

**O RETRATO DO SÁBIO PRÍNCIPE, D. JOSÉ (1714-1777),
POR GIORGIO DOMENICO DUPRÀ
THE PORTRAIT OF THE WISE PRINCE, DOM JOSÉ
(1714–1777), BY GIORGIO DOMENICO DUPRÀ⁽¹⁾**

DIOGO LEMOS

Universidade de Coimbra, Centro de História da Sociedade e da Cultura,

Faculdade de Letras

diogolem1@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2985-0119>

Texto recebido em / Text submitted on: 01/10/2025

Texto aprovado em / Text approved on: 17/03/2026

Resumo

O retrato de um jovem trajado de negro, pintado por Giorgio Domenico Duprà (1689-1770) em 1726, foi adquirido pela Universidade de Coimbra em 2023 e constitui o ponto de partida do presente estudo. Com base na análise de fontes documentais e de repertórios iconográficos análogos e coevos, propõe-se, primeiramente, a identificação do retratado: o príncipe D. José (1714-1777).

Esta proposta confere à obra uma absoluta singularidade, ao representar o príncipe num traje sóbrio, desprovido de insígnias ou de

(1) A realização deste trabalho contou com o financiamento de fundos nacionais, através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto 2021.05859.BD.

outros atributos a si habitualmente associados. Opção que contrasta com a definição coeva dos elementos iconográficos geralmente incluídos nos seus retratos, levanta diversas questões que constituem igualmente objeto de análise.

Assim, o presente ensaio propõe ainda a interpretação dos elementos que compõem o traje do jovem, passíveis de serem compreendidos à luz do traje académico e da sua relação simbólica com o contexto de erudição promovido por D. João V nas primeiras décadas do seu reinado. Por fim, enquadrar-se-á percurso e circulação da obra, bem como a identificação de alguns dos seus proprietários mais recentes, entre os quais o rei D. Manuel II (1889-1932) e Hubert Guerrand-Hermès (1940-2015).

Palavras-chave

Retratística; D. José I (1714-1777); Giorgio Domenico Duprà; Universidade de Coimbra; Traje académico.

Abstract

The portrait of a young man dressed in black, painted by Giorgio Domenico Duprà (1689-1770) in 1726, was acquired by the University of Coimbra in 2023 and constitutes the starting point for the present study. Based on the analysis of documentary sources and comparable contemporary iconographic repertoires, the article first proposes the identification of the sitter as Prince José (1714-1777).

This proposal confers a remarkable singularity on the work, as the prince is depicted in sober attire and without insignia or other attributes usually associated with his representation. Such an option contrasts with the contemporary definition of the iconographic elements generally included in his portraits and raises several questions that are also addressed in the study.

The essay further proposes an interpretation of the elements that compose the figure's attire, which may be understood in light of the academic dress and its symbolic relationship with the culture of erudition promoted by King João V in the first decades of his reign. Finally, the article examines the painting's provenance, identifying some of its most recent owners, including King Manuel II (1889-1932) and Hubert Guerrand-Hermès (1940-2015).

Keywords

Portraiture; D. José I (1714-1777); Giorgio Domenico Duprà; University of Coimbra; Academic attire.

Introdução



Figura 1 – Giorgio Domenico Duprà, retrato do príncipe D. José, 1726, Universidade de Coimbra⁽²⁾.

(2) A obra foi restaurada pela Princípios Válidos – Arte e Restauro, Unipessoal LDA.

Adquirido pela Universidade de Coimbra, o «retrato de um jovem» – assim identificado pela leiloeira Sotheby's – foi à praça em Paris, a 14 de dezembro de 2023. Integrando a coleção privada de Hubert Guerrand-Hermès, um dos herdeiros do fundador da célebre marca homónima, a pintura foi leiloadada com outras peças excepcionais, como uma cadeira proveniente do *boudoir* da rainha Maria Antonieta (1755-1793), arrematada por 2.589.000 euros, ou, ainda, outras obras referenciais do período Barroco e diversos *clássicos* contemporâneos.

O valor patrimonial e simbólico desta obra é particularmente significativo – espelhando a profunda relação que estabelece com Portugal e, em especial, com Coimbra. Desde logo, porque o reverso da tela se apresenta datado (1726) e assinado por Giorgio Domenico Duprà; marca assinalável e pouco habitual nas obras executadas pelo «pintor de retratos de sua Majestade Portuguesa [D. João V]» (Saldanha 1994: 242), e a quem é imputável a autoria do retrato da Biblioteca Joanina. Não menos marcante, é o facto de ter pertencido ao último rei de Portugal, D. Manuel II, antes de ser incorporado na coleção de Hubert Guerrand-Hermès, como adiante constataremos.

A hipótese de o retratado ser o Príncipe do Brasil D. José – circunstância que amplifica a relevância da obra –, foi primeiramente avançada por António Filipe Pimentel (2008: 144) e sustenta-se, desde logo, no confronto deste retrato com outros executados por Duprà. São disto exemplo o do Palácio Real de Madrid (1725), o da Sala dos Duques do Palácio Ducal de Vila Viçosa (1727-1729) ou ainda o belíssimo (e inédito) retrato desenhado a carvão, incluso em *Proposição do Quinto Império Universal*⁽³⁾, de Filipe José da Gama, ilustre membro da Academia Real de História Portuguesa e da Academia dos Arcades de Roma.

(3) A obra é ilustrada com um interessante ciclo de desenhos, atribuíveis a Domenico Duprà, e terá sido redigida por volta de 1728. ANTT, Casa de Cadaval, n.º 30.



Figura 2 – Domenico Duprà (atribuído), retrato do Príncipe D. José, [s.d.], incluído em *Proposição do Quinto Império Universal*, de Filipe José da Gama.

Estas obras, que reproduzem o modelo tipificado da efígie do jovem príncipe, espelham os esforços de D. João V para uniformizar e disseminar a imagem das *reais pessoas*. Contudo, o traje e até as feições que D. José exhibe no retrato adquirido pela Universidade de Coimbra distinguem-se dos que ostenta noutros retratos, convocando algumas dúvidas.

Apresentando uma iconografia singular no panorama da retratística portuguesa, e rara no contexto da arte europeia da Idade Moderna (sobretudo século XVIII), o príncipe é retratado com um sóbrio traje negro e sem as habituais insígnias distintivas da sua condição: o dossel e bufete, o manto de arminhos, o bastão de comando, a couraça metalizada ou indumentária de tecidos ricos, debruados a pedras e materiais preciosos. No rosto, destaca-se a vivacidade da carnação, de suave tonalidade salmão, densa e uniforme. Em contraste, noutros retratos de aparato, de que é exemplo o retrato do Palácio de Vila Viçosa ou o enviado para a corte espanhola, o semblante do príncipe surge candidamente empoado, deixando entrever apenas o ténue rubor das faces, que lhe confere uma aparência mais distinta e cuidada – aspeto igualmente patente nas sobranceiras, penteadas e mais afinadas. Mantêm-se, contudo (e naturalmente), as feições estruturais: o nariz alongado, de ponta ligeiramente pronunciada, os lábios carnudos, bem como o desenho dos olhos e a configuração discreta do queixo. Um tratamento cosmético que contribuía, enfim, para uma sutil idealização do retratado, atenuando a perceção imediata da sua fisionomia natural. No que concerne ao traje, a ausência dos atributos presentes nos retratos de aparato conhecidos contraria, aliás, as recomendações dos membros da Real Academia de História⁽⁴⁾, incumbidos por D. João V, sensivelmente um ano antes de Duprà executar esta obra, de definir o programa iconográfico dos retratos do Príncipe do Brasil, destinados a ser enviados para outras cortes, em particular, a de Castela (Carvalho 1962: 226-8; Pimentel 2008: 143-144; Flor, Flor 2018: 100-102).

O objetivo era claro: apresentar – ou corporizar – a imagem do príncipe nas cortes estrangeiras. Os pareceres exarados pelos académicos da Real Academia – que, embora nem sempre alinhados, concordavam na necessidade de equiparar o traje («vestido de corte») e as insígnias do príncipe (coroa, cetro, bastão, etc.) à dos seus congéneres – inscrevem-se, como se sabe, no contexto da preparação do duplo consórcio dos príncipes peninsulares. Um verdadeiro *negócio político*, assim descrito pelo Conde de Tarouca, que sedimentaria os laços entre Portugal e Espanha, mantendo o país na *rota de visibilidade* das potências católicas. Os olhos das principais cortes europeias estavam, portanto,

(4) Dos nobres e funcionários do Estado mais próximos de D. João V (Carvalho 1962: 226-8; Flor, Flor 2018: 99-100).

postos no príncipe herdeiro de Portugal, ele próprio um instrumento político de manutenção da soberania do reino português face a Castela.

