

**“DE REI FUJÃO A CONSTRUTOR DO IMPÉRIO LUSO BRASILEIRO:  
D. João VI e as Transferência(s) em Linhas , Traços e Cores”**

(This pdf version contains no images. For the original article go to  
<http://www.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa5.1/Site%20Folder/reinato1.html>)

**Eduardo José Reinato**

Universidade Católica de Goiás

**Abstract:** The present essay has as its goal to reconsider the transference process of the Portuguese court to Brazil, in 1808. It emphasizes the images construction over this process and the establishment of an European court in the tropics. This essay also proposes to revisit some of the painters of the 18th and 19th centuries, who were in charge of building the image of the Regent, the King Dom João VI.

**Keywords:** Empire - Portuguese Court - Image.

Na abordagem do tema da transferência da Corte portuguesa para o Brasil, tornou-se lugar comum a visão desse momento de forma pejorativa. Nosso colonialismo cultural, ao longo do tempo, reafirmou uma admiração aos franceses, impedindo, muitas vezes, a leitura racional e desapaixonada do momento vivido por Brasil e Portugal, frente aos anseios imperiais de Napoleão. Dessa forma, a abordagem desse tema necessariamente deve passar por uma discussão em torno da imagem de seu principal responsável: o rei Dom João VI, o Clemente, embora, tal como nos adverte Burke, a leitura de imagens não seja das tarefas mais fáceis do trabalho do historiador, pelo menos, quando “é grande a distância cultural entre o autor e o espectador” tal como a que separa os séculos XVIII e XIX de nossos dias. (Burke, *A fabricação do rei* 30)

Entre os reis portugueses, nenhum é alvo de tanta polêmica como Dom João VI. As imagens pictóricas e mentais, bem como as representações sobre ele são muito difundidas ainda hoje de forma extremamente paradoxal. Dom João VI tornou-se, talvez, o personagem de nossa história mais vulnerável à caricatura fácil, à detração, fosse por sua personalidade, seus costumes pessoais ou pelas atribulações em sua vida conjugal. O imaginário sobre o rei transita de um universo jocoso e ficcional, para um universo dramático e melancólico. Era o segundo na sucessão, mas teve uma formação apurada como a de seu irmão, Dom José de Bragança, que seria o sucessor natural de D. Maria I. No entanto, ao que parece, estaria reservada a ele, uma vida de fruição e ócio. Daí as quadrinhas pejorativas sobre sua atitude:

Nós temos um rei,  
Chamado João,  
Faz o que lhe dizem  
Come o que lhe dão;  
E vai para Mafra  
Cantar canto-chão. (Braga)

Não nasceu para ser rei, tampouco foi preparado politicamente para a função. Assumiu em virtude de uma sequência de fatalidades: a morte do pai em 1786, D. Pedro III, a morte de seu irmão, Dom José de Bragança, em 1788 e a manifestação de agravamento de sinais de perturbação mental de sua mãe. Viu-se, pois, obrigado a assumir o governo do reino, de maneira informal em 1792 e, depois da constatação da irremediável demência de D. Maria I, como príncipe regente.

Além dessas circunstâncias da vida pessoal, tornou-se regente e depois rei no momento mais dramático da história europeia, da história de Portugal e do Brasil. Era uma época de grandes atribuições na política Europeia.

Na França, após a Revolução francesa ter decapitado a monarquia borbônica, a I Primeira República, gestada frente ao esforço revolucionário, realizou um grande esforço defensivo, procurando criar uma zona de proteção para a nação francesa para, mais tarde, com a superação das contradições internas e, sobretudo com a ascensão burguesa por meio de Napoleão, transformar-se num sistema de conquista determinada pela lógica da Razão de Estado. Se esse é o aspecto mais evidente no contexto das relações Internacionais europeias da época, mais significativa foi a transformação mental desencadeada a partir dessas atribuições, com reflexos em todo o mundo.

Os franceses, os portugueses afrancesados e, da mesma forma, os anti-ingleses construíram a imagem de um D. João VI medroso, fujão e submisso aos ingleses. É engraçada essa postura dos historiógrafos, pois, naquela mesma época e diante do mesmo Napoleão, ninguém “fugiu” mais do que o Czar Alexandre I da Rússia. Se não fosse pelo “General Inverno”, aprendido historicamente pelos russos de outras tantas invasões, possivelmente, também o czar continuaria se retirando até a Sibéria, já que a Rússia não contava com uma colônia distante dos conflitos e tão estratégica para a manutenção do Império, como Portugal tinha o Brasil. De mesma forma, pouco se destaca, na história mundial, o fato de os franceses, no século XX, diante de Hitler terem primeiramente assumido uma atitude de submissão e de dubiedade covarde com Pétain e depois de rearticulação do poder fora da pátria, com De Gaulle que havia se refugiado na Inglaterra.

Este fato nunca foi caracterizado como covardia. Afinal, De Gaulle se retira para a Inglaterra para comandar e rearticular o poder francês e, de certa forma, canalizar a luta de resistência antinazista. Se pensarmos nos dias de hoje, seria covardia o presidente dos Estados Unidos ter para si, sempre preparado, o *Air force I* para um eventual deslocamento em caso de ataque à maior potência mundial, como por exemplo, o presidente Bush fez no momento do ataque ao *World Trade Center* no 11 de setembro de 2001? Mas se Bush fosse português...

Ao levarmos em conta os acontecimentos da história de Portugal no período da Revolução Francesa e da consolidação do liberalismo europeu, torna-se significativo que a sucessão de eventos gire em torno de um ponto cego de onde irá emergir um Portugal moderno. Participe desse furacão histórico, onde se cruzaram as mais diversas propostas políticas, está a figura de D. João, príncipe herdeiro e príncipe governante, regente, rei e imperador honorário, repartido entre dois continentes, dois regimes, entre a guerra e a paz, a tranquilidade e a crise política.

Quando se pensa a temporalidade do período joanino, destacam-se três grandes fases, todas elas bem definidas e separadas umas das outras. A primeira, de 1792 a 1807, desenrolou-se em Portugal sob a égide do chamado despotismo esclarecido, marcado pela interinidade do governo de Dom João e os problemas de afirmação de sua forma de governar. A segunda, de 1808 a 1821,

teve lugar no Brasil, e foi marcada pela metropolização da colônia, enquanto o Portugal europeu venceu as invasões francesas com a ajuda e presença de tropas inglesas em seu território, mas, ao mesmo tempo, se subalternizava. A terceira, de 1821 a 1826, correspondeu ao início do regime liberal e à independência do Brasil. Passou-se nesse período, em Portugal, por tentativas de estabelecimento de um sistema de governo por gabinete. Em todas estas fases, quer como príncipe quer como rei, D. João foi sempre o protagonista principal. Ele sempre assumiu a posição de um eixo em torno do qual girou a história do Império Ultramarino Português. Independentemente da importância conjuntural de secretários de Estado e ministros, embaixadores e plenipotenciários estrangeiros, Cortes e deputados, sua mulher Carlota Joaquina e seus filhos Pedro e Miguel, D João conduziu-se como estadista e governante “*sui generis*” na história portuguesa.

“Para o Príncipe Dom João, não havia mais porque hesitar entre Napoleão ou a Inglaterra; de fato, era uma questão de escolher entre Portugal e Brasil. Se ele fosse para a América, o reino seria engolido pela voracidade dos aliados franco-espanhóis; se ele não fosse, o Brasil seria um prêmio para os ingleses, pois a Inglaterra invadiria Açores, Madeira e todas as colônias portuguesas. Ele se lembrou das palavras que Lord Hanksbury havia endereçado ao diplomata francês que o estava ameaçando com a conquista de Lisboa e Porto se os ingleses não abandonassem Malta e se contentassem com o Ceilão: *se Napoleão invadir Portugal, a Inglaterra invadirá as colônias portuguesas de além-mar. Açores e Brazil somente já valerão muito mais do que o continente português valerá para a França.*”(Costa 230)

Contudo, dividem-se as opiniões da historiografia sobre o rei.

