES THOMAZ/ANNO DE 1823” .

Ao fundador do Sinédrio dedicou Almeida Garrett uma oração fúnebre que termina ao verdadeiro estilo romântico: “*Aqui fenece o meu discurso: eu o remato como hei começado: Manuel Fernandes Tomás morreu: derramemos lágrimas de gratidão e de saudade: Este é o verdadeiro elogio fúnebre dos grandes homens, estas lágrimas são as honras do seu funeral, são as pompas do seu enterramento: elas terão ligar na história, elas serão o Epitáfio eloquente que mostrará aos vindouros ao jazigo das suas cinzas gloriosas: molhai com essas lagrimas a pena da verdade, e escrevei-lhe sobre a lápida sepulcral - AQUI JAZ O LIBERTADOR DOS PORTUGUESES: SALVOU A PÁTRIA, E MORREU POBRE.*”¹⁴⁶

Os seus restos mortais foram sepultados, primeiro na antiga igreja de Santa Catarina, trasladados depois para a Igreja dos Paulistas, e desta transferidos para jazigo de família no cemitério dos Prazeres; ainda acerca do projecto de túmulo a Torre do Tombo possui um documento denominado *Elementos para a história do ensino das Belas-Artes em Portugal*, proveniente do Museu Nacional da Arte Antiga, o qual se apresenta como uma lista de acções sem ligação aparente, em datas ordenadas cronologicamente, onde consta a seguinte informação:

“13 Fev.1823

-Portaria ordenando que sejam remetidas as plantas, alçado, corte, projecto de um monumento simples consagrado a Manuel Fernandes Tomaz, o qual deverá ser colocado na Igreja de S. Domingos”.¹⁴⁷ Supomos que se trate da Igreja de S. Domingos de Benfica.

Para além deste projecto, muitos outros eram dirigidos à corte no Brasil para aprovação por parte de D. João IV; a 15 de Novembro de 1819 sabemos terem sido remetidos para o Rio de Janeiro vários assuntos de Fuschini onde constam os temas seguintes “*A Clemência de Tito*”, “*Concilio ou Reunião dos Deuses*”, “*A prudência e politica do Senhor Dom João VI*”, “*A Aclamação de D.João VI*” – esta obra inspirada “*do grande Quadro e coevo que comprou o actual inspector e existe no mesmo Real Palácio*” ,”*Dez quadros de Embaixadas recebidas das Cortes Estrangeiras, e de outras*

¹⁴⁶ Oração Fúnebre de Manuel Fernandes Tomás por João Baptista da Silva Leitão d’Almeida Garrett.

¹⁴⁷ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 62.

*que Portugal a ellas dirigiu, para decorarem as tabelas da rica e elegante Salla de Embaixadores*¹⁴⁸ , que até hoje se encontram perdidas para nós.

No entanto, e apesar do confortável ordenado que usufruía, e do recebimento pontual de outras encomendas, Arcangelo Fuschini debatia-se com algumas dificuldades financeiras, como podemos avaliar pela carta redigida pelo seu filho Pedro Maria Fuschini, empregado na Ajuda como seu ajudante, a 11 de Outubro do ano de 1822 apelando a um aumento de salário: *”Este o motivo porque o Supplicante se atreve a implorar o Real Patrocínio de V. Mag. de afim de querer dignar-se mandar deferir o Supplicante com algum vencimento para o animar e de algum modo não servir de tanto pezo a seu pay que se acha sobrecarregado de numerosa familia; (...)*¹⁴⁹.

O regresso da família real aconteceu em em Julho de 1821; *“A chegada ao Tejo teve lugar a 3 de Julho, mas D. João VI só desembarcou no dia seguinte. Embora fosse tratado com respeito e alguma cordialidade pelas autoridades liberais, a que correspondeu de igual maneira, houve o propósito claro de lhe mostrar que a realidade era agora outra e que os poderes absolutos do passado não existiam mais. O soberano contudo, submeteu-se com aparente bom grado às novas regras do jogo, o que lhe valeu alguma popularidade na opinião pública liberal. Na verdade, tanto as Bases da Constituição (9 de Março de 1821) como a própria Constituição (23 de Setembro de 1822), juradas ambas pelo soberano, retiravam-lhe extensos poderes e direitos, usados desde havia longos séculos (...)*¹⁵⁰.

Tornara-se insustentável a ausência dos soberanos por muito mais tempo, de acordo com as *Memórias* do marquês de Fronteira, todos desejavam a revolução e todos queriam o Príncipe Regente e a corte em Lisboa, pois não agradava a ninguém a ideia de serem colónia de uma colónia. A revolução do Porto começou a ter proporções tais que alastrou em pouco tempo a Lisboa, foram em vão os esforços do governo de regência para evitar a propagação de ideias. Na capital a 15 de Setembro 1820 ocorreu a revolução de modo tranquilo, a esta seguiu-se a 11 de Novembro *“A Martinhada”*, com as partes descontentes no processo a manifestarem-se e a afastarem membros importantes como o próprio Fernandes Tomás, que voltou a ser integrado por força da opinião

¹⁴⁸ Sousa VITERBO, *Noticia de alguns Pintores Portuguezes e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*. Terceira série, Coimbra, Imprensa da Universidade. 1911, p. 92.

¹⁴⁹ Sousa VITERBO, *Noticia de alguns pintores portugueses e de outros que , sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*, Lisboa, Typographia da Accademia Real das Sciencias de Lisboa, 1903, p. 95.

¹⁵⁰ *D. João VI e o seu tempo*, ed. Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa. 1999, p.40.

pública e das sociedades secretas (que embora proibidas continuavam em acção) a 17 de Novembro. Na Martinhada adoptaram-se as bases da Constituição espanhola, e procederam-se a alterações legislativas; a 20 de Março de 1821 foi extinto o Tribunal do Santo Ofício e a 5 de Maio foi publicado um decreto que deu início ao processo de desmantelamento de corporações e estabelecimentos religiosos e laicos, da nacionalização dos bens da coroa e na incorporação dos mesmos na Fazenda Nacional.

Perante todo este desassossego social e novas orientações políticas D. João VI não pôde demorar mais o seu regresso, e embarcou para a metrópole (deixando o Brasil nas mãos do seu filho, o infante D. Pedro), onde chegou a 3 de Julho de 1821 dispondo-se a governar o país respeitando a Constituição. Em Novembro desse ano Fuschini apresentou o projecto alegórico para a sala hoje denominada de Sala João VI, em 1823 concluiu os modelos preparatórios em tela onde apresentava não só a pintura mural, estudo recentemente descoberto por nós nas reservas do Museu Nacional de Arte Antiga, como igualmente das pinturas do tecto. As paredes da sala também se encontram cobertas de pinturas, mas para os temas que lá se encontram não encontramos até à data qualquer desenho ou pintura preparatória correspondente.

Ainda em 1821 deu-se a Revolução do outro lado do mar e foi proclamada a independência do Brasil a 7 de Setembro. Em Portugal, a 1 de Outubro, D. João VI jurou a Constituição, mas a rainha D. Carlota Joaquina recusou-se a tal acto. D. Miguel que não se contentou com o cargo de generalíssimo, pois tinha a pretensão de ocupar o trono, em Abril de 1824 com apoio dos absolutistas deu um golpe - a Abrilada - que se traduziu num malogro sendo D. Miguel mandado para o exílio em Viena de Áustria. Dentro destes conturbados anos prosseguiram os trabalhos no Palácio da Ajuda, e em 1825 ficaram concluídas, volvidos quatro anos desde a apresentação da proposta, as pinturas da Sala D. João VI que referimos anteriormente. Na parede Fuschini pintou o *Regresso do Rei* e no tecto o *Concilio dos Deuses*, a autora Regina Anacleto faz alguma confusão em relação a esta última pintura, supondo ter sido projectado por Cyrillo e tendo Fuschini ficado como responsável pela execução do trabalho, alterando alguns pontos;¹⁵¹ “...em 1814 foi convidado (Cyrillo) pelo visconde de Santarém para colaborar no Palácio da Ajuda, onde executou diversos trabalhos. Nas memórias, Cirilo informa-nos ser da sua autoria o cartão, desenho e esbocetos do tecto da sala do Dossel, em que representa o regresso de D. João VI, e descreve minuciosamente a Alegoria. Acrescenta que Joaquim Gregório executou as figuras e André Monteiro os ornatos.”

¹⁵¹ Regina ANACLETO, *Neoclassicismo e romantismo ...* Op. Cit., p.62.

“No entanto, Arcangelo Foschini apresenta a 20 de Novembro de 1821 uma petição, a fim de ser ele o encarregado de pintar o tecto e acaba também por, no referido documento, o delinear. Cotejando as duas descrições verificam-se algumas diferenças insignificantes.”¹⁵². A autora não teve em conta que na época as alegorias eram de certa forma repetitivas e os temas também não variavam muito, a pintura da Sala do Docel mantém-se, tal como a proposta que foi levada ao rei por Fuschini que se concretizou na Sala D. João VI; ambas apresentam o mesmo tema, mas não parece ter havido a intenção de usurpação de trabalho entre os pintores, nem o documento em questão aponta nesse sentido.

A 10 de Março de 1826 faleceu D. João VI, quatro dias antes havia nomeado a infanta D. Isabel Maria como regente; no entanto esta medida não evitou mais um momento de instabilidade política com o problema da sucessão. Foi D. Pedro reconhecido como herdeiro da coroa portuguesa embora nem portugueses nem brasileiros pretendessem ver os dois reinos unidos pela mesma coroa. De um modo hábil o novo rei de Portugal abdicou a favor da sua filha D. Maria da Glória, e os seus planos consistiam em que a rainha, com apenas sete anos de idade, jurasse a carta constitucional e contraísse matrimónio com o seu tio D. Miguel, o que não se concretizou. Percebendo uma oportunidade, D. Miguel regressou do exílio em 22 de Fevereiro de 1828 e em Março de 1828 dissolveu a Câmara dos Deputados e promoveu uma reunião dos três estados em Lisboa entre 23 e 25 de Junho. A 7 de Julho foi aclamado como rei absoluto em cerimónia solene onde usou os símbolos de poder, o manto e o ceptro.

Quase um ano depois, a 8 de Abril de 1829 a *Academia de Desenho* da Ajuda passou a denominar-se *Academia de S.Miguel* em honra do Seu Augusto Protector o rei D. Miguel que residia nos aposentos do Palácio: “Conforme sabemos, Dom Miguel I, após o regresso a Portugal em 22 de Fevereiro, do ano anterior, fôra residir para o inacabado palácio, onde a Regente Dona Isabel Maria já residia com a sua irmã a princesa Dona Maria da Assunção e sua tia a princesa do Brasil viúva, Dona Maria Francisca Benedita, desde a morte de Dom João VI em 1826, e onde tiveram lugar os actos de Côrtes e outros a que a história aponta, quer durante a regência daquele infante, quer depois da sua aclamação como rei, em 7 de Julho de 1828”.¹⁵³

¹⁵² *Idem*, p.54.

¹⁵³ Luiz Xavier da COSTA, *O ensino das Belas-Artes nas obras do Real Palácio da Ajuda (1802 a 1833)*, Lisboa, Academia Nacional das Belas-Artes, 1936, p.57.

Data desta época o estudo existente hoje nas reservas do Palácio da Ajuda, de autoria atribuída ao nosso pintor: *“Lisboa entrega o Leme a D. Miguel”*¹⁵⁴, existe a referência a um outro quadro hoje em paradeiro desconhecido *“Entrega das chaves de Lisboa a D. Miguel”*, no entanto poderá tratar-se do mesmo estudo mas com um título diferente ou então de um outro do mesmo programa. Ainda desta época pintou um *“Retrato de D. Miguel”*¹⁵⁵ que recentemente surgiu em leilão em muito mau estado de conservação, e a obra *“Assunção da Virgem”*¹⁵⁶ para a boca da tribuna da Igreja de Marvila em Santarém, na sequência da pintura primitiva de 1618 da mão de Simão Rodrigues, ter sido destruída à baioneta pelas tropas francesas. A pintura apresenta intenção política já que possui uma inscrição dedicada a D. Miguel, a qual Sousa Viterbo publicou juntamente com uma pequena descrição do painel que o padre o responsável pela igreja lhe havia enviado no decorrer da investigação; *“O painel representa a Assumpção de Nossa Senhora, estando o túmulo aberto, com os Apóstolos em volta. No fundo, junto do túmulo, vê-se um anjo em terra, segurando com a mão direita sobre o joelho direito um escudo com as armas reaes circundado da seguinte legenda: - MUNIFICENTIA D.MICHAELIS I. PORT. ET Alg. Reg.* 1829, Isto é; Munificência de D. Miguel I rei de Portugal e Algarve = 1829 =”*.

Ainda nesse ano de 1829 recebeu Fuschini uma medalha de mérito por parte do rei D. Miguel I, pela dedicação demonstrada: *“El rei Nosso Senhor foi servido conceder no dia 14 do corrente a Arcangelo Foschini, Pintor da Sua Real Camara, a graça de poder usar da Medalha de ouro com a sua Real Effigie.”*¹⁵⁷. Aquele foi um momento negro no governo de D.Miguel, porque se iniciou uma campanha de repressão sobre os partidários liberais que permaneciam em Portugal, os quais foram perseguidos, presos e condenados à morte por fuzilamento ou enforcamento através de tribunais especiais criados para a situação – as alçadas, criando uma época conhecida pelo “terror” Miguelista. Dentro deste contexto, Fuschini que era concordante com o regime absolutista foi agraciado no ano seguinte com uma segunda medalha; *“El Rei Nosso Senhor, em Audiência de 29 de Abril, houve por bem conceder a Archangelo Foschini, pintor da Sua Real Camara a Graça de poderem usar a Medalha de ouro com a Sua real Effigie, sua mulher, filhos e filhas, pelo que tornou a beijar a Augusta e bem-fazeja Mão de Sua Magestade”*.¹⁵⁸.

¹⁵⁴ Cf. ELENCO ICONOGRÁFICO/PINT.CAVALETE/OBRA ATRIB. Nº. 7.

¹⁵⁵ Cf. ELENCO ICONOGRÁFICO/PINT.CAVALETE/OBRA DOC. Nº. 20.

¹⁵⁶ Cf. ELENCO ICONOGRÁFICO/PINT.CAVALETE/OBRA DOC. Nº. 21.

¹⁵⁷ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 74.

¹⁵⁸ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 80.

Percebamos que, por essa altura o pintor foi atormentado por um problema de saúde, designado na época como *moléstia herpética*, através da dispensa que solicitou das obras da Ajuda para proceder ao tratamento nas termas do Estoril. Sousa Viterbo editou dois documentos relativos a este assunto¹⁵⁹ onde o seu médico cirurgião José de Mattos corrobora o pedido. Os documentos foram recolhidos na Torre do Tombo, Maço 282 do Arquivo do Ministério do Reino, e no mesmo maço encontrámos outros dois documentos relativos a este assunto¹⁶⁰. No ano seguinte, em 1831, decerto já recuperado, foi destacado para restaurar as pinturas da ermida de S. Julião da Barra¹⁶¹, facto importante no contexto da sua carreira, pois percebemos que tinha preparação para restaurar obras em mau estado de conservação. Sobre a Conservação e Restauo de obras de arte, Nuno Saldanha escreveu um pequeno capítulo que inseriu na sua obra, *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do Século XVIII*, e que nos parece muito importante para um breve esclarecimento acerca desta “*tarefa*” que foi incumbida a Fuschini, explicando que até ao século XVIII a atitude do restaurador foi sempre individual e arbitrária, os tratados forneciam receitas artesanais que eram aplicadas sobre os originais, sem atender aos princípios orientadores de hoje, da Conservação e Restauo (Reversibilidade, Compatibilidade, Reconhecimento e Intervenção Mínima). Em Portugal, de acordo com Nuno Saldanha, foi com a vinda do genovês Giulio Cesar Temine, em 1710, e o veneziano Pietro Guarienti, em 1733, que se iniciou a fase de restauros no século XVIII; a prática do restauro ganhou interesse entre os pintores, e alguns acabaram por exercer esta profissão, entre eles, Vieira Lusitano e Oliveira Bernardes, que poderão ter aprendido o ofício com o italiano Domenico Michelini. André Gonçalves e Pedro Alexandrino, também foram pintores restauradores, e com grande surpresa nossa percebemos (através de um documento descoberto pelo Professor Doutor Vítor Serrão na Torre do Tombo) que Arcangelo Fuschini também se dedicou a esta actividade! Desconhecemos com quem terá aprendido a arte do restauro, ficando, no entanto, esta novidade no contexto do levantamento da sua biografia. Não esqueçamos, todavia, que o restauro na época se traduzia numa limpeza da tela, com uma fraca noção de preservar, através de fixação da superfície pictórica, o original, e a prática comum era a aplicação de repintes em quase toda a obra, o que alterava significativamente a leitura da mesma.

¹⁵⁹ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 81 e DOC. Nº. 82.

¹⁶⁰ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 83 e DOC. Nº. 84.

¹⁶¹ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 85.

Portugal continuava dividido, a confusão e as divergências políticas eram gerais, os liberais não se entendiam entre si, nem tão pouco os absolutistas entravam em consenso. O governo de D. Miguel apenas tinha obtido o reconhecimento da Espanha, do Vaticano e dos Estados Unidos, os agentes diplomáticos europeus retiraram-se do país. D. Pedro face à situação infundável de perseguições, motins e revoltas entre as diversas classes sociais e facções políticas resolveu-se a abdicar da coroa brasileira a 7 de Abril de 1831 a favor do seu filho de 5 anos (D. Pedro de Alcântara) e embarcou pouco tempo depois para a Europa, primeiro Londres e depois França onde reuniu uma esquadra e se dirigiu para os Açores. Dos Açores saiu para desembarcar numa das praias do Mindelo a 8 de Julho de 1832, apoiado pela França e Inglaterra, entrando no Porto no dia seguinte, surpreendendo os absolutistas – deu-se início a mais uma sangrenta guerra civil que durou cerca de dois anos, terminando com a derrota de D. Miguel. No meio destes acontecimentos encontramos duas publicações da época da Gazeta de Lisboa onde Arcângelo Fuschini é mencionado: a primeira publicação respeita a uma quantia que lhe é entregue pela Casa da Índia ¹⁶² de 5\$000 a 14 de Fevereiro de 1832, um outro pintor; Máximo Paulino dos Reis também beneficiou de uma doação no valor de 2\$400. A segunda publicação relaciona-se com o contexto de guerra, em que é solicitado ao povo de Lisboa apoio em géneros para as milícias, com as quais Fuschini colabora e como tal surge mencionado numa *“Relação das pessoas da Cidade de Lisboa, que em conformidade das Reaes Ordens, comunicadas à Intendência Geral da Policia em Avizo de 30 de Novembro de 1832, e Instrucções posteriores, tem contribuído para o vestuário, e mais fornecimento do exercito em Operações, com os Donativos abaixo declarados:”*¹⁶³, Arcangelo Fuschini colaborou no esforço de guerra, doou 4 *“lençoes”*, 18 *“Chumaços para Sangrias”*, 6 *“Ligaduras”*, 1 arrátel e duas onças de *“Fios”*, no ano anterior a sua esposa Anacleta Rosa, tinha contribuído com 24 capotes para o exército¹⁶⁴.

Por esta data mantinha-se o cerco à cidade do Porto onde se encontravam as tropas de D. Pedro, as quais, em meados desse ano, se encontravam numa situação de desespero passando por situações de *“fome, epidemias, deserções, atrasos de pagamento dos soldos, indisciplina e revoltas da esquadra, para além das eternas divergências entre Palmela e Saldanha, faziam prever um fim trágico para a*

¹⁶² Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 86.

¹⁶³ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 88.

¹⁶⁴ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 87.

aventura constitucional.”¹⁶⁵. No entanto o exército liberal decidiu fazer uma investida pelo sul do país, que culminou na entrada em Lisboa a 24 de Julho, entretanto os membros da família real que residiam no palácio da Ajuda mudaram-se para Sintra: “*No dia 30 de Abril se retirarão Suas Altezas para o Palácio do Ramalhão, e o Real Palácio d’Ajuda fechou-se, ficando a Guarda real, só, e no dia 2 de Maio, lhe levantarão à mesma Guarda ali estacionada por Ordem Régia ...(...) 6 de maio de 1833(...)*”¹⁶⁶. Esta foi a vitória liberal, consagrada com a entrada do Duque da Terceira em Lisboa, no entanto, a cidade estava empobrecida e despovoada, nesse mesmo ano “*um terrível surto de cólera provocara mais de 13600 óbitos só na capital (mais de 40.000 no todo nacional), sobretudo em Belém, Bairro Alto e Alfama.*”¹⁶⁷.

O abandono do Palácio levou ao despedimento colectivo de professores e aprendizes que tantos anos se haviam consagrado à obra e passou Fuschini a viver o último ano da sua vida com dificuldades económicas: “*(...) para se formar nesta cidade de Lisboa hua Academia de Bellas Artes, e que felizmente se concluiu com grande utilidade publica, e amparo honesto de tantos Artistas que andavam mendigando o escasso alimento para ainda sustentarem a desgraçada vida; visto que outros Artistas perecerão victimas da fome, como Taborda e o Cavalleiro Fusquine e outros; e fazendo o mencionado Académico Oeirense ver toda a verdade destes tristes factos, e indicando ao Ex.^{mo} Ministro do Reino, os Artistas desamparados, para que fossem contemplados como as circunstancias o permitissem (...)*”¹⁶⁸.

No ano de 1834 no dia 4 de Abril, Arcangelo Fuschini faleceu em Lisboa com 63 anos.

“*Arcangelo Fosquini// No dia quatro de Abril de mil oito centos, e trinta e quatro/ faleceu na Rua direita de S. Paulo. N.104 sem Sacramentos Arcangelo/Fosquini de idade de 63 anos, e foi sepultado no Cemite/rio dos Prazeres (a lápiz?) Era cazado com D. Anacleta Fosquini e deixou /cinco filhos. // o vig.º António Teixeira Salgueiro*”.¹⁶⁹

¹⁶⁵ António Martins da SILVA, *A vitória definitiva do liberalismo e a instabilidade constitucional: cartismo, setembrismo e cabralismo* in História de Portugal (dir. José Mattoso), quinto volume, Lisboa, Circulo de Leitores. 1993, p.91.

¹⁶⁶ Cf. **ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 89.**

¹⁶⁷ Raquel Henriques da SILVA, *Lisboa Romântica, Urbanismo e Arquitectura, 1777-1874*, volume I, Dissertação de Doutoramento, Lisboa, 1997, p.243.

¹⁶⁸ Luís Varela ALDEMIRA, *Um ano trágico: Lisboa em 1836, a propósito do centenário da Academia de Belas Artes.* Lisboa. Sociedade Industrial de tipografia Lda.1937,p.214.

¹⁶⁹ Cf. **ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 93.**

Em 1835 foi realizada litogravura da autoria de Joaquim Manuel da Silva, inspirada num autorretrato original de Arcângelo Fuschini, aberta na tipografia de Olímpio José Ferreira. Podemos admitir, dado o recentíssimo falecimento do mestre pintor, que se tratou de uma estampa destinada a uma homenagem a Fuschini. Quanto ao autor da litogravura, Joaquim Manuel da Silva, foi discípulo de Cyrillo Volkmar Machado e, em Roma, de Gaspar Landi na Academia de São Lucas, tendo tido naturalmente contactos profissionais com Arcângelo Fuschini, já que trabalhou no Palácio da Ajuda

170

¹⁷⁰ **A. Ayres de CARVALHO**, *Catálogo da Coleção de Desenhos da Biblioteca Nacional*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Lisboa, Direcção Geral do Património Cultural, 1977, nº 52 e p.12.

2.2. A filiação: Francesco Fuschini.

No capítulo anterior falámos da vida e obra de Arcangelo Fuschini, e abordámos com brevidade a influência que o seu pai como pintor poderá ter tido na escolha da sua carreira. Dedicamos o presente capítulo, ao seu pai, Francesco Fuschini (1745-1804) com intuito de trazer à luz da historiografia da arte portuguesa mais um pintor que exerceu a sua actividade em Portugal, e que da qual pouco se sabe, havendo até à data alguma confusão pelas razões que o trouxeram a terras lusitanas.

Francesco Fuschini nasceu Faenza, em jovem viajou para Veneza e mais tarde veio para Lisboa trabalhar na recém-criada Fábrica de Botões de Bartolomeu Orsini. Sua mulher Natalia Moro mãe de Arcangelo Fuschini, natural de Veneza, veio juntamente com seus pais e irmã residir para Lisboa cerca de 1767, não havendo qualquer conhecimento acerca da profissão que o pai de Natalia poderia exercer; sabemos que se chamava Francisco Moro e faleceu em Lisboa no ano de 1799, depois de enviudar de Luzia Moro em 1786 ¹⁷¹, e que “(...)lhe ficarão huma filha cazada e outra solteira em/companhia de quem assistia esta ultima na Rua /das Taipas Freg.^a de São Jozé desta cidade de Lisboa(...)”¹⁷².

O fomento do comércio e da produção nacional foi fortemente apoiado pelo Marquês de Pombal tendo em vista o fabrico dos bens mais procurados de modo a reduzir as importações, oferecendo um produto de igual ou melhor qualidade àquele que poderia ser adquirido no estrangeiro, a preços menos onerosos, e esta política fortemente proteccionista proporcionou uma vaga de imigrantes que se instalaram no nosso país. Corroboraram estas medidas, entre outros, os Decretos de 9 de Fevereiro e de 18 de Abril de 1761 que permitiam e promoviam, num processo idêntico ao de registo de patente, a atribuição de uma autorização através da Junta do Comércio e uma garantia ao proponente de dado invento ou produto que teria o monopólio do mesmo por determinado tempo. Os decretos não só abrangiam os inventos como também os agentes que introduziam no nosso país novos produtos, engenhos ou mesmo processos de fabrico que fossem utilizados lá fora mas desconhecidos ou não praticados em Portugal, com o pressuposto de animar a economia interna.

Foram estes privilégios sujeitos a determinadas obrigações que mobilizaram artesãos de várias nacionalidades rumo a Portugal em busca de fortuna, a par de outros que eram recrutados para ocuparem cargos dirigentes nas nossas fábricas devido à sua especialização. Este recrutamento

¹⁷¹ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC Nº. 13.

¹⁷² Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC Nº. 24.

muitas vezes era efectuado a partir dos diversos diplomatas colocados nas embaixadas, tal foi o caso de D. Rodrigo de Sousa Coutinho que enquanto ministro em Turim promoveu a vinda da família Arnauds, especialista em fiação e torcedura de seda. Ainda de Itália vieram para a construção de teares os irmãos Pedro e João Shiappa Pietra, para o algodão, Joaquim Tassinari e para a Real Fábrica de Louça do Rato, Thomas Brunetto, o inverso também sucedeu, muitos artesãos foram enviados para o estrangeiro em regime de estágios para completarem a sua formação inicial.

É neste contexto que a historiografia aponta repetidamente Francesco Fuschini como pintor de faiança que veio para Portugal para trabalhar na Fábrica de Louça do Rato: “ (...) *ceramista Francisco Fuschini, que veio a Portugal a convite do Marques de Pombal para montar uma fabrica.*”¹⁷³ . Esta publicação avança com a ideia de que Fuschini teria vindo para Lisboa com a incumbência de montar uma fábrica, supostamente de loiça, mas tal não se confirma em nenhuma outra referência biográfica, nem na documentação existente. Xavier da Costa e Fernando de Pamplona apenas reforçam a ideia de que Francesco Fuschini era pintor de profissão que se estabeleceu em Portugal a convite do Marquês de Pombal para trabalhar na Fábrica de Louça.

Ao consultarmos os livros 711 e 753 da Real Fábrica das Sedas relativos ao pagamento de ordenados da Fabrica de Louça, a oficiais, oficiais de pintor, oficiais de oleiro, oficiais de forma, enforadores, trabalhadores e aprendizes de pintor, pagos por Thomas Brunetto¹⁷⁴, em primeiro lugar a partir de 31 de Dezembro de 1767 e, os pagamentos efectuados pelo seu substituto mestre Sebastião Ignacio de Almeida até 1772 não encontrámos qualquer referência ao nome Fuschini. Consultámos igualmente o livro de José Queirós, *Cerâmica Portuguesa*, obra que Pamplona cita na bibliografia do seu *Dicionário* e na biografia de Francesco Fuschini, também não encontrámos qualquer indicação de que Francesco Fuschini tenha sido empregado nas fábricas de loiça que foram criadas em Lisboa em finais de 1800.¹⁷⁵

¹⁷³ Gabriela BOUHON, Maria Adelaide Macedo CORREIA, *Introdução à história da Pintura*, 1961,p.252.

¹⁷⁴ Thomas Brunetto dirigiu o fabrico das faianças num período de tempo desde 1767 até 1771, que ficou conhecido como o *Período Brunetto*.

¹⁷⁵ Neste Livro verificamos a formação e mestres das fábricas de loiça criadas em Lisboa e não surge o nome de Francisco Fuschini, passamos a citar a lista que consta na obra *Cerâmica Portuguesa: Real Fábrica do Rato em 1767, fábrica da Travessa dos Ladrões em 1769, Fábrica de Bellas em 1772, Fábrica da Panasqueira em 1776, Fábrica de Santo Amaro, Fábrica de Santa Marta e novamente a Fábrica da Travessa dos Ladrões em 1789, Fábrica da calçada de Agostinho Carvalho em 1790, Fábrica da Calçada da Senhora do Monte em 1793, Fábrica da Travessa da Bela Vista, à Lapa, e Fábrica do Castelo Picão, ao mocambo em 1794, Real Fábrica da Bica do Sapato em 1796.*

Mas, ao lermos a obra de Matos Sequeira *Depois do Terremoto subsídios para a História dos Bairros Ocidentais de Lisboa*, voltamos a nossa atenção para uma pequena nota de rodapé na página 213. Esta nota refere um “*Francisco Fusquilli*” como aprendiz da fábrica de botões de Bartolomeu Orsini: “*Em 1767 os Róis de Confessados da Freguesia de S. Mamede, marcam na propriedade n.ºs 53 a 54, onde estava esta oficina, os seguintes moradores: Bartolomeu Orsini, Teresa Orsini, e os aprendizes Manuel Fernandes, João Pedro, Filipe Neri, Anacleto Elias (...). Em 1768 aparece o Orsini, Manuel Orsini (filho) e 16 aprendizes, um dos quais se chama Francisco Fusquilli. (...)*”¹⁷⁶. Também Rómulo de Carvalho menciona na sua obra *O Recurso do pessoal estrangeiro no tempo de Pombal* alguns dos empregados na fábrica de botões, apelido *Fusquilli* “*(...) fábrica de botões com Bartolomeu Orsini, onde trabalharam seu filho, Manuel, e os operários Francisco Fusquilli, Pedro Andrino, Francisco Oberti e Jacquerie de Salles(...)*”¹⁷⁷

Deverá ter havido uma má interpretação ao nível fonético, ou um erro ortográfico e, que em vez de *Fusquilli*, o nome correcto seria *Fuschini*, infelizmente não nos foi possível confirmar esta informação, pois num incêndio no ano de 1927 devorou toda a documentação existente no Arquivo da Igreja de S. Mamede, onde se incluíam os Livros de Róis de Confessados. No entanto este dado parece-nos suficiente para, em conjunto com a leitura dos Róis de Confessados do Arquivo da Igreja do Loreto, percebemos que até hoje houve um grande equívoco, que derivou, não só da dificuldade natural entre duas línguas distintas, como pelo facto de *Fuschini* ser natural de Faenza – cidade por excelência da produção cerâmica em Itália, da chegada de Thomas Brunetto e a contratação de estrangeiros para a decoração de *faiança* da Fábrica de Loiça do Rato. Erradamente pressupôs-se que *Fuschini*, sendo oriundo da região mais conhecida na Europa como centro de produção de *faiança*, só poderia ter vindo para Portugal para exercer esse ofício, não percebemos por que razão os dados fornecidos por Cyrillo Volkmar Machado em 1823, que poderão ser os mais idóneos, visto ter sido contemporâneo de Francesco e de Arcangelo *Fuschini*, seu filho, foram sendo ignorados ao longo de gerações de historiadores de arte. Cyrillo tendo trabalhado com Arcangelo *Fuschini* em Mafra e mais tarde nas obras da Ajuda, terá tido acesso a informações fidedignas, não só de Francesco *Fuschini*,

¹⁷⁶ Matos G. de SEQUEIRA, *Depois do Terremoto subsídios para a História dos Bairros Ocidentais de Lisboa*. Volume IV. Coimbra Imprensa da Universidade, 1933.p.213.

¹⁷⁷ <http://rhi.fl.uc.pt/vol/04/rcarvalho.pdf> - *O Recurso a pessoal estrangeiro no tempo de Pombal*, Revista da História das ideias, Vol. 4, Tomo I, 1982, p 100. – Rómulo de Carvalho.

como de outros pintores, e recorreu para tal a informações da obra *Memória dos Muitos Pintores...da Irmandade de São Lucas* escrito por Arcangelo Fuschini em 1810 de acordo com Nuno Saldanha¹⁷⁸.

Os erros de ordem fonética eram muito comuns, pois as pronúncias também variavam de região para região, e a própria redacção dos nomes variavam bastante, Fuschini, por exemplo, quer seja por Francesco Fuschini, quer pelo nosso pintor Arcangelo Fuschini prevê inúmeras variações que vamos encontrar ao longo deste estudo: *Fuschini, Foschini, Fusquini, Fosquini, Fusquine* – são assinaturas existentes em diversos documentos e mesmo desenhos e pinturas. Os próprios artistas assinavam de forma diferente, portanto será muito mais fácil ocorrerem lapsos desta natureza: *Fuschini/ Fuschilli* ou *Fusquilli*, muito mais facilmente através de um tabelião.

A partir da análise das informações disponíveis, percebemos que Francesco Fuschini não terá vindo a convite do Marquês de Pombal nem para trabalhar, nem tão pouco para abrir uma fábrica de loiça, e sim inserido no “grupo” de trabalho organizado por Bartolomeu Orsini para Fábrica de Botões em Lisboa. Diz Acúrsio das Neves que Orsini veio por sua iniciativa para Portugal, com a sua mulher com pretensão de estabelecer uma fábrica de botões de todos os metais com exclusivo pelo tempo de dez anos; “... porém a Junta do Commercio achou mais conveniente escripturallo para formar este estabelecimento por conta da Real Fazenda (...). Por estas condições a fábrica ficou anexa á das sedas, e por consequência á direcção, sendo elle Orsini, o mestre, e ao mesmo tempo administrador. (...) .Obrigou-se este a fabricar toda a sorte de botões de metal das qualidades, e labores, que se usavão, ou elle podesse à semelhança dos que trabalhavam nas mais polidas oficinas da Europa, fornecendo a Direcção os materiais, e despezas necessárias. Obrigou-se mais a ensinar todos os aprendizes que lhe fosse possível, sem reserva de segredo, ou particularidade alguma, sustentando-os a Direcção, ou dando a elle mestre 120 rs diários para o sustento de cada hum aprendiz (...); e ficou ajustado que quando elle mestre fizesse passar para este reino a seu filho Manoel Orsini, seria admitido para oficial desta fabrica com o competente ordenado. Achei memórias de que este Manoel Orsini, sendo hábil na arte do debuxo, e de dourador fora com efeito mandado vir de Madrid, onde se achava empregado.”¹⁷⁹

Nos Livros de Róis de Confessados da Igreja do Loreto correspondente ao ano de 1768 surge a associação entre Francesco Fuschini e a Fábrica dos Botões, bem como a proximidade a Manuel

¹⁷⁸ Nuno SALDANHA, *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura ...Op.Cit.*, p.213.

¹⁷⁹ <http://booksgoogle> – *Noções históricas, económicas, e administrativas sobre a produção, e manufactura das sedas em Portugal, e particularmente sobre a Real Fábrica do subúrbio do Rato, e suas anexas.*p.263 – José Acúrsio das Neves.

Orsini, filho do proprietário da referida fábrica; encontramos no verso do fólho 248 a inscrição de Francisco Fuschini: “*Francisco Fuschini: Romano. Solteiro. Fábrica dos Botões – Sta Isabel*”, e na mesma página surge Manuel Orsini, filho do dono da fábrica de botões : “*Manuel Orsini. Fabrica dos botões. Sta Izabel*”¹⁸⁰, Santa Isabel situava-se na zona de Campo de Ourique de onde depreendemos que nos Róis de Confessados se assentavam os postos de trabalho juntamente com a morada, pois a fábrica de botões funcionava na freguesia de S. Mamede. No ano seguinte Francesco Fuschini já residia na Freguesia de S. José na Calçada da Glória, mais perto do local de trabalho ¹⁸¹. Hoje S. José e Mamede integram a freguesia de Santo António. Na Quarta-feira de Cinzas, dia 28 do ano 1770, ainda surge como solteiro residente na freguesia de S. José, perto de Natalia Moro seus pais e irmã¹⁸², com quem casou nesse mesmo ano no mês de Maio¹⁸³. Em Abril do ano seguinte candidatou-se para obter uma autorização para abrir o seu próprio negócio que consistia numa pequena fábrica de Laque¹⁸⁴. Francesco Fuschini argumenta que conseguia produzir do laque mais fino ao das restantes castas e que venderia o seu produto a preços mais convenientes em relação ao de importação. As amostras já haviam sido feitas na presença de Bento Ferreira, provavelmente fiscal do serviço, de modo a classificar a qualidade do laque para que lhe fosse dada autorização de se estabelecer, em contrapartida comprometia-se a ensinar um oficial português e a não aceitar oficial estrangeiro sem licença da Junta do Comércio.

