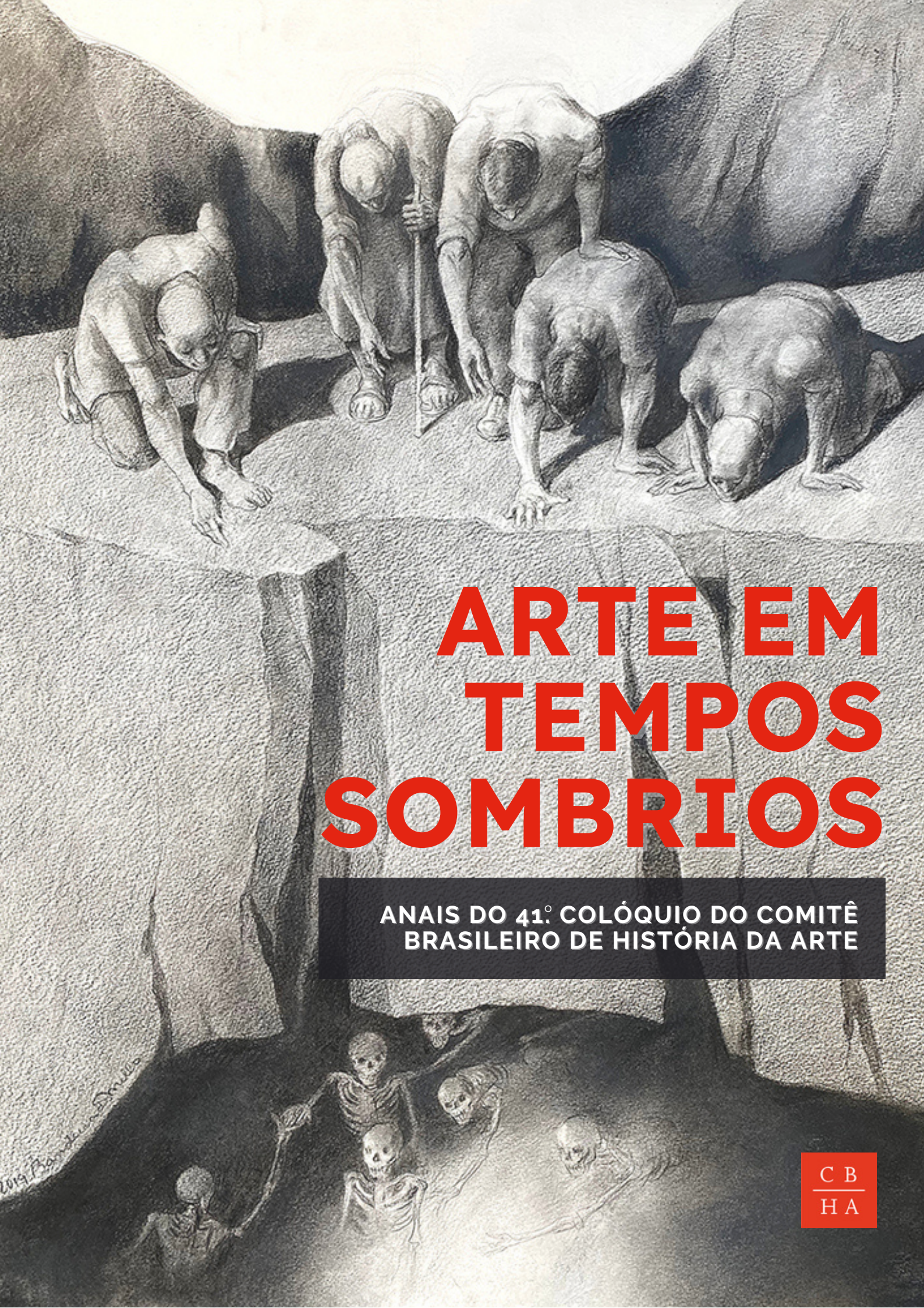




ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

CB
HA

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização



Organização



UFRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

 **UFU** Universidade
Federal de
Uberlândia



UFPEL



UFRRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL
DO RIO DE JANEIRO


CEFET/RJ

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972

Presidente de Honra (in memoriam) – Walter Zanini

Diretoria (2020-2022)

Presidente – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

Vice-presidente – Neiva Bohns (UFPEL)

Secretária – Rogéria de Ipanema (UFRJ)

Tesoureiro – Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

41º Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios**Comissão Organizadora**

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Marize Malta (UFRJ/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

Comitê Científico

Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)

Blanca Brites (UFRGS/CBHA)

Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)

Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)

Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)

Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)

Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)

Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)

Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

Imagem da capa

Lydio Bandeira de Mello (1929 -), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

Diagramação

Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios

– Evento online - 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.41>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA.

