



NOTAS DE PESQUISA SOBRE A TRAJETÓRIA PÚBLICA DE JOAQUIM MACHADO DE CASTRO (1770-1787), ESCULTOR DA CASA REAL PORTUGUESA

JULIANO GOMES\*

Resumo:

Esta comunicação tem como objetivo central apresentar os resultados parciais de nossa pesquisa sobre a *trajetória* do escultor Joaquim Machado de Castro (1731-1822), no quadro da Modernidade Ibérica, em Portugal, e suas particularidades no que tange aos usos áulicos da arte e a condição do artífice na Corte brigantina do Setecentos. Buscamos recompor os contextos que marcaram sua ascensão dentro da corte, assim como as redes de interlocução articuladas por Machado de Castro nesse transcurso.

Tomamos como fontes iniciais sua vasta produção intelectual e documentação de cunho privado, em especial, a compilação intitulada *Joaquim Machado de Castro – Escultor Conimbricense. Notícia Biográfica e Compilação dos seus Escritos Dispersos*, organizada por Henrique de Campos Ferreira Lima e publicada em 1925 na coleção *Subsídios para a História da Arte Portuguesa*. Dentre os principais escritos há que se destacar o opúsculo *Discurso sobre as utilidades do Desenho* (1788), e sua principal obra intitulada *Descrição analytica da execução da estatua equestre, erigida em Lisboa á gloria do Senhor Rei Fidelíssimo D. José I* (1810). Nosso trabalho inscreve-se na esteira de diversos outros estudos cuja abordagem preocupa-se com a reconstituição de trajetórias que tomam como referência os apontamentos de Pierre Bourdieu (1996) e Sabina Loriga (1998), dentre outros.

Dada a longevidade da atuação profissional de Machado de Castro, optamos por um recorte que traduz, em nosso entendimento, o ponto máximo de sua carreira, 1770-1787. O marco inicial refere-se à vitória no concurso régio de 1770 para a execução da Estátua Equestre de D. José I, descerrada em 1775. Tal evento marca a fixação do escultor na corte e o início de uma série de mercês que lhe permitiram uma posição de destaque frente a seus pares. Interessa-nos acompanhar os meandros de tais articulações, que resultaram em sua designação como Escultor da Casa Real (1782) e, finalmente, na abertura das Aulas Públicas do Desenho Nu, em 1787, sob sua direção.

---

\* Possui graduação em História (UFES) e, atualmente, é mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em História Social das Relações Políticas da Universidade Federal do Espírito Santo. Também atua como pesquisador-bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Como é possível perceber, acompanhar a trajetória política de Machado de Castro passa por esquadrihar sua rede de sociabilidade, para compreender seu contributo, assim como sua relação com os artistas coevos que atuaram em trabalhos conjuntos ou paralelos aos seus na Corte lusa. Para além disso, interessa refletir sobre as finalidades as quais se destinavam os trabalhos de arte encomendados pelo Estado português, em momentos distintos, entre o governo josefino (1750-1777) e o mariano (1777-1816), dentro da lógica do *Ancien Régime*.

Palavras-chave: Modernidade Ibérica; Joaquim Machado de Castro; trajetória.

A trajetória artística de Joaquim Machado de Castro (1731-1822) se iniciou por volta da década de 1740 como aprendiz de seu pai, um simples barrista coimbrão que lhe ensinou os primeiros ditames do ofício (RODRIGUES, 1842: 99). Ainda um mancebo, na altura de seus quinze anos, se vê obrigado a abdicar de sua morada e trilhar seu próprio caminho.<sup>1</sup> A princípio, quando chega a Lisboa, trabalha no ateliê do escultor Nicoláu Pinto, que entalhava sobre a madeira. Mas, foi apenas quando começou a trabalhar como ajudante do escultor lisboeta José de Almeida (1700-1769), por volta da década de 1750, que foi iniciado na escultura em pedra (Ibid). Com o *Grande Terremoto de 1755* e a devastação provocada em Lisboa, muitos artistas foram a Mafra em busca de trabalho, entre eles, Machado de Castro, que em 1756 tornou-se ajudante pessoal do escultor italiano Alessandro Giusti (1715-1799), considerado um dos maiores escultores em atividade no reino, tendo inclusive, vindo a convite do rei D. João V (1706-1750) (FRANÇA, 2014: 9).

