

DOMENICO PELLEGRINI (1769-1840), PINTOR COSMOPOLITA ENTRE LISBOA E LONDRES

CARLOS SILVEIRA*

O pintor italiano Domenico Pellegrini foi um dos muitos artistas viajantes que passaram por Portugal nas últimas décadas do Antigo Regime, atraídos pelas oportunidades que a escassa concorrência e o enriquecimento das elites ofereciam aos artistas estrangeiros. Estabelecido em Lisboa a partir de 1803, vindo de Londres onde se aperfeiçoara durante uma década, Pellegrini iniciará em Portugal a melhor fase da sua carreira de retratista, trazendo uma imagem atualizada e cosmopolita aos protagonistas de uma das décadas mais conturbadas da história de Portugal, marcada pelo clima de mobilização social e resistência face às invasões napoleónicas.

É nesse contexto de agitação e suspeição política que o pintor italiano é preso durante a Setembrizada de 1810, em circunstâncias nunca esclarecidas. Juntamente com um grupo de 47 individualidades, maioritariamente estrangeiros com profissões liberais, foi deportado para a ilha Terceira, nos Açores, de onde conseguiu regressar à capital britânica. Na manhã do dia 16 de setembro, quando a fragata *Amazona* levantava ferros em direção às ilhas atlânticas, abandonava Lisboa um retratista de grande sucesso, que explorara um nicho de mercado junto da aristocracia e elite portuguesas, criando um modelo de retrato que respondia a uma nova sensibilidade surgida no final do Antigo Regime.

Operando numa época em que se assiste ao radical advento da Contemporaneidade, e trazendo uma prática artística adquirida nos centros artísticos europeus, Pellegrini desenvolveu uma obra singular de retratista nestas duas capitais florescentes do comércio atlântico.

* Instituto de História da Arte, FCSH-UNL.

Anos de formação e viagem

Passados dois séculos sobre a Setembrizada, Domenico Pellegrini continua um artista por estudar, mesmo no seu país natal. Não existe ainda uma monografia sobre o pintor, nenhum catálogo de exposição monográfica ou retrospectiva.¹ A sua biografia é, no entanto, caracterizável a partir de um conjunto de fontes dispersas.²

Nasceu a 19 de março de 1759 em Galliera Veneta, comuna da província de Pádua, perto de Bassano. Cedo aprendeu a desenhar, segundo Cirilo Volkmar Machado, seu primeiro biógrafo português, “na galeria de Farsete, homem nobre, e bom conhecedor, que tinha grande collecção de quadros originaes, gêços do antigo, etc. e deixava copiar tudo.”³ Iniciou a sua formação artística na Academia de Veneza, como discípulo de Lodovico Gallina, ganhando alguns segundos prémios e praticando sobretudo o desenho do nu. Em 1786 prosseguiu os estudos em Roma, protegido pela família do embaixador veneziano na Santa Sé (Fogolari, 1909: 4).

Apesar da concorrência de Paris e Londres, Roma continuava a ser o grande centro artístico, onde afluíam os literatos e aristocratas estrangeiros do *Grand Tour* e artistas de toda a Europa. Definiam-se então as tendências em voga do emergente Neoclassicismo, já então polarizadas em Anton Raphael Mengs e em Pompeo Batoni, que será um inovador no campo do retrato. Pellegrini visitava as galerias de pinturas e aprendia com os grandes mestres, como Ticiano, de quem

¹ Notável exceção é o importante e já centenário artigo, limitado praticamente às obras italianas, de Gino FOGOLARI, “Domenico Pellegrini: Ritrattista Veneziano (1759-1840)”, separata de *L'Arte. Rivista di Storia dell'Arte Medioevale e Moderna e d'Arte Decorativa*, editor Adolfo Venturi, ano 12, fasc. 2, Roma (1909). Devo a Foteini Vlachou a notícia deste estudo pioneiro. No 150º aniversário do nascimento do pintor a sua comuna natal, Galliera Veneta, promoveu um ciclo de conferências sobre os diferentes períodos da sua obra (do qual o lisboeta esteve ausente), e uma pequena exposição de duas obras em Maio de 2011.

² Veja-se também: Cyrillo Volkmar MACHADO, *Collecção de memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores, architectos, e gravadores portugueses, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*, edição de J. M. Teixeira de Carvalho e Vergílio Correia, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922 [1823], pp. 109-110; Sousa VITERBO, *Noticia de alguns pintores portuguezes e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*, Lisboa, Typographia da Academia Real das Sciencias, 1903, pp. 121-129; José de Monterroso TEIXEIRA, *Biblioteca Nacional. Tesouros: Retrato de D. Domingos Xavier de Lima, 7º Marquês de Nisa (1765-1802)*, 2004 [em linha] [Consult. 26 set. 2010] Disponível em <URL: <http://purl.pt/369/1/ficha-obra-marquês-de-nisa.html>>; *Biografia Domenico Pellegrini*, 2010 [em linha] [Consult. 29 mar. 2010] Disponível em <URL: http://www.comune.gallieraveneta.pd.it/it/Notizie/pellegrini_1.html>; *Domenico Pellegrini (1759-1840): La Pala di San Severo. Il ritratto del procuratore Alvise Pisani*, Galliera Veneta, Comune/ Scripta Edizioni, 2011, pp. 15-19.

³ Cyrillo Volkmar MACHADO, *Collecção de memórias...*, cit., p. 109.

fez uma cópia do *Amor Profano* da Galleria Borghese (Accademia Nazionale di San Luca, Roma). Cultivando o instinto de colorista, caracteristicamente veneziano, Pellegrini conservou certa distância das tendências mais radicais e idealizadas do novo estilo: Cirilo, que certamente colheu informação direta do pintor, escreveu que o jovem de Galliera “não quis ser discípulo de Domingos Corvi [seguidor do estilo e mestre de Vieira Portuense], ainda que muito acreditado em desenho, e composição, porque o seu colorido não lhe agradou.”⁴ A cor dos mestres venezianos dava-lhe uma liberdade que a nova tendência menosprezava, em favor da correção do desenho. Mais tarde, segundo o mesmo biógrafo, “tornou a Paris para conhecer David, e nelle lhe pareceo achar mais sabedoria que genio.”⁵

Nesses anos de formação Pellegrini terá sentido mais afinidades com a arte de Angelika Kauffmann (1741-1807), influência frequentemente citada (Fogolari, 1909: 5; *Domenico Pellegrini...*, 2011: 15), cuja pintura de história é um modelo de elegância e sensibilidade na cor. Em 1788, o italiano apresenta um quadro alusivo a Rinaldo e Armida, tema amoroso de Tasso em *Jerusalém Libertada*, que obtém críticas favoráveis e elogios pela riqueza do colorido.

Nesses anos, cultiva uma amizade duradoura com o escultor Antonio Canova (1757-1822), expoente da arte neoclássica, seu compatriota do Vêneto, registrada na correspondência trocada entre os artistas (*Biografia Domenico Pellegrini*, 2010). Terminado o patrocínio veneziano, Canova encarrega o amigo de ir a Nápoles fazer algumas cópias de Ticiano. É aí, a partir de 1791, que Pellegrini aceita numerosas encomendas e se especializa na arte do retrato, em concorrência com a pintora francesa Elisabeth Vigée le Brun (1755-1842), “famoso Retratista”, como escreveu Cirilo, “que no merito igualava, dizia elle [Pellegrini], Luiz Van Loo”.⁶ Deste pintor, o italiano apreciará mais tarde, já em Lisboa, o conhecido retrato do marquês de Pombal. No ano seguinte, já em Veneza, pintará outro quadro de influência kauffmaniana, *Retrato de Catarina e Vettor Pisani como Amor e Psique* (Palácio Pisani Moreta, Veneza), filhos do seu protetor veneziano Alvise Pisani, magistrado que será embaixador da Sereníssima em Londres, e de quem fará também um excelente retrato, num cenário ao antigo, em 1796 (Coleção particular, Veneza).

A estadia em Londres e os clientes portugueses

No final de 1792 Pellegrini decide partir para a capital britânica, com cartas de recomendação para alguns compatriotas como os irmãos gravadores Luigi

⁴ Cyrillo Völkmar MACHADO, *Collecção de memórias...*, cit., p. 109.

