

TRIUNFO DO BARROCO

Maria Theresa Abelha Alves

Resumo

O artigo focaliza as impressões causadas pela exposição "Triunfo do Barroco" que esteve no Centro Cultural de Belém, em Lisboa, no verão de 1993, e documenta a magnificente retórica do espetáculo que alegorizou a abundância dos reinados de D. João V e D. José I. Cada peça apresentada possui uma história, em cada história é a História do ouro das "Minas Certas", do ouro das Gerais que se conta.

Résumé

Cet article se tourne vers les impressions provoquées par l'exposition "Le Triomphe du Baroque" qui a eu lieu au Centre Culturel de Belém, pendant l'été de 1993, pouvant documenter la somptueuse réthorique du spectacle qui a fait allégorie de l'abondance des règnes de D. João V et de D. José I. Chaque pièce possède une histoire, et, dans chaque histoire, c'est l'Histoire de l'or des "Mines Certaines", de l'or des Mines Générales (Minas Gerais) qu'on raconte.

Uma exposição portuguesa, a encenar a viagem do ouro e a suscitar o delírio do olhar, esteve, durante os meses de verão, no recém-inaugurado "Centro Cultural de Belém", instruindo e deleitando (como é de praxe no bom Barroco) naturais e estrangeiros. A mesma seleção de peças do século XVIII já surpreendera e encantara o público belga, na *Europália* 91.

Ao se avizinhar do local da exposição, o visitante é surpreendido por um belo *Coche*, em madeira dourada e entalhada que, com a sua magnificente retórica do espetáculo, alegorizou a fama e a abundância do reinado de D. João V, na memorável e pomposa entrada do representante português em Roma, a 8 de Julho de 1716. A simbólica viatura da Lisboa coroada espera o visitante que pára, admira e aceita o desafio de sonhar-se ocupante da aurifulgente carruagem.

Mais à frente, um tapete vermelho se estende. É o símbolo que, como via iniciática, delimita um lúdico campo: o terreno da exposição. Inteligente concepção dos realizadores a lembrar que o Barroco é sonho, é jogo, é teatro. Sendo assim, *Triunfo do Barroco* se desenvolve como um espetáculo, apresentando um prólogo e cinco atos.

A *ouverture* da grande ópera que foi o século XVIII português é a "Miragem Brasileira" das "minas certas"². Estrategicamente colocado no início da exposição, encontra-se o *Torrão de ouro nativo*, de 43 libras, encontrado em Góias. A grande "batata"³ de ouro aluvial abre a mostra triunfal como abriu a triunfal época joanina, metonímia que é de todo ouro que à metrópole chegava como imposto do "quinto".

Ao demorar sua visão no *Cofre do ouro das naus do comboio do Brasil*, o visitante compreende o sentido alegórico do *Especieiro*, encomendado por D. João V ao ourives François-Thomas Germain, que apresenta dois índios a oferecerem os frutos da terra. Na oferenda delinea-se o destino do ouro do Brasil: permitir o fausto régio. O mesmo sentido o visitante extrai da *Alegoria ao Infante D. Manuel*, gravura de Jacob Andreas Fridrich, em que as figuras indígenas simbolizam a opulência joanina proveniente do império.

Ainda sob os efeitos da visão do *Cofre do ouro*, o visitante é capaz de decodificar tanto a cena manifesta quanto a latente da gravura sobre papel - *A ação evangelizadora portuguesa* - que acompanha o livro de Frei João José Santa Teresa. Enquanto a cena manifesta representa a luz da Fé católica, através da coroa portuguesa, atingindo o *Índio* brasileiro; a cena latente, promovendo a inversão do sentido do olhar, sugere que do índio sai a luz que brilha no brasão real e no cálice da fé. Ouro brasileiro para a pompa régia e para o religioso fausto. Brasileiro ouro em que se grava "A Representação do Poder"⁴.

Triunfo do Barroco é triunfo do soberano D. João, o quinto de seu nome, que sonhou ser sol fazendo-se ouro nos minérios

veios dos confins das Gerais. Se o poder pressupõe a riqueza, exibir poder é corolário ao esbanjar luxo. D. João V soube, como ninguém, conjugar um gosto artístico e mecenático com a promoção de seu pessoal prestígio. As missões diplomáticas que objetivaram reabilitar Portugal aos olhos do mundo desenvolveram-se no luxo, na arte e na ostentação dos coches. Imponente no seu aparato figurativo, nos veludos, rendas e brocados de seu interior, na riqueza dos arreios de seus cavalos negros, centralizado num espaço destinado a rememorar as famosas embaixadas portuguesas, encontra-se um magnífico *Coche*, inconfundível marca ideológica do poderio da Casa Real.