Ora, no caso da obra em análise, os atributos mais identificativos da condição principesca de D. José estão ausentes. Nos planos secundários da composição, dispensam-se os tecidos ricos que em tantos outros retratos dão forma aos dosséis, cortinas e panos de bufete com os quais muitos príncipes se fazem acompanhar – cumprindo, desta forma, com os rígidos protocolos de exibição dos *reais corpos*⁽⁵⁾. As insígnias, anulam-se; as joias, descartam-se. E o traje é, sem dúvida, muito mais sóbrio – ou modesto, se quisermos – quando comparado com os vestidos garridos e debruados a metais preciosos que D. José ostenta em todos os seus outros retratos conhecidos. Estas peças da indumentária foram encomendadas ao longo da década de 1720 e 1730 a célebres alfaiates estrangeiros, em particular, franceses (Lemos 2023: 63). Graças à preservação de um importante livro de registo de encomendas de D. João V, conservado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, é possível conhecer com impressionante detalhe a grande variedade de trajes encomendados na década de 1720 para D. José: desde os «vestidos de campanha» (menos dispendiosos), passando pelos «vestidos de corte», até aos «vestidos de cerimónia» (mais custosos)⁽⁶⁾. Muitos destes foram encomendados em 1726 e recebidos em 1727. Embora constituíssem o traje quotidiano do príncipe e fossem, portanto, menos esplendorosos do que os «vestidos de cerimónia», os «vestidos de corte» (ou até os «vestidos de campanha») variavam na qualidade dos tecidos de base – «estofe», «camelão», «gros de Naples», «veludo», «tafetá» – e destacavam-se pela variedade e vivacidade dos padrões e cores – «cor de pérola», «azul», «verde-mar»,

(5) No período da instauração da dinastia brigantina, Pedro Vieira da Silva, Secretário de Estado de D. João IV, redigiu o *Regimento da Casa do Príncipe do Brasil*. Este pró-forma, matricial para a construção da imagem dos varões primeiros na linha de sucessão, regulamentava, naturalmente – e pela primeira vez –, a forma como o Príncipe do Brasil (no caso, D. Teodósio) deveria apresentar-se em público. O articulado do regimento tem implicações diretas na pose que o príncipe deveria adotar. Entre várias determinações, estipulava-se que «Quando S.A. [Príncipe do Brasil] falar a algumas pessoas o fará encostado ao bufete que há debaixo do dossel e à mão direita afastado uma vara da parede» (Ironi 2014: 505). Esta diretiva em particular corporiza-se em vários retratos dos Príncipes do Brasil e Duques de Bragança, de que são exemplo os retratos da Sala dos Duques do Palácio de Vila Viçosa.

(6) Para além de mais ricos, eram compostos por mais peças de indumentária como capas, chapéus, espadins com feitiços específicos e cocar de plumas. Vejam-se todos estes vestidos em ANTT, Ministério dos Negócios Estrangeiros, Livro 706.

«cor de ágata», «café», «cor de cereja» entre outros – e pela riqueza dos bordados a «fio de prata», «fio de ouro», «nos canhões» e aplicações como «franja de ouro» e «laços para ombro»⁽⁷⁾.

A descrição minuciosa destes «vestidos» e dos acessórios que compunham o figurino – como lenços («gravatas»), «jabots» e «fourchetas» de renda – exemplificam bem o arquétipo do traje cortesão da época, cuja estrutura básica se encontrava detalhadamente estabelecida nas pragmáticas (re) homologadas por D. João V. Estas normas eram acompanhadas de estampas que ilustravam os diversos elementos que o compunham, nomeadamente colete, casaca com algibeiras, calções, meias e sapatos com fivelas.



Figura 3 – «Clem.r Bifes» [?], Traje de corte segundo a pragmática de 1698, 1698.

(7) ANTT, Ministério dos Negócios Estrangeiros, Livro 706.

Ora, na encomenda referida não consta, contudo, qualquer traje negro para o príncipe D. José. Isto não implica, naturalmente, a inclusão no guarda-roupa do príncipe de tons mais escuros, como o negro. Na verdade, a associação do traje negro ao príncipe D. José pode ser assegurada através do testemunho de Carl Tersmedens (1715-1797). Este «cavalheiro sueco» sobrinho do embaixador da Suécia, assim apresentado à corte portuguesa, visitou Lisboa em 1734. Durante a sua estadia, e mais particularmente a propósito do encontro arranjado com D. João V, Tersmedens (1919: 175) registou no seu diário de bordo que D. José estava «vestido de preto, tal como toda a corte». O traje negro era, aliás, recorrentemente utilizado no quotidiano cortesão, realidade atestada pelo sueco – o que não implicava o uso recorrente de cores garridas e metais preciosos noutros momentos de sociabilidade cortesã (Silva 2011: 116, 195-197).

Ainda que marcada pela predominância da sobriedade negra, a indumentária diária ou de aparição pública não deixava de conservar o carácter distintivo do vestuário cortesão. Com efeito, estes vestidos negros distinguiam-se não só pelo feitio e pelo tecido rico – caracteristicamente seda (lavrada, adamascada, brocada, etc.), pormenor referido por Tersmedens –, como também pelos adornos. Assim, sobre essa base têxtil, acrescentavam-se passamanarias, como fios metálicos, botões e outros elementos em pedraria e metais mais ou menos preciosos (embora com algumas restrições)⁽⁸⁾, bem como os indispensáveis lenços

(8) Em 1708 foram publicadas pragmáticas que não permitiam a ostentação de certos materiais preciosos (como o ouro ou prata). Contudo, como se sabe, existiu uma certa permissividade, já que são conhecidos, não só, inúmeros relatos de trajes que não coincidem cabalmente com o estipulado nestas provisões, como também evidências que provam que o próprio Estado permitiu e promoveu manufaturas na corte cujos trajes fabricados divergiam no estipulado (Silva 2011: 195-197). Para o presente caso de estudo, vejam-se alguns relatos de Tersmedens (1919: 173): «As damas da corte, entre as quais eu já conhecia várias, estavam todas em *robes de cour* pretos, as caudas forradas de tafetá cor-de-rosa, todas muito adornadas com brilhantes [relato do dia em que encontrou a corte trajada de negro]»; «Estava posta uma mesa elegante para 20 pessoas, mas não esperámos muito até que o Duque e a sua comitiva, em cinco carruagens, chegassem [...] Todas as damas estavam vestidas com magníficos trajes de amazonas com ouro e prata e nas suas cores favoritas; os cavalheiros igualmente, em uniforme de viagem» (Tersmedens 1919: 204). «[tecidos para Tersmedens:] um droguet francês brochado, cor de pérola, para um dos fatos, com forro de tafetá cor-de-rosa; e um tecido vermelho de prata para o colete, com botões de fio de prata; para o segundo fato, um tecido igual, azul-celeste, com forro branco; e um colete branco bordado com uma videira de ouro e flores, ao qual pertenciam botões de fio de ouro; e depois gros de Naples preto para dois pares de calções» (Tersmedens 1919: 154).

(«gravatas»), jabots e frouchetes de renda. A estes elementos podiam ainda somar-se insígnias distintivas, cujo impacto visual se sobrepunha ao da monocromia dominante, como certas bandas honoríficas – de que é aliás exemplo D. Manuel José de Castro Noronha de Sousa Ataíde (1699-1742), terceiro Marquês de Cascais, que, a propósito de uma visita quotidiana, é descrito por Tersmedens (1919: 166) como um «cavalheiro que usava um grande cordão vermelho de uma ordem e era muito gentil e educado». Desta forma, os «fidalgos» distinguíam-se claramente das figuras dos «criados», que, segundo o «cavalheiro sueco», «embora todos devidamente [e igualmente] trajados em seda preta, com capas curtas e longas perucas espanholas [...] não chamavam à atenção» (Tersmedens 1919: 175). Para além destes, Tersmedens descreve também o traje quotidiano das mulheres de «classe média»:

Sucede muitas vezes encontrar mulheres que, nas suas casas, usam trajes de amazona, sobretudo as de classe média, cujo traje é composto por uma curta túnica preta e por um casaco de amazona mais ou menos guarnecido com galões, conforme os recursos de cada uma (Tersmedens 1919: 267).

