

HENRI L'EVEQUE E OUTROS REPÓRTERES

Miguel de Faria

(U. Autónoma)

" (...) Preferindo a verdade a qualquer outra consideração, não tomei nenhuma das liberdades às quais os pintores tendem a entregar-se... Nem um só objecto surge aqui embelezado pelo toque da fantasia."

James Stuart, *The Antiquities of Athens* (1762)

" (...) Só comecei a fazer alguma coisa aceitável nos meus quadros no momento a partir do qual já me tinha esquecido dos pequenos detalhes, para me lembrar em exclusivo do lado deslumbrante e poético; até aí sentia-me perseguido pelo amor da exactidão que a maior parte toma como a verdade". (1)

Eugène Delacroix, *Journal...* (1823-1850)

I. Pensionistas, aventureiros e amadores

No último quartel de Setecentos intensificou-se o trânsito de artistas estrangeiros pelo território português. A expectativa de uma oportunidade num país de deficiente oferta artística, a par da instabilidade derivada da Revolução Francesa, são os argumentos habituais para justificar o desenvolvimento deste contingente em progresso no período pós-terramoto, marco cronológico de referência estabelecido no presente inquérito. (2)

Neste movimento detectamos uma diversidade de actores que oscilam entre os pensionistas, artistas de câmara, com deslocação contratualizada, na esteira de uma prática com tradição no país seguida pela Coroa e seus agentes, ou um segundo grupo que os acasos da revolução e da guerra trouxe até nós, procurando no terreno rentabilizar a oportunidade que os acontecimentos que presenciavam lhes proporcionavam. Neste último conjunto competiam artistas itinerantes, com trajetórias mais incertas buscando protecções e oferecendo os seus préstimos através da fixação de um ou outro ponto de referência na fechada sociedade portuguesa dos finais do Antigo Regime, e *artistas amadores* desempenhando cumulativamente outras profissões. Encontramos, na globalidade deste segundo universo, desde os emigrados franceses, Alexandre-Jean Noël (1752-1818), Nicolas Delerive (1755-1818), etc., até aos desenhadores que acompanham as campanhas militares da guerra peninsular como

o reverendo William Bradford (1780-1857) capelão de uma das brigadas da expedição inglesa, ou o tenente-coronel do corpo de engenharia militar George Landmann (1779-1854), contando estes últimos, à retaguarda, com a perícia de gravadores profissionais para aperfeiçoamento dos seus *sketches* feitos no terreno. Compreender melhor a heterogeneidade deste conjunto é o nosso propósito no presente contributo, para o qual elegemos como figura de referência o suíço Henry L'Évêque (1769-1832).

A escolha poderia ser mais alargada ou, pelo contrário, mais restritiva. A opção tomada procurou fixar um universo de artistas estrangeiros em movimento no território português que fosse suficientemente representativo. A constatação é que, salvo casos pontuais que procuraremos acompanhar, este conjunto alargado de intérpretes foi objecto de análises superficiais e genéricas no contexto de exposições temáticas sobre "olhares estrangeiros" ou "memórias de viagem" não se equacionando o aprofundamento dos seus parentescos e contradições (3), matéria que consideramos merecedora das reflexões que se seguirão.

II. Fortuna crítica

Uma primeira motivação para a escolha de L'Évêque resultou do relativo desconhecimento sobre a sua passagem por Portugal. José-Augusto França dedica-lhe breve referência, a propósito das imagens da partida da corte para o Brasil (4), e o catálogo da exposição dedicada a Jean Pillement (5) ignorou-o, perdendo-se nessa ocasião uma oportunidade de entendimento da sua obra em contexto com as de outros artistas como os já citados Alexandre-Jean Noël e Nicolas Delerive. Deve-se a um dos comissários científicos dessa mostra, Agostinho Araújo (6), o essencial sobre Henry L'Évêque, tanto do ponto de vista do perfil biográfico como da documentação inédita divulgada, informações às quais recorreremos ao longo deste trabalho.

No domínio da produção gráfica devemos considerar o levantamento efectuado por Ernesto Soares (7), através do qual é perceptível a capacidade de adaptação de L'Évêque manifesta na progressão das técnicas e géneros tratados. O inventário realizado permite, em contexto, uma segunda leitura mais detalhada sobre as várias etapas do seu itinerário criativo. Para fecharmos esta breve fortuna crítica refira-se a interessante interpretação de Foteini Vlachou sobre os registos de L'Évêque da Guerra Peninsular, feita em paralelo com os trabalhos de outros autores contemporâneos que trataram o mesmo objecto (8) e, ainda, o nosso contributo sobre a actividade empreendedora de L'Évêque como artista-editor de estampas, e a sua acção na internacionalização de motivos nacionais, tema a que regressaremos mais adiante (9).

III. Dados biográficos

O que se sabe então sobre Henry L'Évêque? Retenhamos o essencial da informação disponibilizada por Agostinho Araújo. Nascido em Genebra, no ano de 1768, debutou no desenho documental, como muitos outros aspirantes à arte da pintura, ilustrando a expedição de Horace-Bénédict de Saussure (1740-1799) ao Monte Branco. (10) Informa-nos o citado autor que L'Évêque "se especializou na pintura sobre esmalte" (11), o que a nosso ver o aproximou da indústria relojoeira, de reconhecida tradição suíça, corporação da qual viria a receber apoios, nomeadamente através do relojoeiro Henrique de Sales, distribuidor das suas obras no Rio de Janeiro no período de fixação da corte portuguesa no Brasil (12). A sua passagem a Portugal situa-se entre o início do século e meados de 1811, tendo presenciado momentos determinantes da história contemporânea, nomeadamente a partida da corte para o Brasil e o conflito peninsular, episódios a que dedicaria espaço de relevo na obra produzida em território nacional. De Portugal passaria a Inglaterra onde com os seus parceiros editores pôde ampliar a difusão da sua obra gráfica. Evocando inadaptação ao clima londrino, que dizia "inconveniente para a sua saúde", solicita com persistência, apoio do Príncipe Regente para passar ao Rio de Janeiro, oferecendo-se para fazer "vistas do Brasil, retratos em miniatura, ou em esmalte, ou a aguarela, ou para gravura" (13), numa síntese oportuna feita na primeira pessoa que ilustra os seus interesses e competências em fase já madura da vida. Deste período britânico deve pertencer a sua ascensão a "esmalista da corte da princesa Carlota de Gales", aspecto a ter em consideração sobre esta outra fase igualmente pouco conhecida da sua carreira. (14) Gorada a oportunidade de uma aventura nos trópicos junto da corte portuguesa, que não lhe concederia o solicitado apoio, terminaria os seus dias em Roma como "pintor de paisagens", onde viria a falecer em 1832. (15)

IV. Um grupo heterogéneo: continentais e britânicos?

Salientemos neste breve bosquejo biográfico alguns aspectos do seu percurso que entendemos estruturantes para o presente exercício. Em primeiro lugar a carreira itinerante, movimento ditado pelo escrutínio de novas clientelas; em segundo uma evolução nos géneros e técnicas adequando-se ao *momento* e à especificidade da procura, e finalmente a absorção pelo mercado inglês e, em concordância, a disponibilidade para a arte da gravura e a inclinação à água-tinta, motivando a pertinente classificação de José-Augusto França ao considerá-lo um "genebrino britanizado". (16)

Se o primeiro aspecto traduz uma atitude generalizada em especial em tempos de crise, os dois seguintes acentuam a adaptabilidade da sua produção artística, definindo um *modus*

operandi que permite elegê-lo como o mais polivalente representante de um grupo activo no período em análise.

Analisando o conjunto de artistas eleito no presente inquérito torna-se evidente, apesar de visíveis afinidades, alguma heterogeneidade sendo lícito dividi-lo à partida em dois subgrupos, o continental e o inglês, embora reconhecendo que as fronteiras nem sempre sejam rígidas. Também poderíamos fixar outro meridiano de distinção entre os artistas do grupo: os que se disponibilizaram para entrar no ciclo da arte da gravura, com todas as consequências daí decorrentes, e os que se mantiveram na órbita mais credenciada da pintura a óleo. Observe-mos mais de próximo as suas afinidades e contradições.

Se à primeira vista todo o grupo se pode considerar *itinerante* devemos, porém, reconhecer vários níveis intercalares de sedentarização. A duração e estabilidade obtidas nessas pausas separam em última análise o *emigrado* (17) do puro *artista-viajante* que actua em permanente movimento sem conhecer domicílio certo.

Neste universo dos criadores em viagem identificamos, por outro lado, variantes que têm a ver com a liberdade de acção, ou a integração numa hierarquia de comando, definindo desde o mais aventureiro apostado em determinar o seu próprio percurso, ao artista enquadrado numa mobilidade dirigida no contexto da integração em unidades militares em campanha ou em expedições de carácter científico.

O segundo aspecto considerado, relativo à flexibilidade entre géneros e técnicas, atinge em L'Évêque uma amplitude máxima: miniatura, retrato, paisagem, vistas de monumentos, imagem de actualidade, género e costumes populares. Do ponto de vista das técnicas usa diferentes materiais, do óleo e à aguarela, nos mais diferentes suportes: tela, esmalte, cobre e papel; na gravura experimenta a água-forte, a água-tinta, etc.

Dos outros artistas francófonos em trânsito, Nicolas Delerive chegou a executar retratos em ambiente de corte, ascendendo a outro patamar na hierarquia dos artistas do período. Inclinou-se, igualmente, aos temas de costumes e às *bambochatas*. Destas últimas constituem exemplo paradigmático as relativas à encomenda do coleccionador José Joaquim de Castro (18) hoje conservadas nas colecções do museu da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva.