Imponência rima com prepotência e isso não é por acaso ... pensando assim, o visitante observa a gravura de Guillaume Debrie sobre o *Lava-Pés aos Pobres feito por D. João V*, onde a riqueza da Corte contrasta com a simplicidade dos pobres que servem de figurantes ao grande teatro do Rei. Pensando na antítese que a gravura ilustra, o visitante tem seu olhar convocado pela *Bacia do Lava-Pés* e pela *Bilha para a Cerimônia* que serviram a sua Magnânima e Cristianíssima Majestade na rememoração do ato de Jesus. Na encenação do Lava-pés, vêem-se o soberano e os súditos, a prata e os andrajos, a falsa humildade e a verdadeira ostentação de um poder que, no excesso, legaliza a barroca sintonia dos contrários - *concordia discors* - a denotar o programa ideológico pelo que o "Príncipe do Céu e da Terra"⁵ conseguia, através do hierático rito, o equilíbrio hierárquico da sociedade de classes do XVIII.

A referendar a "religião da monarquia"⁶ conjugados estão os símbolos da autoridade real e os da fé. A atenção do visitante é direcionada ao *Crucifixo* em prata dourada que serviu ao solene juramento real, à *Coroa* em ouro cinzelado e à *Floreta* em ouro esmaltado. É quando os olhos admirados reconhecem, nas folhas de acanto dos braços da cruz, as que decoram a régia coroa. É quando os olhos surpresos encontram, nas volutas do crucifixo, o movimento ondular que se repete na flor-de-lis do cetro. É quando o ato de mirar suscita a idéia de que da mesma natureza áulica dos signos do poder fazem parte os lanceolados raios de glória da imagem santa. A confirmar a sacrílega idéia, a *Alegoria ao casamento de D. João V com D. Maria Ana de Áustria*, gravura de Peter Van der Berg, onde as figuras da Religião, da Vitória e da fama encinam os retratos dos nubentes, nivelando o valor espiritual da primeira figura aos mundanos das duas outras.

O visitante, a cada passo, esbarra na antítese fulcral do Barroco: espírito/matéria, seja ao observar a *Capa de Asperges* e o *Panejamento*, seja ao mirar o *Espelho dourado* de sacristia, seja ao descobrir numa papeleira do Convento de Odivelas os nomes D. João e D. Paula⁷.

Passeando pelos salões desse primeiro ato cujo protagonista é o Rei, o visitante freqüente o Paço, faz-se partícipe da ostentação, riqueza e festa da nobreza, ora ao observar a *Miniatura com moldura de prata*, de Castriotto, em que D. João V, demonstrando ser adepto das exóticas novidades, toma chocolate, ora ao apreciar o requinte do *Gomil e lavanda*, que trai um gosto rococó, quando reúne o vegetalismo ao corpo feminino formando curvas em "C", ora a se deixar surpreender pelas 33 peças em prata do *Serviço de viagem no estojo original* tão distante das atuais *serviettes*, ora ao seguir a delicadeza das cores das pinturas das *porcelanas da Companhia das Índias* que foram encomendadas pelo magnânimo por ocasião das núpcias de seus herdeiros e por outros nobres, que as encomendaram para igualarem-se ao soberano, ora ao acompanhar as tintas e a trama da tapeçaria Aubusson e do painel de azulejos - *História de Alexandre - Porus Abandonado*, a primeira, e *História de Alexandre*, o segundo - ambos baseados em desenhos de Charles Lebrum, que objetivavam encontrar na saga da personagem da Antigüidade o espelho heróico em que D. João V se mirava, ora ao espreitar a nobreza através dos *Retratos* registrados pelos pincéis de Vieira Lusitano, Quillard e Pompeo-Batoni.

O grande protagonista, ao se promover, promoveu o reino. Trouxe a Portugal vários artistas estrangeiros e beneficiou-se do saber dos portugueses estrangeirados. Fomentou obras grandiosas, como as do complexo de Mafra, cujo desenho da fachada da *Basilica*, atribuído a Machado de Castro se expõe, como as do Aqueduto das Águas Livres, exposto através do óleo sobre tela de Jean Pillement. Desenvolveu as ciências, como atestam o *Magnete-Instrumento Científico Chinês* e a *Medalha Comemorativa da Instituição da Real Academia de História*. Também no terreno das artes e dos estudos, o grande mecenas se colocou no proscênio; não é inocente o fato de o magnete apresentar-se coroado, não é inocente o fato de a figura que representa a História, na *Medalha Comemorativa*, estar ajoelhada aos pés do Soberano, não é inocente a concepção do Busto de *D. João V*, escultura em mármore executada por Alessandro Giusti, que apresenta várias alegorias a explicitarem o mecenato régio, a denunciarem que o saber e as artes eram manejados pelo Rei, não é inocente a figura de Minerva ser explorada nas peças de ourivesaria do tempo.

