



Os bustos régios de Joaquim Rafael. Imagens de marca no retrato em cera em Portugal

Patricia Delayti Telles | CEAACP - Universidade de
Coimbra

Entre os tesouros do Palácio Nacional da Ajuda, em Lisboa, três estranhos rostos observam os visitantes: os bustos em cera de D. Carlota Joaquina, D. João VI, e D. Maria I modelados pelo pintor e escultor Joaquim Rafael (1783-1864).

O que choca imediatamente é a ferocidade quase caricata das imagens régias, sobretudo as do polémico casal, que o autor conheceu, e cuja «similhança» com o modelo foi anotada pelos seus contemporâneos. Mas o que um historiador da arte mais estranha é ver esculturas em cera “alçadas” ao estatuto daquelas que se faziam em materiais mais nobres, como o mármore ou o bronze, geralmente empregados em retratos régios.

Material de baixo custo e fácil modelado, a cera era, e permaneceria por mais um século, sobretudo um material de trabalho, usado nos “laboratórios”, ou oficinas de escultores e de diversos pintores. Para os primeiros, era imprescindível no

processo de fundição de estátuas em bronze, chamado “cera perdida”, mas seria empregue também, como aliás o barro, para rápidas “anotações” de uma figura ou um movimento. Os segundos criavam pequenas figuras em cera, que depois utilizavam quase como manequins, na criação de elaboradas composições pictóricas. Em finais do Oitocentos, o francês Edgar Degas (1834-1917) ainda procedia assim com a maior parte das suas bailarinas, passadas para o bronze após a sua morte.

Nada disso se aplica aos bustos régios da Ajuda - resultado, surpreendente, de uma encomenda específica.

Terá sido o próprio D. João VI que, a 4 de Setembro de 1825, «por um aviso do Intendente das Obras publicas», Duarte José Fava, mandou que Joaquim Rafael, seu Primeiro Pintor, «modelasse em cera a sua real effigie, bem como a de toda a real família» (Santos, 1868: 10).





Fig. 2 – Busto de D. João VI, Joaquim Rafael (1783-1864), 1826. 73 x 42 x 23 cm, cera e resina. Palácio Nacional da Ajuda. Inv. n.º 1919 © Palácio Nacional da Ajuda, Fotografia: Pedro Lobo, 2021.

Toda a real família? Conhecemos apenas quatro bustos, dos quais três ainda subsistem. Terão existido outros? Talvez não. Provavelmente saberíamos da sua existência, caso Joaquim Rafael os tivesse completado.

Era assim que assinava o pintor e escultor portuense Joaquim Rafael Rodrigues ou Joaquim Rafael da Costa. Nascido no Porto, em Fevereiro de 1783, estudara com Pillement, Francisco Vieira, o Portuense, e o pai deste, Domingos Francisco Vieira – com a sobrinha do qual viria a casar-se (Araújo, 2008-2009: 81). Esta formação, das melhores disponíveis na época para um artista em Portugal, baseou-se no domínio do desenho, arte considerada, na época, como base para todas as outras – imprescindível, inclusive, para a escultura. É possível que tenha experimentado relativamente cedo com esta última arte. Deve ter-se ensaiado no barro, material privilegiado no coração da escultura portuguesa do século XVIII. Sua plasticidade, sua maleabilidade, sem falar no seu baixo custo, terão sido tentadores para um jovem artista, mesmo que continuasse a pintar para o sustento da família.

Cinco anos após a morte da primeira mulher, casou-se novamente, em 1815, com D. Margarida Emília, filha do entalhador Manuel Moreira da Silva, o «melhor escultor de ornato» do Porto (Lima, 1923: 5, 6-9, 10). Seu novo sogro não era o único escultor do seu meio: era «íntimo amigo» de João José Braga, considerado como «o melhor escultor em barro» em Portugal, que, enquanto Joaquim Rafael trabalhava para as capelas de Matosinhos, andava a fazer em barro «os modelos para serem executados em grande em madeira» por outro

escultor (Lima, 1923: 10). Em 1821, Joaquim Rafael viria a colaborar com estes dois escultores no seu primeiro projecto para um monumento em honra à Revolução Liberal, escolhido pela Câmara Municipal do Porto (Lima, 1923: 14-15).