Alexandre-Jean Noël, igualmente mais versado para a pintura a óleo (19), aproxima-se nalguns aspectos da polivalência do suíço, em particular na sua ligação ao empreendedorismo das séries de gravura, envolvendo a necessária cadeia de produção integrando o inventor do desenho, o gravador, e o impressor/editor. As suas vistas de Lisboa e Sintra, transpostas para a gravura, estabelecem uma primeira ponte com o mercado britânico anterior às

iniciativas de L'Évêque, exportando temas portugueses de sua criação, editando-os no exigente meio londrino, correspondendo a uma encomenda de Gerard de Visme, britânico contratador do pau-brasil, elemento chave da empreitada. (20) Uma vista do porto de Lisboa composta por Noël, dedicada ao duque de Lafões, seria igualmente gravada e comercializada em Paris reforçando a orientação internacional dada à produção gráfica elaborada a partir da sua obra. (21)

No contingente inglês, é mais fácil reconhecermos a tradução literal do que procurava o mercado britânico contemporâneo, gosto expresso, desde logo, nos títulos das obras dos artistas que elegemos: *Sketches of the Country, Character and Costume of Spain and Portugal* (Bradford) (22) e *Historical, Military, and Picturesque Observations on Portugal* (Landmann). (23) O início da comercialização das duas obras era anunciado, em Londres, ainda em 1809, obedecendo a uma das virtudes dos relatos e imagens de actualidade: o da proximidade cronológica dos episódios reportados. A primeira obra anuncia, como complemento dos *Sketches*, outras "ilustrações ocasionais e descrições de cada assunto". (24) A segunda apregoa-se ilustrada por "numerosas vistas coloridas e plantas autênticas de todas os cercos e batalhas travados na Península durante a presente guerra". (25) O plano de ambas as publicações previa uma edição parcelada com entregas periódicas para atenuar o impacto do preço final junto do público. (26)

As referidas obras de Bradford e Landmann constituem bons exemplos da oferta gráfica em progresso no mercado britânico: "views" ou "scenery", costumes, reportagem de guerra e outras actualidades, registos arqueológicos e de monumentos, etc., compondo a produção muito em voga dos *colour-plate books*, adoptando, sobretudo, a prática da gravura a água-tinta colorida manualmente a aguarela que conheceu um período áureo em Inglaterra entre finais de Setecentos e primeiro quartel do século XIX. A explicação para esta inclinação compreende-se dada a vocação da água-tinta para reprodução do desenho aguarelado (27), ao que acresce a sua predisposição para a recepção do acabamento cromático.

A dimensão desta indústria encontra-se patente nos catálogos de coleccionadores dos quais o de John Roland Abbey (1894-1969), constitui exemplo adequado. Abbey, refere o papel desses "infatigáveis viajantes" britânicos em fixarem as modas e costumes dos habitantes das quatro partes do globo, e da sua "insaciável curiosidade" sublinhando, por outro lado, o interesse dos compatriotas em Inglaterra cujo patrocínio permitiria "a publicação de uma majestosa série de livros de viagens ilustrados que nenhuma outra nação do mundo havia produzido". (28) Consultando o catálogo de Abbey ou outras obras de referência como as de Martin Hardie (29) ou Tooley (30), compreende-se o amplo espectro geográfico e a diversida-

de de obras editadas e artistas envolvidos na fixação desta *cosmovisão* de cunho britânico desenvolvida prioritariamente nessa cultura da água-tinta estudada por Prideaux. (31)

É para este universo que progressivamente se orienta a actividade de L'Évêque. Uma modalidade que beneficiava de um mercado consistente, com promotores atentos e especializados, e um público fiel, ávido à descoberta de novas realidades geográficas e humanas, que se fixava na combinação estreita entre as informações escrita e visual, transpostas num teorema de edições luxuosas, objecto atento de um coleccionismo informado. (32) Tudo se conjugava na disponibilidade do suíço para ser admitido neste círculo específico: desde a mobilidade ao domínio da pintura a aguarela, à capacidade para garantir as notícias escritas que acompanhavam as *narrativas visuais*, esta reconhecida polivalência permitiu-lhe corresponder às oportunidades que se lhe depararam num teatro de operações cuja evolução tinha interesse garantido. Para fechar o ciclo faltava-lhe apenas a identificação de parceiros disponíveis para a fase de transformação – pela gravação – e comercialização dos seus produtos, lacunas que preencheu oportunamente como adiante veremos.

Parte substancial da sua produção artística depende dessa interacção texto/imagem, especificidade que cria uma distância decisiva em relação aos outros artistas francófonos em movimento pelo país, aproximando-o dos ingleses mobilizados nas campanhas militares da guerra peninsular. Henry L'Évêque artista multifacetado facilmente adaptável a qualquer das actividades nucleares detectadas nos dois subgrupos elencados optaria, no seu pragmatismo comercial pelo mercado mais activo naquele tempo de turbulência pós-revolucionária e imperial, radicando-se em Londres onde pôde garantir uma mais eficaz integração, acompanhando neste capítulo naturalmente os amadores viajantes do subgrupo inglês, Landmann, Bradford, aos quais poderíamos associar outros como o Major Thomas St. Claire (1785-1846) (33), o reverendo William Morgan Kinsey (1788-1851) (34), etc. Neste contexto o genebrino acabaria por ficar mais ligado ao universo da imagem impressa e da edição ilustrada do que propriamente da pintura, o que em parte explica o desinteresse dos historiadores da arte pela sua obra.

V. Imagens de actualidade

Agostinho Araújo detectou a polivalência técnica e a evolução verificada na arte de L'Évêque, da *miniatura* à *paisagem*, passando pelas "vistas de monumentos e os episódios de história contemporânea" ao longo da estadia em Portugal. (35) Qual o objecto destes "episódios de história contemporânea"? (36)

Podemos definir estas imagens como veículos de uma *narrativa histórica* na forma de repor-

tagem, acompanhando o decurso dos acontecimentos, criando registos visuais com *peso documental* que fixam episódios reais que pelo seu impacto se tornaram objecto de procura alargada. Este interesse comum proporcionou a emergência de um mercado carente de comunicação massificada (37) que só a capacidade reprodutiva da imagem impressa podia garantir, definindo um novo género de representação visual: a "gravura de actualidade".

Servirá esta definição os nossos propósitos? Começemos pela questão da *inovação* ou se quisermos da *originalidade* desta classe de imagens. Se considerarmos, à partida, o ponto de vista de Francis Haskell, o *género*, se assim lhe podemos chamar, nada tem de inovador, identificando o autor antecedentes *narrativas históricas* desde a Antiguidade Clássica que considera formas efectivas de *reportagem* (38) capazes de rivalizar, através da sua fidelidade, com o rigor dos textos escritos na qualidade de fontes históricas. O que parece original é o momento em que essa autenticidade se transformou em elemento de valorização criativa. A opção pelo rigor documental das imagens foi já explicada no quadro dos avanços do Iluminismo e no desenvolvimento da interacção entre arte e ciência, de que resultou a promoção da *verdade*, no sentido da reprodução rigorosa da realidade, a um novo estatuto estético. (39) Neste contexto, as representações visuais viam acrescentado o seu valor através da afirmação da respectiva autenticidade, que transversalmente se instala da arte das expedições naturalistas, para outras experiências visuais decorrentes da curiosidade dos viajantes no escrutínio de novas realidades naturais, sociais e humanas. Fosse pela necessidade científica de reprodução com uma fidedignidade óptica de um ecossistema ou de uma espécie natural, da credibilidade da informação gráfica sobre um acontecimento notório ou mesmo, exclusivamente, como opção estética assistimos à afirmação do princípio da *autenticidade visual* e ao seu repetitivo enunciado, para o qual convergem os referidos e diferentes propósitos. É nessa genealogia que se integra igualmente a arte dos repórteres e das respectivas *imagens de actualidade*. Acrescente-se que a produção nacional é muito exígua neste domínio. Os grandes acontecimentos comunicados através da gravura seriam, inclusive, obra de artistas estrangeiros e orientados para um mercado internacional. É esse o caso das colecções de estampas relativas ao terramoto de 1755, da expulsão dos jesuítas, a maior parte, note-se, ainda de teor alegórico e de algumas criações relativas à execução dos Távoras, para apenas referirmos a trilogia mais mediática relativa ao período pombalino. A eclosão do conflito peninsular criou a oportunidade para a extensão aos campos de batalha da produção de novos *noticiários gráficos*, conjuntura que permitiu a adesão de L'Évêque à temática da reportagem de guerra.

O primeiro pré-requisito desta reportagem visual é o do testemunho presencial do artista - rei-

vindicado na própria propaganda das suas obras (*eye witness; on the spot, etc.*) - transpondo com fidelidade para a imagem produzida o que directamente observou, procurando colocar o valor documental da sua criação no mesmo plano de rigor propalado pelas narrativas textuais.

A exactidão dos instantâneos, garantida pela espontaneidade do *sketch* tomado no momento, deveria por outro lado consolidar-se em trabalho posterior sustentado nas pesquisas topográfica, etnográfica e social garantindo a autenticidade em todos os detalhes sem concessões a qualquer fantasia plástica.