“O problema não se resolve apenas reabilitando D. João VI perante algumas persistentes condenações. O problema exige que se reformule o quadro interpretativo de modo a perceber D. João como o epítome de uma época, a encarnação (sic) de uma idéia política, o protótipo de um governante burkeano que atravessou muitas crises com bastante mais vitórias que derrotas. Faltam-nos os termos para identificar as suas façanhas a que José da Silva Lisboa chamou benefícios. Os acontecimentos são grandiosos mas atípicos – manutenção da neutralidade de Portugal nas guerras napoleônicas, transferência da Corte e Administração para o Rio de Janeiro, supressão do sistema colonial, medidas de liberalismo económico com a criação do banco do Brasil, abertura dos portos e liberalização do comércio, Declaração do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, adopção(sic)do liberalismo moderado em Portugal. Mas sendo únicos no género, nem por isso deixam de ser marcantes”.(Lisboa) (2)

D. João representa a superação de uma visão tradicional sobre os monarcas absolutistas de sua época. Referenciá-lo apenas pela ideia de um “reinado” é insuficiente no seu alcance hermenêutico, para abranger a variedade de situações de comando em que se empenhou tal monarca. Em seu período, que corresponde a mais ou menos um lapso temporal de trinta anos, ele está presente com responsabilidades maiores na fundação do novo Estado no Brasil e na instauração do novo regime em Portugal.

"Caracterizou-se pela bonomia e pelo espírito de conciliação, sintetizadas no cognome de ‘Clemente’ que a história lhe atribuiu. O verdadeiro D. João, encoberto entre duas classes, dois continentes e dois regimes, tem que ser

comparado aos seus pares que vacilaram perante a estatura dominadora de Napoleão. D. João VI não foi um exilado como o futuro Luís XVIII de França nem um traste como Carlos IV de Espanha; não enlouqueceu como Jorge III de Inglaterra nem desapareceu nas estepes como Alexandre I da Rússia. Não recebeu um trono dos aliados, como os reis da Holanda e da Bélgica, ou da fortuna, como os da Suécia. No “novo mundo” não teve que “quebrar o espelho” como os libertadores da América, mas apenas de confiar a seu filho a independência do Brasil. Não se saiu mal, em época de inclemente transição". (<http://duascidades.blogspot.com/2007/08/d-joo-vi-monarca-luso-brasileiro.html>)

Já em Portugal e no Brasil, para Dom João, só o qualificativo de Rei Fújão, o cornudo, o bobão, o rei covardão. Claro que isto se acentuou após a realização do filme Carlota Joaquina, construção filmica e imagética de Carla Camurati. O descaso para com a imagem e personalidade de Dom João VI, para alguns, marca o descontentamento ou resistência do povo aos seus líderes. Talvez isso sirva para identificar o Brasil, mas não Portugal, onde igualmente, a figura de Dom João foi muito detratada. Como nos lembra Jorge Pedreira e Fernando Dores Costa,

"A sua imagem, ou melhor seria dizer as suas imagens, porque não são insignificantes as variações na sua composição, encontram-se amplamente difundidas em Portugal e no Brasil. (...) não são estranhas as atribuições de sua vida conjugal e familiar e as referências à sua personalidade e aos seus costumes pessoais, convidando à caricatura fácil e à circulação de uma tradição pouco lisonjeira, quando não mesmo jocosa sobre a figura do rei". (Pedreira, *D. Joao VI: um principe entre dois continentes* 16)

Melhor chamarmos como testemunha de defesa histórica de Dom João, o próprio Napoleão, tão mitificado entre os historiadores como símbolo de coragem, esperteza, sagacidade e sabedoria. Bonaparte, em seu exílio em Santa Helena, teria dito sobre Dom João: "Foi o único que me enganou!". Remoía assim a lembrança da frustração de não ter podido aprisionar o monarca português, tal como fizera com Carlos IV e Fernando VII de Espanha. James Ligham comentando a decisão do príncipe Regente de retirar a Corte para o Brasil, considerava: "Ele foi o único soberano da Europa que teve a firmeza e a sabedoria de fazer precisamente o que devia" (Lighan 259).

O rei de tempos sombrios teve contra ele não só o destino, Napoleão, Carlota Joaquina, alguns portugueses, algum de seus supostos filhos. Teve contra ele a verve dos bardos, dos contadores de história. Conta-nos Pedreira e Costa (*D. Joao VI: um principe entre dois continentes*).

"Os fragmentos que compõem a figura de D. João têm na verdade todos os condimentos para que dele se possa fazer uma personagem grotesca. Todas as imagens de divulgação confluem na exploração jocosa de um homem em que está ausente a virilidade, tanto no sentido mais estrito de sua penosa coexistência com a rainha Carlota Joaquina como no campo propriamente político. E essa representação tem uma longa história – que a própria historiografia ajudou a construir – em que se confunde o caráter do príncipe com a política da monarquia durante o seu tempo". (17)

Tanto as imagens mentais, quanto a própria historiografia nunca foram favoráveis a Dom João VI.

### **1-“Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal, Ainda vai tornar-se um**

### **império colonial”(3)**

Quando levamos em conta o feito realizado por D. João VI que implicou a transferência de todo um aparato de governo para a colônia mais importante de Portugal, não se considera o parâmetro da aventura que isso também significou. Pela primeira vez, uma Corte inteira era transferida da Europa para a América. Antes, tal façanha era imposta apenas aos vice-reis, sobretudo os espanhóis.

Por outro lado, deve-se levar em consideração as dificuldades de tal empresa, visto que os barcos não eram projetados para transporte da realeza. O Brasil não tinha sido preparado para receber o centro do poder do Império Ultramarino português. A transferência significou um ato de profunda ousadia por parte do Rei e da estrutura de Corte que o acompanhou. Somente o medo teria levado a essa atitude? Ou talvez se deva dar mais ênfase à perspectiva de um projeto reformista em andamento, tal como se pensava na ideia do Poderoso Império Atlântico, como nos lembra Maria de Lourdes Viana Lyra:

“o novo Império fundado numa relação de parceria entre o centro europeu (a capital) e as partes (as províncias) do ultramar português. O novo Império anunciado se colocava como elemento unificador das partes distintas do mundo português e o sentimento de pertencimento à nação lusa, explicitamente evocado, aparecia com a fundação objetiva de fortalecer essa unidade e, sobretudo, assegurar a criação de um sentimento de identidade entre os habitantes do 'genérico' Brasil". (Lyra 69)

A retirada para a América significou não apenas escapar das humilhações sofridas pelos outros soberanos, e impostas por Napoleão. Significou o início de um projeto reformista que implica inclusive a ideia de regeneração do Império português. Projeto esse alicerçado pelo ideal da ilustração luso-brasileira que objetivava a reorganização do Império luso e que se caracterizaria pela busca de uma unidade.