O “*Laque*” que Francesco Fuschini pretendia produzir e comercializar no nosso país tratava-se de uma adaptação europeia das lacas provenientes do oriente, nomeadamente da China e do Japão. Numa época em que para a Europa estar na moda era fundamental, os produtos lacados pela sua novidade ganharam muito apreço no mercado das artes decorativas; os objectos lacados eram importados a preços elevadíssimos e tornaram-se indispensáveis na vida quotidiana das classes nobres e alta burguesia, sobretudo a francesa. Os objectos eram ornamentados de uma forma requintada e exótica, manifestamente oriental, e reflectiam o *bom gosto* e o luxo do momento. Depressa os artesãos procuraram adaptar a técnica e o estilo oriental às possibilidades europeias. Neste contexto em 1730, os irmãos Martin foram muito bem-sucedidos em França com o seu verniz

¹⁸⁰ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 2.

¹⁸¹ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 3.

¹⁸² Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 4.

¹⁸³ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 5.

¹⁸⁴ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 7.

à base de álcool, que ficou conhecido como o *verniz Martin*. Perceberam que o seu verniz era capaz de decorar todo o tipo de objectos, desde a madeira ao metal, a moda espalhou-se e chegou a Itália, e consequentemente a Espanha e Portugal. Os artesãos venezianos chamaram a si a investigação e melhoramento da técnica da laca, aproximando-se mais ao tipo de produção oriental que os franceses. Francesco Fuschini na sua petição esclarece em relação ao Laque que pode produzir “*não só o mais fino, mas também o de todas as outras Castas*”; efectivamente havia três tipos de laca: a *laca fina*, a *laca comum em placas* e *laca líquida* de acordo com a *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné Des Sciences, des Arts et des Métiers*¹⁸⁵. As mais delicadas e de melhor qualidade eram produzidas em Veneza ou ao estilo de Veneza, cidade onde julgamos que Francesco Fuschini aprendeu a produzir laca e a sua técnica de aplicação. A laca de Veneza, também denominada “*arte povera*” ou “*laca contrafatta*” para além de utilizar cores alegres e vivas, como o azul, rosa, amarelo, verde e branco em representações florais, a sua inovação consistia em utilizar estampas coladas no mobiliário que depois de cobertas pela laca pareciam decoração pintada. A vantagem desta arte era a de ser mais rápida e podia ser aplicada em inúmeras variedades de objectos, não só o mobiliário como caixinhas, leques e outros pequenos objectos de luxo do quotidiano. Quer parecer-nos que Fuschini estava a apostar na vanguarda da moda europeia em Lisboa, no entanto não temos a percepção se a fábrica de laque chegou a funcionar em pleno, ou se chegou a abrir, certo é que em 1775, passados cinco anos desta sua iniciativa, já se encontrava a residir no Porto onde executou uma pintura a óleo de grandes dimensões para a Irmandade da Igreja da Lapa.

Francesco Fuschini teve a sua formação inicial como pintor, conforme consta no Catalogo da mostra “*Settecento riformatore a Faenza. Antefatti del Neoclassicismo e il patrimonio dell’Ospedale*¹⁸⁶ e foi aluno de Gian Andrea Lazzarini de Pesaro (1710-1801)¹⁸⁷, de acordo com esta edição

¹⁸⁵ Através do site <http://portail.atilf.fr>, a Universidade de Chicago desenvolveu um projecto - ARTFL Project – onde se encontra publicada online a primeira edição da Enciclopédia de Diderot e D’Alembert, que nos permitiu efectuar uma pesquisa do termo *Laque*, surgindo a explicação que pretendíamos que é aquela que estava em voga na época a que nos reportamos. A Enciclopédia foi editada entre 1751 e 1772 e foi um trabalho de referência para as artes e as ciências, ainda hoje é de enorme utilidade para o público em geral e investigadores.

¹⁸⁶ Esta publicação chegou até nós por correio electrónico através da Professora Francesca Lui, após o nosso contacto por correio electrónico – Francesca Lui é Professora Doutora de História da Arte da Universidade de Estudos de Bolonha, departamento de Língua e Literatura Estrangeira. Possui estudos sobre a pintura de Bolonha, em especial na época do estilo Neoclássico.

¹⁸⁷ **Giovanni Andrea LAZZARINI** (1710-1801), Foi baptizado na Catedral de Pesaro, sua cidade natal, muito próxima de Faenza. Sacerdote, pintor, arquitecto, tratadista e especialista em cerâmica, foi uma das figuras de primeiro plano da vida cultural de Pesaro sendo professor na Academia local. Discípulo de Francesco Mancini (1679-1758) e de Giuseppe Chiari (1654 – 1727) em Roma, adoptou um estilo clássico erudito, pelo contacto directo com as obras clássicas de Herculano e Pompeia, conheceu Mengs e aderiu às tendências neoclássicas da sua época.

executou em vésperas de vir para Portugal uma obra com o tema *S. Nevolone e o milagre da cereja* : “*a tela foi executada em Veneza por volta de 1765-70; esta constitui uma das poucas provas juvenis do pintor, que se reporta ao período anterior á sua ida para Lisboa onde chegou nos finais dos anos 70 (o Foschini, do qual nos restam poucas noticias, foi aluno do pesaroso Gian Andrea Lazzarini)* ”. A propósito da atribuição da data, presumimos que a pintura terá sido executada antes de 1768, pois por esta altura já encontramos Francesco Fuschini a residir em Lisboa na Freguesia de Santa Isabel, de acordo com os Róis de Confessados da Igreja do Loreto. Este dado contraria a informação anterior de que Francesco teria chegado a Portugal nos finais dos anos 70.

A obra *S. Nevolone realiza o milagre da cereja*¹⁸⁸, presta homenagem ao Santo dos Faentinos. São Novelone (1200-1280) nasceu em Faenza, sapateiro de profissão levava uma vida desregrada, mas no seguimento de uma doença entrou em contacto com a Ordem Terceira fundada por São Francisco, convertendo-se ao modo de vida desta; depois de curado continuou com a profissão de sapateiro, mas todo o dinheiro que ganhava era para distribuir pelos pobres. Converteu a sua mulher e depois de enviuar dedicou a sua vida à oração e penitência, foi a Santiago de Compostela onze vezes em peregrinação. Quando faleceu foi sepultado com pompa e são-lhe atribuídos numerosos milagres. Os faentinos dedicam a este santo o culto público.

A pintura está assinada “(*“Fran[cisc].us Fos[chi].ni Fau[entinus].fecit Venetis 17...”*)” e será original, ou pelo menos não encontramos até ao momento outra pintura com o mesmo tema. No Catálogo já mencionado surge a seguinte descrição da obra: “*O tema narra o episódio do milagre da cereja, invocação de Nevolone em oração, que sendo o único remédio para a mulher atingida de mal-estar/ doença súbita durante a peregrinação a Santiago de Compostela. A tónica é colocada sobre a áspera paisagem de Inverno, modelado sobre tons sombrios de castanho e cinzento que faz de fundo e emolduramento da cena, um raio de luz proveniente de cima, divide em dois a composição, rasando a testa do Beato e iluminando a mão que estende à mulher o fruto vermelho, ponto fulcral da pintura. O pintor não desmente a própria origem faentina, inserindo entre os objectos de viagem dos dois peregrinos uma tigela de cerâmica branca decorada a azul, com o motivo característico da palmeta.*” Esta pintura a óleo sobre tela de grandes dimensões está colocada do lado do evangelho na igreja de S. Giovanni di Dio, construída entre 1752 2 1753, anexa ao Hospital dos Enfermos, inserida numa moldura de estuque a imitar falso mármore; a imagem que

¹⁸⁸ Cf. ELENCO ICONOGRAFICO/IMAGEM Nº.4.

apresentamos foi-nos cedida pela Professora Doutora Sonia Muzzarelli responsável pelo núcleo de património, histórico, artístico e arquivístico da área denominada Romagna-Ravenna de Itália.

Francesco Fuschini ainda tem uma outra obra, na mesma cidade de Faenza, que pertence ao mosteiro dos Capuchos intitulada *A Virgem com São Francisco e Santa Catarina*¹⁸⁹. De acordo com os dados do Dicionário Bénézit, será uma “*Virgem com São Francisco e Santa Cristina*” copiado de um quadro de Guido Reni. A informação não é correcta, pois a representação original de Guido Reni é de São Francisco com Santa Catarina, concordante com os dados obtidos do convento italiano. Infelizmente não conseguimos obter a pintura de Fuschini, mas apenas o original em que ele se inspirou de autoria atribuída a Guido Reni¹⁹⁰.

Por ter como formação base a Escola Bolonhesa muito apreciada em Portugal, julgamos ter sido essa a razão que o levou a ser contratado para pintar no Porto por volta de 1775, cidade onde terá ficado a residir com toda a família cerca de cinco anos. Nesta cidade apenas existe uma obra que se encontra assinada e datada, e a primeira referência que encontrámos sobre esta pintura foi no dicionário de Pamplona¹⁹¹, ele diz-nos que “*Em 1776, pintou o quadro «Senhora da Conceição»*¹⁹², *da sacristia da Igreja da Lapa, no Porto*” e remete para a obra de Carlos de Passos “*O Porto na Arte Nacional*” - in “*Nova Monografia do Porto*”¹⁹³ – obra organizada por Carlos Bastos, que inclui um artigo de autoria de Carlos de Passos onde apenas é referido Francesco Fuschini pintou para a Sacristia da Igreja da Lapa uma “*Senhora da Conceição*”. De Carlos de Passos existe ainda a *Guia Histórica e Artística do Porto*¹⁹⁴, na qual o autor descreve com alguns detalhes o recheio patrimonial da Igreja da Lapa e nessa descrição menciona o quadro de Francesco Fuschini: “*Na sacristia: bons arcazes do século XVIII, com excelentes guarnições de bronze – dois espelhos Luiz XVI - a imagem de Nossa Senhora do Vale, de roca, que foi da Igreja de Santo Eloy (Loyos) – uma tela de Francisco*

¹⁸⁹ E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire Des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, tome 5, Grund, 1999.p.593.

“*Foschini Francesco, né vers 1745 à Faenza. Mort en 1805 à Lisbonne. XVIII^e siècle. Italian il copia pour l’église du monastere des capuccins à faenza un tableau de Guido Reni: La Vierge avec Saint François et Saint Christine. Il fut appelé à Lisbonne em 1771 par le marquis de Pombal à la Manufacture de faïence de la même ville*”.

¹⁹⁰ Cf. **ELENCO ICONOGRAFICO/IMAGEM N.º 5.**

¹⁹¹ Fernando de PAMPLONA, *Dicionário de Pintores e escultores portugueses*, volume II, 4ª Edição. Barcelos, Livraria Civilização Editora, 2000,p.333.

¹⁹² Cf. **ELENCO ICONOGRAFICO/IMAGEM N.º 6.**

¹⁹³ Carlos de PASSOS, *O Porto na Arte Nacional*, in *Nova Monografia do Porto*, Companhia Portuguesa Editora, Porto, 1938. Pp. 298 e 303.

¹⁹⁴ Carlos de PASSOS, *Guia Histórica e Artística do Porto*, A. Figueirinhas, Porto, 1935.p 146.

Foschini, de 1776 – figurando a Virgem da Conceição, obra apreciável.”, e acrescenta em nota de rodapé relativamente ao autor da obra :”*Pai, talvez, de Arcangelo Fuschini, que foi aluno de Manuel da Rocha na Aula Régia de Desenho (Lisboa) e partiu para Roma em 1788, como tantos outros na época (Sequeira, Taborda, Vieira Portuense, José A. Vale, etc.), por efeito da iniciativa de Pina Manique*”.

A pintura que se encontra ao cuidado da Irmandade da Nossa Senhora da Lapa está assinada: “*Francesco Foschini Fauentinus 1776*”¹⁹⁵, e na mesma tela no lado esquerdo, encontramos a letras douradas uma nota de oferenda: “*A Real Irmandade de Nossa Senhora da Lapa oferece A. Moreira Cabral*”¹⁹⁶, que seria o encomendante da obra. Ao contactarmos a Irmandade da Lapa através de um dos mesários, o Professor Doutor Francisco Ribeiro da Silva, não nos foi possível ir para além do registo fotográfico, visto o arquivo estar a ser reorganizado e não ser viável a sua consulta. Ficará para uma outra ocasião a investigação mais aprofundada acerca desta pintura.

Para além da “*Senhora da Conceição*” da Lapa, Francesco executou no ano seguinte para a Igreja de Ferreirim no conselho de Viseu uma “*Anunciação*”¹⁹⁷. Por esta data já havia contraído casamento com Natalia Moro e já tinham nascido os dois primeiros filhos do casal, Arcangelo Fuschini e Luzia Theresa¹⁹⁸ na cidade de Lisboa. E embora a tela da Igreja da Lapa seja datada de 1776, em 1775 Francesco Fuschini já se encontrava a residir no Porto com a sua família, na Viela dos Gatos, de acordo com a certidão de baptismo do seu terceiro filho, Joaquim Francisco¹⁹⁹, assente na Sé da capital nortenha. Desta certidão de baptismo e da certidão de António²⁰⁰, que nasceu a 19 de Junho de 1778 também na cidade do Porto ficamos a saber que o pai de Francesco Fuschini se chamava Aníbal Fuschini, e sua mãe Theresa. António, de nome completo António João Fuschini, em 1792 tal como Arcangelo Fuschini, seu irmão mais velho, inscreveu-se na Aula Pública de Desenho; “*Fusquini – (António João) – f. de Francisco Fusquini, n. de Lisboa, 14 anos, m. na Tr. da Boa – hora. Mat.7 de Fevereiro de 1792, ordinário. Fl.139 E.M.B.*”²⁰¹, um ano depois integrou o Real

¹⁹⁵ Cf. **ELENCO ICONOGRAFICO/IMAGEM Nº. 7.**

¹⁹⁶ Cf. **ELENCO ICONOGRAFICO/IMAGEM Nº. 8.**

¹⁹⁷ Cf. **ELENCO ICONOGRAFICO/IMAGEM Nº.9.**

¹⁹⁸ Cf. **ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 8.**

¹⁹⁹ Cf. **ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 9.**

²⁰⁰ Cf. **ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 10.**

²⁰¹ Ernesto SOARES, *Livro de Matrícula dos discípulos ordinários e extraordinários da aula publica de desenho 1º de Dezembro de 1781*, Lisboa, Biblion, 1935, p.39.

Corpo de Engenheiros que foi instituído em 1793 e que tinha por missão dirigir a construção, a defesa e o ataque de fortificações, bem como a construção e conservação de outros edifícios e vias de comunicação militares, reconhecimento de fronteiras e regiões, o levantamento de cartas geográficas e a configuração de plantas, cartas topográficas e memórias militares.

Sobre a tela da Igreja de Ferreirim referida por Nuno Saldanha na sua publicação de 1995 *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do século XVIII* onde apresenta uma imagem da obra a preto e branco da pintura: trata-se de uma cópia de fraca qualidade, assinada “*Franciscus Fuschini Romano*” e datada de 1777, de uma das *Anunciações* de Agostino Masucci (1691-1758) existentes em Portugal, mencionadas por Nuno Saldanha e ambas datadas de 1744, uma encontra-se no Museu de Aveiro e outra no Palácio Nacional de Mafra.

Coloca-se a questão da naturalidade de Francesco Fuschini em várias ocasiões, não só porque varia a atribuição em diversas certidões, como ele próprio quando assina as telas, por vezes assume naturalidade faentina, noutras a romana, como é no caso desta obra de Ferreirim. Parece não haver uma razão que leve a considerar Francesco Fuschini natural de Roma, visto que *romano* era uma forma generalizada de se identificar como pertencente ao Estado Papal que ocupava uma vasta parte da Itália, desde 1353 até 1849 (9 de Fevereiro), data em que se aboliu o poder temporal do Papa e se proclamou a República Romana; a cidade de Faenza encontrava-se inserida no território gerido pelo Vaticano. Com efeito nos escassos dados bibliográficos em dicionários e outros textos em que Francesco Fuschini é mencionado, surge sempre como natural de Faenza, apenas Cyrillo o refere como Pintor de História e natural de Bolonha. No entanto surge também uma outra atribuição de naturalidade na certidão de baptismo do seu neto Arcangelo, filho de Joaquim Fuschini. Neste registo Francesco Fuschini surge como natural de Florença na Toscana, poderá ter havido um equívoco fonético, de que já falamos anteriormente, que aqui se poderá ter repetido entre as cidades de Faenza e Florença, daí o engano no registo²⁰²: “*Aos dias sette do mez de Outubro de mil oito centos e dois anos P^e Benedito (...), Filho de Francis/co Fuschini natural da cidade de Florença /na Toscana e de Natalia Moro Fuschini (...)// Parocho do Loreto*”.

De regresso a Lisboa, em Janeiro de 1781, nasceu Joaquim Fuschini que foi baptizado na Igreja do Loreto²⁰³, dois anos depois nasceu Joana²⁰⁴ e em 1786 Jozefa²⁰⁵ que veio a falecer passados dez

²⁰² Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 26.

²⁰³ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 11.

²⁰⁴ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 12.

meses ²⁰⁶. Da vida pessoal de Francesco Fuschini pouco mais conseguimos saber, surge na lista de Róis de Confessados como morador na Travessa da Boa Hora na Freguesia da Encarnação em 1782: *”Francisco Foschini, romano cazado – Travessa da boa hora – Incarnação”* e supomos que aí residiu até à data da sua morte no ano de 1804, e não em 1805 como é mencionado por Cyrillo na sua *Collecção de memórias*, mais uma vez outro erro que acabou por se repetir em todas as publicações sem a preocupação de se verificar a fonte documental. No Arquivo da Igreja do Loreto encontrámos o seu registo de óbito:

Fran.^{co} Fuschini de Faiança (à margem)

Aos dias vinte e oito do mez de Junho de mil, e /quatro centos, Digo de mil e oito centos e quatro an/nos. Em esta Igreja de Nossa Senhora do Loreto/ Parochial da Nação Italiana nesta cidade/ de Lisboa. Foi sepultado em huma cova/ com hábito religioso Fran.c^o Fuschini natu/ral da cidade de Faenza e cazado com /Natalia Fuschini, deixou cinco Filhos,/ quatro Machos e uma Femea. Fallec/ceu a Intestato//

O P^{de} Benedito Barguillo // Parocho do Loreto ²⁰⁷

Existe um segundo registo de óbito de Francesco Fuschini, na Freguesia da Encarnação ²⁰⁸. Natalia Moro, surge ainda nos Róis de Confessados de 1818 e 1819 da Igreja do Loreto como viúva e moradora no Coração de Jesus, e é mencionada sozinha, sem nome de algum familiar na mesma lista, nos anos seguintes não encontramos qualquer registo seu, nem a sua certidão de óbito.

Até hoje a obra de Francesco Fuschini não foi alvo de estudo; em 2003 a Igreja de San Giovanni di Dio foi restaurada, e a informação que dá acerca do pintor é muito escassa: *“Rinvii ai due ospedali faentini soppressi a seguito della nuova istituzione si ritrovano in origine anche agli altari laterali. In quello di sinistra il legame è tuttora mantenuto con la presenza del dipinto, eseguito intorno al 1765-70 da Francesco Foschini, artista nato a Faenza nel 1745 e morto a Lisbona (dove aveva impiantato una manifattura ceramica) nel 1805. Vi è raffigurato San Nevolone che compie il miracolo delle ciliegie. In quest’episodio il Santo faentino è intento a porgere alla moglie, colta da malore durante un pellegrinaggio a Santiago de Compostela, i frutti invocati e spuntati appunto per*

²⁰⁵ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 14.

²⁰⁶ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 15.

²⁰⁷ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 27.

²⁰⁸ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 28.

miracolo dai rami dell'albero in veste invernale. Il restauro di questo dipinto è previsto a breve, a completamento e conclusione di tutti gli interventi necessari per la chiesa.”

Para além das pinturas que já referimos, a obra mais significativa que Francesco Fuschini nos deixou terá sido a pintura do tecto do salão do Picadeiro Régio ou Real Picadeiro de Belém, referida por Ayres de Carvalho em *Os três arquitectos da Ajuda* ” (...) *Sendo o Bolonhês Francesco Fuschini o único pintor de História que em 1792 está a trabalhar no Picadeiro é muito provável que as três composições pictóricas do tecto sejam da sua autoria*”²⁰⁹. As três obras pictóricas mencionadas pelo historiador são três grandes medalhões ovais com cenas alegóricas; no 1º Medalhão²¹⁰ está representado a figura de um cavaleiro símbolo de Portugal ladeado por quatro figuras femininas que simbolizam os quatro Continentes e respectivo animal como atributo; cavalo para Europa, camelo para Ásia, crocodilo para a África e a arara para a América. No 2º Medalhão²¹¹, que é o central uma figura feminina coroada segura a cornucópia da Abundância simbolizando a Paz e Prosperidade do Reino, o 3º Medalhão²¹² retrata a Alegoria da Guerra, figura armada de lança, escudo e elmo que segue numa quadriga puxada por leões e ladeada pela figura feminina da Vitória.

Denota-se uma transição de gosto, se bem que recorrendo constantemente à alegoria, o tratamento da imagem aponta já no sentido de uma pintura mais leve, sem os elementos decorativos rebuscados do barroco, com composições simples e de colorido suave.

Francesco Fuschini terá estado activo como pintor desde finais dos anos 70 até finais de 90, supomos que poderão existir, tanto no norte do país como em Lisboa obras da sua mão não identificadas. Não nos vamos aqui deter com o estudo da sua obra, no entanto julgámos ser importante incluir neste trabalho este apontamento sobre o pai do nosso artista, e talvez num futuro viremos a aprofundar esta matéria.

²⁰⁹ Ayres de CARVALHO, *Os três arquitectos da Ajuda: do “Rocaille” ao Neoclássico: Manuel Caetano de Sousa(1742-1802): José da Costa e Silva (1747-1819): Francisco Xavier Fabri (1761-1817)*, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1979. p,20.

²¹⁰ Cf. ELENCO ICONOGRAFICO/IMAGEM Nº. 10.

²¹¹ Cf. ELENCO ICONOGRAFICO/IMAGEM Nº. 11.

²¹² Cf. ELENCO ICONOGRAFICO/IMAGEM Nº. 12.

2.3. A formação em Roma.

Consideramos que a primeira fase da aprendizagem e gosto estético de Arcangelo Fuschini fluiu de uma forma natural através do contacto que o seu pai, Francesco Fuschini, lhe poderá ter proporcionado com a sua actividade de pintor, e no ambiente artístico em que este, certamente se movimentava.

A sua aptidão para a pintura acabou por ser incentivada e desenvolvida dentro dos cânones do ensino oficial, na Aula Pública de Desenho e Pintura, onde leccionava o respeitado pintor Joaquim Manuel da Rocha. Desta aprendizagem existe o registo de inscrição, de Arcangelo aos treze anos²¹³: *“Arcanjo Fusquini, nascido em Lisboa em 1771, filho de Francisco Fusquini, morador na travessa da Boa-Hora.*

Matriculou-se como discípulo ordinário no dia 12 de Outubro de 1784. Frequentou também a Aula de Architectura matriculando-se como discípulo ordinário na mesma data em que se inscreveu como aluno de desenho; a-pesar disto, só principiou a cursar a cadeira de Architectura a partir de 14 de Julho de 1785.

Como seguimento ao termo de matrícula há uma anotação feita posteriormente que diz: Prezentemente he hum dos milhores Pintores Portugueses”.

Não podemos afirmar que Joaquim Manuel da Rocha tenha tido uma grande influência na formação artística de Fuschini, pois o tempo que leccionou nesta aula não terá sido suficiente para influenciar os alunos; o historiador Júlio Jesus ao elaborar a lista dos discípulos de Manuel da Rocha acabou por referir que *“alguns há, que se matricularam tão próximo á data do falecimento do mestre, que sem-duvida, nada ou quasi nada aproveitaram dos seus ensinamentos, se os chegaram a ouvir”*²¹⁴; com efeito Manuel da Rocha faleceu em 1786, cinco anos após a abertura da Aula de Desenho. Fuschini terá tido lições com o mestre por dois anos apenas, terá prosseguido os estudos com Eleutério Manuel de Barros, que ficou em substituição de Manuel da Rocha até 1811²¹⁵.

²¹³ Cf. **ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 16.**

²¹⁴ Júlio JESUS, *Joaquim Manuel da Rocha e Joaquim Leonardo da Rocha.* Op. Cit.p.79.

²¹⁵ Cyrillo Volkmar MACHADO, *Collecção de memórias, relativas às vidas dos pintores, e escultores, architectos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros que estiveram em Portugal/ recolhidas e ordenadas por Cyrillo Volkmar Machado (...),* Lisboa, Imp.de Victorino Rodrigues da Silva, 1823, p. 284.

Os professores destacaram-se na área da Gravura, a qual tem por base o Desenho. É de nomear, porém, Manuel da Rocha, que, como pintor teve a particularidade de ser um excelente copista, sobretudo de Vieira Lusitano (1699 -1783), mas não se ficou pelas temáticas tradicionais, alargando os horizontes e copiando de tudo um pouco; a este respeito esclarece Júlio Jesus: *“Joaquim Manuel da Rocha teve a qualidade apreciável, o ser modernista; enquanto os seus colegas pintavam sistematicamente cenas religiosas, (sempre as mesmas, quási), o Rocha imitava todos, desde o animalista Jean-Baptiste Desportes (1661-1741) ao pintor de ruínas e marinhas Claude Joseph Vernet (1711-1789).”*²¹⁶, percebemos que Manuel da Rocha procurava manter-se actualizado não só nos temas como nas técnicas, pois, por exemplo, para obter o efeito difuso do ambiente das pinturas de Vernet a técnica era visivelmente diferente daquela que teria de usar para conseguir um Vieira Lusitano.

A cópia foi a sua base de aprendizagem, e esse o método que ambos os mestres transmitiram aos seus alunos. Sabemos que copiar era a prática mais usual da apreensão tanto do desenho como da pintura, não deixando de ser o apoio constante dos artistas, que ao *“inventarem”*, não faziam mais do que compor e adaptar imagens pré-existentes a novas soluções pictórico-dinâmicas, retirando ou acrescentando determinado elemento de acordo com o sentido que pretendiam atribuir à obra final, *“Assim, por exemplo, o professor de desenho histórico, depois de ensinar os primeiros elementos do desenho, devia passar a mostrar-lhes as proporções de varias figuras, tendo o cuidado, na correcção dos desenhos, de indicar tudo o que no original houvesse de sublime, de medíocre e defeituoso. Não devia o professor limitar-se a ensinar a desenhar figuras humanas, mas também figuras irracionais, paisagens, plantas, flores, etc.; cumprindo-lhe ir espreitando o para que propendia mais o génio dos discípulos.”*²¹⁷.

“ Eleuterio Manoel de Barros. Nascido também nesta Cidade, frequentou a Aula de gravura de Joaquim Carneiro da Silva, e abriu muito bem algumas estampas para os Missaes. Passou a Roma, aonde teve por Mestre o mesmo Ludovico Esterni, que o fora do dito Silva. Alli esteve em casa do nosso Ministro Almada, para quem levou recomendação de Soror Maria Magdalena, Irmã do Marquez de Pombal, e Religiosa no Convento de Santa Joanna. Quando veio conduziu o painel de Batoni do Coração de Jesus para a Basilica da estrella, em cujo Convento ha hum painel seu de Elias deitando a capa a Eliseu: Obra que foi criticada por Manoel de Mattos, e deifendida em parte por huma logia de Joaquim Carneiro. Fez os desenhos para os tectos da casa nobre de João Ferreira, executados por Francisco de Setúbal, Domingos de Sequeira, Joaquim José Bugre, e outros. Entrou como hum dos Directores na Academia do nú aos Camillos. Por morte de Joaquim Manoel da Rocha, succedeo-lhe no lugar de Lente da Aula do Desenho, até que sendo atacado de paralesia foi substituído por Faustino José Rodrigues, conservando-lhe Sua Magestade, todo o ordenado”, p.235.

²¹⁶ Júlio JESUS, *Joaquim Manuel da Rocha e...* op. cit. , p.27.

²¹⁷ José Silvestre RIBEIRO, *Historia dos Estabelecimentos Scientificos, Literários e Artísticos de Portugal nos sucessivos reinados da monarchia*. Lisboa, Academia Real das Ciências. 1781,p. 78.

O ensino compreendia cinco anos de estudo, mas Fuschini terá frequentado apenas três, já que em 1788 seguiu para Itália. O Alvará de D. Maria I datado de 23 de Agosto de 1781 com a designação “*ALVARÁ DE CREAÇÃO DE HUMA NOVA AULA DE DESENHO DE HISTORIA, OU FIGURAS, E DE ARCH. CIVIL EM LISBOA – 1781*”²¹⁸ enquadrava o plano de reforma de Pina Manique para a valorização artística da sociedade portuguesa, tendo em vista “(...) *remediar de certo modo o abandono em que se encontravam as bellas-artes.*”²¹⁹, previa a interrupção dos estudos por mérito: “*Todos os Discípulos dos sobreditos Estudos aprenderão pelo tempo de cinco anos o Desenho de História, ou de Figuras, (...). Porém se algum dos Discípulos se mostrar tão hábil que mereça a aprovação dos Professores, e que tenha alcançado alguns dos prémios no decurso do tempo que tiver nos referidos Estudos, apresentando as necessárias Certidões disto mesmo, a Real Meza os dispensará do tempo que lhe parecer, e poderá mandar que se lhe passe Carta de aprovação*”²²⁰.

Acerca dos prémios não dispomos da informação de que Fuschini tenha ganho algum, o que possivelmente terá acontecido, já que seguiram para Roma outros dois alunos que haviam sido premiados ao longo do seus estudos: Domingos de António Sequeira e José da Cunha Taborda.

Embora não haja referência na bibliografia a aulas de pintura, deduzimos que todos os alunos as tenham frequentado, ou pelo menos frequentavam os *ateliers* dos mestres como complemento à Aula de Desenho, onde deveriam aprender os passos básicos para seguirem a profissão, começando por preparar as telas, cozinhar os vernizes e mordentes, desengrossar os pigmentos, entre outras actividades preparatórias para a carreira de pintor.

Encontrámos ao longo da nossa investigação duas pinturas de Fuschini que de acordo com a data existente numa delas, parecem enquadrar-se nesta primeira etapa da sua aprendizagem. Ambas foram restauradas e apenas uma tem inscrição visível, que é a cópia da inscrição original feita pelo restaurador da obra em 1977, e diz: “*A. Fosquini fecit 1787*”. Consideramos que estas duas obras são originais e que a data, mesmo muito recuada está correcta, e reputamos as duas obras originais porque da observação das características da tela primitiva, dos acabamentos da preparação, da densidade das tintas e das medidas concluímos que ambas foram efectuadas na mesma altura.

²¹⁸ Luís CHAVES, *Subsídios para a história da gravura em Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1927, p.97.

²¹⁹ César da SILVA, *Real casa Pia de Lisboa, Breve História da sua fundação, grandeza e desenvolvimento de 1780 até ao presente*. Lisboa, Typ. Brito Nogueira, Rua d'Alcantara, 62-B, 1896, p.26.

²²⁰ Luís CHAVES, *Subsídios para a história da gravura*..... Op.Cit., p.100.

São dois pequenos estudos de cenas bíblicas, do Antigo e Novo Testamento respectivamente: “*Isaac abençoa Jacob*”²²¹ e “*A Adoração dos Pastores*”²²², e podemos enquadrá-los tanto na actividade académica da *Aula do Rocha*, como no âmbito de uma possível encomenda que poderia ser elaborada em parceria com o seu pai. Por hábito, as oficinas de pintura funcionavam dentro de um núcleo familiar em que os conhecimentos eram transmitidos entre gerações. Vamos encontrar uma parceria semelhante entre Arcangelo Fuschini e o seu filho Pedro Maria aquando da execução de uma tela de grandes dimensões para a Igreja de Marvila em Santarém. Mas relativamente aos dois pequenos estudos podemos reconhecer que partem de diferentes fontes iconográficas: a “*Adoração dos Pastores*” parte da composição do italiano Sebastiano Conca (1680-1764)²²³ e “*Isaac abençoa Jacob*” é claramente flamenga, sendo inspirada na obra de Willem van Herp o Velho (c.1614 - 1677)²²⁴. Nestes pequenos trabalhos percebemos que a *invenção* ainda não é explorada, apenas era pretendida a cópia, como exercício, quer da apreensão das formas, quer como da composição de espaços e estudo de perspectivas, cores e sombras.

Poderão ter sido trabalhos académicos como estes cuja avaliação positiva proporcionou a Fuschini a possibilidade de ir estudar para Roma. Em 1785 a Rainha D. Maria I confiou à direcção do Intendente Pina Manique a escolha dos alunos que seguiriam viagem para se estabelecerem em Roma, com o intuito de aperfeiçoarem os seus estudos nas variadas vertentes artísticas. Esta iniciativa dava continuidade ao ensino que em Itália tinha sido estabelecido por D. João V e que se havia perdido na época de D. José I. No ano de 1785 a tradição foi retomada e seguiu viagem um

²²¹ Cf. ELENCO ICONOGRAFICO/PINT.CAVALETE/OBRA DOC. Nº. 2.

²²² Cf. ELENCO ICONOGRAFICO/PINT.CAVALETE/OBRA DOC. Nº. 1.

²²³ **Sebastiano Conca (1680-1764)** Pintor italiano, um dos mais importantes e conhecido do Setecentos em Roma, cujos retábulos e frescos decoram uma grande quantidade de igrejas e palácios italianos. Adquiriu nome internacional pelas suas pinturas de cavalete que tiveram muita procura na época. Iniciou a sua formação em Nápoles cerca de 1690. A partir de 1693 estudou com Francesco Solimena, com quem colaborou na decoração da abadia de Monte Cassino em 1703. Anos depois mudou-se para Roma se dedicou-se ao estudo dos grandes mestres, sobretudo de Miguel Ângelo, Rafael e os irmãos Carracci. O seu estilo lírico de pincelada expressiva e cores fluidas na pintura a óleo atraíram um grande público. Pintou sempre a óleo e a fresco, e criou uma nova iconografia para representar a Virgem com o menino, saindo do tradicional esquema piramidal. Foi teórico e professor da Academia do Nu, na qual estudaram desde 1710 muitos discípulos de toda Europa, entre eles artistas como Pompeo Girolamo Batoni, Corrado Giaquinto e Anton Raphael Mengs. Entre 1729 e 1731 ocupou a presidência de la Academia de São Lucas, cargo para que foi reeleito em três ocasiões.

²²⁴ **Willem Van Herp the Elder (c.1614 – 1677)** Pintor flamengo, do Barroco, especializado em pinturas religiosas e pequenas pinturas de interiores e de cenas de género e do quotidiano. Não é possível distinguir uma evolução do seu estilo porque existem poucas pinturas datadas, e porque a maioria das suas obras são cópias de grandes pintores do norte da Europa, como Rubens, van Dyck, Jacob Jordaens entre outros e os mestres italianos como Rafael e Guido Reni. Os desenhos que existem é que nos permitem observar a sua expressividade, sobretudo na representação de figuras. Um dos exemplos típicos das suas obras, pinturas religiosas a óleo sobre cobre como *Daniel na cova dos Leões* c. 1650.

pequeno grupo de três alunos: Alves de Oliveira para estudar pintura, João José de Aguiar para escultura e Joaquim Fortunato Novais para arquitectura. Fuschini seguiu viagem três anos mais tarde tendo chegado a Roma a 29 de Junho de 1788. De acordo Luís Xavier da Costa, Arcangelo Fuschini viajou juntamente com José da Cunha Taborda, Bartolomeu da Costa Calisto e Domingos António de Sequeira; “*Em 4 de Maio de 1788, já com o nome de Domingos António de Sequeira (...) era enviado para Roma a estudar pintura, pensionado pelo bolsinho da rainha (...), partindo juntamente com outros dois pensionados, estes da responsabilidade do Intendente Pina Manique, e um deles seguramente, Arcangelo Fuschini, dando-os os documentos como chegados a Génova em 6 de Maio de e a Roma em 29 de Junho do referido ano.*”²²⁵. Nesse mesmo ano seguiram também para Roma, José António do Vale para abridor de pedras finas, e António Sezinando Pinto e João Caetano Rivara para gravadores.