No transcurso dos anos que se seguiram ao terremoto, podemos perceber o crescente investimento para a reconstrução de Lisboa, tendo à frente Sebastião José de Carvalho e Melo (1699-1782), que, na época, ocupava a Secretaria dos Negócios do Reino, e que, mais tarde, viria ser outorgado Conde de Oeiras (1759), e 1º Marquês de Pombal (1769). É provável que,

---

<sup>1</sup> Acredita-se que esta mudança seja fruto das contendas geradas do segundo matrimônio de seu pai com D. Josefa de Cerveira. Diz Francisco d'Assis Rodrigues, na época diretor da Academia de Belas Artes de Lisboa: “teve a desgraça de perder a mãe, e com ella a paz e bem-aventurança, de que se gozava no seio da família; porque passando o pae a segundas núpcias, a nova mãe, não desmentindo para com elle a condição de madrastra, a ponto subiu nos rigores e desabrimento, que afinal o contrangeu a quitar a casa e mais a terra” (RODRIGUES, 1842: 99). A veracidade dos fatos contidos nesta primeira biografia de Machado de Castro, narrada por Rodrigues, merece a referida atenção considerando os laços de afetividade que envolve essas famílias, já que seu pai, Faustino José Rodrigues, teria sido o pupilo predileto de Machado de Castro (PEREIRA, 2007: 9).

em função disso, tenha se mantido as Aulas de Escultura em Mafra iniciadas em 1753. Em nosso entendimento, tais aulas parecem evidenciar o reposicionamento político que caracterizou as medidas pombalinas, ou seja, o investimento na qualificação de diferentes segmentos profissionais que compunham a sociedade lusa, de forma que pudessem assumir o controle de diversas atividades, fossem elas artísticas, comerciais, manufactureiras, que muitas vezes ficaram relegadas a estrangeiros.

A este respeito, cabe destacar que a decisão crucial que teria um enorme impacto sobre a Lisboa reconstruída sob a batuta de Pombal, ocorreu muito cedo, nos dias seguintes ao terremoto, quando o ministro entregou o processo de planejamento a engenheiros militares. Portanto, os portugueses não chamaram arquitetos italianos, austríacos ou franceses, como haviam feito com frequência para seus grandes edifícios públicos na primeira metade do século XVIII; tampouco instituíram um concurso entre arquitetos internacionais.

Muito já se produziu sobre a construção da chamada Lisboa Pombalina, contudo, interessa-nos grifar que o plano substituiu a antigo Paço da Ribeira por uma nova Praça do Comércio. Essa praça à beira do rio teria prédios idênticos em três lados, com arcadas no térreo e pilastras duplas. O lado norte era interrompido por um arco triunfal. Como destacou o historiador Kenneth Maxwell (1996: 27), “a nova Lisboa pretendia ser uma cidade comercial burguesa e utilitária, uma cidade orientada para o desenvolvimento econômico, com o objetivo de modernizar Portugal”.

A nova Praça do Comércio manteve uma presença real na forma de uma estátua em bronze encomendada para ficar em seu centro, de D. José I (1750-1777) a cavalo. A essência do novo centro é que seria um lugar de governo, comércio, da alfândega e da bolsa de mercadorias. Pombal (1775), em suas "Observações Mais Secretas", escritas em 6 de junho de 1775, comenta que a estátua equestre de José I foi inaugurada com grande cerimônia na praça do Comércio, destacando que:

[...] Os sumptuosos e bem delineados edifícios de Lisboa, (...) obras todas feitas por mãos portuguesas, mostram bem vivamente aos estrangeiros que nenhuma inveja podem causar a Portugal nem os seus desenhadores, nem os seus pintores, nem os seus mais famigerados fundidores, nem os seus mais hábeis e peritos maquinistas.

A partir das observações pontuadas até aqui nos interessa refletir sobre a trajetória de Machado de Castro, artífice responsável por esculpir a Estátua Equestre do D. José I. É evidente para nós, hoje, o impacto que terá a autoria deste trabalho na posição social de Machado de Castro enquanto artista, devido à importância política que tal monumento carrega. Contudo, nosso intuito aqui é compreender os estratagemas ao qual recorreu Machado de Castro dentro do campo artístico e, em que medida, essas estratégias descortinam aspectos importantes desta complexa arquitetura sociopolítica do Antigo Regime.

Estava, Machado de Castro, no laboratório de escultura anexo à Basílica de Mafra, debruçado na elaboração de um baixo-relevo, quando recebeu o convite que o ajudante de arquitetura da Casa do Risco e Obras Públicas, Domingos da Silva Raposo, havia lhe escrito em 19 de outubro de 1770 (CASTRO, 1810: 23). A proposição em questão mencionava a abertura de um concurso, dirigido pelo arquiteto e engenheiro militar Reynaldo Manoel dos Santos (1731-1791), então diretor daquela repartição, cujo empreendimento resultaria na execução da estátua régia de D. José I, caberia saber se interessava a Machado de Castro ingressar nesta empresa, pois não se tratava necessariamente de uma convocação.<sup>2</sup> Sem pressas então veio Machado de Castro a regressar a Lisboa somente um mês depois quando já havia finalizado o dito baixo-relevo.