Nada melhor para confirmar a paz que as celebrações, nada melhor para fomentar o estatismo das massas que a alegria e, com semelhante pensamento, o visitante penetra nos domínios de "O Sagrado e as festas"⁶.

Assim como os palácios barrocos portugueses apresentam, em azulejaria, as chamadas "figuras de convite" que acenam como quem diz que a passagem para o interior está livre, o

visitante penetra no recinto sagrado e festivo da exposição através do convite dos *Anjos Candelários*, executados, possivelmente, por Marcelino de Araújo. A concepção teatral que orientou a exposição não ficou alheia à convidativa função de tais figuras: são elas que darão o aval para que se penetre no cerne da festa barroca.

A definição patristica que, desde o século XIII, viu a Eucaristia como luz do mundo recebeu, no século XVIII português, uma apoteótica interpretação, porquanto o valor metafórico da proposição medieval foi literalmente compreendida e assimilada, daí a necessidade de cercar de brilho, luminescência e ouro os objetos destinados ao culto eucarístico.

As inesgotáveis remessas de diamantes e preciosos metais que o Brasil mandava para Portugal permitem a D. João V apoiar um cerimonial religioso de faustosa ostentação onde a festa sirva de propaganda e doutrina ideológica através do fascínio exercido sobre o olhar. Assim, a riqueza dos rituais religiosos confere uma integração espetacular ao ouro-luz que, no aparato teatral dos ofícios, transforma-se em elemento cenográfico. A fé será, então, explorada no que tem de encenação para que a Igreja seja para os fiéis um teatro de sonho. Em meio a tão paradigmático *décor*, o visitante se deixa ofuscar pelo brilho-luz das alfaias religiosas.

Pára, então, diante da *Custódia da Bemposta*. Pára e medita sobre a romanofilia de D. João V que o faz trazer, para dominar as construções régias, o famoso ourives-arquiteto Frederico Ludovice. Do trabalho do italiano é a riqueza escultória de domínio pleno da gramática barroca em que as virtudes teologais servem de guarda aos medalhões que expõem cenas bíblicas cujo sentido eucarístico é retomado pelos símbolos que os *putti* seguram. A lição de grandiosidade do mistério da Eucaristia como luz do mundo é ministrada através da reverberação dos brilhos diamantinos que orlam a lúnula e se misturam aos raios de glória do resplendor.

Prosseguindo na senda luminosa das alfaias litúrgicas, o visitante se avizinha de belíssima *Pixide*⁹ que também segue a gramática barroca italiana. Na base, ao lado da representação da Igreja, estão as imagens da Fé, Esperança e Caridade, a ensinarem que o caminho que leva ao alto, onde as pátulas sagradas são guardadas por coroas de querubins, só se perfaz pela prática das virtudes no seio da Igreja. A compor a retórica de magnificência das cerimônias de Lausperene estão as luzes que iluminam a Luz: os *Tocheiros*, colunas de prata dourada, ricamente decoradas em "C" contracurvados com folhas de acanto e o *Lampadário*, também em prata onde os motivos em "C" se rematam por volutas. Convulsionado por tanto brilho, o visitante tem sua atenção direcionada à *naveta* que guarda o

incenso. Trabalhando sobre a emoção do espectador, o teatro barroco da liturgia aciona todos os sentidos. Ao delírio do ver, soma-se o odor exótico enquanto o ouvido é gratificado pelos sons do órgão. Brilho, ouro, perfume e luz para a celebração do triunfo eucarístico de que as procissões de Corpus Christi se constituíram no mais perfeito simulacro. Depois de passar por um rico *Andor*, de origem indo-portuguesa, todo em prata filigranada, depois de acompanhar o *Andor de S. João Evangelista* admirando-lhe o jogo de contrastes entre o fogo do martírio (ideologicamente ateadado por dois judeus) e a nuvem de prata que coroa o santo e que é sustentada por anjos de igual modo coroados, o visitante é compelido a seguir uma procissão de Corpus Christi, fazendo o percurso ascensional que a exposição lhe preparou. À sua frente desfilam, como paradigmas da decoração barroca, paramentos que mãos habilidosas bordaram: *Capa de asperges*, *Dalmática* e *Casula*. Acompanhando, deleitado, o matiz dos desenhos a fio de ouro, o visitante depara com a *Urna para encerramento do S.S.* O monumental sacrário em prata, de autoria do ourives português Manuel Ferrão, apresenta toda retórica barroca nascida de um exacerbado decorativismo. O olhar do visitante passeia pelas cenas da paixão que na arca se mostram e, surpreso, (o barroco sempre encanta sem, jamais, deixar de surpreender) pára no medalhão que reproduz a Última Ceia. Ao lado da frugalidade do pão e do vinho, Cristo levanta suas palavras sagradas diante de uma bandeja na qual, em lugar do cordeiro, está um leitão, gêmeo da famosa iguaria da Bairrada... E o visitante questiona: será que o leitão ali se encontra para ritualizar a comensalidade que Cristo, com a sua nova religião, inaugurou ou será que, em tempos de auto-de-té, fosse conveniente até mesmo a Ele, consabido judeu, escamotear sua origem? Ainda maravilhado e perplexo por essa temerosa ousadia barroca, o visitante encontra o triunfo eucarístico na mais real, patética e literal de suas representações: a *Custódia do Sacramento* que alia a escultura em madeira policromada ao brilho da prata e às luzes das pedras preciosas. Como um atlante que em seus braços carregasse o mundo, um querubim, em genuflexão, levanta o gigantesco hostiário cujos resplendores fazem lembrar um grande sol. A metáfora patrística se cristaliza: a Eucaristia é o verdadeiro sol, a luz do mundo.