⁵ IDEM, *ibidem*.

⁶ IDEM, *ibidem*.

(1765-1810) e Niccolò (1771-1813) Schiavonetti, também naturais do Vêneto, e a quem se une em sociedade. Pellegrini adapta-se rapidamente à nova metrópole, artista de personalidade desenvolvida e empreendedora, ultrapassando as dificuldades iniciais da língua estrangeira com a sua arte, como escreveu a um amigo, fazendo desenhos ora de um pato ora de uma galinha, conforme as necessidades do momento (Fogolari, 1909: 5). No período inglês, desenvolve uma lucrativa relação profissional com os Schiavonetti, também mencionada por Cirilo. Nos papéis do pintor apreendidos pela polícia portuguesa durante a Setembrizada, figuram listas intermináveis de quadros do próprio ou de pintores como Rubens, Velázquez, Ticiano, Canaletto, deixados à guarda dos *fratelli Schiavonetti*, e das numerosas gravuras em que colaboraram, meticulosamente descritas, cobrindo os anos de 1796 a 1802.⁷ Iguamente conhecida é a colaboração com o gravador Mariano Bovi, na série de imagens de propaganda sobre os infortúnios da família real francesa ao tempo da Revolução, publicadas entre 1793 e 1796.⁸

A partir de 1793, Pellegrini assiste a aulas na Royal Academy of Arts e expõe quase todos os anos nos concorridos salões de verão dessa associação de artistas ingleses, fundada em 1769. Segundo Paulo Varela Gomes, que estudou as exposições da Royal Academy a propósito de Vieira Portuense, de tantos pintores estrangeiros que aí expunham só o italiano mereceu atenção crítica por parte da imprensa.⁹ O retrato de corpo inteiro e grandioso, criado por Anton Van Dyck no século XVII, o *Grand Portrait*, recuperado um século depois por Joshua Reynolds e Thomas Gainsborough, estava a ser brilhantemente reinventado por pintores como Thomas Lawrence, John Hoppner ou George Romney, que dominavam as exposições anuais durante a década de 1790. Um imaginário sofisticado, destinado a impressionar, até então privilégio da aristocracia, estava agora ao alcance da burguesia comercial bem sucedida e dos profissionais liberais (Vaughan, 1999: 68). A cultura retratística inglesa valorizava o brilho e o virtuosismo da cor inspirados nos mestres venezianos, características que Pellegrini trazia do ambiente em que se formara.

Em Londres, o nosso pintor também se liga de amizade e comercialmente ao gravador oficial do rei Jorge III, Francesco Bartolozzi (1725-1815), um dos fun-

⁷ Publicado por Sousa VITERBO, *Notícia de alguns pintores portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*, Lisboa, Typographia da Academia Real das Ciências, 1903, pp. 124-129.

⁸ A este respeito veja-se Alexandra WETTLAUFER, “Absent Fathers, Martyred Mothers: Domestic Drama and (Royal) Family Values in *A Graphic History of Louis the Sixteenth*”, in *Eighteenth-Century Life*, vol. 23, no. 3, Baltimore, The Johns Hopkins University Press (November 1999), pp. 1-37.

⁹ Veja-se Paulo Varela GOMES, *Vieira Portuense*, Lisboa, Edições Inapa, 2004, p. 23.

dadores da Royal Academy, de quem pintará também um excelente retrato cerca de 1794, oferecido por Pellegrini à Academia de Veneza em 1834.¹⁰

Nesta obra intimista, Bartolozzi é representado na semipenumbra do seu gabinete de trabalho, sentado numa mesa, onde vemos espalhadas várias das suas gravuras. Engenhosamente, o retratista convida o observador a espreitar o velho mestre ao trabalho, iluminado por luz natural, que examina atentamente um grande quadro e copia os seus traços para uma folha de papel. Pellegrini retrata o amigo gravador numa tarefa em que se tornou especialista, traduzir os valores da pintura para as chapas de gravura. Bartolozzi aperfeiçoara uma nova técnica, chamada em Inglaterra de *stipple engraving*, que sugeria as tonalidades e texturas picturais através de pontilhados executados com diferentes buris. A ele recorriam os melhores pintores de Londres, com destaque para Reynolds e Kauffmann.

Em 1802 Bartolozzi irá estabelecer-se em Portugal, convencido pelo ministro D. Rodrigo de Sousa Coutinho, inspetor da Oficina Régia, a criar uma aula de gravura em Lisboa, e realizar um projeto de edição luxuosa de *Os Lusíadas*, recebendo uma elevada pensão de 600 reis, com casas e obras pagas (Machado, 1922: 232). Vieira Portuense, seu regular colaborador, já tinha regressado ao seu país dois anos antes.

Entretanto, Pellegrini vai-se afirmando no concorrencial mercado artístico de Londres. Na viragem do século, começa a ser solicitado regularmente por clientes portugueses, de passagem pela capital britânica, o que demonstra que já deveria ter considerável fama como retratista. Em 1799 retrata o abade José Correia da Serra (1750-1823), na altura conselheiro da legação portuguesa em Londres (Academia das Ciências de Lisboa). José Correia da Serra era um dos portugueses mais viajados do seu tempo, tendo sido, vinte anos antes, fundador e primeiro secretário da Academia das Ciências de Lisboa. Os seus estudos na área da Botânica e Geologia alcançaram fama internacional, e era membro de associações científicas internacionais, como a Royal Society londrina. No singular retrato de Pellegrini, de tom coloquial, o diplomata e cientista posa a meio-corpo, de cabelo grisalho e vestido de negro, recostando-se informalmente numa cadeira. Com a mão esquerda num bolso junto ao peito, sublinhando algumas insígnias de mérito, Correia da Serra fita o observador com um olhar vivo e perspicaz, como se estivesse a meio de uma conversa.

No ano seguinte é retratado o 5.º duque de Cadaval, D. Miguel Caetano Álvares Pereira de Melo (1765-1808), marechal de campo dos reais exércitos

¹⁰ Esquecido o registo, o retrato de Bartolozzi foi durante o século XIX atribuído nos inventários da academia veneziana, reveladoramente, a retratistas britânicos como Joshua Reynolds e, posteriormente, George Romney. Veja-se Gino FOGOLARI, *Domenico Pellegrini...*, cit., p. 1.

de Portugal. Era mordomo-mor da rainha D. Maria I e em 1807 acompanhou a família real para o Brasil (em coleção particular). D. Miguel é representado num *grand portrait* à inglesa, no ambiente idealizado e grandioso de um palácio antigo, com duas majestosas colunas no fundo emoldurando a sua figura altiva, cenografia que Pellegrini já utilizara no retrato de Alvise Pisani. Em 1804, já em Lisboa, o duque encomendará ao italiano o retrato de sua esposa D. Maria Madalena Montmorency Luxembourg e os dois filhos (Coleção particular).

Na capital inglesa, Pellegrini pintou igualmente a família do marquês de Belas (Machado, 1922: 109), iniciando uma especialidade que terá notável sucesso em Portugal, o retrato de família. Por fim, em 1801, pinta uma admirável obra, no seu cromatismo exuberante e ritmado, o retrato do almirante D. Domingos Xavier de Lima (1765-1802), pelo casamento 7.º marquês de Nisa (Museu de Marinha, Lisboa). Herdeiro da casa de Vasco da Gama, foi o almirante português mais famoso do seu tempo. Distinguiu-se no comando da Esquadra do Oceano, cooperando com os ingleses no Mediterrâneo, e em 1798 e 99 impôs com sucesso dois bloqueios à ilha de Malta, que forçaram os franceses a renderem-se. O almirante inglês Horatio Nelson elogiava-o como um excelente oficial, e tinha-lhe a afeição de um irmão, como o próprio escreveu ao ministro D. Rodrigo de Sousa Coutinho (Pereira, 2007: 20).