Seguiu, entretanto, para Lisboa, e a 20 de Junho de 1825, foi nomeado Primeiro Pintor da Camara e Corte, por decreto de D. João VI – cargo que, como lembrava Agostinho Araújo, encontrava-se vago desde a morte de Vieira Portuense (Araújo, 2008-2009: 83).

Não sabemos o que motivou a estranha encomenda das efígies régias em cera. É possível que o rei apreciasse o impacto, a suposta veracidade daquele material, já que, por volta de 1807, se deixara retratar – talvez “do natural” – pelo italiano ao serviço da Casa Real, Carlo Amatucci (?-1819). Esta delicada miniatura, hoje na Fundação Ricardo Espírito Santo, destaca, sem piedade, sobre o fundo escuro o régio perfil em grisaille, com toda a feiura do seu queixo gordo e dos seus lábios caídos (Telles, 2015: 88).

O primeiro busto feito por Joaquim Rafael terá sido o do próprio rei. O artista acabara de alcançar o título que, orgulhoso, inscreveu no verso o busto régio: «Joaquim Rafael - 1o Pintor da Camara e Corte Fes». A legenda, no pedestal de madeira, apresenta a data de 1826: «Imper. Reg. Fideliss. Ioan Patri Pietiss. Artium Patrono benemerenti - D. A. M.DCCC XXVI» o que, somado à da encomenda acima, indica um retrato feito “do natural”, ainda na presença do monarca, ou seja, antes da sua morte repentina a 10 de Março de 1826.



Fig. 3- D. João Príncipe Regente, Carlo Amatucci (?-1819), c. 1807, relevo em cera, 6,5 cm. Museu de Artes Decorativas Portuguesas. Inv. n.º 1452. © Fotografia: Pedro Lobo/ Museu de Artes Decorativas Portuguesas.