A julgar pela profusão de depoimentos, o princípio foi aceite na generalidade e os respectivos enunciados ajudam-nos a uma compreensão mais próxima desta convergência. Georges Landmann na sua visão topográfica de engenheiro militar transmite-nos uma ideia clara do princípio adoptado:

“ (...) Muitos desenhos, tal como aparecem acabados, podem ter sido materialmente melhorados pelo exercício dessa liberdade poética tão comumente utilizada em prejuízo da verdade; o autor sente maior satisfação em apresentar perante o Público uma rigorosa representação da realidade, que ele pôde experimentar, em vez de se dispersar através de uma assemblagem de falsidades feita para agradar ao olhar, sem transmitir nenhuma informação consistente. É de lamentar que, no tempo presente, toda a consideração seja sacrificada à de fazer um desenho bonito, na expectativa de uma rápida venda, sem olhar a verdade, honra, reputação, ou as fatais consequências que, sobretudo nas operações navais e militares, podem ocasionar através desses grosseiros embustes”. (40)

William Bradford não sentindo necessidade de o enunciar deixa transparecer o mesmo princípio no resultado acumulado entre a informação gráfica e escrita da sua obra. Veja-se, por exemplo, a descrição dos carros de bois da Estremadura portuguesa onde, a par da imagem, o texto procura recriar o ruído que faziam ao deslocar-se pelas “estradas pedregosas” do país, fixando uma *paisagem sonora* que reforça a autenticidade da vivência presencial do momento, oferecendo crédito à reportagem. (41)

L'Évêque integra também esta tendência cumprindo os citados requisitos do *artista repórter*. Nos prospectos lançados para divulgação da colectânea de imagens da Guerra Peninsular reunidas sob o título de *Campaigns of British Army in Portugal* (...), o autor refere que “acompanhou o exercito aliado nas suas campanhas em Portugal e Hespanha” acrescentando

que “teve todos os auxilios, e todas as oportunidades para desempenhar completamente, em todos os seus ramos, esta ardua empresa”, assumindo a condição necessária de testemunha directa dos episódios recriados. No mesmo prospecto insiste-se na “exactidão” posta na representação das “cenas” e a “fidelidade” com que se desenharam os acontecimentos”. Por último, mas não menos importante, salienta que a “descrição explicativa” que acompanha cada gravura era “extraída dos documentos os mais autenticos”, declarando para a componente literária da obra o recurso a terceiros, solução não confessada relativamente às imagens. (42) No seu esforço publicitário L'Évêque não deixa de referir, por outro lado, que “se guardão com toda a exactidão os vestuários Portuguezes” (43), outra área de investigação que lhe era familiar como adiante veremos.

Fechemos este exercício com um último exemplo reivindicativo do mesmo princípio. Goya, na legendagem das gravuras da série *Desastres de Guerra*, testemunha: “Yo lo vi”, “Y esto tambien”, “Así sucedió”. (44) A brevidade dos comentários que acompanham a dureza das imagens potencia, na sua expressão sintética, o mesmo princípio da autenticidade. O olhar independente de Goya representa, reconheça-se, outro patamar criativo mais difícil de contextualizar. A exposição maximizada das violências da guerra, que trespassa todo o conjunto, evitou provavelmente a sua comercialização na época, ao contrário das *Ruínas de Saragoça*, de Juan Gálvez (1774-1846) e Fernando Brambilla (1763-1832), série cujo valor documental levou José Manuel Matilla a classificar os autores como “notários da História”. (45)

A série de Gálvez e Brambilla chegou a ser comercializada em Portugal. No anúncio publicado na *Gazeta de Lisboa* sublinha-se que as imagens foram “desenhadas ao natural” tendo os autores feito “de propósito para isso huma viagem a Saragoça”. (46) Este tipo de referências não é, porém, habitual. Tendo como base de análise a publicidade publicada no periódico de Lisboa, a certificação da autenticidade das imagens através do testemunho directo dos autores não constituiu tema promocional relevante, nem o rigor documental surge como factor distintivo na comercialização da gravura em Portugal no período. Por outro lado, como se apercebeu com oportunidade Foteini Vlachou, as imagens das guerras peninsulares, incluindo as de L'Évêque, vão para além da sua função documental, assumindo-se como uma “interpretação ideológica da realidade” (47), aspecto relevante ao qual poderíamos acrescentar a identificação pelos promotores da oportunidade de *comercializar* o conflito. Embora as declarações de princípio dos autores e os prospectos publicitários insissem no enunciado, a prática deixa-se ajustar às preferências do mercado. É o caso evidente das *Campaigns* de L'Évêque: Uma obra escrita em inglês, publicada em Inglaterra, dedicada a Wellington (48) e com uma percentagem dominante de ingleses no mapa de subscritores, dificilmente poderia

deixar de se orientar para o respectivo mercado preferencial de acolhimento.

A orientação britanizada dos trabalhos de L'Évêque tem explicação suplementar no subdesenvolvimento do mercado nacional agravado após a saída da corte para o Brasil em 1807. As *Campaigns...* mereceram, inclusive, o protesto de António de Araújo e Azevedo sobre a desproporção de protagonismo concedida pelo genebrino nas suas narrativas literárias e visuais, com favorecimento óbvio do exército inglês em prejuízo do contributo português. A defesa de L'Évêque atribuindo aos editores britânicos a responsabilidade pelo desequilíbrio esclarece-nos melhor os condicionalismos da produção da série:

"Je ne me suis pas étendu autant que je l'aurais désiré sur les traits de bravoure qui ont illustré vos Compatriotes, ce Silence étoit moins mon ouvrage que celui de quelques personnes qui m'ayant donné des facilités pour l'exécution de mon entreprise ont cru avoir le droit de revoir corriger et reformer les Explications qui accompagnent les Gravures (...) Grâce au Ciel ! la 3eme Partie de l'ouvrage (...) n'a pas été soumise à la censure de ces Messieurs que veulent accaparer toutes les louanges, comme ils s'efforcent de monopoliser tout le Commerce. J'ai mis à profit l'observation aussi juste que patriotique que vous avez bien voulu me faire, en rendant à la valeureuse Armée Portugaise la justice qui lui est due (...)". (49)

A análise dos textos e das imagens das *Campaigns...* não o ilibam, porém, da acusação. Torna-se porém evidente que, promotores e artistas, sem que tacticamente neguem o princípio da autenticidade, procuraram aproximar-se das expectativas dos públicos dominantes. Por outro lado, as necessidades da guerra fortaleceram a importância das representações visuais como suporte ideológico no contexto do conflito reforçando a progressiva politização dos repertórios temáticos das *imagens de actualidade* ou de *história contemporânea*. Termos que procuram assimilar a valorização dos acontecimentos do tempo presente - que foram invadindo progressivamente o tradicional espaço dos textos consagrados como elementos inspiradores da *pintura de história* - processo que a Revolução Francesa veio catalisar e a que os progressos da produção de gravura vêm dar uma expressão mais transparente ao desenvolvimento de um espaço público de opinião ávido de informação. Nesse período conturbado assistiremos ao empalidecer desse realismo inovador, defendido pela "estética da verdade", naqueles campos em que o heroísmo bélico e a propaganda tomaram inevitavelmente a linha da frente. Não nos devemos surpreender que as linguagens se sobreponham e até se confundam num momento de aceleração do processo histórico.

É nesse difícil balanço que mergulham as produções que procuramos analisar, nomeadamente as de Henry L'Évêque, em que os ideais das Luzes se vêm forçosamente contaminados pela força transformadora das revoluções, com evidente impacto igualmente nas manifestações visuais.

VI. A democratização da imagem real

Numa das imagens mais divulgadas da série, que correu previamente avulsa, a correspondente à partida da corte portuguesa para o Brasil, fica patente um novo avanço. (50) A criação de L'Évêque, para além de procurar fixar um momento de grande actualidade, onde reencontramos o sentido de reportagem, marca no plano artístico o início de um processo de transição no tratamento das representações régias em Portugal. O momento reproduzido coloca, frente a frente, o príncipe regente e o povo de Lisboa simbolizado num pequeno grupo de populares (Fig. 1). O instantâneo perderia significado se esta convivência fosse habitual na cultura artística portuguesa. A junção desses dois universos no mesmo plano pictórico anuncia uma evolução para novos valores. A imagem teria uma extensão, na recolha de costumes populares criada, pelo mesmo L'Évêque, anos depois, na estampa que reproduz o beija-mão concedido pelo Príncipe Regente a um popular em plena via pública. A imprevista informalidade retratada aprofunda o divórcio com a tradição. A inclusão da imagem numa colecção de costumes populares reforça a contradição ao *status* vigente. A reincidência indicia a democratização das representações régias no espaço público num prelúdio do final do Antigo Regime.

