

O Pintor Redescoberto

Antonio Alves e a Pintura de Retrato no Tempo de D. João

Paulo Knauss
Universidade Federal Fluminense

RESUMO

O trabalho tem como objeto de estudo um retrato do príncipe-regente d. João, assinado por Antônio Alves, com a data de 1814. Trata-se do maior quadro pintado no Brasil no período joanino do século XIX que é conhecido. A pesquisa se desenvolveu para investigar a história do pintor e sua obra que atualmente integra as coleções do Museu D. João VI e que pertenceu originalmente à pinacoteca da antiga Escola Nacional de Belas Artes. O retrato é uma versão de tela feita pelo pintor italiano Domenico Pellegrini, de 1803, que era de Antônio de Araújo e Azevedo, o futuro Conde da Barca. A versão representa claramente d. João no Rio de Janeiro. A pesquisa histórica que se desenvolveu subsidiou a restauração da tela com o objetivo de tornar a exibi-la ao público e o processo pode ser acompanhado durante exposição no Museu Histórico Nacional, na cidade do Rio de Janeiro, 2018-2019.

Palavras-chave

Arte no Brasil-século XIX; História da pintura; Retratística; Antonio Alves; D. João VI, rei de Portugal.

*

ABSTRACT

The subject of this paper is the study of a portrait of the regente-prince D. João, signed by Antonio Alves, with the date of 1814. It's the largest painting known that was made in Brazil during the joanin period of the 19th century. The research was undertaken to investigate the history of the painter and his work that actually is a piece of the collections of the Museu D. João VI and belonged originally to the National Fine Arts School painting collection..The portrait is a version of the canvas made by the Italian painter Domenico Pellegrini, from 1803, that belonged to Antônio de Araújo e Azevedo, the future Comte of Barca. The version shows clearly d. João in Rio de Janeiro. The historical research that was developed subsidizes the work of restoration of the canvas, with the intention to show it again to the public and the process could be followed during the exhibition in the National Historical Museum, in Rio de Janeiro, from October 2018 to March 2019.

Keywords

Art in Brazil-19th century; History of painting; Portraiture; Antonio Alves; D. João VI, king of Portugal.

O retrato do rei

A intenção desta apresentação é compartilhar os resultados de trabalho de pesquisa em torno da restauração de uma tela do acervo do Museu D. João VI da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Trata-se de retrato de d. João, príncipe regente, datado de 1814 e assinado por Antonio Alves. A restauração da tela serviu como estratégia para redescobrir a história de um pintor do Brasil joanino. A pesquisa revelou que se trata de pintura relevante para a história da arte no Brasil, mesmo estando esquecida e fora do circuito de exposições devido ao seu estado de conservação. Ao final, fica a inquietação historiográfica que aponta para um mundo da pintura no Brasil do tempo de d. João VI mais diversificado do se supõe.

A identificação e estudo da tela se desenvolveu em torno da pesquisa para a realização da exposição *O Retrato do Rei D. João VI*, que se realizou no Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, entre outubro de 2018 e fevereiro de 2019, para celebrar os 200 da aclamação de d. João VI como rei de Portugal, Brasil e Algarves. A exposição tinha como objetivo tratar o processo de fabricação da imagem de d. João até sua aclamação no Brasil, em 1818, e tinha por base a pesquisa de inventário dos retratos de d. João de época existentes em acervos no Brasil. A pesquisa e criação dos conteúdos foi compartilhada por António Miguel Trigueiros, Patricia D. Telles e Paulo Knauss, co-autores do catálogo de pesquisa publicado.¹

O ponto de partida da reflexão partiu do fato de que em novembro de 1802 ocorreu a aprovação do primeiro retrato numismático do príncipe regente d. João numa dobra de quatro escudos, gravado segundo desenho do pintor da Câmara e da Corte, Domingos Antonio Sequeira. Em 1804, porém, a imagem numismática original foi substituída por outra que se perdurou por toda época de d. João. Esse enredo numismático chamou atenção pelo fato do autor do desenho do retrato gravado em moeda ser o pintor português mais conhecido do tempo de d. João. A efígie passou ainda para a grande medalha comemorativa da tomada de Caiena, produzida em 1809 e depois foi reutilizada como modelo para o distintivo da nova Real Ordem da Torre e Espada, do Valor e Lealdade, criada em 1808 no contexto da transferência da corte para o Brasil. Mais adiante o mesmo retrato seria usado em novas insígnias portuguesas.