Esta empresa havia sido alvo de um concurso anterior, contudo o modelo proposto por um militar italiano (infelizmente não se reteve o nome do participante) não foi do agrado dos organizadores (CASTRO, 1810: 23). Em sua segunda edição Machado de Castro tem como concorrente um maltês e, embora o escultor apenas intitule-o como um estrangeiro, Garcez Teixeira o identificou como sendo Andrea Imbrol, único artista maltês presente na corte e que sabia trabalhar sobre o marfim (TEIXEIRA, 1932: 177-178). Tendo sido entregue a estes dois os desenhos da representação alegórica da estátua produzida e idealizada pelo engenheiro militar e arquiteto Eugênio dos Santos de Carvalho (1711-1760), em 1759, ficaram encarregados de produzir uma representação em vulto feita sobre gesso que ao ser finalizado fora entregue no Paço, em 21 de março de 1771. Nesta ocasião, a resolução culminou na desaprovação da maquete apresentada por Imbrol e na escolha de Machado de Castro para a

---

<sup>2</sup> “Porém, como o referido aviso não foi ordem, que positivamente me chamasse, mas sim hum convite para concorrente”. (CASTRO, 1810: 23).

função de estatuário com aprovação do próprio monarca, ocasião que é entusiasticamente narrada pelo escultor. Diz Machado de Castro (1810: 32-33):

[...] Sua Magestade se dignou de aprovar a minha obra com expressões, em que me honrou muito, além do meu curto merecimento; porém nascidas da sua Real Benevolência: não sendo esta a primeira vez que alcancei tamanha ventura; o que não he ignorado de muita gente de bem que existe.  
Beijando a mão a Sua Magestade nos retirámos: e no seguinte dia tive a certeza de estar eleito para a executar esta Real Estatua, recebendo ao mesmo tempo as ordens necessárias para se continuar com a mais ardente atividade.

A seguir, deu-se prosseguimento a um exaustivo estudo e trabalho para que, em 10 de março de 1772, assumisse as dimensões reais a maquete final em gesso apresentado por Machado de Castro.

Haveria outras possibilidades na corte a serem acessadas? Alguém com maior experiência e prestígio para desenvolver tão importante função? Por mais que José de Almeida fosse um nome relevante a se considerar para o empreendimento deste monumento esta possibilidade descartava-se um ano antes do concurso com seu falecimento. Em Maфра era o que havia de mais significativo e atualizado no que tange a escultura e escultores em Portugal (PEREIRA, 2003: 37-46), a questão é: por que Machado de Castro e não Giusti? Embora Giusti venha perdendo progressivamente a visão ao longo dos anos, tendo inclusive viajado a França a procura de um médico que cuidasse de seu caso (viagem custeada pelo próprio rei), sua visão só veio a ficar comprometida completamente em 1773, o que não impossibilita que essa questão da cegueira tenha sido um agravante para sua indicação. A questão de Giusti fica embargada pelas lacunas impostas pela falta de informação, mas cabe levantar a indagação de França sobre o impacto que teria a indicação de Machado de Castro por uma figura como Giusti, embora não tenhamos uma resposta palpável até aqui (FRANÇA, 2014: 11).

Nosso intuito aqui não é tratar dos usos simbólicos presente neste monumento, pois, tais apontamentos já foram feitos em um trabalho anterior (Cf. GOMES, 2015). Nos interessa, contudo, apresentar alguns dados que possam nos indicar aspectos relevantes sobre a condição social de Machado de Castro. Pois, percebemos que ao desenvolver importantes trabalhos para a coroa e, ao alcançar reconhecimento social por estes feitos, possibilitou-se destoar a condição de artesão e emergir a figura do artista, no sentido criativo da perícia laboral.

O inconformismo denunciado por Machado de Castro diante da mordaza imposta pelos interesses da política pombalina pode lançar luz sobre aspectos importantes relativos às limitações do *métier* do artífice, o mecenato régio e aquilo que temos convencionado a chamar de *Despotismo Esclarecido*.<sup>3</sup>

A falta de autonomia em relação ao projeto inicial foi fator de extremo incômodo ao artista, já que o mesmo considera ter sido permitido apenas limitar-se em alterar detalhes superficiais no protótipo que lhe deram. Um protótipo que beira “a indiscreta pobreza de ir mendigar às casas alheias o que na própria se podia remediar, he muito justo, como sabem os artistas instruídos, e briosos, de aumentar-se a minha magoa” (CASTRO, 1810: 296). O perfil autodidata de Machado de Castro o possibilitou aventar privilégios concedidos a artistas coevos que a ele foi dispensado, fundamento crucial em sua defesa. O estatuário argumenta se apoiando num discurso de espelhamento, objetivando como critério um ideal de “civildade” exterior. Machado de Castro aponta o fato de

Nos Paizes, onde os conhecimentos do Desenho tem muitos anos de idade, com estabelecidas Academias das Bellas Artes, quando se trata de tamanhas empresas, ou as confião a hum Professor de merecimento realmente conhecido, ou destinão hum concurso, [...] eleito que seja, lhe dão toda a liberdade para idear, e executar, segundo os seus talentos (CASTRO, 1810: 21-22).