No dia em que é apresentado ao rei de Portugal – que estava «vestido à francesa, com um traje azul-celeste bordado a ouro e uma condecoração soberbamente brilhante ao peito» (Tersmedens 1919: 175) – o estrangeiro recebeu um novo «vestido de corte», confeccionado por um alfaiate ao seu serviço. No seu diário, regista, com efeito, que lhe foi entregue nessa manhã «uma casaca longa de tecido de seda preta e um uniforme [adornado com] galões» que, diz-nos, «o iluminavam um pouco mais»⁽⁹⁾.

Ora, o sóbrio traje que D. José ostenta no retrato adquirido pela Universidade de Coimbra – ainda que negro – aparece completamente desprovido de adornos, passamanes ou pedraria, para além de não apresentar o brilho característico dos acetinados (que Duprà representa de forma perceptível, ainda que não eximamente, noutras obras, como no retrato da princesa D. Maria Bárbara, executado em 1725). Acresce

(9) Sublinhe-se que, à data da sua estada em Lisboa, não se conhece qualquer registo que aponte para um contexto de luto ou análogo que justifique a predominância da cor negra.

ainda o facto de, visualmente, os elementos do traje do príncipe não corresponderem às peças-padrão do vestuário cortesão – como a casaca com algibeiras –, elementos basilares do traje quotidiano, aliás regulamentados, como vimos. Surpreende, por isso, a ausência do mais ínfimo ornamento – seja franja, galão ou até mesmo botões vistosos –, um detalhe aparentemente marginal, mas revelador, dado que nem mesmo a «classe média» abdicava por completo desse grau mínimo de ornamentação, como vimos. É também significativa a ausência de «gravatas» ou «jabots» de renda – presentes, afinal, em todos os retratos conhecidos de figuras da corte (excetuando-se os de eclesiásticos, académicos e figuras letradas da máquina do Estado, como veremos).

Desta forma, arriscamos afirmar que a pintura não se destinou a ser enviada para as cortes estrangeiras, o que poderá igualmente justificar a assinatura aporuguesada que Domenico Duprà inscreveu no reverso da tela – «Domingos Duprà o pintou». Importa, portanto, questionar: a quem se destinaria este peculiar retrato do príncipe, cuja envolvência e indumentária contrastam, de forma tão evidente, com todas as suas restantes representações conhecidas? Vejamos.

«Para decentemente aparecer no meio dos outros, carece para seu adorno, em quanto Estudante; cabeção, volta, camiza, batina, meias, çapatos, e fivelas»

D. José ostenta um traje negro, mais precisamente uma loba-abatina⁽¹⁰⁾ e um cabeção⁽¹¹⁾, cerrados pelo colar ou volta branca⁽¹²⁾. Sobrepostos, pendem ainda os (quase impercetíveis) cordões cingidos ao pescoço. Embora se aproxime inequivocamente de certos uniformes clericais (Santos, Silva 2012: 201), a escolha da indumentária não pretende

(10) «Em 1718 divulgou-se entre os estudantes a moda da Loba-Abatina que diferia da antiga devido à peculiaridade de a Beca exterior conter mangas incorporadas. Quando sobreposta sobre a Sotaina, com as suas duas fiadas de botõezinhos em carcela fingida, e estando esta vaidosamente cintada com faixa pendente, fazia belo efeito» (Santos, Silva 2012: 203).

(11) «Parte superior da vestidura, que cinge o pescoço» (Bluteau 1712, Vol. II: 10).

(12) «Tira de panno, que cinge o pescoço». (Bluteau 1721, Vol. VIII: 571). Este uniforme «corresponde com ínfimas diferenças de pormenor de mangas, de cor e de chapelaria, aos uniformes dos estudantes clérigos do Colégio dos Gregos, Colégio da Saúde e Colégio de S. Mateus da cidade de Roma» (Santos, Silva 2012: 203).

apresentar o príncipe como um sujeito professo, vinculado a ordens religiosas e, conseqüentemente, a votos incompatíveis com os deveres dinásticos, como o de celibato. Na verdade, o traje exibido relaciona-se, mais particularmente, com o universo acadêmico. Os diferentes elementos que o compõem – essenciais a todos aqueles que aspirassem a ser «estudantes de bem» – surgem, aliás, referenciados na célebre *Macarronea Latino-Portuguesa* [quarta edição, 1792]:

Todo o Cidadão, que se condecora com o titulo de homem de bem, para decentemente apparecer no meio dos outros, carece para seu adorno [...] em quanto Estudante, de Verão, [...] = cabeção, volta, camisa, batina, meias, çapatos, e fivelas: e de Inverno de nove, porque entraõ calções, e collete, que de Verão são inteiramente desnecessários (Ferrão 1791: 347).

Importa sublinhar que este traje não constituía uma escolha, mas um requisito formal para todos os que desejassem ser matriculados e reconhecidos como estudantes. Desempenhava, por isso, uma função marcadamente identificadora da condição formativa e acadêmica – realidade sublinhada por Rafael Bluteau (1638-1734) em 1721 e por frei João Pacheco (1677-1747) em 1741.

Hoje nas Universidades chamamos Matricula o livro ou catahlogo, em que se assentão os nomes, dos que ficaõ incorporados na Jurisdição da Universidade, & gozarão os privilégios della. O secretário do Conselho he o que faz o livro da Matricula; escreve o nome de cada Estudante [...] & não assenta nenhum, que não venha em pessoa, & com hábito de Estudante (Bluteau 1721, Tomo V: 369; Pacheco 1741, Tomo III: 214).

Como se adivinha, nem todos podiam trajar desta forma. As pragmáticas estipuladas no reinado de D. Pedro II – muitas das quais prolongadas nos reinados sucessores, em particular as que regulavam o uso do hábito talar ou abatina – estabeleciam de modo inequívoco quem tinha autorização para o uso destas vestes. No reinado de D. João V, a pragmática publicada a 6 de maio de 1708 (a que já aludimos) reforçou a proibição do uso de vestes talares – ou batinas talares, se quisermos – por indivíduos que não pertencessem a grupos especificamente autorizados:

Hei por prohibidos todos os vestidos compridos, como já estavam na Pragmatica do anno de 1677⁽¹³⁾, exceptuando as pessoas dos Desembargadores, que vestem com Béca, e os Estudantes matriculados na Universidade de Coimbra, ou Evora, com tanto que não tragão caudas (Freitas 1819: 352).

Anos depois, já no reinado de D. Maria I, esta distinção normativa seria igualmente sublinhada com grande clareza por D. João de Nossa Senhora da Porta Siqueira (1786: 173-174).

vestidos pretos talares... He o vestido próprio dos Ecclesiasticos, e Magistrados, e os devem levar principalmente no exercicio das funcções. Fóra dellas sería para desejar; mas não parece de rigorosa obrigação. O Magistrado pôde andar á cortezã, e o Ecclesiastico à Romana, trazendo sempre a volta, ou cabeção, com tanto que nunca entrem assim nas Igrejas, e funcções de cerimonia, e diante dos seus Prelados, e Superiores. Tambem os vestidos talares pretos são permitidos aos Estudantes de Coimbra, e Evora; além destes, que tenho dito, ninguém mais os pôde trazer * Pragmatica de 6 de Maio de 1708.

Trajar «à abatina» revelava-se, portanto, um ato socialmente marcado, adequado a contextos específicos – mesmo fora do reino. Para além de constituir o hábito de certos «eclesiásticos», a batina permitia também identificar – afinal intrinsecamente⁽¹⁴⁾ – todos aqueles que pretendiam ser associados ao contexto de erudição ou formação.

(13) «Nenhuma pessoa de qualquer condição, estado e preeminência, por maior que seja, se poderá vestir de comprido, excepto os Clerigos de Ordens Sacras, ou Beneficiados, que notoriamente sejam conhecidos por taes; os Desembargadores e os Estudantes matriculados na Universidade de Coimbra e Evora; com declaração, que nenhum trará cousa alguma na roupeta, ou capa, que de todo prohibido» (Freitas 1819: 81).