Assim, o trabalho se desenvolveu em três vertentes: 1. Contextualizar a pintura de retratos no período joanino entre Portugal e Brasil. 2. Relacionar o retrato de d. João entre a pintura, gravura, numismática e medalhística e reconhecer como as insígnias passam a compor a figura na pintura; 3. Inventariar retratos de d. João em coleções no Brasil.

O rei de muitos retratos

Pode-se afirmar que d. João foi um governante português cujo retrato foi objeto de grande e variada produção. Pode-se dizer mesmo que foi o rei português mais retrato em pintura. Fatores conjunturais foram decisivos nessa promoção da imagem da personagem histórica. O sentido político de seu casamento com a princesa espanhola d. Carlota Joaquina promoveu inicialmente a imagem de d. João. Em seguida, a morte de seu irmão mais velho, d. José, alçou d. João à condição de príncipe herdeiro. Posteriormente, a doença de sua mãe, d. Maria I, conduziu o jovem sucessor do trono à condição de príncipe que atuava como governante até afirmar sua posição de príncipe-regente por longos

¹ KNAUSS, Paulo; TELLES, Patricia D.; TRIGUEIROS, António M. *O retrato do rei dom João VI*. Rio de Janeiro: Artepádiva, 2019.

anos, até a morte da rainha em 1816, quando d. João passou a condição de rei de Portugal, Brasil e Algarves. Motivos políticos, como a elevação do Brasil a Reino Único, o Congresso de Viena e a Revolução de 1817 em Pernambuco, podem ser entendidos como fatores que adiaram sua aclamação como rei de Portugal Brasil e Algarves. Leve-se em conta ainda o desafio político de promover o rito da aclamação distante de Lisboa, a sede histórica da coroa portuguesa e das cortes-gerais. Isso explica em grande medida a grande pompa das festas da aclamação. Por fim, o retorno da corte portuguesa em 1821 à Lisboa em contexto político conturbado promoveu a mutação de d. João VI em rei constitucional, para depois retomar a posição de rei absolutista. Assim, completou-se um quadro em que o papel político de d. João atravessou várias conjunturas políticas que levou à transformação dos contornos de sua imagem pública. A variação da condição política de d. João foi acompanhada assim pela multiplicação de sua tradução artística.

No contexto da aclamação, foi produzida a conhecida gravura de Charles-Simon Pradier (1783-1847), com pouco mais de 61 x 41 cm, que teve por base a pintura de Jean-Baptiste Debret, que conhecemos pela pequena tela de estudo, quase do mesmo tamanho da gravura, que integra o acervo do Museu Nacional de Belas Artes. O retrato pintado de Debret nunca pertenceu à Pinacoteca Real, pois serviu à criação da gravura criada e impressa na França e foi adquirida por José Ribeiro da Silva que a ofereceu à Pinacoteca da Academia Imperial de Belas Artes em 1859. Essa tela de Debret é datada de 1817, portanto, do ano anterior à aclamação. Esse momento da criação da obra se reconhece igualmente pelo fato de d. João VI estar retratado portando suas inúmeras insígnias régias, mas nota-se a ausência da placa da Ordem de N. Sra. da Conceição de Vila Viçosa, que seria criada no momento da aclamação pelo próprio Debret. Pode-se dizer, ainda, que a composição traduzia o projeto de um grande retrato de aparato. Claramente, o retrato transpira os ares do Antigo Regime ao tomar como modelo o famoso retrato de Luis XIV, rei de França, de autoria de H. Rigaud (1659-1743), afirmando o caráter absolutista da monarquia portuguesa na altura. O traço tropical da imagem, porém, está inscrito na visão do morro do Pão-de-Açúcar que se entrevê no pequeno trecho que janela situado ao fundo do lado esquerdo da visão do espectador.²