VII. A obra de L'Évêque

Como se transformou um pintor retratista de miniaturas e paisagista num repórter de actualidades aproximando-se da arte da gravura? A metamorfose vocacional de L'Évêque registada no seu período de estadia em Portugal deriva das oportunidades que encontrou no país. Aqui encontraria radicados dois gravadores de craveira internacional, o veterano figurista Francesco Bartolozzi, em Lisboa desde 1802, e o paisagista Benjamin Comte, contratado em Londres em 1804 pelo governo português. A chegada de L'Évêque terá acontecido seguramente antes da partida da corte para o Brasil que documentaria visualmente. Sem que tenhamos elementos que liguem directamente os dois mestres gravadores às suas expectativas nessa viagem a Portugal, do seu encontro em Lisboa resultariam parcerias frutuosas encontrando neste convívio o necessário complemento ao seu desenho fácil. Em termos cronológicos as primeiras obras nacionais são em concordância realizadas em

colaboração com Bartolozzi e Comte. Com o primeiro assinaria a referida partida do Príncipe Regente para o Brasil - e mais tarde a retirada de Junot depois do fracasso da primeira invasão francesa - debutando nas *imagens de actualidade*. Com o segundo, note-se também de origem suíça (51), a colaboração convergiu inicialmente para um par de *vistas* (mosteiro da Batalha e aqueduto das Águas Livres), em que se conjugam três aspectos: o desenho topográfico que recria as arquitecturas dos monumentos e as contextualiza; a moldura naturalista que concede à imagem o cunho paisagista e, finalmente, a omnipresença de figurantes espalhados pela composição, bem caracterizados social e etnograficamente pelos seus trajes e atitudes. Em síntese, o rigor da *topografia* e do estudo dos *costumes* associado ao *pittoresco* da paisagem define o essencial desta parceria. A receita seguia as preferências do público britânico não só pela lugar central dado ao património arquitectónico (52), mas igualmente pelo uso do paisagismo como cenário e não como tema dominante, ainda equilibrado com a repetida presença humana. (53) As duas referidas *vistas*, seriam respectivamente dedicadas a dois chefes militares britânicos: John Earl, com uma extensa legenda explicativa em inglês sobre a construção do aqueduto, e a Wellington. A primeira impressa em Lisboa e a segunda já pelos habituais Colnaghi & C^a em Londres mudanço que nos anuncia o processo de transição em curso nas prioridades comerciais estabelecidas pelo genebrino.

Se por um momento parece haver alguma expectativa na procura nacional, com a saída da corte em finais de 1807 a atenção de L'Évêque concentrar-se-ia no mercado inglês. A frase inscrita na correspondência com António de Araújo e Azevedo, então já no Rio de Janeiro, ilustra convenientemente a nova situação: "(...) Car que faire ici! Les artistes et les arts y pleurent depuis que S.n Ex.ce n'y est plus". (54) O conhecimento que Comte e, sobretudo, Bartolozzi possuíam sobre a organização do mercado da gravura e da edição ilustrada londrinas pode ter sido a ponte identificada por L'Évêque para esse mercado em expansão.

As Campanhas do Exército Britânico

A empreitada das *Campaigns*... divide-se em duas fases que correspondem de resto aos dois diferentes prospectos criados para a sua respectiva comercialização. A primeira série data de 1812-1813 e a segunda de 1815.

A publicidade da *Gazeta de Lisboa* não se lhes refere explicitamente podendo, porém, alguns dos avizos lançados corresponderem à sua venda avulsa. Na sua congénere do Rio de Janeiro identificamos notícia segura sobre a sua distribuição no Brasil.

"Em caza de Henrique de Saules, na rua da Quitanda n.º58, há para vender varios exemplares de huma collecção de estampas, que representão as principaes façanhas do exercito Portuguez e Inglez, na Peninsula, commandados pelo Ex.mo Duque da Victoria. Na mesma caza se faz a subscrição de algumas outras estampas, que se hão-de publicar, para continuação da sobredicta collecção". (55)

O anúncio da *Gazeta do Rio de Janeiro* é publicado no momento de lançamento da segunda fase das *Campaigns*... identificando a subscrição como forma de comercialização, método prioritário de L'Évêque para fazer face aos custos de produção. Será igualmente num dos primeiros números daquele periódico carioca que localizamos o aviso relativo à venda avulsa da gravura do embarque da corte para o Brasil, "obra do famoso Bartholozzi". (56) A identificação destes anúncios, divulgados na nova sede da corte portuguesa, a par da ausência de publicidade explícita ao empreendimento de L'Évêque na *Gazeta de Lisboa*, indiciam-nos a leitura que o genebrino tinha do mercado nacional, percepção que, por outra via, o conteúdo da correspondência para o conde da Barca vem confirmar.

A leitura dos prospectos

Demos noutro trabalho a devida atenção aos dois prospectos das *Campaigns*. (57) Agora podemos acrescentar notícia de um terceiro: a versão inglesa do prospecto inicial da série. (58) Acrescentemos alguns novos dados. Nenhuma das colecções que observámos corresponde com rigor ao anunciado nos prospectos em português. Da série de catorze estampas anunciada no primeiro folheto, encontra-se ausente a primeira representando "a entrada do General Junot em Lisboa, dando por acabada a Conquista de Portugal". (59) A data do documento (1810) (60), em que era ainda incerto o desfecho do conflito, pode justificar a inclusão desta imagem antipatriótica. No segundo prospecto (61) datado já de 1813, a referida imagem é de novo anunciada no conjunto de seis que compunham a "Continuação das Campanhas do Exército Anglo-luso na Península". Em nenhum dos exemplares consultados localizámos esta estampa nem a identificámos avulsa em nenhuma colecção. (62) Admitimos que L'Évêque tenha abandonado a simpatia pela entrada de Junot, nota ideológica que indicia a prevalência das conveniências políticas sobre a narrativa factual que a inclusão daquela espécie poderia consolidar numa sequência cronológica dos acontecimentos.

Para além desta lacuna encontra-se, igualmente, em falta a terceira estampa da *Continuação*... intitulada "A Morte do Cavalleiro João Moore na Batalha da Corunha" Surge, por outro lado, uma gravura não anunciada: "A Batalha da Victoria". (63)

Esta incoerência não se repete na consulta do folheto inglês que, embora sem data, se refere inequivocamente à primeira série das *Campaigns*... O prospecto inglês anuncia uma única série de treze estampas que coincide com exactidão a um dos exemplares analisados. (64) A gravura da entrada de Junot em Lisboa desaparece do elenco. Este facto a que devemos associar igualmente a ausência da estampa da morte de Moore a par da inclusão da relativa à batalha da Victória, somam os indícios de ajustamento da recolha ao gosto dos vencedores. Por outro lado as duas versões da série primitiva, embora desiguais no número de estampas, celebram, em exclusivo, a glória de Wellington e do exército britânico, discurso reequilibrado no prospecto de 1813 que introduz os portugueses na narrativa.

Cotejando as imagens com as respectivas "descrições explicativas" devemos sublinhar que a parte do texto que se refere ao momento fixado pela estampa é muito reduzida limitando-se, por norma, a uma espécie de legendagem num ou dois parágrafos. A componente mais extensa das descrições centra-se na evolução geral do conflito. Percebe-se, neste contexto, a referência à fidelidade das notícias escritas "extrahida[s] dos documentos os mais autenticos". O recurso a fontes externas não é referido em relação às imagens. L'Évêque, recorde-se, afirma ter acompanhado o "exercito aliado nas suas campanhas em Portugal e Hespanha", reivindicando desse modo a autenticidade dos seus desenhos. A observação das estampas confirma, porém, a inclinação anglicana, denunciada por António de Araújo e Azevedo. Nas imagens só o estandarte britânico é visível e os figurantes portugueses identificáveis são populares sem fardamento e descalços (Fig. 4), acessórios aos militares ingleses, e seus comandantes, com notório destaque para Wellington, criando estereótipos desfavoráveis nesse cotejo entre aliados.

Uma dúvida subsiste relacionada com a produção das gravuras. O colorido manual a aguarela pode não ter sido sempre supervisionado pelo autor. De resto, como é habitual, surgem espécimens com qualidade cromática muito diversa. Este facto pode eventualmente distorcer a identificação da composição dos exércitos sendo difícil nalgumas imagens a distinção entre os blocos em confronto.

A inclusão de populares é, por outro lado, um elemento de identificação das preferências criativas do genebrino. Na série primitiva essa presença é notória, e apenas omitida nas últimas cinco estampas essencialmente centradas nas batalhas. A presença desses figurantes não é passiva funcionando, na riqueza do detalhe, como elementos despertadores das composições. Note-se, por exemplo, a mãe com a sorridente criança acenando para o repórter na gravura *Mondego Bay* (Fig. 2), ou a jovem integrada no exército francês em retirada no *Embarque do General Junot no Caes Sodré, depois da Convenção de Sintra* (Fig. 3 e 3A).

Registe-se esta expressão de *joie de vivre* no meio da tragédia do conflito, como uma marca distintiva do autor.

A Viagem Pitoresca por Portugal

Embora não se conheça com exactidão o momento da sua passagem a Inglaterra, sabemos que a 1 de Maio de 1812 já se encontrava domiciliado em Londres, no n.º 11 da Soho Square, morada com que assina a dedicatória das *Campaigns*... a Wellington. Deste período devem igualmente datar a impressão das "descrições explicativas", bem como a primeira folha de rosto da recolha (65), que seria seguida de uma segunda com outra data (1813) e subscrita por outra entidade. (66) Na capital britânica procedeu ao lançamento da referida *Continuação*... cujas gravuras têm 1815 como data de impressão. Este tempo expõe uma nova fase na evolução artística de L'Évêque. As cinco estampas pertencentes à referida *Continuação*... das *Campaigns* resultam apenas do trabalho do artista que acumula às habituais funções de desenhador as da gravação. Durante a estadia em Portugal não se conhecem trabalhos de gravador de L'Évêque que sempre se assume como pintor. Na primeira fase das *Campaigns* os seus originais seriam distribuídos por Comte e Bartolozzi ou enviados para Londres para serem trabalhados pelos "melhores gravadores". Nas *letras* das gravuras nota-se uma alternância na assinatura subscrita por L'Évêque, entre *painted* (67) e *drawn (by H. L'Évêque)*, que podemos interpretar como outra forma de reivindicação do estatuto privilegiado de pintor. Esta evolução não deve ser desvalorizada porque pressupõe a concessão do artista em descer na hierarquia profissional das artes em prol de uma maior rentabilidade do seu empreendedorismo gráfico. Este cúmulo de funções parece ser a regra após a sua instalação em Londres. Na correspondência para António de Araújo e Azevedo refere ter cerca de 50 desenhos de temas portugueses prontos para a passagem à estampa. O projecto que aca lentava seria o da publicação de uma obra intitulada *Voyage Pittoresque des plus beaux sites et monument en Portugal* compilação que poderia seguir o modelo das *Campaigns*... acompanhada das "descrições explicativas" e conciliando a venda avulsa com a subscrição. A carta, datada de 8 de Julho de 1816, insiste na sua condição de pintor e na necessidade de *protecção* para levar por diante o projecto:

"(...) Moi qui suis peintre qui est beaucoup dépensé pour aller dessiner les beaux points de vues du Portugal desquels j'ai une 50.aine de dessins et fait gravé quel' uns je me vois arrété dans mes entreprises pour manque d'argent et de protection pour continuer". (68)

A publicação da *Voyage Pittoresque* não se concretizaria. Através da sequência das missivas dirigidas ao Conde da Barca percebemos que o diálogo epistolográfico se interrompeu depois da acusação sobre as suas inclinações britânicas.