Passando por Londres, o marquês ia a caminho de São Petersburgo como embaixador extraordinário junto do Imperador da Rússia. É assim que Pellegrini o retrata, como um diplomata sentado à janela de um gabinete de Estado, que em pose elegante, de perna cruzada, medita no papel que segura na mão direita, vendo-se outros espalhados pela secretária. D. Domingos era um homem ilustrado e atualizado na mais recente cultura francesa, conhecendo-se na sua biblioteca exemplares de Voltaire, Mirabeau e Condorcet.¹¹ Neste retrato, parece olhar atentamente um busto antigo disposto em cima da mesa, ainda por identificar, em cuja base Pellegrini assinou e datou a obra. Com um gesto da mão esquerda sublinha as condecorações que exhibe na casaca escura, destacando-se a de São Januário do reino de Nápoles (Teixeira, 2004). Pela ampla janela, temos uma (provável) vista da ilha de Malta, que o jovem almirante libertou da garra napoleónica. D. Domingos faleceu no ano seguinte com um ataque de varíola, aos 36 anos, no porto báltico de Königsberg (atual Kaliningrado), durante a viagem de regresso a Lisboa.¹²

¹¹ Veja-se Mafalda Soares da CUNHA e Nuno Gonçalo MONTEIRO, “As grandes casas”, in José MATTOSO (dir.), *História da Vida Privada em Portugal: A Idade Moderna*, vol. 2, coordenação de Nuno Gonçalo Monteiro, Lisboa, Círculo de Leitores; Temas e Debates, 2011, p. 232.

¹² A Biblioteca Nacional de Portugal possui um estudo de Pellegrini para este retrato (BN D.15 V.), desenhado a lápis com realces a aguarela, bastante pormenorizado, analisado em José

Retratista e negociante de arte em Lisboa

A procura recorrente da clientela portuguesa sugeriu, certamente, ao retratista italiano as oportunidades de trabalho e enriquecimento que o esperavam em Lisboa. Numa carta datada de 24 de abril de 1802, o capelão da legação sueca na corte portuguesa registrará: “Um viajante chegado de Itália, o sr. Pellegrini, trouxe consigo muitos quadros preciosos da escola italiana. Espera vendê-los aqui, mas o difícil está em achar amadores e entendidos entre a gente de dinheiro.”¹³ O relato prova que o italiano já visitara a capital portuguesa pelo menos uma vez antes de 1803, ano em que tradicionalmente se situa, desde Cirilo, o início da sua estadia em Lisboa. A sua habilidade em circular junto das elites fica também confirmada. Por fim, as perspectivas de sucesso artístico e comercial satisfizeram-no, pois no ano seguinte Pellegrini decide seguir as pisadas de Bartolozzi e, certamente com o seu incentivo e ajuda, estabelece-se como pintor retratista e negociante de quadros em Lisboa.

Durante a sua estadia em Portugal, Pellegrini tem uma atividade intensa como *connoisseur* e negociante de arte, atividade a que muitos pintores da época se dedicavam. Nos papéis pessoais apreendidos pela polícia essa fonte de rendimento extra está bem documentada, em recibos que cobrem um período entre 1806 e 1810.¹⁴ A 28 de abril de 1806, por exemplo, o italiano compra a Mário Vieira 58 desenhos feitos para Bartolozzi, certamente para gravuras que o mestre executou, por 130 moedas. Seria interessante perceber se o indivíduo era familiar de Francisco Vieira, o pintor Vieira Portuense, grande colaborador de Bartolozzi que tinha falecido precocemente no Funchal, no ano anterior. Em três recibos aparece um José Joaquim Fernandez de Castro, que lhe vende até 1808 pequenos painéis de temática variada, com assuntos religiosos, paisagens, costumes, naturezas-mortas. Pelas descrições, algumas parecem ser obras portuguesas.

Pellegrini também comerciava diretamente com os seus pares de ofício: ao pintor francês Nicolas Delerive, também negociante e restaurador de quadros antigos, autor de uma pintura depois muito reproduzida, a partida do Príncipe Regente para o Brasil no cais de Belém (Museu Nacional dos Coches), adquire 4 pinturas a 24 de janeiro de 1808, por vinte moedas de prata. José da Cunha Taborda, pintor régio, também lhe vende nada menos que 14 quadros, entre maio e julho de 1810, recebendo de Pellegrini 126 mil e 400 reis. O espírito prático do

de Monterroso TEIXEIRA, *Biblioteca Nacional. Tesouros: Retrato de D. Domingos Xavier de Lima, 7º Marquês de Nisa (1765-1802)*, 2004 [em linha] [Consult. 26 set. 2010] Disponível em <URL:<http://purl.pt/369/1/ficha-obra-marques-de-nisa.html>>.

¹³ Carl Israel RUDERS, *Viagem em Portugal: 1798-1802*, vol. 1, Lisboa, Biblioteca Nacional, 2002, p. 269.

¹⁴ Veja-se Sousa VITERBO, *Notícia...*, cit., pp. 121-124.

pintor de Galliera revelava-se até, no comércio de bens mais terrenos, em sociedade com o compatriota Agostino de Poli: algodão, cacau, canela, açúcar, café, marrasquino de Zara.¹⁵

Rapidamente, Pellegrini consegue ter acesso à corte portuguesa, certamente recomendado por Bartolozzi, e uma das primeiras obras importantes que pinta em Portugal, em 1805, é o *Retrato do Príncipe Regente D. João assistido por Minerva* (Museu Nacional de Arte Antiga, em depósito no Consulado de Portugal no Rio de Janeiro). O príncipe é retratado num amplo cenário palaciano, com vista para a recém-construída Praça do Comércio. Sentado numa elegante cadeira Império, com a banda tricolor e insígnias das ordens honoríficas, o príncipe olha para o observador e faz um gesto largo com a mão direita, indicando a estátua de Minerva (ou de Atena) que surge com invulgar destaque a seu lado, deusa da sabedoria, das artes e da estratégia da guerra. Na sua base dois baixos relevos clássicos tematizam as qualidades do príncipe, como a justiça e a clemência. No fundo, recortada sobre um céu brumoso, vê-se isolada a estátua equestre do rei D. José, de Machado de Castro.

A ideia de representar o regente português sentado é bastante invulgar, e um artifício sagaz encontrado por Pellegrini para contornar a figura pouco elegante de D. João, bem visível no retrato esquestre que Domingos Sequeira pintou no ano anterior, *O Príncipe Regente passando revista às tropas na Azambuja* (Palácio Nacional de Queluz). A sua postura neste retrato é claramente inspirada num célebre exemplo anterior, que o *connoisseur* italiano certamente admirava e que não teria passado despercebido ao soberano português: o retrato do marquês de Pombal por Louis Van Loo (Câmara Municipal de Oeiras). D. João faz-se retratar num formato de quadro semelhante, na mesma posição, e exibindo igual gesto retórico, ainda que invertido; a sua figura é a de um príncipe esclarecido que indica ao observador a proteção de Minerva, e no fundo a estátua longínqua do rei seu avô, assumindo-se como um claro continuador do reinado josefino. A citação de Van Loo é evidente num pormenor do canto direito, com uma planta que se desenrola e revela o grande projeto do Real Palácio da Ajuda, cuja construção se iniciava precisamente no ano anterior, substituindo os planos da baixa pombalina que, se espalhavam pelo chão no retrato de Pombal.

Como vimos, Pellegrini conhecia bem os méritos da retratística do pintor francês, e a elegância da figura e espacialidade do cenário no retrato do marquês agradavam-lhe particularmente. Aí também é marcante um céu com sugestivas massas nubladas, pormenor pelo qual Pellegrini nutria um visível interesse pictórico, presente noutros retratos que realizou em Portugal. A referência erudita à

¹⁵ Informação recolhida nos papéis do pintor, veja-se Pinto de CARVALHO (Tinop), *Lisboa d'outros tempos*, Lisboa, Livraria de António Maria Pereira, 1898, p. 276.

Antiguidade, sob a forma de estátuas que dialogam com os retratados e simbolizam idealmente os seus atributos morais, moda neoclássica introduzida em Roma por Pompeo Batoni, e seguida pela pintura britânica contemporânea, é também um artifício estilístico que Pellegrini introduz com novidade.