No caso deste monumento “se coarctou ao eleito inteiramente a liberdade de Artista; cujo captiveiro he prejudicialíssimo a todas as obras de espirito” (CASTRO, 1810: 22). Tal crítica reflete o drama o qual atravessava o campo artístico em Portugal, na medida em que, os agentes desse campo articulavam-se em prol de sua autonomização gradual, visto que, neste contexto carecia-se de espaços de consagração na corte lusa.<sup>4</sup> Segundo Pierre Bourdieu o campo artístico em outros países, (a França, por exemplo) nessa altura estavam num adiantado processo de autonomização, ambiente que propiciou que a classe artística reivindicasse para si um status de profissional liberal. Todavia, tais espaços gozavam de um mercado de consumo

---

<sup>3</sup> A problemática em torno do termo *Despotismo Esclarecido* é abordada por Kenneth Maxwell em sua obra *Marquês de Pombal: Paradoxo do Iluminismo*, no qual o historiador discute as incompatibilidades entre o pensamento das Luzes na sua vertente convencional e a ação despótica das políticas de Estado, num paradoxo singular característico da Europa das Luzes.

<sup>4</sup> A primeira Academia de Belas-Artes de Lisboa só seria estabelecida em 1836, no governo de D. Maria II.

sofisticado com profissionais cada vez mais especializados e de centros de consagração que se dilatavam paulatinamente num espaço competitivo de legitimidade cultural, realidade incompatível com a qual se encontrava Portugal neste momento (BOURDIEU, 2007: 100).

Machado de Castro questiona-se ainda quanto à pertinência e relevância de suas proposições dado a condição e o lugar social de onde fala. “Em que parte do Mundo serão licitas aos subditos proposições, e deliberações absolutas, contrárias às ordens de quem com autoridade manda?” (CASTRO, 1810: vii). Ponto pertinente a ser discutido, já que numa tradição cultural na qual a Política, com p maiúsculo, sempre se colocou acima do trabalho físico é compreensível que os interesses de quem com ordem manda se prevaleça sobre seus prestadores de serviços (SENNETT, 2009:11). Não que Machado de Castro considerasse que os conselhos que teria a fazer não fossem ser ouvidos, mas, para além disso, os pedidos de vênua solicitados pelo escultor encontravam-se limitados por uma hierarquia rígida, hierarquia esta que obedecia a um *modus operandi* burocrático e que não nega para com ele sua condição de artesão (CASTRO, 1810: vii).

O desabafo de Machado de Castro demonstra, também, uma magoa que ele nutria fruto do não reconhecimento de seu ofício. Tom ácido com que relembra os momentos de desgosto e esquecimento que marcaram desde o prelúdio da cerimônia à acontecimentos subsequentes. Pois, estando ele, no dia 27 de maio de 1775, em razão do assentamento do monumento sobre o pedestal, na Praça do Comércio, suspenso sobre um andaime no intuito de inspecionar a alocação da estátua, foi “lançado fora da Praça publicamente, com tal, ou qual ignominia”, por um tenente que “não só usou de palavras, e gestos indecorosos á sua Farda, mas até me ameaçou com prender-me; porque eu lhe instava na precisão que havia da minha assistência naquele sitio” (CASTRO, 1810: 261). Como se não bastasse este infortúnio, o estatuário não teria sido convidado para a cerimônia de descerramento do monumento procedida em 6 de junho do mesmo ano. Porém, tal constrangimento poderia ter sido evitado se não houvesse um erro de comunicação, já que em um informe do Marquês de Pombal a Anselmo José da Cruz, de 20 de março de 1775, solicita-se que seja incluído o nome de Machado de Castro numa das filas de individualidades junto com o próprio marquês e Reynaldo Manuel dos Santos (FERRÃO, 2014: 59).

Entrementes, nutria ainda um sentimento de demérito público por ter sido relegada à autoria de escultor a Bartolomeu da Costa e não a ele.

Não obstante as extraordinárias distincções, com que o Soberano me tratava, o vulgo cria que o verdadeiro Estatuário, os que maiores elogios mereciam, erão os que faziam cousa que logo se visse. – O Fundidor (a), que aos olhos de todos tornava o metal de sólido em liquido, o fazia correr, encher as fôrmas, as quaes elle tinha recebido de outrem prontas, e acabadas (LIMA, 1989: 350).

Esta valorização da metalurgia em detrimento das artes ditas mecânicas também pode ser considerada, a partir das relações de força experimentadas entre estes campos (Ciência - Arte), posto que a Arte Fusória como um saber científico postulava um domínio pragmático/utilitarista mais estimado nesta sociedade (MATEUS, 2014: 79-81).