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte

CDD: 709.81

Henrique José da Silva (1772-1834): retrato em tempos convulsos

Patricia Telles, Universidade de Évora
<https://orcid.org/0000-0001-8761-9882>
pat2telles@gmail.com

Resumo

Analisaremos aspectos da vida e obra de Henrique José da Silva no período conturbado que antecedeu a sua vinda ao Brasil, no qual, sem sistemas de apoio institucional, a sobrevivência de muitos artistas portugueses dependia da sua capacidade de estabelecer estratégias clientelares, nas quais a pintura do retrato tinha importante papel. Veremos que o futuro diretor da Academia Imperial deveu parte do seu sucesso em Lisboa à venda de retratos gravados e à amizade de um negociante, que o empregava na pintura de retratos e alegorias políticas de natureza efêmera, para festas populares. No Brasil, a serviço do imperador, o pintor prosseguiu com a construção e divulgação de iconografias políticas, mas defrontou-se com novas hostilidades, deixando, ao morrer, uma reputação aos pedaços.

Palavras-chave: pintura. retrato. século 19. Academia Imperial. luminárias.

Abstract

We shall study some aspects from the life and oeuvre of Henrique José da Silva in the difficult historical period before his arrival in Brazil. At the time, without institutional support, the survival of Portuguese artists mostly relied upon their strategies for establishing a clientele, in which portrait painting played an important role. Indeed, the future director of the Imperial Academy owed his initial success in Lisbon not only to the sale of prints based on his portraits, but also to the friendship of a businessman who ordered portraits and political allegories for ephemeral structures built for popular festivities. Once in Brazil, in service of the emperor, Silva continued to contribute to the construction and distribution of political iconographies, but confronted new hostilities, and left, at the time of his death, a shattered reputation.

Keywords: painting. portraiture. 19th century. Imperial Academy. festivities.

O português Henrique José da Silva (1773-1834), primeiro diretor da Academia de Belas Artes, criada no Rio de Janeiro pela corte portuguesa exilada, e “pintor da imperial câmara” de D. Pedro I, alcançou, em vida, o cimo da carreira artística. Contudo, a sua trajetória em Lisboa, nos anos sombrios do início do Oitocentos, permanece pouco conhecida, e o seu estudo revela elementos interessantes das estratégias de sobrevivência dos pintores na época, na qual a pintura do retrato contribuía para alçar a carreira de um pintor, ou derrubá-la...

Retratos, visibilidade e clientela

De facto, mesmo na França, o retrato contribuía de modo determinante para a constituição e a manutenção de redes clientelares; os alunos de Jacques Louis David (1748-1825) não hesitavam em propor, oferecer ou pintar retratos para agradar ou simplesmente para aproximar-se de patronos em potencial – levando a historiadora Anne Lafont a considerar a modalidade como a verdadeira “pedra angular” de uma carreira de sucesso (LAFONT, 2005: 114, 120-126). Em Portugal, sem mecanismos oficiais de apoio às artes, os pintores encontravam-se ainda mais conscientes do quanto a sua sobrevivência dependia dessas redes. De fato, malgrado tentativas esporádicas, não dispunham de exposições oficiais de arte regulares, no modelo dos *Salons*, através das quais pudessem submeter as suas obras ao julgamento dos seus pares, e, a seguir, a um público amplo, passível de outorgar-lhes reconhecimento e clientes.