Possivelmente, a grande difusão da gravura do rei celebrou o pequeno retrato de estudo e ofuscou a criação mais exuberante no Brasil que conhecemos de d. João VI como rei, que são os retratos do pintor José Leandro de Carvalho (c.1770-1834). Tudo indica que esse foi o pintor mais próximo de d. João, para quem ele deve ter posado mais de uma vez, pelo que indica a série de retratos criadas pelo pintor colonial. Pelas insígnias se reconhece a época de cada retrato. No último retrato da série, existente no acervo do Museu Histórico Nacional se reconhece d. João como rei pela presença da coroa. É difícil datar essa tela, pois, no retrato se identifica uma representação fantasiosa da placa da ordem de N. Sra. da Conceição de Vila Viçosa, que não corresponde ao desenho da insígnia oficial comemorativa da aclamação, cujos desenhos só foram publicados em 1819. Assim, pode-se deduzir que esse retrato foi criado posteriormente ao de Debret, mas antes que a insígnia tivesse se tornado conhecida. Surpreende ainda nesse retrato que também o desenho da coroa e do cetro, carregada de pérolas e pedras preciosas não corresponde à criação do ourives Antonio Gomes da Silva e que já estavam prontos em junho de 1817.

Importa frisar que essas duas representações da imagem do rei d. João VI nos conduzem à tradicional caracterização das duas escolas de pintura tributárias do período do Brasil

² Sem a mesma pompa, em trajes mais modernos, Debret registrou outro retrato de d. João, em aquarela publicada no seu livro de memória de sua temporada brasileira e cujo original integra a coleção dos Museus Castro Maya.

joanino que a historiografia afirma desde ao menos os ensaios do século XIX de Manuel de Araújo Porto-Alegre. Nessa leitura estabelecida contrapõe-se os artistas da chamada Escola Fluminense de Pintura e os discípulos dos artistas franceses que chegaram ao Rio de Janeiro em 1816 e que levaram à criação da primeira instituição de ensino artístico no Brasil. Ao lado disso, a historiografia mais moderna aponta ainda a atuação dos artistas viajantes no Brasil joanino que integraram expedições de história natural, como o caso do austríaco Thomas Ender, que chegou ao Brasil em 1817 com a missão austríaca, ou ainda de Johann Moritz Rugendas, que chegou ao Brasil em 1821 com a Expedição Langsdorff. Contudo, a atuação desses artistas demonstra a riqueza do mundo da pintura no período joanino, mas não se dedicaram à formação de seguidores.

A construção crítica

Nesse mundo da pintura do Brasil joanino, a tela de Antonio Alves apresenta interesse especial. Em primeiro lugar, Antonio Alves antecipou a combinação do retrato de d. João com o Pão-de-Açúcar, como elemento da identidade local da corte, a que Debret também vai recorrer para a criação do seu retrato de d. João como rei. Essa combinação seria repetida ainda no futuro nos retratos dos imperadores do Brasil d. Pedro I e d. Pedro II. Não há dúvida do pioneirismo de Antonio Alves na criação dessa fórmula iconográfica.

A dimensão da tela de Antonio Alves também chama atenção, pois trata-se de uma tela de 2,15 x 3,05 m, muito maior se colocada em comparação com os retratos de d. João como rei de José Leandro de Carvalho, de 129 x 97 cm, e o de Debret, de 60 x 42 cm. Não é demasiado dizer que se trata da maior tela do período joanino no Brasil que chegou aos dias atuais. Mas não há notícia de outras telas maiores.

Apesar desses elementos de destaque, o pintor e sua obra artística não têm lugar assentado na história da arte no Brasil. Manuel de Araújo Porto-Alegre, em seu conhecido ensaio como título "Memória sobre a antiga escola de pintura fluminense", publicado na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, em 1841, não menciona o nome do artista, provavelmente menos por falta de conhecimento do que por decisão de não fazer com o que "uma torrente de mediocridades", para usar suas próprias palavras, ameaçasse o brilho dos artistas que destacava, o que deixa implícita sua avaliação sobre a obra de Antonio Alves.³

Por sua vez, Felix Ferreira, em seu livro *Belas Artes: estudos e apreciações*, publicado em 1885, faz menção direta à tela de Antonio Alves, especificamente no ensaio em que examina a realização da Exposição Geral de Belas Artes, organizada pela Academia Imperial de Belas Artes em 1884. Nesse novo certame artístico, foi reeditada uma seção criada em 1879 para apresentação de quadros representativos da escola brasileira, chamada de Galeria Nacional, estudada por Leticia Squeff.⁴ A tela de Antonio Alves, citada como *Retrato de d. João VI (esboço)*, e a tela representando a N. Sra. da Conceição, datada de 1813, de autoria de Manuel Dias de Oliveira, foram indicadas por Felix Ferreira como sendo representativas do "período empírico" da arte no Brasil, que corresponde à obra de pintores brasileiros que antecede a ordem acadêmica. O autor

³ PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Memória sobre a antiga escola de pintura fluminense. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, v. 3, p. 547-557, 1841. Disponível em: <http://www.ihgb.org.br/rihgb/rihgb1841t0003.pdf>.