Por sua vez em relação a esta viagem, Oliveira Martins cita Virgílio Correia e informa que: (...) *seguiram ainda igual destino: António Sizenando Pinto e João Caetano Rivara, que fizeram viagem com Domingos António de Sequeira. Os estudantes saíram de Lisboa em fins de Maio, embarcados num navio francês, tendo aportado a Génova a 6 de Junho.*”²²⁶, estes autores não mencionam Fuschini como companheiro de viagem de Sequeira.

Ao chegarem a Roma em 1788, Fuschini e os restantes alunos ficaram sob a responsabilidade de Carlos Marrucchi que tinha como obrigação o envio de relatórios para Portugal de modo a informar o Intendente acerca do aproveitamento dos pupilos, e de José Pereira Santiago, o encarregado dos negócios de Portugal em Roma na época. Um ano mais tarde chegou D. João de Almeida Melo e Castro e no ano a seguir a 25 de Outubro de 1790 foi substituído por D. Alexandre de Sousa Holstein. De acordo com a correspondência que Oliveira Martins recolheu e publicou, sabemos que D. João de Almeida Melo e Castro quando chegou a Itália encontrou os alunos na mais “*completa desorganização disciplinar e técnica*”²²⁷, decidiu face a essa falta de orientação reformular algumas regras internas: passou a fazer visitas semanais aos *ateliers* dos mestres de modo a averiguar a evolução dos alunos e instalou-os na sua própria habitação, privilégio que tinha sido dado apenas a Domingos Sequeira por José Pereira Santiago. Marruchi foi substituído por D. Gregório Pedro

²²⁵ Luiz Xavier da COSTA, *As Belas-Artes Plásticas em Portugal ...Op. Cit.* p.154.

²²⁶ Francisco de Assis de Oliveira MARTINS, “*Pina Manique; o político, o amigo de Lisboa.....Op. cit.* p.221.

²²⁷ *Idem*, p. 223.

Pereira, um religioso da Ordem dos Teatinos que representava o cargo de arquivista da legação em Roma, e também foi contratado um vigilante, o padre David Peres.

D. João de Melo e Castro trocava correspondência com Portugal onde ia noticiando os avanços dos estudantes; este sistema continuou a vigorar quando D. Alexandre Holstein conde de Sanfré ocupou o cargo em Outubro de 1790. É sobretudo da troca de correspondência de Sousa Holstein com Pina Manique, testemunhos recolhidos e publicados por Francisco de Assis de Oliveira Martins, em 1942 e 1948, que temos conhecimento da vivência dos alunos enviados para Roma. São no total cinco cartas, entre Janeiro de 1791 e Abril do ano seguinte, que relatam minuciosamente as melhorias dos *Academistas*, como o conde os designa, e menciona os alunos um a um, referindo-se mais do que uma vez ao talento de Fuschini. Logo na primeira carta, de 13 de Abril de 1791, relata entusiasticamente a evolução dos protegidos do Intendente. Elogiando Fuschini previa-lhe um futuro auspicioso: “(...) 2º O Cunha, o Fosquino, e o Bartholomeu q se applicão/á pintura, tem feito notáveis progressos, e principal.^{te} os dous/primeiros espero que adquirirão hum grau superior de merecimento/todos eles se applicão m.to, amam a profissão, e não me consta/q percão tempo, mas he percizo como acabo de o ordenar que/deste ponto por diante se não prendão a trabalhar some em casa / de hum Mestre, pois não hé possível q fação progressos relevantes/na escola de hum Pintor medíocre como he justam-^{te} o Labruzzi/q ensina os dous últimos(...).”²²⁸

A preocupação de Sousa Holstein eram os moldes em que as aulas eram dadas e os mestres que os estudantes haviam escolhido; não simpatizava em especial com o mestre de desenho e pintura, Labruzzi. Xavier da Costa, em 1935, ainda estava na dúvida se seria Pietro²²⁹ ou Carlos Labruzzi o mestre escolhido para os alunos Casapianos: “contavam, além de outros, como mestres comuns em Pintura Labruzzi; deve haver sido Tomaz Pedro Labruzzi; e do qual se afirma grande actividade, não sendo conhecida, porém, qualquer obra que lhe seja atribuída. Também poderia haver sido Carlos Labruzzi, vindo á luz na dita cidade cêrca de 1765, falecido após 1830, provavelmente parente dos anteriores e que gozou de grande reputação (...)”²³⁰, mas conclui que sendo este muito novo, deveria tratar-se de Pedro Labruzzi (1739 - 1805)²³¹.

²²⁸ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 19.

²²⁹ Cf. ELENCO ICONOGRÁFICO/IMAGEM Nº. 13.

²³⁰ Luiz Xavier da COSTA, *As Belas-Artes Plásticas em ...* Op. cit. p. 95.

²³¹ **Tommaso Pietro Labruzzi (1739-1805)** Nasceu em Roma, e da sua primeira fase artística restam poucos testemunhos, mas ficou conhecido até hoje por pintar muitas telas para igrejas e por ser um prolífico retratista. Cerca dos anos 70 aderiu ao novo estilo neoclássico, adaptando e encontrando soluções estéticas e estílicas conforme a tendência

O historiador poderia não conhecer a obra de Labruzzi, no entanto, na opinião de Raczynski ele executou uma “*excellent ouvrage*”²³² para a igreja do Loreto : trata-se uma tela a óleo representando *S. Francisco de Paula*. Esta tela terá chegado a Portugal por volta de 1773 ou 1775 e, de acordo com os dados que obtivemos *Dizionario Biografico degli Italiani* de Francesco Leone, percebemos que não foi apenas uma tela que foi executada para a igreja do Loreto em Lisboa, como aparece identificada na planta actual da Igreja, colocada à entrada da Sacristia, mas quatro: *S. Francisco de Paula*, *S. Carlo Borromeu que fala às vítimas da peste*, *S. João Baptista* e *S. Francisco a receber os estigmas*. Francesco Leone diz que ainda estão sob alguma obscuridade os primeiros anos de aprendizagem de Labruzzi, mas que pintou inúmeras telas para igrejas e se tornou num prolífico retratista; portanto Labruzzi ainda é hoje um nome quase desconhecido no meio artístico português não o é em Itália! Entre nós não houve até hoje interesse em procurar saber quem foi Tommaso Pietro Labruzzi, em parte por ter pouca obra em Portugal, por outro lado por ser alvo da crítica de Sousa Holstein que o considerava um fala-barato e fraco pintor, opinião esta que parece dever-se a algumas críticas que Domingos Sequeira fez ao pintor, e das quais, temos conhecimento pelo próprio numa carta que redigiu a D. João de Almeida, de quem era protegido²³³. Em Itália não parece ser essa a opinião acerca de Labruzzi; sabemos que se movimentou dentro do círculo dos pintores mais conceituados em Roma, esforçando-se por seguir as tendências artísticas em voga. O seu percurso estilístico parece ter tido início com o núcleo de pintores de cultura napolitana, como Sebastiano e Giovanni Conca e Onofrio Avellino que trabalhavam na capital pontifícia. Dentro deste prisma sobressaiu a influência de Batoni sobre a sua pintura e é neste contexto que poderá surgir a encomenda para as quatro telas da igreja de Nossa Senhora do Loreto em Lisboa. Arcangelo Fuschini prosseguiu os seus estudos até ao fim com o mestre Labruzzi, o que não o impediu de alcançar em 1791 o segundo prémio na categoria de Nu no concurso do Capitólio. Esta novidade foi reportada por Sousa Holstein a Pina Manique com bastante satisfação e a notícia foi publicada na Gazeta de Lisboa Nº 30²³⁴, que foi compilado mais tarde por Manuel Lopes de Almeida em *Noticias Históricas*

actualizada. Integrou a equipa contratada pelo Vaticano para a decoração de algumas igrejas. Nunca foi aceite para a Academia de S.Lucas apesar da consideração que granjeara ao longo da vida e reconhecimento como bom retratista.

²³² Atanazy RACZYNSKI, *Les Arts en Portugal: lettres adresses a la société artistique et scientifique de Berlin et accompagnés de documents*. Paris, Jules Renouard.1846, p.287.

²³³ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 17.

²³⁴ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 18.

de Portugal e Brasil ²³⁵, onde o redactor menciona Taborda, que também ganhou o segundo prémio na categoria de *pregas de roupa*.

Fuschini integrava um total de oito alunos que em 1793 estudavam na Academia: “(...) *Em 1793 os alunos da Academia, mandados a roma pelo Intendente Geral da policia de lisboa, D. Diogo Inácio Pina Manique, deveriam ser oito por causa de um recibo de oito chapéus, precisamente iguais no preço. A Academia tinha decerto um guarda-portão, pois existe a conta de um chapéu e também de uma libré completa que custou 15 escudos*”²³⁶, acrescenta ainda o autor que sobre Fuschini apenas sabia que os recibos mais antigos passados por ele tinham a data de 1790, e que tinha recebido um prémio de Pina Manique em 1796 de 30 escudos, e ainda constar a sua permanência em Roma em 1797. Também o pintor José da Cunha Taborda, no seu *Ensaio Pictórico*, refere que D. Maria I e o Intendente Pina Manique retomaram a iniciativa que principiou no reinado de D. João V e que entretanto se perdera. Taborda enumera mais de oito estudantes, e curiosamente não refere Vieira Portuense; “(...), *Á direcção do Intendente Geral da Policia, Diogo Ignacio de Pina Manique confiou Sua Magestade, que Deos guarde, a escolha dos moços, que se destinavam ás Bellas Artes, mandando para Roma os que davão mostras de aplicação e de viveza. Para a Pintura forão destinados José Alvares, já falecido, Bartholomeu Antonio Calisto, José da Cunha Taborda, Domingos Antonio de Siqueira, Archangelo Fuschini, e Manoel Dias; para a Escultura João José de Aguiar; para Architectura Joaquim Fortunato, e Sebastião José Vicente Nogar; para abridores de Estampas, João Caetano Rivara; e para Abridor de camafeus e cunhos José António do Valle, (...)*”²³⁷, perfazendo o numero de dez alunos; Sousa Holstein e o Padre José de Castro, apenas referem oito.

A *Academia* estabelecida em edifício autónomo e com sede própria foi instituída por iniciativa de Alexandre de Sousa Holstein. Até à data a *Academia* funcionava em sua casa, pois logo na primeira carta que dirigiu a Pina Manique refere o facto de não poder conservar os alunos sob o seu tecto, tanto mais que solicitara à Rainha uma licença para ir a Portugal. Para não deixar os estudantes desamparados iniciou diligências no sentido de encontrar uma casa onde os acomodar e encontrou um edifício apropriado nas proximidades da sua própria habitação. Preferiu o conde instalar os

²³⁵ Manuel Lopes ALMEIDA. *Noticias Históricas de Portugal e Brasil (1751-1800)*, Coimbra Editora, Limitada, 1964, p.225.

²³⁶ Padre José de CASTRO, *Portugal em Roma ...Op.Cit.*, p.122.

²³⁷ José da Cunha TABORDA, *Regras da Arte da Pintura: com breves reflexões criticas sobre os caracteres distinctivos de suas escolas : vidas e quadros dos seus mais célebres professores : escritas na língua italiana por Micael Angelo Prunetti dedicadas ao excellentissimo senhor Marquez de Borba*. Lisboa, Impressão Régia, 1815, nota da p. 231.

Academistas perto de si, pois havia adquirido o hábito de aos Domingos presidir às aulas, onde aproveitava para aconselhar os estudantes a aplicarem-se ao estudo da teoria da arte, lendo e reflectindo sobre obras de Winckelmann e Mengs entre outros autores que o conde apreciava. Referia também ao intendente que não concordava com a aprendizagem que havia sido adoptada: "(...)isto he confiar os rapazes a alguns Mestres q os tem de dia em/suas Casas fazendo-os moer tintas, e desgrossar as obras q elles/acabão de poes, de sorte q o mayor provim.¹⁰ dos mestres he q/os rapazes se adiantem pouco pois tanto mais tempo trabalhão/p.^a a Logea, e tantos mais na.^s lhes pagarão a pensão: alem de q/ estudando debaixo de hum só Mestre, tão som.^{1e} não há esperan-/ças de sahirem Superiores a Elle; e como presentem.^{1e} não há/aqui nenhum q se possa chamar grande Pintor, nem hum/nos nossos o será tão pouco em q.to seguirem este methodo." ²³⁸, por esta razão empreendeu o melhor da sua diplomacia junto ao Papa e junto à corte de Nápoles, para que os alunos portugueses pudessem frequentar o Museu do Vaticano e o Palácio Farnese de modo a observarem *in loco* e poderem copiar as obras primas que estes edifícios acolhiam.

A par deste esforço e dedicação aos alunos prosseguiu o conde com as negociações para arrendar o edifício que iria ser a futura Academia de Portugal em Roma; neste sentido escolheu uma casa perto da sua habitação que reunia as condições que pretendia e foi negociado pelo valor de 25.000 réis mensais; " *A casa da Academia ficava em frente do mosteiro de são Lourenço em Panisperna ms.34/ e era situada no bairro dei monti, no Bosque, e era composta de 2 andares entressolhos e varanda descoberta 36-ms1/ e custava renda mensal de 25 escudos, sendo os recibos passados pelo procurador doa "Nobili Fratelli Amadei".* ²³⁹

Percebemos que foi feito um investimento significativo nos artistas que se formaram em Roma e que regressariam a Portugal para renovar as Artes. Aurélio Ferreira, autor da obra *Domingos António de Sequeira em Roma e a Casa Pia de Lisboa*, consegue dar-nos uma estimativa de quanto a coroa poderia gastar com os Academistas, através da pensão despendida com Domingos Sequeira embora esta fosse às custas do bolsinho particular da Rainha por via do Guarda-jóias João António Pinto; "« *Consta-me que as propinas e mais despesas andarão por oitenta mil réis e como elle não tem de que as possa pagar, hoje mesmo o participo ao dito Guarda Joyas para q. alcance de S. M. pela mesma repartição de pensão ou por «por onde for servida» a graça de se lhe fazer esta despeza.» (Carta dirigida por Luis Alvares da Cunha e Figueiredo a Luis Pinto de Sousa Coutinho em 16-X-1793"*

²³⁸ Francisco de Assis de Oliveira MARTINS, "Pina Manique; o político, o amigo de Lisboa.....Op. cit. p.358

²³⁹ Padre José de CASTRO. *Portugal em ...* Op. cit. p.122.

²⁴⁰. Supomos que este valor seria uma estimativa anual, o que seria dispendioso contando que fossem oito alunos internos, pois sabemos que outros frequentavam as aulas, tal como Sequeira e Vieira Portuense, tratando-se de alunos externos, que usufruíam da protecção de alguns aristocratas.

As opiniões e sugestões de Sousa Holstein eram aceites na corte que por essa razão concordou que se contratasse alguém de mérito para dirigir a denominada *Academia de Roma*, *Academia Portuguesa das Belas Artes* ou *Academia Real de Portugal em Roma*. Assim que o arrendamento se efectivou e os alunos se mudaram para o edifício, foi nomeado para Director João Gerardo de Rossi (1754-1827)²⁴¹, poeta e comerciante de obras de arte com elevado reconhecimento dentro do meio artístico romano. Sousa Holstein justifica a sua escolha ao Intendente numa das cartas onde afirma que havia algumas vantagens em contratar Rossi como Director da Academia, entre elas a possibilidade de os alunos verem de perto a colecção de pintura de excelentes mestres, e de consultarem a vasta colecção de livros sobre Belas Artes, mitologia, história e outros temas que integravam a sua biblioteca particular. Sem dúvida que De Rossi foi fundamental para o verdadeiro incremento da Academia de Portugal em Roma, onde estabeleceu residência, junto aos pupilos. Do seu zeloso empenho foi-lhe mais tarde auferida a Comenda de Ordem de Santiago da Espada com pensão perpétua de 200\$00 anuais.

Por esta altura foi Arcangelo Fuschini juntamente com Cunha Taborda copiar algumas obras da Galeria do Capitólio a pedido de Sousa Holstein que, para além do material necessário para a execução das pinturas, ainda lhes deu “*pequeno premio /para os animar*”, visto ser usual a atribuição de pequenos pagamentos aos alunos. O próprio Intendente agraciava os estudantes de modo a mostrar reconhecimento pelos trabalhos que estes enviavam sazonalmente para Lisboa.

Para além do tempo de estudo, os alunos da Academia integravam a comunidade portuguesa em Roma e participavam em actividades que giravam em volta da Igreja de Santo António, núcleo da comunidade na capital italiana. Um dos eventos em que estiveram presentes e que foram mencionados, foi o do festejo da notícia da gravidez da Princesa Carlota Joaquina. Assim que a boa nova chegou a Roma o cónego e director da Real Igreja de Santo António da Nação Portuguesa e os deputados da congregação da mesma nação mandaram celebrar na Igreja um Tríduo de Preces para

²⁴⁰ Aurélio da Costa FERREIRA, *Domingos Antonio de Sequeira e a Casa Pia de Lisboa*. Coimbra, Typ. Auxiliar d’Escriptório, 1912, p.9.

²⁴¹ **João Gerardo De Rossi** (1754-1827) Poeta e erudito, publicou a *Memorie sulle belle arti* (Roma 1792) e um *Trattato su l’arte drammatica* (Roma 1790). Publicou ainda varias comédias. Foi director da Academia portuguesa em Roma, até à chegada dos franceses à Republica Romana (1798), foi nomeado ministro das finanças e manteve-se no cargo até 1800. Dedicou-se ao estudo de arqueologia. Em 1812 foi nomeado membro correspondente do Instituto de França, e em 1816 director da Academia Real de Nápoles em Roma. A sua obra completa foi editada em Florença no ano de 1818.

“implorar do Altíssimo o feliz sucesso da mesma Sereníssima Senhora. Feitas as necessárias disposições, a 23 do mez passado o dito cónego assistido do Clero empregado na mesma Igreja, cantou Missa Solemne Pro Gratiarum Actione, deu princípio ao Tríduo que prosseguiu nos dias 24 e 25, nos quais oficiou também o mesmo Conego. A esta tão pia, como magnifica função assistirão em traje de cerimonia os referidos deputados (...) como também os Alumnos da Real Casa Pia de Lisboa que formão aqui a Real Academia Portuguesa das Bellas Artes (de que he Superintendente e Administrador o mencionado Conego), com o director Geral deste estabelecimento João Geraldo de Rossi, e hum grande concurso não só dos Portuguezes aqui residentes, mas ainda de pessoas distintas do paiz (...)”.²⁴² Deste relato podemos observar a presença e participação não só dos alunos mas também do director Gerado de Rossi nas comemorações e festividades religiosas da comunidade.

A interacção dos estudantes com a corte de Lisboa também era mantida periodicamente; não só o ministro enviava cartas que punham o Intendente ao corrente do que se ia passando na escola, como através do envio de provas dos seus trabalhos para avaliação de forma a comprovarem o seu merecimento e avanço nos estudos. Alguns dos alunos que não mostravam um desempenho de qualidade eram chamados de volta a Portugal.

Os trabalhos eram enviados por navio, em caixotes. Sabemos que antes de seguirem viagem as obras ficavam alguns dias expostas ao público. Uma dessas exposições foi alvo de uma crítica construtiva por parte de um cidadão anónimo, redigida a 26 de Março de 1796 ao Director Francesco Aglietti (1757-1836) do *Giornale de'Letterati*²⁴³, onde foi publicada. A crítica, bastante positiva, descrevia as quatro obras, os quadros eram os dos quatro estudantes de Pintura da Academia: Arcangelo Fuschini, Cunha Taborda, Bartolomeu Calisto e Emanuel Dias.

O artigo, para além da crítica de Holstein, é o único testemunho que possuímos da época acerca da obra de Fuschini. O texto é muito leve e elucidativo, atento aos pormenores acerca da técnica de execução utilizada pelo aluno, e da sua qualidade artística. A pintura versa sobre um tema da história de Roma: *Cipião, o Africano*²⁴⁴. Não sabemos qual o autor que Fuschini copiou embora possa ser a

²⁴² Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 20.

²⁴³ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 21.

²⁴⁴ “**CIPIÃO**, (em lat. Scipio), sobrenome de uma família de Roma antiga, da gens Cornelia. Cipião, o Africano (?235-Literno, 183 a.C.), que contribuiu como procônsul para a conquista de Espanha, durante a Segunda Guerra Púnica, e foi vencedor de Aníbal em Zama, em 202 a.C. Invejado por seus adversários, retirou-se para o seu domínio de Literno. “, in **Dicionário Enciclopédico** Koogan Larousse Selecções, volume 2, nomes próprios, Selecções do Reader's Digest Lisboa- Mem –Martins, 1981, p.1120.

cópia da obra de Pompeo Batoni²⁴⁵ a *Continência de Cipião*, datado de cerca de 1771, se é uma cópia integral ou se se trata já de uma composição feita pelo estudante, no entanto a descrição é atenta, tanto no conteúdo formal como a nível iconográfico e artístico; compreendemos que Fuschini segue a estética bolonhesa, em especial no que diz respeito ao uso do colorido das carnações, em que se assemelha a Guido Reni e consegue imitar bem o natural; *“Assai bem colorita è la sposa, la quale há una carnagione imitatta de quelle, che sòlea adoperare Guido Reni, é igualmente elogiada a execução dos acessórios e panejamentos da obra. Termina elogiando Fuschini, Dall’ opera si può arguire, che questo giovine abbia e talento, e pratica dell’arte, e che solo debba acquiistare maggior delicatezza, e maggior eleganza di gforme. Un’assiduo studio sopra l’antico potrà fargli conseguire l’intento”*, e com um pequeno conselho, no sentido de o aluno se dedicar a tentar trabalhar mais a fim de conseguir obter umas formas mais elegantes e delicadas.

Nesta remessa veio para Portugal não só a pintura de Fuschini, mas as outras três, também elas de Pintura de História, uma de Cunha Taborda com o tema *Cincinato*, outra de Bartolomeu Calisto com *Tarquínio* e outra de Emanuel Dias com *Tarquínio Prisco*, todas elas comentadas pelo mesmo autor, e publicadas no mesmo artigo. Não sabemos o destino que seguiram estas obras e pela descrição ainda não identificamos nenhuma das pinturas. Apesar de desconhecermos para onde se destinavam estes trabalhos executados por volta de 1796, temos conhecimento que a remessa de seis pinturas de 1792 ao chegar à corte foi dividida do seguinte modo: três pinturas, que Oliveira Martins não identifica, foram escolhidas pela Rainha para serem colocadas na sala onde fazia o Despacho no Palácio da Ajuda, e as outras três representando a Escultura, a Pintura e a Arquitectura, foram levadas pela princesa Carlota Joaquina para o Palácio de Queluz.

Desta época não temos documentação que prove a existência de mais trabalhos executados por Fuschini, no entanto, a nosso entender, existe um desenho datado de 1788, que encontramos publicado num catálogo online de um leilão na Alemanha, que até agora poderá ser o único testemunho da obra de Fuschini enquanto estudante em Roma, o desenho intitula-se *A Última Comunhão de S. Jerónimo*²⁴⁶. Foi executado a sépia e é uma cópia fiel da obra de Domenichino (1581-1641)²⁴⁷.

²⁴⁵ Cf. ELENCOICONOGRAFICO/IMAGEM Nº. 14.

²⁴⁶ Cf. ELENCO ICONOGRAFICO/DESENHO/OBRA DOC. Nº. 37.

²⁴⁷ **Domenico Zampieri (1581-1641)** denominado **Domenichino**, protagonista da pintura bolonhesa, foi um dos promotores do classicismo setecentista da Europa. Foi aluno de D. Calvaert e depois de Carracci, foi um artista que

Os trabalhos executados pelos quatro alunos de pintura que foram remetidos para a corte em 1796 deverão ter sido os últimos. Nesse mesmo ano as tropas francesas deram entrada na Itália Central. A bordo do navio veneziano “*Maria e José*” retornaram a Lisboa, José da Cunha Taborda, José António do Vale e Sebastião Nougat. “*Ao passo que, os restantes alunos se transferiram para Florença no dia em que os franceses entraram em Roma*”.²⁴⁸

Em 1802, João Gerardo de Rossi conseguiu salvar o espólio que pertencia à Academia ou Colégio Português das Belas-Artes, e obteve a permissão para os alunos continuarem os seus estudos. Conseguiu recuperar as estátuas, baixos-relevos, peças de mármore de Carrara, e por 650 moedas a estátua de Dona Maria I; tudo foi levado e acondicionado em Génova e de lá seguiram para Lisboa a bordo do navio inglês *Marques de Kildare*, capitaneado por James Walters, que fez desembarque da carga no Cais de Belém, a dia 6 de Setembro de 1802, embora tenha atracado três dias antes. As peças e gessos didácticos que vieram de Itália, andaram em várias repartições, e alguns perderam-se com as tropas francesas em Portugal, no entanto foi possível recuperar a sua maior parte aquando a abertura da desejada Academia em 1836.

Em 1802 Dom Alexandre de Sousa Holstein voltou a Roma como embaixador, mas antes do seu regresso o encarregado dos negócios de Portugal dissolveu oficialmente a Escola, e assim teve o seu fim “*em Roma uma escola chamada Collegio de bellas-artes, onde se formaram os mais hábeis artistas pintores, gravadores e esculptores que tivemos n’essa época*”²⁴⁹.

elaborou um eclectismo refinado de experiencia formal dos grandes mestres do séc.XVI. Trabalhou em Roma na decoração do Palácio Farnese e, depois teve uma intensa actividade autónoma em Nápoles onde influenciou largamente a produção local. Compunha as suas figuras com simplicidade e clareza exemplares. Sendo um homem da cultura reavivou o classicismo do *Cinquecento* e percebeu o seu significado. Uma teoria da arte de sua autoria serviu de base para o pensamento crítico de G. P. Bellori e no geral do classicismo de setecentos.

²⁴⁸ Francisco de Assis de Oliveira MARTINS, «*A Academia Portuguesa de Belas Artes em Roma*», in *Ocidente* vol. XVIII, Lisboa, 1942, p.393.

²⁴⁹ Cesar da SILVA, *Real Casa Pia de Lisboa, breve historia*Op. cit. p.20.

2.4. Os mecenas.

Arcangelo Fuschini regressou a Portugal em 1799, segundo Pina Manique, de acordo com o ponto número 11 de um ofício datado de 26 de Junho de 1799 que redigiu ao Marquês de Ponte de Lima presidente do Real Erário em relação ao regresso dos Academistas de Roma; “ «*O colégio das Bellas Artes, que permaneceu em Roma até ao dia em que os Franceses nela entraram; por cujo motivo seos alunos, cujos notáveis progressos são presentes, a Sua Magestade, e a V.Ex.^a passaram para Florença donde há pouco tempo chegaram a esta capital* »²⁵⁰. Apercebemo-nos que Fuschini continuava a usufruir da protecção do Intendente Pina Manique que o considerava como aluno da Casa Pia por ter beneficiado da bolsa de estudos em Roma, e em 1803 o Intendente ao responder ao Arcebispo Primaz de Braga a propósito da intenção do clérigo de enviar quatro protegidos seus para Lisboa, compara a boa vontade deste com a sua própria boa vontade quando enviou os alunos para Roma e acrescenta com evidente orgulho que foi proveitoso o investimento, dado que os estudantes que haviam regressado se encontravam empregados e com bons vencimentos: “(*...*) *a aplicação de alguns dos ditos alunos da Casa Pia desta Corte, que não só se têm feito respeitar neste Reino, mas até fora dele. Darei deles a V. Ex.^a uma resumida notícia. É julgado como segundo escultor da Europa João José de Aguiar (...). Francisco Vieira, natural da cidade do Porto e Domingos de Sequeira pela pintura mereceram do Príncipe Nosso Senhor a graça de os nomear para pintores da sua Real câmara, com cinco mil cruzados de ordenado cada um. Os incisores João Caetano Rivara e Manuel Correia com seiscentos mil réis cada um, e com igual ordenado o incisor José António do Vale. Fusquini, pintor, filho também da Casa Pia e mestre do Senhor Infante D.Pedro Carlos. José da Cunha Taborda também pintor e mestre na Casa Pia, com trezentos mil réis de ordenado.*”²⁵¹ Fuschini aparece citado entre dois valores e neste contexto não nos apercebemos de quanto ganhava, no entanto Cyrillo diz-nos que sendo “(*...*) *acceito para Mestre do Senhor Infante D.Pedro Carlos com 240\$000 réis de pensão, moço, e dous cavallos.*”²⁵²

Supomos que Fuschini terá participado num jantar que foi oferecido pela Casa Pia de Lisboa aos alunos que regressaram de Itália; despesa que consta no livro de registos da instituição, e encontramos na mesma folha o registo de pagamento de vinte mil réis para compra de materiais para a execução de um quadro que poderá ser o que reporta o dia 3 de Julho de 1780 e que tem a seguinte

²⁵⁰ Francisco de Assis de Oliveira MARTINS, «*A Academia Portuguesa...*Op. Cit.p.393

²⁵¹ Adérito TAVARES, José dos Santos PINTO, *Pina Manique, Um Homem Entre Duas Épocas*, Lisboa, Casa Pia de Lisboa, 1990, p.163.

²⁵² Cyrillo Volkmar MACHADO, *Collecção de memórias...*Op.Cit. p.146.

inscrição: “Recepção carinhosa dos órfãos e pobres de ambos os sexos a cuja memorável acção deu principio o Intendente Geral da Policia Diogo Inácio de Pina Manique, no dia 3 de Julho de 1780”²⁵³. De acordo com o registo no arquivo do Museu a obra data de 1801, poderá tratar-se então de uma das primeiras encomendas oficiais que Fuschini recebeu ao voltar a Portugal. Ainda no espólio do Centro Cultural Casapiano existe um desenho atribuído a Fuschini, mas que na nossa opinião é uma atribuição incorrecta. Ao desenho foi dado o título “Pormenor do Concilio dos Deuses”²⁵⁴, e na obra da *Casa Pia de Lisboa /200 anos Artistas Casapianos*²⁵⁵, surge publicado, por engano, não o desenho existente na exposição permanente do Centro Cultural Casapiano, mas uma gravura que deu origem ao desenho, mas que não está identificada. Reconhecemos, porém, que o pormenor corresponde aos três clérigos representados do lado direito do bispo que ocupa o plano central. O título foi atribuído por se pensar que se tratava de um estudo do Concílio dos Deuses que Fuschini executou para o Palácio da Ajuda, no entanto difere tanto ao nível da temática como da iconografia. A gravura que não se encontra identificada aproxima-se muito da obra de Giorgio Vasari (1511-1574): *Entrada de Leon X en Florencia*, numa das paredes da Sala de Leão X no Palazzo Vecchio²⁵⁶ em Florença, em que surgem as mesmas personagens mas em posições diferentes.

Para além da protecção do Intendente Pina Manique, Fuschini beneficiou desde muito cedo da protecção do próprio Príncipe Regente, que ainda no ano de 1799 o nomeou Mestre de Desenho e Pintura do Sereníssimo Infante D. Pedro Carlos de Espanha.

D. Pedro Carlos nasceu em Espanha, era primogénito e único sobrevivente de Gabriel de Bourbon (1752-1788), infante da Espanha, e de sua esposa D. Mariana Vitória Josefa de Bragança (1768-1788), filha de D. Maria I. Os seus pais e o irmão mais novo morreram quando ele tinha dois anos; D. Maria I, reconheceu-o como infante de Portugal, e ele passou a ser conhecido como Pedro Carlos de Espanha e Portugal, vindo depois viver para Portugal onde se tornou protegido do príncipe regente. Partiu para o Brasil com a corte de D. João e casou com a filha mais velha deste em 1805

²⁵³ Cf. ELENCO ICONOGRAFICO/PINT. DE CAVALETE/OBRA ATRIB. Nº. 2.

²⁵⁴ Cf. ELENCO ICONOGRAFICO/DESENHO/OUTRAS ATRIB. Nº. 1.

²⁵⁵ *Casa Pia de Lisboa/200 anos Artistas Caspianos*, Fundação Calouste Gulbenkian, Galeria de Exposições Temporárias, Lisboa, Outubro de 1980, p. 12.

²⁵⁶ Cristina BUCCI y Chiara LACHI, *Guia del Palazzo Vecchio*, Scala, Florencia, 2007, pp.33/34.

vindo a falecer cinco anos depois. O elogio fúnebre²⁵⁷ que D.João VI mandou editar bem como o mausoléu que mandou erigir reflecte o grande apego que tinha pelo sobrinho.

Ainda em Portugal, antes das invasões francesas e da viagem para o Brasil, o Infante D. Pedro Carlos dava mostras de agradecimento ao Príncipe Regente; uma dessas manifestações de afecto familiar teve lugar no contexto das celebrações religiosas do Senhor Jesus do Triunfo onde o Infante decidiu que a parte secular da festividade fosse em honra do seu tio; para tal encarregou o seu mestre Arcangelo Fuschini, como “*Pintor de figura*”²⁵⁸, juntamente com o arquitecto Manuel da Costa de executar um projecto decorativo cujo programa é detalhadamente descrito na obra de José Maria Dantas Pereira “*Elogio Histórico do senhor D. Pedro Carlos de Bourbon e Bragança (...)*”²⁵⁹. Estes programas decorativos eram muito populares nas cortes, faziam-se aquando das festividades religiosas, mas também noutras ocasiões, como as famosas entradas régias que por vezes incluíam grandes fogos-de-artifício como acompanhamento do evento celebrado. Estes festejos ao longo dos tempos foram adquirindo um forte carácter erudito e hermético, que não era facilmente apreensível, “*exigindo uma descodificação para o publico e até para o próprio rei*” o que obrigava “*a uma intervenção muito mais autoritária de um artista régio responsável*”²⁶⁰, pela complexidade das mensagens que eram transmitidas de forma bastante elaborada por meio de alegorias e outros elementos codificados.

Supomos que este acontecimento tenha tido lugar no Palácio de Queluz, já que o Infante D. Pedro Carlos aí residia com a sua avó D. Maria I; o ano foi o de 1802. O programa contém na sua vasta composição um enorme recheio de ilustrações alegóricas que enalteciam o carácter do Príncipe Regente. O ponto-chave da decoração seria um arco triunfal ao estilo de Septímio Severo em Roma, composto de arco central e dois laterais, sendo que o arco do centro seria muito mais elevado. Tornou-se rotineira a utilização do “*arco do triunfo e de outros dispositivos, ao modo romano*”²⁶¹ a

²⁵⁷ Oração Fúnebre, que nas exéquias mandadas fazer por sua Alteza Real, o Príncipe Regente Nosso Senhor, ao Sereníssimo Senhor D. Pedro Carlos de Bourbon e Bragança, Infante de Hespanha, recitou na Capella Real, Fr. Francisco de S. Paio. 1812, Rio de Janeiro, Impressão Régia.

²⁵⁸ Cf. **ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 35.**

²⁵⁹ O autor da publicação faz a sua própria apresentação no prólogo como sendo o mestre do Infante por 15 anos, de modo que este livro foi como que um manifesto a sua afeição a D.Pedro Carlos, em 1813, um ano depois do Príncipe Regente D.João ter mandado editar por impressão régia “*Oração fúnebre, que nas exéquias mandadas fazer por sua Alteza Real, o Príncipe Regente Nosso Senhor, ao Sereníssimo Senhor D.Pedro Carlos de Bourbon e Bragança, Infante de Hespanha, (...)*”.

²⁶⁰ Ana Maria ALVES, *As Entradas Régias Portuguesas, Uma Visão de Conjunto*, Lisboa, Livros Horizonte. 1986, p. 52.

²⁶¹ *Idem, Ibidem*, p.46.

partir da segunda metade do século XVI e foi utilizado em primeira instância pelo poder real acabando por se alastrar e ser incluído nos festejos religiosos.

Este arco iluminado estaria situado numa rua que daria para um largo com cascata e ermida; de cada lado do arco haveria uma casa onde seriam servidos os refrescos e petiscos. As bocas das ruas seriam tapadas por um gradeamento que “ *sem impedir a vista do largo, feche e orne estas sahidas, estabelecendo-se nas ultimas ruas, as entradas ordinárias, e devendo o engradamento configurar, fechar, e aformosear o largo: Excepto na frente da Ermida, onde se formará um átrio sob o chão alcatifado. Nas duas sahidas lateraes da cascata construir-se-ão portões rústicos, que , condizendo com a mesma cascata farão ressaltar ainda mais o arco triunfal (...) prosseguindo o engradamento até à cascata , que será iluminada , e correrá mostrando sobre o tanque a Neptuno transportado na concha por dois cavallos marinhos, cercado por Trituens e Nereidas.*”²⁶² Por vezes estas cascatas e fontes eram construídas para o momento, bem como ruas ladeadas por frondosas árvores, neste caso pensamos que a cascata seria uma criação para o festejo.