"... uma unidade atlântica imperial baseada numa pretensa relação de parceria recíproca para a defesa dos interesses comuns. Naquele momento, não estava em jogo o deslocamento do eixo europeu como entreposto comercial e centro política da unidade do Império (...) com a transplantação da Corte para o novo continente, o Reino português perdera o seu papel de nexa da unidade imperial. Esse era um aspecto novo e devia ser considerado..." (118-19)

Uma outra ideia a ser pensada é que há na verdade duas transferências da Corte. A primeira, ocorrida em razão dos processos relacionados às invasões napoleônicas, em 1808: nesse momento, D João é o regente, que toma a decisão de transferir para o Brasil toda a família real, a Corte portuguesa para consequentemente, proteger a estrutura de poder real, bem como a própria dinastia. A segunda transferência implicou o retorno da Corte em 1820, desmembrada agora em Corte do reino de Portugal e Algarves e Corte do reino do Brasil, chefiada então pelo Príncipe Regente D. Pedro. Nesse caso, a ação desencadeadora da transferência do Brasil para Portugal foi a Revolução Constitucionalista do Porto, movimento liberal ocorrido a partir da cidade do Porto em 1820. Novamente, vê-se D. João diante da inevitabilidade de cruzar o mar, com todos os perigos e desconfortos que isso acarretava, para reinstalar a Corte em Portugal. É fato que a situação era tão temerária quanto ao tempo de Napoleão, devido à ameaça dos revoltosos em se desfazerem da realeza. Mesmo assim, D. João VI, agora Rei, não se desviou do intento de enfrentar o momento histórico.

Do ponto de vista imagético, temos o registro dos dois momentos:

A pintura retrata o famoso embarque da família real. A 29 de Novembro de 1807, escoltada pela marinha britânica, a Corte transferia-se para o Brasil. Quando entraram em Lisboa, os andrajosos franceses, comandados por Junot, encontraram uma cidade amedrontada e instruída para colaborar. As elites incensaram o invasor na esperança de conservarem o estatuto e os bens: bispos e aristocratas até foram a Baiona cumprimentar Napoleão e fingir que representavam uma nação satisfeita com a dominação francesa. Os nossos afrancesados pediam a legislação do Império, mas a feroz e corajosa resistência popular, inspirada pelo clero ou pelo despeito social, e a superioridade táctica das tropas britânicas, ensinariam aos franceses o inferno da guerra peninsular.

Nesses exemplos de transferência, o que se observa é a tentativa da memória artístico-histórica de construir uma perspectiva de tranquilidade ao fato. Ao que tudo indica, a saída da Corte em 1808, fora bastante conturbada. Narrativas diversas nos dão conta do caos instalado em Lisboa por ocasião da partida da Corte e dos nobres. A perspectiva de fuga instala-se, portanto, muito mais no universo da população do que propriamente no universo da família real.

Já em 1820, a transferência da Corte joanina para Portugal, apesar das incertezas que se apresentavam à existência da monarquia, foi saudada pelos pintores como um momento de coexistência entre o rei e seus súditos.

No quadro de Debret, a figuração dos escravos, na parte inferior direita da obra, indica a localização social. Indica também a lógica da hierarquização social e sua relação direta com a figura do representante da Corte portuguesa, que então se despedia. Interessante demonstrar a intenção de compreensão, por parte do pintor francês, da lógica hierarquizadora da sociedade brasileira. Constitui-se como destaque a representação da Corte e dos mais próximos do Rei, estabelecidos na plataforma que dá acesso à embarcação. A nobreza em fila se despede de D João, guardando suas posições de acordo com a regra social. No alto se visualiza a camada de coadjuvantes. E na base do quadro, novamente, o destaque deve ser feito aos escravos, como base da sociedade, mas que assistem àquilo tudo como meros espectadores.

## **2- O REI NÃO FUGIU, APESAR DE SAIR ÀS PRESSAS**

Oliveira Lima nos recorda que a transferência da Corte foi uma manobra inteligente e feliz, enquanto manobra política. Não se pode considerar, como faz uma boa parte dos autores portugueses e brasileiros, uma deserção covarde. Não considera, pelas informações documentais que se têm, que a ação foi uma atitude impensada, ou adotada repentinamente, fruto de um improviso marcado pelo medo. Desde 1803 já reverberava no reino a ideia de transladação da Corte. Dom Rodrigo de Souza Coutinho dirigiu ao príncipe regente uma memória sobre a mudança da sede da monarquia. Dizia na oportunidade:

"Quando se considera que Portugal por si mesmo muito defensável, não é a melhor, e mais essencial parte da monarquia; que depois de devastado por uma longa e sanguinolenta guerra, ainda resta ao seu soberano, e aos seus povos o irem criar um poderoso império no Brasil, donde se volte a reconquistar, o que se possa ter perdido na Europa, e onde se continue uma guerra eterna contra o fero inimigo, que recusa a reconhecer a neutralidade de uma potência, que mostra desejar conservá-la".(Lima 44)

Em recente trabalho, Kenneth Light descreve os momentos decisivos de 1807 e o dia-a-dia da viagem da família real portuguesa para o Brasil, trabalhando com fontes específicas como os livros de quartos (ou diários de bordo) das naus que trouxeram a família real, bem como os já conhecidos e consagrados depoimentos de Thomas O'Neil e Luiz Gonçalves dos Santos, ambos testemunhos do acontecimento. Já nos diários de bordo, segundo Light, percebe-se que a viagem não foi uma fuga desesperada motivada pela chegada iminente das tropas de Napoleão. Light nos chama a atenção para o fato de que, antes de sua pesquisa, realizada durante dez anos, os relatos existentes sobre o traslado tinham como base o livro *A vinda da família real portuguesa para o Brasil*, de 1810, do oficial britânico Thomas O'Neil. Este trabalho limitava-se a contar a história da transferência da Corte portuguesa baseando-se apenas em testemunhos. Para Light as informações de O'Neil eram incompletas. O'Neil teria acompanhado os navios até a saída do Tejo, mas ali foi enviado para outra missão e, desta forma, não participou da viagem para o Brasil junto com a família real portuguesa. O'Neil relatou em seu livro que, antes da partida, D. João recebeu a bordo o general Junot, comandante das tropas francesas que invadiram Lisboa. O encontro, segundo Light, jamais ocorreu. Os registros mostram que a frota saiu na manhã do dia 29. Junot teria chegado somente às 4 horas da manhã do dia 30, portanto, mais de 20 horas depois da partida.

Como Dom Rodrigo de Sousa Coutinho estivesse afastado do centro do poder, por sua tendência mais favorável aos ingleses, o que se viu na Corte foi uma hesitação entre ficar em Portugal e esperar o reconhecimento por parte de Napoleão, tanto da neutralidade portuguesa quanto da legitimidade da própria família real. Talvez tenha contribuído para essa situação que dava a impressão de hesitação por parte de Dom João, o fato de que seu ministro afrancesado Dom António de Araújo Azevedo recomendava até o último instante que o Rei permanecesse em Portugal. Alguns historiadores veem nessa atitude de Araújo manifestação que visava desarticular o poder monárquico em Portugal, aproveitando-se da Invasão francesa.

Por outro lado, embora afastado do centro do poder, as recomendações de Dom Rodrigo de Sousa Coutinho nunca deixaram de ser seguidas. Como nos lembra Oliveira Lima:

"Nem de outra forma se explica que tivesse havido tempo, numa terra clássica de imprevidência e morosidade, para depois do anúncio da entrada das tropas francesas no território nacional, embarcar numa esquadra de oito naus, quatro fragatas, três brigues, uma escuna e quantidade de charruas e outros navios mercantes, uma corte inteira, com suas alfaias, baixelas, quadros, livros e jóias. (...) Basta dizer, pelo que toca à propriedade real, que vieram para o Brasil todas as pratas preciosíssimas cinzeladas pelos Germain; toda a famosa biblioteca organizada por Barbosa Machado, milhares de volumes reunidos com inteligência e amor, que constituiriam o núcleo de nossa primeira livraria pública; até o prelo e tipos (estes verdade é que dizem estavam ainda por desencaixotar) mandados vir de Londres para uma imprensa destinada ao serviço dos ministérios de Estrangeiros e Guerra... (Lima 49-50)

### **3- “A madrugada irreal do Quinto Império Doira as margens do Tejo”(Fernando Pessoa)**

O argumento que funcionou de forma convincente para que Dom João VI, após semanas de hesitação, se decidisse a embarcar com a família Real rumo ao Brasil, foi o editorial do jornal *Le Moniteur*, de novembro de 1807 que anunciava o fim de seu reinado. O fato de que a publicação lhe teria sido apresentada por Lorde Strangford é contestado por Kenneth Light.