É dos retratos mais interessantes de um soberano português, modelo de elegância cortesã e coloquialidade, encenado num *décor* palaciano e erudito mas com uma convincente simplicidade, valores inéditos no retrato português da época. A novidade e a sofisticação desta obra seguiam um modelo que o retratista italiano desenvolvera junto da elite dirigente. Em 1804, Pellegrini retratara o secretário de estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra António de Araújo de Azevedo (1754-1817), o futuro Conde da Barca (Museu Nacional de Arte Antiga, em depósito no Ministério dos Negócios Estrangeiros). Azevedo era um governante culto, formado em Filosofia e Matemáticas, e anteriormente um viajado diplomata em capitais como Haia, São Petersburgo e em Paris, onde foi preso durante 4 meses pelo Diretório. Foi, no entanto, o representante do “partido francês” no governo, e símbolo do realinhamento da política externa do país com a França nos primeiros anos de oitocentos, antes da partida da família real para o Brasil, que acompanhou em novembro de 1807. *M. d’Araujo* é também o interlocutor espirituoso e privilegiado por Madame Junot nas suas *Memórias*, o “homem mais superior” da corte portuguesa e de “espírito muito esclarecido” (Abrantes, 2008: 69), que explica com bom humor à esposa do embaixador francês os costumes e a mentalidade dos portugueses.

Pellegrini retrata-o sentado num gabinete luxuoso, coberto com uma rica tapeçaria, possivelmente nos seus aposentos de Lisboa, um dos mais bem decorados da capital segundo a exigente esposa do embaixador francês Junot. Araújo está sentado de perna cruzada, signo de um espírito culto e viajado, meditando em algo, apoiando o cotovelo em dois livros sobre a mesa e com o indicador da mão esquerda no rosto, aludindo às Luzes e à razão esclarecida como fonte do bom governo do Reino. O secretário de Estado veste um elegante fato de cerimónia. Por um episódio relatado nas *Memórias* da duquesa de Abrantes, a propósito deste retrato, sabe-se que Pellegrini pintava ao pormenor os trajés escolhidos pelos retratados sem necessidade de pose, vestindo-os em manequins.¹⁶

¹⁶ Relata um episódio cheio de humor (que Pellegrini lhe terá contado) protagonizado por Lord Strankford, primeiro secretário da legação britânica, que tinha problemas de vista e era conhecido por ser um espírito distraído: numa visita ao ateliê do pintor, Strankford exaspera-se pelo secretário de Estado não retribuir os seus cumprimentos sucessivos, até finalmente se aperceber estar na presença de um manequim vestindo o fato de cerimónia de Araújo. Veja-se Duchesse de ABRANTÈS, *Mémoires de Madame la Duchesse d’Abrantès, ou Souvenirs historiques sous Napoléon, la Révolution, le Directoire, le Consulat, l’Empire et la Restauration*, tome huitième, Paris, Librairie Ladvocat, 1832, pp. 216-217.

O futuro conde da Barca era um entusiasta das artes, tendo sido fundador, já no Rio de Janeiro, da Academia Imperial das Belas Artes. Cirilo fez questão de mencionar que Araújo possuía um quadro de Pellegrini, *Vénus e Adónis* (Machado, 1922: 109), hoje no Museu Nacional de Arte Antiga. Fez-se também nomear inspector da aula de gravura de Bartolozzi, e por perceber a potencialidade difusora da gravura, no mesmo ano fez reproduzir este retrato, em busto, pelo melhor discípulo de Bartolozzi, Gregório Francisco de Queirós.

O pintor italiano recebe igualmente encomendas da aristocracia: em 1804 pinta o retrato da 2.^a marquesa de Pombal, D. Maria Antónia de Meneses, sentada no interior sombrio da sua biblioteca, com um livro no colo, vendo-se à direita uma galeria exterior com estatuária antiga. No ano seguinte retrata o 2.^o marquês, D. Henrique José de Carvalho e Melo (1748-1812), de pé, fazendo um gesto demonstrativo semelhante ao retrato de Van Loo e indicando um busto de seu pai, 1.^o marquês de Pombal, idealizado ao antigo. Ambos pertencem ao Museu Calouste Gulbenkian (em depósito no MNAA).

*

Pellegrini traz nestes anos, para Lisboa, um género artístico já então florescente no mercado britânico, o retrato de família, que se torna uma verdadeira moda da aristocracia portuguesa. Um dos melhores exemplos é o notável retrato do 1.^o barão de Quintela e sua família (Fig. 1). Terá sido encomendado ao pintor em 1805, quando o baronato foi concedido por decreto régio. Joaquim Pedro Quintela (1748-1817) foi o maior capitalista português do seu tempo, negociante de grosso trato, titular dos contratos reais de diamantes, tabacos, azeites e das fábricas de lanifícios da Covilhã e do Fundão. É a burguesia comercial ascendente que Pellegrini regista neste retrato familiar, a nova nobreza surgida com o Pombalismo. A sua composição reflete soluções presentes no retrato do príncipe regente do mesmo ano e tem a mesma escala nobre do soberano, encenando a família Quintela no interior antigo de um palácio.

De pé, numa pose descontraída e fitando-nos com uma expressão resoluta, o barão exhibe na lapela a insígnia de cavaleiro da Ordem de Cristo, e da cintura pendem o sinete do negociante e a adaga de fidalgo cavaleiro da Casa Real. Sublinhando a sua visão empreendedora, segura na mão direita um rolo de papéis que se desdobra, alusão aos seus inúmeros negócios, e pintado no fundo do quadro surge uma vista da quinta das Laranjeiras, em Sete Rios, iniciada pelos Quintela na década de 1770, e que se tornará num compêndio dos estilos mais eruditos do início de oitocentos. Sentada graciosamente, num vistoso canapé, está a sua jovem esposa, D. Maria Joaquina Xavier de Saldanha, de penteado

“à grega” como então se dizia, com tiara e caracóis desenhados. Veste a moda império daqueles anos, visível noutros retratos femininos do pintor italiano, com um vestido branco decotado e uma écharpe vermelha cobrindo os ombros. Segura nas mãos dos dois filhos, com coletes da mesma cor, e bem no centro do quadro vê-se o primogénito brincando com uma corda de saltar, que será o futuro conde de Farrobo, protagonista do período liberal.

Distante da envolvimento familiar, o negociante apoia o braço num plinto quadrangular, com o brasão dos Quintela em destaque. Seguindo o modelo do retrato do Príncipe Regente, Pellegrini sugere as qualidades ideais de Quintela introduzindo nova referência erudita à Antiguidade, colocando a seu lado uma estátua sentada da Boa Deusa (*Bona Dea*), deusa da fertilidade e da abundância, que exhibe na palma da mão uma estatueta do seu filho Mercúrio, símbolo de inteligência, e deus do lucro e do comércio. Por trás, uma cenográfica fachada neoclássica enquadra a figura de Quintela, inspirada no seu palácio lisboeta, sob um amplo céu nublado com laivos de azul, onde o pincel do artista se deleita em efeitos pictóricos.

Também nesse produtivo ano de 1805 Pellegrini pinta uma das suas melhores obras portuguesas, o retrato da família do marquês de Alorna (Fig. 2). D. Pedro de Almeida Portugal (1754-1813), 3.º marquês de Alorna e 5.º conde de Assumar, acabava de ser nomeado vice-rei e capitão-general do Brasil, cargo que nunca ocupará devido a intrigas na corte. É retratado ao ar livre num alpendre palaciano, junto de sua mulher D. Henriqueta da Cunha e os dois filhos pequenos, que também envergam a farda da Legião de Tropas Ligeiras, a Legião Alorna, que o general de cavalaria criou em 1796. Numa biografia romanceada de D. Pedro, José Norton ficcionou um diálogo entre Pellegrini e o marquês, que o instrui sobre o fundo da pintura que vemos hoje: é o alpendre do palácio da Boa Morte, na Lapa, vendo-se aí perto o pátio dos cavalos, aludindo à arma do militar prestigiado, mais ao fundo o quartel da Legião com soldados em parada e no horizonte a barra do Tejo, de onde parte uma nau de vento em popa, talvez para o Brasil.¹⁷ O céu incerto e agitado do fundo, em tons de rosa e azul, atinge neste retrato um requinte superior, conferindo aura romântica à personalidade inquieta de Alorna.