Segue-se a descrição do arco o qual teria uma decoração fortemente propagandística; no topo do arco maior seria representada a Vitória a calcar a Inveja, no frontispício surgiria um “*transparente*” com a ilustração das armas de Portugal à direita e as do Infante D. Pedro Carlos à esquerda enlaçados por um génio de cujas mãos sairiam fitas com as seguintes inscrições: “*Ante pererratis amborum finibus exul / Aut Ararim Parthus bibet , aut Germania Trigrim, / Quam nostro illius labatur a pectore vultus.*”, para o lado do Infante e para o lado do Príncipe Regente: “*Instar veris enim, vultus ubi tuus, /Affulsit populo, gratior it dies,/Et Soles melius nitent*”. Ainda no mesmo arco, na fachada seria colocado num pedestal mais um transparente com o retrato do Príncipe Regente, coroado pela Religião seguida pela Imortalidade; de seguida são descritos os arcos laterais, também eles muito elaborados e carregados de simbolismo; sucedem-se génios, alegorias, significados e evocações em toda a elaboração dos “*transparentes*” dois rectangulares e dois circulares. Citaremos o último para elucidar do intrincado da simbólica: “*Satisfazendo á symmetria vê-se outro transparente circular, onde Minerva influe as Artes, a as Bellas-Lettras, para concorrerem neste festejo com o tributo, que lhes corresponde: por tanto Pigmalião, representando a Escultura, mostra o busto apenas concluído; a Pintura trata já de copiallo ; a Architectura já tem prompta a planta do templo, onde vai ser celebrada a sua apoteose; a Gravura impaciente espera que a Pintura conclua o retrato de hum tal Soberano, para ir diffundillo imediatamente no mundo, e enviaillo á mais longínqua*

²⁶² *Idem*, p. 37.

posteridade; a Poesia, vendo taes espectáculos, enthusiasmada e respeitosa, se extasia, e cantando o Augusto Heroe faz immortal a sua memoria.”²⁶³ .

Apesar de ter havido um longo convívio entre Fuschini e o Infante D. Pedro Carlos, deste último apenas nos chegou um pequeno retrato em esboço que se trata de uma cópia de um original de Fuschini, existente no antigo Museu Nacional dos Coches²⁶⁴, supomos que poderão ter havido outros, mas que de momento se encontram perdidos para o grande público.

Para além do programa festivo acima referido, de acordo com José-Augusto França, Arcangelo Fuschini durante o período do vintismo terá executado outros trabalhos do mesmo género: “*O breve período de três anos do vintismo foi fecundo para a arte portuguesa, nos seus vários domínios. Já conhecemos a contribuição de Sequeira, as suas entusiásticas alegorias, os seus projectos; Foschini, Joaquim Rafael, então planearam e executaram painéis, cenários e máquinas alegóricas, e também o jovem Manuel da Fonseca.*”²⁶⁵

Dentro do mecenato aristocrático podemos adivinhar que Fuschini poderá ter pintado algumas obras para o Conde Angeja ou para o Círculo social do Conde, pois percebemos que o pintor frequentava a sua casa através de um desenho²⁶⁶, cópia que nos chegou, da pintura *Susana e os Velhos* de Guido Reni, pertencente ao Conde de Angeja.

Arcangelo Fuschini era frequentador habitual dos famosos Salões Literários da Marquesa de Alorna organizados na casa de S. Domingos de Benfica onde “*Os sábios, os eruditos eram por ella recebidos em particular acolhimento;(...)*”²⁶⁷ entre os quais alguns franceses destituídos dos seus bens aquando a revolução de 1789 “*Tinha a Revolução de França arrojado por esse tempo a Portugal muitos Emigrados daquelle país destituídos de recursos, e privados de todo o amparo. A Condessa procurou-lhes agasalho e protecção, (...)*”²⁶⁸ e tal como a Marquesa de Alorna era partidário do absolutismo. Ainda dentro do círculo social, cultural e familiar de Alcipe, Fuschini foi mestre de desenho de D. Juliana Maria Luísa Carolina Sofia de Oyenhausen e Almeida, filha da

²⁶³ *Idem, Ibidem*, p. 39.

²⁶⁴ Cf. **ELENCO ICONOGRAFICO/DESENHO/CÓPIAS, Nº. 2.**

²⁶⁵ José-Augusto FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XIX*, primeiro volume ...Op.Cit. p.207.

²⁶⁶ Cf. **ELENCO ICONOGRAFICO/ DESENHO/OBRA DOC. Nº. 29.**

²⁶⁷ Marquesa de ALORNA, *Obras poéticas de D. Leonor d'Almeida Portugal Lorena e Lencastre, Marquiza d'Alorna... conhecida entre os poetas portuguezes pelo nome de Alcipe*. Volume I Lisboa, Imprensa Nacional, 1844-1851, p. 30.

²⁶⁸ *Idem, Ibidem*, p.31.

poetisa que entretanto em 1800 casou com o Conde da Ega : ”É desse tempo o casamento de duas filhas da Condessa; D. Leonor com o Marquez de Fronteira, e D. Juliana com o Conde da Ega ,(...)” ²⁶⁹ , Arcangelo Fuschini foi igualmente professor dos filhos do Conde da Ega.

Não temos qualquer documentação que nos informe se Fuschini também deu aulas de desenho a D. Leonor Benedita, irmã de Juliana, que casara com o 6º Marquês de Fronteira em 1799, mas podemos avançar com essa possibilidade visto o seu marido ter sido, tal como o Conde da Ega, padrinho de casamento de Fuschini com Anacleto Rosa. Por associação de ideias, podemos arriscar que o pintor terá ensinado às duas senhoras as técnicas da arte do desenho e pintura, hábito que integrava a cultura social da época. Ainda no círculo da protecção de Alcipe existe um *Retrato de Desconhecido*²⁷⁰ que hoje se encontra em Santarém, e que é de sua autoria. Representa o filho mais velho da marquesa de Alorna que faleceu jovem. Esta pintura surgiu noticiada numa obra de Cassiano Neves alusiva ao Palácio dos Marquês de Fronteira, quando descreve o recheio do imóvel por dependência: “Galeria/ Esta sala ou galeria, de formato rectangular, em comunicação com o patamar da escada, é arrematada em cada uma das suas extremidades por um torreão ou torrinha (...). /No torreão da esquerda, também um bonito rodapé de azulejos (...). Entre os quadros destaco (...) e um outro de personagem desconhecida, assinado por Fuschini.” ²⁷¹. Esta edição de Cassiano Neves data de 1940, na 2ª edição de 1954, já não menciona a obra; sabemos agora que a mesma ao entrar em processo de partilhas deixou de pertencer ao espólio do palácio e foi para Santarém, local onde ainda hoje se encontra. No entanto, em 1940, Cassiano Neves ainda não tinha ideia de quem seria o jovem representado por Fuschini, porém, a pintura que conseguimos fotografar tem um apontamento seu, onde após alguma investigação, o autor identifica o retratado como sendo ²⁷² João Carlos Ulrico de Oyenhausen e Almeida Conde de Oyenhausen Gravenburg na Áustria, Comendador da Ordem de Cristo e Tenente Coronel de Cavalaria, nasceu em 1799 e faleceu com apenas 23 anos em 1822, surge representado segurando com a mão esquerda a barretina do Regimento de Cavalaria Nº.4 e de mão direita enluvada sobre a espada embainhada. A farda não apresenta um trabalho tão cuidado como o rosto, os galões são diferentes, um deles bastante mal pintado o que nos leva a crer que houve intervenção de um dos discípulos de Fuschini para terminar a encomenda.

²⁶⁹ *Idem.*

²⁷⁰ Cf. **ELENCO ICONOGRAFICO/PINT.CAVALETE/OBRA DOC. Nº. 13.**

²⁷¹ José Cassiano NEVES, *Jardins e palácio dos marqueses de Fronteira*, ex. de “*Ocidente*”, Lisboa, Editorial Império, Limitada, 1940,p.22.

²⁷² Cf. **ELENCO ICONOGRAFICO/PINT.CAVALETE/OBRA DOC. Nº. 13-b.**

Mais aprimorado foi o *Retrato de Cavalheiro*²⁷³, pintado em 1821, hoje parte do espólio do Museu de Carlos Machado em Ponta Delgada, onde houve o cuidado de retratar o jovem aristocrata liberal vestido à época, inserido, porém, no tradicional e convencional cenário de tom verde azeitona e cortinado vermelho. Ainda no âmbito das encomendas particulares destacamos um pequeno quadro de 1817, cuja pintura se mostra mais moderna e menos convencional que as anteriores; trata-se do retrato de duas crianças intitulado *Dois irmãos e um pássaro*²⁷⁴, pintura de excelente qualidade, tanto ao nível da carnação como das roupagens, com grande equilíbrio de cores e grande sensibilidade expressiva. Apresenta uma das características de Fuschini que é a pintura sem paisagem ou elementos arquitectónicos, centrando a sua atenção nas figuras retratadas. Infelizmente não existe qualquer referência ao encomendante, e pela idade aparente das crianças, a menina poderá ter uns três a quatro anos e o rapaz por volta de dez anos, afastamos a possibilidade de se tratar dos filhos mais novos do pintor.

Existe uma tela em Mafra, que pertenceu inicialmente ao Palácio da Ajuda cujo tema poderá ser *Alegoria à Monarquia Lusitana*²⁷⁵, bastante extensa, com o comprimento de 7 metros, com evidente mensagem política, no entanto de complicada interpretação pois algumas personagens não são fáceis de identificar. Não sabemos qual a data em que foi executada mas julgamos que se situe entre 1807 e 1821 data em que a família real esteve ausente. Pela iconografia que surge ao longo da tela, julgamos que se trate de um voto de fidelidade à monarquia absolutista, por determinado encomendante, que poderá pertencer à família Moura, visto ser esse o brasão que uma das figuras usa ao peito preso por uma corrente dourada. O facto de o brasão ser ovalado pode também significar que o encomendante pertence ao clero. Consideramos que seja um voto de fidelidade à monarquia visto que a figura central da composição é precisamente a *Monarquia Lusitana* sentada num trono, onde três personagens a reverenciam, e ao alto, ao centro da tela um retrato do Príncipe Regente que é aclamado pelo povo, percebe-se perfeitamente a intenção política da obra e do manifesto evidente e desejo do regresso Príncipe Regente para que repusesse o regime absolutista.

Para além dos encomendantes e mecenas particulares, Fuschini beneficiou do maior mecenato de todos: o da família real e dentro das encomendas régias destaca-se desde logo pela sua projecção o programa da Ajuda, do qual falaremos no próximo capítulo, tema que foi recentemente exposto e publicado pelo director de pintura da instituição, o Dr. João Vaz. Encontramos ainda as propostas de

²⁷³ Cf. ELENCO ICONOGRAFICO/PINT.CAVALETE/OBRA DOC. Nº. 12.

²⁷⁴ Cf. ELENCO ICONOGRAFICO/PINT.CAVALETE/OBRA DOC. Nº. 9.

²⁷⁵ Cf. ELENCO ICONOGRAFICO/PINT.CAVALETE/OBRA ATRIB. Nº. 3.

projectos alegóricos anteriormente referidas, uma das quais incluía D. Pedro, de acordo com a conjectura política, mas que não chegou a concretizar-se, tal como não se realizou uma outra proposta onde D.Miguel surgiria montado num cavalo branco. Dentro deste âmbito, já referimos igualmente a pintura da Casa Pia, e um outro programa em colaboração com Manuel da Costa para o Infante D.Pedro Carlos, programa que julgamos ter sido posto em prática, já que era muito usual na época.

Ainda antes da Ajuda, participou na empreitada de Mafra; desses trabalhos, onde colaborou na pintura de tectos, restam apenas duas pinturas que se consideram de sua autoria; embora não nos tenham chegado imagens de assinatura para comprovar autenticidade, a instituição a que pertencem neste momento, o Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, no Brasil, assume que sejam obras da mão de Arcangelo Fuschini. São duas pinturas a óleo de tamanho natural, representando ambas passagens do Antigo Testamento; teriam sido executadas para a decoração das paredes do Palácio de Mafra antes de 1807, data em que foram levadas para o Brasil pela família real em fuga. De acordo com o entendimento da época os temas bíblicos terão sido escolhidos devido ao seu forte conteúdo moralizante como expressava Cyrillo “ *A escolha das invenções deve ser análoga aos logares que ellas vão ornar. Nas Casas Reaes convém as acções dos Príncipes , e dos grandes Capitães; convém triunfos, victorias e outros assumptos capazes de levantar o nosso espirito a pensamentos heroicos, e a desejos de honra e glória. O grande Artista póde, e deve ser grato aos benefícios que recebe da Patria, dos Príncipes, e dos grandes Senhores: e se Virgílio immortalizou os Romanos, Camões os Portuguezes (...)*”²⁷⁶ . Neste caso, os temas escolhidos para estas obras baseavam-se na direitura de carácter das personagens, que normalmente por associação assumiam que fossem as características dos encomendantes e temos dois temas em que exultam sobretudo a virtude da lealdade: a feminina e a masculina. A feminina, com a obra *Judite e Holofernes*²⁷⁷, tema muito representado ao longo do Renascimento e do Barroco; trata-se de uma história do Antigo Testamento e conta como Judite, a heroína, salvou a cidade de Betúlia da tirania de Holofernes, general do rei assírio Nabucodonosor, mostrando a sua lealdade para com o povo a que pertencia. Judite, viúva judia enfeitou-se de jóias e foi ao acampamento de Holofernes com a sua serva de confiança para o matar. A oportunidade surgiu pois Holofernes seduzido pela sua beleza acolheu-a e deu-lhe liberdade de movimento dentro do acampamento; e numa noite de banquete Holofernes “ *bebeu muito vinho, muito mais do que alguma vez bebera em qualquer outro dia, desde que nascera*” (Jdt 12-20), e Judite ao ficar sozinha

²⁷⁶ Cyrillo Volkmar MACHADO, *Nova Academia de Pintura dedicada....*Op. Cit. p. 29.

²⁷⁷ Cf. **ELENCO ICONOGRAFICO/PINT.CAVALETE/OBRA DOC. Nº. 4.**

no quarto com o general pediu ajuda a Deus para ter coragem de levar o seu plano até ao fim; desse modo pegou na espada do general que estava pendurada junto ao leito e cortou-lhe a cabeça.

Fuschini retratou o momento em que Judite segura pelos cabelos a cabeça decapitada de Holofernes e a entrega à criada idosa, que abre o saco para a guardar. Judite apresenta o braço que empunha a espada ligeiramente atirado para trás do corpo, como se tivesse acabado de cortar a cabeça do general naquele momento; aos seus pés vemos um corpo caído, e um cortinado de dossel como pano de fundo da cena. Existe no MNAA um desenho preparatório²⁷⁸ desta pintura e existem algumas alterações entre o desenho final e a obra pictórica. No que respeita ao movimento no desenho preparatório, Judite apresenta-se estática com a cabeça decapitada na mão e a criada aproxima-se com o saco aberto para levar a prova da vitória; na pintura, Fuschini inverteu o movimento, a criada encontra-se parada à espera com o saco aberto e Judite avança com a cabeça de Holofernes na mão esquerda. Também alterou a posição do corpo decapitado, no desenho colocou-o no chão, junto aos pés da judia vitoriosa, e na pintura optou por manter o corpo tombado sobre o leito. Relativamente ao colorido da obra pouco podemos avançar pois a pintura encontrava-se coberta de papel japonês para intervenção de conservação e restauro e apenas nos enviaram uma imagem do rosto de Judite, que nos revela um rosto muito bem modelado e expressivo; Judite apresenta-se de olhar sereno. O colorido parece-nos equilibrado com um bom contorno e suavidade de formas, no entanto o verniz extremamente oxidado não nos permite ter uma grande leitura da qualidade plástica da obra.

A outra obra que se encontra atribuída a Fuschini representa *José e a mulher de Putifar*²⁷⁹, da passagem da vida de José do Antigo Testamento, em que José recusa ser seduzido pela mulher de Putifar, seu benfeitor. Copiado de uma pintura de Carlo Cignani (1628-1719) esta obra apresenta diferenças em relação ao original, não só ao nível das cores empregues pelo artista, como acima de tudo pelo tratamento estéticos das personagens, o que nos leva a considerar, que apesar de termos a informação de que o quadro é da mão de Fuschini, que a pintura se aproxime mais do estilo de Cunha Taborda. Tiramos esta conclusão pela característica de rostos pequenos, estreitos e ovalados com que Taborda pinta as mulheres, em contraste com um corpo volumoso, como se tratasse de um maneirismo. Verificámos que nesta pintura é isso que acontece; afasta-se do original, optando por esse género amaneirado, algo que não acontece nas obras de Fuschini; as mulheres que Fuschini pinta são mais condizentes fisicamente e, não obstante ser atribuído a pintura a Fuschini, e não nos tendo

²⁷⁸ Cf. **ELENCO ICONOGRAFICO/DESENHO/OBRA DOC. Nº. 27.**

²⁷⁹ Cf. **ELENCO ICONOGRAFICO/PINT.CAVALETE/OBRA DOC. Nº. 3.**

chegado a assinatura para comprovar autoria, arriscamos considerar que estilisticamente se assemelha mais às obras de Cunha Taborda, podendo, o que não seria inédito, ter sido pintado a duas mãos. No entanto, dadas as dificuldades de comunicação com o museu do Brasil, não conseguimos aprofundar mais esta questão, ficamos apenas com as imagens dos dois quadros, sem as assinaturas ou datas de execução de ambos.

Dentro do mecenato régio, surge um pequeno estudo onde *A Cidade de Lisboa entrega o Leme a D. Miguel*²⁸⁰, que se encontra hoje nas reservas do Palácio Nacional da Ajuda. D.Miguel foi aclamado rei em 1828, e neste contexto o nosso pintor elaborou este estudo, não sabemos para onde se destinaria a obra principal, e se chegou a ser executada. O Dicionário de Fernando de Pamplona menciona outra obra: *Entrega das Chaves de Lisboa a D. Miguel*²⁸¹ como fazendo parte da colecção de Dom Caetano de Portugal, e hoje na Sala D.Miguel do Palácio do Correio-Mor em Loures, e ainda refere uma aguarela desaparecida (a única que temos conhecimento que Fuschini tenha pintado): *Descida da Cruz*, da mesma colecção. A “*Entrega das Chaves*” era a cerimónia que se fazia no decorrer das entradas régias, inserida no ritual de aclamação do rei; “*dizendo um dos vereadores a frase do regimento de 1502: que esta sua mui nobre e sempre leal cidade de Lisboa entrega a Vossa Majestade as chaves de todas as suas portas e os leais corações de seus moradores, etc. O rei monta então a cavalo; segue-se o beija-mão da Câmara e a entrada no pátio de brocado, erguido por varas douradas empunhadas pelos vereadores designados pelo regimento e vestidos a rigor. Forma-se o cortejo, levando à frente os reis de armas e porteiros da maça, a cavalo, e, seguindo o rei, todos os senhores a pé.*”²⁸² D. Miguel foi muito bem recebido pela população de Lisboa a 22 de Fevereiro de 1828 e foi preparada uma barraca no Terreiro do Paço onde se previa que fosse a cerimónia, mas D. Miguel preferiu desembarcar em Belém onde uma multidão o aguardava; “*Inumerável povo, e gente de todas as classes o seguiu ao Real Palácio da Ajuda, em cujo largo se repetiram os mais entusiasticos vivas dia e noite. Os Deputados compareceram logo a fazer os seus cumprimentos, bem como os Pares, todas as autoridades civis, e militares, e igualmente o general Clinton e o seu Estado Maior*”.²⁸³

²⁸⁰ Cf. ELENCO ICONOGRAFICO/PINT.CAVALETE/OBRA ATRIB. Nº. 6.

²⁸¹ Cf. ELENCO ICONOGRAFICO/PINT.CAVALETE/OBRA ATRIB. Nº. 7.

²⁸² Ana Maria ALVES, *As Entradas Régias Portuguesas...* Op.Cit.p.54. A autora descreve a entrada régia de D.Filipe II.

²⁸³ José Joaquim Nepomuceno ARSEJAS, *História Contemporanea ou D.Miguel em Portugal motivo de sua exaltação, e a causa da sua decadência*. Lisboa, Typographia do Centro Commercial, Calçada do Ferregial Nº 13, 1853, p.247.

A pintura onde a cidade de Lisboa entrega um leme emplumado a D. Miguel I não tem representação oficial como a Cerimónia da *Entrega das Chaves*; encontramos porém um manifesto de 1829 intitulado *Carta aos portugueses, sobre a necessidade de se unirem todos ao legitimo Governo D'el Rey Nosso Senhor D. Miguel Primeiro*. Neste texto onde o poder absoluto é defendido a par da boa conduta cristã, é referida *hydra revolucionária* como personificação da revolução francesa e dos seus ideais que haviam envenenado toda a sociedade europeia. A Carta dirige-se na sua introdução a “*compatriotas, amigos ou inimigos*”²⁸⁴ propondo aos mesmos que se apercebiam das maquinações pérfidas que a monarquia absoluta sofreu nas mãos de franceses e seus partidários dentro do país, que mudavam de facção política de acordo com os seus interesses. Perante esta situação de desrespeito pela família real, apela ao dever de consciencialização de todos se unirem “*sincera, franca e cordialmente ao legitimo governo de nosso soberano el rei D. Miguel Primeiro*”²⁸⁵ de modo a lutar pelo poder absoluto do rei. Enumera em datas os acontecimentos revolucionários e as suas trágicas consequências para a nação desde 1820, passando pelos anos do vintismo, aludindo; “*Esta paz entre os traidores e os inovadores tinha por condição tácita, mas claramente subentendida, o sacrificar-se tudo, mesmo a independencia nacional, visto que o Snr. D. Miguel, inimigo natural de rebeliões e perfídias não fosse jamais senhor do leme do estado.*”²⁸⁶

É este parágrafo em que há alusão ao *leme do estado*, que julgamos ter sido uma das fontes que Fuschini utilizou para ilustrar o estudo que se encontra nas reservas da Ajuda, colocando em cena elementos como a Hydra, e as alegorias dos três continentes. Do reinado de D. Miguel apenas nos ficou mais um retrato do rei datado de 1829²⁸⁷, que foi a leilão em muito mau estado de conservação. Claramente baseado numa gravura, o rei apresenta-se de lado, com as condecorações respectivas, mas como afirmação notória de poder conseguimos distinguir ao fundo, atrás do cortinado de veludo vermelho, o trono, de talha dourada também ele forrado a veludo vermelho. O assento real também marca presença na obra que referimos anteriormente, colocado atrás de D. Miguel, ligeiramente à direita, mas ambos ocupam o centro da pintura.

No foro das encomendas do clero encontramos os retratos de dois frades denunciando um género estereotipado na execução de pinturas. Os fundos das duas obras são distintos, mas

²⁸⁴ *Carta aos portugueses, sobre a necessidade de se unirem todos ao legitimo Governo D'el Rey Nosso Senhor D. Miguel Primeiro* Paris, 1829.p.4.

²⁸⁵ *Idem.*

²⁸⁶ *Idem*, p.10.

²⁸⁷ Cf. **ELENCO ICONOGRAFICO/PINT.CAVALETE/OBRA DOC. Nº. 20.**

permanece o tom esverdeado no *Retrato de Frade* ²⁸⁸ do Museu-Biblioteca dos Condes de Castro Guimarães que serviu de fundo ao *Retrato de Cavalheiro*. Esta obra é extremamente simples, até hoje ignoramos quem é o religioso representado sentado, de fisionomia robusta, com o seu hábito e cintura em sinal de modéstia perante Deus e os homens, expressão bonacheirona e recatada. O mesmo não sucede no outro retrato de frade existente no Museu de Évora que foi identificado como sendo o Retrato do Frade Serra, último Provincial Franciscano da Província dos Algarves²⁸⁹. Continua a ser uma pintura de linguagem acessível e simples, onde o padre para além da *cintura*, segura numa mão um livro, atributo dos Evangelistas, Doutores da Igreja e dos Santos Diáconos e noutra um lenço vermelho, símbolo da Paixão de Cristo, ainda tem atrás de si uma estante com livros. Podemos supor que seria provavelmente teólogo.

Por fim, dentro do foro religioso, destaca-se a pintura do altar-mor da Igreja de Marvila de Santarém com a *Assunção da Virgem*, de 1829 ²⁹⁰, obra notável, de grandes dimensões, que apenas se encontra exposta por altura da Páscoa, por se situar na parte inferior do trono eucarístico. A obra encontra-se documentada²⁹¹ por Sousa Viterbo. Trata-se de uma encomenda feita no reinado de D. Miguel I, daí a existência de uma dedicatória, que não nos foi possível fotografar. Os franceses causaram muitos distúrbios não só ao nível político, como cultural e social, de onde se destacam as violações às igrejas. Alvo destes assaltos foi a igreja de Marvila de Santarém, onde, é requerido que o *hábil* Fuschini, como *Professor de Partido*, executasse uma nova tela para a boca da tribuna, visto que a anterior tinha sido destruída em sequência das invasões. Neste documento percebe-se que já tinha havido um pedido anterior, e que o padre pretendia que D. Miguel I acelerasse o processo, visto Fuschini já ter executado o modelo e este ter sido aprovado. A obra ficou às custas da Coroa, conforme podemos deduzir do discurso do padre. Por ser de tradição a Imagem de Nossa Senhora na dita igreja, por ter alcançado muitos milagres, o tema da Nossa Senhora da Assunção foi o escolhido para substituir o painel que existia e que se encontrava em mau estado.

A tela que até hoje permanece na Igreja, foi executada por Fuschini em parceria com o seu filho e discípulo Pedro Maria. Claramente inspirado nos temas religiosos do Barroco, aproxima-se bastante da tela que existe em Via Longa, atribuída a André Gonçalves, sobretudo na representação do anjo à

²⁸⁸ Cf. ELENCO ICONOGRAFICO/PINT.CAVALETE/OBRA DOC. Nº. 10.

²⁸⁹ Cf. ELENCO ICONOGRAFICO/PINT.CAVALETE/OBRA DOC. Nº. 11.

²⁹⁰ Cf. ELENCO ICONOGRAFICO/PINT.CAVALETE/OBRA DOC. Nº. 21.

²⁹¹ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 72 e DOC. Nº. 73.

esquerda da Virgem, no plano superior da pintura, semelhante em tudo, diferenciando apenas num pé, que em Fuschini se encontra afundado na nuvem que sustenta a Virgem. Tanto André Gonçalves como Fuschini, se inspiraram numa gravura de Agostino Masucci ²⁹², optando porém por colocar o anjo de maiores dimensões à esquerda e não à direita como Masucci, André Gonçalves rodeou-lhe o corpo com grinaldas de flores. Sendo igual até neste pormenor a pintura que Fuschini executou, deduzimos que a encomenda foi explícita no tema e na obra que deveria seguir; Vialonga não se encontra afastada de Santarém, e tanto o pintor como o Prior de Marvila deveriam conhecer a obra de André Gonçalves sobre a qual recaiu a escolha para a obra.

Fuschini apresenta uma outra diferença na sua pintura, não só em relação à *Assunção* de Via Longa, mas da maioria das representações da *Ascensão da Virgem*: é o facto do túmulo se encontrar de frente para o espectador numa perspectiva que nos permite ver o interior vazio, com o lençol parcialmente caído para o lado de fora. Os apóstolos demonstram o seu espanto, uns entreolhando-se, a maioria espreita para dentro do caixão e alguns, já ajoelhados de mãos postas rezam comovidos pelo sucedido. A obra não apresenta grandes novidades, nem a nível plástico nem estilístico, no entanto o colorido é bom e a expressividade das personagens também, a leitura encontra-se dificultada, não só pela distância a que a obra se encontra do espectador, bem como pelo estado de conservação que não é o ideal apresentando desgaste na superfície pictórica e oxidação do verniz.

Não chegou até nós o estudo a óleo que mereceu a aprovação do pároco, no entanto o desenho ²⁹³ inicial, correspondente à parte superior da pintura, ao momento em que a Virgem sobe aos céus numa nuvem rodeada de querubins e um anjo, encontra-se nas reservas do Museu Nacional de Arte Antiga.

No âmbito das encomendas da igreja, e dentro dos desenhos recolhidos nesta pesquisa, podemos destacar um desenho para estudo de um tecto com a Nossa Senhora ²⁹⁴, um desenho de *Santo António com o Menino* ²⁹⁵ que poderia integrar o antigo programa decorativo da Igreja do Estoril que se perdeu num incêndio, e dois desenhos preparatórios, ainda muito esquemáticos dos passos da Paixão

²⁹² Cf. ELENCO ICONOGRAFICO/IMAGEM N.º.15.

²⁹³ Cf. ELENCO ICONOGRAFICO/DESENHO/OBRA DOC. N.º. 32.

²⁹⁴ Cf. ELENCO ICONOGRAFICO/DESENHO/OBRA DOC. N.º.43.

²⁹⁵ Cf. ELENCO ICONOGRAFICO/DESENHO/OBRA DOC. N.º. 38.

de Cristo²⁹⁶ de elevada qualidade e expressividade, entre outros que consideramos como sendo culto particular.

2.5. Os programas.

Da época que nos encontramos a estudar, em que muitos pintores se tornaram pintores escritores, historiadores, e até críticos de arte, na Europa e em Portugal, um deles foi de extrema importância, não só no seu tempo, como posteriormente; o pintor Cyrillo Volkmar Machado que nos deixou descrições do seu trabalho, que nos elucidam não só acerca de como se processou a decoração dos edifícios onde trabalhou, como o pensamento subjacente aos mesmos. Cyrillo teve o cuidado de descrever a sua actividade como as dos restantes colegas-pintores, que com ele colaboraram, ou com quem ele colaborou ao longo da sua longa carreira. Faleceu em Abril de 1823, e em Novembro saiu a sua obra póstuma, *Collecção de Memórias*, que teve franco elogio na Gazeta de Lisboa a 8 de Novembro²⁹⁷ desse mesmo ano. Acresce a este relato, as descrições dos programas artísticos que integraram as obras do Palácio da Ajuda, que foram recolhidos e publicados um século depois pelo historiador Sousa Viterbo, sendo essencialmente estas, as principais fontes às quais recorreremos amiúde para avançar na investigação e perceber o espírito cultural da época de Arcangelo Fuschini. Concorreram para o mesmo fim, todavia, muitas outras informações que recolhidas aqui e ali nos ajudaram a formar um puzzle sobre a obra do pintor e, neste caso concreto, dos programas artísticos que executou.

Sabemos que houve a intenção do artista, como ponto de início para elaborar determinado programa, e que houve do outro lado a intenção do encomendador. No caso específico dos programas de Fuschini, grande parte deles estão directamente ligados à encomenda régia. O primeiro local em que temos conhecimento de que Fuschini participou num programa artístico pré-definido e orquestrado por um mestre-pintor foi o Convento de Mafra. O Palácio de Mafra como o conhecemos nos nossos dias, foi mandado erigir por D. João V, a primeira pedra foi colocada em 1717 e a Sagração foi no ano de 1730, apesar disso o estaleiro funcionou até 1755. No último quartel de 1700, reactivaram-se algumas obras da corte que já haviam sido terminadas ou postas em curso em anos anteriores, tal foi o caso de Queluz e de Mafra. Em 1796 a campanha de pintura foi apresentada, aprovada e conduzida por Cyrillo Volkmar Machado, sendo os programas escolhidos por ele sob a

²⁹⁶ Cf. ELENCO ICONOGRAFICO/DESENHO/OBRA DOC. Nº. 31 e Nº.32.

²⁹⁷ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº.68.

concordância do Príncipe Regente. Os temas escolhidos por Cyrillo consistiam na exaltação da Casa de Bragança, ou nas aventuras e desventuras das Descobertas, seguindo a obra-prima de Camões, *Os Lusíadas*. Já referimos no primeiro capítulo deste estudo que a equipa que fora formada em 1802 para trabalhar na Ajuda, seguiu para Mafra a pedido do pintor para o ajudar a finalizar os programas de que estava incumbido. Arcangelo Fuschini participou assim activamente nas campanhas de Mafra, não só nas pinturas murais como na execução de telas, que em 1807 foram levadas para o Brasil. Torna-se difícil a percepção da mão de Fuschini nos tectos de Mafra, não só porque participaram em conjunto vários artistas, como as pinturas foram alvo de acções de Conservação e Restauro, por parte de Ayres de Carvalho, o que adulterou bastante a obra original, e até a leitura da mesma.

Foi na senda de *Os Lusíadas*, e no enobrecimento do poder régio que guiaram as escolhas para a decoração do Novo Paço da Ajuda. Os programas decorativos seguiram tematicamente os moldes barrocos de Mafra, com utilização profusa de alegorias e elementos mitológicos, porém dada a geração de pintores ser de formação mais moderna e romana, a tendência foi a de uma actualização estética correspondente à própria arquitectura, que em dado momento abandonou a solução barroca para arrancar com as tendências neoclássicas, ou seja arquitectura, escultura e decoração de interiores todos se inseriram num contexto e completaram-se entre si e, apesar de na Ajuda não ter uma total uniformização de estilo, pois cada pintor ficou encarregue de determinada sala, pintou-a e decorou-a com o seu cunho específico; a tendência foi a de uma contextualização geral a caminho das novas propensões estéticas, já que todos colaboravam entre si e as decisões não eram tomadas autonomamente. Parece-nos até que a Ajuda se apresenta como um incessante e interessante caso de estudo onde podemos ver como cada artista encontrou uma solução diferente para as novas possibilidades estilísticas e a forma como cada um se foi libertando das influências barrocas que tanto peso tiveram nos programas estéticos em Portugal.

Já referimos que Fuschini redigiu três projectos alegóricos que hoje se encontram na Torre do Tombo. Dos três que referimos e dos quais apresentámos um pequeno resumo, apenas um foi executado de acordo com o projecto, os outros dois deixam-nos algumas dúvidas se foram executados e mais tarde repintados, nas campanhas de renovação da decoração do Palácio, se foram pintados em tela ou se nunca chegaram a ser executados, ou ainda se o foram mas com alterações, como iremos observar da pintura do tecto da Sala D. Luís. Na sua obra recente, João Vaz, Conservador do núcleo de pintura do Palácio Nacional da Ajuda, procedeu ao levantamento da pintura mural que decora o edifício e respectivos programas artísticos, cronologicamente, e evidenciando os autores das obras, estabelecendo a relação entre os acontecimentos políticos que se faziam sentir no reino e o programa das pinturas. Inicia o levantamento numa primeira fase, de 1796

a 1816, onde define as pinturas que principiaram em 1802, a par do novo projecto neoclássico do palácio, época em que foi decorada a parte que estava terminada do piso térreo, desde a Sala dos Archeiros ao Quarto da Rainha, o ultimo a ser pintado. Atribui precisamente a pintura deste tecto intitulado *A Glória dos Príncipes*²⁹⁸ a Arcangelo Fuschini, por analogia a outras obras do artista. Também lhe atribuiu as pinturas: *A Caridade*²⁹⁹ e a *Sapiencia Divina*³⁰⁰ parecem ser do mesmo artista que pintou o tecto, porém as outras duas imagens, *Amor Divino*³⁰¹ e *Temperança*³⁰² pela forma como o rosto é pintado, e sobretudo a zona dos olhos, julgamos terem sido executadas por outra pessoa. João Vaz identifica o tema e as alegorias que animam a pintura do tecto, que aliás não se afasta dos temas dos restantes compartimentos. As personagens movem-se num espaço celestial onde surge no plano central a alegoria da *Gloria dos Príncipes*, que é coroada pela *Paz* e pela *Glória*, inclina-se e estende uma coroa de louros ao *Povo Lusitano*, ajoelhado perante si, seguido pela *Virtude Heróica*. No plano imediatamente abaixo, sentadas em nuvens sobre o globo terrestre, encontram-se a *Força* e a *Fidelidade*. No plano superior dois querubins seguram uma faixa que diz: “*A Providência de Deus é a tranquilidade dos governantes*” e numa nuvem afastada, duas alegorias femininas surgem, uma segurando uma cornucópia que poderá ser a *Abundância* e outra sem atributos, poderá ser a *Providência*, para acentuar a frase ostentada pelos pequenos anjinhos. Toda a obra apresenta um perfeito equilíbrio de cores, as carnações bem conseguidas como a modelação dos corpos, optando o artista por uma pintura simples, de mensagem muito directa. O tecto tem uma leitura airosa, com cores claras e vibrantes, como é o caso dos vermelhos, vemos aqui tal como no restante palácio, e sobretudo nas pinturas de Cyrillo um afastamento dos cânones anteriores.

Julgamos ter sido também por esta altura que Arcangelo Fuschini pintou duas telas de *regime*; uma que se encontra hoje no Tribunal Constitucional de Lisboa intitulada *Alegoria da Libertação de Portugal ao jugo francês*³⁰³ e outra que se encontra no Palácio de Mafra intitulada *Alegoria à Monarquia Lusitana*³⁰⁴, que embora não esteja datada nem assinada, se encontra atribuída a

²⁹⁸ Cf. ELENCO ICONOGRAFICO/PINT.MURAL/OBRA ATRIB. Nº.1.