Purificado pela gozosa e beatífica visão proporcionada pela *Custódia do Sacramento*, o espectador definitivamente partícipe do jogo, deve entrar na capela, formada por um bellissimo *Frontal de Altar*, em prata cinzelada, cuja carga decorativa atesta a pujança criativa do rococó, encimado por um *Retábulo*, em madeira entalhada e dourada que exemplifica, soberbamente, o que vem a ser a retórica da "igreja de ouro". Ao lado do Retábulo, estão dispostos a série de santos em prata e

o crucifixo, também em prata, da famosa *Banqueta da Sé de Coimbra* confeccionada pelo italiano Ludovice. No interior dessa capela, o visitante, além de ter deleitado o seu sentido da visão, terá o prazer de ouvir um som angelical, que de muito longe vem, e que diz da influência de Domenico Scarlatti no panorama musical do joanino tempo. Com os sentidos enlevados, o visitante demora seu olhar nas volutas do retábulo e, mais uma vez, encontra a simbiose dos contrários: o sagrado e o profano irmanados.

Metonímia da máquina teatral que é a igreja barroca, a capela em exposição não podia olvidar a consciência da transitoriedade da vida, olhando à direita, o visitante depara com a *Dormição da Virgem*, em madeira esculpida, e descobre, no místico *transitus*, que nada faltou.

Ao sair da capela, ainda com a imagem da *Dormição da Virgem*, o visitante compreende como a época barroca teatralizou a morte, iluminando-a com o fogo do precito dos autos-de-fé, fazendo destes a imagem invertida da apoteose ígnea dos fogos de artifício. Com tal pensamento, se emociona com a gravura de Juan Alvares de Colmenar que retrata um *Auto-de-fé na praça do Comércio* e reconhece a motivação barroca do excesso nas gravuras de Giovanni Paolo Panini e de Quillard que reproduzem os fogos de artifício dos festejos do casamento da Infanta D. Maria Bárbara com o Príncipe das Astúrias. Fogo de Tanatos e fogo de Eros, ambos a ratificarem o caráter dionisíaco da festa barroca.

Prosseguindo, tem acesso à estampa sobre papel de Giuseppe de Vasi - Catafalco - que reproduz o aparato cenográfico nas exéquias de D. João V. O culto da morte, que nesse cenotáfio se exemplifica, é a derradeira festa a que o visitante é convidado, festa que encerra o aurifulgente reinado de D. João V.

Entre um lado e outro da exposição, ao visitante o cariz barroco do contraste ensina que a vida, mais que o rigor do estilo artístico, promove a inversão: depois da opulência do reinado de D. João V, "O tremor da Terra"¹⁰, depois da bonança, a tempestade ...

A emergência do flagelo, insistentemente, fere os olhos do visitante que se transforma em *voyeur* da desgraça, através das imagens que, em progressiva repetição, dão conta das ruínas em que se metamorfoseou a triunfal Lisboa, num dia sagrado ao rito dos mortos e cujas velas votivas ajudaram as naturais fúrias a fazerem da Baixa a réplica hiperbólica das fogueiras dos autos-de-fé. Gargalhada divina, divina vingança? Com tal questionamento, o espectador observa as gravuras de Jacques Philippe Le Bas - *Ruínas da Torre de S. Roque, Ruínas da Igreja de São Paulo, Ruínas da Basílica de Santa Maria, Ruínas da Igreja de São Nicolau e Ruínas da Praça da Patriarcal* - e verifica

que as igrejas foram os monumentos mais atingidos pela fúria dos elementos e passa a crer que Deus também se diverte.