(14) Refere César Egasse du Boulay (1610-1678), segundo António Ribeiro Sanches (1699-1783), «Que as Universidades são Corpos Ecclesiasticos [...] Que os mesmos Estudantes, não somente gozaõ das imunidades dos Clerigos, mas que andam vestidos do mesmo vestido. Que os grãos de Bacharel, e de Doutor são dados pelo Cancellario que he o Legado do Bispo; porque os Bispos são considerados os Juizes ordinários das Universidades. Que aquellas insginas, quando se doutorarão os Estudantes, de habito, talar, capello, livro, anel, e beijo da paz, forão instituídas, como se o Doutorado entrasse no Estado sacerdotal, ainda que seja leygo, tomando o grão de Doutor em Leis ou em Medicina» (Sanches 1922: 62). A adesão da Universidade de Coimbra à *Bula Unigenitus*,

O sujeito ficaria, assim (pelo menos aparentemente), revestido de disciplina e sobriedade intelectual, sugerindo não só humildade de espírito, mas também um horizonte de estudos ordenados. O traje era, portanto, um elemento (desejavelmente) distintivo.

Exemplo disto são os vários relatos existentes na Gazeta de Lisboa de personalidades que, em certos momentos, se apresentam «vestidos à Abatina, em habito talar», permitindo assim o reconhecimento simultâneo de uma dimensão clerical e/ou formativa-acadêmica, bem como da sobriedade moral do indivíduo e da sua adequação a contextos de ostentação moral – e não material –, como sucedia, por exemplo, em audiências solenes na cúria romana.

Entre outros casos, destaque-se o do príncipe Augusto Jorge de Baden-Baden (1706-1771), inicialmente destinado à carreira eclesiástica e enviado, em 1726, para estudar Teologia em Siena e Roma – percurso que só seria interrompido mais tarde, quando a morte do irmão primogénito o obrigou a reassumir o lugar na linha sucessória. Em audiência com o Papa, a 17 de julho de 1727, o relato da Gazeta de Lisboa explicita:

A 17 [o Papa] deu audiência ao Cardial Petra, e ao Principe Augusto de Baden [que então tinha 17 anos], que lhe fallou vestido à Abatina, em habito talar, acompanhado do Mestre da Camara ou Cardeal Cienfuegos, e ultimamente assistio na Congregação do Santo Officio (Gazeta de Lisboa, julho de 1727: 283).

Outra notícia digna de nota na Gazeta de Lisboa é a que descreve o fausto das celebrações das casas reais europeias, onde a teatralização pública dos papéis sociais permite observar, de forma particularmente clara, o modo como certos trajes funcionavam como marcadores de identidade simbólica. Exemplo expressivo é o «magnificante» espetáculo de Carnaval oferecido pelos czares russos, no qual as figuras da família imperial surgem investidas em personagens sociais diversas – e onde os «abatınados» surgem igualmente como um estereótipo facilmente reconhecível:

em 1717, evidencia precisamente a sua natureza e dependência eclesiástica, como aliás também sublinha Ribeiro Sanches.

Rússia, Moscovo 26. de Fevereiro

Deram sim nesta Corte os divertimentos do Carnaval, cuja magnificencia parece exceder os mais dilatados espaços da imaginação [...] nos quaes entravão as pessoas reais & as de maior distinção deste Imperio,

[...numa] grande maquina se movia tirada por dezasseis cavallos; hia nella o Emperador em habito de marinhyero, fazendo a figura de Capitão de nao.

[...] huma grande barca dourada, & guarnecida de vidraças crystallinas, na qual hia a Emperatriz, vestida ao modo de saloya de Frisia.

[...] Outra barca, em que hia o Principe de Menzikof, com toda a sua comitiva, vestidos à Abatina (Gazeta de Lisboa, abril de 1722: 137).

Particularmente relevantes são ainda os relatos que associam, inequivocamente, o uso da «abatina» ao universo do conhecimento e dos cursos universitários. Este cenário emerge com clareza em certos relatos de festividades portuguesas, como a «relação da procissão, e passo» realizada em Braga a 24 de junho de 1753, onde, num dos carros alegóricos, surgia «Hyppocrates [com] loba de batina: capello, e borla de Medico, óculos de conserva, na mão esquerda hum livro, e na direita hum paõ [...] e] ao seu lado esquerdo Galeno vestido da mesma sorte, na esquerda hum livro, na direita hum caliz de vidro» (Marques 1753: 6-7). Noutro carro, figuravam também «S. Cosme, e S. Damiaõ ambos vestidos com batina curta de seda, volta, e chicaras, muito lustrosos» (Marques 1753: 11).

Para além destes relatos, existem outros exemplos na imaginária devocional da Idade Moderna, em Portugal e no Brasil, de santos cujas vidas ou milagres se associavam à produção de saber, ao estudo e à formação – sendo, portanto, representados com os atributos do «hábito de estudante». Não raras vezes trajadas «à abatina», estas figuras não dispensam ainda várias outras insígnias universitárias, como a borla e o capelo, os característicos chapéus «de alguidar» e barrete de cantos⁽¹⁵⁾ ou ainda a característica capa traçada ao braço.

(15) «Na centúria de Setecentos os estudantes abandonam as antigas coberturas de cabeça, adoptando um gorro comprido, não conformista, semelhante ao trazido por pescadores e camponeses» (Santos, Silva 2012: 201-203).



Figura 4 – Autor desconhecido, São Cosme e São Damião com atributos do traje académico, 1700-1735, Altar Mor da Igreja da Misericórdia da Bahia (Museu da Misericórdia – Santa Casa da Bahia), fotografia cedida por Osvaldina Cezar.

De facto, do plano sagrado ao plano profano, vários são os exemplos de personalidades que não prescindem destes mesmos formulários. São ainda disso exemplo algumas figuras notáveis da corte portuguesa, associadas não só ao estudo, mas também à produção de saber estruturante de base universitária – que moldava consciências, ordenava a vida espiritual e jurídica, ou sustentava a ciência médica –, retratadas «à abatina».



Figura 5 – Hendrik de Leth, retrato de Francisco de Pina de Melo (1695-1773) com 28 anos, exibindo o traje académico (matriculado na Universidade em 1723), 1726, BNP.



Figura 6 – Guillaume François Debrie, retrato de D. Manuel de Almeida de Carvalho, 1737, BNP.

Ora, os trajes negros que Tersmedens observou na corte não devem corresponder, na sua maioria, a abatinas – se assim fosse, não só divergiriam das determinações pragmáticas em vigor, como teriam sido, muito provavelmente, assinalados de forma explícita pelo «cavalheiro sueco». Importa, contudo, ressaltar todas as figuras que, de modo deliberado, adotavam a batina para sublinhar a sua vinculação à esfera eclesiástica ou ao universo da erudição e, por extensão, dos letrados da máquina do Estado.

Por isso, poder-se-á afirmar com segurança que os elementos do traje do príncipe se associam a este universo de formação/erudição. Esta identificação cumpre-se (ainda e mais particularmente) através da inclusão de dois pequenos – mas importantes – pormenores. Desde logo,

a postura corporal do príncipe: uma evidente prefiguração da célebre pose estudantil, reproduzida e tipificada em diversas representações do académico coimbrão, amplamente difundidas a partir do século XVIII, nas quais este surge trajando «abatina» e mantéu talar (capa).



Figura 7 – João Macphail (desenho), estudante de Coimbra, 1844, Arquivo Municipal de Coimbra.



Figura 8 – Ferdinand (colorido), estudante de Coimbra, [s.d.], Espagne et Portugal - Musée Cosmopolite. Album de costumes espagnols et portugais. ed. Aubert, Paris, c. 1850.

Se cotejarmos alguns destes exemplares com o retrato do príncipe, surgem correspondências inequívocas: para além da volta branca e do traje negro, D. José apresenta-se também com a mão esquerda recolhida ao peito. Este gesto – o polegar visível, com os quatro restantes dedos recolhidos sobre uma parcela desabotoada da batina – não é desprovido de significado. Pelo contrário: inscreve-se numa tradição retórica que recua à antiguidade clássica, mantida viva na cultura académica e cortesã do século XVIII.