Dito isto, resta saber o que teria auferido Machado de Castro destes serviços prestados na confecção da efígie real e o que significava estes ganhos para a sua condição social enquanto artista na corte portuguesa. Como parte da política de mercês do consulado pombalino, o mecenato régio adotou uma prática de benesses específica para congratular os feitos dos agentes envolvidos no projeto de reconstrução da cidade.<sup>5</sup> “Immediatamente que a Estatua se fundio (no anno de 1775), e em consequência ainda antes da sua Inauguração, tive eu do Soberano, que acabava d’esculpir, a Mercê do Habito da Ordem de Christo” (LIMA, 1989: 350). Ao tornar Machado de Castro um cavaleiro daquela instituição militar e religiosa, o rei sacralizava um importante artifício da política de nobilitação (já que pertencer a esta ordem equivalia a estar na base da nobreza lusa) típico das práticas de vassalagem da época (KRAUSE, 2008: 1-2). Contudo, integrar esta Ordem implica em cumprir certos requisitos, dos quais careciam em Machado de Castro. No requerimento enviado pela Mesa da Consciência ao monarca consta:

Das provansas que se fizeram a Joaquim Machado de Castro para receber o Abito de Cristo constou de tudo na forma dos interrogatorios: Porem no seu principio occupava-se em fazer figuras de páo e barro, e consertar orgaos por dinheiro, e ao

---

<sup>5</sup> Foram beneficiários: “Bartolomeu da Costa, Tenente Coronel Engenheiro, que teve em premio a Patente de Brigadeiro. O escultor Machado de Castro, e o Architeto Reynaldo, tiveram Habitos de Christo” (MACHADO, 1823: 266). Para além dos mencionados, Machado de Castro ainda indica mais dois beneficiários, Manoel Gomes de Carvalho que de Paisano adquire a patente de Marechal de Campo e, João dos Santos passando a Patrão-mor da Ribeira das Nãos (LIMA, 1989:349-350).

prezente he Delineador do risco das Obras de Cantaria na Caza do Risco do Arsenal Real: o Pai teve a mesma ocupação de fazer figuras por dinheiro: o Avô materno foi Alfaiate, e a Avó Coziadeira de vestidos. O Avô materno foi Sapateiro a May e Avó materna de segunda condisão. Pelo que se julga impedido para entrar na Ordem” (LIMA, 1989: xiv).

Tais critérios de restrição ao egresso nesta Ordenação, segundo a historiadora Fernanda Olival (2001: 359-360), passaram a vigorar a partir da “bula de Pio V, *Ad Regie Maiestatis*, de 18 de Agosto de 1570, que introduziu a limpeza de sangue nas Ordens Militares portuguesas, proibiu a entrada a filhos ou netos de mecânicos; os hábitos deviam ser dados a quem nascera nobre”. Contudo, a pesquisadora sublinha que, em Portugal, essa prática puritana nem sempre foi seguida a rigor, e que, a partir da segunda metade do século XVIII, uma média 43,8% dos requerimentos dispensaram a restrição a estes critérios de ascendência (Ibid: 360).

No caso de Machado de Castro, embora não fizesse os requisitos isso não significou o fechamento da questão, pois a última palavra ainda era do rei que, em despacho de 29 de abril de 1775, ordena: “Hey por bem, e por graça, que não fará exemplo dispensar gratuitamente ao suplicante com os mesmos especiaes motivos, com que lhe fis mercê do Habito, que deve receber” (LIMA, 1989: xv). Ordem acatada pela mesma instituição em parecer de 6 de maio do mesmo ano, no qual encerra a questão: “Visto estar o Justificante dispensado nos impedim.<sup>tos</sup> que constão do despacho supra, por resolução de S. Mag.<sup>de</sup> [...] o julgão hab.<sup>o</sup> p.<sup>a</sup> receber o Abito de Cristo” (Ibid: xv). Todavia, Machado de Castro só vem a receber o diploma em 14 de outubro de 1778 (Ibid: 353).

Sérgio Buarque de Holanda sublinha que Portugal nunca gozou de uma organização social estática, contudo essa mobilidade social existente não abria mão da valorização de princípios sociais aristocráticos vinculados à cultura do trabalho, principalmente no que tange a uma visão pejorativa da continuidade deste agente de viver de ofícios mecânicos (HOLANDA, 2014: 41). Vê-se neste *habitus* de “purificação do sangue” um instrumento regulador da manutenção de um *status-quo* típico desta sociedade orgânica de Antigo Regime, na medida em que, isso se torna um elemento de distinção dentro deste microcosmo social. Em outras palavras, uma vez que este indivíduo se torna um membro desta nobreza, o critério basilar passa a ser a atividade profissional que este agente passaria a desenvolver, daí o uso do artifício de nomeá-lo delineador do risco da Casa do Risco do Arsenal Real, reforçando assim

sua posição de prestígio na corte (OLIVAL, 2001: 364-365). E como é possível verificar, Machado de Castro faz alusão a esse título em seus escritos posteriores enquanto uma insígnia de sua distinção social, o cavaleiro professo na Ordem de Cristo.