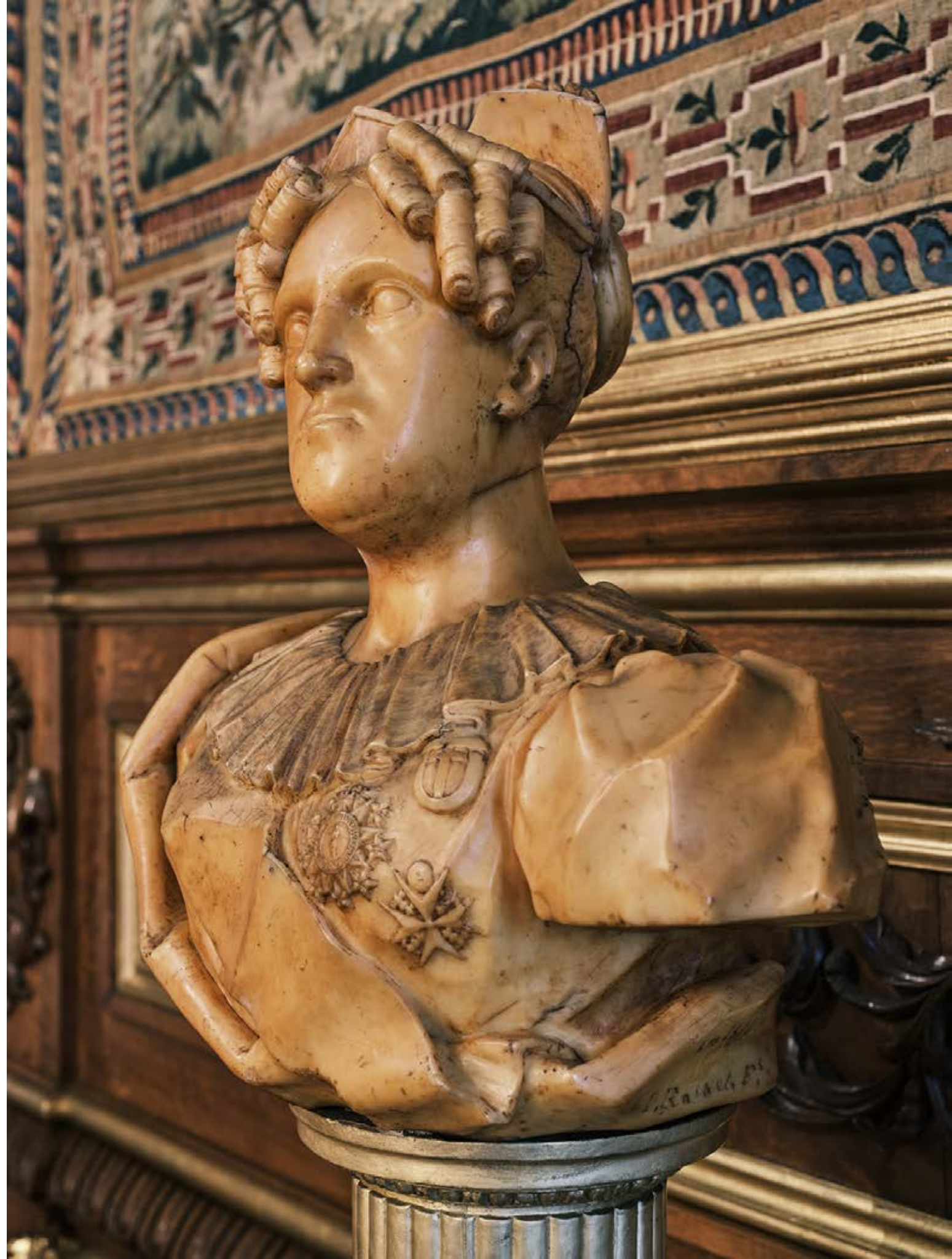


Fig. 4 - Busto da Rainha D. Carlota Joaquina, Joaquim Rafael (1783-1864), cera e resina, 1831. 76 x 57 x 27 cm. Palácio Nacional da Ajuda. © Palácio Nacional da Ajuda, Fotografia Pedro Lobo, 2021.

É possível que tenha esboçado o busto da rainha D. Carlota Joaquina pela mesma época, captando em vida a arrogância do seu queixo erguido, mesmo que tenha finalizado o retrato após a sua morte, em 1831, data em que o assinou. Naquele ano terminou também o retrato póstumo de D. Maria I, talvez baseado num busto esculpido por Joaquim Machado de Castro (1731-1822). Ao contrário de D. João VI, cujo olhar vivo e bondoso Joaquim Rafael evoca, ao marcar as íris e as pupilas, ambas as rainhas mortas nos observam com olhos lisos – com os globos oculares brancos, sem qualquer marcação. Tal representação refere, é claro, a imutabilidade clássica de antigas esculturas, sobreviventes do mundo greco-romano que então se admirava, mas a cor quase alaranjada da cera, sua textura cálida, tão próxima da pele humana, criam um contraste quase brutal com a intensidade daquele vazio.





Fig. 5a (página ao lado) e 5b (esta página) - Busto da Rainha D. Maria I, Joaquim Rafael (1783-1864), cera e resina, 1831. 86 x 53 x 28 cm. Palácio Nacional da Ajuda. Inv. n.º 1920 © Palácio Nacional da Ajuda, Fotografia Pedro Lobo, 2021.

Nada sabemos sobre a efígie em cera de D. Pedro IV, mas terá sido modelada ainda em vida do Duque de Bragança, pois existia na Ajuda em 1833, quando o cónego José Manoel de Abreu e Lima a requisitou.

Eram quatro, então, estes curiosos retratos régios, executados «com toda a perfeição», «esmero e intelligencia». O cónego refere que os quatro retratos em cera que viu na Ajuda seriam depois «passados a mármore no laboratório de escultura que dirige a repartição das obras publicas, como consta do aviso que foi mandado ao dito Sr. Joaquim Rafael». Vendo-os guardados «no estudo do dito artista, no real palácio d'Ajuda para o fim acima applicado», e temendo a delonga que poderia ocorrer «até que se ultimasse a factura dos modelos», requisitou-os para adornar a Biblioteca da Ajuda (Santos, 1868: 10).

É provável que se enganasse, ao entender a cera como mero material “de passo”. A simples sobrevivência de bustos tão fora do comum, malgrado a sua fragilidade, comprova não apenas a sua aceitação, em termos plásticos e materiais, mas o seu sucesso. Para o historiador atual, a fealdade das régias feições tende a apontar para algum subtexto crítico, fosse ele político ou pessoal, por parte do artista, mas é provável que a intenção de Joaquim Rafael tenha sido apenas aproximar-se da tão expectada “semelhança” – para a qual contribuía a plasticidade e a textura da cera. A existência de cópias, no mesmo material, datáveis pela mesma época, destinadas a outros palácios, comprova esta aceitação, e não parece indicar que se tenha planejado a sua substituição por material mais “nobre”. Subsistem pelo menos três: os bustos de D. João e D. Carlota,

hoje na Fundação Casa de Bragança, em Vila Viçosa, e outro busto do rei, modelado pelo mesmo Joaquim Rafael e datado de 1836, no Palácio de Queluz – prova cabal do sucesso dos modelos.