Criticando os escritos de O'Neil, Light nos mostra que seria pouco provável a presença de Lorde Strangford junto a Dom João VI naquele momento, dizendo:

"A afirmativa de Lorde Strangford de que ele tinha sido em grande parte responsável pela decisão do príncipe regente de transferir a Corte para o Brasil encontrou resistência e dúvidas consideráveis após o evento. O relatório detalhado, supostamente escrito na Hibernia em 29 de novembro, apóia a principal base desta reivindicação. Embora estivesse indicado à margem do relatório enviado à Inglaterra pelo pacote Townsend, que zarpuou em 3 de dezembro, há alegações de que foi composto no apartamento do honorável George Canning em Londres, em 19 de dezembro, e publicado três dias depois no London Gazette. A interferência inicial, em relatório, de que ele havia retornado no dia 28 de novembro a Lisboa e tinha então se encontrado com o príncipe regente e o convencido a embarcar, teve que ser mais tarde corrigida. Ele admitiu que sua influência tinha sido decisiva, mas durante os muitos meses que precederam o dia 29 de novembro. De fato, Lorde Strangford estava embarcado e distante no alto-mar, durante o período em que chegaram a Lisboa as notícias decisivas que influenciaram o Conselho de Estado: a invasão pelo exército francês no dia 23 e o exemplar do *Le Moniteur*. (Light 107-108)

O jornal francês *Le Moniteur* dizia com todas as letras que a família real seria aprisionada e deposta do trono. As ordens de Napoleão para seu General Junot eram claras, segundo o relato de O'Neil, diz o cronista que:

"Bonaparte encarregou o general Junot de “descartar-se da Família Real” assim que ela estivesse em seu poder, dizendo que, enquanto ela estivesse entre os vivos, jamais seus objetivos se cumpririam. Todos os detalhes desse odioso plano me foram relatados, com protestos solenes de sua veracidade; e mais que Junot tinha dito que só o embarque impedira que seus desígnios tivessem consequência desejada, e que seu chefe ficaria muito desapontado quando soubesse que suas ordens não tinham podido ser cumpridas”. (O'Neil 62-63)

Dom João bem como o governo português tinha motivos para acreditar na autenticidade da notícia e nos propósitos redigidos na gazeta. Sabia-se da ascendência que Napoleão Bonaparte tinha sobre a edição e publicação do jornal *Le Moniteur*. Naquele tempo a melhor maneira de se conhecer os humores do Imperador Corso era a leitura das Gazetas que tinha sobre seu controle: “*Le Courier de l'Armée d' Italie*” de Milão, “*Courrier d'Egypte*” do Cairo e “*Le Moniteur*” de Paris, dentre outras. As primeiras, constituídas com o seu apoio para que ecoassem as suas vitórias na diplomacia e nos campos de batalha. Já um acordo com os proprietários do *Le Moniteur* garantia-lhe a ampla influência sobre sua linha editorial. Bonaparte cuidara, inclusive, de anular a opinião de outros periódicos, estimulados a reproduzir os artigos da gazeta parisiense da qual era colaborador assíduo com “correspondências” onde dissertava acerca de sua política expansionista. A mídia era um dos alicerces da desmedida ambição de Napoleão que se fazia acompanhar de jornalistas nas suas campanhas bélicas. Mantinha a seu lado um chefe de imprensa encarregado de influir, a seu favor, sobre a opinião pública parisiense. Talvez porque já desse por fava contada o controle sobre Portugal, a notícia vazou, o que acabou por influenciar a ação decisiva de Dom João em se retirar de Lisboa.

Dom João VI tinha, portanto, motivos para se impressionar com a gazeta que os ingleses fizeram chegar as suas mãos. E, sem dúvida, esse foi o elemento que faltava para apressar a decisão de

partir rumo à América em 27 de novembro de 1807. Portanto, o tema da transferência é um campo aberto às possibilidades de análise e revisão. Nosso interesse, no entanto, é muito mais o de encontrar a forma das representações imagéticas relacionadas a Dom João VI e ao processo de transferência da Corte.

#### **4- “É que há distância entre intenção e gesto”**

(Chico Buarque de Holanda e Ruy Guerra)

Uma boa parte de pinturas do regente e depois rei Dom João enquadra-se no gênero do retrato solene. Destaca-se um tipo de retórica da imagem característica do período renascentista e que é marcada pela pintura de pessoas importantes. Caracteriza-se pela apresentação da personagem normalmente em pé, representada por vezes em tamanho natural, ou no caso de reis, destaca-se a posição sentada, em cadeiras ou no mais das vezes, no próprio trono. O uso do Retrato solene funcionava como uma forma de constituir a personificação do monarca. A intenção dos retratos era aumentar a beleza, bem como emprestar grandiosidade ao retratado. No entanto, não se pode dizer o mesmo com os retratos de Dom João VI. Ou por ironia, ou por uma atitude marcada pelo ato transgressor contra um rei de características absolutistas, o que vemos é menos a exaltação e muito mais a “detratação” de Dom João.

É necessário levarmos em conta, nesse sentido, a importância do retrato oficial nesse contexto histórico específico. Com frequência se destacou o uso do retrato do rei como uma prática de construir a sua própria personificação. Dessa forma, tanto Dom João VI e mais tarde Dom Pedro, tiveram seus retratos mostrados em todas as capitanias e depois províncias, para a adoração de seus súditos, como se eles próprios estivessem presentes. Assim o retrato preenchia a ausência do soberano, representando-o, ou seja, tornando-o também presente – sem que ele precisasse deslocar-se da capital, exibindo suas qualidades, atributos, e remetia para seu sentido sobrenatural, inserindo-o numa lógica na qual se destacavam os santos, o andor, o pódio.

Nas capitanias e depois nas províncias,

"as festas políticas aconteciam em torno do retrato, que era colocado ao pé de um trono, e ali as pessoas seguiam para uma espécie de cumprimento semelhante ao beija-mão, recebendo ele cortejos e homenagens. Por onde passava, era sempre acompanhado de salvas de artilharia e de marchas oficiais. O retrato entrava nos recintos, geralmente em um pódio muito bem decorado, e era recebido com orquestras e fogos de artifício (...)" (Elaine, “A representação da realeza no Brasil” 243)

A representação do rei e mais tarde do Imperador ganharam um significado à medida que não só personificava o soberano, mas adquiria também um caráter sacro. Por vezes, o retrato do soberano ocupava os lugares dos santos nos andores de procissões. E isto já configurava um objetivo político. Assim, o processo de “sacralização da política” funcionava como um artifício para exaltar a figura política, a exemplo do que acontecia com os reis absolutistas, e posteriormente com a exaltação da figura de D. Pedro I. A sacralização do soberano mantinha a prática tradicional de constituição do corpo do rei. Assim, seguindo a prática medieval e depois absolutista, constituía-se o corpo duplo do rei: a representação impunha ao povo o corpo natural do rei, enquanto, a sagração, seguida de rituais associados aos movimentos religiosos, funcionava como uma forma de constituição do corpo místico do soberano. Desse modo se conseguia o extremo: com os retratos se alcançava o ato de tornar visível o invisível, colocar próximo o que era naturalmente distante, e da mesma forma, o imaterial se personificava, tornando-se perceptível ao povo. Nesse caso, como nos lembra Kantorowicz, “(...) há um corpo natural

aparelhado e investido da dignidade e do estado real, mas um corpo natural e um corpo político juntos, indivisíveis”. (Kantorowicz 23)