Visando alçar voos mais altos, Machado de Castro optou por não regressar a Mafra após a confecção do monumento régio e decide por montar seu próprio ateliê na Casa do Risco do Arsenal Real em atividade no Palácio do Tesouro Velho, onde dava lições de escultura. Com o padecimento de D. José I, sua filha D. Maria I (1723-1816), veio a sucedê-lo como a primeira soberana de Portugal (1777-1816) (MAXWELL, 1996: 161). O contexto da chamada “Viradeira”, contudo, não representou um risco ao progresso artístico em Portugal. Há não só uma permanência da valorização cultural característica dos regimes anteriores, mas também uma ampliação no desenvolvimento das artes (VIANA JUNIOR, 2015: 101).

Na década de 1780, um círculo de artistas em Lisboa pautaram sua agenda política num esforço conjunto de implementar uma Academia do Nu na corte. O memorialista Cyrillo nos apresenta algumas impressões acerca dos caminhos e descaminhos decorrentes desse processo de articulação dos agentes deste campo entre 1780, numa primeira tentativa, à 1787 num terceiro esforço de implementar estes estudos. Segundo Cyrillo (1823: 22):

Pelos anos 1780, tendo nós desejado ter em Lisboa hum estudo do nú como tínhamos visto em Sevilha, e Roma, pedimos, e obtivemos algumas salas do Palacio de Gregorio de Barros e Vasconcelos, junto à Igreja de S. José, e as mobiliamos com quanto era necessário para o intento; e convidamos os mais Sabios Artistas para dirigirem os estudos, e a todos os outros mais para se aproveitarem deles.

A Academia contava com a “proteção de importantes membros da aristocracia lusa, por exemplo, estavam entre eles o Marquês de Alorna e o Duque de Lafões, assim como a Rainha e suas irmãs. Dentre os professores estava Machado de Castro e outros 50” (ibid: 25). Em carta a frei Manuel do Cenáculo (1724-1814), de 3 de Junho de 1780, Machado de Castro comenta com otimismo os progressos de tais estudos na corte, dizendo “q’ alguns Amigos nos temos congregados por meyo de assignaturas, p.<sup>a</sup> fazemos huma Aula de Nu: principiámos na 2.<sup>a</sup> 8.<sup>a</sup> de Pente Coste ; o Duque de Lafoens nos anima, praza a D.<sup>s</sup> q’ se estabeleça” (LIMA, 1989: 285-286).

Contudo, alguns empecilhos condenavam o empreendimento precocemente. Cyrillo (1823: 22-23) aponta a dificuldade em

[...] Achar um homem que se quizesse despir para estar de modelo foi uma empresa difficultosa: falámos nisso a muitos, mas como o convite lhes parecia huma affrota, as respostas erão não só negativas, mas também insolentes. Com maneiras estudadas, e offertas liberaes se ajustou hum homem de ganhar, o qual cumprido três ou quatro noites; mas quando os seus camaradas o souberão, derão-lhe taes vaias, e tratárão-no tão mal, que o pobre homem desapareceo.

E, não bastasse estas adversidades, as contendias, entre o próprio circulo de artistas, fora crucial para seu fim. O exímio gravurista Joaquim Carneiro da Silva (1727-1818), concomitante a este momento de fundação da Academia do Nu, estava por preparar um Plano para a institucionalização da Aula Pública do Desenho, Figura e Arquitetura Civil admitida por D. Maria, através do alvará régio de 23 de agosto de 1781 (FARIA, 2008: 167-168). Carneiro da Silva, segundo Cyrillo, teria sido o culpado por semear a discórdia entre os integrantes daquela Academia, fazendo com que seu séquito a abandonasse (MACHADO, 1823: 25). E, em decorrência da queda de arrecadação e a impossibilidade de se manter em dia o pagamento do modelo às portas da Academia se fechava.

Em 18 de Setembro de 1780 experimentava-se mais uma tentativa ao reabrir a Academia, que resultou do esforço de angariar um vultoso donativo de importantes membros da aristocracia lisboeta (Ibid). Embora as aulas estivessem a todo o vapor e adquirisse um público cada vez maior, em razão do falecimento do nobre Gregório de Barros, proprietário do castelo onde eram sediadas as aulas, o projeto veio a calhar novamente.

Diante dos fracassos da Academia, Machado de Castro se volta a seus projetos individuais. Em 11 de Setembro de 1782, D. Maria I, através de alvará régio, o toma como Escultor de Sua Casa Real (LIMA, 354-355). A partir dai então o estatuário estaria inteiramente imerso na grande demanda de projetos para os monumentos régios e sacros da corte. Em pouco tempo de sua nomeação, numa carta à Manuel do Cenáculo, de 1 de Janeiro de 1783, Machado de Castro acusa que “há intentos de levantar Estatua a Rainha N. S.<sup>ra</sup>” e que já havia sido “incumbido de a projetar” (Ibid: 288). O dito monumento havia sido encomendado pelo Marquês de Ponte e Lima (1727-1800) e seria direcionada a Biblioteca Pública de Lisboa que

se pretendia fundar. Num documento enviado a Ponte e Lima, Machado de Castro apresenta 3 modelos para o projeto, do qual é escolhido o segundo. Trata-se de uma representação da

soberana vestida de heroína coroada de louro, segurando o bastão de commando de oliveira, symbolizando a auctoridade superior e pacífica; sem lhe pegar de modo que indique atividade, mas sim socego e doçura; e com a mão direita mostre estar protegendo os dominios nas quatro partes do mundo, representados no globo que tem nos pés (Ibid: 334).