²⁹⁹ Cf. ELENCO ICONOGRAFICO/PINT.MURAL/OBRA ATRIB. Nº.1 (1.a).

³⁰⁰ Cf. ELENCO ICONOGRAFICO/PINT.MURAL/OBRA ATRIB. Nº.1 (1.b).

³⁰¹ Cf. ELENCO ICONOGRAFICO/PINT.MURAL/OBRA ATRIB. Nº.1 (1.c).

³⁰² Cf. ELENCO ICONOGRAFICO/PINT.MURAL/OBRA ATRIB. Nº.1 (1.d).

³⁰³ Cf. ELENCO ICONOGRAFICO/PINT.CAVALETE/OBRA DOC. Nº. 5.

³⁰⁴ Cf. ELENCO ICONOGRAFICO/PINT.CAVALETE/OBRA ATRIB. Nº. 3.

Fuschini, e da qual já falamos no capítulo anterior. Ambas as pinturas pertenciam inicialmente ao Palácio da Ajuda.

A primeira obra que referimos afecta um episódio específico que reporta a batalha decisiva da derrota dos franceses nos Pirenéus face ao exército espanhol, o qual obteve a vitória terminante devido à ajuda prestada pelos portugueses. Embora recheada de alegorias, esta obra apresenta-se de fácil leitura: o Príncipe Regente ao centro num pedestal, é aclamado por *Lísia* e por uma multidão informe atrás de si. O busto apresenta as armas de Portugal, e o Príncipe é coroado de louros por dois querubins. Encontramos as *Três Graças* à esquerda, que dançam em sinal de festejo e sobre elas desce um anjo que igualmente as pretende coroar de louros, sentado a seus pés encontramos o *Tejo*, também sentado num dos três degraus de pedra onde se encontra o pedestal com o busto do Príncipe, um pequeno anjo segura correntes partidas na mão direita e um livro de capa vermelha aberto na mão esquerda, a Constituição. Do lado direito da obra encontramos a *Fé Cristã* que, de espada erguida e escudo com custódia em relevo, avança sobre o inimigo gaulês (galo no topo do elmo) acompanhado pelo *Génio Lusitano*. Por sua vez o inimigo recua e olha para o céu de onde surge um raio que o atinge e por entre as nuvens vislumbra a mão de Deus que segura uma balança dourada, cujo prato mais pesado pende para o lado de Portugal, adivinhando-se desta forma a vitória lusitana sobre o ocupante francês.

A segunda etapa sugerida por João Vaz, situa-se entre 1816 e 1828. Deste momento datam as propostas de três projectos alegóricos de Fuschini e a pintura mural que cobre toda a Sala D. João VI. A sala D. João VI é hoje o ex-libris do Palácio Nacional da Ajuda, quer se goste ou não da pintura. Hoje já não se avalia a pintura com a intransigência com que foi criticada um século atrás pelo conde Raczyński, que afirmou que o rei sentado dentro da concha que o trazia de novo à Pátria se assemelhava a um crime de lesa-majestade. A composição documenta o momento histórico do regresso do rei a Portugal. A pintura afirma-se, robusta, sólida, clara, viva e imediata, não tão directa como as pinturas de David, nas quais a ausência de segundos significados é total, mas pretendendo, dentro das figuras alegóricas transmitir uma mensagem de fácil entendimento, quer a do mural principal que representa o regresso do rei, quer toda a pintura, não só das paredes como a do tecto com a representação do *Concílio dos Deuses*, com seis pinturas que rodeiam a principal cujos temas se interligam e se inspiram directamente na obras de Luís de Camões *Os Lusíadas*.

João Vaz no seu estudo recente editou pinturas inéditas que serviram de estudo ao conjunto mural da Sala D. João VI e que se encontram nas reservas do Museu Nacional de Arte Antiga. Ao analisarmos as mesmas obras, deparamos, fortuitamente, com uma outra pintura inédita que escapou

ao olhar do investigador, talvez por não se encontrar nem assinada, nem datada. Com enorme satisfação percebemos não só que a pincelada era de Fuschini, mas também que se tratava do estudo do painel principal e ex-libris do Palácio da Ajuda, o mural de *O Regresso de D. João VI*³⁰⁵. O estudo não se encontra nem assinado, nem datado, mas sem dúvida que se trata da pintura de estudo do grande painel, razão pela qual a classificamos como Obra Documentada. Interessa referir que tal como nas outras pinturas, existem diferenças para a obra final; são essas diferenças, sobretudo ao nível da postura que assumem as personagens, o modo como as sombras e a cores são tratadas que nos levam a perceber a intenção do artista em chegar a um estilo mais próximo dos padrões neoclássicos em voga. A nosso entender conseguiu cumprir o seu propósito; quando olhamos para a Sala D. João VI consideramos estar numa sala neoclássica, tudo aponta para uma tendência mais moderna de estilo: eclético, mas sem dúvida já afastado, senão tematicamente, visto o uso às alegorias ser evidente, pelo menos, visualmente, do barroco. Fuschini compromete-se com um estilo mais sóbrio, de cores mais claras e nítidas, dando preferência ao desenho, deixando para trás exageros decorativos e excessos de pontos de luz e sombras, optando por uma composição mais linear e visivelmente equilibrada. Embora toda a sala esteja decorada, as pinturas não pretendem o efeito *Trompe l'oeil*, o quadro volta a ser quadro com medidas definidas, embora dentro de molduras fingidas, mas sem intenção do prolongamento infinito do espaço. Toda a sala concorre para um mesmo programa artístico, o regresso do rei, ao qual junta um *Concílio dos Deuses* no tecto, rodeado com seis episódios que antecedem a reunião olímpica inseridos em abóbadas pintadas. As paredes da sala estão decoradas com quatro Atlas e a representação alegórica, seguindo Cesare Ripa, dos quatro continentes.

Por fim, Fuschini executou o tecto da Sala D. Luís. A esta pintura de tecto corresponde um projecto, que Fuschini apresentou, para comemorar o dia 5 de Junho de 1823³⁰⁶. De toda a ideia inicial manteve-se a representação da Virgem Padroeira de Portugal que passou a ser a imagem central da representação, (suprimindo o rei, as princesas e D. Miguel conforme o projecto). A Virgem surge em frente a um grande resplendor onde se encontram várias figuras femininas que poderão ser algumas das personagens marcantes da Bíblia. A Virgem, de acordo com João Vaz, simboliza o regime absolutista que de novo ascendia ao poder.

Nos extremos da composição do lado Nascente encontramos a *Virtude Heróica* a combater as *Fúrias*; a *Impiedade*, o *Ateísmo*, e a *Fraude*, sendo estas representadas como mulheres nuas com asas

³⁰⁵ Cf. ELENCO ICONOGRAFICO/PINT.CAVALETE/OBRA DOC. Nº.19.

³⁰⁶ Cf. ELENCO ICONOGRAFICO/PINT.MURAL/OBRA DOC. Nº. 3.

de morcego e caudas de dragão. A alegoria da *Virtude Heróica* não surge apenas nesta composição, Fuschini recorre a ela noutras obras, mas aqui optou por uma iconografia muito colada à imagem de *Hércules* de Antonio del Pollaiolo (1433-1498) que usa sobre si a pele do leão de Nemeia, que matou; sendo este o primeiro dos doze trabalhos que o herói teve de executar.

Do lado Poente temos o *Amor à Patria* que, ajudado por *Minerva*, combate os *Vícios*, que se atiram para o chão para se protegerem dos golpes fatais. Do lado sul da composição, mais uma vez, a figura central é feminina, e deste caso trata-se da *Monarquia Lusitana* que veste de vermelho e azul escuro. A *Monarquia Lusitana* tem a seu lado, de acordo com a interpretação de João Vaz a *Verdade* e a *Concórdia*, entre outras figuras femininas. Do lado Norte, sete figuras femininas, sendo que a principal é *Lísia*, com sua coroa murada. Por fim, o *Tempo*, que olha para o espectador sobre o ombro e levanta um cálice na mão esquerda, e com a mão direita aperta uma serpente que se enrola no braço. Se Fuschini tivesse seguido a proposta apresentada a 6 de Julho de 1823, o *Tempo* estaria a arrancar as folhas que a *História* contara do regime anterior, no entanto a intenção da alegoria foi alterada, e o *Tempo* surge a comemorar a vitória de taça erguida. Toda a composição obedece a um despojamento de elementos, é simples e leve, com colorido agradável, sobretudo ao tom das carnações. Boa definição das roupagens e perspectiva.

Neste ponto, parece-nos fundamental, fazer um breve levantamento iconográfico de alguns elementos que Fuschini, usa nas suas composições; o *Tempo* é representado como um homem idoso e alado e surge numa outra composição de Fuschini; a *Alegoria á História*³⁰⁷, onde em vez de erguer um cálice, segura na mão uma ampulheta. Fuschini recorre à mesma iconografia para a atribuir ao *Vento Zéfiro*³⁰⁸, no estudo para a pintura de uma das abóbadas fingidas do tecto da Sala D.João VI. Iconograficamente semelhante ao *Tempo* e ao *Vento* encontramos o *Tejo*, pintado como um homem de rosto marcado pela idade com cabelo e barbas brancas, mas fisicamente robusto. O *Tejo* assume a sua iconografia tradicional inspirado em pintores como Batoni, que tal como Fuschini, se viu entre estilos e conseguiu depurar para as suas composições um pouco de cada um, seguindo porém pelo caminho do neoclassicismo, levando consigo elementos do classicismo bolonhês e até algumas atitudes afectadas, características do rococó. O *Tejo* que Fuschini representa em três das suas obras segue esta iconografia tradicional, onde o Rio surge sentado no chão, apoiado num pote de barro, que representa a nascente de onde jorra a água, segurando o leme, ou por vezes uma cornucópia da abundância; surge na *Alegoria da Libertação de Portugal ao jugo francês*, sentado à

³⁰⁷ Cf. ELENCO ICONOGRAFICO/PINT.CAVALETE/OBRA DOC. Nº. 6.

³⁰⁸ Cf. ELENCO ICONOGRAFICO/PINT.CAVALETE/OBRA DOC. Nº. 16.

esquerda³⁰⁹, *O Patrio Tejo distribuindo as guirnaldas de flores pela Tágides*³¹⁰ e *Alegoria à Monarquia Lusitana*³¹¹ onde tal como nas pinturas anteriores, o *Tejo* aparece do lado esquerdo da composição, sentado, com uma perna flectida e outra esticada; já no estudo da *Entrega das chaves de Lisboa a D. Miguel*³¹² encontra-se sentado à direita, segurando o leme numa mão e na outra ergue uma cornucópia com morangos, recostado sobre o pote de barro. Distingue-se das representações anteriores, o *Tejo* representado no mural da Sala D. João VI, onde Fuschini o dota de maior importância, colocando-o de pé³¹³, envergando um manto branco junto a *Lísia*, a distribuir folhas de palma pela multidão que aguarda a chegada do rei e família real. Neste ponto cabe-nos salientar o rasgo de modernidade que Fuschini teve, pois coloca a personagem com uma outra atitude; atribuindo-lhe um papel participativo na cena, libertando-se da tradição barroca onde o rio apenas surgia como observador na composição que integrava. Para além de dotar o *Tejo* de acção, pinta-o de uma forma majestosa, e estóica, aproximando-se claramente dos cânones neoclássicos. Na nossa opinião poderá ter tido como referência iconográfica a figura de Sócrates na obra de Jacques-Louis David de 1787 *A morte de Sócrates*, não existe qualquer aproximação lógica entre as duas personagens, no entanto o tratamento do corpo, o tom da pele, o manto, e a rigidez da postura assemelham-se bastante. Percebemos, porém, no contexto da obra, que Fuschini não conseguiu atribuir a todas as personagens a mesma austeridade e grandiosidade, o contraste e talvez o que torna o mural um pouco mais fraco a nível estético é a representação do rei, que fica muito aquém da postura com que o *Tejo* foi pintado, provocando um declive entre a intenção do autor, que julgamos que fosse a de engrandecer o monarca e a respectiva família, e o resultado final, que sem dúvida poderia ter sido mais favorável à figura real. Ainda dentro da iconografia do *Tejo*, *Vento* e *Tempo* encontramos uma outra variante que Fuschini emprega para outras personagens como é o exemplo da *Júpiter*, *Neptuno*, *Oceano* que integram outras pinturas, todos usam as mesmas barbas e cabelo branco, mas o cabelo é mais curto, todos se encontram cobertos por mantos cuja cores variam assim como os atributos, que podem ser os ceptros, ou coroas, entre outros.

Quanto às figuras femininas, à parte de *Lísia* e *Lisboa* que se apresenta sempre o mesmo rosto, um rol de figuras de rostos neutros povoam as suas composições onde nestas, também apenas varia o

³⁰⁹ Cf. ELENCO ICONOGRAFICO/PINT.CAVALETE/OBRA DOC. Nº.5 (5-b).

³¹⁰ Cf. ELENCO ICONOGRAFICO/PINT.CAVALETE/OBRA DOC. Nº. 15.

³¹¹ Cf. ELENCO ICONOGRAFICO/PINT.DE CAVALETE/OBRA ATRIB. Nº. 3.

³¹² Cf. ELENCO ICONOGRAFICO/PINT.DE CAVALETE/OBRA ATRIB. Nº. 7(7-e).

³¹³ Cf. ELENCO ICONOGRAFICO/PINT.MURAL/OBRA DOC. Nº.1 (1-e).

penteados, a cor das roupas e posição. Podemos porém destacar a *Minerva* da composição de Mafra, e a *Judite* da composição que se encontra no Brasil, que apesar de representarem personagens distintas iconograficamente seguem o mesmo protótipo.

Fuschini também executou programas de cariz religioso, já mencionamos a pintura da Igreja de Marvila em Santarém. Dentro deste tema existem sobretudo esboços na colecção de desenhos do MNAA quase todos de notável qualidade plástica. Entre eles destacamos dois excelentes estudos que representam quatro passos do *Martírio de Cristo*³¹⁴, desde a *Flagelação* até à *Crucificação* o que nos leva a considerar que teria existido uma encomenda para retábulo de altar ou capela-mor. Os esboços foram elaborados num estilo bastante esquemático, onde Fuschini descreve em traços essenciais as cenas que mais tarde iria desenvolver com pormenor; os corpos são bem modelados e bastante expressivos. Por se tratar de um estudo para um retábulo, o artista não se alongou na representação do espaço envolvente, foca-se no tema principal que define a acção, usando o mínimo de elementos, mas que no conjunto se articulam muito bem, evidencia-se claramente a influência de artistas como Sebastiano del Piombo (1485-1547) e Ludovico Cigoli (1559-1613), também neste acervo encontramos uma outra série com dois estudos do antigo testamento; *Adão e Eva expulsos do Paraíso*³¹⁵ e *Adão e Eva Chorando a morte de Abel*³¹⁶, o primeiro inspirado na obra de Luca Giordano (1634-1705), e o segundo na pintura de Michel Ragolia (1638-1686). Estes dois desenhos são de certa forma intrigantes, pois para além da sua execução ser à pena e tinta da china, encontram-se assinados com um *AF*, que nos remete para Arcangelo Fuschini, não existe em mais nenhum desenho ou pintura do artista uma assinatura igual, e também não existe na época qualquer outro pintor que pudesse assumir estas iniciais, razão pela qual se considera que os desenhos sejam do nosso pintor, atendendo igualmente ao traço, que embora se altere por ser uma outra técnica de desenho, não deixa de ser muito próximo ao de Fuschini nos desenhos a lápis ou carvão.

Dentro dos programas religiosos mencionamos uma obra já desaparecida: o retábulo da igreja de Santo António do Estoril, dedicado a Santo António. Fuschini terá efectuado essa obra que infelizmente ardeu em 1927 quando um incêndio lavrou na Igreja e consumiu grande parte do espólio existente. Referente a Santo António, o MNAA possui um desenho do artista com este tema³¹⁷ onde

³¹⁴ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DESENHO/OBRA DOC. Nº. 31 e Nº. 32.

³¹⁵ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DESENHO/OBRA DOC. Nº. 22.

³¹⁶ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DESENHO/OBRA DOC. Nº. 23.

³¹⁷ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DESENHO/OBRA DOC. Nº. 38.

surge o santo de perfil segurando o menino Jesus nas mãos sobre um pano, enquanto lhe dirige um olhar repleto de candura e devoção. O *Menino*, em esboço estica um dos braços e com a mão aflora o rosto do santo franciscano, o outro ergue-se no gesto tradicional de saudação.

Fuschini tratou igualmente temas de iconografia Mariana e, para além da pintura *Nossa Senhora da Assunção* da Igreja de Marvila de Santarém, mais dois estudos: um para um retábulo, com a *Imaculada Conceição*³¹⁸ e outro carácter de devoção particular, que nos parece ser uma *Nossa Senhora do Rosário*³¹⁹. Existem desenhos de passagens da Bíblia, tanto do Antigo como do Novo Testamento, de onde destacamos um estudo para a *Lapidação de Santo Estevão*³²⁰, claramente influenciado pela pintura de Rembrandt com o mesmo tema, fazendo porém uma variação em relação à postura do Santo Mártir, apresentando-o prostrado no chão. Também o martírio de *São Sebastião*³²¹ foi alvo de dois estudos, onde o artista ponderou a representação do santo sobre a esquerda ou sobre a direita, sendo que o estudo em que o corpo se vira sobre o ombro esquerdo é de pormenor do tronco, o estudo de corpo inteiro, inclina-se para a direita e segue as representações tradicionais, desde Giovanni Cariani (1485-1547), Domenichino (1581-1641) ou Lazaro Baldi (1623-1703), onde reúne um pouco de cada uma para a sua composição, conseguindo atingir, tal como com São Lazaro caído por terra, uma maior ênfase da cena retratada. Sabemos de antemão que dentro da hierarquia barroca dos géneros a *invenção mística* que se relacionava directamente com a revelação bíblica e representação do divino correspondia à mais elevada de todas, por essa razão encontramos desenhos de grande qualidade relacionados com esta temática, já referimos alguns, mas destacamos um que nos parece digno de atenção, é um desenho simples mas que define, a nosso ver o estilo próprio de Arcangelo Fuschini, trata-se do desenho de *Maria Madalena*³²²; Fuschini escolheu representar Madalena na sua fase de expiação, isolada do mundo junto à gruta de São Bálamo. Apresenta-nos uma mulher jovem com rosto muito doce o que nos parece ser uma constante nos seus desenhos, não só nas figuras femininas como nas masculinas também, como é o caso de São Sebastião que já referimos. Não se percebe qualquer tipo de sofrimento no rosto de Madalena, mas sim uma paz interior, encontrada na reflexão sobre a vida e a morte explícitas nos atributos que o

³¹⁸ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DESENHO/OBRA DOC. Nº. 43.

³¹⁹ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DESENHO/OBRA DOC. Nº. 42.

³²⁰ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DESENHO/OBRA DOC. Nº. 34.

³²¹ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DESENHO/OBRA DOC. Nº. 36 e ELENCO DOCUMENTAL/DESENHO/OBRA ATRIB. Nº. 31.

³²² Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DESENHO/OBRA DOC. Nº. 35.

artista escolheu: o crânio e a cruz. Apesar de inspirada em Guido Reni e Luca Giordano, a Madalena de Fuschini, transmite-nos uma sensação de nostalgia tranquila e leve, afastando-se das Madalenas excessivamente melancólicas do barroco.

Por fim, dentro dos programas artísticos encontramos os temas das grandes cenas da mitologia greco-romana que incluem batalhas, raptos ou estudos de figura que iriam integrar uma qualquer obra final. Infelizmente até agora não chegou até nós nenhuma pintura de Arcangelo Fuschini alusiva a esta temática, no entanto existem desenhos tanto no acervo do MNAA como à venda no mundo do mercado da arte (imagens disponíveis na internet), os mais significativos são os que integram uma acção ou história, e não apenas estudos de elementos soltos. Para além de cenas de batalha, raptos e um Bacanal, temos outras composições cujos temas ainda não conseguimos identificar correctamente.

As cenas de batalha são distintas; uma abarca uma visão geral de um campo de guerra, onde de entre a confusão geral se distingue a cena principal, que é um guerreiro erguendo uma mulher sobre o ombro, foi intitulado este desenho como o *Rapto da Sabinas*³²³, mas que também já lhe tinha sido atribuído o título *Rapto de Helena*, a composição trabalhada com esfuminho apresenta um campo de batalha poeirento e cuja cena principal, que é efectivamente um rapto poderá ser um dos vários que integram o rol das antigas mitologias. Recentemente, na pasta dos desenhos por atribuir ou identificar no MNAA, encontramos um estudo que nos parece ser o esboço inicial para a composição do *Rapto das Sabinas*, numa folha o artista explorou o mesmo tema com pequenas variantes³²⁴ onde a primeira é que foi escolhida para o desenho final. Dentro desta temática temos *Neptuno e Anfítrite*³²⁵ desenho extremamente dinâmico, com a cena principal a decorrer no canto inferior esquerdo e desenvolvendo-se quer no espaço quer no tempo sobre a diagonal para a direita, apresenta-nos Fuschini um *Neptuno* musculado ao mais puro estilo clássico, sobre uma carro puxado a cavalos que parecem mergulhar na espuma do oceano. Segue-se o *Rapto de Oritia*³²⁶ desenho muito harmonioso, muito próximo da obra de Guido Reni *Hipómenes e Atlanta*, através deste estudo percebemos o modo como Fuschini trabalha as expressões faciais e, o que é importante na nossa opinião: o modelado ou anelado dos cabelos em desenhos iniciais (não se nota nos mais acabados, onde o uso do esfuminho dilui em parte o risco), que torna o seu trabalho distinto dos outros artistas.

³²³ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DESENHO/OBRA DOC. Nº. 20.

³²⁴ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DESENHO/OBRA ATRIB. Nº. 27.

³²⁵ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DESENHO/OBRA DOC. Nº.19.

³²⁶ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DESENHO/OBRA DOC. Nº.21.

Em *Júpiter e Antíope*³²⁷ e *Tétis e Aquiles*³²⁸ que nós atribuímos ao artista mais uma vez se referenciam os estudos com autores italianos, Luca Giordano e Pompeo Batoni respectivamente. Existe um bom desenho representando uma *Morte de um guerreiro*³²⁹ cujo título e personagens ainda não conseguimos identificar, nem fazer uma aproximação iconográfica, o mesmo acontece com os desenhos: *Músicos*³³⁰ e *Grupo de Fiandeiras*³³¹. Por fim destacamos o desenho intitulado *Bacanal*³³² onde as figuras se aproximam muito da pintura *Outono* de Corrado Giaquinto (1703-1766) talvez a única influência de um pintor rococó que encontramos nos trabalhos de Fuschini que tendencial e sistematicamente se inspira nos autores italianos da escola de Bolonha e Veneziana, em artistas como Guido Reni e Luca Giordano aos quais recorre inúmeras vezes como podemos observar da análise das obras que executou, nota-se ainda uma influência clara do classicismo de Rafael na escolha das composições e ainda de Miguel Ângelo em estudos de figura como *Júpiter*³³³, *Pan*³³⁴ e *Neptuno*³³⁵, desenhos onde a anatomia humana é explorada e exaltada a forma musculada do corpo, ao estilo clássico do Renascimento.

Concluimos que do ponto de vista plástico estamos perante um artista que embora ligado a algumas tradições tardo-barrocas no que toca à mensagem de propaganda régia, à escolha de fontes iconográficas para os seus temas e a alguns enquadramentos e ambientes das suas representações, se afasta cada vez mais de convencionalismos e tal como os pintores da sua geração procura novas soluções estilísticas, e um novo cromatismo, que remete já para um gosto evidentemente Neoclássico. A escolha das cores de Fuschini será talvez a sua âncora dentro do novo gosto neoclássico, Fuschini larga os tons pesados e marcantes, declinando os ambientes tenebrosos, e usa uma paleta de cores que podemos considerar alegre e vibrante com a supressão dos sombreados e o acentuando dos contornos, mais ao modo renascentista, onde é valorizado o desenho, tornando a pintura mais leve e mais luminosa. Na pintura de cavalete, o artista ainda se mostra por vezes

³²⁷ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DESENHO/OBRA ATRIB. Nº.6.

³²⁸ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DESENHO/OBRA ATRIB. Nº. 28.

³²⁹ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DESENHO/OBRA DOC. Nº.15.

³³⁰ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DESENHO/OBRA ATRIB. Nº. 26.

³³¹ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DESENHO/OBRA DOC. Nº.14.

³³² Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DESENHO/OBRA DOC. Nº.7.

³³³ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DESENHO/OBRA DOC. Nº.11.

³³⁴ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DESENHO/OBRA DOC. Nº.12.

³³⁵ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DESENHO/OBRA DOC. Nº.13.

tradicional, com recurso a muitas alegorias e a composições muito cheias, a nível do retrato é muito convencional, e dos que pintou apenas um foge ao usual: *Dois irmãos e um pássaro*³³⁶ que curiosamente se aproxima de uma pintura de Francisco Goya, o retrato de Don Manuel Osorio de Zuñiga (1784), talvez o mais eclético dos pintores espanhóis. A grande capacidade plástica de Arcangelo Fuschini é perceptível nos desenhos, que são subtis, bem modelados e versáteis, onde percebemos uma procura de soluções mais modernas para temas muito repetidos. O artista consegue transpor para o papel uma grande profundidade psicológica e intensidade de sentimentos, como é o caso do estudo de figura que se intitula *Homem lendo*³³⁷, representando um idoso erudito, absorvido pela leitura de um livro. Um outro retrato assume características fisionómicas particulares: *Cabeça de homem*³³⁸ onde se reconhecem traços específicos de determinado rosto, onde observamos que Fuschini dava atenção a pormenores que lhe iriam permitir tornar reconhecível o retratado.

2.6 - Os discípulos.

Arcangelo Fuschini, não só exercia funções de professor particular, como era oficialmente Professor e Pintor de História nas Obras do Palácio Novo d'Ajuda. *De História* era a posição mais meritória na carreira de Pintor. Ao longo do Barroco, a invenção pictórica foi sendo objecto de tipificação e hierarquização; Roger de Piles (1635-1709), dentro do espírito da sua época definiu três tipos de invenção na pintura: a histórica, a alegórica e a mística. A *invenção histórica* no seu sentido amplo, correspondia a tudo o que, sendo ou verdadeiro ou fabuloso podia fixar a ideia do Pintor, ou instruir o Espectador, através de uma escolha de elementos que, por si próprios, representassem o tema; a *invenção alegórica* surgia como uma preferência de sinais que serviam para representar num quadro, na totalidade ou parcialmente, uma coisa diferente daquilo que, na realidade eram; e a *invenção mística* como aquilo que, dizendo respeito à religião, se destinava, por via de motivos seleccionados para instruir o observador nalgum Mistério das Escrituras, por essa razão a *invenção mística* devia assentar e representar exclusivamente os relatos bíblicos ou a história eclesiástica. Recorrentemente, na teoria artística dos séculos XVII e XVIII, estes três tipos de invenção pictórica caíram no âmbito da chamada *pintura de história* a qual, na hierarquia de géneros que o Barroco tanto cultivou, ocupava o lugar mais nobre da arte da pintura. Esta teoria dos géneros, fundada num

³³⁶ Cf. ELENCO ICONOGRÁFICO/PINT. CAVALETE/OBRA DOC.Nº.9.

³³⁷ Cf. ELENCO ICONOGRÁFICO/DESENHO/OBRA DOC.Nº.1.

³³⁸ Cf. ELENCO ICONOGRÁFICO/DESENHO/OBRA DOC.Nº.2.

princípio de definição e separação de categorias pictóricas, conduzia a uma especialização e compartimentação da actividade dos pintores e, de acordo com a classificação unânime de Le Brun (1619-1690) e de André Felibien des Avaux (1616-1695), foi determinada uma hierarquia de géneros pictóricos onde a Pintura de História sendo ela sacra, humana ou mitológica “*ocupa o primeiro lugar e a natureza-morta o último, passando em ordem decrescente pelo retrato, a pintura animalista e a paisagem*”³³⁹.

Foi este o cargo de mérito que Fuschini ocupou na Ajuda ao longo de trinta anos. A condição do ensino nas obras da Ajuda teve um percurso bastante acidentado e sofreu muitas vicissitudes desde o início das obras até ao encerramento das mesmas, no ano de 1833, sem o palácio estar terminado. Pelo decreto de 28 de Julho de 1802, referendado por Dom Rodrigo de Sousa Coutinho foram escolhidos para direcção das obras de pintura da Ajuda, Domingos Sequeira e Vieira Portuense, e para a “*« escola que se haja de instituir». A esta foi dada existência a 1 de Abril de 1803, com aluguer das casas destinadas para «academia de pintura», sendo as chaves entregues ao pintor da Câmara e Corte*”.³⁴⁰

Deixa esta documentação antever que havia a intenção de formar uma escola ou academia de pintura inserida no estaleiro da Ajuda. Efectivou-se a 1 de Abril, o negócio por 25 moedas anuais pelo aluguer do Pátio D. João e por umas casas que eram ocupadas por um francês, onde passou a funcionar a Academia. Estas condições foram aprovadas através de um aviso do Real Erário de 22 de Abril, pouco tempo depois foram arrendadas outras casas e umas lojas contíguas ao mesmo francês, Luiz Chanbert, por 100\$000 réis anuais as quais iriam servir de apoio como armazém para “*drogas e apetrechos «da academia»*”³⁴¹. Fuschini ficou o encarregado deste depósito em 1809, após o afastamento, na prática de Domingos Sequeira, das obras da Ajuda, já que na teoria manteve o cargo com o título e respectivos honorários.

Em muita documentação da época, reunida pelo marquês de Sousa Holstein, e mais tarde por Xavier da Costa, se fala na existência de uma escola nas obras da Ajuda, e já vimos que foram arrendados espaços para que a mesma funcionasse, no entanto, ambos os autores são unânimes em “*não haver apurado qualquer vestígio de acção docente exercida na mencionada escola ou academia enquanto superintendeu nela Domingos António de Sequeira.*”³⁴². Também Sequeira se

³³⁹ Nuno SALDANHA, *Poéticas da Imagem. A Pintura nas Ideias Estéticas da Idade Moderna*. Lisboa. Editorial Caminho, 1995,p.156.

³⁴⁰ Luiz Xavier da COSTA, *As Belas-Artes plásticas em Portugal...*Op.Cit.p.97.

³⁴¹ Luiz Xavier da COSTA, *O ensino das Belas-Artes nas obras do Real Palácio...*Op.Cit.p.21.

³⁴² *Idem*, p.29.

havia tornado mal visto pelos colegas da Ajuda, devido ao facto de ter feito amizade com o general invasor, o que lhe valeu uma certa ostracização dentro do estaleiro após a retirada das tropas invasoras; “*Restaurado felizmente o Reino, o povo miúdo de Belém se levantou contra o Sequeira, porque o suspeitava de inconfidência: elle conseguiu poder-se justificar, sem embargo disso, o dito João Diogo, sendo Fiscal da Obra do Palacio com poderes muito amplos, não o quiz admitir na pintura dos novos tectos, receando, que a rapaziada daqueles sítios o tornasse a insultar se alli apparecesse*”.³⁴³

Luís Xavier da Costa, no seu estudo, optou por fasear o ensino das artes na obra da Ajuda em três momentos; de 1802 a 1809, de 1809 a 1823 onde apanha a época do *Vintismo* e por fim de 1823 a 1833, ano de encerramento do estaleiro. Verificamos que na primeira fase, de 1802 a 1809 foi sobretudo a fase de recomeço das obras, que já haviam sido iniciadas em 1796, depois suspensas em 1801, onde o projecto foi entregue a “(...) *Francisco Xavier Fabri e José da Costa e Silva, architectos formados em Itália, encarregues de o adaptar à nova corrente neoclássica.*”³⁴⁴. Desta época não surge qualquer documentação da actividade como docente de Fuschini.

Na segunda fase, de 1809 a 1823, período que abrange o regresso da corte a Lisboa. O inspector em função Joaquim da Costa foi demitido, pois não tinha conseguido dar regularidade ao ritmo de construção nem coordenar as diversas oficinas que ali laboravam, ao que o historiador José-Augusto França comenta: “(...) *a lógica da evolução dos trabalhos...parece-nos extravagante*”³⁴⁵. Dentro deste período foi Cyrillo convidado a integrar a equipa da Ajuda, e levou consigo o seu ajudante, curiosamente os pagamentos eram feitos através dos livros de contas de Mafra³⁴⁶, verificámos que havia pagamentos em atraso até 1823, data em que faleceu. Nesse mesmo ano, em Novembro, sete meses após a sua morte, saiu a obra póstuma *Collecção de Memórias relativas às vidas dos Pintores e Escultores, Architectos, e Gravadores Portugueses, e dos Estrangeiros que estiverão em Portugal*³⁴⁷, que foi amplamente elogiada pelo redactor da Gazeta de Lisboa, num artigo de 8 de Novembro de 1823.

³⁴³ Cirillo Volkmar MACHADO, *Memórias*.....Op.Cit., p.250.

³⁴⁴ Isabel da Silveira GODINHO, *Palácio Nacional da Ajuda*, Vila do Conde, QuidNovi Coop., 2011, p.11.

³⁴⁵ José-Augusto FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Primeiro Volume,...Op. Cit., p.103.

³⁴⁶ Cf. **ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 47.**

³⁴⁷ Cf. **ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 68.**

Entre as datas acima assinaladas, e devido à instabilidade política que o país atravessava, em 1821 tomou-se a decisão em Cortes e por Portaria de 17 de Março publicada no Diário da Regência, nº 80, de 3 de Abril, suprimir o ensino nas obras da Ajuda pela primeira vez: “7º *A Escola de Desenho, Escultura e Pintura estabelecida no Palácio da Ajuda, fica inteiramente suprimida, e os Discípulos que quiserem continuar a aplicar-se a estas artes liberais virão aprender nas Aulas Publicas desta Corte onde poderão igualmente preparar-se as Obras de Escultura do Palácio da Ajuda em que se julgar preciso maior aperfeiçoamento, transportando-se depois para o lugar competente.*”³⁴⁸

Na terceira fase que vai do ano de 1823 a 1833 assistiu-se a um novo impulso no ensino, e sobretudo da Aula de Pintura com a nomeação a 20 de Junho de 1825 do pintor Joaquim Rafael (1783-1864) para o lugar de Primeiro Pintor de Câmara e Corte com 1:000\$000 réis de vencimento. O lugar encontrava-se vago desde a morte de Vieira Portuense em 1805, e embora alguma bibliografia diga que Fuschini foi director da real obra ele nunca exerceu tal cargo.

Com a entrada de Joaquim Rafael a Escola foi reorganizada; “*Sua Alteza [a Infanta Regente Dona Isabel Maria] ordenou que, anexa às obras do paço d’Ajuda, se formasse uma accademia ou escola de desenho de Bellas Artes, leccionada e regida por Joaquim Rafael. Esta instituição existiu desde o anno de 1826 até 1833. Era destinada a educar indivíduos nas artes da pintura, esculptura, Architectura, paisagem, ornato e também em os ofícios mecânicos. Durante os sete anos que durou esta escola Joaquim Rafael teve o prazer de formar 58 artistas, afora outros muitos que tomaram diversos destinos.*”³⁴⁹.

A 8 de Abril de 1829 a escola da Ajuda mudou o nome para *Academia de S. Miguel* em homenagem a D. Miguel I que se instalara no Paço nas dependências habitáveis. Continuava à frente da instituição o pintor Francisco Rafael. Mantiveram-se os lugares dos professores das diferentes áreas artísticas e de modo a incentivar os alunos e a modernizar o modelo de ensino foram criados prémios em que eram atribuídas medalhas de ouro para os dois primeiros lugares e de prata para o terceiro. Em 1829 a Corte mudou-se para Queluz, e tendo falecido o Sub-Inspector Rosa grande apoiante da escola de artes, foi a vaga ocupada pelo brigadeiro António Raposo, que em funções, para se colocar ao corrente do ensino dentro da Obra d’Ajuda solicitou listas aos professores “*que tinham debaixo da sua direcção alunos ou «praticantes» de belas-artes, a organização e o envio de listas ou relações dos discípulos que leccionavam, contendo os nomes, noticias das aptidões,*

³⁴⁸ Cf. **ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 48.**

³⁴⁹ Henrique Campos Ferreira LIMA, *Joaquim Rafael, pintor e escultor portuense, breves notas biográficas e compilação dos seus escritos*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1923, p.30.