Delectare et movere constitui a premissa barroca. O período de fausto joanino, marcado pela pompa régia e eclesiástica, colocou toda sua atenção para o primeiro elemento do binômio: deleitar para reinar. Depois do terremoto a atenção se volta para o *movere*: urge reconstruir. E eis que uma outra figura assume o proscênio e se agiganta: Sebastião José de seu nome, singular Pombal que um leão abriga ou, quiçá, que a um leão obriga. Apoteoticamente, em óleo sobre tela de Louis Michel Van Loo, surge o *Retrato do 1º Marquês de Pombal*.

Na terceira parte da exposição, o barroco triunfa na sua vertente utilitária. Os inúmeros projetos, percorridos pelo curioso olhar, dão conta do novo sentido urbanístico que se conferiu à cidade: há a preocupação com o sistema do transporte marítimo para atender à agricultura e à produção industrial nascente, o que se comprova através do óleo sobre tela de Joaquim Marques, *Vista do Cais e Largo do Corpo Santo*; há preocupação com o saneamento, com a tecnologia que será empregada nas construções e tudo isso sem descurar a preocupação estética. É como um tributo à inovadora e ampla visão pombalina do que é uma cidade que o visitante passeia sua visão sobre a *Planta topográfica da Cidade de Lisboa*, sobre o *Primeiro Quarteirão da Rua de Santa Justa*, sobre o *Viaduto da Rua do Alecrim a São Paulo*, sobre as *Casas das ruas principais da Baixa* e sobre o *Modelo da Estátua Equestre de D. João I*.

Mover para gerir é a idéia do Marquês a ensinar que um país se reconstrói com garra e fábricas. Como a querer certificar-se disso, o visitante tem sua atenção convocada para a *Planta Topográfica da Real fábrica das sedas*, fábrica que contou com Jean Pillement¹¹ entre seus desenhadores e, ainda, a exemplificar a premissa de dinamismo sobre que assenta a gestão do Marquês, estão os desenhos que reduplicam, multiplicam, intensificam as linhas retas dos pombalinos prédios, aqui e ali adocicadas pela emergência de um balcão que denuncia as novas forjas, aqui e ali abrandadas pela leveza e ritmo dos *Silhares*¹² que denunciam a produção em série de azulejos. Confirmando o desenvolvimento industrial, estão as peças - *Fonte Lavabo, Aquário, Estatueta de Menino, Guarda-Jóias e Alegoria à Primavera* - a exibirem o esmero da louça portuguesa da Real Fábrica do Rato, dirigida pelo artista italiano Tomás Brunetto.

Percorrendo as galerias da terceira parte da exposição, o visitante descobre que o desenvolvimento dos estudos deveu-se ao fato da expulsão dos jesuítas (presente na mostra através da *Medalha Comemorativa da Extinção da Companhia de Jesus* e da gravura a água forte *Alegoria à Expulsão dos Jesuítas*) que dominavam o sistema pedagógico do reino. Expulsos estes, em

virtude da ostensiva oposição que mantinham contra a Administração Central e em decorrência das suspeitas de envolvimento no atentado contra D. José I, o sistema educacional do reino entrou em colapso. Pombal, porém, estava alerta e, do caos que se formou, fez nascer o "Gabinete de Física mais bem apetrechado da Europa"¹³.

Se D. João V foi o luminoso sol da primeira metade do século XVIII, Sebastião José de Carvalho e Melo foi a radiante estrela polar da segunda metade, astro de primeira grandeza que apontou o norte a todas as instituições portuguesas. E o visitante se questiona: e o Rei D. José I? Inteiramente eclipsado pelo seu Ministro, o Rei se mostra exposto através de um episódio trágico - a tentativa de regicídio de 1758 e a punição aos acusados - e através de um episódio festivo - a inauguração da sua estátua equestre. A imagem que o visitante retém de D. José I é a de uma estátua rococó, composta por laços, fólios e rendinhas, estaticamente preso à sela de um cavalo que se chamava Gentil, preso, portanto, à imagem que se dera de expressiva carga galante e cortesã. É, pois, com semelhante imagem que o visitante se prepara para entrar na "Joyeuse Intimité"¹⁴ da corte portuguesa, galante corte afastada da política autocrática do Marquês de Pombal.

Assim como seu pai, D. José I procurou dar prosseguimento ao teatro régio ao se fazer figura central dos dispositivos cênicos, pomposos e festivos, armados aos olhos do público. Fazia-se acompanhar de um cortejo de charamelas cujas trombetas e tambores, enfeitados por ricos panos bordados a ouro, prata e matiz, exibiam o escudo régio cercado por aladas figuras da fama. A vivência da corte se faz, nessa época, no interior dos salões, à praça pública é ela convoca em raras ocasiões e sempre precedida da charamela. O visitante disso se apercebe quando vê os objetos expostos nessa parte do Triunfo. São, na maioria, peças que compõem a intimidade das casas e palácios ou que denunciam o gosto requintado da freqüência ao teatro de ópera do Tejo.