Altivo e orgulhoso do seu estatuto, envergando o vistoso uniforme da Legião, D. Pedro olha para um ponto distante do observador e desce com voluntarismo um degrau em direção ao primeiro plano, segurando o primogénito pela mão. Atrás, D. Henriqueta segura o braço do marido e ampara o filho mais novo,

¹⁷ Veja-se José NORTON, *O Último Távora*, Lisboa, Livros d’Hoje, 2007, pp. 146-147. Não admira que Alorna se mostrasse sensível à imagem cosmopolita que Pellegrini criava para a fidalguia portuguesa: tinha uma biblioteca que se destacava das demais inventariadas na alta aristocracia portuguesa, com 3650 volumes e 1590 títulos. Veja-se Mafalda Soares da CUNHA e Nuno Gonçalo MONTEIRO, “As grandes casas”..., cit., p. 233.

numa posição que disputa curiosamente a centralidade deste retrato; o seu rosto está a um nível superior do marido, indicando, certamente, a sua importância na vida familiar. É grande o contraste com a família mais tradicional do barão de Quintela, em que a separação dos papéis e da hierarquia reflete-se nitidamente no retrato de Pellegrini.

D. Pedro terá encomendado o quadro pouco antes da sua partida para o Brasil, como uma imagem da harmonia e felicidade familiar passada em Lisboa, local que o pintor inscreveu (invulgarmente) no canto inferior direito, antes da data de 1805. É evidente a empatia que Pellegrini sentiu por esta figura romântica, e trágica, da história portuguesa. Membro da alta nobreza, era descendente de uma família proscrita, os Távoras, e por isso alvo permanente das intrigas de corte. Foi marcado pela tragédia pessoal, com a morte violenta dos filhos nos anos seguintes a este retrato. Nomeado por Junot comandante da Legião Portuguesa ao serviço de Napoleão, segue para França e em 1810 participa na terceira invasão de Portugal, integrando o estado-maior do marechal Masséna. Os governadores do Reino condenam-no como Réu de Lesa Majestade de primeira cabeça e oferecem um prémio de mil moedas de ouro, a quem o apresentasse vivo ou morto. Em 1812, integrou a *Grande Armée* que invade a Rússia, como general de divisão, sendo nomeado governador da praça-forte de Mogilev, na Lituânia. Acabará por falecer no ano seguinte em Königsberg (tal como o marquês de Nisa, onze anos antes), durante a penosa retirada do exército de Napoleão.

O retrato da família Alorna é um bom exemplo dos recursos que Pellegrini utilizava para encenar os retratos e projetar personalidades, aqui num espaço amplo ao ar livre, sob um céu revoltado, conforme ao temperamento extrovertido do marquês de Alorna. Num outro registo, mais privado e intimista, destaca-se o retrato dos viscondes de Anadia, pintado em 1806 (Museu Nacional de Arte Antiga, em depósito no MNE). O casal é representado no recato dos seus aposentos, num salão que evoca o lazer familiar. D. João Rodrigues de Sá e Melo Sottomayor (1755-1809), depois 1.º conde de Anadia já no Rio de Janeiro, para onde acompanhou a família real, era, desde 1801, ministro dos Negócios da Marinha e Domínios Ultramarinos. Apreciador das Belas Artes, foi o encomendador do célebre quadro de Vieira Portuense, *D. Filipa de Vilhena armando seus filhos cavaleiros* (destruído num incêndio em 2007). Segundo Raczynski, Pellegrini terá igualmente pintado uma *Vénus* para a galeria de pintura da viscondessa (Carvalho, 1898: 276).

Consta que Anadia era um homem de modos e costumes excêntricos.¹⁸ A

¹⁸ Veja-se entrada “Anadia (Condes de)”, in *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol. 2, Lisboa e Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, 1936-1960, p. 449.

mordaz memorialista destes anos portugueses, a Duquesa de Abrantes, via-o como um “conhecido eremita”, de espírito solitário e inconsolável, que chorava como Jeremias sobre a sua pobre pátria. Segundo ela, era um excelente músico (Abrantès, 1832: 228). Assim quis-se ele retratar nos seus aposentos, de pé, encostado a um piano-forte, onde se distingue um sobrescrito que alude às suas funções oficiais, endereçado à Câmara de São Paulo.¹⁹ Pellegrini representa-o vestindo um traje de gala sem quaisquer insígnias na lapela, mão direita num sabre, com um olhar melancólico e ausente. A seu lado, sentada numa poltrona, D. Maria Antónia de Vasconcelos traja a invariável moda das fidalgas portuguesas de inícios do século, idêntica às senhoras Quintela e Alorna. É uma melómana, tal como o marido, e faz-se retratar segurando nas mãos uma pauta de música para piano-forte. A música era o passatempo privilegiado da aristocracia portuguesa, como o padre da legação sueca já observara: “Encontra-se aqui, com mais frequência, quem conheça e ame as artes liberais e as Belas-Artes, do que gente que se dedique a qualquer ciência especial. É a música, sobretudo, que a nação portuguesa adora e idolatra.”²⁰

Um olhar pessoal sobre a aristocracia

Muito rapidamente, em virtude das encomendas da elite portuguesa, Pellegrini firma um nome como retratista mundano em Lisboa, e realiza com regularidade obras de formato mais acessível, retratos individuais a meio corpo. São vários os exemplos conhecidos em que, como observou José-Augusto França, devido a uma mais discreta cenografia, sobressaem fisionomias “com apreciável compreensão psicológica.”²¹ É o caso do sombrio retrato do 1.º conde do Carvalhal (MNAA), D. João José do Carvalhal Bettencourt Sá Machado (1778-1837), fidalgo solteiro e administrador de vários morgados na ilha da Madeira. Está sentado a meio corpo, vestindo casaca preta e envolto num fundo negro, com uma luminosidade intensa incidindo-lhe no rosto sereno e pensativo. Suspende a leitura de um livro assente no colo, revelando explicitamente as suas inclinações literárias.

Também a meio corpo se fez retratar o general Manuel Inácio Martins Pam-

¹⁹ Identificado em João Luís LISBOA e Tiago C. P. dos Reis MIRANDA, “A cultura escrita nos espaços privados”, in José MATTOSO (dir.), *História da Vida Privada em Portugal: A Idade Moderna*, vol. 2, coordenação de Nuno Gonçalo Monteiro, Lisboa, Círculo de Leitores - Temas e Debates, 2011, p. 391.

²⁰ Carl Israel RUDERS, *Viagem...*, cit., p. 269.

²¹ José-Augusto FRANÇA, *O retrato na arte portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p. 47. Em 2008 apareceram em leilão no Palácio do Correio Velho (Lisboa) dois retratos femininos em formato de meio-corpo, que Pellegrini terá produzido com regularidade, um deles identificado como o de Maria José Cardia Ferrão, e datado de 1806.

plona Corte Real (1760-1832) em 1806, ano em que é nomeado brigadeiro e se casa com D. Isabel Antónia do Carmo de Roxas e Lemos Menezes (1779-1856). Jovem viúva de um senhor da Casa de Trofa, D. Isabel trazia uma filha nascida no ano anterior, Maria Mância, retratadas ternamente por Pellegrini num outro quadro que faz *pendant* com o do general (ambos na Biblioteca-Museu dos Condes de Castro Guimarães, Cascais). Maçon e liberal convicto, Pamplona participou, tal como Alorna, na invasão de 1810 integrando o estado-maior francês. Proscrito como traidor, só pôde regressar ao país com a revolução de 1820. Foi ministro assistente ao despacho de D. João VI, e por ele feito 1.º conde de Subserra, mas viria a morrer preso no forte de Elvas, por ordem de D. Miguel, nas vésperas da vitória liberal. Pamplona está pé de junto a uma janela, de onde se vê um quartel de cavalaria com soldados em parada, e Pellegrini pinta com mestria veneziana a sua casaca em vermelhão, com algumas aplicações douradas. Exibe na manga, tal como Alorna no seu retrato, a Granada de Ouro da Campanha do Rossilhão (1793-95), das guerras contra a França Revolucionária, sinal de distinção militar e veteranaria. Com o cabelo grisalho e revoltado ao modo da época, Pamplona tem um olhar intenso que fálscia de ambição.