Segundo a tradição de representação bragançina, respeitava-se o mito do retorno de D. Sebastião, desaparecido na África, que então traria a Portugal a coroa desaparecida em combate. Por isso, os reis da dinastia de Bragança não eram mais coroados, sendo somente aclamados. Deixava-se, assim, a coroa intocada, ao lado do trono (Souza 33). O manto real foi espelhado nos mantos das monarquias europeias, principalmente a monarquia francesa. O manto de um fundo de veludo vermelho forrado de pano prateado, com sua enorme cauda que ilude seu observador a ter outras impressões sobre o rei, que de aspecto não muito formoso, ganha grandiosidade com o manto que o envolve deixando transparecer as características do grande império.

Debret descreve o manto real para não haver dúvidas quanto ao seu significado, facilitando ao leitor a sua leitura imagética,

“o fundo, de veludo vermelho, enriquece-se, à maneira espanhola, de quantidade de pequenos escudos alternados, acessórios emblemáticos dos três reinos unidos: a torre bordada a ouro, a esfera celeste também bordada a ouro sobre o fundo azul-celeste e o escudo de igual fundo sobre o qual se vêem as cinco quinas. Uma larga barra ricamente bordada contorna o enorme manto e ostenta, de um modo agradável para o espectador, o ouro, a prata e as pedras de aço polido aplicadas com toda a perfeição da agulha nesse veludo e no pano do forro.” (Debret 161)

Seguindo o mesmo padrão de análise podemos observar o quadro de Dom João VI e Carlota Joaquina. Nesta imagem vemos o casal real representado. Dom João VI é apresentado aqui de forma altaneira e até vistosa. Não há um desmerecimento por parte do pintor em função das características peculiares dos lábios e barriga de D. João. Assim, o Rei português não se apresenta, nesse quadro, de forma pejorativa. No entanto, o quadro demonstra o desencontro entre o rei e a rainha. Estes ficam expressos na perspectiva dos rostos colocados para lados opostos e o desencontro proposital das mãos. A sensação de quem visualiza a obra é a de que a mão direita de Dona Carlota se apoia no braço direito de Dom João, mas as mãos se desencontram, como se demonstrassem um movimento de discórdia, afastamento ou contenção do gesto de D. João.

Se há a intenção por parte do pintor em retratar o casal real, não há intenção de esconder os desencontros e desencantos vividos. Nesse sentido a imagem nos fala para além da própria representação. A imagem narra a história da Corte, ainda que de forma cifrada. De qualquer maneira, a imagem de Dom João VI permite que outras mensagens sejam perpassadas pelos pintores que, de certa forma, se constituem assim em cronistas da história da Corte.

## **5 - A PRÁTICA DOS RETRATOS E GRAVURAS SOLENES**

O historiador Peter Burke nos chama a atenção, em seu estudo sobre Luís XIV que a função da imagem não visava “... de modo geral, a fornecer uma cópia reconhecível dos traços do rei ou uma descrição sóbria de suas ações. Ao contrário, a finalidade era celebrá-lo... glorificá-lo, em outras palavras, persuadir espectadores, ouvintes e leitores de sua grandeza”(Burke *A fabricação do rei*. 31). Assim funcionava com Luís XIV, mas nem sempre funcionou com D. João VI. A pergunta necessária é por quê? O que talvez possa ser respondido historicamente.

À época de Dom João VI, podemos notar o surgimento de uma certa “desafeição ao trono”, como nos lembra Jancsó (qtd in Novais 388). O que nos interessa é que a desafeição ao trono se

manifestava mais fortemente nesse momento, deslocando-se de aspectos nitidamente particulares do governo para a organização do Estado.

É fato que contribuiu para isso o desenrolar dos acontecimentos na França. É fato, igualmente, que isso não se sucedeu apenas em relação a Portugal e a seu rei. Na Espanha este fato também está presente, sobretudo em suas diversas colônias. Da mesma forma, vale notar, que tudo isso anuncia a erosão de uma mentalidade associada a uma forma consagrada de conceber o poder e a vida cotidiana dos Estados. Ou seja, era o Antigo Regime vivenciando a sua crise. Da mesma forma que ensaios de sedição são impulsionados pela “ideia de Revolução”, tudo isso, de alguma forma impulsionava o surgimento de novas formas de sociabilidade, mas também de sensibilidades.

Esse fato pode ser observado também no que diz respeito à imagem de Luis XVI. Vigarello, analisando “O Corpo do Rei”, destaca que panfletos na França, no final do século XVIII, em torno do corpo do Rei, ganharam uma força que nunca antes detiveram.

"Antoine de Baecque mostrou muito bem sua aposta diretamente política e sua finalidade calculada: a suposta impotência do monarca, os comentários sobre sua imbecilidade, as alusões ao rei-sono ou ao cornudo real acrescentam à dessacralização do corpo um questionamento frontal das próprias formas do poder. Os revolucionários vão explorar como nunca o imaginário sexual, opondo o corpo impotente do rei ao corpo fecundante e vigoroso dos cidadãos, atentado simbólico extremo, sem dúvida, assim como busca nova e confusa de fazer corpo corpo" (Vigarello 534)

No que concerne à figura do rei D. João, parece que a sensibilidade sediciosa aproveitava-se dos defeitos naturais da aparência e da vida conjugal para realçar o descontentamento como o “status quo”. Isso reforçava a ideia de construção de uma imagem do rei pouco comum ao tempo do Antigo Regime. Às vezes um tanto mais crítica, mas, sobretudo, muito menos glorificadora.

Tal como ao tempo de Luís XIV, a maioria das pinturas ou gravuras de D. João VI, encaixam-se no que os historiadores da arte chamam de “retrato solene”. Como nos lembra Burke, os retratos solenes são herdeiros da “retórica da imagem” renascentista para a postura de pessoas importantes.” (Burke, *A fabricação do rei* 31) Nesses quadros, a pessoa é geralmente representada em tamanho natural. Retratado de corpo inteiro ou sentado no trono, isto se apresenta como características que ressaltam seu ar superior. Tanto a postura e expressão dão ao representado a relevância de transmitir dignidade.

Sobre esse tipo de pinturas, Peter Burke, ao analisar a imagem de Luís XIV, afirma: "... os olhos do retratado estão acima dos olhos do espectador, para sublinhar sua posição superior. (...) a postura e a expressão transmitem dignidade." (*A fabricação do rei* 31)

Outra característica é a representação do personagem em pé. O ato de se representar um rei ou qualquer pessoa importante em pé denota uma ideia de superioridade, adequada aos acontecimentos da época. O orgulho pelo estar de pé,

"reside no fato de ele [o representado] estar livre e não apoiar-se em coisa alguma. Seja porque aí a lembrança da primeira vez em que ele, quando criança, pôs-se de pé sozinho, seja em função de uma ideia de superioridade perante os animais, dos quais quase nenhum é capaz de, livre e naturalmente, erguer-se sobre duas patas -

o fato é que o homem em pé sente-se *independente*." (Canetti, *Massa e Poder* 388).