Desde a Antiguidade clássica, a gestualidade do orador funcionava como extensão da sua erudição e *gravitas*. Neste contexto, importa referir Ésquines (c. 389-314 a.C.) – célebre orador grego e professor de retórica. Frequentemente representado com a mão recolhida ao peito e intersetando

a toga, este gesto seria interpretado como a expressão visível de uma oratória exímia e modelar, tornando-se, aliás, um arquétipo gestual associado à «temperança, moderação e autocontrolo» que, afinal, deveriam marcar (ou ilustrar) a arte da oratória da elite letrada (Meyer 1995: 45-63; Fredal 2006: 167). A pose de D. José ecoa esta dimensão (como veremos).

A prescrição de movimentos contidos junto ao peito é também reiterada por Quintiliano (c.35-95), em *Institutio Oratoria*, onde se estipula que gestos realizados nessa zona do corpo exprimem modéstia e ponderação por parte de quem pretendia ser «mestre da arte do gesto». De entre outras poses a adotar, Quintiliano recomenda:

No palco, jovens e velhos, soldados e mulheres casadas andam com passos moderados [...]. Os mestres da arte do gesto não permitem que a mão se eleve acima do nível dos olhos ou desça abaixo do peito; considera-se um grave defeito levantá-la até ao topo da cabeça ou baixá-la até à parte inferior do abdómen (Quintiliano; Butler, 1920-22, XI, 3: 112) [...]. É igualmente um gesto muito apropriado ao discurso modesto, quando a mão, com os quatro dedos ligeiramente curvados, é trazida para junto do corpo, não muito longe do queixo ou do peito (Quintiliano; Butler, 1920-22, XI, 3: 97). [...] Tocar o peito com as pontas dos dedos curvadas para dentro é um gesto que nos assenta (Quintiliano; Butler, 1920-22, XI, 3: 124).

Mais relevante ainda para o caso de estudo: o gesto do polegar estendido e dos quatro dedos suavemente recolhidos (e ocultos) ao peito constituirá matéria curricular efetiva nos ambientes académicos e eclesiásticos ibéricos. Em *Ecclesiasticae Rhetoricae* (1576) – um verdadeiro manual técnico destinado à formação de pregadores, dedicado aliás à Universidade de Évora⁽¹⁶⁾ – Frei Luís de Granada (1504-1588) prescreve de forma inequívoca o gesto da mão ao peito, com polegar destacado e dedos parcialmente recolhidos (evocativos de Ésquines).

(16) «A *Rhetorica Ecclesiastica* sai à luz em 1576, dedicada à Universidade de Évora e apresenta-se como um manual eminentemente técnico e de instrução pedagógica aos futuros pregadores. Este tratado, publicado por Antonius Riberius, acolhe a preceptística retórica clássica, rentabiliza-a e adapta-a às necessidades do púlpito, definindo o perfil desejável de qualquer orador cristão, à luz da eloquência de Cícero e Quintiliano» (Martins 2017: 262). «Ao exclusivismo da obra de Cipriano Soares, então predominante nos colégios jesuítos, juntar-se-á [justamente] a *Ecclesiasticae Rhetoricae* de Frei Luís de Granada» (Oliveira 2019: 51)

Aprobamos aquella disposición de mano y dedos con que se juntan el pulgar y los dos dedos siguientes [...] postura de dedos que sirve para casi todo lo que decimos. [...] A veces también separado el pulgar, se unen bien los cuatro restantes cuando o arrimamos la mano al pecho, o también cuando, desechando algo, la retiramos de él (Granada 1576: 312)

O objetivo era claro: difundir a preceptística retórica clássica, adaptando-a às exigências do púlpito cristão, e definir, em simultâneo, o perfil desejável do orador à luz da eloquência de Cícero e Quintiliano, assegurando a continuidade da tradição retórica – e das suas práticas gestuais – nos meios académicos e clericais portugueses⁽¹⁷⁾. Por outras palavras: este gesto corporiza, de forma particularmente eloquente, o ensino da retórica – uma das artes liberais fundamentais e competência indispensável para o percurso académico – tornando-se, assim, um verdadeiro signo de erudição e formação.

A sistematização desta tradição surge também em *Chirologia e Chironomia* (1644-45) de John Bulwer (1606-1656), enquadrando os gestos acautelados pela retórica clássica. Citando frequentemente Quintiliano, o autor prescreve, justamente, posturas de contenção e modéstia junto ao peito, evocando as práticas jesuíticas e as recomendações de autores como Frei Luís de Granada. Não por acaso – e uma vez mais – o gesto do polegar estendido e dedos recolhidos é taxativamente referido: «The tumble erect, the other Fingers gently bent in, is a convenient composition of the Hand for an *exordium*, and to lead to the forming of the other actions of the Hand; oft used by our modern Chironomers» (Bulwer 1644-45: 70).

No século XVIII, a difusão da cultura de civilidade⁽¹⁸⁾, onde se inscreve o célebre *Rudiments of Genteel Behavior* (1737) de François Nivelon,

(17) O ensino da Retórica nos colégios não era puramente teórico; na verdade, era bastante performático. Nas regras XV.32 e XVII.2–3, insistia-se no treino da voz, da entoação e do gesto; nas *declamations*, ora privadas, ora públicas, os estudantes praticavam a *actio* através de exercícios que implicavam gestos normativos de modéstia e compostura. A regra XIX permitia ao professor propor pequenas ações dramáticas ou diálogos representativos, reforçando a ligação entre oratória e teatralidade, já definida por Séneca e Quintiliano. A maior cisão religiosa da Europa e o ambiente de intensa controvérsia exigiam a gravidade do discurso de magistrados, sábios, teólogos e pregadores. Os jesuítas abraçaram a missão de formar pregadores capazes de persuadir e instruir, conciliando fontes pagãs e cristãs e adaptando a tradição clássica à pregação cristã (Miranda 2012: 118-121).

(18) Note-se que existem casos de cronologias anteriores que recuperam este gesto. Contudo, existe uma notável apropriação após o século XVIII.

contribuiu para generalizar o gesto da mão dentro da casaca. Neste verdadeiro manual de etiqueta, colocar «the right hand to place itself in the Waistcoat easy and genteel» considerava-se, justamente, uma marca de moderação e «boas maneiras». Contudo, a sua significância técnico-retórica original diluiu-se, transformando o gesto num símbolo mais amplo de contenção e autocontrolo masculinos – qualidades associadas à compostura e a um (suposto) equilíbrio emocional esperados do homem «polido». O gesto converte-se numa convenção social, afastando-se gradualmente de uma expressão explícita de eloquência e erudição académica, própria da retórica, o que explica a abundância de retratos de figuras masculinas em que a mão inteira surge discreta (e inteiramente) entre os botões abertos da casaca, sem que o polegar fique visível.

Contudo, o retrato do príncipe D. José não participa desta diluição. Duprà não oculta totalmente a mão do príncipe, deixando o polegar visível e discretamente articulado segundo as determinações do ensino da retórica. Este detalhe, demasiado específico para ser casual – ainda mais considerando que o príncipe ostenta diversos atributos do traje estudantil –, surge, portanto, carregado do seu sentido erudito, funcionando como um sinal de formação, conhecimento e disciplina retórica. Mais do que um gesto de civilidade, declara a interiorização da eloquência: o domínio do corpo e da palavra, que, afinal, eram ensinados. É precisamente esta especificidade – e a intenção deliberada que a sustenta – que leva Duprà a recorrer à tradição gestual que remonta Ésquines, afastando-se, com efeito, da gestualidade mais ampla e enérgica associada a Demóstenes, frequentemente convocada nos retratos de aparato das reais pessoas (Cruz 2019: 191-192). O retrato de D. José da Sala dos Duques do Palácio de Vila Viçosa, pintado entre 1727 e 1729, torna particularmente evidente esta outra dimensão do gesto. Aqui, o braço do príncipe eleva-se com maior amplitude, produzindo um gesto expansivo que reforça a sua presença e autoridade. Esta amplificação gestual, que contrasta com a contenção observada no retrato universitário, inscreve-se plenamente na lógica dos retratos de aparato, onde a expressão corporal assume um papel central na enunciação do estatuto. Em Vila Viçosa, D. José é, assim, representado de forma inequívoca como o príncipe herdeiro, condição sublinhada não apenas pela amplitude da gestualidade, mas também pelo traje e pelas insígnias que ostenta.