⁴ SQUEFF, Leticia. *Uma galeria para o Império: a Coleção Escola Brasileira e as origens do Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: DUSP, 2012.

arremata seu juízo: “nada existe nem atesta os seus méritos relativos, que, aliás, são dignos de apreço.”⁵

Três anos depois do livro de Feliz Ferreira, em 1888, em *A arte brasileira*, Gonzaga Duque possivelmente o mais importante dos críticos de arte de seu tempo no Brasil, também menciona Antonio Alves e explicita seu julgamento: “foi medíocre pintor”. Repete assim o adjetivo de Manuel Araújo Porto Alegre. Comenta ainda a grande tela que estava na Academia, caracterizando-a como “um esboço de retrato d’el-rei D. João” que segundo sua avaliação “pouco promete”. Gonzaga Duque reúne Antonio Alves aos nomes de Francisco Pedro do Amaral e José Leandro de Carvalho, dando atenção especialmente à criação do último. De todo modo, a tríade de nomes é indicada como fechando um “período artístico”.⁶

No século XX, as poucas menções a Antonio Alves e seu retrato de d. João se repetem. Laudelino Freire, em seu livro *Um século de pintura*, mantém-se fiel ao ponto de vista de Manuel de Araújo Porto-Alegre, repetindo o silêncio sobre Antonio Alves, excluindo-o da lista de precursores do fim do século XVIII e início do XIX.⁷ Carlos Rubens, por sua vez, em sua *Pequena história das artes plásticas no Brasil*, publicada em 1941 na coleção Brasiliana da Companhia Editora Nacional, nomeia Antonio Alves como um dos últimos representantes da escola fluminense de pintura. Sua referência interessa pela descrição: “retrato em tamanho natural de D. João VI, vendo-se ao fundo a entrada da barra do Rio de Janeiro, pintado em 1814”.⁸ Registra ainda que estava na Escola Nacional de Belas Artes.⁹ Esses dados não deixam dúvida de todos tratavam da mesma obra que hoje se encontra no Museu D. João VI.

A história do retrato

De um modo geral, escapou à historiografia da arte no Brasil o detalhe de que o retrato não era de dom João como rei, mas como príncipe regente. Mas surpreende ainda mais a falta de menção de que o retrato criado por Antonio Alves era uma versão de outra tela que retratava d. João como príncipe-regente, no tempo de sua aproximação política com Napoleão, antes da época de litígio. A tela de Antonio Alves é claramente uma versão do retrato, datado de 1805, criado por Domenico Pellegrini e que pertencia à coleção d António de Araújo e Azevedo, futuro conde da Barca, e que nos dias de hoje pertence ao Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, mas que fica exposta no Palácio São Clemente, sede do Consulado Geral de Portugal no Rio de Janeiro.

Ao olhar apressado, a comparação das duas telas poderia sugerir que a tela de Antonio Alves fosse uma cópia, mas logo se percebe que se trata de uma versão com várias adaptações, além de ser maior que a imagem de referência original. Diferente da tela de Domenico Pellegrini, na versão de Antonio Alves, d. João está num traje com outro colorido típico e normatizada de sua época no Brasil; no lugar das plantas do Palácio Real a Ajuda, assentadas no banco, vê-se um mapa que possivelmente representa a entrada da baía de Guanabara; na janela ao fundo da cena, a paisagem lisboeta do Terreiro do Paço e a estátua equestre do rei dom José I em destaque, foi substituída pela vista das árvores do Passeio Público com as águas da baía, despontando o morro do Pão-de-Açúcar ao fundo.

⁵ FERREIRA, Felix. *Belas Artes: estudos e apreciações*. Porto Alegre: ZOUK, 2012.

⁶ DUQUE, Gonzaga. *Arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1994.

⁷ FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura*; Apontamentos para a história da pintura no Brasil - de 1816 a 1916. Rio de Janeiro: Tipographia Rohe, 1916.

⁸ RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1941.

⁹ Esse dado é confirmado por fotografias da Coleção Marques Junior, do Museu D. João VI.