A carga ideológica imbricada na construção do discurso de Machado de Castro pode ser compreendida, em poucas palavras, a partir de sua oposição política ao modelo adotado para o monumento pombalino. Isso porque, o atualizado estudo feito por Machado de Castro, a partir dos protótipos franceses (em especial a efígie do Bem-Amado, Luís XV), a rejeição da cariz marcial em detrimento da autoridade pacífica parecia caber melhor à imagem institucional privilegiada para o governo mariano (FARIA, 2014: 100). Outro ponto que gostaríamos de destacar é a liberdade criativa que é dada a Machado de Castro para representar a monarca neste segundo monumento real, que nesta altura já contava com uma credibilidade que dispensava uma burocracia rígida.

A produção escultórica de Machado de Castro é muito vasta e não é nosso interesse aqui analisa-la em seus pormenores. Dito isto, gostaríamos ainda de retomar a terceira tentativa de empreender as Aulas do Desenho Nu em Lisboa, inserida num contexto totalmente distinto ao apresentado anteriormente.

Convidado pelo Intendente Geral de Polícia da Corte e Reino, Diogo Ignácio de Pina Manique, Machado de Castro pronunciou um *Discurso sobre as utilidades do Desenho* (1788), recitado na Casa Pia do Castelo de São Jorge, em 24 de Dezembro de 1787, que contava com a presença de figuras ilustres da corte. Pina Manique, figura controversa da historiografia portuguesa, marca da visão dualista de um agente contrarrevolucionário e retrogrado que, no entanto é visto, muitas vezes, como um progressista que aderiu ao paradigma reformador da Ilustração. Fundou a Casa Pia em 1780, cujo projeto pedagógico inseria-se na esteira da filosofia rousseauniana de ensino, “responsabilizando a sociedade, em primeira instância, pela marginalidade e pelo crime, aconselhava uma política preventiva, mais do que repressiva” (TAVARES: 1). Partindo dessa política, a Casa Pia tinha por público

alvo: crianças órfãs, prostitutas e outros setores marginalizados desta sociedade. Deve-se salientar, contudo, que a formatação de ensino da Casa Pia não limitava-se a um iniciação propedêutica às atividades laborais, embora se desenvolva pelo viés humanista de um projeto técnico-profissional mostrou ir além disso, visto que muitos dos indivíduos que ali estudaram vieram a se tornar “lentes universitários, oficiais do Exército ou da Marinha, pintores e escultores, prelados e magistrados” (TAVARES: 4).

É neste entorno que ganha vida as novas Aulas de Desenho Nu, principiadas 17 de Outubro de 1785, as aulas foram sediadas provisoriamente na própria casa de Pina Manique enquanto se preparava um local oficial (MACHADO, 1823: 29). No prólogo do discurso de Machado de Castro (1788), o escultor elogia a atuação de Pina Manique, cujo intuito na fundação daquela casa era “regular, e aproveitar a mocidade desordenada, e desamparada, erigindo varias escolas civis, e moraes; e entre ellas huma Aula do Desenho” (LIMA, 1989: 203). As aulas tinham por colaboradores Joaquim Manuel da Rocha (1727-1786), Pedro Alexandrino (1730-1810) e buscavam apresentar panoramas didáticos para o desenho no natural sobre gessos, estampas e gravuras (FARIA, 2008: 36).<sup>6</sup>

Em suma, compreendemos que a apropriação destas práticas de fomento ao estudo do desenho, por Pina Manique para a Casa Pia, se comportam dentro de uma política pragmática de Estado que, dependia fundamentalmente do incentivo da aristocracia e do mecenato régio. O discurso promovido por Machado de Castro apresenta indícios de que os arranjos políticos articulados por Pina Manique visavam reformar o ensino português dentro de uma lógica de “reparação social”, buscando extirpar as mazelas que assolavam a segurança pública de Estado. Estas ainda são impressões preliminares da nossa pesquisa de mestrado que ainda estamos por desenvolver, do qual muito ainda temos a elucidar.

## REFERÊNCIAS

---

<sup>6</sup> FARIA, Alberto C. R. *A Coleção de Desenho Antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1935): tradição, formação e gosto*. Vol I. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2008.

## FONTES

CASTRO, Joaquim M. **Descrição Analytica da Execução da Estátua Equestre Erigida A Gloria do Senhor rei fidelíssimo D. José I.** Lisboa, 1810.

\_\_\_\_\_. **Discurso Sobre as Utilidades do Desenho.** Lisboa: Officina de Antonio Rodrigues Galhardo, 1788.