Para além da mão colocada entre os botões abertos da batina, note-se que, no retrato adquirido pela Universidade de Coimbra, o príncipe ostenta também o «manteu talar»: a capa negra. Este atributo, que pende dos ombros

do príncipe e se enrola em torno do seu antebraço de forma a evidenciar a sua natureza talar – privilégio exclusivo dos estudantes e de outras figuras letradas do funcionalismo estatal – surge igualmente disposto da mesma forma no retrato do reitor Francisco Carneiro de Figueiroa (1662-1744), da Sala do Exame Privado da Universidade de Coimbra, pintado por volta de 1754, onde este também aparece com traje academizante⁽¹⁹⁾. Terá o retrato de Duprà, pintado em 1726, inspirado – e definido – a iconografia dos retratos dos académicos posteriores, concebida, afinal, à imagem deste?



Figura 9 – João Pedro Binheti, Retrato do Reitor Francisco Carneiro de Figueiroa, c. 1754, Sala do Exame Privado, fotografia de Paulo Amaral.

(19) «Este Traje usado nas Faculdades também era extensivo aos Lentes, ressaltando-se apenas o pormenor de a Sotaina dos Mestres chegar ao calcanhar, enquanto a do estudante chegava à meia perna» (Nunes 1991, vol.3).

Contudo, e ainda que a associação do príncipe D. José ao universo do conhecimento seja evidente, não podemos ignorar a presença de outros dois acessórios da indumentária que o distinguem de outros retratos de acadêmicos. São eles os longos canhões das mangas e os punhos de renda⁽²⁰⁾. Estes dois elementos do traje do príncipe – afinal *real pessoa* – distinguem-no dos que «consigo» partilhariam o percurso de formação acadêmica, num cenário necessariamente idílico e fantasioso, uma vez que não se tem conhecimento de que D. José tenha frequentado as Faculdades da Universidade, o Real Colégio das Artes, onde o traje em apreço também era obrigatório (Santos, Silva 2012: 201-202) ou outras estruturas de ensino análogas.

Realce-se, aliás, que estes «acrescentos» são cuidadosamente empregues de modo a não contrariar as disposições estatutárias da Universidade: um conjunto de normas que regulamentava (entre outros) o modo de trajar dos estudantes. De entre estas, destacam-se as restrições no uso de «seda alguma» (a não ser como forro de alguns adereços) e cores como o «amarelo, vermelho e encarnado, laranja e verde» (Estatutos 1654, liv. III., tit. III: 139), para além da proibição do porte de armas, transgressão que condenou vários estudantes, ao longo dos séculos, a multas pecuniárias e penas disciplinares, contempladas, aliás, nos mesmos estatutos.

Respeitando as capitulações estatutárias vigentes – que, afinal, conferiam a «liberdade para trazer debaixo da batina coletes e camisas» (Nunes 1991: 405-406), e não proibiam expressamente os punhos de renda e as mangas em canhão – o príncipe consubstancia a sua dignidade, sem que para tal faça uso das insígnias da sua condição (bastão de comando, manto de arminhos, pedras preciosas, etc.). A observância dos Estatutos – que determinava que os estudantes só podiam usar «collares [voltas] chãos sem feitio de rendas qualquer, nem bicos, nem trancinhas, nem de outras guarnições semelhantes» (Estatutos 1654, liv. III., tit. III: 139) – parece ser, aliás, o motivo que justifica a omissão do lenço / «gravata» (ou ainda do «jabot») de renda que surge(m) atado(s) ao pescoço do príncipe em todos os seus outros retratos conhecidos, pormenor que, recorde-se, era indispensável ao traje cortesão. A sua omissão é, portanto, deliberada.

Ora, o esquema compositivo e atributos presentes no retrato de D. José permitem, com efeito, associar o Príncipe do Brasil ao contexto académico.

(20) Ainda que existam alguns retratos de acadêmicos onde se observam alguns adornos nos punhos das camisas, e mangas mais ou menos estilizadas.

Assim, a exposição deste retrato nos circuitos da comunidade académica reveste-se (e ter-se-á possivelmente revestido) de toda a pertinência.

«O Senhor Rey Dom José, que Santa Gloria haja, tinha bastante inteligência»

Como se poderá justificar, enfim, a pintura de um retrato do príncipe ostentando os atributos do «hábito de estudante»? Esta questão está ainda por responder cabalmente, necessitando de investimentos futuros. Como quer que possa ser, este retrato assume-se como um fragmento do tempo que corporiza o robustecimento da dimensão cultural e erudita da família real portuguesa, promovido por D. João V, especialmente na década de 1720 (e aí poderá residir a resposta). Neste período, os investimentos empreendidos no campo da ciência – que contava então com recentes avanços no domínio da astronomia e em particular da determinação rigorosa do tempo, necessária ao cálculo das longitudes –, serviam as ambições de conquista e defesa territorial da coroa, num contexto em que a delimitação fronteiriça do império se revelava da maior importância (Furtado 2013). Este ambiente de verdadeira revolução científica e intelectual marcava, aliás, o quotidiano dos circuitos régios, contaminando o príncipe D. José que, conforme descrições coevas, revelava especial interesse pelo estudo da astronomia, estimulado e guiado por académicos de renome como Manuel Pimentel (1650-1719) ou o jesuíta Giovanni Battista Carbone (1694-1750).

Apesar de a questão da educação do Príncipe do Brasil ser ainda algo nebulosa, é possível reconstruir a imagem que a propaganda régia quis transmitir sobre esta questão – uma imagem encomiástica que nem sempre refletia a realidade. Nestes panegíricos, torna-se evidente a tentativa de ressaltar a dimensão erudita de D. José, apresentada como uma característica de um príncipe singularmente sobredotado. Realça D. António Caetano de Sousa (1647-1759), escritor, bibliógrafo e genealogista, membro da Academia Real da História Portuguesa:

Entrou o Príncipe de tenros annos a applicar-se à língua Latina, em que o instruiu o Padre Antonio Stieff, da Companhia, Confessor da Rainha sua mãe, Religioso douto, e muy versado nas Humanidades: a viveza do espirito do Príncipe, e a singular comprehensão, começaram

antecipadamente a mostrar o sublime talento, com que a natureza o dotara; e assim sendo curto emprego para tão larga esfera huma só applicação, ao mesmo tempo entrou em outros estudos, tomando lições de Geografia, e Nautica, que lhe explicava Manoel Pimentel, Fidalgo da Casa Real, Cosmografo môr do Reyno [...]. Não contava o Principe cinco annos, quando ainda no de 1718 principiou a empregar nestas fadigas o tempo, que requeria outros exercícios próprios a tão tenra idade. Era tanta a attenção, que dava às lições, que com facilidade comprehendia, o que se lhe explicava; porque o gosto, com que desejava saber, o incitava adiantar-se, que parecia intentar antecipadamente examinar de huma só vez o Globo Celeste, e o Terrestre, de sorte que sendo grande a erudição do Mestre, era ainda mais admirável o sublime espirito do Discipulo (Sousa 1741, Tomo VIII: 340)

Seguindo o seu encómio, D. António Caetano de Sousa vai tão longe em afirmar que a erudição do príncipe D. José superava até a de muitos funcionários do Estado:

[...] Entrou por diversas partes da Mathematica com tão admirável comprehensão, que soube Arithmetica tão perfeitamente, e com tanta exacção, que não he facil achar nos Tribunaes muitos Officiaes da Fazenda, que o compitão, e ninguém que o iguale na Geometria de Euclides, e na pratica (Sousa 1741, Tomo VIII: 342)

O interesse do príncipe pela matemática era, aliás, incentivado por D. João V, a quem oferecia curiosos instrumentos científicos (matemáticos, astronómicos, etc.); verdadeiras obras de arte encomendadas às cortes estrangeiras (Mandroux-França, Préaud 2003: 92). Poucos meses após a sua morte, esta dimensão que alia saber, colecionismo e arte era, aliás, sublinhada pelo guarda-joias, João António Pinto da Silva, que em correspondência com D. Vicente de Sousa Coutinho recordava:

[...] temos aqui infinitas Maquinas destas, e alguns bens decentes, e distintos; porque como o Senhor Rey Dom José, que Santa Gloria haja, tinha bastante intelligência desta parte da Mathematica, deixou huma grande coleção delles⁽²¹⁾.