Neste registo, o versátil retratista interpretava com sensibilidade as diferentes solicitações da aristocracia: é disso um exemplo ímpar o retrato conjunto das duas irmãs mais novas de D. Pedro de Sousa Holstein (1781-1850), depois 1.º duque de Palmela, que Pellegrini também pintara vestindo um uniforme de major (coleção particular e MNAA, respetivamente). Em 1809, D. Pedro chama o retratista para fixar os rostos das irmãs adolescentes que protegia, quando estava iminente a sua partida para Sevilha como ministro plenipotenciário junto do governo de Espanha, também em guerra contra Napoleão.²² D. Teresa Frederica Cristina de Sousa e Holstein e D. Catarina Juliana de Sousa e Holstein trajam ambas o habitual vestido de seda branca e enlaçam-se, olhando com naturalidade o observador. D. Teresa, conhecida melómana, fita-nos com um sorriso tímido e um olhar sonhador, segurando na mão direita uma pauta musical, enquanto que a irmã Catarina lhe segura a mesma mão e observa-nos com um expressão vivaz, plena de curiosidade. Este retrato é de uma simplicidade desarmante, sem signos de *status* social ou riqueza, hábil na sugestão da personalidade e empatia das irmãs. Indesmentível a modernidade desta obra de Pellegrini e original no Portugal desses anos, pelo intimismo sensível mas, sobretudo, por ser um retrato que não

²² Veja-se Anísio FRANCO, “Retratos de D. Teresa Frederica Cristina de Sousa e Holstein e de D. Catarina Juliana de Sousa e Holstein”, in *Uma Família de Colecionadores: Poder e Cultura. Antiga Coleção Palmela*, Lisboa, Instituto Português de Museus e Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, 2001, pp. 150-151.

afirma estatuto mas características pessoais, renunciando os valores individualistas do Romantismo.

Exemplo maior do olhar pessoal do retratista, em que o próprio cenário não é mero aparato mas se adapta a um registo informal de intimidade é, em 1805, sem dúvida uma das suas obras-primas pintadas em Portugal, o *Retrato de Madame Junot e sua filha Joséphine* (Museu de Belas Artes, Bordéus). Laure Permon (1784-1838), a jovem esposa do embaixador imperial na corte portuguesa, general Junot, será a célebre escritora das *Mémoires de Madame la Duchesse d'Abrantès, ou Souvenirs historiques sous Napoléon*, que temos vindo a referir, publicadas a partir de 1831, com grande êxito europeu. Pelas suas páginas perpassa um retrato atento e mordaz dos costumes, da vida na corte, das elites de Portugal na véspera das Invasões Francesas.

O retrato foi uma encomenda direta de Napoleão a Pellegrini. A pequena Josefina era afilhada do casal imperial e, aquando do seu nascimento, em 1802, Bonaparte ofereceu aos Junot um palácio nos *Champs-Élysées*.²³ Laure é retratada ao ar livre e em tamanho natural, sentada num recanto de jardim, acompanhada pela irrequieta filha, que de olhar vivaço se cobre com um manto cor de rosa, e por um cãozinho que se agita a seu lado. Ainda por apurar, este jardim será o da residência do embaixador, no largo do Chiado. Para futura identificação, as colunas que se veem no fundo, encimadas por leões, fornecem pista segura. O cenário da pintura era apropriado: como Laure escreveu nalgumas páginas das suas *Memórias*, ela apreciava a “deliciosa solidão” dos jardins e quintas dos arredores da capital, como a quinta do marquês de Abrantes em Benfica, quase sem cultivo, onde se entretinha a identificar todas as plantas exóticas que encontrava. Pellegrini adapta aqui um modelo de retrato à inglesa divulgado por Gainsborough, colocando as figuras sob um fundo de paisagem, e há aqui nítido cuidado em pintar os troncos e folhagem com convincente naturalismo. Neste mesmo ano, Pierre-Paul Prud'hon utilizará um modelo idêntico para retratar a imperatriz Josefina (Museu do Louvre, Paris).

Não há sinal de presença masculina. O retrato é centrado no universo afetivo e contemplativo da escritora, mais tarde apadrinhada por Balzac. Madame Junot encara-nos com curiosidade e um ligeiro sorriso, trajando um longo vestido de veludo negro, totalmente à margem da moda das aristocratas portuguesas. Pro-

²³ Veja-se “Portrait de Madame Junot et de sa fille Joséphine”, in *Joconde*, [base de dados em linha] [Consult. 23 nov. 2010] Disponível em <URL: http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=RETRouver&FIELD_98=TOUT&VALUE_98=pellegrini&NUMBER=4&GRP=0&REQ=%28%28pellegrini%29%20%3aTOUT%20%29%20ET%20%28%27%24FILLED%24%27%20%3aVIDEO%29&USRNAME=nobody&USRPWD=4%24%2534P&SPEC=5&SYN=1&IMLY=CHECKED&MAX1=1&MAX2=1&MAX3=100&DOM=All>

vavelmente, é o mesmo traje que levou à coroação de Napoleão, ocorrida meses antes, em dezembro de 1804. Como escreveu nas suas *Memórias*, dias depois o Imperador censurou-a por usar um vestido de uma cor tão sinistra na cerimónia, como se estivesse de luto (Junot, 1832: 79-80). É um subtil indicador da sua personalidade e humor, que Laure Junot queira usar o mesmo vestido num retrato encomendado por Napoleão.

Pintar num país sitiado

Domenico Pellegrini desenvolveu a sua atividade artística e mercantil em Lisboa numa das décadas mais conturbadas da história portuguesa. Em 1806, Napoleão decreta em Berlim o Bloqueio Continental, ordenando o encerramento dos portos da Europa aos barcos ingleses, de modo a fragilizar economicamente a Inglaterra e favorecer a sua invasão. Após a vitória na batalha naval de Trafalgar, no ano anterior, a Inglaterra assegurava um domínio incontestado dos mares e do vital espaço atlântico, única potência que desafiava o poder continental do Imperador dos Franceses. Nesta difícil conjuntura política, o Príncipe Regente D. João tem grande dificuldade em sustentar por mais tempo a neutralidade colaborante com a Inglaterra e, antecipando a certa invasão francesa do país, transfere-se com a sua corte e administração para o Rio de Janeiro: pela primeira vez na História, é instalada numa colónia a capital de um Império.

A 30 de novembro de 1807 o general Junot entra em Lisboa, iniciando um período de ocupação que só terminará em Agosto do ano seguinte, com as vitórias do general Arthur Wellesley, depois duque de Wellington, e a assinatura da Convenção de Sintra, que estabeleceu os termos de evacuação do exército napoleónico. Pellegrini, como vimos, conhecia bem os Junot durante o anterior período diplomático do general, em 1805-06, mas, estranhamente, o período de domínio francês não terá sido vantajoso para a sua atividade comercial ou retratística. Excetuando o último retrato de família que pinta em Portugal, em 1807, da família do negociante Jácome Ratton (Coleção particular), que será um dos “setembrizados” de 1810, não se conhecem encomendas nesses anos ou obras suas datadas de 1807 ou 1808. No rescaldo da ocupação francesa, não há registo de que o retratista italiano tenha sido importunado pela polícia ou acusado de colaboracionismo, contrariamente ao pintor Domingos Sequeira, envolvido num famoso processo de acusação, em resultado do qual será encarcerado na prisão do Limoeiro durante quase um ano, até setembro de 1809.

Na verdade, durante os anos da sua estadia em Lisboa, Pellegrini mantém laços comerciais com a comunidade britânica da capital, evidentes nas importantes encomendas institucionais que recebe. Pinta o retrato do príncipe Augustus Fre-

derick, duque de Sussex (1773-1843), que esteve em Portugal entre 1801 e 1805 (Royal Collection, Londres).²⁴ Filho mais novo do rei Jorge III, este príncipe de ideias liberais teve um importante papel na fundação de uma Grande Loja maçónica no país em 1802. No fundo do quadro tem-se uma vista de Lisboa situada no largo das Necessidades, cena quotidiana junto do obelisco do palácio, no qual o príncipe viveu até 1804. Em 1806 retrata o almirante John Jervis (1735-1823), 1.º conde de São Vicente, que derrotou no mar a frota espanhola em 1797, perto do cabo português. Da janela do seu gabinete vê-se a *Channel Fleet* que comandava saindo da barra do Tejo, junto à Torre de Belém (National Maritime Museum, Greenwich). Em 1809 retrata ainda o capitão Thomas Masterman Hardy (1769-1839), *flag captain* de Nelson até à morte do almirante em Trafalgar, exibindo no peito a medalha da gloriosa batalha naval (National Maritime Museum).