L'Évêque continuou, entretanto, a publicar vistas portuguesas. Datam desta última fase (1815-1817) as estampas do *Convento dos Jerónimos*, *Junqueira*, *Praça de Comércio* (Fig. 5), *Convento de Mafra* e do *Porto* visto de Gaia. (69) Terminada a oportunidade da reportagem de guerra Henry L'Évêque retoma a criação das *vistas* voltando ao ponto de partida das suas primeiras experiências em Portugal. Note-se nestes últimos trabalhos a sua adesão à técnica da água-tinta adaptando-se à solução em voga no mercado londrino. Nestas *vistas portuguesas* cultiva, sobretudo, um paisagismo urbano onde os cenários da cidade emolduram cenas populares numa expressão *vedutista* maximizando a observação dos trajes e costumes dos habitantes. Dessa investigação assumida em permanência no seu trabalho nacional, resultaria a segunda recolha dedicada a Portugal os *Portuguese Customs* (*with a description of the manners and usages of the Country*) (70) de que daremos conta em próximo trabalho.

A sua última correspondência conhecida enviada a Barca oferecia como morada de retorno alternativa a residência do emigrado Jácomo Ratton – “Chez M.^r Ratton” – do qual faria o retrato que acompanha a primeira edição das *Recordações*.... (71)

Esta convivência em Londres, com um *inconfidente* expulso sob a acusação de simpatia com os franceses invasores, recorda-nos a denúncia de jacobinismo feita contra o genebrino, investigada pela Intendência Geral da Polícia em 1810 (72), indícios que somados à insistência na produção da estampa evocativa da entrada triunfal de Junot em Lisboa, traçam um perfil cujo significado deve ser aprofundado.

Conclusão

Existe hoje uma percepção incompleta da vida e obra de Henry L'Évêque. A parte mais visível do seu itinerário criativo sobre a qual concentrámos a nossa atenção no presente trabalho não permite ainda uma visão de conjunto cabal que integre as suas outras competências nomeadamente a sua produção pictórica seja ao nível da miniatura sobre esmalte ou cobre ou dos desenhos originais a aguadas ou aquarela. As imagens que assinou traduzem as oportunidades detectadas no mercado em expansão das *imagens de actualidade* e das *vistas*, variantes em que se conjugam em paralelo, o *paisagismo*, a *topografia* e a pesquisa de *costumes*. No primeiro destes géneros procurou seguir o princípio da *autenticidade*

assumindo-se como repórter de guerra nos instantâneos da Guerra Peninsular que recriou na recolha *Campaigns of the British Army in Portugal*...

Analisando o seu contributo, no contexto dos outros repórteres considerados no presente inquérito, são visíveis concessões a um certo *decorativismo* que subverte por vezes o conteúdo informativo das composições. A observação, por exemplo, da imagem da *Ponte do Misere* (Fig. 6), expõe um padrão seguido nalgumas representações do genebrino. A narrativa militar descansa no paisagismo envolvente, desligando-se da missão informativa expectável num relato de guerra. A recriação da Natureza torna-se no sujeito da composição, invertendo a lógica das primeiras vistas realizadas à chegada a Portugal.

As palavras supracitadas de Landmann poderiam ter sido dirigidas a um artista como L'Évêque, que acreditamos possa ter exercitado “a sua liberdade poética (...) em prejuízo da verdade” ou se tenha dispersado “numa assemblagem de falsidades feita para agradar ao olhar, sem transmitir nenhuma informação consistente” e, sobretudo, que possa ter cedido à tentação “de fazer um desenho bonito, na expectativa de uma rápida venda, sem olhar a verdade”, etc. Opções estéticas, concessões ideológicas e sentido de mercado, constituem os principais vectores de referência detectáveis na obra de L'Évêque. A atmosfera presente nalgumas das suas criações anuncia já outras ideias para além da promoção da verdade, algures a meio caminho entre os dois depoimentos em epígrafe que abrem o presente trabalho.

NOTAS

1. As traduções para português são da responsabilidade do autor.
2. Veja-se a propósito José-Augusto FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1966, vol. I, p. 75 ou Castelo Branco CHAVES, *A Emigração Francesa em Portugal durante a Revolução*, Lisboa, Instituto Cultura e Língua Portuguesa, 1984, pp. 34-35 e 109.
3. Anotemos algumas destas meritorias iniciativas por ordem cronológica: Álbum Comemorativo da Exposição de Estampas Antigas por Artistas Estrangeiros dos Séculos XVI a XIX, realizada nos Museus de Arte Antiga, de Lisboa, e Soares dos Reis, do Porto, no ano de 1944, Círculo José de Figueiredo, Porto, 1946, trabalho de grande utilidade onde convergiram os esforços de Pedro Vitorino e Vasco Valente; *Livros Ingleses do século XIX com estampas a cores. Gravuras e Litografias coloridas inglesas do século XIX com motivos portugueses*. Instituto Britânico em Portugal, Catálogo policopiado da exposição realizada entre 14 e 28 de Novembro de 1963; Nuno SALDANHA (ed.), *Memórias de Viagem. Um olhar europeu sobre o Portugal do século XVIII*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2000; *Olhares Estrangeiros sobre Lisboa*, Lisboa, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2014.
4. J-A. FRANÇA, J-A, *op. cit.*, vol. I, p. 125 e vol. II, p. 396, nota 307.
5. Nuno SALDANHA e Agostinho ARAÚJO (Comissariado), *Jean Pillement – O Paisagismo em Portugal no Século XIII*, Lisboa, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 1997, (catálogo de exposição).
6. Agostinho ARAÚJO, *Experiência da Natureza e sensibilidade pré-romântica em Portugal: temas de pintura e seu consumo: 1780-1825*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1992, vol. I, pp. 163-166, 282-284, e vol. II, pp. 89-96 (Tese de doutoramento).
7. Cf. Ernesto SOARES, *História da Gravura Artística em Portugal*, Lisboa, Livraria Samcarlos, 1971, vol. I, 357-358, e vol. II, pp. 692-694. As referências a Henry L'Évêque, encontram-se, igualmente dispersas pelas fichas respectivas aos gravadores que colaboraram nos seus trabalhos. Vejam-se, sobretudo, as entradas relativas a Francesco Bartolozzi (pp. 107-108 em particular a nota 1), Benjamin Comte (pp. 179-180) e, ainda, as dedicadas a James Fittler (1758-1835), Charles Heath (1785-1848), Nicolo Schiavonetti (?- 1813) e Giovanni Vendramini (1769-1839).
8. Cf. Foteini VLACHOU, "Between History and Art; Prints, Drawings and the Interpretation of the Peninsular War" in *A Guerra Peninsular: Perspectivas Multidisciplinares, Actas do Congresso Internacional e Interdisciplinar evocativo da Guerra Peninsular*, Lisboa, Comissão Portuguesa de História Militar, Centro de Estudos Anglo-Portugueses, 2008, vol. 2, pp. 215-238. Agradecemos à autora a revelação deste artigo de que tomámos conhecimento já na fase da redacção do presente trabalho.
9. Cf. Miguel Figueira de FARIA, *A Imagem Impressa: Produção, Comércio e Consumo de Gravura no final do Antigo Regime...* Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005, vol. I, pp. 295 e seguintes (Tese de doutoramento).
10. Agostinho ARAÚJO, *op. cit.*, p. 164. Horace-Bénédict de Saussure foi um dos primeiros exploradores a escalar o Monte Branco (1787), existindo um diário da sua expedição depositado na Biblioteca Pública e Universitária de Geneve que pode ter informações sobre este tirocínio de L'Évêque então apenas com 19 anos. Na obra citada por Araújo, (Jean Jacques RIGAUD, *Renseignements sur les Beaux-Arts à Genève*, Genève, Imprimerie Jules-Guillaume Fick, 1876, p. 266, nota 1) refere-se a existência de alguns registos visuais desenhados e gravados por L'Évêque desta expedição e de outras vistas de Geneve. Não conseguimos, porém, apurar informação segura sobre a directa participação de Henry L'Évêque na referida expedição. Uma hipótese de trabalho que deverá igualmente ser aprofundada é a da sua colaboração ter sido desenvolvida na retaguarda da campanha a partir de desenhos de outro(s) artista(s).
11. *Idem, Ibidem*. Informação que se adequa à tradição do trabalho sobre esmalte cultivado pelos artistas de Geneve em várias épocas. Henry L'Évêque é localmente reconhecido "entre os melhores artistas da segunda metade do século XVIII", precisamente a propósito nessa especialização. Cf. *Guides Illustrés du Musée d'Art et d'Histoire, Émaux et Miniatures*, n.º 3, Genève, 1955, pp. 16-17.
12. Cf. Miguel Figueira de FARIA, *op. cit.*, vol. I, p. 296.
13. Agostinho ARAÚJO, *op. cit.*, vol. II, apêndice n.º 5, p. 93.
14. *Idem*, vol. I, p. 165; Foteini VLACHOU, *op. cit.*, nota 10.
15. Jean Jacques RIGAUD, *op. cit.*, 166. Para uma informação mais completa veja-se, a extensa nota bibliográfica sobre