*aproveitamento e porte de cada um deles, (...) ”*³⁵⁰, com intuito de poder avaliar a Academia de S. Miguel. Concluiu que a mesma deveria ser abolida e redigiu um relatório nesse sentido ao ministro do Reino, o Conde de Basto. Na sua opinião os discípulos deveriam ser despedidos para frequentarem as Aulas Régias e só depois seriam aceites na obra. Ficariam somente aqueles que ajudavam os Pintores e seriam excluídos todos aqueles que não tivessem obtido boas informações dos respectivos Professores. Justificava a sua decisão baseando-se na elevada despesa que se fazia com a atribuição de salários aos discípulos. Considerando que estes pagamentos eram desnecessários, o montante seria canalizado para o avanço da própria Obra. Explica Xavier da Costa “*Na verdade esta queixa do relator, baseando-se em factos originados pela funda cisão politica que ao tempo agitava o país, com antagonismo entre os defensores do rei Dom Miguel I e os partidários do seu irmão D. Pedro, acha-se documentada na «Relação dos Estudantes...[da] Academia de S.^m Miguel», elaborada em 7 de Julho de 1829 e enviada ao Sub-Inspector pelo mestre Joaquim Rafael, o qual aponta trinta e um dos seus cincoenta e cinco discípulos- mais de metade deles- como alistados e fazendo serviço em diversos regimentos ou batalhões realistas da Capital, o que deveria causar grandes perturbações no funcionamento da mesma «Academia»”*³⁵¹. Apesar dos cortes no pessoal empregado na obra, o brigadeiro nunca questionou a actividade dos Professores da mesma, apenas a existência de alunos que não compareciam no estaleiro mas recebiam o salário na mesma, numa época em que o país passava uma enorme crise política, social e económica. Por esta razão o seu pedido para abolir a Academia de S. Miguel foi aceite, e extinguiu-se a 6 de Outubro³⁵². Mantiveram-se, na área da Pintura, os alunos que ajudavam os Pintores de História e de Ornatos, sendo os outros despedidos para frequentarem as Aula Públicas³⁵³; somente aqueles que mostrassem aplicação nos estudos é que voltavam para serem colocados nas obras. Xavier da Costa afirma que não ficou totalmente abolido o ensino das belas-artes, “*mas unicamente o ensino elementar delas como preparo de uma aprendizagem prática e de aperfeiçoamento; que essa nunca deixara de existir”*³⁵⁴.

Do ensino propriamente dito, como sabemos o método seguido era o da cópia, esta através de gravuras e estampas continuava a ser incentivada bem como a imitação tanto do desenho como do

³⁵⁰ Luiz Xavier da COSTA, *O ensino das Belas-Artes nas obras do Real Palácio...Op.Cit.p.71.*

³⁵¹ *Idem*, p.72.

³⁵² Cf. **ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 77.**

³⁵³ Cf. **ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 78.**

³⁵⁴ Luiz Xavier da COSTA, *O ensino das Belas-Artes nas obras do Real Palácio...Op.Cit. p.74.*

colorido dos *Painéis Antigos*, temos o testemunho de Fuschini, ao mencionar que o seu discípulo Bernardes de Carvalho, com o ” *pouco tempo restante que tem para se dedicar ao Estudo desta tão nobre Arte procura de aproveitar fazendo Desenhos e tirando diversas copias de Paineis Antigos debaixo das minhas vistas e direcção imitando tanto o Desenho como o colorido dos ditos*”³⁵⁵. Nesta altura, apesar de se intitular como Academia, o ensino não ia para além do “*ensino técnico como preparo de aplicações artísticas a vários ofícios e selecção de competências para futuras execuções dos trabalhos decorativos e architectónicos a realizar*”³⁵⁶ praticando e baseando os trabalhos nas diferentes hierarquias de pintores, decoradores e quadraturistas. Também o uso de figuras moldadas em barro como modelos para a representação de figuras em escoreço seria uma prática seguida em Portugal. Tratava-se do tradicional recurso dos pintores de tectos a manequins, prática recomendada, por exemplo, por Palomino. Neste seguimento vemos Fuschini a encomendar, para além de drogas, já que era ele o responsável do armazém de apoio à Academia desde 1809, a vinda de manequins de França, com o argumento que era fundamental pelo menos um manequim de mulher para o auxiliar na execução dos dois grandes painéis de se encontrava a pintar; um relativo ao dia 26 de Fevereiro de 1821 e o outro ao dia 4 de Julho do mesmo ano.

Supomos que estes manequins que Fuschini encomendara seriam a última novidade concebida pelo escultor Louis François Roubiliac (1702/1705-1762)³⁵⁷ para suas aulas de desenho e escultura, e que acabaram por se difundir nos meios académicos. Eram figuras de tamanho real e articuladas, podendo adoptar diversas posições³⁵⁸. Estes manequins com esqueleto em bronze eram enchidos com cortiça, crina de cavalo, lã e cobertos por malha de seda. As cabeças esculpidas em madeira eram extremamente versáteis pois possuíam um semblante neutro e dessa forma podiam adoptar um aspecto feminino ou masculino de acordo com os adereços, para esse efeito eram embalados numa mala que trazia consigo dois conjuntos de roupas, um de homem, outro de mulher³⁵⁹.

³⁵⁵ Cf. **ELENCO DOCUMENTAL, DOC. N.º. 43.**

³⁵⁶ Luiz Xavier da COSTA, *O ensino das Belas-Artes nas obras...* Op. Cit.p.56.

³⁵⁷ **Louis François Roubiliac** (1702/1705-1762) foi um escultor francês, principalmente conhecido pela sua estátua de Handel esculpida para os Vauxhall Gardens, em Londres, e pela estátua de Isaac Newton, que se encontra no Trinity College, em Cambridge. Roubiliac foi membro fundador da Academia de São Martin, onde o seu estúdio passou a ser o local de encontro de artistas. Roubiliac executou muitos bustos, e a partir de 1740 tornou-se especialista em escultura tumular, não deixou porém de fazer esculturas de tamanho natural. Para as suas aulas criou os manequins de tamanho natural, que se podiam vestir e eram transportáveis dentro de uma mala.

³⁵⁸ Cf. **ELENCO ICONOGRAFICO/IMAGEM N.º.16.**

³⁵⁹ Cf. **ELENCO ICONOGRAFICO/IMAGEM N.º.17.**

Fuschini mandou vir especificamente manequins femininos com os quais vinham os trajes de senhora, com respectivos adereços como perucas, luvas e sapatos. Estes não serviriam apenas para as composições dos painéis que se encontrava a dirigir, mas como possivelmente para as aulas da Academia, já que foram criados como componente prática e didáctica das aulas de desenho de figura, não só para o estudo das posições, sombra e luz como igualmente dos panejamentos.

No ano de 1829, no âmbito de numerosas reformas que ocorreram, foi pedido aos Professores residentes das obras da Ajuda, uma listagem dos respectivos discípulos. Arcangelo Fuschini, apresentou uma lista com quatro nomes intitulada: “*Relação nominal dos Discípulos existentes debaixo da di-/recção do Professor de Pintura de Historia Archangelo Fosqui-/ni.*”³⁶⁰, com data de 10 de Julho de 1829.

Os discípulos que constam da lista, por ordem de antiguidade são: Domingos Clementino, Pedro Maria Fuschini, Manuel da Conceição e António da Costa e Oliveira. Domingos Clementino, entrou ao serviço de Arcangelo Fuschini em 1809, no entanto, apenas começou a receber vencimento a 2 de Abril de 1814, a à data do documento recebia 1000 réis diários, e aparece na lista de 1821 da Relação dos empregados na Obra da Ajuda³⁶¹. Para além da publicação de vários documentos da época, Xavier da Costa compilou uma lista relativamente aos alunos da Academia, que intitulou; *Lista de 91 alunos do ensino das Belas-Artes nas obras do Real Palácio da Ajuda. Organizada com os dados que constam dos documentos inquiridos a respeito do assunto*; e neste rol acrescenta que Domingos Clementino continuava em 10 de Novembro de 1821 e a 10 de Julho de 1829 como discípulo de Fuschini. Acerca deste aluno não encontrámos mais nenhuma informação.

O segundo nome que surge na lista assinada por Fuschini é o do próprio filho do Pintor, Pedro Maria Fuschini, que entrou como discípulo apenas em 1827 e prosseguiu até 1829; antes disso tinha sido aluno da Aula de Escultura dentro do Palácio, com o mestre João Jozé de Aguiar, onde já recebia ordenado desde 1822, já que tinha feito progressos na arte da escultura e recebido elogios do seu professor. Depois de entrar como discípulo de Arcangelo Fuschini parece ter evoluído rapidamente na área da pintura, e naquele ano de 1829 ambos trabalhavam na execução do cartão e esboço do painel para a Igreja de Marvila em Santarém, com o tema de *Nossa Senhora da Assunção*. Fuschini acrescenta ainda que este discípulo se mostrava assíduo ao trabalho e de boa conduta, com

³⁶⁰ Cf. ELENCO DOCUMENTAL, DOC. Nº. 75.

³⁶¹ Cf. ELENCO DOCUMENTAL, DOC. Nº. 46.

particular dom para as Belas Artes, e finaliza dizendo que não tinha tido aumento, e apenas recebia 500 réis nos dias úteis.

De Pedro Maria Fuschini existe um outro documento já publicado por Sousa Viterbo de 11 de Outubro de 1822, onde Pedro Fuschini pede um aumento de vencimento, e como justificação enumera alguns trabalhos que tinha executado na aula de escultura, alegando que em 30 meses havia feito progressos consideráveis, e que tinha feito o modelo de uma Ceres, que após análise dos diversos professores de artes se concluíra que, pela sua habilidade deveria receber um salário de modo a estimular a sua natural propensão para aquela arte. Aduz para a sua causa a necessidade de um vencimento para “(...)o animar e de algum modo não servir de tanto pezo a seu Pay que se acha sobrecarregado de numerosa família; (...)”³⁶², em resposta a este requerimento no dia 16 do mesmo mês foi abonada a quantia de 200 réis por cada dia de trabalho³⁶³.

Manuel da Conceição surge como terceiro discípulo de Fuschini. Manuel da Conceição, sob a sua direcção a partir de Dezembro de 1821 e começou a vencer em Junho de 1823; elogia os progressos do aluno no Desenho e na Pintura bem como o seu comportamento, e que por ter utilidade na obra recebia 450 réis nos dias úteis, deste pintor temos mais alguma informação. Sabemos que por morte de Manuel António da Silva, único desenhador de produtos naturais no Museu e Jardim Botânico, Manuel da Conceição concorreu ao lugar vago em Junho de 1833, e pôde contar com o apoio de António Pedro Lara de Carvalho, responsável pelo Real Museu e Jardim Botânico, que remeteu uma carta ao Conde de Basto manifestando a sua preferência por Manuel da Conceição para ocupar o lugar, referindo que se trata de um discípulo do *hábil* Fuschini, que apresenta além de fiéis sentimentos, bom comportamento e uma boa aplicação, parecendo por isso de entre todos os candidatos o melhor³⁶⁴. Com este ofício de Lara de Carvalho seguiram mais três certificados, dois de Fuschini e um de João José Mascarenhas de Azevedo e Silva³⁶⁵, todos favoráveis a Manuel da Conceição.

De Arcangelo Fuschini existem mais dois atestados, um datado de 1820³⁶⁶ e um outro de 1833³⁶⁷, em ambos os documentos Fuschini elogia o seu discípulo, garantindo que desde cedo altura mostrou

³⁶² Cf. ELENCO DOCUMENTAL, DOC. Nº. 57.

³⁶³ Cf. ELENCO DOCUMENTAL, DOC. Nº. 58.

³⁶⁴ Cf. ELENCO DOCUMENTAL, DOC. Nº. 92.

³⁶⁵ Cf. ELENCO DOCUMENTAL, DOC. Nº. 91.

³⁶⁶ Cf. ELENCO DOCUMENTAL, DOC. Nº. 45.

verdadeiras e naturais aptidões para o Desenho e para a *Nobre e Bela Arte* da Pintura, sendo assíduo ao trabalho e atento aos ensinamentos do Mestre. Porém é no atestado de 1820 que percebemos um pouco mais sobre Manuel da Conceição, quando Fuschini o considera digno de protecção mencionando que seus pais, que sendo pobres não tinham meios de lhe garantir o ensino para o seu desenvolvimento e propensão para a arte do Desenho.

Ainda sobre de Manuel da Conceição, em Conferência de professores da Real Obra d’Ajuda, datada de 5 de Julho de 1823, onde os mestres das diferentes áreas apresentaram o relatório de como prosseguiam os trabalhos dentro do Palácio surge no terceiro ponto : “N.º 3 - *Manuel da Conceição, idade 19 annos, e de estudo 19 meses; fez um desenho tirado da cabeça de Antino em gesso: foi julgado pelos Artistas digno de passar a praticante de Desenho de 1.ª classe com o vencimento de 300 reis: actualmente não tem vencimento*”³⁶⁸. Ainda deste ano, na torre do tombo existe um pequeno documento, relativo aos desenhos apresentados na conferência de 5 de Julho, onde é solicitada a aprovação real para a aprovação dada pelos professores para subida de categoria dos discípulos e respectivo aumento de salário ³⁶⁹. Cabeça de Antino³⁷⁰ que Manuel da Conceição desenhou apareceu recentemente num leilão de arte, pela leiloeira Trocadero, através deste desenho podemos ficar com uma ideia muito aproximada da qualidade do ensino, e do grau de exigência ao qual os alunos tinham de corresponder. O desenho da cabeça de Antino trata-se de um estudo de figura, em perspectiva com estudo de luz e sombra.

Ainda sobre os deveres dos professores e discípulos, e relacionado com a pretensão de Manuel da Conceição ir trabalhar para o Jardim Botânico, consideramos pertinente um comentário de Júlio Jesus em 1929 na sua obra *Artistas Portugueses do século XVIII – XIX – de alguns Artistas do Real Museu da Ajuda*, relativamente ao que concluiu da sua investigação da documentação referente ao Museu de Historia Natural da Ajuda que na altura estava na posse do Arquivo do Museu Nacional de História Natural, : “(...) , por que há cem anos atrás , ser-se pintor , gravador, architecto ou desenhador era sinónimo de grilheta. Assim, os desenhadores do Museu e Jardim Botânico da Ajuda, eram como que uma espécie de escravos, a quem se lhes tirava a pela à força de exigências e horas de trabalho,

³⁶⁷ Cf. ELENCO DOCUMENTAL, DOC. N.º. 90.

³⁶⁸ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. N.º. 65.

³⁶⁹ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. N.º. 67.

³⁷⁰ Cf. ELENCO ICONOGRAFICO/IMAGEM N.º. 18.

constando deles afinal umas indicações, aqui e além, sem importância de maior".³⁷¹ Júlio Jesus compreendeu, na época que os desenhadores apesar do seu esforço e elevada qualidade de formação nunca foram devidamente valorizados, de modo que sobre eles não ficaram registos alguns, apesar da dedicação com que cumpriram o seu laborioso e minucioso trabalho.

Por fim temos o discípulo António da Costa Oliveira, que entrou para a direcção de Fuschini a 1 de Maio de 1824 e começou a receber em Junho de 1825. Continuava com o mestre a 10 de Julho de 1829. E ascendeu a Artista de 4.^a Classe Agregado às Aulas de Pintura da Academia das Belas-Artes de Lisboa, por decreto de 11 de Maio de 1837.

Apesar de não se conhecer mais documentação relativa a este artista, surgem dois trabalhos de sua autoria, um provável auto-retrato de 1838³⁷², ou seja posterior à morte de Arcangelo Fuschini e um outro desenho, cópia de uma obra de Grão Vasco que constam as referências do Catálogo da Colecção de Desenhos de Ayres de Carvalho³⁷³ ;

"50- OLIVEIRA, ANTÓNIO DA COSTA E. retrato de desconhecido. Cabeça de frente, barba sob o queixo, traje do séc. XIX. Apesar de se identificar apenas o autor do retrato e não o retratado, parece tratar-se de um auto-retrato. Assinado pelo artista «A.C. Oliv.» em 1838 parece tratar-se como outros auto-retratos de uma série que se destinava provavelmente a ser gravada ou litografada.

António da Costa e Oliveira (Dic.de escultores e pintores de F.de Pamplona) « nasc. c.de 1806 , discípulo de Arcangelo Fosquini na Obras do Real Palácio da Ajuda , onde foi depois promovido a praticante de Desenho de 1.^a classe . Mais tarde foi agregado à Academia Real de Belas-Artes. "

A cópia de Grão Vasco surge no dicionário de iconografia Portuguesa de Ernesto Soares onde; *"(...) aparece um desenho da autoria de A.C. Oliveira , reproduzindo um quadro de Grão Vasco, representando o Grão-Mestre de Santiago D.Paio Peres Correia. Foi gravado em 1843 por F.T d'Almeida. «Gran Vasco Pinxit A.C. de Oliveira dezenhou na Academia de Bellas Artes de Lx^a».*

³⁷¹ Júlio JESUS, *Artistas Portugueses do século XVIII-XIX- de alguns Artistas do Real Museu da Ajuda , in Separata de "O Instituto"*, vol.78, nº1 .Coimbra. Imprensa da Universidade, 1929, p. 6.

³⁷² Cf. **ELENCO ICONOGRAFICO/IMAGEM Nº.19.**

³⁷³ Ayres de CARVALHO, *Catalogo da Colecção de Desenhos...*Op.Cit. p.12.

«A.C Oliv.^a ---fec. 18 -²⁸2---38», -«A.C. Oliv.» 28 de Fevereiro de 1838, Principios do séc. XIX. Portuguesa, Papel branco; 180 x215mm, Desenho a lápis. Bom.Fil.-«O Wilmot»«1836», - Fabricante do séc. XIX, D 32 P.”

Existe um quinto discípulo que não consta da lista de 1829: Francisco Bernardes de Carvalho, também discípulo de Bartolomeu Calisto. Sousa Viterbo refere que a 19 de Setembro de 1814 foi admitido como ajudante de pintura na obra da Ajuda, foi discípulo de Archangelo Fuschini e ajudante de Bartholomeu Antonio Calixto. O governo de 1821 expulsou-o, tendo sido mais tarde readmitido mas com um vencimento mais baixo por esta razão em 5 de Abril de 1830 requereu para que fosse melhorada a sua situação. O seu requerimento seguiu com os atestados dos dois artistas acima referidos. Estes atestados são um de Fuschini datado a 20 de Setembro de 1819³⁷⁴ em que diz que Bernardes de Carvalho entrara ao seu serviço um ano antes a 11 de Fevereiro e que se encontrava a desempenhar funções de ajudante de Bartolomeu Calisto. Outro de Bartolomeu Calisto com a data de 20 de Dezembro de 1819 confirmando que Bernardes de Carvalho era seu ajudante³⁷⁵, Calisto já tinha escrito uma outra certidão meses antes, a 24 de Abril³⁷⁶. Em ambas se diz que o aluno foi colocado como seu ajudante por uma Portaria de 19 de Setembro de 1814 aprovada pelo Visconde de Santarém. Tinha Francisco Bernardes como função a tarefa de dispor em grande os cartões de modelos que o mestre lhe dava, para as paredes ou para “*Panos aparelhados*”, sendo que se tratavam das telas com preparação para a pintura ser executada e mais tarde aplicadas com cola nas paredes, e ainda outros trabalhos de modo a auxiliar os trabalhos que Bartolomeu Calisto tinha em mãos nas Obras da Ajuda. Deste artista não conhecemos nenhum trabalho individual, e tal como todos os outros, perdeu-se no tempo, e o seu trabalho diluiu-se na participação conjunta nos murais e tectos da Ajuda sob direcção de Fuschini. O discípulo porém, redigiu um pequeno pedido para que fosse confirmado o seu trabalho como ajudante de Fuschini, e também de Calisto, Cunha Taborda e Piolti³⁷⁷ a 18 de Novembro de 1823, e poucos dias depois Manuel Piolti atesta Bernardes de Carvalho como seu discípulo³⁷⁸. Ainda acerca deste discípulo existe um pedido seu de aumento de salário³⁷⁹ onde argumenta ter sido sempre um funcionário exemplar ao longo dos anos, assíduo no

³⁷⁴ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 43.

³⁷⁵ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 44.

³⁷⁶ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 42.

³⁷⁷ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 69.

³⁷⁸ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 70.

³⁷⁹ Cf. ELENCO DOCUMENTAL/DOC. Nº. 79.

trabalho e zeloso no cumprimento do mesmo, e que como outros colegas seus haviam já sido aumentado até 1000 réis, ele suplicava somente um aumento para 800 réis, se fosse do desejo de sua majestade.

Através da obra de Xavier da Costa sabemos que, após as convulsões políticas e a entrada dos liberais em Lisboa, as obras quando foram encerradas empregavam um número muito limitado de ajudantes, assim o autor compilou dados com data de 24 de Agosto de 1833 onde surgem: ”«3 *Ajudantes* » dos pintores de história, com «3 *Praticantes*» dos pintores de ornato”, isto na “«*Recupilação dos Empregados, Artistas de Pintura, e mais Operários em...exercício na Obra do Real Palacio d’Ajuda e Suas dependências etc.^a*»” na “«*Relação dos Empregados nas Artes Liveraes[sic]*»; «*hum 3.ºAjudante*», com «*hum Praticantes*» de arquitectura, na «*Relação dos operários empregados na Caza do Risco; e «Tres Praticantes*», na» *Relação dos Operarios empregados na Esculptura*»”.

E conclui deste modo: “*Eram os derradeiros alunos do ensino prático das belas-artes professado na régia construção da iniciativa de Dom João VI e seus ministros*”.

III - A obra.

III - A obra.

3.1. Catálogo da Pintura de Cavalete

No presente estudo sobre a obra de Arcangelo Fuschini, apresentamos o catálogo de pintura de cavalete onde constam as pinturas documentadas e as pinturas atribuídas, num total de vinte e oito pinturas.

Foi possível dispor este Catálogo cronologicamente pois as pinturas na sua maioria encontram-se assinadas, exceptuam-se as suas obras que se encontram no Museu de Belas-Artes do Rio de Janeiro, mas que por terem sido levadas pelo Príncipe Regente para o Brasil consideramos foram pintadas antes de 1807.

O desenvolvimento das obras encontra-se em fichas de leitura que constituem o Elenco Iconográfico deste trabalho.

Catálogo de Pintura

Obra Documentada

1 – Adoração dos Pastores

Título: Adoração dos Pastores (estudo)

Autoria: Arcangelo Fuschini

Data: 1787

Técnica: Óleo s/tela

Dimensões: 100 x 118 com moldura

Proprietário: Particular



2 – Jacob abençoa Isaac

Título: Jacob abençoa Isaac (estudo)

Autoria: Arcangelo Fuschini

Data: 1787

Técnica: Óleo s/tela

Dimensões: 100 x 118 cm com moldura

Proprietário: Particular



3 – José e a mulher de Putifar

Título: José e a mulher de Putifar

Autoria: Arcangelo Fuschini

Data: c. 1805

Técnica: Óleo s/tela

Dimensões: 238,5 x 265 cm

Proprietário: Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro

Nº de Inventário: Inv. 2310



4 – Júдите e Holofernes

Título: Júдите e Holofernes

Autoria: Arcangelo Fuschini

Data: c. 1805

Técnica: Óleo s/tela

Dimensões: 263 x 270 cm

Proprietário: Museu Nacional de belas Artes do Rio de Janeiro

Nº de Inventário: Inv. 2311



5 – Alegoria

Título: Alegoria da Libertação de Portugal ao jugo francês – T.c

Autoria: Arcangelo Fuschini

Autoria Inscrição: “Archangelus Foschini 1813”

Data: 1813

Técnica: Óleo s/tela

Dimensões: 330 x 410 cm

Proprietário: Palácio Nacional da Ajuda

Nº de Inventário: PNA - 53234



6 - Título: Alegoria à História

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “Eques Foschini Fecit 1815”

Data: 1815

Técnica: Óleo s/tela

Dimensões: 123 x 152 cm

Proprietário: Palácio Nacional da Ajuda

Nº de Inventário: 1940



7 - Título: Alegoria à Arquitectura

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “Eques Foschini Fecit 1816”

Data: 1816

Técnica: Óleo s/tela

Dimensões: : 123 x 152 cm

Proprietário: Palácio Nacional da Ajuda

Nº de Inventário: 41338



8 – Título: Alegoria à Escultura

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “*Eques Foschini Fecit 1816*”

Data: 1816

Técnica: Óleo s/tela

Dimensões: : 111 x 168 cm

Proprietário: Palácio Nacional da Ajuda, em exposição n o Palácio Nacional de Queluz

Nº de Inventário: PNA 41343



9 – Dois Irmãos e um Pássaro

Título: Dois Irmãos e um Pássaro

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “*Eques Foschini fecit 1817*”

Data: 1817

Técnica: Óleo s/tela

Dimensões: 118 x87 cm

Proprietário: Particular



10 – Retrato

Título: Retrato de Frade

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “*Eques A Foschini fecit 1820*”

Data: 1820

Técnica: Óleo s/tela

Dimensões: 66 x 55 cm sem moldura

Proprietário: Museu-Biblioteca dos Condes de Castro Guimarães

Nº de Inventário: MBCCG-PIN- 37



11 – Retrato

Título: Retrato do Frade Serra

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “*Foschini f. 1821*”

Data: 1821

Técnica: Óleo s/tela

Dimensões: 86 x64 cm

Proprietário: Museu de Évora

Nº de Inventário: ME 1280



12 – Retrato

Título: Retrato de Cavalheiro

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “A. Foschini f. 1821”

Data: 1821

Técnica: Óleo s/tela

Dimensões: 88.5 x 66.5 cm

Proprietário: Museu Carlos Machado

Nº de Inventário: MCM5134



13 - Retrato

Título: Retrato de João Carlos Ulrico de Oyenhausem e Almeida

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “Foschini f.1822”

Data: 1822

Técnica: Óleo s/tela

Dimensões: 115 x 87 cm

Proprietário: Particular

Nº de Inventário: Não tem



14 –Estudo - Cena mitológica

Título: O Pai Oceano sentado sobre uma Baleia, e acompanhado pelas suas Filhas Nereidas

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “A. Fusquini inv.et.f.1823”

Data: 1823

Técnica: Óleo s/tela

Dimensões: 65.5 x 87.5 cm

Proprietário: Museu Nacional de Arte Antiga

Nº de Inventário: MNAA inv. 590 Pint.



15 – Estudo - Cena mitológica

Título: O Patrio Tejo distribuindo as guirlandas de flores pela Tágides

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “A. Fusquini inv.et.f.1823”

Data: 1823

Técnica: Óleo s/tela

Dimensões: 65.5 x 87.5 cm

Proprietário: Museu Nacional de Arte Antiga

Nº de Inventário: MNAA inv. 594 Pint.



16 - Estudo - Cena mitológica

Título: *Eólo recebendo da Deosa Juno as ordens para enviar o vento Zefiro, e encadear os outros*

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: " A. Fuschini inv.et.f.1823"

Data: 1823

Técnica: Óleo s/tela

Dimensões: 65.5 x 88 cm

Proprietário: Museu Nacional de Arte Antiga

Nº de Inventário: MNAA inv. 610 Pint.



17 - Estudo - Cena mitológica

Título: *Prothêo Filho de Neptuno convocando o gado marítimo para o cortejo*

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: " A. Fuschini inv.et.f.1823"

Data: 1823

Técnica: Óleo s/tela

Dimensões: 65.5 x 88 cm

Proprietário: Museu Nacional de Arte Antiga

Nº de Inventário: MNAA inv. 613 Pint



18 - Estudo - Cena mitológica

Título: *Concílio dos Deuses presidido por Júpiter*

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: " A. Fuschini inv.et.f.1823"

Data: 1823

Técnica: Óleo s/tela

Dimensões: 65.5 x 88 cm

Proprietário: Museu Nacional de Arte Antiga

Nº de Inventário: MNAA inv. 615 Pint.



19 - Estudo - Alegoria

Título: *Feliz chegada de V.Mag.^{de} a estes Reinos no dia 4 de Julho de 1821*

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: " A. Fuschini inv.et.f.1823"

Data: 1823

Técnica: Óleo s/tela

Dimensões: 53.8 x 86.4 cm

Proprietário: Museu Nacional de Arte Antiga

Nº de Inventário: MNAA inv. 451 Pint.



20 – Retrato

Título: Retrato de D.Miguel I

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “ *Fosquini fecit 1829*”

Data: 1829

Técnica: Óleo s/tela

Dimensões: 6.5x 54.5 cm

Proprietário: Particular



21 – Pintura de altar

Título: Assunção de Nossa Senhora

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “ *MUNIFICENTIA D.MICHAELIS I. PORT. ET
Alg. Reg.* 1829*”

Data: 1829

Técnica: Óleo s/tela

Proprietário: Patriarcado - Igreja de Marvila de Santarém



Catalogo de Pintura

Obra Atribuída

1 – Pintura religiosa

Título: Adoração dos Pastores

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: Não tem assinatura

Data: Não está datado

Técnica: Óleo s/tela

Dimensões: 240 x 170 cm com moldura

Proprietário: Particular



2 – Abertura da Casa Pia de Lisboa

Título: Comemoração do 3 de Julho de 1780

Autoria: Arcangelo Fuschini

Data: 1801

Técnica: Óleo s/tela

Dimensões: 108 x 250 cm

Proprietário: Centro Cultural Casapiano



3- Alegoria

Título: Alegoria à Monarquia Lusitana

Autoria: Arcangelo Fuschini

Data: c.1816

Técnica: Óleo s/tela

Dimensões: 250 x 700cm sem moldura

Proprietário: Palácio Nacional da Ajuda

Nº de Inventário: PNA 53235



4- Alegoria

Título: Alegoria

Autoria: Arcangelo Fuschini

Data: c.1816

Técnica: Óleo s/tela

Dimensões: 112 x 150 cm

Proprietário: Palácio Nacional da Ajuda

Nº de Inventário: PNA -



5- Alegoria

Título: Alegoria

Autoria: Arcangelo Fuschini

Data: c.1816

Técnica: Óleo s/tela

Dimensões: 112 x 150 cm

Proprietário: Palácio Nacional da Ajuda

Nº de Inventário: PNA -



6- Alegoria

Título: Alegoria a D.Miguel

Autoria: Arcangelo Fuschini

Data: c.1828

Técnica: Óleo s/tela

Dimensões:

Proprietário: Palácio Nacional da Ajuda

Nº de Inventário: PNA - 41346



Catálogo da Pintura Mural

Obra Documentada - Palácio Nacional da Ajuda

1- Alegoria a D.João VI - mural

Título: *A feliz chegada de Sua Majestade a 4 de Julho de 1821*

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura /Inscrição: "Archangelo

Foschini inv et fecit anno

Domini 1825 "

O Feliz regresso de Sua Magestade fidilissima o Senhor Rei

D.João VI do Rio de Janeiro para a Cidade de

Lisboa em III

de Julho de

MDCCCXXI".

Data: 1825

Técnica: Óleo s/estruque

Localização: Sala D.João VI



2- Alegoria - tecto

Título: *Concílio dos Deuses*

Autoria: Arcangelo Fuschini

Data: 1825

Técnica: Óleo s/estruque

Localização: Sala D.João VI



2.1- Alegoria - tecto

Título: *Neptuno é informado por Mercúrio da realização do Concílio*

Autoria: Arcangelo Fuschini

Data: 1825

Técnica: Óleo s/estruque

Localização: Sala D.João VI



2.2- Alegoria - tecto

Título: *Anfítrite, com o seu cortejo de tritões e nereidas dirige-se para o Concílio*

Autoria: Arcangelo Fuschini

Data: 1825

Técnica: Óleo s/estruque

Localização: Sala D.João VI



2.3- Alegoria – tecto - Nascente/Norte

Título: *Proteu Filho de neptuno convocando o gado marítimo para o Cortejo*

Autoria: Arcangelo Fuschini

Data: 1825

Técnica: Óleo s/estruque

Localização: Sala D.João VI



2.4- Alegoria – tecto - Nascente/Sul

Título: *O Patrio Tejo distribuindo guirlandas de flores pelas Tágides*

Autoria: Arcangelo Fuschini

Data: 1825

Técnica: Óleo s/estruque

Localização: Sala D.João VI



2.5- Alegoria – tecto - topo Sul

Título: *O Pai Oceano sentado sobre uma Balêa, he acompanhado pelas suas filhas Nereidas*

Autoria: Arcangelo Fuschini

Data: 1825

Técnica: Óleo s/estruque

Localização: Sala D.João VI



2.6- Alegoria – tecto - Poente/Sul

Título: *Eólo recebendo da Deosa Juno as ordens para enviar o vento Zefiro, e encadear os outros*

Autoria: Arcangelo Fuschini

Data: 1825

Técnica: Óleo s/estruque

Localização: Sala D.João VI



3 – Alegoria- tecto

Título: *Alegoria a D.Miguel I*

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “5 de Junho de 1825.”

Data: 1825

Técnica: Óleo s/estruque

Localização: Sala D.Luis



Obra Atribuída:

1 - Título: A Glória dos Príncipes

Autoria: Arcangelo Fuschini - atribuído por João Vaz

Assinatura /Inscrição: Não tem

Data: c.1816

Técnica: Óleo s/estupe

Localização: Quarto da Rainha-tecto



Assinaturas Pinturas

<p>1 - Obra documentada Nº.2 1787 – “A. Fosquini fecit 1787”</p> 	<p>2 - Obra documentada Nº.5 1813 - “Archangelus Foschini 1813”</p> 
<p>3 - Obra documentada Nº.6 1815 - “Eques A. Foschini fecit. 1815”</p> 	<p>4 - Obra documentada Nº.7 1816 - “Foschini fecit 1816”</p> 
<p>5 - Obra documentada Nº.8 816 – Eques Foschini invet fecit - 1816</p>	<p>6 - Obra documentada Nº. 9 1817 – “Eques Fosquini fecit 1817”</p>

	
<p>7 - Obra documentada N°.10 " <i>Eques A Fosquini fecit 1820</i> "</p> 	<p>8 - Obra documentada N°.11 " <i>Foschini f. 1821</i> "</p> 
<p>9 - Obra documentada N°.12 1821 – " <i>A. Foschini f. 1821</i> "</p> 	<p>10 - Obra documentada N°.13 1822 – " <i>Foschini f. 1822</i> "</p> 
<p>11 - Obra documentada N°.14 1823 . <i>Fusquini inv.et f.1823</i> "</p> 	<p>12 - Obra documentada N°.15 1823 - <i>A. Fosquini inv.et f.1823</i> "</p> 
<p>13 - Obra documentada N°.16 1823- <i>A Fosquini inv.et f.1823</i> "</p>	<p>114 - Obra documentada N°.17 1823 - <i>A Fosquini inv.et f.1823</i> "</p>

	
<p>15 - Obra documentada N.º.18 1823 - <i>A Foschini inv. et f. 1823</i>”</p> 	<p>16 - Obra documentada N.º.20 1829 - <i>Foschini fecit 1829</i>”</p> 

Catálogo de Desenhos.

Desenvolver um estudo sobre Desenhos como fase embrionária de uma futura obra de arte, como esboço acabado ou mesmo como uma obra de arte em si não é uma tarefa fácil. Seria ainda mais satisfatório obter documentação que nos comprove e explique os desenhos dentro das encomendas efectuadas, as intenções do encomendador e até mesmo do pintor, ou mesmo somente uma memória descritiva do autor em si, como acontece com Cyrillo, a partir do qual podemos reconstruir com alguma certeza o “puzzle” disperso das obras de arte. Portanto temos de assumir que há nestes desenhos uma ausência de conhecimento quanto aos seus contextos originais: onde foram realizados, em que fase da vida de Fuschini; académica? Profissional..., para que foram executados os esboços? Poderão ser um simples registo de uma ideia para uma obra futura? Ou fruto de uma encomenda concreta cuja obra poderá ter sido efectivamente executada e que para nós se perdeu? A estas perguntas tentámos dar respostas no estudo que efectuamos e reunimos nas fichas de inventário correspondentes a cada obra.

É igualmente nulo o conhecimento de como a maioria destes desenhos se encontram de momento em arquivo, ou como circulam hoje no mundo do mercado da Arte, neste ponto podemos colocar inúmeras questões: passaram em gerações de família, foram vendidos entretanto, ou são provenientes das aulas e da obra do Palácio Nacional da Ajuda? Aqueles que nos parecem ser mais académicos e que poderão ter sido

executados em Roma aquando os seus estudos, como chegaram estes desenhos a Portugal?

Os Desenhos de que nos ocupamos no presente Catálogo são aqueles que se encontram no Gabinete de desenhos do MNAA, desenhos que foram vendidos em leilão e que constam nos dados de leiloeiras online, como a Christie's, Cabral Moncada Leilões, Trocadero e leiloeira de Alcabideche.