Desde dezembro de 1808, pelo menos, Pellegrini morava no bairro de Buenos Aires (atual Lapa), pagando a António Esteves da Costa renda de um quarto na rua do Prior e, a partir de dezembro de 1809, de um quarto e de uma loja.²⁵ A rua do Prior era ao lado da residência do embaixador inglês e, em 1826, é descrita como uma artéria maioritariamente preenchida por hotéis habitados por ingleses.²⁶ Nos seus papéis encontra-se também um recibo em inglês datado de 8 de novembro de 1809, em que recebeu através de um Mr. Barnwell 20 moedas de ouro por um retrato do capitão Scott, do regimento n.º 45 de infantaria (Carvalho, 1898: 276). É uma informação importante para hoje poder ser localizado, eventualmente, no Reino Unido.

E em 1810 Pellegrini pinta a sua última obra em Portugal, que provavelmente se encontrará, também, no Reino Unido: o retrato do marechal general do exército português, Arthur Wellesley, futuro duque de Wellington (1769-1852). Só se conhece em Portugal esta pintura, de corpo inteiro, através de uma gravura do mesmo ano executada por Bartolozzi, com a idade de 83 anos, como o próprio inscreveu no canto inferior direito (Museu Municipal Leonel Trindade, Torres Vedras). Lord Wellington está de pé num gabinete com varanda, e indica com o bastão de marechal os planos das suas batalhas vitoriosas, que se desdobram num banco, Vimeiro, Talavera, a restauração do Porto. No fundo tem-se uma vista do Tejo em Belém, com a frota inglesa ancorada. O Museu Nacional de Arte

²⁴ Oferecido à Rainha Isabel II pelo Presidente da República Ramalho Eanes, durante a visita oficial ao Reino Unido em novembro de 1978.

²⁵ Pagava rendas semestrais de 50 mil reis. Veja-se Sousa VITERBO, *Notícia...*, cit., p. 123.

²⁶ Veja-se A. P. D. G., *Sketches of Portuguese Life, manners, costume, and character: illustrated by twenty coloured plates*, London, Geo. B. Whittaker; R. Gilbert, 1826, p. 132, [em linha] [Consult. 28 dez. 2010] Disponível em <URL:<http://purl.pt/14638/2/>>.

Antiga possui uma versão de Wellington a meio corpo, nitidamente um estudo preparatório para o retrato final, em paradeiro desconhecido. Nos papéis do pintor encontra-se um bilhete do ministro plenipotenciário inglês John Charles Villiers, escrito em francês, informando Pellegrini de que Wellington o esperava no dia seguinte, nos seus aposentos, pelas 9 horas (Carvalho, 1898: 276). Pellegrini recebeu pelo retrato 240 mil reis, como o atesta um recibo publicado por Sousa Viterbo (1903: 124). Era uma quantia elevada, equivalendo a quase dois anos e meio da renda que pagava na rua do Prior. Como vimos, José da Cunha Taborda vendeu-lhe no mesmo ano 14 quadros, pela quantia de 126 mil e 400 reis.

A Setembrizada

Em setembro de 1810, Domenico Pellegrini é apanhado na vaga de prisões e deportações a que se chamou Setembrizada. Deram-se no clima de desespero em que é vivida a terceira invasão napoleónica do país, comandada pelo marechal André Masséna, à frente de um exército de 60 mil homens. A 28 de Agosto o pânico instala-se na capital, com a inesperada queda da praça de Almeida, ao fim de dois dias de bombardeamento. Há suspeitas de traição, que lançam a desconfiança junto do governo e originam tumultos na população de Lisboa. O recuo tático do exército anglo-português em direção aos montes do Buçaco fazia crer, até aos generais franceses, que os ingleses estavam prontos para embarcar na Figueira da Foz e abandonar o país.²⁷ O Conselho de Regência precisava de uma medida enérgica para serenar os ânimos da população, que reclamava o castigo dos “jacobinos”, e este foi o momento escolhido para anuir às razões do desembargador Jerónimo Francisco Lobo, adjunto do Intendente Geral da Polícia da Corte e Reino, para que os afrancesados e pedreiros-livres fossem afastados preventivamente da capital. O governo tinha igualmente receio de que os “partidistas franceses”, como então se dizia, pudessem favorecer o inimigo, lançando a suspeição e criando um clima de adesão popular e de entendimento com os generais portugueses que acompanhavam Masséna, como os marqueses de Alorna e de Loulé, e Manuel Inácio Pamplona.²⁸

Na noite de 10 para 11 de setembro, são presos em Lisboa 48 indivíduos,

²⁷ Veja-se António VENTURA, “Contextualizar as Linhas”, in Miguel Corrêa MONTEIRO (coord.), *As Linhas de Torres Vedras: Um sistema defensivo a norte de Lisboa*, Torres Vedras, Plataforma Intermunicipal para as Linhas de Torres, 2011, p. 37 s.s.

²⁸ Veja-se Nuno Daupias ALCOCHETE, “Setembrizada”, in Joel SERRÃO (dir.), *Dicionário de História de Portugal*, vol. 5, Porto, Livraria Figueirinhas, 1989, p. 555 e Reinaldo dos SANTOS, “O cirurgião António de Almeida e a «Setembrizada» de 1810”, separata de *Lusitânia. Revista de Estudos Portugueses*, vol. 3, fasc. 8, Porto (dezembro 1925), p. 5.

com busca domiciliária e apreensão de arquivos pessoais, e encarcerados na prisão do Limoeiro e no forte de São Julião da Barra. No dia 16 são levados para bordo da fragata Amazona, fundeada defronte da Cordoaria, na Junqueira, e são recebidos pelo comandante tenente-coronel Bartolomeu Gomes, que assina recibos dos presos. Tudo isto é feito com aparato e alarde público.²⁹ Jácome Ratton recordará mais tarde, numa petição ao príncipe regente: “(...) até à noite de 10 para 11 de Setembro, foi de tudo isto violentamente separado [ele Ratton], e arrancado dos braços de seus filhos, conduzido com grande acompanhamento de tropa, e officiaes de Justiça para a Torre de S. Jullião da Barra, em cuja prizão ficou inserrado com mais outros, sem nenhuma communição para fora athé o dia 16, em que, com os mesmos, e maior estrondo de tropa, e caixa batente, foi, pelo Juiz de fora de Oeyras, conduzido em barco para bordo da referida fragata a Amazona, que se achava defronte da Junqueira (...)”.³⁰

A fragata levantou ferros na manhã do dia 18 de setembro e aportou à cidade de Angra, na ilha Terceira, com ventos favoráveis, no dia 26. Alguns deportados ficarão detidos na fortaleza de São João Batista, outros tranferidos para novas ilhas do arquipélago, outro grupo seguirá diretamente para Londres, tendo passaportes britânicos. Só no término da Guerra Peninsular, por portaria régia de 19 de julho de 1814, os “setembrizados” serão restituídos à liberdade e com o direito de readmissão no país. No entanto, este ato arbitrário terá consequências imprevistas pela Regência: como avaliou Nuno Daupias Alcochete, a propaganda liberal intensifica-se no espaço atlântico, a partir das ilhas açorianas e, sobretudo, a partir de Londres, através de jornais como o *Correio Braziliense* ou o *Campeão Portuguez*, editados pelos exilados portugueses.

As deportações da Setembrizada foram assim uma medida policial de prevenção, sem processos de acusação, com a cobertura total do Conselho de Regência. A 25 de janeiro de 1812, num officio da Regência para a corte do Rio de Janeiro, o governo justifica-se de que nunca decretou nada, apenas deferiu os officios de Jerónimo Francisco Lobo, que informavam do “grande risco a que a residência destes homens em Portugal punha a segurança pública, porque eram suspeitos de affeição aos franceses, de que tinham dado repetidas provas (...)”.