- L'Évêque oferecida por Agostinho ARAÚJO, *op. cit.*, vol. I, p. 283, nota 103.
- J-A. FRANÇA, *op. cit.*, p. 125.
17. As datas normalmente apontadas para a estadia de Noël em Portugal dividem-se em dois períodos: 1780-1783 e 1789-1794. Sobre Delerive identificam-se igualmente duas estadias, 1792-1797 e 1800-1818. A demora na segunda, que só terminou com a sua morte, oferece-nos a ideia da opção definitiva por Lisboa, subtraindo-o na fase final ao perfil do artista itinerante. Relativamente aos ingleses a passagem por Portugal tem menor expressão temporal coincidindo com as missões militares a que estavam adstritos no âmbito da Guerra Peninsular, William Bradford (1808-1809) e Landmann (1808-1810/1811).
18. A propósito de José Joaquim de Castro veja-se Ernesto SOARES, *op. cit.*, vol. I, p. 112, nota 2, e Miguel Figueira de FARIA, *op. cit.*, vol. I, p. 272.
19. Cf. Miguel FARIA, "Alexandre-Jean Noël" in N. SALDANHA e A. ARAÚJO, *op. cit.* pp. 203 e seguintes. São conhecidos vários núcleos de pinturas a óleo de Noël nomeadamente os das colecções do Museu da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva e do Museu Carnavalet em Paris.
20. Trata-se de um conjunto de oito águas-tintas referidas por Ernesto Soares, *op. cit.*, vol. II, n.º 2228, pp. 660-661, executadas em Londres entre 1792 e 1795 por um gravador de apelido Wells que Soares não chegou a identificar. Trata-se de John Wells com domicílio no número 22 de Charing Cross (1785-1788), gravador e editor activo na transposição para a gravura de originais que recebia de diversos artistas em movimento fora de Inglaterra. A letra das águas-tintas refere invariavelmente que são gravadas a partir de desenhos originais de Noël na posse de Gerard de Visme ("View (...) from a original Drawing by Noel, in the possession of Gerard de Visme"). Sendo de Visme de nacionalidade inglesa não parece de excluir que tenha sido o elemento de ligação com Wells sendo o possuidor dos originais. O caso não seria único visto ter sido o mesmo processo seguido por Gerard de Visme para a produção do célebre retrato de Pombal executado por Van Loo a partir de desenhos enviados de Lisboa e da gravura de Beauvarlet que se lhe seguiu. Veja-se, a propósito, Agostinho ARAÚJO, "Das riquezas do Brasil aos gastos e gostos de um suíço em Lisboa. David de Purry um amigo de Pombal (1709-1786)" in *Revista da Faculdade de Letras Ciências e Técnicas do Património*, Porto, 2003, I série vol. 2, pp. 109-137.
21. Cf. Ernesto SOARES, *op. cit.*, n.º 122, vol. I, p. 59.
22. William BRADFORD, *Sketches of the Country, Character and Costume in Portugal and Spain (...)*, Londres, Printed for John Booth, 1809. Sobre as várias edições desta obra veja-se J. R. ABBEY, *Travel in Aquarell and Lithography 1760-1860*, Vol. I, Dawson's of Pall Mall, Folkestone & Londres, 1972, (reprinted), pp. 114-118. Veja-se, igualmente, a edição facsimilada dos *Sketches...*, coordenada por Ricardo ROBLEDO, (Caja Duero, 2008) acompanhada de um interessante segundo volume de ensaios.
23. LANDMANN, George, *Historical, Military, and Picturesque Observations on Portugal*, 2 vols., Londres, 1818.
24. Cf. *The Monthly Literary Advertiser*, Londres, June 1809, p. 44.
25. *Idem*, August 1809, p. 58.
26. A venda progressiva em entregas periódicas levou a que as edições finais das obras fossem publicadas com pé de imprensa mais tardio, nomeadamente a de Landmann que arrastou a data até 1818 para, como o próprio confessa, fazer sair a obra já depois de concluído o conflito. Veja-se a descrição das edições em ABBEY, J. R., (1972), vol. I, pp. 120-122.
27. Cf. S. T. PRIDEAUX, *Aquarell Engraving: A Chapter in The History of Book Illustration*, Londres, Duckworth & Co., 1909.
28. J. R. ABBEY, *op. cit.*, p. xiii: "For me the books in this catalogue are notable for the picture which they give of the British as a race of indefatigable travellers, seeking out and recording the manners and customs of inhabitants of every quarter of the globe. The insatiable curiosity of itinerant British authors and artists was matched by their compatriots at home, whose open-handed patronage made possible the publication of a majestic series of illustrated travel-books such as no other nation in the world has produced".
29. Martin HARDIE, *English Coloured Books*, Nova Iorque - Londres, 1906.
30. R. V. TOOLEY, *English Books with Coloured Plates 1790-1860*, Folkestone & Londres, Dawson's of Pall Mall, 1973.
31. S. T. PRIDEAUX, *op. cit.*
32. Sobre a cultura subjacente a este colecionismo veja-se Fernando F. de La FLOR, "Bradford. La mirada «construída» del

- dijujante" in Ricardo ROBLED, (ed.) *William Bradford, Viaje por España y Portugal. La Guerra Peninsular (1808-1809)*, Caja Duero, 2008, pp. 46-47.
33. T. ST. CLAIRE, *A Series of views of the Principal Occurrences of the Campaigns in Spain and Portugal*, Londres, Turner and Colnaghi, 1812-1815. Cf. TOOLEY, *op. cit.*, n.º 439, pp. 354-355.
34. William Morgan KINSEY, *Portugal Illustrated*, Londres, Treuttel, Würtz and Richter, 1828. Cf. J. R. ABBEY, *op. cit.* vol. I, n.º 142, pp. 122-123.
35. Agostinho ARAÚJO, *Experiência da Natureza e sensibilidade pré-romântica em Portugal*, vol. I, p. 165: "(...) Sem abandonar completamente o retrato de miniatura sobre esmalte, porcelana ou cobre (e seria mesmo o esmaltista da corte da Princesa Carlota de Gales) a partir da estada em Portugal a paisagem, as vistas de monumentos e os episódios de história contemporânea, em sketches, aguarelas ou estampas a água-tinta, ganham progressiva importância na sua obra".
36. Fazendo uma síntese dos pontos de vista que a literatura especializada tem dedicado ao assunto, identificam-se pontos de convergência, como o da revalorização deste tipo de imagens como fontes históricas notando-se, porém, dificuldades nomeadamente na fixação de uma terminologia consensual ou no posicionamento e autonomização desta variante no espectro dos géneros pictóricos. Vejam-se, por exemplo, as reflexões de Francis HASKELL, "Historical Narrative and Reportage" in *History and Its Images: Art and the Interpretation of the Past*, New Haven e Londres, Yale University Press, 1993, pp. 81-113; Christine VOGEL & Pierre WACHENHEIM, "Histoire de l'art et histoire culturelle: regards croisés sur la gravure d'actualité au XVIII siècle" in DELPORTE, GERVEREAU e MARÉCHAL (dir.), *Quelle est la place des images en Histoire*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2008, pp. 129-143; Cf. José Manuel MATILLA, "Estampas españolas de la Guerra de la Independencia. Propaganda, conmemoración y testimonio" in *Goya cronista de todas las guerras. Los desastres y la fotografía de guerra*, Academia Real Academia de Bellas Artes de San Fernando / Centro Atlántico de Arte Moderna, 2009, pp. 37-61, (catálogo de exposição); Fernando F. de La FLOR, *op. cit.*, p.45-51.
37. Christine VOGEL & Pierre WACHENHEIM, *op. cit.*, pp. 131-134.
38. Francis HASKELL, *op. cit.*, pp. 81 e seguintes.
39. Veja-se, por exemplo, Barbara STAFFORD, *Voyage into Substance – Art, Science, Nature, and the Illustrated Travel Account, 1760-1840*, MIT Press, 1984, ou Miguel Figueira de FARIA, *A Imagem Útil: José Joaquim Freire, Desenhador Topográfico e de História Natural: Arte, Ciência e Razão de Estado no final do Antigo Regime*, Lisboa, EDUAL, 2001, pp. 38 e seguintes.
40. Georges LANDMANN, *Historical, Military and Picturesque Observations in Portugal*, Londres, 1818, p. III: "(...) Many of the drawings, as will readily appear, might have been materially improved by exercising that poetical licence too commonly resorted to in such cases, to the prejudice of truth; yet the Author feels more satisfaction in laying before the Public an accurate representation of the reality, than he could have experienced in dispersing throughout the world un assemblage of falsehoods made up to please the eye, without conveying any solid information. It is to be lamented, that, in the present day, every consideration to that of making a pretty drawing, in the hopes of a rapid sale, without regard to truth, honour, reputation, or the fatal consequences which, particularly in Naval and Military operations, maybe occasioned by such gross deceptions."
41. Veja-se, a propósito, António CEA GUTIERREZ, "La belleza pintoresca en la obra de un viajero inglés" in Ricardo ROBLED, (Ed.), *op. cit.*, p. 35: "(...) produces during their revolutions over the stony roads of Portugal, a combination of sounds, the most dissonant and distressing that can be imagined."
42. Cf. *O Investigador Português em Inglaterra*, vol. VI, Maio de 1813, Londres, pp. 1-4: "As ultimas campanhas dos Aliados em Portugal fazem huma época interessante nos annaes dos Exercitos Inglez e Portuguez (...) Eternisar successos tão gloriosos hé o objecto da Obra que temos a honra de offerecer ao Publico. Esperamos que a exactidão com que as scenas são representadas, e a fidelidade com que se desenhão os acontecimentos, fação esta collecção de Estampas bem acceita por huma Nação tão leal como illuminada. O author, Henrique L'Évêque, natural de Genebra, e membro da Sociedade das Artes, acompanhou o exercito aliado nas suas campanhas em Portugal e Hespanha, e teve todos os auxilios, e todas as oportunidades para des-empenhar completamente, em todos os seus ramos, esta ardua empreza. Esta obra (...) se ajuntou huma descripção explicativa dos assumptos, extrahida dos documentos os mais authenticos".
43. Cf. *Condições propostas aos Subscritores para a publicação de huma collecção de Estampas...*, Lisboa, Na Impressão Regia, 1810. Note-se a existência de dois diferentes prospectos em português, com datas de 1810 (Lisboa) e 1813 (Londres) e um terceiro em inglês sem data a que nos referimos e que acreditamos ter sido impresso em 1811. O segundo, citado na nota