Dividimos o estudo por desenhos documentados, que são aquelas que tem a assinatura do artista e que se encontram no MNAA e online, os desenhos atribuídos sendo algumas atribuições feitas por nós, *gravuras* e cópias. Existem mais dois núcleos que se encontram no elenco iconográfico mas que resolvemos não os contextualizar aqui, trata-se de *Outras atribuições*, ou seja daquelas atribuições que foram feitas por determinada instituição e com as quais não concordamos, e ainda o *Círculo de Fuschini*, que abrangem alguns desenhos que lhe foram atribuídas e a outros pintores da Ajuda, no caso dos desenhos do MNAA, e os desenhos existentes no Museu Grão Vasco, que pertenciam inicialmente à Ajuda (tal como os do MNAA) e que se encontram como atribuídos a autor desconhecido, mas que na nossa opinião enquadram estilisticamente Fuschini e os seus contemporâneos. Como não sabemos a quem atribuir especificamente os desenhos incluímos no *Círculo de Fuschini*, o próprio artista, Máximo Paulino dos Reis, Bartolomeu Calisto, Cyrillo Wolkmar Machado, e os discípulos de Fuschini: Domingos Clementino, Pedro Maria Fuschini, Manuel da Conceição, António da Costa e Oliveira e Francisco Bernardes de Carvalho. Fundamentamos a nossa atribuição a um conjunto de artistas, com base na informação de Luiz Xavier da Costa que na sua publicação *O ensino das Belas-artes nas obras do Real Palácio da Ajuda*, a propósito da investigação de Sousa Holstein acerca do contributo de Domingos Sequeira para o ensino naquele estaleiro, escreveu: “*Contudo, segundo narra também o proficiente historiador, percorrendo os citados Arquivos, este não encontrou mais referências atal academia, do que as indicadas; nem, a despeito de outras diligências pôde alcançar informações sobre trabalhos que lá fossem executados. Examinando as arrecadações do Palácio, achou de facto «muitos trabalhos de Fosquini e da sua gente, mas nenhum que aparentasse ser do tempo em que Sequeira dirigia a pintura».*”

Catálogo de desenhos

Obra Documentada

1 – Homem Lendo

Título: Homem lendo

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “A. Fusquine, fez –“

Data: Não está datado

Técnica: Desenho a carvão e giz branco.

Matéria: Papel, carvão e giz branco.

Suporte: Papel azul avergoado, cinzento azulado

Dimensões: 25 x 20.4 cm

Proprietário: MNAA

Nº de Inventário: 767 Des



2 - Retrato

Título: Cabeça de homem

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “A. Fusquini, fez.”

Data: Não está datado

Técnica: Desenho a lápis negro e carvão, vestígios de giz branco.

Matéria: Papel, lápis negro, carvão, giz branco.

Suporte: Papel avergoado, azul

Dimensões: 14,9 x 17,8cm

Proprietário: MNAA

Nº de Inventário: 771 Des



3 – Vários estudos de figura

Título: Estudo de figuras

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “Fusquini, inv. e fez.”

Data: Não está datado

Técnica: Desenho a grafite

Matéria: Papel, grafite, e material queimado de tom acastanhado.

Suporte: Papel azul avergoado – marca d’agua com uma ancora IOS & EM.RAPH AZULAU

Dimensões: 20,8 x 30.1cm

Proprietário: MNAA

Nº de Inventário: 770 Des



4 – Figura Masculina

Título: Homem de costas com o dorso nu empunhando um chicote

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “Fusquini, inv. e fez.”

Data: Não está datado

Técnica: Desenho a lápis negro, carvão e esfuminho realçado a giz branco.

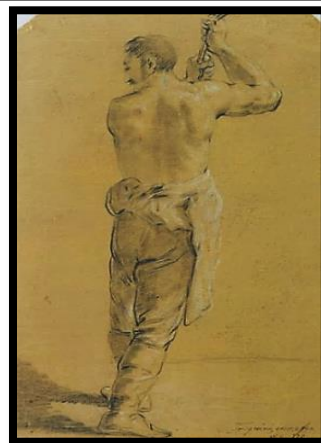
Matéria: Papel, lápis negro, carvão, esfuminho, giz.

Suporte: Papel com preparo castanho.

Dimensões: 28.1 x 18.6cm

Proprietário: MNAA

Nº Inventário: 772 Des



5 – Estudo

Título: Estudo de farda militar

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição:

Data: Não está datado

Técnica: Desenho a carvão.

Matéria: Papel, carvão.

Suporte: Papel branco.

Dimensões: 28.1 x 18.6cm

Proprietário: MNAA

Nº de Inventário: 772 A Des



6- Estudo de figuras

Título: Duas de figuras masculinas

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “Fusquini do naturat – “

Data: Não está datado

Técnica: Desenho a sanguínea

Matéria: Papel, sanguínea

Suporte: Papel beije - marca d'água 1794 J.W. hatman

Dimensões: 20.6 x 20.8 cm

Proprietário: MNAA

Nº de Inventário: 1818.1 Des



7- Estudo de rostos

Título: Uma mulher e um velho (bustos)

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “A. Fusquini – “

Data: Não está datado

Técnica: Desenho a material queimado pincel e aguada ou hipoteticamente

lápiz litográfico.

Matéria: Papel, material queimado, pincel.

Suporte: Papel avergoado –azulado –marca d'água –Almasso 1 – aparecem documentos com esta figura datados de 1800 – 1802.

Dimensões: 20.0 x 22.2 cm

Proprietário: MNAA

Nº de Inventário: 1824 A Des



8- Estudo de duas figuras

Título: Guerreiro e mulher

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição:

Data: Não está datado

Técnica: Desenho a material queimado.

Matéria: Papel, material queimado.

Suporte: Papel –azulado –marca d’água –Almasso –
Fins do século XVIII e século XIX – aparecem documento
s com esta figura datados de 1800 – 1802.

Dimensões: 20.0 x 22.2 cm

Proprietário: MNAA

Nº de Inventário: 1824 Des



9- Estudo de figuras

Título: Duas figuras em esboço

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “Fuschino”

Data: Não está datado

Técnica: Desenho a pena.

Matéria: Papel, pena, tinta.

Suporte: Papel.

Dimensões: 12.9 x 19.1 cm

Proprietário: MNAA

Nº de Inventário: 768 B Des



10- Estudo

Título: Cabeça de soldado

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “Fusquini fec”

Data: Não está datado

Técnica: Desenho a carvão.

Matéria: Papel, carvão, giz branco e vermelho.

Suporte: Papel azul.

Dimensões: 29.5 x 20.9 cm

Proprietário: Particular



11 – Figura mitológica

Título: Júpiter

Autoria: Arcangelo Fuschini

Data: Não está datado

Técnica: Desenho a esfuminho e lápis.

Matéria: Papel, esfuminho, lápis

Suporte: Papel azul avergadoo – marca d’água com uma ancora IOS & EM.RAPH
AZULAU

Dimensões: 20,8 x 30.1cm

Proprietário: MNAA

Nº de Inventário: 770.1-Des



12 – Figura Mitológica

Título: Fauno

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “Fuschini fez –“

Data: Não está datado

Técnica: Desenho a lápis negro.

Matéria: Papel, lápis negro.

Suporte: Papel avergoado -branco

Dimensões: 29.2 x 20.6 cm

Proprietário: MNAA:

Nº de Inventário: 769 Des



13 – Figura Mitológica

Título: Neptuno

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição:

Data: Não está datado

Técnica: Desenho a lápis negro.

Matéria: Papel, lápis negro

Suporte: Papel avergoado -branco

Dimensões: 29.2 x 20.6 cm

Proprietário: MNAA

Nº de Inventário: 769.1 Des



14 - Grupo de figuras desenhando e fiando

Título: Fiandeiras

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “Fuschini fez” - no verso

Data: Não está datado

Técnica: Desenho a lápis, carvão e esfuminho, realçado a giz branco.

Matéria: Papel, lápis, carvão, esfuminho e giz branco

Suporte: Papel com preparo de tinta rosada

Dimensões: 19.2 x 26.2 cm

Proprietário: MNAA

Nº de Inventário: 1820 Des



15- Cena Histórica

Título: Morte de um guerreiro

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “Fuschini fez, inv.”

Data: Não está datado

Técnica: Desenho a lápis.

Matéria: Papel, lápis.

Suporte: Papel avergoado.

Dimensões: 19.9 x 15.6 cm

Proprietário: MNAA

Nº de Inventário: 1829 Des



16- Cena Mitológica

Título: Mílon de Crotona

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “Foschini f.”

Data: Não está datado

Técnica: Desenho a material queimado.

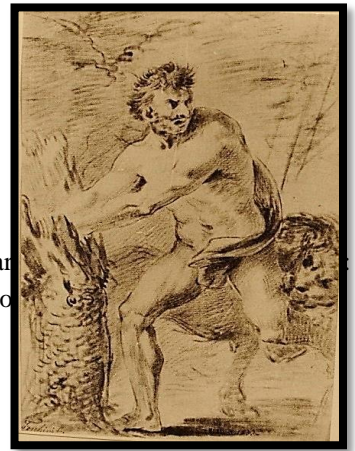
Matéria: Papel, material queimado.

Suporte: Carvalho: uma ancora tendo na base a legenda :IOS.EM.RAPH. – contramã
“ALL INGLESE” – “AZULAU” -.Filigrana que aparece em documentos de princípios do

Dimensões: 29.3 x 20.3 cm

Proprietário: MNAA:

Nº de Inventário: 1833 Des



17- Cena Mitológica

Título: Bacanal

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “Fusquini inv”

Data: Não está datado

Técnica: Desenho a lápis negro, carvão e esfuminho.

Matéria: Papel, lápis negro, carvão e esfuminho.

Suporte: Papel avergado. – Marca d’água – cacho de uvas (Petit Raisin)

Dimensões: 25.2 x 35.7 cm

Proprietário: MNAA

Nº de Inventário: 1834 Des



18 –Cena Mitológica

Título: Hércules

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “Fusquini”

Data: Não está datado

Técnica: Desenho a carvão realçado a guache branco.

Matéria: Papel, carvão e guache branco.

Suporte: Papel.

Dimensões: 29.5 x 36.3 cm

Proprietário: MNAA

Nº de Inventário: 2955 Des



19 – Cena mitológica

Título: Neptuno e Anfitrite

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “A. Fusquini F.”

Data: Não está datado

Técnica: Desenho a caneta/aparo.

Matéria: Papel, aparo, tinta castanha.

Suporte: Papel.

Dimensões: 20.6 x 35.0 cm

Proprietário: Particular



20-Cena mitológica

Título: Rapto das Sabinas

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “Fuschini, fez-“

Data: Não está datado

Técnica: Desenho a carvão.

Matéria: Papel, carvão.

Suporte: Papel.

Dimensões: 19 x 24.5 cm

Proprietário: Particular



21- Cena mitológica

Título: rapto de Oritia

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “A. Foschini”

Data: Não está datado

Técnica: Desenho a carvão e giz branco.

Matéria: Papel, carvão e giz branco.

Suporte: Papel.

Dimensões: 27.3 x 21.2 cm

Proprietário: Particular



22- Cena Bíblica – Antigo Testamento

Título: Adão e Eva expulsos do Paraíso

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “Af.inv.1808”

Data: 1808

Técnica: Desenho à pena a tinta sépia.

Matéria: Papel, tinta sépia.

Suporte: Papel.

Dimensões: 25.1 x 37.3 cm

Proprietário: MNAA

Nº de Inventário: 1832 Des



23 - Cena Bíblica – Antigo Testamento

Título: Adão e Eva chorando a morte de Abel

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “A.F inv 1808”

Data: 1808

Técnica: Desenho à pena a tinta sépia.

Matéria: Papel, tinta sépia.

Suporte: Papel.

Dimensões: 25.7 x 39.2 cm

Proprietário: MNAA

Nº de Inventário: 1831 Des



24- Cena Bíblica – Antigo Testamento

Título: Sacrifício de Isaac

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “*Fuschini inv. e fez*”

Data: Não está datado

Técnica: Desenho a carvão, esfuminho realçado a guache branco.

Matéria: Papel, carvão, esfuminho, guache.

Suporte: Papel com preparo cinzento.

Dimensões: 18.5 x 26.2 cm

Proprietário: MNAA

Nº de Inventário: 2005 Des



25 – Cena Bíblica – Antigo Testamento

Título: Moisés salvo das águas

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “*Fusquini, inv.*”

Data: Não está datado

Técnica: Desenho a lápis negro e giz branco.

Matéria: Papel, lápis negro, giz.

Suporte: Papel com preparo de tinta acinzentado.

Dimensões: 17.4 x 27.2 cm

Proprietário: MNAA

Nº de Inventário: 1816 Des



26 – Cena Bíblica – Antigo Testamento

Título: Sansão matando os Filisteus

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição:

Data: Não está datado

Técnica: Desenho a carvão.

Matéria: Papel, lápis carvão.

Suporte: Papel avergoado – branco – marca d'água cortada onde se lê –GM – GM – (Giorgio Magnani). Filigrana de finais do século XVIII (1785) até princípios do XIX (c.1807).

Dimensões: 22.3 x 30.2cm

Proprietário: MNAA

Nº de Inventário: 773 Des



27 - Cena Bíblica – Antigo Testamento

Título: Judite segura a cabeça de Holofernes

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “*A Fusquini fez*” – no verso

Data: antes de 1807

Técnica: Desenho a carvão e esfuminho realçado a giz branco.

Matéria: Papel, carvão, esfuminho, giz.

Suporte: Papel com preparo acinzentado.

Dimensões: 18.6 x 26.1 cm

Proprietário: MNAA

Nº de Inventário: 1827 Des



28- Cena Bíblica – Antigo Testamento

Título: Susana e os Velhos

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “Fuschini inv. e fez-“

Data: Não está datado

Técnica: Desenho a lápis negro.

Matéria: Papel, lápis negro.

Suporte: Papel.

Dimensões: 21.9 x 24.6 cm

Proprietário: MNA

Nº de Inventário: 1828 Des



29 - Cena Bíblica – Antigo Testamento

Título: Susana e os velhos

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “Guido no palácio do marques d’angeja no Lumiar” “A. Fuschini copiou”.

Data: Não está datado

Técnica: Desenho a lápis negro.

Matéria: Papel, lápis negro.

Suporte: Papel avergoado - marca d’água – Dusau toy& Rump – 1809.

Dimensões: 20.2 x 30.4 cm

Proprietário: MNA

Nº de Inventário: 2024 Des



30 - Cena Bíblica – Antigo Testamento

Título: Susana e os velhos

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “Luca Giordano ,inv e fez e F. cop”

Data: Não está datado

Técnica: Desenho a sanguínea.

Matéria: Papel, sanguínea.

Suporte: Papel avergoado.

Dimensões: 20.2 x 28.7 cm

Proprietário: MNA

Nº de Inventário: 2040 Des



31 - Cena Bíblica- Novo Testamento

Título: Flagelação e Ecce Homo

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “Fuschini”

Data: Não está datado

Técnica: Desenho a lápis negro.

Matéria: Papel, lápis.

Suporte: Papel avergoado.

Dimensões: 13.1 x 19.3 cm

Proprietário: MNA

Nº de Inventário: 2693 Des



32 - Cena Bíblica – Novo Testamento

Título: Coroação de Espinhos e Caminho do Calvário

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “Fuschino” - verso

Data: Não está datado

Técnica: Desenho a lápis negro.

Matéria: Papel, lápis negro.

Suporte: Papel avergoado.

Dimensões: 12.9 x 19.1 cm

Proprietário: MNAA

Nº de Inventário: 768 Des



33– Estudo de figura feminina

Título: Salomé

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “Fuschini fez”

Data: Não está datado

Técnica: Desenho a lápis negro

Matéria: Papel, lápis negro

Suporte: Papel sem preparo

Dimensões: 19.2 x 26.2 cm

Proprietário: MNAA

Nº de Inventário: 1820 Des



34 - Cena de martírio e estudo de busto feminino

Título: Lapidação de Santo Estevão e estudo de busto de mulher

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “A Fuschini fez”

Data: Não está datado

Técnica: Desenho a tinta-da-china e a lápis.

Matéria: Papel, tinta-da-china, lápis.

Suporte: Papel.

Dimensões: 18.6 x 26.1 cm

Proprietário: MNAA

Nº de Inventário: 1827.1 Des



35 – Cena Religiosa – Hagiografia – Maria Madalena : Madalena Penitente

Título: Madalena penitente

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “Fusqui(ni) inventou”

Data: Não está datado

Técnica: Desenho a lápis negro, carvão.

Matéria: Papel, lápis negro, carvão

Suporte: Papel beije - marca d'água 1794 J.W. hatman

Dimensões: 20.6 x 20.8 cm

Proprietário: MNAA

Nº de Inventário: 1818 Des



36 - Cena Religiosa – Hagiografia - Martírio de S. Sebastião

Título: Martírio de S. Sebastião

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “Foschini f.”

Data: Não está datado

Técnica: Desenho a lápis negro.

Matéria: Papel, lápis negro.

Suporte: Papel avergoado.

Dimensões: 35.9 x 24.1 cm

Proprietário: MNAA

Nº de Inventário: 1835 Des



37 - Cena religiosa – Hagiografia – São Jerónimo: Última comunhão de São Jerónimo

Título: Última Comunhão de S. Jerónimo

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: Assinado e datado s/imagem

Data: 1788

Técnica: Desenho a sanguínea.

Matéria: Papel, sanguínea.

Suporte: Papel.

Dimensões: 61 x 38 cm

Proprietário: Particular



38 – Cena Religiosa – Hagiografia- Santo António: Santo António e o Menino

Título: Santo António e o Menino

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “A. Fuschini fez”.

Data: Não está datado

Técnica: Desenho a material queimado.

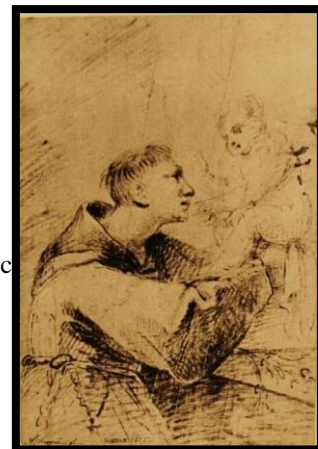
Matéria: Papel, material queimado.

Suporte: Papel azul colado sobre papel branco – marca d’água – All. Inglese dentro de um c

Dimensões: 28.7 x 20.7 cm

Proprietário: MNAA

Nº de Inventário: 1825 Des



39- Alegoria da Maternidade

Título: A Caridade

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “Fuschini”

Data: Não está datado

Técnica: Desenho a lápis.

Matéria: Papel, lápis.

Suporte: Papel avergoado – Branco- marca d’água – A.M.

POLLERA

Dimensões: 20.2 x 25.6 cm

Proprietário: MNAA

Nº de Inventário: 1826 Des



40 – Alegoria da Maternidade

Título: A Caridade

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “Fuschini inv.”

Data: Não está datado

Técnica: Desenho à pena a tinta castanha sobre desenho subjacente

Matéria: Papel, tinta castanha, lápis.

Suporte: Papel.

Dimensões: 24.4 x 33.3 cm

Proprietário: MNA A

Nº de Inventário: 1830 Des



41 - Alegoria

Título: Rainha e frade apresentam criança à Virgem

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “Fusquine inv.”

Data: Não está datado

Técnica: Desenho a lápis negro, esfuminho, guache branco.

Matéria: Papel, lápis negro, esfuminho, guache.

Suporte: Papel com preparo cinzento.

Dimensões: 30.9 x 24.3 cm

Proprietário: MNA A

Nº de Inventário: 1836 Des



42 – Iconografia Mariana

Título: Virgem e o Menino

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “Fuschini, inv. e f.”

Data: Não está datado

Técnica: Desenho a carvão

Matéria: Papel, carvão.

Suporte: Papel.

Dimensões: 27 x 20 cm

Proprietário: Particular



43 - Iconografia Mariana

Título: Assunção da Virgem

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: Assinado e datado s/imagem

Data: 1831

Técnica: Desenho a lápis.

Matéria: Papel e lápis.

Suporte: Papel.

Dimensões: 48x 36 cm

Proprietário: Particular



44 - Projecto tumular

Título: Projecto para tumulo de Manuel Fernandes Tomaz

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “Assignado Archangelo Foschini.”

Data: c.1823

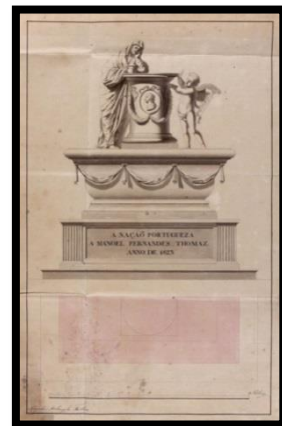
Técnica: Desenho a caneta/aparo.

Matéria: Papel, aparo e tinta preta.

Suporte: Papel rosado.

Dimensões: 64 x 40 cm

Proprietário: Particular



Catálogo de desenhos

Obra atribuída

1 – Estudo de figuras

Título: Duas figuras de homem com chicote

Autoria: Atribuído a Arcangelo Fuschini

Data: Não está datado

Técnica: Desenho a lápis negro.

Matéria: Papel, lápis negro.

Suporte: Papel avergoado.

Dimensões: 19.7 x 12.7 cm

Proprietário: MNAA

Nº de Inventário: 1819 Des



2 – Estudo de figura

Título: Homem com chicote

Autoria: Atribuído a Arcangelo Fuschini

Data: Não está datado

Técnica: Desenho a lápis negro, carvão e esfuminho.

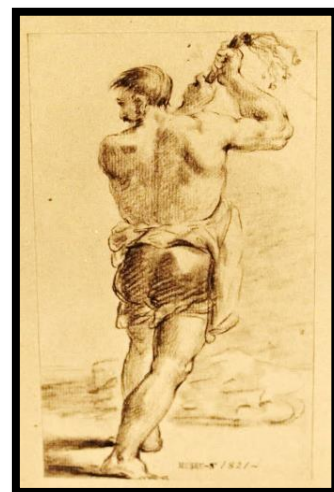
Matéria: Papel, lápis negro, carvão e esfuminho.

Suporte: Papel avergoado – branco – marca d'água Giacomo.

Dimensões: 20.3 x 11.7 cm

Proprietário: MNAA

Nº de Inventário: 1821 Des



3 – Estudo de cabeça

Título: Cabeça de jovem

Autoria: Atribuído a Arcangelo Fuschini

Data: s.d.

Técnica: Desenho a lápis.

Matéria: Papel, lápis.

Suporte: Papel avergoado.

Dimensões: 22 x 32.8 cm

Proprietário: MNAA

Nº de Inventário: 2791.1 Des



4– Estudo de figura

Título: Estudo de figura feminina sentada, panejamento, braço

Autoria: Atribuído a Arcangelo Fuschini

Data: s.d.

Técnica: Desenho a carvão e giz branco.

Matéria: Papel, carvão e giz branco.

Suporte: Papel avergoado.

Dimensões: 23 x 32.2 cm

Proprietário: MNAA

Nº de Inventário: 2868 Des



5 - Estudo de figuras

Título: Estudo para retrato de senhora e estudo de composição com quatro figuras.

Autoria: Atribuído a Arcangelo Fuschini

Data: s.d.

Técnica: Desenho a grafite.

Matéria: Papel, grafite.

Suporte: Papel avergoado – marca d'água VARENNA.

Dimensões: 29.7 x 20.7 cm

Proprietário: MNAA

Nº de Inventário: 2887 Des



6 - Estudo de figura

Título: Duas composições, estudo de figuras mulher e anjo / figura de mulher

Autoria: Atribuído a Arcangelo Fuschini

Data: s.d.

Técnica: Desenho a carvão e giz branco.

Matéria: Papel, carvão e giz branco.

Suporte: Papel azul avergoado, cinzento azulado.

Dimensões: 29.7 x 20.7 cm

Proprietário: MNAA

Nº de Inventário: 2887.1 Des



7- Estudo de figuras

Título: Anjos transportando uma cruz

Autoria: Atribuído a Arcangelo Fuschini

Data: s.d.

Técnica: Desenho a carvão e giz branco.

Matéria: Papel, carvão e giz branco.

Suporte: Papel avergoado.

Dimensões: 16.7 x 32.9 cm

Proprietário: MNAA

Nº de Inventário: 1865 Des



8 – Estudo de figura

Título: Figura feminina sentada

Autoria: Atribuído a Arcangelo Fuschini

Data: s.d.

Técnica: Desenho a carvão.

Matéria: Papel, carvão.

Suporte: Papel avergoado - Marca d'água SP.

Dimensões: 27.5 x 37.3 cm

Proprietário: MNAA

Nº de Inventário: 2877 Des



9 - Estudo de bustos

Título: Cabeça de homem com turbante, cabeça de homem com coroa de louros

Autoria: Atribuído a Arcangelo Fuschini

Data: s.d.

Técnica: Desenho a lápis.

Matéria: Papel, lápis.

Suporte: Papel avergoado - marca d'água –

J Honig&Zoonen

– Ayres de Carvalho – 2ª metade do século XVIII

Dimensões: 21.5 x 33.2 cm

Proprietário: MNAA

Nº de Inventário: 2790 Des



10– Estudo de cabeça

Título: Homem com turbante

Autoria: Atribuído a Arcangelo Fuschini

Data: s.d.

Técnica: Desenho a lápis.

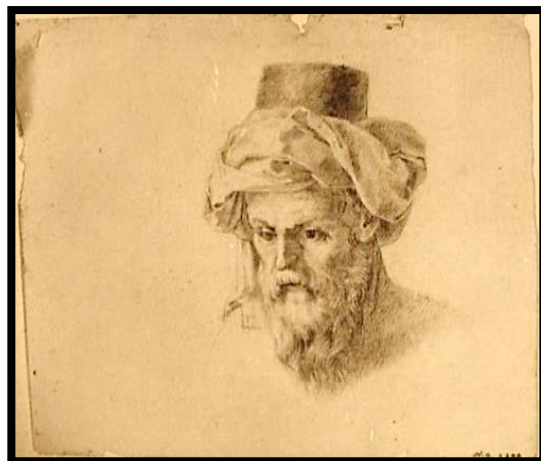
Matéria: Papel, lápis.

Suporte: Papel avergoado.

Dimensões: 16.0 x 20.8 cm

Proprietário: MNAA

Nº de Inventário: 2788 Des



11 - Estudo de figura

Título: Figura feminina sentada

Autoria: Atribuído a Arcangelo Fuschini

Data: s.d.

Técnica: Desenho a carvão.

Matéria: Papel, carvão.

Suporte: Papel avergoado

Dimensões : 26.2 x 40.2 cm

Proprietário: Particular



12 - Estudo de figuras

Título: Figuras para pintura mural

Autoria: Atribuído a Arcangelo Fuschini

Data: s.d.

Técnica: Desenho a sanguínea.

Matéria: Papel, sanguínea.

Suporte: Papel avergoado - Marca d'água SP.

Dimensões: 20.7 x 31.8 cm

Proprietário: MNA

Nº de Inventário: 2792 Des



13 - Estudo de figura

Título: Figura feminina sentada

Autoria: Atribuído a Arcangelo Fuschini

Data: s.d.

Técnica: Desenho a carvão.

Matéria: Papel, carvão.

Suporte: Papel avergoado - Marca d'água SP.

Dimensões: 38 x 26 cm

Proprietário: Museu Grão Vasco

Nº de Inventário: 1577



14 - Cena mitológica

Título: Músicos

Autoria: Atribuído a Arcangelo Fuschini

Data: s.d

Técnica: Desenho a lápis, esfuminho, realçado a guache branco.

Matéria: Papel, lápis, esfuminho e guache branco.

Suporte: Papel com preparo castanho claro.

Dimensões: 19.0 x 24.1 cm

Proprietário: MNA

Nº de Inventário: 2793 Des



15 - Cena de batalha

Título: Duas variantes de cena de batalha

Autoria: Atribuído a Arcangelo Fuschini

Data: s.d

Técnica: Desenho a carvão e giz branco.

Matéria: Papel, carvão e giz branco.

Suporte: Papel com preparo de tinta.

Dimensões: 29 x 35.4 cm

Proprietário: MNAA

Nº de Inventário: 2884 Des



16- Cena mitológica

Título: Sem título

Autoria: Atribuído a Arcangelo Fuschini

Data: s.d.

Técnica: Desenho a lápis.

Matéria: Papel, lápis.

Suporte: Papel avergoado.

Dimensões: 43.5 x 28 cm

Proprietário: MNAA

Nº de Inventário: 2797 Des



17 – Cena bíblica

Título: S.João Baptista pregando

Autoria: Atribuído a Arcangelo Fuschini

Data: Não está datado

Técnica: Desenho a lápis negro, realçado a guache branco.

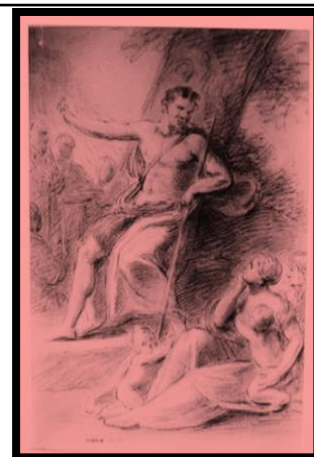
Matéria: Papel, lápis negro, guache.

Suporte: Papel cor-de-rosa – Carta-rosa

Dimensões: 36.7 x 25.7 cm

Proprietário: MNAA

Nº de Inventário: 1868 Des



18 – Cena bíblica

Título: Degolação de S.João Baptista

Autoria: Atribuído a Arcangelo Fuschini

Data: s.d

Técnica: Desenho a lápis negro realçado a guache branco.

Matéria: Papel, lápis, guache.

Suporte: Papel cor-de-rosa – carta rosa.

Dimensões: 36.7 x 24.2 cm

Proprietário: MNAA

Nº de Inventário: 1867 Des



19 – Cena religiosa

Título: Martírio de S. Sebastião

Autoria: Atribuído a Arcangelo Fuschini

Data: s.d.

Técnica: Desenho a carvão e giz branco.

Matéria: Papel, carvão e giz branco.

Suporte: Papel azul avergoado, cinzento azulado.

Dimensões: 22 x 32.8 cm

Proprietário: MNAA

Nº de Inventário: 2791 Des



20 - Cena religiosa

Título: Assunção da Virgem

Autoria: Atribuído a Arcangelo Fuschini

Data: c.1829

Técnica: Desenho a lápis negro, apontamentos de giz branco.

Matéria: Papel, lápis negro, giz branco.

Suporte: Papel avergoado.

Dimensões: 28.9 x 39.7 cm

Proprietário: MNAA

Nº de Inventário: 1893 Des



21 - Cena religiosa

Título: A Virgem e o Menino, São João Baptista e Santa Isabel

Autoria: Atribuído a Arcangelo Fuschini

Data: s.d

Técnica: Desenho a lápis.

Matéria: Papel, lápis.

Suporte: Papel avergoado.

Dimensões: 21.2 x 30.2 cm

Proprietário: MNAA

Nº de Inventário: 2802 Des



22 - Cena religiosa

Título: Santo Franciscano

Autoria: Atribuído a Arcangelo Fuschini

Data: s.d

Técnica: Desenho a lápis e guache.

Matéria: Papel, lápis, guache.

Suporte: Papel avergoado.

Dimensões: 22.5 x 16.7 cm

Proprietário: MNAA

Nº de Inventário: 1905 Des



Catálogo de Gravuras

1 – Retrato

Título: Auto-retrato de Arcangelo Fuschini

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “*Ins. – O nome. – S. – Fusquini des.º.*
– *J.M.Silva Lithog. (1835) off. Lith. N. de Santos: Lxª*”
“*Arcangelo Fosquini*”

Data: 1835

Dimensões: 21 x 20 cm

Proprietário: Biblioteca Nacional de Lisboa

Nº de Inventário: *B.N:L 28 A-79*



2- Cena histórica

Título: D.Inês de Castro

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição: “*S.A. Foschini del. – A.I Quintos Sculp. – D.*”

Data: 1815

Dimensões: 120 x 90 cm



3- Cena histórica

Título: D.Inês de Castro

Autoria: Arcangelo Fuschini

Assinatura/Inscrição:

Data: 1817

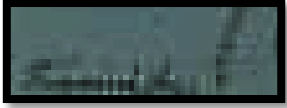
Dimensões: Não tem as dimensões



<p>1 – Obra Documentada N°. 1</p> <p>MNAA 767 Des</p> 	<p>2 - Obra Documentada N°. 2</p> <p>MNAA 772 Des</p> 
<p>3 – Obra Documentada N°.38</p> <p>MNAA 1825 Des</p> 	<p>4 - Obra Documentada N°.7</p> <p>MNAA 1824 A Des</p> 
<p>5 – Obra Documentada N°.34</p> <p>MNAA 1827.1 Des</p> 	<p>6 – Obra Documentada N°.29</p> <p>MNAA 2024 Des</p> 
<p>7 – Obra Documentada N°. 3</p> <p>MNAA 770 Des</p> 	<p>8 - Obra Documentada N°. 11</p> <p>MNAA770.1 Des</p> 
<p>9 – Obra Documentada N°.31</p> <p>MNAA 2693 Des</p> 	<p>10- Obra Documentada N°. 12</p> <p>MNAA 769 Des</p> 

<p>11- Obra Documentada N°. 4</p> <p>MNAA 772 Des</p> 	<p>13 - Obra Documentada N°.28</p> <p>MNAA 1828 Des</p> 
<p>13 – Obra Documentada N°.42</p> 	<p>14 – Obra Documentada N°.35</p> <p>MNAA 1818 Des</p> 
<p>15 – Obra Documentada N°.6</p> <p>MNAA 1818.1 Des</p> 	<p>16 – Obra Documentada N°.41</p> <p>MNAA 1836 Des</p> 
<p>17 – Obra Documentada N°.40</p> <p>MNAA 1830 Des</p> 	<p>18- Obra Documentada N°.17</p> <p>MNAA 1834 Des</p> 
<p>19 – Obra Documentada N°.25</p> <p>MNAA 1816 Des</p> 	<p>20 - Obra Documentada N°.30</p> <p>MNAA 2040 Des</p> 

<p>11- Obra Documentada N°. 4</p> <p>MNAA 772 Des</p> 	<p>13 - Obra Documentada N°.28</p> <p>MNAA 1828 Des</p> 
<p>13 – Obra Documentada N°.42</p> 	<p>14 – Obra Documentada N°.35</p> <p>MNAA 1818 Des</p> 
<p>15 – Obra Documentada N°.6</p> <p>MNAA 1818.1 Des</p> 	<p>16 – Obra Documentada N°.41</p> <p>MNAA 1836 Des</p> 
<p>17 – Obra Documentada N°.40</p> <p>MNAA 1830 Des</p> 	<p>18- Obra Documentada N°.17</p> <p>MNAA 1834 Des</p> 
<p>19 – Obra Documentada N°.25</p> <p>MNAA 1816 Des</p> 	<p>20 - Obra Documentada N°.30</p> <p>MNAA 2040 Des</p> 

<p>31 – Obra Documentada Nº.10</p> 	<p>32 – Obra Documentada Nº.19 – sem imagem</p> <p><i>“A. Fusquini F.”</i></p>
<p>33 – Obra Documentada Nº.21 – sem imagem</p> <p><i>“A. Fosquini”</i></p>	<p>32 – Obra Documentada Nº.44</p> <p><i>“Assignado Archangelo Foschini,”</i></p> 

Conclusão: significado da obra de Fuschini e seu contributo artístico.

Resulta, pois, do presente estudo, uma monografia sobre Arcangelo Fuschini e um levantamento exaustivo da sua obra artística, através de pesquisa bibliográfica e de campo. Esperamos contribuir com este trabalho para o estudo da pintura da época neoclássica em Portugal, não só através da divulgação da obra menos conhecida do pintor, como igualmente com a publicação de documentação inédita relativa ao mesmo.

No primeiro ponto do primeiro capítulo, - **A Pintura Neoclássica em Portugal; - Características de uma produção artística**, expusemos a difusão de conhecimentos e teorias artísticas na época do pintor, e a partir dessa disseminação de ideias, que se baseava sobretudo na rejeição do barroco, e do estudo dos clássicos por via das descobertas arqueológicas em Itália, desenvolveu-se um estilo eclético de neoclássico, não só em Portugal, mas na restante Europa, onde as influências de outros estilos eram visíveis, umas mais predominantes que outras, em determinada composição ou em determinado autor, já que, o neoclássico puro, e aludindo à pintura, apenas se condensou totalmente na obra de David. Todos os outros pintores foram seguindo um neoclassicismo inspirado noutras influências estilísticas, daí que o historiador de arte, Paulo Varela Gomes tenha feito um estudo sobre as influências de estilo do neoclássico e tenha definido variantes que percorrem três opções; o *Neoseiscentismo*, o *Neobarroco* e *Neogótico*. Arcangelo Fuschini, tal como os pintores da sua geração, percorreu estas várias opções, onde as obras poderiam ser mais ou menos clássicas, ou mais ou menos barrocas de acordo com a intenção do artista e do encomendante.