O estar em pé também remete a perspectivas como a altivez e a autonomia. Como nos lembra Canetti: "a hierarquia e o poder criaram para si posições fixas e tradicionais." (Canetti 387).

Além disso, há a perspectiva de uma composição cenográfica do poder. Nestas pinturas o rei aparece quase sempre cercado por objetos associados ao poder, como a coroa, o cetro, a constituição e até mesmo um simples leque. São elementos cenográficos as colunas clássicas, as cortinas de veludo, conforme observamos nas duas representações pictóricas de Dom João que estão abaixo.

Burke nos chama a atenção sobre o retratado. O retrato, sobretudo o Retrato Solene compõe-se segundo convenções, e isso podemos observar na iconografia apresentada acima. Essas convenções moldam tanto posturas e gestos dos modelos, e com frequência, os acessórios representados à sua volta seguem um padrão, e estão marcados por forte conteúdo simbólico. Para Burke,

"As convenções do gênero possuem um propósito: apresentar os modelos de uma forma especial, usualmente favorável, embora a possibilidade de que Goya estivesse satirizando os modelos em seu famoso Carlos IV e a família (1800) não deva ser esquecida" (Burke, *Testemunha Ocular* 12).

Ao que parece a maioria dos retratos solenes tinham a perspectiva de melhorar a imagem do rei. O próprio Burke nos lembra isso, ao citar que o Duque de Urbino, Federico de Montefeltre, do século 15, apesar de ter perdido um olho, no mais das vezes era representado de perfil. Carlos V, quando representado, tinha sua protuberante mandíbula, disfarçada em suas representações. Na maioria das vezes, os pintores não tiveram essa complacência com Dom João. A sátira com sua deformidade corporal é evidente, seja nessas obras, seja em obras posteriores. No texto sobre a tela de D. João VI, Debret faz críticas sobre o mal que aflige os Bragança, a deformidade nas coxas e nas pernas.

No entanto, há um retrato que merece nossa maior atenção. No Retrato de D. João, Príncipe do Brasil. A gravura a buril de Gregório Francisco de Queiroz, datado de 1793, observamos uma série de objetos, tais como lanças, um globo terrestre, uma esfera amilar e a máscara de medusa bem como um livro de geometria.

Tanto a esfera amilar quanto o globo terrestre representam o mundo que os navegadores portugueses descobriram nos séculos XV e XVI e os povos com quem trocaram ideias e comércio. Ao seu lado direito, a presença de uma estátua que representa a deusa grega Atená. Esta pequena estátua porta um escudo com a máscara ou reflexo da Medusa. Segundo o mito grego, Perseu havia recebido de Atená um escudo semelhante a um espelho e esta deusa o havia aconselhado a não olhar direto para Medusa, pois assim ele seria petrificado. No caso do retrato de Dom João, o escudo também aparece na base, entre a esfera amilar e o livro de geometria. Ao que tudo indica, estamos diante da interpretação do autor da função do rei, que seria a de impor-se militarmente e ao mesmo tempo consolidar-se como rei inspirado pela razão, expressa no livro de geometria.

Podemos, no entanto, tentar uma análise um pouco mais metateórica. E neste caso, a máscara da medusa reflete outra dimensão da figura do Rei. (Ver Boechat, W. *Perseu e Medusa*) (4)  
Voltando ao mito de Perseu e seu confronto com Medusa, faz-se fundamental comentar o sentido

arquetípico dessas imagens. Segundo Vernant, citado por Boechat, Medusa, Ártemis e Dioniso são poderes ritualisticamente configurados como mascarados. Neste sentido a máscara, com sua característica, separa a identidade da alteridade. Esse para nós é o primeiro ponto. A identidade de Dom João VI, nesse momento, ainda não se consolida na sua totalidade, por ser apenas o príncipe regente em nome da rainha, colocado à frente dos assuntos do Estado em razão da total incapacidade da mãe, já marcada pela esquizofrenia. Segundo Vernant este conceito da alteridade é representado na Medusa não como um outro homem, mas o outro do homem, isto é, a morte em vida simbolizando um estado psicótico. Com isto Medusa representa um estado caótico do inconsciente, com inversão e deformidade que desafiam qualquer lógica racional. A petrificação, característica do enfrentamento direto com a Medusa, remete à situação do Regente e sua mãe. Rei de fato e regente legal, Dom João apresenta-se com as ações petrificadas. Voltando ao mito, quando Perseu decapita Medusa, ele destrói a imagem de sua mãe negativa. Medusa simboliza a mãe que paralisa o filho não possibilitando que ele se desenvolva. Assim, numa pequena imagem de Dom João, uma reflexão que nos permite pensar como o pintor constituía a interpretação de seu momento histórico. Tal como Perseu, Dom João só terá identidade e, portanto, ação, quando eliminar e vencer a presença ausente de sua mãe.

Outro gênero significativo foram as representações equestres. Esse gênero de representação dos reis traduz uma tradição romana. Segundo Burke, havia convenções muito estritas dessa forma de representar o rei. Diz Burke, que o “cavaleiro era geralmente representado envergando uma armadura romana”. O cavalo geralmente trotava.

No quadro O Príncipe Regente D. João passa revista às tropas na Azambuja de Domingos António de Sequeira, datado de 1803 e hoje encontrado no Palácio Nacional da Queluz, há perspectiva do modelo neoclássico de representação do rei cavaleiro. Dom João encontra-se vestido de gala, portando a espada, botas e chapéu, num estilo bem próximo ao de Napoleão. Dom João apresenta-se altaneiro, como quem comandasse a situação e indicasse movimentos, que são acompanhados por seguidores ao fundo. Pouco se encontra de referências equestres a Dom João.

Esse processo de aceitação dos valores ocidentalizados construiu as bases para a representação do rei como cavaleiro. Na cultura europeia, o cavaleiro associava-se à ideia de hierarquia, ordem e, também, à ideia do santo. No bojo do catolicismo, os heróis, com frequência, eram representados pictoricamente pela figura do cavaleiro. Assim eram São Jorge, São Jaime, Santo Antônio de Pádua, Santo André e São Patrício. A figura do rei-cavaleiro e pai-fundador associa-se, pois, não só às perspectivas de hierarquia, ordem e poder, como também a uma imagem sacralizada.

A ideia de ordem, que se costuma associar à relação cavaleiro-cavalo, deve-se a uma relação muito pessoal, marcada efetivamente por uma submissão muito direta como nos afirma Canetti: "É o corpo do cavaleiro que transmite suas instruções ao corpo do cavalo. O espaço da ordem reduz-se, assim, a um mínimo. O caráter longínquo, estranho, o roçar que era próprio do caráter original da ordem desaparece." (Vigarello 534)

Ressalva-se na imagem do cavaleiro a perspectiva de poder implícito na relação com o cavalo. As representações de reis sempre nos colocam diante da interrogação sobre seu valor simbólico. Associá-las à perspectiva da virilidade é um lugar comum nas análises. No entanto, existe uma especificidade na opção de se usar a figura do cavaleiro. A ideia do poder, sobretudo militar, associava-se diretamente à figura do cavaleiro.

À figura do rei sobre um cavalo associa-se também uma perspectiva de destaque social. O homem a cavalo era, desde o período medieval, identificado como alguém de posses.