LIMA, Henrique de C. F. **Joaquim Machado de Castro – Escultor Conimbricense.** Notícia Biográfica e Compilação dos seus Escritos Dispersos. 2 ed. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1989.

MACHADO C. V. **Colecção de Memórias, relativas a's vidas dos pintores, e escultores, architectos, e gravadores portuguezes, E dos Estrangeiros, que estiverão em Portugal.** Lisboa: Na imp. De Victorino Rodrigues da Silva, 1823.

MELO, Sebastião José de Carvalho. **Observações Mais Secretas.** Lisboa, 6 de junho de 1775.

RODRIGUES, Francisco d'Assis. Comemorações. In: **Revista Universal Lisbonense**, de 17 de novembro de 1842, pp. 99-102. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/RUL/1842-1843/1842-1843.htm>. Visto em: 15/05/2017.

## BIBLIOGRAFIA

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

FARIA, Alberto C. R. **A Colecção de Desenho Antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1935):** tradição, formação e gosto. Vol I. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2008.

FARIA, Miguel F. Joaquim Carneiro da Silva e o Plano da Aula Pública de Desenho de Lisboa: contributo para a história do ensino das Belas-Artes em Portugal. In: **Anais - série História.** Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa: 2008, pp. 165 - 184.

\_\_\_\_\_. Machado de Castro e Domingos Sequeira: Poder e Arte das Luzes a Revolução. In: FARIA, Miguel Figueira de (Coord.). **Machado de Castro – da utilidade da escultura.** Lisboa: Caleidoscópio, 2014, pp. 9-14.

FERRÃO, Leonor. Eugénio dos Santos e a Estátua Equestre: relendo Machado de Castro. In: FARIA, Miguel Figueira de (Coord.). **Machado de Castro – da utilidade da escultura.** Lisboa: Caleidoscópio, 2014, pp. 55-67.

FRANÇA, José-Augusto. Como pôde ser Machado de Castro. In: FARIA, Miguel Figueira de (Coord.). **Machado de Castro – da utilidade da escultura.** Lisboa: Caleidoscópio, 2014, pp. 9-14.

GOMES, Juliano. A Estátua Equestre de D. José I e o Legado Pombalino na Reconstrução de Lisboa. In: **V Encontro Internacional UFES/ Université Paris-Est: Seres vivos: representações, narrativas e história**. Vitória: Anais do V Encontro Internacional UFES/ Université Paris-Est, 2015. pp. 609-618. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/UFESUPEM/article/view/11776>. Acesso em: 10/08/2017.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. 27ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

KRAUSE, Thiago Nascimento. Em busca da honra: os pedidos de hábitos da Ordem de Cristo na Bahia e em Pernambuco, 1644-76. In: **XIII Encontro de História Anpuh-Rio**, 2008, pp. 1-10. Disponível em: [http://encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212608874\\_ARQUIVO\\_ThiagoKrause-ANPUHRJ2008.pdf](http://encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212608874_ARQUIVO_ThiagoKrause-ANPUHRJ2008.pdf). Acesso em: 17/07/2017.

MATEUS, João Mascarenhas. Desafios técnicos da estátua equestre de D. José I. In: FARIA, Miguel Figueira de (Coord.). **Machado de Castro – da utilidade da escultura**. Lisboa: Caleidoscópio, 2014, pp. 77-87.

MAXWELL, Kenneth. **O Marquês de Pombal – Paradoxo do Iluminismo**. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

OLIVAL, Fernanda. **As Ordenações Militares e o Estado Moderno: honra, mercê e venalidade em Portugal (1641-1789)**. Lisboa: Estar Editora, 2001.

PEREIRA, José Fernandes. **A Escultura de Mafra**. Lisboa: IPPAR, 2003.

\_\_\_\_\_. As leituras de Machado de Castro. In: **Arte Teoria**. Lisboa: Faculdade de Belas Artes, 2007, pp. 7-25. Disponível em: [http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/10395/2/ULFBA\\_PER\\_Arte%20Teoria%209\\_Jos%C3%A9%20Fernandes%20Pereira%201.pdf](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/10395/2/ULFBA_PER_Arte%20Teoria%209_Jos%C3%A9%20Fernandes%20Pereira%201.pdf). Acesso em: 15/07/2017.

SENNETT, Richard. **O Artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

TAVARES, Adérito. **A casa pia de Lisboa: breve síntese histórica**. Disponível em: <http://www.casapia-ac.pt/AcasaPia.pdf>. Acesso em: 27/07/2017.

TEIXEIRA, Garcez. “Para a História do Monumento de D. José I.”, in: **Revista de Arqueologia**, tomo I, 1932.

VIANA JUNIOR, Fernando S. C. **Dos Sabores Fortes aos Suaves: os limites da modernização à francesa nos livros de cozinha da corte portuguesa, 1680-1780**. Dissertação de Mestrado. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2015.