Assim como seu pai, D. José I procurou conjugar sua figura de rei à de Alexandre: o Teatro do Tejo foi inaugurado com a ópera *Alessandro nell'India* cujo *Libreto* de Pietro Metastasio e o *Cenário* de Galli Bibiena são expostos.

Observando os desenhos dos cenários da ópera, o visitante encontra semelhanças com o figurativo da "Varanda" que foi armada para a aclamação de D. José I e que se expõe no óleo atribuído a Vieira Lusitano, *Alegoria à aclamação do rei D. José I*. Nesse ínterim, as formas convulsionadas e assimétricas do mais perfeito rococó alemão prendem a atenção do visitante nas volutas e nos desenhos em "C" da *Fonte-Lavabo* a que o dourado da talha confere particular encanto. É quando se vê no espelho do *Tremó* e, por momentos, se sente convidado a habitar

o interior da gramática *rocaille* que persistiu na segunda metade do século XVIII. Da galeria de retratos passa para o salão de banquete em cuja longa mesa, ricamente aparatada com uma toalha de gorgurão de seda azul sobre a qual está uma outra, de finíssimo tecido branco com bainhas bordadas e fitilhos e rendas, a famosa *Baixela* de François-Thomas Germain, em prata fundida, batida, cinzelada e gravada, é exposta. Os olhos encantados se perdem a acompanhar os filetes canelados, as grinaldas de flores e folhas rematadas por volutas entre as quais reina o escudo do soberano. Ao fundo, como se constrísse um grande mostruário, estão as louças da Companhia das Índias do *Serviço de Jantar* que foram encomendadas para os festejos do casamento da primogênita do Rei.

Outras pratas, de ourives portugueses, completam, com seus delicados desenhos, a riqueza ornamental dessa seção, lembrando que a mesa era parte integrante e fundamental das celebrações sociais de cunho ostentatório. Mostrar as ricas peças em porcelana ou em prata era a função que tinham o aparador, a credência e a *Consola*.

Depois dos banquetes régios, inicia-se o baile. Ao entrar na rica sala de repasto, o visitante começou a ouvir um minueto e com tal música no ouvido lança o olhar para as *Estatuetas* de Ambroise-Nicolas Cousinet que parecem convidá-lo para a dança.

Prosseguindo em seu passeio pela intimidade palaciana, depara com o salão de estar e descobre que a definição do mobiliário da época deu muita importância ao conforto que a convivência galante pressupunha. Os ornatos entalhados já não receberão a pátina dourada, a madeira, matéria-mater em sua essência, exhibe seus veios que são usados como ornamentos. A gramática *rocaille* domina, com os desenhos assimétricos, o *Canapé de três lugares*, o *Cadeirão*, a *Cadeira*, o *Sofá Cama*, móveis que se reproduzem nas "salas de representação", numa época de grande sociabilidade. Também se reproduzem móveis destinados à escrita e à leitura que se tornaram marcas de importância social, e o visitante defronta-se com a *Papeleira* e com a *Cadeira de "Escritório"* que conjuga a leveza geral das linhas a uma solene sobriedade.

A intimidade é compartilhada na mesa, na dança, no jogo (entre os móveis expostos se encontra uma belíssima *mesa de jogo e de toucador*), na frívola conversa de salão e é vivida existencialmente como intimidade religiosa. Para atender ao solitário enlevo, a imaginária preenche as *Cômodas-Oratório*. Aprecia, também, o grupo escultório em barro cozido e policromado, *Sagrada Família*, e a emotiva imagem de *Santa Ana e a Virgem*, em madeira estofada e policromada, nascidas as imagens das mãos criadoras de Machado de Castro e, ainda, demora, comovido, o olhar sobre os *Anjos Músicos* e sobre o

grupo escultório *Camponeses*, perfeitos frutos que a arte do barro cozido e policromado de António Ferreira produziu.

Depois de percorrer todos os cômodos palacianos, o visitante é convidado a passear pelos jardins de Queluz, ainda que hipoteticamente, no *Carrinho de Passeio*, em madeira entalhada, dourada e policromada e forrado de veludo carmezim, que pertencera à primogênita de D. José I. Iniciado que fora na "Joyeuse Intimité", ao espectador só falta a penetração na "Câmara do Tesouro"¹⁵.

O círculo é a figura geométrica da perfeição, reunião de *alpha* e *omega* o que o habilita a simbolizar o tempo¹⁶. Nada melhor para vincar o sublime, o acabado, o perfeito de uma determinada época que a adoção do círculo como imagem. *Triunfo do Barroco* fecha o espetáculo do século XVIII exatamente como o começou, isto é, com o ouro e as pedrarias do Brasil. Mais uma vez se torna patente a felicidade e a inteligência com que a exposição foi pensada.