O cavaleiro representa também a figura do guia. Colocado à frente dos exércitos é sempre o primeiro a entrar nas cidades. O guia conduz à vitória e recebe as honras e a glória nas batalhas. O guia, o chefe, o líder, o comandante conferem a certeza. Essa é uma das tarefas do rei. A posição sobre o cavalo confere um sentido de poder. O homem, sobre o cavalo, quase sempre está sentado. O ato de sentar implica a perspectiva de exercer uma pressão sobre alguma coisa, como nos ensina Canetti. Entretanto, “O movimento do cavalgar, porém, dá sempre a impressão de não ser um fim em si mesmo, de que, cavalgando-se, pretende-se atingir uma meta, e atingi-la mais rapidamente do que seria possível de outra forma.” (Canetti 387)

Todos esses elementos são encontrados na representação equestre de Dom João VI. Mas, mesmo neste tipo de representação, o pintor não perde a chance de retratar os defeitos de Dom João. A obesidade e a manifesta proeminência da barriga do rei ficam ressaltadas no perfil. O pintor vai na contracorrente do modelo pictórico das imagens equestres, que tal como os retratos solenes objetivavam melhorar a imagem do retratado. No caso de Dom João, a escorregadela, ou melhor, o excesso de realismo da representação do rei, não é despropositado, transforma-o em um rei tosco e gordo. A desproporção do tronco e pernas não fica tão acentuada como nas representações de Debret, mas o discurso imagético a referencia.

#### **6- “Deus guarda o corpo e a forma do futuro. Mas sua luz projecta-o, sonho escuro”**

(Fernando Pessoa. *Poesias de Alvaro de Campos*)

A descrição de Debret sobre a imagem de D. João VI, bem como da família real, demonstra um caráter descritivo que serve para esclarecer algumas dúvidas sobre o estabelecimento da monarquia no Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo, demonstra os elementos que mantiveram a continuidade de modelos próprios das monarquias europeias, só que agora adaptados aos trópicos. descrição

Nas representações do rei, manteve-se o costume de representá-lo com a coroa ao seu lado. Quanto ao costume, dizem que D. Sebastião foi levado ao céu com a coroa a cabeça devendo voltar e trazê-la novamente a Lisboa. Segundo Debret,

“Dom João VI não apareceu com a coroa na cabeça; ela se encontrava sobre uma almofada ao lado dele, pois desde a morte do rei Dom Sebastião, em combate na África em 1578, a coroa e o manto real ficaram em poder dos mouros, senhores do campo de batalha. O orgulho português supõe que Dom Sebastião, salvo por Deus, deve voltar trazendo a coroa de Portugal. Por isso ainda hoje, certos portugueses abrem religiosamente as janelas durante as tempestades, na esperança de regresso do rei. Esses supersticiosos são chamados sebastianistas.”(Debret 64)

No que diz respeito à representação do Imperador D. Pedro I, é possível notar mudanças na forma de representação do monarca. Debret referenciava Napoleão, já que as representações se assemelham. Na coroação de D. Pedro I Imperador do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, percebe-se a preocupação com a mudança das cores representativas da nova monarquia do Brasil. As cores escolhidas, verde e amarelo não por acaso, têm uma explicação lógica: representar o extenso território do novo império com suas belíssimas matas verdes, tendo o enorme astro iluminando seu imperador, o Sol.

O modelo do manto imita o poncho, traje utilizado com frequência na América portuguesa, sobretudo pelos habitantes do Sul do país e de São Paulo, mas este poncho era adaptado: bordado em ouro com as insígnias brasileiras, forrado de seda amarela para evitar o calor, além da murça feita com plumas de tucano. Assim, do manto engomado parte para a adoção de uma solução pictórica bem mais simples, de formato retangular cobrindo todo o peito do monarca, deixando-lhe à mostra somente as pernas e as botas típicas de cavaleiro, esporte a que o imperador se dedicava. O manto composto de um veludo verde, bordado a ouro e forrado na seda amarela além de deixá-lo gracioso, tornava suportável de vesti-lo no calor insuportável do Rio de Janeiro.

"Desse modo, para a composição do manto, são recuperados elementos da terra brasileira: as cores verde e amarela, as plumas de uma ave brasileira, além de sua forma aproximada à do poncho, um traje pertencente aos usos e costumes do Brasil, também utilizado pelos cavaleiros brasileiros brasileiros". (Dias 253)

O manto verde bordado em ouro dos Bragança, o escudo real e a espada, a carta da constituição, a justiça e o comércio procuravam associar o novo Imperador ao tempo da Razão "iluminista". Da mesma forma, procurou compô-lo usando grandes estrelas de oito pontas, dando a impressão de profundidade ao manto, lembrando a vastidão do território do então império dos três reinos.

"Em suas composições, Debret constrói a cena de maneira a transmitir a verossimilhança dos fatos, partindo sempre da escolha de determinados efeitos que funcionam como instrumentos de persuasão contidos na mensagem. Estes meios são inteiramente derivados de sua formação neoclássica, em Paris, com o pintor francês Jacques-Louis David David". (Dias 244)

Dom Pedro porta nessa representação debretiana a espada desembainhada. Este detalhe chama a atenção junto ao fato de ele também ser representado usando botas de cavaleiro. Dias chama a atenção em seu estudo para o estranhamento causado em razão do uso desta solução cênica, salientando que Mário Pedrosa já discorrera longamente sobre a questão das botas, comparando este retrato de Debret àquele feito pelo pintor português Henrique José da Silva, *Retrato do imperador em trajas majestáticas* (Figura 6).

Este último realizara o retrato de D. Pedro I também de botas, sendo em princípio recusado pelo gravador F. Forster, de Paris, e depois causando grande estranhamento ao gravador Urbain Massard:[...] o desenho em questão só pode ter sido feito por um homem estranho às artes. É uma produção bem abaixo do medíocre, e eu duvido que algum gravador queira se encarregar de traduzi-la face à ausência total dos primeiros princípios de composição, de traje, de desenho e de efeito. [...] Eu me encarregarei com prazer, embora haja coisas que firam um pouco a vista; tais que as botas com manto real; mas visto que é uso no Brasil, o uso tudo justifica.(5)

A utilização das botas por Debret na representação de D. Pedro tinha por intenção buscar revelar a personalidade ativa do jovem imperador. A ideia ou pelo menos a intenção era de que simbolizassem a "força". E neste sentido a espada desembainhada complementaria a cena, referenciando o ato de proclamação da independência. Ao mesmo tempo, o uso de botas remete a figura de D. Pedro ao militarismo. A fonte iconográfica mais direta é a representação do próprio Napoleão em suas campanhas ainda como general Bonaparte, pintado também por Debret em diversas ocasiões antes de sua vinda para o Brasil.

"Debret, como pintor de história interessado não somente na exatidão do cerimonial, reforça os atributos de D. Pedro, utilizando-os como instrumentos de persuasão a partir de uma composição calculada, de modo a construir a cena, associando-a ao elemento verossímil. Reforça, portanto, as características de D. Pedro associadas à história da ruptura entre Brasil e Portugal, isto é, através de elementos como o manto, as botas e a coroa à cabeça. Além disso, Debret encontra em D. Pedro a grande promessa de inovação e progresso que os partidos liberais viam como saída para o Brasil." (Dias 256)

De outro autor, podemos observar um diálogo pictórico com a solução de Debret para D. Pedro I. Rugendas, que também fez alguns quadros da Corte no Brasil, representa D. Pedro no mesmo porte, assim, possivelmente fruto do modelo de retratar o rei que modificou com o passar do tempo. O elemento de representação frontal nos permite entender a nova postura do líder representado de forma aberta para o olhar do povo. A posição frontal coloca o líder na postura de ação, e não apenas de contemplação. O fato de ser representado em pé, confirma o ar de condutor militar. A prontidão está expressa na representação. A representação de D. Pedro transmite uma percepção de movimento, enquanto a de D. João mantém uma perspectiva de fixação. O apoio de D. João relaciona-se à ideia de permanência, enquanto a de D. Pedro é como se fosse um condutor patriarcal apoiando-se no seu cajado para a movimentação.