As oportunidades para mostrar as suas obras eram raras. Fora a pintura religiosa, eram os retratos régios que geravam maior visibilidade pois, tal como em imagens de santos (BELTING, 1996), o seu poder icónico tendia a transmitir a memória de uma suposta presença régia de modo quase mágico, com tamanha força que se mantinha inclusive através de cópias e gravuras. Assim, os pintores lusos empregavam a pintura de retratos de reis e “heróis” não apenas para dar maior visibilidade à sua arte, mas também para complementar os seus rendimentos, seja pela venda direta de quadros, ou pela de gravuras que eles próprios abriam ou encomendavam - e ainda como mostra de lealdade ao rei, ou suposta prova de acesso aos escalões superiores da sociedade.

Bastava que o modelo régio fosse reconhecível, a sua “semelhança” exata pouco importava, e a perícia do pintor, menos ainda. Ainda em 1829, um retrato pintado de D. Pedro I substituiu o imperador num camarote de teatro, onde foi saudado como se fosse o próprio monarca (TELLES, 2015: 106). Essa presença pública do rei “em efígie” dava-se com maior frequência em obras de natureza efémera erguidas durante festas populares: em “luminárias” ou iluminações, construídas periodicamente para celebrar eventos diversos. Em Lisboa, seriam um elemento importante para afirmação da carreira de Henrique José da Silva, sobretudo após as invasões francesas.

Uma obra pouco conhecida

Figura marcante na pintura no Brasil em inícios do século XIX, Henrique José da Silva permanece pouco estudado - mesmo sendo mencionado em centenas de textos. Desde que Laudelino Freire publicou em 1914 um folheto dedicado à sua vida e obra, apenas Sônia Gomes Pereira parece ter-se demorado em um estudo específico cujos resultados, expostos em colóquio em 2009 e publicados em atas, colocaram veementemente a necessidade de uma profunda revisão historiográfica, dado o excessivo enaltecimento da chamada “missão francesa” e a visão negativa dos portugueses. Desmentiu inclusive, e com razão, uma das mais graves acusações contra Silva: que ele tivesse alterado o currículo da Academia inicialmente proposto por Lebreton para dar maior destaque ao desenho, em benefício próprio, traindo o espírito desse currículo (PEREIRA, 2010: 547-556).

Mesmo assim, a obra do artista não dispõe sequer ainda de um levantamento. Além de cerca de 130 desenhos, 125 dos quais pertencem ao Museu D. João VI, conhecem-se menos de 25 telas a óleo dispersas dos dois lados do Atlântico – amostra ínfima da produção da vida de um pintor. A sua obra religiosa, por exemplo, permanece por inventariar, como uma “Descida da Cruz” datada de 1816¹, fortemente inspirada numa tela de Barocci (1535-1612), pintada em 1567 para a catedral de Perugia, que Silva provavelmente só conheceu através de gravuras, e levanta uma série de questões sobre as influências que sofreu.

As suas telas mais importantes hoje conhecidas são os retratos oficiais de D. Pedro I no Museu Imperial de Petrópolis (1824) e no Museu Histórico Nacional (1825). Sabemos, contudo, que pintou dezenas de retratos do imperador, provavelmente semelhantes, entre 1824 e 1830, em corpo inteiro e a meio corpo, para distribuir pelo Brasil, dezesseis em resposta a uma única encomenda a 1 de junho de 1825 (TELLES, 2015: 96-97, 128). A maioria perdeu-se, mas a qualidade dos subsistentes levanta a questão da falta de consistência da sua produção. Encontram-se, por exemplo, distorções flagrantes em um retrato de D. João como Príncipe Regente no Museu Histórico e Diplomático do Palácio Itamaraty (KNAUSS, 2018: 99). Ora, as outras telas demonstram que essas distorções dificilmente procedem de falta de conhecimento. Ajudam a explicar a acusação de “mediocre” tão reiterada por Jean Baptiste Debret (1768-1848) – mas parecem intencionais, indicando talvez que o retrato foi elaborado para um local e uma função específicos. Analisarmos quais poderiam ter sido, levou-nos a investigar os retratos na trajetória de Henrique José da Silva antes de chegar ao Brasil.

¹Henrique José da Silva, “Descida da cruz”, 1816, óleo sobre tela, assinado e datado, 80 x 57 cm – coleção particular, Lisboa.