Sabe-se que em 1731 aportaram em Lisboa, provenientes do Rio de Janeiro, dezessete navios abarrotados de riquezas. A opulenta carga, que muito lucro rendeu à Coroa, era composta de 149 arrobas de ouro e 6 arrobas dos mais preciosos e raros diamantes. A este carregamento seguiram-se muitos outros, afinal, as minas eram "certas" e eram gerais... Parte das riquezas foram usadas nos custeios das grandes obras do século XVIII: as artísticas de D. João V e as utilitárias de Pombal. A outra parte foi transformada em bellssimas jóias com as quais Portugal pretendia igualar-se ao luxo da França. As jóias deveriam surtir um efeito adicional de ostentação, funcionando como mais um elemento a compor o *décor* celebrativo do poder monárquico, mais um elemento a propiciar, em meio ao aparato cenográfico do século, a apoteose da Corte.

O visitante penetra na "Câmara do Tesouro", há menos luz que nos anteriores compartimentos e tão logo depara com a *Tabaqueira*, em ouro cinzelado com aplicações de prata, brilhantes e esmeraldas, compreende o porquê da pouca iluminação. Não se vá ele cegar por excesso de luz, basta a que vem dos diamantes, imensos, impensáveis até serem vistos. Na tampa da caixa, o motivo é uma cauda de pavão, também iluminada por brilhantes gigantescos e delicadas esmeraldas. As caixinhas de tabaco estavam na moda, símbolos que eram da sofisticação e jactância das frívolas cortes europeias.

Guardando na retina o brilho diamantino da tabaqueira, o visitante fica siderado pelos reflexos que as esmeraldas do *Peitoral/Laça* lançam, desafiando a incredulidade de quem ao olhar se questiona: estou mesmo a ver tais e tantas esmeraldas? Mas a realidade da peça, que pertencera a D. Maria Ana de Áustria, não deixa o visitante pensar que está sonhando. A jóia segue um modelo que foi muito copiado no século XVIII: um laço

duplo com *sevigné*¹⁷. 29 esmeraldas e 200 brilhantes compõem a jóia. Todas as pedras são de grande tamanho, devendo perfazer muitos quilates. A rainha poderia não ter o mais belo colo, porém, certamente, tinha o mais precioso.

A moda peninsular do século XVII compunha o vestuário feminino com laços em fita de cetim ou veludo, o gosto da ostentação, que dominou o século XVIII, fez os antigos laços evoluírem para requintados broches. Depois do *Peitoral/Laça*, o visitante se maravilha com o *Affinete*, em ouro, prata e 35 brilhantes, um dos quais, de cor amarela, com o peso de 31,93 quilates, foi considerado, dada a sua dimensão invulgar, uma das mais valiosas pedras do século. O *Affinete* apresenta desenho similar ao do *Peitoral*: um laço duplo com *sevigné*.

Junto ao *Affinete*, o visitante se deslumbra por uma *Gargantilha*, também em ouro, prata e 32 brilhantes do tamanho de um caroço de azeitona cada um. A valiosíssima jóia compunha a festa de exibicionismo da corte portuguesa que, em luxo, procurava superar a francesa. Maria Antonieta possuía uma gargantilha muito semelhante à que se expõe, porém com dez brilhantes a menos que a jóia portuguesa.

Não só as damas da corte exibiam a suntuosidade que lhes vinha do Brasil. No mundo galante do século XVIII, o homem assumiu integralmente a sua vaidade e sua indumentária só estava completa se ostentasse o brilho do ouro e das pedras. D. José I exacerbou o gosto rococó das jóias. Dele era a *Tabaqueira*, dele é o *Castão de Bengala*, em ouro cinzelado, prata e brilhantes, acessório que foi encomendado em Paris na mesma ocasião em que a caixa de tabaco fora encomendada.

As vestes masculinas também eram enfeitadas com as insígnias das ordens militares. O visitante se perde nos meandros do motivo floral estilizado que centraliza a *Insígnia do Tosão de Ouro*, encomendada a Ambrósio Pollet por D. José I para seu filho, o príncipe D. João.

Também confeccionada por Ambrósio Gottliet Pollet é a Placa da *Grã-Cruz das Três Ordens Militares Portuguesas*. Ouro, prata, brilhantes, rubis e esmeraldas entram na composição da jóia onde um medalhão central exhibe as três cruzes representativas das três ordens - Cristo, Avis e Santiago.

Percorrendo o tesouro, o visitante descobre que não só de cruzes eram feitos os distintivos das ordens, outras há que utilizavam motivos zoomórficos, como a *Insígnia da Ordem do Elefante da Dinamarca*. A jóia em ouro, esmalte polícromo e brilhantes, tem no elefante o símbolo da distinção e, por isso, só era atribuída a soberanos e grandes personalidades.