Não devemos, contudo, menosprezar o cónego José Manoel de Abreu e Lima, pois a sua requisição dos bustos régios sem dúvida terá contribuído para a sua preservação. A 26 de Junho de 1844, os quatro retratos em questão ainda se encontravam «no gabinete de leitura de Suas Magestades na real Bibliotheca da Ajuda» (Santos, 1868: 16). Mas o status dos retratos em cera decaía muito, e ainda viria a cair mais. Com o passar dos anos, à medida que os novos meios fotográficos assumiam a primazia, e depois o quase-monopólio da mimesis no retrato, o milagre da similitude em “3-D” tornara-se incómodo.

De meados de Seiscentos até o início de Setecentos, o próprio Luís XIV dignara-se a posar para Antoine Benoist (1632-1717), que o retratou em cera mais de uma vez, trajando roupas em tecido e com uma peruca feita de cabelos humanos, e a guardar em Versailles um dos retratos resultantes. Obras tão “realistas” quanto as que teriam levado Abdallah Bem Aïsha, embaixador de Marrocos em Paris, em 1699, a considerar aquele artista “uma abominação”, segundo a lei de Maomé (Wellington, 2017).

Em meados do século XVIII, encontramos soberbos autorretratos, como o da anatomista e escultora em cera Ana Morandi Manzolini (1714-1774) a dissecar um cérebro – mas rapidamente o seu realismo, quase excessivo, explorado pela Revolução Francesa, iria transformá-los em objetos de feira.



Fig. 6 - Auto-retrato dissecando um cérebro, Ana Morandi Manzolini (1714-1774), 1755, cera, vidro, tecidos e outros materiais, [tamanho natural, medidas desconhecidas]. © Palazzo Poggi, Bolonha. Foto: Patricia Telles, 2017.

Em 1798 mostrava-se, em Lisboa, uma «collecção de figuras de cêra» numa «loja perto do Real Theatro de S. Carlos», na qual «se observa anatomicamente demonstrada a admirável maquina do corpo humano, e outras curiosidades» (*Correio Mercantil*, 12-06-1798).

Num artigo para a revista *Olisipo*, em 1962, Ernesto Soares menciona uma outra «galeria de estatuas de cera», menos científica e mais autoral, do italiano Luiz Chiappi, à mostra na capital na primeira década do Oitocentos (Soares, 1962: 138-139). Vindo de Espanha, onde mostrara as suas criações em finais de 1808 (*Diario de Badajoz*, 21-11-1808), este artista romano apresentou-se em Lisboa em finais de 1810, num primeiro andar na rua do Loreto n.º 72. Num anúncio publicado na *Gazeta de Lisboa* de 24 de Novembro de 1810 (não Dezembro, como refere Soares), Chiappi assegurava exhibir, entre outras, «uma bellissima estatua de Dom Sebastião Rei de Portugal». Num «Aviso ao publico» coevo, acompanhado por um soneto, que Soares reproduz, mostra que «actualizava» as imagens ao gosto do público, pois acabava de incluir, na exposição, «quatro figuras mais», entre as quais o «verdadeiro Retrato» em cera de Tapôm, do «famoso Chino [...] conhecido nesta Capital» que descreve em versos, e o da heroína Maria Manuela Sanches, «intrépida» mulher que manobrou uma «bateria como hum valoroso Artilheiro», na defesa de Saragoça contra os Franceses, no ano anterior (Soares, 1962: 138-139).

A Galeria de Luiz Chappi funcionou apenas alguns meses. Foi encerrada a 6 de Janeiro de 1811 – pois o seu itinerante autor necessitava ausentar-se da capital, «com muito sentimento», por ter «muita precisão de ir a outra parte» (*Gazeta de Lisboa*,

03-01-1811). Sem informações sobre esta passagem por Lisboa, Sánchez Gomes confunde-o com o «célebre Chiapi» (Giuseppe e não Luiz), que itinerava por Espanha na década de 1820 com imagens anatómicas de cera, de cariz científico, hoje no *Museu d'Història de la Medicina de Catalunya* em Barcelona (Sánchez Gomes, 2019: nota 17).