Retratos e luminárias

Durante o Antigo Regime, embora o rei fosse inacessível para a maioria dos seus subidos, imagens régias circulavam pelo mundo português por meio de gravuras, como a de Gaspar Froes Machado, que inspirou o retrato do Príncipe Regente por Silva (KNAUSS, 2018: 99), e outros pintores. Mas era sobretudo em festas populares que grandes imagens regias coloridas se espalhavam pelas cidades lusas, de Lisboa a Goa, Salvador ou Macao: figuravam em “transparente” em edifícios efêmeros, erguidos em tela, madeira e papel, durante as chamadas “luminárias” ou iluminações, acompanhadas por fogos de artifício.

Nas ruas e praças mal iluminadas, essas imagens, feitas para serem vistas de baixo (*di sotto in su*) e por isso provavelmente distorcidas para compensar os efeitos de perspectiva, teriam enorme impacto visual. Participavam de estruturas em madeira erguidas anualmente, mais ou menos elaboradas segundo o evento a comemorar: nascimentos, aniversários e casamentos régios, canonizações ou vitórias militares, como em vida de Henrique José da Silva, que delas participou ativamente.

Pequenos recipientes de barro ou vidro contendo uma mecha, óleo ou azeite, espalhavam-se pelos balcões e janelas da cidade. Velas, mais caras, eram espetadas nas laterais das sacadas de ferro. Tudo isso participava da iluminação da cidade, estendia-se a muitos navios nos portos, e circundava construções efêmeras. Segundo listas de compras de materiais do século anterior, os transparentes eram pinturas a tempera sobre tecido fino ou papel, montadas em chassis de madeira, e oleadas. Colocava-se por traz “infinidade de luzinhas”. Naturalmente, embora os materiais fossem frágeis, tudo era reaproveitável, e até em Versailles, certas estruturas e pinturas eram usadas em diferentes festas, ano após ano, com algumas modificações². Algumas vezes, retratos régios em tela eram expostos nas sacadas de casas ou instituições, circundados de luzes.

Embora tais iluminações fossem efetuadas por ordem pelo governo, e apenas parcialmente financiadas pela cidade ou pela intendência da polícia, diversas associações de artesãos ou comerciantes participavam, erguendo do seu bolso as suas próprias luminárias, como alguns particulares, nobres, banqueiros ou negociantes, que se orgulhavam de decorações extraordinárias nas fachadas das suas casas. Um destes, dono do então famoso “Botequim das Parras”, ficaria conhecido como “José Pedro das *Luminárias*” – e era amigo e compadre de Henrique José da Silva.

² A documentação sobre o tema ainda se encontra dispersa. Ver AAVV. *Arte Efêmera em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000; [SILVA, J. P. da (org.)] *Collecção dos versos e descripção dos quadros allegoricos*, [...]. [Lisboa:] Impressão Regia, 1812, AAVV. *Fêtes et divertissements à la cour*. Versailles: château de Versailles, 2017, *Gazeta de Lisboa*, etc.

O pintor e o padrinho

Mas afinal quem era este pintor? Nasceu provavelmente em finais de 1772 ou no início de 1773, porque foi batizado na Freguesia das Mercês, em Lisboa, a 27 de junho daquele ano. Filho de José da Silva Reys (ou dos Reis) e de Catharina Theresa, neto de italianos pelo lado da mãe, Henrique José da Silva teve como padrinho ninguém menos que o Conde de Oeiras, Henrique José de Carvalho e Melo (1748-1812) - filho do marquês de Pombal. Seguramente acreditavam que este alto apadrinhamento garantiria o futuro da criança, mas em 1777, o poderoso marquês caiu em desgraça.

Aos doze anos, Henrique José da Silva matriculou-se na *Aula Publica de Desenho*, conhecida como “Aula do Rocha” – pelo nome do seu fundador e professor, o pintor Joaquim Manuel da Rocha (1727-1786). Estudou com ele e, após a sua morte com Eleutério Manoel de Barros (1750-1824), que fora aluno, em Roma, de Ludovico Stern (1709-1777). É provável que ambos ensinassem seguindo modelos Italianos, como o famoso Pedro Alexandrino (1730-1810), em cujo ateliê Henrique José da Silva ingressou em 1790 (MACHADO, 1922).