É inegável que a fonte de inspiração de Antonio Alves remetia sua criação para um diálogo com uma vertente da pintura em Portugal antes da transferência da corte e que tinha como referência a obra de Domenico Pellegrini (1759-1840). O pintor italiano, com formação na Academia de Belas Artes de Veneza, trabalhou em Paris, Nápoles e Londres antes de se estabelecer em Portugal em 1802. Sua ida para Portugal foi motivada pelo convite para colaborar com o gravador de origem florentina a serviço da corte portuguesa Francesco Bartolozzi (1725-1815). Depois de sua temporada lusitana, Pellegrini voltou para Paris antes de se estabelecer de retorno à Itália. O gosto pelo classicismo marca a criação do pintor, que se notabilizou como retratista e marcou uma geração de pintores em Portugal.

A tela original do pintor italiano foi produzida na primeira época do futuro conde da Barca como ministro dos Negócios Estrangeiros e da Guerra da regência de dom João, quando articulou a aproximação política de Portugal com a França de Napoleão. A obra de Pellegrini se tornou conhecida por exibir e consagrar o retrato de dom João com a banda vermelha e a placa da Legião de Honra francesa, celebrando assim a atuação bem-sucedida na diplomacia do ministro. Com a mudança dos rumos da cena internacional, o proprietário da tela caiu em ostracismo político juntamente com o belo retrato de dom João.

Graças às pesquisas de Patricia D. Telles, sabemos que ao acompanhar d. João e a corte portuguesa para o Rio de Janeiro, o futuro conde não teve condições de transportar sua coleção de arte, entre elas o retrato de Domenico Pellegrini com a estátua de Minerva. Consta que o general Junot tentou tomar sua residência e seus bens ao invadir Lisboa com suas tropas em 1808. No ano seguinte, porém, o irmão do futuro conde conseguiu enviar as obras de arte para o Rio de Janeiro.

Nessa altura, Antonio de Araújo e Azevedo já havia se instalado no Rio de Janeiro em palacete em frente ao Passeio Público, onde o retrato do príncipe regente deve ter sido colocado em exposição. Na tela de Pellegrini, sabemos que houve uma repintura, substituindo a placa da Legião de Honra pela placa da Ordem da Torre e Espada criada por d. João ao chegar ao Brasil, registrando os novos tempos e atualizando a imagem do príncipe regente. Na coleção Oliveira Lima, localizada em Washington D.C. nos EUA, há uma versão do próprio Pellegrini da mesma tela em tamanho menor, que foi adquirida na Itália, em que se vê claramente o retrato com a insígnia napoleônica. Não é impossível imaginar que o próprio Antonio Alves, autor da versão em grande formato, tenha feito a repintura da tela de Domenico Pellegrini que veio para o Rio de Janeiro.

O ano de 1814, em que Antonio Alves datou a sua versão do retrato do príncipe-regente, corresponde justamente ao momento em que Antonio de Araújo e Azevedo reassumiu o posto de ministro, reconquistando seu prestígio político na corte até falecer em 1817, já com o título de conde da Barca. Há uma clara associação entre o ministro e os retratos de dom João, os usos sociais do retrato.

Mesmo não havendo documentação, tudo indica que o futuro conde participou diretamente da encomenda da nova versão do retrato. A substituição da paisagem é sugestiva, pois corresponde à vista do palacete do conde da Barca, localizado na rua do Passeio Público.¹⁰ Se a encomenda da tela é incerta, seu destino também não é preciso. Pode-se supor que logo foi integrada à Pinacoteca Real, pois numa passagem de crônica de viajante do tempo do Primeiro Reinado em que descreve uma visita ao Museu Nacional, comenta que na sala em que ficava em exposição a coleção egípcia havia um retrato de corpo inteiro do fundador da instituição. Na ausência de notícia de outros retratos de d. João de corpo inteiro, tudo faz supor que era a tela de Antonio Alves que

¹⁰ Agradeço à colega Ana Pessoa essa informação.

completava a mostra do acervo da sala de antiguidades e portanto já se encontrava integrada à coleção real. Depois da inauguração do edifício da Academia Imperial de Belas Artes, há registro de que a tela integrou a pinacoteca da instituição de ensino artístico. Depois disso, sabemos que no século XX ela destacava-se no salão nobre da Escola Nacional de Belas Artes, onde se realizavam os grandes eventos e reuniões dos catedráticos da instituição.