(21) ANTT, Ministério dos Negócios Estrangeiros, liv. 67, [TIF 31].

A mesma retórica foi, uma vez mais – mas agora em registo de encómio – instrumentalizada para uma oração fúnebre em homenagem a D. José, onde se sublinha «O Sabio Rei instruído, como era, na Historia da Nação, além da erudição immensa, [... detinha ainda] conhecimento das Mathematicas, e Sciencias mais sublimes» (Sampaio 1781: 30).

Quanto à aprendizagem das «línguas», diz-nos D. António Caetano de Sousa:

Fezse Senhor das línguas Italiana, Franceza, e Hespanhola, aproveitando-se da lição dos melhores livros, que nestas línguas se achão, assim Politicos, como da Historia Profana, Ecclesiastica, e Mathematicas Militares de Fortificações, offensa de Praças, aquartelamento de Exercicios, fórmas de batalha, e todas as sortes de manejos de esquadroens, em que fundamentalmente he muy destro, e igualmente na Geografia, Nautica, Artilharia, Estatica, Mecanina, Gnomonica, e usos de instrumentos Mathematicos, de que se serve, com pasmosa destreza (Sousa 1741, Tomo VIII: 342-343).

É justamente neste trecho do encómio que se deteta a amplificação da realidade – própria do género. Na verdade, o jovem príncipe não dominava a língua francesa, como bem notou Nuno Gonçalo Monteiro (2025: 26). Em 1732, numa carta de D. Mariana Vitória para os pais, reis de Espanha, confessa: «Disse ao meu Príncipe o que Vossa Majestade me ordenou. Ele diz que vos agradece muito a honra que vós pretendíeis fazer-lhe de lhe escrever com confiança, mas que ele não conhece suficientemente bem o francês para poder entender tudo e vos responder».

Em 1732, o príncipe contava com 18 anos. Era já um adulto e a sua fase de formação estrutural – de que nos dá conta D. António Caetano de Sousa – tinha já sido sedimentada. Na década de 1720, Merveilleux terá questionado diretamente D. José sobre o motivo da sua não fluência em francês, o qual terá respondido: «Minha mãe não quer». Este afastamento da língua franca da época poderá, segundo os biógrafos da rainha D. Maria Ana, fazer parte de uma estratégia para manter o príncipe «longe da influência diplomática francesa»: isto num período em que decorriam «no sangue da rainha gerações de conflitos com Paris, quer com o seu pai Leopold, quer com os seus irmãos Joseph e Karl, já sem esquecer o saque das terras dos Neuburg» (Sena-Lino 2024: 393). Como quer que

possa ser, «o francês era a língua franca da época, a que se usava na actividade diplomática e, também, aquela que se usou na publicação de alguns dos escritos mais marcantes da cultura europeia setecentista» (Monteiro 2025: 27). É, portanto, pertinente questionar o contexto da suposta desvolta erudição do príncipe a que aludem os encómios – problemática que ganha força se tivermos ainda em conta os relatos de embaixadores franceses que comentavam que D. José, já rei, respondia aos seus discursos em português (e não em francês, como se esperaria).

Como quer que seja, é inequívoco que se dedicou especial atenção à fabricação da imagem do *Sábio Príncipe*, a par com a do próprio rei que, verdadeiramente, se instruía cultural, científica e politicamente (Sena-Lino 2024: 324-327) – uma construção que, de facto, ganhou corpo, mesmo fora do estrito e privado quotidiano cortesão, e de que é exemplo a célebre obra *Pinto Renascido* (1732) de Tomás Pinto Brandão; obra literária que alcançou grande êxito na década de 1730 (Oliveira 2020: 154-167), em particular as décimas panegíricas dedicadas ao Príncipe do Brasil, «Tendo noticia o Author, que o Serenissimo Principe o Senhor D. Joseph dizia, que queria ler versos de Thomaz Pinto, estando ainda na tenra idade de seis anos» (Brandão 1732: 124).

É precisamente essa dimensão de *sapiência* – mais ou menos fabricada; mas útil para dissipar eventuais falências neste domínio – que o retrato adquirido pela Universidade também espelha.

Conclusão: uma proveniência por apurar

Se não restam dúvidas de que o retrato de D. João V foi encomendado a Domenico Duprà para ser exibido nos domínios universitários – na Biblioteca Joanina –, o mesmo não sucede, porém, com o retrato de D. José. Na verdade, não se conhece qualquer evidência documental que esclareça a sua proveniência originária nem que permita associá-lo cabalmente à Universidade.

O contexto de circulação da obra mais recuado que se conseguiu apurar, com recurso a fontes coevas, remonta ao século XX, e relaciona-se com D. Manuel II (1889-1932). Para o efeito, partiu-se da indicação de António Filipe Pimentel, que em 2008 assinalou tratar-se de uma obra da «coleção de D. Manuel II e exposto, em anos recentes, no mercado antiquário de Lisboa» (Pimentel 2008: 144).

Ora, durante o exílio, o rei deposto estabelece-se em Fulwell Park (Twickenham, Londres), levando consigo inúmeros bens herdados dos seus antepassados, e que anteriormente guarneciam os Palácios Reais. À data da sua morte (1932) foi realizado um inventário dos bens móveis existentes nesta residência⁽²²⁾, no qual consta o retrato de um «boy in velvet dress with lace cuffs. Oil painting in gilt frame, glazed», exibido no «Organ Room»⁽²³⁾. A correspondência desta entrada do inventário – que denuncia o desconhecimento da identidade da personagem retratada por parte do inventariante (como aliás sucede com outras peças) – com o retrato adquirido pela Universidade atesta-se através de uma fotografia coeva deste mesmo espaço, onde se observa claramente o retrato do príncipe exposto numa das paredes.



Figura 10 – Sala do Orgão, Fulwell Park, Fundo Domitília de Carvalho. PT-FCB-MBCB-BDMIII-RES-MS-0046-ADQ, imagem cedida pela Fundação da Casa de Bragança.

Posteriormente, muitos dos bens de D. Manuel II acabam por ser vendidos em hasta pública por familiares próximos de Augusta Vitória

(22) Agradeço a Hugo Xavier, Conservador do Palácio Nacional de Queluz, a partilha da localização do inventário.

(23) AHFCB, Inventory and Valuation of furniture and effects silver, pictures, etc., at Fulwell Park, Twickenham, fl. 23.

de Hohenzollern-Sigmaringen (1890-1966), sua mulher e herdeira (e de quem não houve descendência), em particular pelo príncipe Alberto de Hohenzollern (n. 1956), neto do seu irmão e beneficiário do testamento. Nas décadas seguintes, muitas das peças herdadas são colocadas no mercado de arte, como o célebre leilão da Sotheby's, «Property from the Collections of King Manuel II of Portugal» realizado em Genebra em maio de 1991 ou ainda o leilão «El-Rei D. Manuel II», pela Palácio do Correio Velho, em novembro de 1992. O retrato de D. José integrava inequivocamente o espólio do príncipe Alberto, conforme prova o selo apostado no reverso da tela – «Albrecht Prinz v. Hohenzollern Munchof Nr. 166»⁽²⁴⁾.

Na viragem do século, António Filipe Pimentel notou, como já se referiu, que o retrato foi exibido «no mercado antiquário de Lisboa» (Pimentel 2008: 144). A sua integração na coleção de Hubert Guerrand-Hermès – que incluía ainda outras peças excecionais, de que são exemplo as duas terrinas de prata marcadas com o brasão de família dos Duques de Cadaval, executadas por Jacques-Pierre Marteau em 1759-1760, vendidas no leilão da Sothebys – ocorre neste contexto e ganha especial sentido através da ligação que Hubert estabelece com D. Rosalinda Álvares Pereira de Melo (n. 1936), sua mulher, filha de D. Nuno Álvares Pereira de Melo, 10º Duque de Cadaval⁽²⁵⁾.