O áureo século XVIII português conjugou, na pompa, a nobreza e a igreja. A feliz concepção dos realizadores da exposição explorou, sabiamente, os recursos barrocos, de modo que a própria exposição barrocammente se configurasse. O

visitante reconheceu, no início de sua caminhada, o caráter teatral e lúdico e, ao chegar ao fim, reconhece que a exposição apresentou, na "Miragem Brasileira" uma síntese do que, nas partes seguintes ("A Representação do Poder", "O Sagrado e as festas", "O tremor da Terra" e "Joyeuse Intimité") seria exposto, disseminando e desenvolvendo o que figurava no prólogo para, finalmente, fazer a recolha na "Câmara do Tesouro". Assim, ao lado das jóias dos nobres, há uma jóia de sacristia: a *Custódia Radiante*, em prata dourada, diamantes, esmeraldas, rubis, safiras, topázios e granadas. A *Custódia Radiante*, última jóia da exposição, foi deslocada da seção "O sagrado e as festas" para, no tesouro, representar o elemento religioso a fim de configurar o efeito recolectivo barroco é, ela própria, uma recolha de todos os ornatos que foram apreciados nas demais peças: folhas de acanto, volutas, putti, motivos vegetalistas, raios lanceolados, desenhos em "C" e ouro, muito ouro que das "minas certas" desembarcaram em Lisboa para alimentar o Triunfo do Barroco. A *Custódia Radiante* é o radiante epílogo de uma exposição que soube obedecer o rigor formal do barroco, imitando-lhe o estilo narrativo-didático espetacular, lúdico e ornamental.

Notas

1. "Miragem Brasileira" foi o nome dado ao *Prólogo* da Exposição.
2. "Minas certas e abundantemente rendosas" é como Giovanni Antonio Andreoni, em *Cultura e Oportunidade no Brasil*, livro publicado em 1711, se refere às terras brasileiras.
3. Os pedaços grandes e arredondados de ouro de aluvião receberam, na época, o nome de "batatas".
4. "A Representação do Poder" foi o nome dado à primeira parte da Exposição, que focaliza o reinado de D. João V.
5. A *Gravura* de Guillaume François Laurent Debrie apresenta uma legenda cujo propósito é salientar as qualidades do soberano português a fim de engrandecê-lo perante os súditos que deveriam encontrar entre a religião e a monarquia uma sintonia perfeita. Parte da legenda se transcreve: "... se para doutrina e exemplo de todos se quis sujeitar a sua acção tão humilde o maior monarca e verdadeiro, Príncipe do Céu e da Terra, para assim ser reconhecido e adorado como verdadeiro Mestre e Senhor". Percebe-se, pelo epíteto "Príncipe do Céu e da Terra", pelos vocábulos "Mestre" e "Senhor" e pelo verbo "adorar", que a lição que se pretendia com o *Lava-pés* era identificar o monarca a Cristo.
6. *Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco*. Fundação das Descobertas - Centro Cultural de Belém. 1993. p.147/c.a

7. A papeleira em charão da China e ouro foi um presente do Rei a Soror Paula Teresa da Silva, freira do convento de Odivelas, com quem mantinha um "piedoso" amor.
8. "O Sagrado e as festas" foi o nome dado à segunda parte da Exposição, que focaliza a Igreja com suas procissões solenes e solenes autos-de-fé e focaliza os fogos de artifício com que a pirotecnia da corte encantava o povo.
9. A píxide, cibório ou âmbula, é um cálice com tampa que serve para guardar as hóstias consagradas, é uma alfaia litúrgica também conhecida como "vaso de sacrário".
10. "O Tremor da Terra" foi o nome dado à terceira parte da Exposição, que focaliza a destruição de Lisboa pelo terremoto seguido de maremoto do dia 1 de Novembro de 1755 e a reconstrução efetivada pelo Marquês de Pombal.
11. Jean Pillement foi desenhador da manufatura dos Gobelins, antes de ocupar o lugar de pintor régio em Lisboa.
12. Painel de azulejos regido por um sistema de composição geometrizante, num ideário modular, composto de elementos que se repetem.
13. *Catálogo da Exposição Triunfo Barroco* . p. 305/c.a.
14. "Joyeuse Intimité" foi o nome dado à quarta parte da Exposição, que focaliza a vida da corte no reinado de D. José I.
15. "A Câmara do Tesouro" foi o nome dado à quinta parte da Exposição.
16. Cf. CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. (A à CHE). Paris: Seghers, 1969. p.303.
17. A Marquesa de Sevigné, famosa dama da corte de Luís XIV, deixou seu nome ligado às jóias que apresentavam pendentes, uma vez que ela só aparecia em público trazendo uma dessas jóias. Antes da marquesa, a peça era designada de *pendentif*, depois, por efeito metonímico, passou a ser chamada de *sevigné*.