Por volta de 1798, já estabelecido profissionalmente, casou-se com Eufrazia Maria, filha de um *negociante* (Freg. da Encarnação, 1799; 222), com a qual teve uma dezena de filhos. O que muito nos interessa notar é que, não uma, mas duas dessas crianças, Júlia e Justina³, batizadas respetivamente em 1803 e 1805, tiveram o mesmo padrinho, José Pedro da Silva (1772-1862) - prova da importância dessa pessoa na vida da família.

Não era nobre, nem parente, mas uma figura proeminente nos círculos intelectuais de Lisboa. Em 1803, acabara de abrir o “Botequim das Parras”, conhecido pelas suas decorações de *parras* – provavelmente de autoria do compadre Henrique José da Silva, que além de quadros, pintava na época tetos, e paredes a fresco (MACHADO, 1922: 97). O Botequim era uma “loja de café”: vendia bebidas, livros e gravuras (*Gazeta de Lisboa*, 1806), seu dono recitava poesia, discutia política, e atraía políticos e intelectuais, como o poeta Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765-1805) (SILVA, I., 1860: 91) do qual Henrique tornou-se amigo.

Em 1805, pintou o último retrato do poeta, e no ano seguinte mandou-o gravar pelo famoso Italiano Francesco Bartolozzi (1725-1815), dedicando a gravura a um mecenas em potencial, António de Araújo de Azevedo (1760-1817), mais tarde Conde da Barca (TELLES, 2017). José Pedro financiou uma subscrição para a edição, e vendeu as gravuras no Botequim das Parras (*Gazeta de Lisboa*, 1806; *Suplemento à Gazeta de Lisboa*, 27/06/1806). A fama do poeta beneficiou a todos, pois ainda em 1810, pintor e gravador ainda vendiam as gravuras (TELLES, 2015: 132).

Mas os exércitos de Napoleão se aproximavam - em novembro de 1807, a corte portuguesa foi evacuada para o Brasil, deixando Lisboa nas mãos dos

³ Batizadas a 28 de setembro de 1803 e 16 de Março de 1805 (Freg. de Santa Catarina, 1803: 57vs; 1805: 103)

franceses, e só reencontramos informações sobre Henrique após a sua expulsão, em setembro de 1808, quando seu amigo José Pedro resolveu empregá-lo para aproveitar a explosão de alegria na cidade.

Por residir nos andares em cima do seu estabelecimento, poderia decorar a fachada inteira, e assim construiu luminárias das janelas de casa até o chão. Ele próprio descreveu, mais tarde, as centenas de copinhos de vidro iluminados, lanternas, arcos com dizeres e enormes pinturas, centradas em transparentes com alegorias, retratos da família real e dos “heróis ingleses”, libertadores de Portugal: Arthur Wellesley (1769-1862), futuro Duque de Wellington, e William Carr Beresford (1768-1854) todos da autoria do seu amigo, Henrique José da Silva. ([SILVA, J.], 1812). O sucesso foi tamanho que, durante os sete anos seguintes, José Pedro encomendou luminárias à cada oportunidade: casamentos régios, tratados, vitórias etc. Para explicar as alegorias ao público que parava para vê-las, encomendou versos aos seus jovens clientes escritores, mandou imprimir os folhetos e distribui-los gratuitamente (SILVA, 1860: 91). Em 1812, reuniu-os num livro, que vendeu no Botequim em benefício da Casa Pia de Lisboa. Henrique José da Silva é o único pintor que menciona, o que leva a crer que tenha sido o único autor das pinturas ([SILVA, J.], 1812). As suas construções efêmeras ficaram tão famosas, que deram ao seu mentor o nome de “José Pedro das *Luminárias*”. À sua maneira, tornou-se um mecenas – entendeu, dois séculos à frente da sua época, o quanto empregar pintores e poetas para criar “eventos” podia atrair a atenção do público para o seu café.