Um elemento importante que deve ser ressaltado é o fato de que D. Pedro ao contrário de Dom João, seu pai, já porta a coroa real. É fato que não se trata da coroa portuguesa, mas do novo império livre do jugo português, fundando uma nova pátria, constitui-se, portanto uma nova tradição.

A partir de elementos próprios, intenta-se a criação de uma nacionalidade, que seria a partir de agora um Império brasileiro e não mais luso-brasileiro.

A coroa imperial de braços fechados e de forma elíptica, tem sua base ornada de escudos com as armas do Brasil, alternados com florões. O ponto de interseção dos braços apresenta uma esfera celeste rendada encimada por uma cruz de quatro faces.

O cetro real de ouro maciço tem na ponta um dragão sentado num pedestal quadrangular, sustentado por um forninho alongado, revelando a imponência do novo soberano, segurando-o firme na mão direita. Na sua mão esquerda a espada, representação da força do império. Para William Blake a simbologia do dragão representaria o sexo e guerra e para Yeats é o guardião da vida. Em ambos, portanto, o destaque referencia a virilidade e força. Isto se confirma quando observamos que um dos símbolos da Dinastia Bragança era o dragão verde ("Serpe Alada"). Ela aparece depois no Império do Brasil, mantida por Dom Pedro I e enfatizada por Debret, e normalmente encontrada nas representações do Imperador no alto do cetro Imperial.

Debret consolidou sua representação de D. Pedro como um homem viril, militarizado, incorporando a força com uma ideia de que o imperador era portador de um grande temperamento. A ideia que Debret quer transmitir é de que Dom Pedro encarnaria a figura do político reformador. Assim, Dom Pedro é apresentado numa estrutura contrapontística com Dom João VI. Para Elaine Dias, Debret

"não esconde sua predileção pela política instalada pelos partidos brasileiros ao colocarem D. Pedro no trono, distinguindo claramente as duas figuras

portuguesas em suas pranchas. Desta maneira, ao colocar lado a lado em seu álbum iconográfico as ilustrações do rei e do imperador, Debret realiza duplamente a descrição física – a obesidade de um e a vivacidade do outro – e também a contraposição política que deixa transparecer pelos atributos que caracterizam um e outro: o manto feito com plumas de tucano, caracterizando o elemento nacional, a coroa à cabeça, simbolizando a inauguração de um novo período político, juntamente à espada desembainhada, ao cetro e às botas de cavalaria, que associam D. Pedro ao libertador e cavaleiro que, de perto, percorre suas terras.”(Dias 259).

Na representação destes dois soberanos podemos identificar as mudanças políticas e de representação instauradas, presenciadas e documentadas iconograficamente por Debret durante os anos em que permaneceu no Brasil a serviço da Corte Portuguesa e depois do Império brasileiro. Mas é a partir de um enfoque imagético sobre o tempo da transferência e permanência da Corte portuguesa no Brasil que podemos entender como o tema da regeneração da Corte estava na cabeça dos ilustrados e ilustradores.

### Notas

- 1) Texto apresentado originalmente em Palestra realizada no Instituto Histórico e Geográfico de Goiás no dia 28 de maio de 2008.
- 2) Foi mantido o texto original, sem correções de português.
- 3) Retirado da música, Fado Tropical de Ruy Guerra e Chico Buarque de Holanda.
- 4) Ver também Vernant, J. *Psychè. Simulacro del corpo o immagine del divino?, La maschera, il doppio e il ritratto. Strategie dell'identità, a cura di Bettini Maurizio.*
- 5) O primeiro trecho é do gravador F. Forster e o segundo do gravador Urbain Massard. São trechos de cartas encontradas por Mário Pedrosa no Arquivo Histórico do Itamaraty, reproduzidas no artigo Rivalidade luso-francesa na iconografia imperial (Pedrosa, 1955). Qtd in Elaine Dias. "A representação da realeza no Brasil".

### Referências Bibliográficas

Boechat, W. *Perseu e Medusa*. Qtd in: *Mitos e arquétipos do homem contemporâneo*. Petropolis, Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1996.

Braga. Citado por Pedreira, Jorge e Costa, Fernando Dores. *João VI, um príncipe entre dois continentes*. D. São Paulo: Cia das Letras, 2008. 9.

Burke, Peter. *A fabricação do rei*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

Burke, Peter. *Testemunha Ocular – história e imagem*. Bauru: Edusc, 2004.

Canetti, Elias. *Massa e Poder*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

Corbin, Alain , Coutine, Jean Jacques & Vigarello, Georges (orgs). *História do Corpo – 1-da Renascença às Luzes*. Petrópolis: Vozes, 2008.

Costa, Sergio Corrêa da. *Every Inch a King; a biography of Dom Pedro I, first emperor of Brazil*. Translated from the Portuguese by Samuel Putnam. London: Roberto Hale & Company, 1972.

Debret, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca ao Brasil*. Tomo III. Belo Horizonte: Itatiaia: São Paulo, Edusp. 1989.

Dias, Elaine. “A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret”. *An. mus. paul.* 14.1 (2006): 243-261.

Holanda, Chico e Guerra, Ruy. “Fado tropical”. <http://cifraclub.terra.com.br/cifras/chico-buarque/fado-tropical-wjzz.html>

Jancsó, István. *A Sedução da Liberdade: cotidiano e contestação política no final do século XVIII*. Qtd in: Novais, 388.

Kantorowicz, Ernst. *Le Deux corps Du roi*, Paris: Gallimard, 1989.

Lighan, James. Citado por Marchant, Anyda. “Dom João's Botanical Garden”, *The Hispanic American Historical Review*, 41.2 (1961): 259-274.

Light, Kenneth. *A Viagem Marítima da Família Real: a transferência da corte portuguesa para o Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

Lima, Oliveira. *Dom João VI no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

Lisboa, José da Silva. *Memória dos Benefícios Políticos do Governo de El-Rey Nosso Senhor D. João VI*. Rio de Janeiro: Imprensa Régia, 1818.

Lyra, Maria de Lurdes Viana. *A Utopia do Poderoso Império*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.

Novais, Fernando. *História da Vida Privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América Portuguesa*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

O’Neil, Thomas. *A Vinda da Família Real portuguesa para o Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2008.

Pedreira, Jorge, e Costa, Fernando Dores, *D. Joao VI: um principe entre dois continentes*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

Pessoa, Fernando. "Segundo/Antônio Vieira". <http://www.insite.com.br/art/pessoa/mensaje3.html>.

---. *Poesias de Alvaro de Campos, II parte do Mar Português*. <http://www.projectodejersey.com/fernandopessoa.htm>

Souza, I. L. C. *Pátria coroada: o Brasil como corpo político autônomo 1780-1831*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1999.

Reinato, Eduardo José. “DE REI FUJÃO A CONSTRUTOR DO IMPÉRIO LUSO BRASILEIRO: D. João VI e as Transferência(s) em Linhas , Traços e Cores” *Karpa* 5.1-5.2 (2012): n. pag. <http://www.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa5.1/Site%20Folder/reinato1.html>

Vernant, J. *Psychè. Simulacro del corpo o immagine del divino?, La maschera, il doppio e il ritratto. Strategie dell'identità, a cura di Bettini Maurizio*. Roma: Bibl. di cultura moderna, Nr. 1002 Laterza, 1991. 3-11

Vigarello, Georges. *O Corpo do Rei*, qtd in Corbin.