anterior, refere a "continuação" da colecção oferecendo seis estampas complementares.

44. Cf. José Manuel MATILLA, *op. cit.*, p. 54.

45. *Idem*, p. 53.

46. Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 230, de 1 de Outubro de 1813.

47. F. VLACHOU, *op. cit.*

48. Cf. *Campaigns of British Army in Portugal...*: "The Right Honourable Arthur, Earl of Wellington (...) My Lord, I Rely on your Lordship's indulgence to pardon the Liberty I take in addressing you. I am prompted only by the wish to express my deep sense of Gratitude for your Lordship's condescension in permitting the Work, which I have now the Honour of presenting to you, to appear before the Public, under the sanction of your Lordship's Name. Whatever approbation this Work may meet with, can only be ascribed to the illustrious Patron who has given the Subjects of which it is composed. I have the Honour to be, with the greatest respect, My Lord, Your Lordship's most obliged and obedient Servant Henry L'Évêque."

49. Agostinho ARAÚJO, *Experiência da Natureza e sensibilidade pré-romântica em Portugal*, vol. II, apêndice n.º 5, p. 91.

50. Retomamos um tema já afluído em trabalho anterior e que procuraremos desenvolver num artigo autónomo. Veja-se Miguel Figueira de FARIA, "Cultura", in António Costa PINTO & Nuno Gonçalo MONTEIRO (Dir.), *História Contemporânea de Portugal*, Vol. 1, N. MONTEIRO & J. PEDREIRA (Coord.), *O Colapso do Império e a Revolução Liberal (1808-1834)*, Lisboa, Objectiva, 2013, pp. 218-220.

51. Benjamim Comte era natural de Payenne. A cumplicidade dos dois artistas suíços ultrapassou a componente criativa sendo a residência de Comte um dos locais de subscrição das obras de L'Évêque. Sobre o gravador veja-se Ernesto SOARES, *Benjamim Comte. Subsídios para a sua Biografia, seguida da descrição da sua obra artística*, Lisboa, 1935.

52. Prideaux define bem a primazia dada à Arquitectura neste período de expansão das vistas: "Moreover it was a time in which architecture enjoyed more consideration than it has ever done since (...) its supremacy among the fine arts was undisputed and public interest in it undoubtedly genuine. It will be thus easily understood that the draughtsman who could produce careful drawings of buildings and faithfully transcribe nature was much in request and had ample scope for his efforts." Cf. S. T. PRIDEAUX, *op. cit.*, p. 84.

53. Henry L'ÉVÊQUE, *Portuguese Costumes (with a description of the manners and usages of the Country)* Londres, Colnaghi and Edmund Loyd Co, 1814.

54. Agostinho ARAÚJO, *Experiência da Natureza e sensibilidade pré-romântica em Portugal*, vol. II, p. 90.

55. Cf. *Gazeta do Rio de Janeiro*, n.º 10 de 2 de Fevereiro de 1814.

56. *Idem*, n.º 35 de 11 de Janeiro de 1809.

57. Cf. Miguel Figueira de FARIA, *A Imagem Impressa*, vol. I, pp. 295 e seguintes.

58. Henry L'ÉVÊQUE, prospectus for *Campaigns of the British Army in Portugal*, Londres, 1812, letterpress, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection.

59. Consultámos o exemplar não colorido existente na Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian composto apenas de 13 gravuras. Cf. FCG E-BI 1211.

60. *Condições propostas aos Subscritores para a publicação de huma collecção d'Estampas sobre as principaes Acções dos Exercitos Aliados em Portugal debaixo do Commando de S. Ex. o Marchal General Lord Visconde Wellington*, Lisboa, Na Impressão Regia, 1810. Conservou-se igualmente o original enviado à Real Mesa Censória para aprovação, manuscrito, sem data, com a chancela "pode-se imprimir" Cf. ARQUIVO NACIONAL /TORRE DO TOMBO, (Lisboa), RMC, *Anúncios, notícias, avisos, editais*, cx. 512, doc. n.º 5358.

61. Cf. *Investigador Português em Inglaterra*, Londres, Vol. VI, Maio de 1813, pp. 1-3. A extensa notícia iniciava-se com a seguinte passagem: "Sahio a Luz Huma Collecção de Estampas que representam as principaes façanhas dos Exercitos Inglez e Portuguez, na Peninsula, Commandados Pelo Excelltissimo Marechal General Marquez de Wellington e Torres Vedras, &c.&c.". No Arquivo de Braga foi localizado um prospecto avulso na colecção Barca-Oliveira que pensamos ser o reproduzido no periódico referido. Cf. António Pedro de Sousa LEITE, *O Conde da Barca e o seu papel em alguns aspectos das relações culturais de Portugal com a Inglaterra e a Alemanha*, Braga, 1962, separata da Revista "Armas e Troféus" pág. 58, nota 11.

62. Existem dois exemplares na Biblioteca Duarte de Sousa. Cf. BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL (Lisboa), Secção de Reservados, DS XIX-126 e 127.

63. Cf. B.N.P., Secção de Reservados, DS XIX-126.

64. O referido exemplar da Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian.

65. *Campaigns of British Army in Portugal under the Command of General the Earl of Wellington*, Londres, Printed by Bulmer and Co. Cleveland-Row, St. James's; and published (for the Proprietor) by Messrs. Colnaghi and Co. Cockpur-Sreet, Charing-Cross, 1812. Os exemplares citados das colecções da Biblioteca Nacional de Portugal e da Fundação Calouste Gulbenkian apresentam esta folha de rosto.

66. Ernesto Soares cita uma segunda versão, com um diferente editor, datada de 1813: *Campaigns of British Army in Portugal under the Command of General the Earl of Wellington*, Londres, Printed by R. Juigné 27, Margaret Street Cavendish Square, 1813. 1812. Cf. Ernesto SOARES, *op. cit.*, vol. I, p. 107, n.º 258, nota 1.

67. Esta marca de autoria pressupõe a existência de um conjunto de pinturas por identificar devidamente. Existem notícias da conservação de alguns trabalhos a óleo e aguarela atribuídas a Henry L'Évêque que temos em análise e que o tempo e a dimensão do presente trabalho já não permitirão a sua imediata inclusão. Daremos a informação devida sobre o assunto em próximo estudo.

68. Veja-se a transcrição integral do documento em Agostinho ARAÚJO, *Experiência da Natureza e sensibilidade pré-romântica em Portugal*, vol. II, pp.95-96.

69. Todas descritas por Ernesto Soares, (*op. cit.* n.ºs 1253-1256), excepto a relativa à Praça do Comércio de que existe um exemplar nas colecções do Museu da Cidade de Lisboa.

70. Henry L'ÉVÊQUE, *Portuguese Costumes (...)*.

71. Jacome RATTON, *Recordações de Jacome Ratton sobre Ocorrências do seu tempo em Portugal de Maio de 1747 a Setembro de 1810*, Londres, 1813.