O retrato como negócio

Henrique José da Silva também soube aproveitar os “eventos” do amigo para retratar celebridades que provavelmente nunca conheceu, e pouco viu. E naqueles tempos conturbados, criou um verdadeiro “modelo de negócio” que contribuiu para a sobrevivência da família, e provavelmente ajuda a explicar a qualidade irregular da sua obra. Pintava os ditos “heróis” ou reis em grande formato para luminárias, provavelmente algo deformados, para serem vistos de longe e por baixo. Como os seus importantes modelos dificilmente teriam tempo de posar, é provável que copiasse a sua “semelhança” de gravuras e quadros por outros pintores. Pintava a seguir telas a óleo de tamanho médio, como o par de retratos equestres dos generais Wellington e Beresford, datados respetivamente de 1811 e 1812. Acreditamos que se destinassem à venda, pois não hesitava em realizar várias versões de um mesmo quadro – como uma versão algo menor do retrato de Wellington, pintada um ano depois do “original”⁴. Finalmente, mandava gravar os retratos que tornara famosos, e vendia as gravuras, que anunciava pelos jornais,

⁴ Henrique José da Silva, “Retrato de Wellington”, 1812, óleo sobre tela, assinado e datado, 82 x 60 cm – vendido na Cabral Moncada Leilões, Lisboa, a 11 de maio de 2009, lote 30.

como a que reproduzia o seu retrato do Beresford, gravada em 1812 (*Gazeta de Lisboa*, 05/03/1812).



Figura 1. Henrique José da Silva, Retrato equestre do General Beresford, 1811. óleo sobre tela, 89 x 66 cm. Lisboa, coleção particular. Fundação *Gaudium Magnum*.

Em meio a uma guerra que devastou a Europa até 1815, e de uma enorme crise económica, Henrique José da Silva pintava para alimentar os filhos - mas pintava bem. E após os retratos dos generais ingleses, cada retrato, cada modelo, o aproximava de outra personalidade, de outro cliente.

Em 1814, por exemplo, retratou o compositor João Domingos Bontempo (1775-1842), e pela mesma época o célebre escritor e jornalista Agostinho José de Macedo (1761-1831), numa tela que este descreveu como “admirável”, usou para ilustrar o seu livro *Oriente*⁵, e ainda declarou feita “(...) pelo grande pintor que o governo chamou para pintar o nosso *Lord*⁶...” Ora, nada indica que Henrique José da Silva tenha sido chamado pelo governo para pintar o futuro duque de Wellington, ou qualquer outro *lorde*, mas tal como o seu patrono José Pedro, o pintor parece ter sabido utilizar a fama a seu favor.

Em 1817, era um dos únicos artistas lusos “bem-considerados” que se estranhava encontrarem-se ainda fora do “real serviço” ([CRAVOÉ], 1817) e pode ter sido a ambição de aproximar-se da corte (não apenas a necessidade de obter um emprego para o filho, como afirmava o Debret) que o trouxe ao Brasil, por volta de 1819.

No Rio de Janeiro, mesmo com outras obrigações, tentou reproduzir o modelo de carreira que adotara em Lisboa. Continuou a trabalhar em grandes telas efémeras para festas, como o “grande painel alegórico” que ofereceu em agosto de 1823, para figurar em comemorações recuperação da saúde do imperador. Colocado no “pórtico principal” da igreja de São Francisco de Paula, mostrava a Virgem Maria intercedendo por D. Pedro I, acompanhada por anjos e figuras. E durante a noite, “globos de vidro” iluminaram a fachada da igreja, “especialmente” a pintura, destacada por uma “iluminação transparente” (*Diário do Governo*, 02/09/1823). Tentou também mandar gravar algumas obras, mesmo se para tal precisou mandá-lo fazer no exterior. Teve de recolher ele mesmo fundos para empreendê-lo, mas entre maio de 1824 e janeiro de 1827, conseguiu que 356 subscritores (da Cisplatina ao Maranhão) adquirissem, sem qualquer garantia, um ou mais exemplares do seu retrato de D. Pedro I em trajes majestáticos, que enviara para ser gravado em Paris pelo famoso Urbain Massard (1775-1843) (*Diário Fluminense*, 1825; *Amigo do Homem*, 17/01/1827). Infelizmente a gravura só chegou ao Brasil em março de 1831 – semanas da abdicação (*Diário do Rio de Janeiro*, 18/03/1831).

⁵ Legou a tela ao Mosteiro de Alcobaça, onde permanecia em 1833 (BRAGA, 1899: 296-7) – após as desapropriações das instituições religiosas em Portugal, em 1834, a tela desapareceu.

⁶ Provavelmente Wellesley ou Beresford.