No mundo da pintura

Sobre a trajetória do pintor Antonio Alves, sabe-se muito pouco. É documentado o fato de que colaborou como desenhista na criação da grande obra *Flora Fluminensis*, dirigida pelo Frei Conceição Veloso. Depois disso há o registro de que teria aos 18 anos teria sido matriculado como aluno de pintura na Casa Pia de Lisboa. Depois disso, por um documento existente no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Portugal, pode-se deduzir que teve carreira de pintor estabelecido em Lisboa. Trata-se de uma carta de autodenúncia de Jerónimo António de Vasconcelos e contra o pintor António Alves ao Tribunal do Santo Ofício da Inquisição de Lisboa (proc. 16241), datada de 1º de outubro de 1818, que permite inferir que antes de voltar ao Brasil, no início do século XIX, Antonio Alves viveu como mestre de pintura, em Lisboa. Segundo o documento o pintor não professava ideias e práticas muito fiéis à Igreja e “convivia com várias poetas extravagantes e pessoas de vida relaxada, talvez por se fazer célebre com o espírito da novidade e da moda”. Pela época, pode-se deduzir que circulou no meio do poeta Bocage, cujo retrato mais conhecido foi feito pintor Henrique José da Silva. É possível que a sociabilidade lisboeta tenha promovido sua aproximação com o futuro conde da Barca, o que pode explicar como pôde realizar uma versão da famosa tela datada de 1805, de Domenico Pellegrini (1759-1840), e pertencente a Antonio de Araújo e Azevedo (1754-1817), notória personalidade da corte.

Perseguindo a trajetória do artista depois de 1814, ano em que assina a versão do retrato de d. João, Antonio Alves reapareceu em 1817, na cidade de Recife, onde produziu alguns retratos das lideranças da Revolução Pernambucana, como o de Domingos José Martins, que pertence ao Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano, além de ter sido um dos autores da bandeira republicana, criação conhecida pelo desenho assinado existente na coleção Oliveira Lima. De acordo com a crônica de Francisco Augusto Pereira da Costa (1851-1923), nos seus *Anais Pernambucanos*, publicados postumamente na década de 1950, Antonio Alves chegou a ser preso, mas logo se livrou da cadeia “apadrinhando-se com um retrato do rei dom João VI, que possuía, e com o qual se abraçou quando foi preso”. Concluiu o historiador: “O seu pincel condenara-o à pena infamante e atroz dos açoites [...] e o seu mesmo pincel livrou-o dessa pena”.¹¹ Novos usos sociais do retrato se apresentam. Foi na prisão que o pintor aguardou a chegada do governador Luis do Rêgo Barreto que era seu conhecido do Rio de Janeiro, pelas relações que Antonio Alves tinha com seu sogro o visconde do Rio Seco.

Assim, acompanhando Pereira da Costa, que cita ainda Teixeira de Melo, Antonio Alves era homem pardo nascido no Rio de Janeiro, na segunda metade do século XVIII, que teve formação artística na Europa, que como se sabe passou pela Casa Pia em Lisboa.

Em 1817, devia ter bastante idade, pois havia colaborado no século XVIII com frei José Mariano da Conceição Veloso nas estampas e desenhos da monumental obra

¹¹ COSTA, Francisco Augusto Pereira da. *Anais Pernambucanos; 1795-1817*. 2ª. Ed. Recife: FUNDARPE, 1983. p. 423.

Flora Fluminensis, cujos manuscritos originais são datados de 1790 e estão na Biblioteca Nacional, tendo sido publicados postumamente em 1825. Sua participação é comprovada ainda pelos documentos referentes à criação da famosa obra naturalista existentes no Arquivo Nacional.¹² Pela proximidade com o conde da Barca e o visconde do Rio Seco, deduz-se que Antonio Alves serviu aos colaboradores imediatos de d. João VI no Rio de Janeiro, o que deve ter resultado em boas oportunidades de trabalho, especialmente no campo da pintura decorativa das residências da aristocracia que se instalava no novo ambiente de corte. O palacete do visconde foi um salão bastante conhecido na cidade do período joanino.