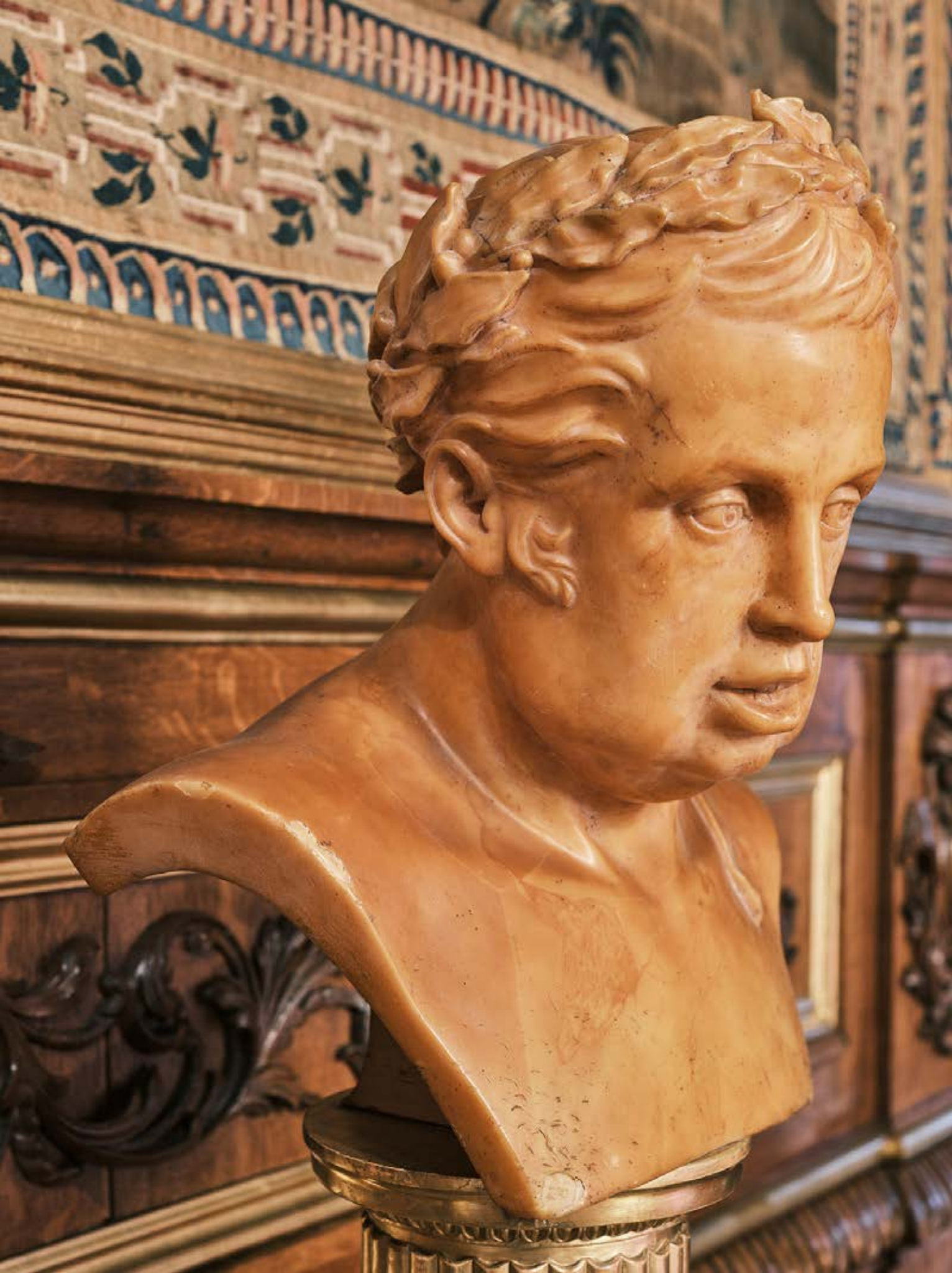
A cera colorida era, de facto, e desde o século XVII, o material favorito para a modelagem anatómica. Mas as exposições lisboetas de Luís Chiappi mostram, claramente, outra coisa: retratos – e não apenas figuras imaginárias de homens ilustres ou representações factos históricos, como os que Soares ainda viu, na própria infância, «em barracas de feira». Fictício, justamente, era o seu suposto «D. Sebastião» – provavelmente a figura em cera de um rapaz vestido em trajes renascentistas, cuja identidade variava de acordo com a localidade da sua apresentação. Mas os seus anúncios, e o soneto, provam que retratava pessoas do seu tempo, como o chinês ambulante de voz esganiçada que as crianças de rua maltratavam e que terá julgado pitoresco (Soares, 1962: 138-139).