Figura 2. Urbain Massard d'après Henrique José da Silva, D. Pedro I, imperador e defensor perpétuo do Brasil, 1830. Gravura, 71,9 x 50,6 cm. © Pinacoteca do Estado de São Paulo, coleção Brasiliana/ doação Fundação Estudar. Fotografia de Isabella Matheus.

Não desistiu. Quase no final da vida, pintava telas do mais puro neoclassicismo, como em 1829 uma Virgem com o Menino atualmente numa coleção privada, que pode ter pertencido a Laudelino Freire⁷. Trata-se de uma obra absolutamente digna do “*retour à l'ordre*” do seu tempo, mesmo se os delicados rosas e azuis espelham a pintura de contemporâneos italianos, não franceses – como foram portugueses de origem italiana, como ele, que o protegeram no Brasil, nomeadamente Francisco Bento Maria Targini (1756-1827), Visconde de São Lourenço, poeta português de família modesta, que vivera no Brasil desde finais do século XVIII, mas visitava frequentemente Lisboa (SILVA, I., 1859: 352) onde pode ter conhecido Henrique José da Silva. Em 1819, incluiu o seu retrato por ele no seu livro mais importante, uma tradução do *Essay on Man* de Alexander Pope⁸.

⁷ Henrique José da Silva, “Virgem com o menino”, 1829, óleo sobre tela, ass. e datado, 79 x 62 cm – vendido na Cabral Moncada Leilões, Lisboa, a 14 de dezembro de 2020, lote 51. A mesma, ou uma variante (a qualidade da fotografia dificulta a identificação) encontra-se reproduzida por Laudelino Freire (1914).

⁸ Embora como vimos, a feitura de um retrato não indique necessariamente uma sessão de pose “do natural” e, neste caso, a data de 1819 figure na gravura, uma inscrição no canto inferior direito afirma que a placa foi gravada em 1815, por Gregório Francisco Queirós (1768-1845), indicando um retrato anterior, o que, dadas as suas origens semelhantes e a relação futura entre os dois, parece mostrar que se conheciam.

Considerações finais

A nomeação de Henrique José da Silva, em novembro 1820, para dirigir a Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil não parece ter sido um favor: foi provavelmente um gesto político por parte das elites intelectuais portuguesas para retomar controle da mais importante instituição oficial de arte portuguesa dos seus professores franceses, vistos como maçons e bonapartistas.

A oposição resultante, feroz, e nem sempre justa, terminou por macular a memória do pintor. Em 1839 Manuel de Araújo Porto Alegre, tentava esclarecer, em parte, a calúnia: Silva teria sido *mais hábil na intriga que no desenho e na pintura* – ou seja, embora talvez aceitável em termos plásticos, pecava pela falta de caráter, era “um homem mau”⁹. A ressalva do discípulo de Debret é importante – particularmente escrita no ano em que o mestre concluía a publicação do seu livro sobre o Brasil, o *Voyage Pittoresque et Historique*.

Henrique José da Silva morreu a 30 de outubro de 1834 (Freg. de São José, 1834, vol. 4: 50vs.). Debret começou a publicar o livro, em Paris, meses mais tarde, e entre 1834 e 1839, um depois do outro, os três volumes do *Voyage Pittoresque* contaram as aventuras do seu autor, membro de uma “Missão Francesa” convidada pelo governo para trazer a civilização ao Rio tropical – e do seu inimigo, Henrique José da Silva, artista medíocre e ser humano desprezível – o “vilão” que cada história precisa. Começamos apenas a descobrir que estávamos errados, em ter acreditado em tudo o que ele escreveu.

Referências

Fontes manuscritas e periódicos

Amigo do Homem. [Rio de Janeiro] 17 de Janeiro de 1827.

[CRAVOÉ, Pedro Alexandre] “Artes, e Offícios. Da Pintura, sua existência em Portugal, e seus mais distintos Artistas” in *Jornal de Bellas Artes, ou Mnemosine Lusitana*. vol. 2, n. 3, 1817

Diário do Governo, [Rio de Janeiro] 2 de Setembro de 1823

Diário do Rio de Janeiro. 18 de Março de 1831

Diário fluminense. [Rio de Janeiro] 3 e 26 de setembro de 1825; 19 de novembro de 1825.