Depois dos acontecimentos em Pernambuco de 1817, perde-se o fio da trajetória de Antonio Alves. Há uma tela assinada com seu nome e datada de 1820, que é claramente uma versão do retrato de dom João em traje majestático de Debret, mas em formato de aparato, próprio para uma sala de respeito. Essa nova tela está no Palácio da Brejoeira, na região de Monção, no distrito de Viana do Castelo, em Portugal. O palácio foi construído pela família Moscoso, com vários membros que se destacaram no serviço militar de dom João, em Portugal e no Brasil. Coincidentemente, em 1817, o Regimento de Infantaria do Recife estava sob o comando do brigadeiro Luís António Salazar Moscoso. Pode estar aí a chave do laço de Antonio Alves com a Brejoeira, que merece ser mais investigado. De todo modo, não se pode descartar a hipótese de que o pintor tenha retornado a Portugal.

Por certo, a memória da obra de Antonio Alves foi comprometida em alguma medida pelo seu envolvimento político. Sua geração de pintores do Brasil foi desprezada pela crítica de arte que passou a valorizar a criação artística dos seguidores dos mestres franceses que chegaram no Rio de Janeiro em 1816. Os mais jovens como Simplício Rodrigues de Sá e Francisco Pedro do Amaral conseguiram renovar suas práticas artísticas e se adaptar ao novo ambiente do gosto da corte. Antonio Alves provavelmente está no grupo dos mais velhos como Manuel Dias de Oliveira que acabou abrindo mão de atuar na corte e foi viver no interior, sendo acompanhado anos depois por José Leandro de Carvalho. Mesmo que as qualidades artísticas da obra desses artistas possam ser caracterizadas como limitadas, abandoná-las ao esquecimento significa perder a oportunidade de interrogar em profundidade a historicidade das práticas artísticas e as questões que envolvem o circuito social da arte.

O que é possível ressaltar da trajetória e da obra de Antonio Alves é que o conhecimento de sua criação permite reconhecer os meandros do mundo da pintura no tempo da corte joanina no Rio de Janeiro e que é possível identificar a presença de um artista que não fez escola e nem teve discípulos, mas que se destacou no meio social da corte no Rio de Janeiro sem ter identidade com o universo dos artistas da dita Escola Fluminense de Pintura, oriundos do circuito das antigas aulas régias, e nem ter se filiado ao círculo da colônia Lebreton. É mesmo possível aproximar sua trajetória e inserção social do português Henrique José da Silva, que veio a se tornar diretor da Academia Imperial de Belas Artes. Sobretudo, cabe enfatizar a possibilidade de se reconhecer outra vertente da pintura no Brasil no tempo da corte portuguesa no Rio de Janeiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

¹² VELLOZO, José Mariano da Conceição. *'Flora Fluminensis' de frei José Mariano da Conceição Vellozo – Documentos*; Reedição ampliada. Rio de Janeiro – Niterói: Arquivo Nacional – EUFF, 2018. Série Universidade, v. 9 (Eduff); Série Publicações Históricas, v. 115 (Arquivo Nacional).

COSTA, Francisco Augusto Pereira da. Anais Pernambucanos; 1795-1817. 2ª. Ed. Recife: FUNDARPE, 1983.

DUQUE, Gonzaga. Arte brasileira. Campinas: Mercado de Letras, 1994.

FERREIRA, Felix. Belas Artes: estudos e apreciações. Porto Alegre: ZOUK, 2012.

FREIRE, Laudelino. Um século de pintura; Apontamentos para a história da pintura no Brasil - de 1816 a 1916. Rio de Janeiro: Tipographia Rohe, 1916.

KNAUSS, Paulo; TELLES, Patricia D.; TRIGUEIROS, António M. O retrato do rei dom João VI. Rio de Janeiro: Artepadilla, 2019

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Memória sobre a antiga escola de pintura fluminense. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, v. 3, p. 547-557, 1841. Disponível em: <http://www.ihgb.org.br/rihgb/rihgb1841t0003.pdf>.

RUBENS, Carlos. Pequena história das artes plásticas no Brasil. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1941.

SQUEFF, Leticia. Uma galeria para o Império: a Coleção Escola Brasileira e as origens do Museu Nacional de Belas Artes. São Paulo: DUSP, 2012.

VELLOZO, José Mariano da Conceição. 'Flora Fluminensis' de frei José Mariano da Conceição Vellozo – Documentos; Reedição ampliada. Rio de Janeiro – Niterói: Arquivo Nacional – EUFF, 2018. Série Universidade, v. 9 (Eduff); Série Publicações Históricas, v. 115 (Arquivo Nacional).