No segundo ponto - **Teoria e prática no tempo de Fuschini**, enfatizámos a importância que teve a partir de setecentos a divulgação de tratados e de traduções mais actualizadas, o que permitiu um maior acompanhamento por parte de Portugal no campo do ensino das artes. Salientámos a divulgação das gravuras, uma vez que os alunos de artes tinham como prática comum e inicial a cópia de estampas. Algumas instituições nacionais tiveram grande peso neste contexto de divulgação de novidades estéticas entre as quais destacamos o papel da Imprensa Régia. Fizemos uma breve abordagem às Aulas de Desenho, e ao modo de copiar, que englobava algumas noções fundamentais para uma boa composição, entre elas o *inventar por estampa* e o *furto*, de acordo com a aprendizagem e a habilidade do aluno ou do artista. Percebemos porém que a cópia não existia somente no meio académico, mas perdurava na vida profissional dos artistas, pois o encomendante muitas vezes exigia que a obra seguisse um

determinado modelo original. Por fim, incluímos algumas recomendações importantes que foram dadas pelo mestre escultor Machado de Castro para uma boa prática do desenho.

Para proceder a um enquadramento do subcapítulo - **O Palácio da Ajuda e os novos ciclos de encomenda**, tivemos de situar as etapas de construção do palácio na vivência política e cultural da época. Abordámos nesta fase do nosso estudo, a intenção da exaltação do poder régio com a construção deste novo paço e a sua decoração integrante., equipa de pintores que executou os programas artísticos do palácio, a invasão francesa, a fuga da família real para o Brasil e o atraso da obra devido aos acontecimentos conturbados que o país atravessou. Ainda neste subcapítulo apresentamos os três projectos alegóricos que Arcangelo Fuschini propôs no âmbito das decorações do Palácio da Ajuda e o projecto alegórico de Manuel Piolti, atendendo às características pictóricas da descrição. Pareceu-nos importante, neste momento, estabelecer um paralelo entre os projectos e as suas descrições alegóricas e os Elogios Dramáticos, que se tornavam mais populares na época, e utilizavam alegorias específicas de cada nação, e entre nós, para além do tradicional *Tejo*, surge o *Fado*, e ainda *Lísia*, como personificação de Portugal, a qual encontramos em algumas obras pictóricas de Arcangelo Fuschini, além de referenciada num dos projectos alegóricos do artista.

Optámos por iniciar a segunda parte desta dissertação com a biografia de Arcangelo Fuschini, onde o primeiro ponto - **Vida e Obra**, disposto em ordem cronológica apresentou detalhadamente os factos reunidos por nós, através de pesquisas, bibliográfica e de campo, da vida do pintor. Apresentamos no segundo parágrafo o único documento em que figura o seu nome completo e que, em poucas palavras, nos resume a vida do artista. Desenrolamos a partir daqui cronologicamente, toda a vivência do pintor, de modo reconstruir da melhor forma possível o seu percurso de vida, com respectivo enquadramento na vida social, política e cultural da época. A grande parte da documentação consultada no Arquivo da Igreja de Nossa Senhora do Loreto possibilitou-nos o entendimento da sua vida familiar através das certidões de baptismo dos seus filhos, bem como das certidões de óbito de familiares próximos. Acerca do seu trabalho como pintor, a investigação levou-nos a efectuar algum trabalho de detective na senda de obras inéditas, como foi o caso do retrato de desconhecido que constava duma publicação de Cassiano Neves, como pertencendo ao espólio da Casa de Fronteira e Alorna, mas ao visitarmos o Palácio-museu percebemos que a pintura já não se

encontrava no local descrito; e ao persistirmos na busca fomos encontrar o retrato num outro sítio e até com algumas informações adicionais para além daquela com que tinha sido publicada inicialmente. Fizemos também pesquisa online que nos surpreendeu de forma positiva nomeadamente com a localização de alguns dos seus desenhos mitológicos, dois raptos, uma cabeça de guerreiro e um projecto para a execução do túmulo de Manuel Tomás (ELENCO ICONOGRÁFICO/DESENHO/OBRA DOC.Nº.44), que se encontrava na leiloeira Trocadero, juntamente com outros desenhos que também foram a concurso, o mesmo acontecendo com *O retrato de dois Irmãos* (ELENCO ICONOGRÁFICO/DESENHO/OBRA DOC.Nº.44), na Cabral Moncada Leilões. Também online obtivemos alguns detalhes da sua vida privada; na Gazeta de Lisboa foi possível perceber que, tanto Fuschini como a sua mulher, ajudaram no esforço de guerra contribuindo, pontualmente, com bens necessários ao exército. Lamentamos, porém, que à semelhança de outros artistas seus contemporâneos, como Cunha Taborda e até Cyrillo, Fuschini não nos tenha deixado uma autobiografia, ou mesmo mais memórias descritivas das suas obras, o que nos teria permitido uma melhor e mais clara percepção das suas opções estéticas em determinado momento. Também não obtivemos, no âmbito do nosso estudo, acesso a nenhuma nota de encomenda, para além da que foi publicada por Sousa Viterbo acerca da pintura de Igreja de Marvila, de Santarém (ELENCO ICONOGRÁFICO/PINT.CAVALETE/OBRA DOC. Nº21).

Sendo filho de um pintor, considerámos que esta não deveria ser uma questão ignorada neste estudo, razão por que inserimos um subcapítulo no seguimento da sua biografia, que intitulamos de - **A filiação: Francesco Fuschini**. Neste subcapítulo intermédio, entre a biografia de Arcangelo, e depois a sua formação em Roma (onde demos mais atenção à sua formação artística) e subcapítulos seguintes, resolvemos desmistificar a vinda de Francesco Fuschini para Portugal; toda a historiografia da arte até aos nossos dias sugere que Francesco Fuschini tinha vindo para Lisboa a pedido do Marquês de Pombal para abrir uma fábrica de faiança o que constatámos ser um erro. Consultámos bastantes livros sobre a implementação das fábricas de faiança em Lisboa, e nunca apareceu, nem nos Livros da Fábrica das Sedas, onde estão registados todas as classes de operários da Real Fábrica de Louça, ao Rato, o nome de Francesco Fuschini. Nas nossas incursões na Torre do Tombo encontramos no livro 69 da Junta do Comércio um pedido de Francesco Fuschini para abrir uma fábrica de laca, também nos Róis de Confessados da Igreja do Loreto encontramos referência e associações do seu nome à Fabrica de Botões que foi fundada pelo italiano Bartolomeu Orsini, e a Manuel

Orsini, filho do dono da mesma fábrica. Concluimos que Francesco Fuschini não veio para trabalhar loiça, como sempre foi dito. Apareceram depois, dados que nos levaram a concluir que ele exerceu a profissão de pintor enquanto esteve em Portugal, e deixou alguma obra feita, de momento conseguimos quatro pinturas documentadas, duas em Portugal e outras duas em Itália, contando com a possibilidade de outras surgirem no futuro.

No subcapítulo seguinte incidimos sobre a formação de Fuschini em Roma, capital das artes da Europa, embora já não estivesse tão em voga como nas gerações anteriores, assumindo-se naquele momento com muito mais impacto as escolas de Paris e Londres, como focos artísticos. Tiveram extrema importância na formação dos alunos enviados para Roma, Pina Manique, Alexandre de Sousa Holstein, e Gerardo de Rossi: os três concorreram para a criação de uma Academia moderna na capital italiana, com acesso aos melhores ateliers da cidade e às galerias para que os alunos pudessem estudar as obras-primas das mesmas, dispunham ainda de uma biblioteca dentro da própria Academia, propriedade do director Rossi. Fuschini ganhou um prémio de num concurso do Capitólio, e pintou uma obra hoje desaparecida, *Cipião, o Africano*, bastante elogiada por um admirador de arte da época, tendo comparado a sua forma de pintar as carnações, à de Guido Reni, pintor bolonhês que influenciou grandemente as opções iconográficas e estéticas do nosso artista, a par de Luca Giordano, napolitano. A Academia não teve vida longa, com as invasões francesas acabou por fechar portas. De regresso à pátria, Pina Manique teve o cuidado de não deixar os seus *filhos*, como lhes chamava, desamparados, e conseguiu colocação para quase todos os que tinha enviado para Roma com bolsa de estudos. Cunha Taborda foi professor na Casa Pia, e nos primeiros anos Fuschini colaborou com ele. No entanto Fuschini beneficiou de protecção régia, e em 1803 conseguiu entrar para as obras da Ajuda como Pintor de História, que dentro das categorias de Pintores era o cargo mais considerado. Já tinha participado em Mafra com Cyrillo e era Professor do Infante Dom Pedro Carlos, com um bom ordenado. É dos mecenas e dos encomendadores que trata este capítulo, assim como das obras que o pintor executou, estando nesta temática inserta no subcapítulo – **Os mecenas.**

Neste seguimento referimos - **Os Programas**, onde descrevemos alguns diferentes programas artísticos que Fuschini fez, entre eles os de cariz religiosos e mitológicos. Aqui alargámos o estudo às influências iconográficas a que o pintor recorreu e concluimos que se tratam sobretudo de influências de autores italianos: Luca Giordano,

Guido Reni e Pompeo Batoni, sendo este último o que enveredou pelo neoclassicismo. Depois percebemos o recurso a outras inspirações, e entramos no eclectismo já enunciado por Paulo Varela Gomes, surpreendendo-nos o resultado obtido no mural da Sala D. João VI do Palácio Nacional da Ajuda, pois a pintura preparatória em tela apresenta uma composição simples e humilde, mas quando Fuschini a passou para o mural conseguiu dota-la de grandiosidade.

Rematamos o segundo capítulo com um subcapítulo dedicado aos discípulos que Fuschini teve no estaleiro da Ajuda; foram cinco no total e pouca ou nenhuma obra independente deixaram. A Escola da Ajuda, com as vicissitudes por que passou, embora tenha sido concebida com o intuito de ensinar a arte pela arte, não conseguiu concretizar esse objectivo; o sonho de uma Academia propriamente dita só teve corpo em 1836 com a Academia de Belas-Artes de Lisboa, dois anos depois de Fuschini falecer. O pintor apenas preparou alunos que serviriam como seus assistentes nas decorações que este executava nas paredes da Ajuda, sem terem a possibilidade de se tornarem efectivamente autónomos; publicámos o que conseguimos obter sobre os seus discípulos, mas concluímos que Fuschini não fez escola.

Por fim apresentamos a sua obra num Catálogo da obra do artista, onde um estudo mais aprofundado da mesma se fez em fichas de inventário que constam do anexo Elenco Iconográfico, visto ser muito vasta a pesquisa efectuada. Pretendíamos incluir as fichas de inventário no corpo da tese, mas verificámos que isto se tornava impossível pois iria ultrapassar o limite de páginas permitido para uma dissertação de mestrado. Neste Catálogo Raisonné fazemos uma apresentação da obra do artista, começando pelo - **Catálogo de Pintura de Cavalete** e **Catálogo de Pintura Mural**, ambos dispostos por ordem cronológica, primeiro a obra documentada e depois a obra atribuída, no fim anexamos um levantamento fotográfico das assinaturas do pintor para uma maior identificação, no futuro das suas obras. Depois o - **Catálogo de Desenho**, onde os desenhos não se encontram arrumados por ordem cronológica, pois não obtivemos dados suficientes para tal, mas por ordem temática: começamos com os estudos de figura, depois cenas mitológicas, cenas bíblicas, Antigo e Novo Testamento, representação de santos, e Iconografia Mariana. Esta sequência aplica-se em obra documentada e obra atribuída. Por serem muitos os desenhos, não incluímos no Catálogo o **Círculo de Fuschini**, **Outras Atribuições** e **Cópias**, obras das quais fizemos um levantamento e que constam do anexo Elenco Iconográfico, mas que julgamos não serem fundamentais para este trabalho, neste momento, não afastando a

possibilidade de mais tarde se fazer um estudo mais aprofundado dos desenhos que constam do ponto **Círculo de Fuschini**, que são desenhos que podem ser do nosso artista, de algum colega, como por exemplo de Cyrillo, ou qualquer um dos seus discípulos. Muitas vezes nas atribuições do MNAA surge o mesmo desenho atribuído a Fuschini, a Cyrillo Volkmar Machado ou ainda a Máximo Paulino dos Reis.

Por fim incluímos o - **Catálogo de Gravuras** de onde destacamos uma gravura feita a partir do auto-retrato do nosso artista.

Terminamos esta dissertação com a convicção de que conseguimos fazer uma contextualização geral da vida do pintor e um levantamento muito satisfatório da sua obra, pois no total conseguimos reunir 43 documentos inéditos, também inéditas 13 pinturas e 105 desenhos, sendo que estes se subdividem nos que são de Fuschini e os do seu círculo.

Concluimos, após a recolha do espólio que apresentámos neste estudo, que do ponto de vista artístico Arcangelo Fuschini enquadra-se no gosto da época e na qualidade pictórica mediana do seu tempo, tendencialmente neoclássica, com influência de composição barroca, fugindo ao exagero rococó e não atingindo a profundidade psicológica do romantismo. Arcangelo Fuschini foi acima de tudo um pintor convencional mas muito inventivo, aproveitando o melhor que podia temas que não eram muito variados, valendo-se de fontes iconográficas dos pintores italianos de seiscentos e setecentos. Surpreendeu-nos, porém, no todo da obra, a sua maestria no Desenho face à Pintura, sendo que apresenta facilidade de esquiço e modernidade em contraste com algumas dificuldades que sobressaem ao nível da execução pictórica. O Desenho apresenta-nos um Fuschini muito mais solto de convencionalidades, onde o esboçar de uma ideia transmite toda a carga sentimental pretendida, em que o sombreado modela as formas, e por vezes é apenas um esfumado ou ainda um ligeiro esborratar do carvão que se torna decisivo e que nos situa perfeitamente em determinado ambiente, envolvendo-nos no episódio representado. Atrevemo-nos a lembrar que qualquer trabalho de investigação se encontra sempre em aberto, e que não tivemos a pretensão de esgotar o tema, muito pelo contrário, julgamos ter dado abertura para que de futuro haja interesse não só sobre o nosso artista, como aqueles da sua geração denominada de neoclássica, que até hoje não se encontram devidamente estudados, mas que com certeza, tal como Fuschini poderão trazer novidades, não só ao

nível estético mas como testemunhos de uma época muito conturbada da história de Portugal.

Fontes e bibliografia

Bibliografia Geral

AGLETI, Francesco (Comp.), 1796, *Memorie per servire alla storia letteraria e civili*, Roma.

ALDEMIRA, Luís Varela, 1937. *Um ano trágico: Lisboa em 1836, a propósito do centenário da Academia de belas-Artes*, Lisboa, Sociedade Industrial de tipografia Lda.

ALMEIDA, Manuel Lopes de, 1964. *Notícias Históricas de Portugal e Brasil (1751-1800)*, Coimbra, Coimbra Editora Lda.

ARAÚJO, Luís Manuel de, MARVÃO, Fátima, COELHO, Teresa, TAVARES, Adérito, PINTO, José dos Santos, 2000. *220 anos, Casa Pia de Lisboa, Instruir, Educar e Amparar, Centro Cultural Casapiano*. Lisboa, Casa Pia de Lisboa.

ARRUDA, Luísa d'Orey Capucho, 1999. *Cirillo Wolkmar Machado. Cultura artística. A Academia. A obra Gráfica*. Projecto de investigação. Lisboa, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras.

Arte efémera em Portugal, 2000. Coord. João Castel-Branco Pereira; coord. Executiva Ana Paula Rebelo Pereira, João Carvalho Dias, textos Ana Cristina Cardoso da Costa Gomes...[et al.] ; design e concepção gráfica Alda Rosa. Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian.

BARBAS, Helena, 2008. *Madalena, História & Mito*. Lisboa, Ésquilo.

BASTO, A. De Magalhães. *Apontamentos para um Dicionário de Artistas e Artificies que trabalharam no Porto do século XV ao século XVIII*. Porto, Publicações da Câmara Municipal do Porto, Gabinete da História da Cidade.

BATTISTINI, Matilde, 2003. *Dizionari dell'Arte, Simboli e allegorie*. Milano, Electa.

BELLORI, João Pedro, 1815. *As Honras da Pintura, Esculptura, E Architectura: discurso de João Pedro Bellori, recitado na Academia Romana de S. Lucas, na 2^a Dominga de Novembro de 1677, dia em que se distribuirão os prémios aos Estudantes das três Artes, cujas obras foram coroadas; sendo Príncipe da mesma Academia Mr. Le Brun.* Traduzido do Italiano para o Português e Illustrado com Anotações, por hum dos Pintores de S.A.R. o Príncipe Regente Nosso Senhor. Lisboa, Na Impressão Régia.

BENEZIT, E. 1999. *Dictionaire dès Peintres, Sculpteurs Dessinateurs et Graveurs.* tome 5 e 9, ed. EADIE. Gence, Grund.

BERNARDO, António, PINTO, José dos Santos, [s.d.]. *Dicionário de Autores Casapianos. Artes, Ciências, Humanidades, Letras, Técnicas.* Lisboa. Ateneu Casapiano.

BOLETIM DO ARQUIVO HISTÓRICO MILITAR, 1935. 5^o Volume, Lisboa, Imprensa Moderna, 43, Rua Luz Soriano 45.

BRAGA, Sofia Ferreira, 2012. *Pintura Mural Neoclássica em Lisboa. Cyrillo Volkmar Machado no Palácio do Duque de Lafões e Pombeiro-Belas.* Pref. Professou Doutor Luís Urbano Afonso. Lisboa, Scribe.

CAPOLAVORI, Enciclopedia Universale di tutte le Arti Figurative. 1963. Milano, Fratelli Fabri Editori.

CARVALHO, Ayres de, 1977. *Catálogo da Coleção de Desenhos. Biblioteca Nacional de Lisboa.* Lisboa, Biblioteca Nacional.

- IDEM, 1979. *Os três Arquitectos da Ajuda: do Rocaille ao Neoclássico: Manuel Caetano de Sousa (1742- 1802): José da Costa e Silva (1747-1819): Francisco Xavier Fabri (1781-1817).* Lisboa, Academia Nacional das Belas-Artes.

- IDEM, «A Real Barraca e o Palácio da Ajuda» in *Belas Artes, Revista e Boletim da Academia Nacional das Belas-Artes*, série 3, n^o 11-13, Lisboa, (1998-1991).

CASA PIA DE LISBOA/200 ANOS, Artistas Casapianos, 1980. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Galeria de Exposições Temporárias.

CASTRO, Padre José de, 1939. *Portugal em Roma.* Volume II, Lisboa, União Gráfica S.A.R.L. Rua de Santa Marta, 158.

Catálogo da Exposição Casa Pia/200 anos. Artistas Casapianos. 1980. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Catálogo do Museu Nacional dos Coches. O Museu 1956

CHAVES, Francisco Sá, 1918. *Subsídios para a história militar das nossas lutas civis: (As campanhas de meu pai)*, Volume II, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, Imprensa da Universidade.

CHAVES, Luís, 1927. *Subsídios para a historiada gravura em Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade.

CHIARINI, Giovanni Battista, Carlo Celano, 1870. *Notizie del bello dell'antico e del curioso delle città di Napoli*. Ed. L. Chiurazzi.

CIDADE, Hernâni, Leonor de Almeida Portugal Lorena e Lencastre Alorna, 1930. *A Marquesa de Alorna: sua vida e obras, reprodução de algumas cartas inéditas*. Porto, Ed. Companhia Portuguesa.

CORREIA, Maria Adelaide, Gabriela Bouhon, 1961. *Introdução a história da pintura*. Lisboa, Livraria Luso-Espanhola.

COSTA, Henrique Feijó da, 1866. *Esboços biográficos dos principaes Pintores Italianos e rápida Descrição Artística e Histórica dos Quadros existentes nas galerias de Florença*. Lisboa, Typographia Universal, Rua dos Calafates, 110.

COSTA, Luiz Xavier da, 1932. *Quadro Histórico das Instituições Académicas Portuguesas*. Lisboa, Imprensa Nacional.

- IDEM, 1935. *As Belas-Artes Plásticas em Portugal durante o século XVIII*. Lisboa, J. Rodrigues e C^a Editores.

- IDEM, 1936. *Ensino das Belas Artes nas obras do Real Palácio da Ajuda*. Lisboa, Academia Nacional das Belas-Artes.

- IDEM, 1938. *Documentos relativos aos alunos que foram para o estrangeiro estudar Belas Artes e cirurgia, com protecção oficial nos decénios finais do século XVIII*, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes.

COUTINHO, Bernardo Xavier da Costa, 1946. *Camões e as artes plásticas: Subsídios para iconografia camoniana*, Porto, Livraria Figueirinhas.

COUTO, João (texto) 1960. Museu de Setúbal. *Desenhos de Fernão Gomes a Domingos António de Sequeira*. 2^a Exposição itinerante do Museu Nacional de Arte Antiga. Setúbal, Museu de Setúbal.

DIAS Eduardo Augusto da Rocha, José Silvestre Ribeiro, 1872. *História dos estabelecimentos científicos, litterarios e artísticos de Portugal, nos sucessivos reinados da monarchia*. Lisboa, Academia Real das Ciências.

D.João VI e o seu Tempo,1999. Lisboa, Ed. Comissão Nacional para as Comemorações dos descobrimentos Portugueses.

DUCHET-SUCHAUX, Gaston, PASTOUREAU, Michel, 2003. *La Biblia y los Santos*. Madrid, Alianza Editorial.

FARIA, António Machado de, SARAIVA, José da Cunha, dir.,1932. *Arquivo histórico de Portugal*, Lisboa, Bertrand.

FARIA, António Machado de, 1937, *Arquivo Histórico de Portugal*, Lisboa, Typographia Silvas Lda. 118. Rua D.Pedro V, 120.

FARIA, Miguel Figueira de, 2000. *O ensino das Belas-Artes em Portugal nas Vésperas da fundação da Academia*. Vol. V/VI, Lisboa, Universidade Autónoma de Lisboa.

-IDEM- 2003, *A Apologia da preeminencia da Arte da Esculptura, sobre a de fundir Estatuas de metal* de Joaquim Carneiro da Silva – notas sobre a questão do Estatuto do Artista no final de Setecentos, *Revista da Faculdade de Letras*, Porto, CIÊNCIAS E TÉCNICAS DO PATRIMÓNIO.

FERREIRA, Aurélio da Costa, 1912. *Domingos António de Sequeira e a Casa Pia de Lisboa*, Belém, Ed. F.C.G.

FRANÇA, José Augusto, 1990. *A Arte em Portugal no século XIX*. 1º Volume, Lisboa, Bertrand Editora.

GARRET, Visconde d'Almeida, 1867. *O retrato de Vénus e estudos de História Literária*, 3ª ed. Porto, em casa da Viúva Moré, Editora Praça de D.Pedro, Typographia Commercial, Bellomonte, 19.

GAZETA DE LISBOA, Imprensa Nacional.

GODINHO, Isabel da Silveira,2011. *Palácio Nacional da Ajuda*. Vila do Conde, QN Edição e Conteúdos, S.A.

GOMES, Paulo Varela,1988. *A Cultura Architectónica e Artística em Portugal no século XVIII*, Lisboa, Caminho, coop..

- IDEM. *Vieira Portuense*, in *Pintores Portugueses*, Lisboa, Edições Inapa.

GRIMAL, Pierre, 2009. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Lisboa, Difel.

GUIA DE PORTUGAL, Estremadura, Alentejo e Algarve. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1924.

GUIMARÃES, Ribeiro, 1874. *Sumário de Varia História IV – Narrativas, Lendas, Biographias, Descrições de templos e monumentos, estatísticas, costumes Civis, Políticos e Religiosos de outras eras*. Rolland & Semiond, 3, Rua Nova dos Martyres.

- IDEM, 1875. *Sumário de Varia História V – Narrativas, Lendas, Biographias, Descrições de templos e monumentos, estatísticas, costumes Civis, Políticos e Religiosos de outras eras*. Rolland & Semiond, 3, Rua Nova dos Martyres.

HAMILTON, Edith, 1991. *A Mitologia*. Porto, Publicações Dom Quixote.

HASKELL, Francis, 1977. *Mecenas e Pintores, Arte e Sociedade na Itália Barroca*/ tradução de Luís Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.

HISTÓRIA DE PORTUGAL dos Tempos Pré-Históricos aos nossos dias, (Dir. João Medina), 2004. Vol. IX e X. Lisboa, Edita Ediclube, Edição e Promoção do Livro, Lda.

JESUS, Júlio, 1932. *Manuel da Rocha e Joaquim Leonardo da Rocha, pintores dos séculos XVIII e XIX, subsídios para as suas biografias e alguns elementos para o estudo das suas obras*, Lisboa, Tipografia Gonçalves.

LABOURDETTE, Jean-François, 2003. *História de Portugal*. Porto, Publicações Dom Quixote.

LEXIKON, Herder, 1990. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo, Editora pensamento Cultrix Ltda.

LIMA, Francisco Rangel de (dir.) 1873. *Artes e Letras, 3ª série*. Publicado por Rolland e Semiond.

LIMA, Henrique de Campos Ferreira (Pref.), 1932. *Cartas dirigidas pelo Conde de Raczynski a Ferdinand Denis* in “Separata da Revista Histórica”, Lisboa, História.

- IDEM, 1935. *Alguns artistas portugueses e estrangeiros no Arquivo Histórico Militar*. Separata da “Revista de Arqueologia”, tomo 2º Fasc. IV, Lisboa.

- IDEM, 1945. *Alguns documentos relativos às Belas Artes Plásticas em Portugal* in Sep. Fictícia da “Revista Museu”. Porto, Museu.

- IDEM, 1946. *O Conde Palatino António Jacinto Xavier Cabral, Calígrafo e Gravador (com um esboço histórico acerca das Belas-Artes Plásticas em Portugal, de 1820 a 1823)*, in separata da Revista da Universidade de Coimbra, vol. XVI, Coimbra, Gráfica de Coimbra.

LORAC-GERBAUD, Andrée, 1973. *L'art de Laque*, Paris, Dessain et Tolra cop.

MACEDO, Diogo de, 1955. *Notas Biográficas de Dois Académicos*. Sep. Belas Artes, 8, 2ª série, Universidade Nova Lisboa Faculdade de Ciências Sociais Humanas.

MACHADO, Cyrillo Volkmar, 1823. *Collecção de memórias relativas às vidas dos pintores, esculptores, architectos e gravadores portugueses, e dos estrangeiros que estiverão em Portugal*, Lisboa, Imp. De Victorino Rodrigues da Silva.

- IDEM, 1794. *Conversações sobre a Pintura, Escultura e Architectura Escriptas, e dedicados aos Professores e aos Amadores de Bellas Artes*, Lisboa, Ed. Of. De Simão Thaddeo Ferreira.

MARTINS, Francisco de Assis Oliveira, 1948. *Pina Manique; o político, o amigo de Lisboa*, Lisboa, Sociedade industrial de tipografia.

MARTINS, Francisco de Assis Oliveira, 1942. “*A Academia Portuguesa de Belas Artes*” em Roma, in *Ocidente*, separata do volume XVIII. Lisboa, Ocidente.

MUSEU DE SETUBAL, 1960. *Desenhos de Fernão Gomes a Domingos António de Sequeira*. Setúbal, 2ª Exposição itinerante do museu Nacional de Arte Antiga.

NAVARRO, Pina, LIMA, Maria Isabel dos Santos, 2000. *Casa Pia de Lisboa Centro Cultural Casapiano Património Cultural*. Lisboa. Casa Pia de Lisboa.

NEVES, José Acúrsio das, 1827. *Noções históricas, económicas, e administrativas sobre a produção, e manufactura das sedas em Portugal, e particularmente sobre a real fabrica do subúrbio do rato, e suas anexas*. Lisboa, Impressão Régia.

NEVES, José Cassiano, 1940. *Jardins e palácio dos marqueses de Fronteira*, ext. de “*Ocidente*”, Lisboa, Editorial Império Limitada.

PAMPLONA, Fernando de, 1943. *Um Século de Pintura e Escultura em Portugal*. Porto, ed. Tavares Martins.

PAMPLONA, Fernando de, 2000. *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses*, volume II, 4ª edição, Barcelos, Livraria Civilização.

PASSOS, Carlos de, 1935. *Guia Histórica e Artística do Porto*, Porto, A. Figueirinhas.

- IDEM, 1936. *D. Pedro IV e D. Miguel I 1826-1834*. Porto, Livraria Simões Lopes de Domingos Barreira, Editor, 119 – Rua do Almada, 123.

- IDEM, 1938. *O Porto na Arte Nacional*, in *Nova Monografia do Porto* por Carlos Bastos. Porto, Companhia Portuguesa Editora.

- IDEM. *Porto*, in Enciclopédia pela Imagem, Livraria Lello, Limitada – Editora.

PERCURSOS DE VIALONGA, património recuperado, 2013. David Santos (coord. Geral). Vila Franca de Xira, Tipografia Municipal.

PEREIRA, José Maria Dantas, 1813. *Elogio histórico do senhor Dom Pedro Carlos de Bourbon e Bragança Infante de Hespanha, e Portugal: Almirante General da marinha Portuguesa*. Rio de Janeiro. Imp. Regia.

PEREIRA, Paulo (dir.) 1999. *História da Arte Portuguesa*, vol.3. Lisboa, Temas e Debates.

PINTO, José dos Santos, [s.d] .*Casa Pia de Lisboa “A Feliz Sementeira”*. Lisboa.

PINTO, Maria José, 1995. *O ensino artístico na Casa Pia de Lisboa 1780-1880*, in *Revista da Casa Pia de Lisboa*. Lisboa, Casa Pia de Lisboa.

QUEIRÓS, José, 1907. *Cerâmica Portuguesa*. Lisboa, Typographia do Anuário Commercial. Praça dos Restauradores, 27.

RACZYNSKI, Atanazy, 1846. *Les Arts en Portugal: lettres adressées a la société artistique et scientifique de Berlin et accompagnés de documents*. Paris, Jules Renouard.

- IDEM, 1847. *Dictionnaire histórico-artistique du Portugal pour feire suite à l’ouvrage ayant pour titre Les Arts en Portugal*. Paris, Jules Renouard.

Revista Contemporânea de Portugal e Brazil, 1860. Lisboa, Tip. Da Sociedade Typographica Franco-Portuguesa, Rua do Thesouro Velho, 6.

RIBEIRO, José Silvestre, 1872. *História dos Estabelecimentos Scientificos, Literários e Artísticos de Portugal nos sucessivos reinados da monarquia*, tomo II, Lisboa, Typographia da Academia Real das Ciências.

RIPA, Cesare, 2007. *Iconologia*, tomo I e II, Madrid, Akal/ Arte y estética.

SALDANHA, Nuno, 1995. *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do século XVIII, estudos de iconografia prática e teoria artística*, Lisboa, Livros Horizonte.

SANDÃO, Raúl de, 1999. *O móvel pintado em Portugal*, Barcelos, Livraria Civilização.

SANTANA, Francisco (dir.), SUCENA, Eduardo (dir.), 1994. *Dicionário da História de Lisboa*. Lisboa, Gráfica Europam, Lada.

SARAIVA, José Hermano, 1993. *História de Portugal*, 2ª edição, Lisboa, publicações Europa-América.

SEQUEIRA, G. de Matos, 1933. *Depois do terramoto subsídios para a História dos Bairros Ocidentais de Lisboa*. Volume IV, Coimbra, Imprensa da Universidade.

SERRÃO, Vítor, 2001. *A Cripto-História de Arte, análise de obras de arte inexistentes*, Lisboa, Livros Horizonte.

“*Settecento riformatore a Faenza. Antefotti del Neoclassicismo e il patrimonio dell’ Ospedal*” - catalogo, 1999. a cura di A. Colombi Ferretti e G. Lippi, Ferrara.

SILVA, César da, 1896. *Real Casa Pia de Lisboa, Breve história da sua Fundação, grandeza e desenvolvimento de 1780 até ao presente*, Lisboa, Typ. Brito Nogueira.

SILVA, Innocencio Francisco da, 1916. *Dicionário Bibliographico Portuguez: estudos applicáveis a Portugal e ao Brasil*, 2ª edição, tomo IV, Lisboa. Imprensa Nacional.

SILVEIRA, Olga Moraes Sarmiento da, 1907. *A Marquesa de Alorna: sua influência na sociedade portuguesa (1750-1839)*. Lisboa: Livraria Ferreira.

SOARES, Ernesto, 1935. *Livro de Matricula dos discípulos ordinários e extraordinários da aula pública de Desenho, 1º de Dezembro de 1781*. Lisboa, Biblion.

SOARES, Ernesto e H. Ferreira Lima, 1948. *Dicionário de Iconografia Portuguesa 2º Vol. E-M*, Lisboa Edt. Gráfica Santelmo.

- IDEM, 1947-1960. *Dicionário de Iconografia Portuguesa (retratos de portugueses e de estrangeiros em relações com Portugal) 3º Vol. N-Z*, Lisboa, Instituto para a Alta Cultura.

TABORDA, José da Cunha (trad.) 1922. *Regras da Arte da Pintura: com breves reflexões críticas sobre os caracteres distintivos das suas escolas, vidas e quadros de seus mais celebres professores*. Coimbra, Imprensa da Universidade.

TAVARES, Adérito, PINTO, José dos Santos, 1990. *Pina Manique um Homem Entre Duas Épocas*. Lisboa, Casa Pia de Lisboa.

TAVARES, Jorge Campos, 2001. *Dicionário de Santos*. Porto, Lello Editores.

TEIXEIRA, Francisco Augusto Garcez, 1931. *A Irmandade de São Lucas: estudo do seu Arquivo*, Lisboa: Imp. Beleza.

VASCONCELLOS, J. Leite de, 1925. *Barba em Portugal, estudo de etnografia comparativa*. Lisboa, Imprensa Nacional.

VAZ, João, 2015. *A Pintura Mural do Real Paço da Ajuda. 1796-1833, Imagens do Poder*. Lisboa, SCRIBE.

VENTURA, António, 2008. *Guerra das Laranjas 1801*, in Colecção História de Portugal, Guerras e Campanhas Militares. Lisboa, Academia Portuguesa de História.

- IDEM, 2008. *As Guerras Liberais 1820 - 1834* , in Colecção História de Portugal, Guerras e Campanhas Militares. Lisboa, Academia Portuguesa de História.

VICENTE, António Pedro, 2007. *Guerra Peninsular 1801-1814*, in Colecção História de Portugal, Guerras e Campanhas Militares. Lisboa, Academia Portuguesa da História.

VIEIRA LUSITANO 1699 – 1783, *O Desenho*. 2000. Catálogo. Luísa Arruda (coord.), José Alberto Seabra Carvalho (coord.). Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga.

VITERBO, Sousa, 1899-1904. *Dicionário histórico e documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores portugueses ou ao serviço de Portugal*. Lisboa, Imprensa Nacional.

- IDEM, 1900. *Exposition Universelle de 1900, Section Portugaise, L'enseignement des Beaux-Arts en Portugal*, Lisbonne.

- IDEM, 1911. *Notícia de Alguns Pintores Portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua Arte em Portugal*. Terceira Série. Coimbra, Imprensa da Universidade.

ZOLLNER, Frank, 2005. *Leonardo da Vinci, Desenhos e Esboços*. Lisboa, Taschen.

Fontes manuscritas

Arquivo Histórico do Ministério das Finanças

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

Registo Geral de mercês, D. João VI, liv.12 fl247

Documento simples de 23-2-1816.Carta Padrão

Arquivo do Ministério do Reino

Maço 282

Maço 281

Intendência Geral da Polícia Livros 3,4,5 e 7

Real Fábrica das Sedas Livro 706 (Livro da razão da Real Fábrica de Botões)

Real Fábrica das Sedas Livro 711

Real Fábrica das Sedas Livro 758 (Livro da razão da Real Fábrica de Botões)

Real Fábrica das Sedas Livro 753

Junta do Comércio Livro 69,fl 13 (Termos de licença para estabelecimento de fábricas)

Arquivo da Igreja do Loreto

Livro 3 de Baptismos de 1765 até 1784

Livro 4 de Baptismos de 1785 até 1796

Livro 5 de Baptismos de 1797 até 1816

Livro 6 de Baptismos de 1817 até 1853

Livro 2º dos Óbitos

Livro de Desobrigas

Arquivo do Museu Militar

Arquivo do Palácio Nacional de Mafra

Biblioteca Nacional

Biblioteca da Ajuda

Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais

Museu Nacional de Arte Antiga - Gabinete de Estampas e desenhos.

Fontes electrónicas

<http://www.artnet.com>

<http://www.cml.pt/>

<http://www.monumentos.pt>

<http://genealogia.netopia.pt>

www.matriznet.pt

<http://books.google.pt>

<http://digitarq.dgarq.gov.pt>

<http://www.apha.pt/boletim/boletim4/artigos/AnaLuisaBarao.pdf>

<http://revistatempodeconquista.com.br/documents/RTC3/GISELEGOMES.pdf>

<http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/serial?id=blackwoods>

<http://babel.hathitrust.org>

<http://www.treccani.it>

Biblioteca Nacional Digital

<http://catalogo.bn.pt/ipac20>