Freguesia da Encarnação, Lisboa. *Livro de registo de Casamentos 1792 a 1799*, ANTT, RP, B15, Cx 18.

⁹“Escreveu Porto-Alegre em Apontamentos sobre as Belas Artes no Rio de Janeiro, publicados em 1839 no periódico Belas Artes: Por fatalidade chegaram ao Brasil dois homens maus e um bom. Henrique José da Silva, discípulo ingrato de Pedro Alexandrino, mais hábil na intriga que no desenho e na pintura, e o célebre Pedro Cravoé, que de mercador de móveis se ergueu em arquiteto, (...). O santeiro João Joaquim Alão, (...) era um bom homem.” (FERNANDES, 2010: 127 nota 12)

Freguesia de N. Sra das Mercês. Lisboa. *Livro de registo de baptismos 1762-1774*, ANTT, RP, Livro B4 s/cx.

Freguesia de Santa Catarina, Lisboa *Livro de registo de baptismos 1801-1811*. ANTT, RP, Livro B19 Cx9.

Freguesia de São José. Rio de Janeiro, *Livro de óbitos de livres de 1833 a 1877*, Arquivo Arquidiocesano, Rio de Janeiro, Brasil

Gazeta de Lisboa, 21 de Janeiro e 5 de Agosto de 1806; 5 de Março de 1812

Suplemento à Gazeta de Lisboa, 27 de Junho de 1806.

Outras referências

AAVV. *Fêtes et divertissements à la cour*. Versailles : château de Versailles, 2017

AAVV. *Arte Efémera em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

BELTING, Hans. *Likeness and Presence*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1996.

BRAGA, Theophilo. (org.) *Memórias para a vida íntima de José Agostinho de Macedo por Innocência Francisco da SILVA (...)*. Lisboa: Typographia da Academia das Sciencias, 1899.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. São Paulo: Martins Fontes e INL, 1975.

FERNANDES, Cybele Vidal N. "O complexo caminho: da encomenda à obra realizada. Uma casa nobre no Rio de Janeiro" in FERREIRA-ALVES, N. M. (coord.) *A Encomenda.O Artista.A Obra*. Centro de Estudos em População Economia e Sociedade, 2010. Pp 123-135

FREIRE, Laudelino. *Galeria Histórica dos pintores no Brasil - Henrique José da Silva*. Rio de Janeiro: Typographia Röhe, 1914.

KNAUSS, Paulo (org.) *O retrato do rei Dom João VI*. Rio de Janeiro: Artepádiva e Museu Histórico Nacional, 2019.

LAFONT, Anne. « Les stratégies marchandes des élèves de David pendant la Révolution ». in M. PRETI-HAMARD and P. SÉNÉCHAL (org.) *Collections et marché de l'art en France 1789-1848*. Presses Universitaires de Rennes et Institut National d'Histoire de l'Art, 2005, pp. 113-131.

MACHADO, Cirilo Volkmar. *Collecção de Memórias*. Imprensa da Universidade [de Coimbra], 1922

PEREIRA, Sônia Gomes. "Henrique José da Silva, um pintor português na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro" in FERREIRA-ALVES, N. M. (coord.) *A Encomenda.O Artista.A Obra*. CEPESE, 2010. pp. 547-556.

TELLES, Patricia D. *Retrato entre baionetas: prestígio, política e saudades na pintura do retrato em Portugal e no Brasil entre 1804 e 1834*. [tese de doutorado em História da Arte], Universidade de Évora, 2015.

TELLES, Patricia. D. *O cavaleiro Brito e o Conde da Barca: dois diplomatas portugueses e a missão francesa de 1816 ao Brasil*. Sistema Solar, 2017.

SILVA, Innocência Francisco da. *Diccionario Bibliographico Portuguez*, (1-20 vols). [Lisboa] Imprensa Nacional, 1858-1911.

[SILVA, João Pedro da (org.)] *Collecção dos versos e descripção dos quadros allegoricos, que em todas as solemnidades publicas desta capital mandou imprimir, e gratuitamente distribuir [...]*. [Lisboa:] Impressão Regia, 1812.

Como citar:

TELLES, Patricia. Henrique José da Silva (1772-1834): retrato em tempos convulsos. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 1247-1258, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.41.101>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>