72. Agostinho ARAÚJO, *Experiência da Natureza e sensibilidade pré-romântica em Portugal*, vol. I, pp. 192-193.

ILUSTRAÇÕES

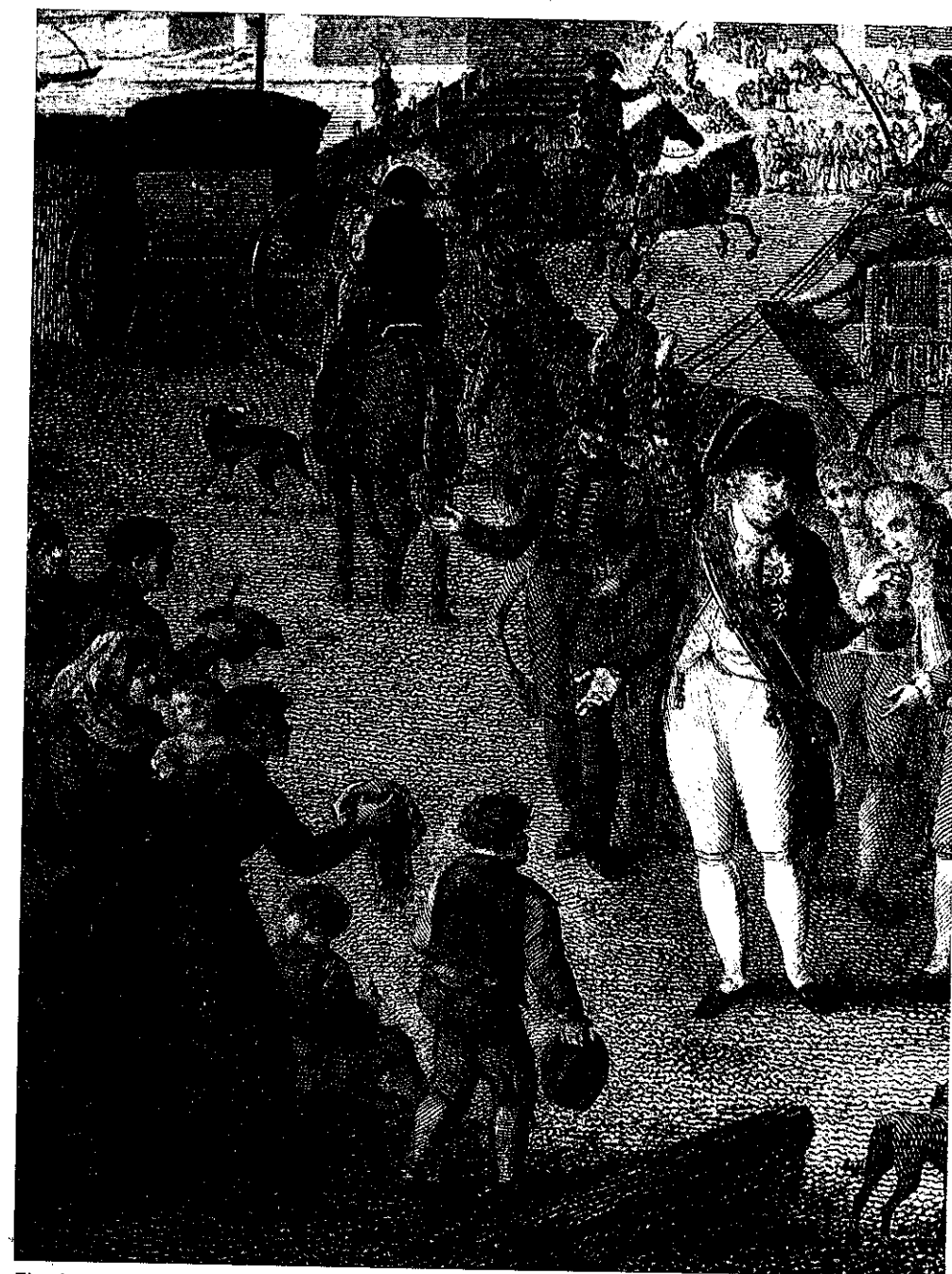


Fig. 1 - Embarque da família real para o Brasil, (detalhe).
Gravura a buril e água-forte de F. Bartolozzi a partir de desenho Henry L'Évêque in *Campaigns of British Army...*, Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa.



Fig. 2 - Desembarque do Exército britânico na baía do Mondego, (detalhe). Gravura a talhe doce de Giovanni Vendramini a partir de original de Henry L'Évêque in *Campaigns of British Army...* Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa.

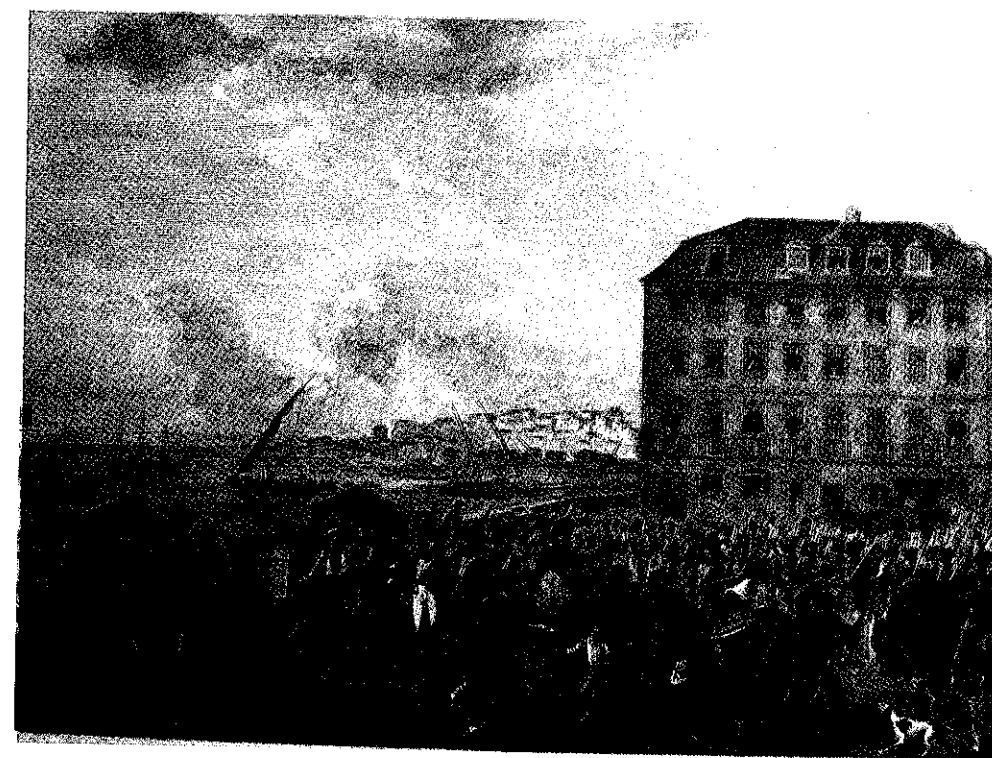


Fig. 3 - Embarque do General Junot depois da Convenção de Sintra. Gravura a buril e água-forte de F. Bartolozzi a partir de desenho Henry L'Évêque in *Campaigns of British Army...* Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa



Fig. 3A - Detalhe da Fig. 3.



Fig. 4 - Desembarque do Exército britânico na baía do Mondego, (detalhe). Gravura a talhe doce de Giovanni Vendramini a partir de original de Henry L'Évêque in *Campaigns of British Army...* Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa.

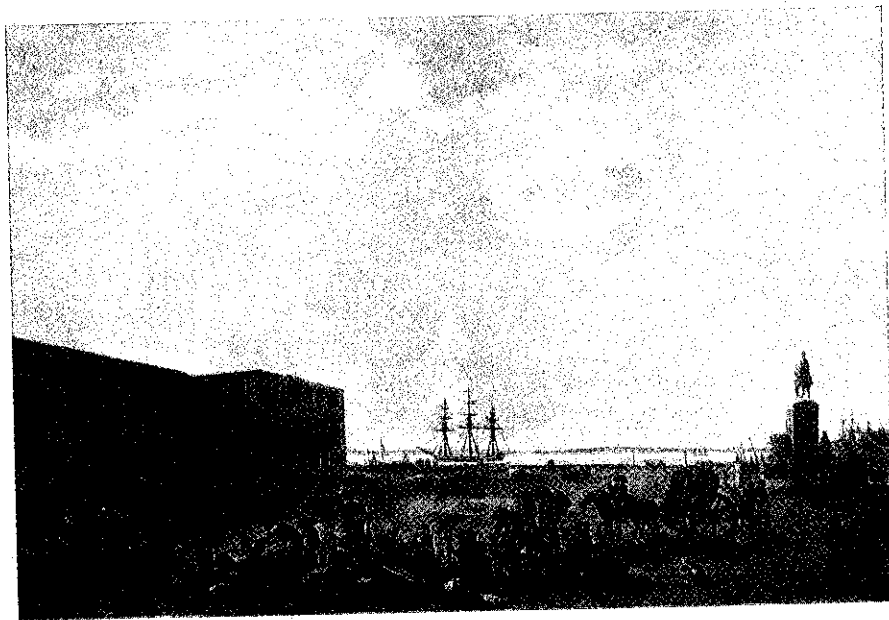


Fig. 5 - Henry L'Éveque, *Vista da Praça do Comércio*, Museu da Cidade, Lisboa.



Fig. 6 - *Vista da Ponte do Miserere*. Gravura a talhe doce de Benjamin Comte a partir de original de Henry L'Éveque in *Campaigns of British Army...* Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa.

COLECÇÕES, GABINETES, MUSEUS E JARDINS BOTÂNICOS EM LISBOA NO OLHAR DOS VIAJANTES ESTRANGEIROS (1755-1808)

João Brigola

(Escola de Ciências Sociais da Universidade de Évora)

RESUMO

A comunicação estrutura-se em duas partes. A primeira apresenta o caso do viajante-escritor Henry Fielding, o qual, apesar de ter morrido em Lisboa alguns meses antes do Terramoto de 1755, deixa uma marca indelével no património cultural da capital. Num segundo momento, os inúmeros testemunhos de visitas a instituições museais de Lisboa - colecções, museus e jardins botânicos - são analisados no quadro da construção do Estado Moderno pelo poder político pombalino e mariano. Defende-se que estas instituições, tanto de cariz privada, quanto pública, devem ser colocadas a par dos inúmeros estabelecimentos de ensino e dos equipamentos científicos e culturais então criados. Será evidenciada a concentração geográfica destas instituições na Corte, com as excepções da Universidade e dos museus de Frei Manuel do Cenáculo em Beja, primeiro, e em Évora, depois.