Mas uma dúvida subsiste: integrava o retrato de Duprà as antigas coleções das pessoas reais, herdadas por D. Manuel? Esta questão necessita de investimentos futuros, sobretudo porque não se conseguiu apurar a sua inclusão nos arrolamentos dos Palácios Reais, executados após instauração da República. Do mesmo modo, há ainda que ter presente que o contexto de proveniência dos bens móveis das coleções reais, em particular os existentes no Palácio das Necessidades e no Palácio da Ajuda, ao tempo da instauração da República (muitos destes herdados por D. Manuel), é extremamente complexo. De ofertas aos monarcas a aquisições a título pessoal, diversas foram as vias de integração destas peças nas coleções da coroa, para além das heranças que remontam à criação do Estado da Casa Real de Bragança, no século XVII. Existem

(24) Selo este também presente em várias peças das coleções nacionais, arrematadas em leilões e provenientes do espólio de D. Manuel, herdado por D. Augusta Vitória.

(25) Agradeço a Hugo Xavier, Conservador do Palácio Nacional de Queluz a chamada de atenção para estas peças e o interesse pelo tema.

casos, por exemplo, de bens móveis incorporados nas coleções reais na sequência da desamortização das mais variadas instituições, como o «cálix grande de fuste dourado que pertenceu ao extinto convento de Ceiça, do distrito de Coimbra» ou ainda o «cálix de fuste dourado que pertenceu ao Convento de Cristo»⁽²⁶⁾.

A proveniência originária da obra é, portanto, uma outra questão que fica para apurar (também por razões de economia de texto), e que deixa perfeitamente inequívoco que muito ainda há por desvendar sobre o retrato do *Sábio Príncipe*.

Fontes documentais

Arquivo Histórico da Fundação da Casa de Bragança (AHFCB).
Inventory and Valuation of furniture and effects silver, pictures, etc.,
at Fulwell Park, Twickenham,

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT). Casa de Cadaval, n.º 30.
«—». Ministério dos Negócios Estrangeiros, liv. 67, correspondência do
guarda-jóias, João António Pinto da Silva com D. Vicente de Sousa
Coutinho sobre encomendas para a Corte, 29 de setembro de 1777
[TIF 31].

Gazeta de Lisboa, Rússia, abril de 1722.

«—», Roma, julho de 1727.

Bibliografia

Bluteau, Rafael (1712). *Vocabulário Portuguez e latino [...]*. Coimbra:
Collegio das Artes da Companhia de Jesu.

«—» (1721). *Vocabulário Portuguez e latino [...]*. Lisboa: Oficina de Pascoal
da Sylva, Impressor de Sua Magestade.

Brandão, Tomás Pinto (1732). *Pinto renascido, empennado e desempennado:
primeiro voo [...]*. Lisboa: Oficina da Música.

Butler, Harlod Edgeworth (1920-1922). *The Institutio Oratoria of Quintilian*.
London: Harvard University Press / Cambridge.

(26) ANTT, Inventário judicial do Palácio Nacional das Necessidades, PT/PNA/
DGFP/0001-001/0007/00001, volume 7, fls. 2543v-2544.

- Carvalho, Armindo Ayres de (1960-62). *D. João V e a Arte do seu tempo*. Lisboa: edição do autor.
- Cruz, Lécio (2019). *Preceitos para uma Arte Edificante: pintura e gravura na corte josefina através da obra de António Joaquim Padrão (c. 1730-1771)*. Tese de doutoramento em História da Arte, Universidade de Lisboa
- Estatutos da Universidade de Coimbra (1654). Coimbra: Officina de Thomé Carvalho, impressor da Universidade.
- Ferrão, António Duarte (pseud.) (1791). *Macarronea Latino-Portuguesa. Quer dizer: Apontado de versos macarrónicos Latino-Portuguezes, que alguns Poetas de bom-humor deitiláráo do alambique da cachimonia para defterro da melancolia [...]*. Porto: Officina de Antonio Alvarez Ribeiro.
- Flor, Susana, Flor, Pedro (2018). *Retratos do Paço Ducal de Vila Viçosa (séculos XVI-XIX)*. Bragança: Fundação da Casa de Bragança.
- Fredal, James (2006). *Rhetorical Action in Ancient Athens. Persuasive Artistry from Solon to Demosthenes*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Freitas, Joaquim Inácio de (1819). *Collecção Chronologica de Leis Extravagantes, Posteriores à Nova Compilação das Ordenações do Reino, Publicadas em 1603*. Coimbra: Real Imprensa da Universidade.
- Furtado, Júnia Ferreira (2013). *O mapa que inventou o Brasil*. São Paulo: Odebrecht.
- Lemos, Diogo (2023). “«Da Conformidade dos que a ElRey Christianissimo servirem»: uma viagem pelas encomendas de mobiliário francês de D. João V”, *ARTisON*, 14, 51-67.
- Mandroux-França, Marie-Thérèse, Préaud, Maxime (2003). *La collection d'estampes du Roi Jean V de Portugal: une relecture des notes manuscrites de Pierre-Jean Mariette*. Paris: Éditions du C.N.R.S.
- Marques, Veríssimo (1753). *Relaçãõ da Procissão, e passo, que se faz na sempre Augusta, Nobre, muito Antiga, e Leal Cidade de Braga*. Coimbra: no Real Collegio da Companhia de Jesus.
- Martins, Ana Isabel (2017). “Frei Luís de Granada: um clássico renascentista com projecção na modernidade – o seu contributo para o sentido universal do Humano”, in Nair de Nazaré Castro Soares, Cláudia Teixeira (eds.), *Legado Clássico no Renascimento e a sua Receção – contributos para a renovação do espaço cultural europeu*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 257-278
- Monteiro, Nuno Gonçalo (2025). *D. José - Na Sombra do Marquês de Pombal*. Lisboa: Temas e Debates.

- Nunes, António (1991). “Subsídio para o estudo genético-evolutivo do Hábito Talar na Universidade de Coimbra”, in *Universidade(s) – História, Memória, Perspectivas*. Coimbra: Comissão organizadora do Congresso “História da Universidade”, 1-25.
- Oliveira, Ana Lúcia (2019). “O império da eloquência e a relevância dos estudos retóricos no Brasil e em Portugal”, in José Luís Robim (coord.), *Razão nas Letras: a obra e o percurso de Roberto Acízelo de Souza*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 45-57.
- Oliveira, Phelipe Fernandes (2020). “O livro de Tomás Pinto Brandão: algumas condições para a produção e circulação da sátira em Portugal no século XVIII”, *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, 3, 154-167.
- Pacheco, João (1741). *Divertimento erudito para os curiosos de noticias historicas, escolasticas, politicas, e naturaes, sagradas, e profanas*. Lisboa: Na Officina augustiniana.
- Pimentel, António Filipe (2008). “Os Pintores de D. João V e a Invenção do Retrato de Corte”, *Revista do Instituto de História da Arte*, 5, 133-151.
- Saldanha, Nuno (coord.) (1994). *Joanni V Magnifico*. Lisboa: IPPAR.
- Sampaio, António de (1781). *Oração fúnebre que nas exéquias do Muito Alto, e Muito Poderoso, Fidelissimo Senhor D. José I Rei de Portugal, e dos Algarves [...]*. Lisboa: Na Regia Officina Typografica
- Sanches, António Nunes Ribeiro (1922). *Cartas sobre a educação da mocidade*. Ed. revista e prefácio de Maximiano de Lemos. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Santos, Fernando Seabra, Silva, João Gabriel (coord.) (2012). *De Coimbra Universidade alta e Sofia (textos gerais)*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Sena-Lino, Pedro (2024). *El-Rei Eclipse. Biografia de D. João V*. Lisboa: Contraponto Editores.
- Silva, Maria Beatriz (2011). *D. João V* (6ª edição). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Siqueira, João de Nossa Senhora da Porta (1786). *Escola de Politica [...]*. Porto: Na officina de Antonio Alvarez Ribeiro.
- Sousa, António Caetano de (1741). *Historia Genealogica da Casa Real Portuguesa [...]*. Tomo VI. Lisboa: Officina de Joseph Antonio da Sylva.
- Tersmedens, Carl (1919). *Memoarer*. Estocolmo: Wahlstrom & Widstrand.
- Troni, Joana Leandro Pinheiro de Almeida (2014). *A casa real portuguesa ao tempo de D. Pedro II (1668-1706)*. Tese de doutoramento em História Moderna, Universidade de Lisboa. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/10712> (acesso em 29-09-2025).