Esses rostos perderam-se.

Apenas recomeçamos a encontrá-los agora, quando a tecnologia nos obriga a especular sobre que aparência terão andróides em silicone – material de textura tão semelhante à da velha cera. Recuperam-se imagens anatómicas, sobreviventes à passagem dos séculos e à malícia dos alunos, como a «bela adormecida» eviscerada do Palazzo Poggi.



Fig. 7 - Figura anatómica apelidada "Bela Adormecida", autor desconhecido, século XVII, cera, vidro, tecidos e outros materiais, [tamanho natural, medidas desconhecidas]. © Palazzo Poggi, Bolonha. Foto: Patricia Telles, 2017.



Perdidos para sempre foram milhares de humildes ex-votos em cera branca, pedaços de corpos e de rostos salvos pela intervenção divina, modelados por artistas e artesãos locais, tanto em Portugal como no Brasil.

Restam, entre um punhado de obras-primas, os bustos régios da Ajuda, merecedores de um olhar atento e – porque não? – da nossa reverência, frente à perícia técnica, à agudeza de observação e à qualidade artística que os transformam em verdadeiras “imagens de marca” dessa arte ainda tão mal conhecida em Portugal.



Referências bibliográficas

ARAÚJO, A. (2008-2009). «Viver “da arte” ou... “no meio artístico”?»: O caso de António José Vieira Júnior (Porto, séc. XVIII-XIX)», *Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património*. Porto, I Série, vol. VII-VIII, pp. 75-92

Correio Mercantil e Económico de Portugal, 12 de Junho de 1798

Diario de Badajoz, 21 de Novembro de 1808

LIMA, H. C. F. (1923). *Joaquim Rafael, pintor e escultor portuense*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

QUEIROZ, J. F. F. (2007). “Os Amatucci – três gerações de uma família de artistas”. In: MARTINS, F. S. (coord.), *Artistas e Artífices e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa, Actas do VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*. Porto: Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 221-230

SÁNCHEZ GOMES, L. A. (2019). «“Con su piel natural”. La exhibición museológica de cuerpos y restos humanos


preservados», ASCLEPIO. *Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, 71(2), pp. 1-14. Online in: <https://doi.org/10.3989/asclepio.2019.15> [última leitura a 20 de Maio de 2021]

SANTOS, J. J. (1868). *Biographia artística de Joaquim Rafael, primeiro pintor de Corte e Camara e das Obras do Real Paço d'Ajuda, professor proprietário da aula de desenho histórico na Academia das Bellas Artes de Lisboa, Cavalleiro da Ordem de Cristo, etc.* Lisboa: Typographia de G.M. Martins.

SOARES, E. (1962). “Figuras de Cera”, *Olisipo, Boletim trimestral Grupo Amigos de Lisboa*, ano XXV, n.º 100, Outubro, pp. 137-140

TELLES, P. (2015). *Retrato entre baionetas: prestígio, política e saudades na pintura do retrato em Portugal e no Brasil entre 1804 e 1834*. [tese de doutoramento]. Évora: Universidade de Évora.

WELLINGTON, R. (2017). “Antoine Benoist's Wax Portraits of Louis XIV”, *Journal18*, Issue 3 Lifelike (Spring). Online in: <https://www.journal18.org/issue3/antoine-benoists-wax-portraits-of-louis-xiv/> [última leitura a 20 de Maio de 2021]

The background of the slide is a faded, high-key photograph of a classical sculpture. It appears to be a bust or a figure wearing a laurel wreath, which is a traditional symbol of victory or honor. The sculpture is light-colored, possibly marble or stone, and the lighting is soft, creating a warm, golden-brown hue across the entire image.

Consulte o site

<http://ceaacp.uc.pt/>

para mais informação sobre as atividades do CEAACP