²⁹ Encontram-se vários recibos individuais no Arquivo Nacional Torre do Tombo, Intendência Geral da Polícia. Seria interessante haver informação sobre a vida a bordo nos 9 dias de viagem dos “setembrizados” até Angra, mas perdeu-se o diário náutico da fragata Amazona no que respeita ao segundo semestre de 1810, como verificámos no Arquivo Central de Marinha (Lisboa), cota 6-XIII-2-4.

³⁰ Arquivo Nacional Torre do Tombo (ANTT), Intendência Geral da Polícia, Papéis Diversos, maço 600, documento n.º 40. António Araújo e Azevedo irá reabilitar Ratton em 1816, nomeando-o membro da comissão portuguesa de reclamações de guerra apresentadas à França pelas potências aliadas – veja-se Nuno Daupias ALCOCHETE, “Setembrizada”..., cit., p. 556.

À aproximação do exército invasor, “se aproveitarão da ocasião para aterrar o povo, para excitar desconfianças, contra o governo, para semear a discórdia entre a nação e os nossos aliados.”³¹ Anteriormente, a 28 de dezembro de 1811, o novo intendente da polícia emitiu um parecer negativo sobre algumas petições de “setembrizados”, alegando que as medidas de polícia nunca poderiam servir de base a processos de acusação e ser apreciadas em tribunal. E precisava: “A polícia vigiava atentamente a conduta daqueles indivíduos, tinha registadas as acções mais importantes que os fazião suspeitos”.³²

Na realidade, após a partida de Junot, o Conselho de Regência apertara o controlo policial e publicara o decreto de 20 de março de 1809, apelando à denúncia dos simpatizantes e colaboradores do governo intruso francês. Quem hoje consultar o arquivo da Intendência Geral da Polícia, na Torre do Tombo, surpreende-se com a quantidade de denúncias anónimas, várias centenas, que no espaço de um ano chegam à polícia, tendo por cenário as lojas de bebidas, botequins e outros estabelecimentos no Cais do Sodré e na Baixa da cidade. Uma sociabilidade cultural de tipo novo nascia nesses anos, de onde emergiram o espaço e a opinião pública modernas.

Maria Alexandre Lousada caracterizou bem o aumento do controlo das autoridades sobre a nova realidade urbana: “A vigilância da polícia redobrou depois de 1793 (execução de Luís XVI) pelo que é a partir desse ano que se dispõe de inúmeras e detalhadas informações. Lidas com o devido cuidado para evitar uma colagem excessiva ao desconfiado olhar policial, elas permitem apreender de que modo os cafés se tornaram um espaço de sociabilidade cultural que rapidamente se transformou em espaço de sociabilidade política. Manique, ele de novo, alertava em 1794 para um café da rua dos Romulares, onde ‘se fala com toda a liberdade na sagrada pessoa do Príncipe (...) e no seu ministério’. Após a primeira invasão francesa, a desconfiança policial sobre a dimensão política da frequência dos cafés e as tentativas de impedir a publicidade dos acontecimentos intensificou-se: as informações dão conta de conversas acerca do andamento da guerra e da política internacional, palavras contra o governo, cantigas revolucionárias, livros ‘ímpios’, saúdes aos franceses...”³³

³¹ Transcrito em Graça e J. S. da Silva DIAS, *Os Primórdios da Maçonaria em Portugal*, vol. 1, tomo 2, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980, p. 564.

³² Veja-se Graça e J. S. da Silva DIAS, *Os Primórdios...*, cit., p. 562.

³³ Maria Alexandre LOUSADA, “Novas formas: vida privada, sociabilidades culturais e emergência do espaço público”, in José MATTOSO (dir.), *História da Vida Privada em Portugal: A Idade Moderna*, vol. 2, coordenação de Nuno Gonçalo Monteiro, Lisboa, Círculo de Leitores/Temas e Debates, 2011, pp. 451-452.

Sob denúncia e vigiado pela polícia

O alvo preferencial de muitas denúncias arquivadas pela polícia eram as lojas de negociantes e de ourives genoveses, localizadas na rua dos Ourives da Prata (atual rua da Prata), onde as opiniões pró-francesas eram defendidas com fervor. Cambiaso, Candidi, Nicolini são nomes que aparecem nos registros, denunciados como “jacobinos” ou “partidistas franceses”; um outro genovês, André Guidoti, é acusado de ser um espião francês, e durante a ocupação ser companhia habitual do general Junot. Génova era, desde 1797, uma possessão napoleónica.

A julgar por uma denúncia anónima não datada (cerca de 1809), Domenico Pellegrini frequentava com regularidade esses estabelecimentos na baixa lisboeta, um mundo muito diferente do recato e privacidade em que retratava a aristocracia. Segundo Madame Junot, por se localizarem as oficinas todas no rés-do-chão da rua, faziam um barulho ensurdecedor (Abrantes, 2008: 44). O ambiente é sumariamente descrito e os nomes identificados sempre que possível: “(...) A loja de hum horives chamado Anastacio he aonde se ajuntão frades e clerigos, e seculares, toda esta fazenda de contrabando e de *grande* escandalo. Jeronimo Culasso, Jose Sepriano e o Morgado de Alentis. Pelegrine Pintor Etaliano. Bento Puler Negociante Genoves, *que* desta raça he quasi tudo. D. Domingos Viele de frente do Marquez de Abrantes, e seu Companheiro o Escrivão da Conservadoria Espanhola.”³⁴

A sua correspondência era também vigiada pela polícia. Assim o prova um ofício do Principal Sousa, membro da Regência, a Jerónimo Francisco Lobo, datado de 28 setembro 1810, poucos semanas após a Setembrizada. Revela também que, ao contrário do que alegam mais tarde ao Príncipe Regente, a Regência indicava diretamente à Intendência as pessoas suspeitas que era necessário vigiar. Nesse documento, o governante informa que tem de ser observada a correspondência de Pillar, negociante francês, com o relojoeiro Benguin. Justifica, unicamente, que o primeiro “era correspondente de Peregrini”.³⁵

Quanto aos papéis pessoais do pintor, apreendidos pela polícia, não existiam documentos comprometedores: apenas recibos e listas de transações de obras de

³⁴ ANTT, Intendência Geral da Polícia, Papéis Diversos, maço 584, documento n.º 16.

³⁵ ANTT, Intendência Geral da Polícia, Papéis Diversos, maço 584, documento n.º 159. Outros artistas estrangeiros eram vigiados pela mesma altura: encontrei informação sobre os gravadores suíços Benjamin Comte (1762-1851) e Henri L'Évêque (1769-1832), numa lista de moradores de suspeitos, datável de c. 1810. Cito: “Benjamin Conti, natural de Berna, abridor ao serviço de S.A.R. Rua direita de Buenos-ayres n.º 38. L.'Eveque (Henrique L'Eveque) Filho de Abraão L'Eveque, natural da Suíça. Rua Aurea, n.º 173.” O segundo tem uma nota extra: “Todas as tardes vay ao Caes do Sodré. Bem parecido de oculos; e frequenta a casa de [ileg.] Sombreiroiro ao Caes do Sodré.” ANTT, Intendência Geral da Polícia, Papéis Diversos, maço 584, documento n.º 165.

arte, que temos vindo a referir, importantes para mapear a sua atividade e relações na capital. A Intendência arquivou, no entanto, uma importante denúncia assinada por um Padre Fernando, datada de 2 de outubro de 1809 (Documento n.º 1). A propósito das ligações francesas de dois indivíduos, Miguel Sotaro e Delaborde [não confundir com o general de divisão de Junot], aí se escreve: “Proximo a Sotaro mora Peregrini, que no tempo dos Franceses escarnecia de *Sua Alteza Real*. Peregrini denunciou todas as pinturas boas, que havia, e dizia quando falava de Junot, que era o Príncipe de Portugal. Mora em hum 1.º andar na Rua do Prior, e no 2.º andar o *dit*º Delaborde.”³⁶

É evidente o intuito de ligar o pintor a indivíduos acusados de terem sido empregues pelo exército ocupante e de esconderem no domicílio franceses. Injuriar em público o príncipe regente era uma acusação que se repetia invariavelmente em inúmeras denúncias arquivadas na Intendência, mas, neste caso, é inédita a referência a Junot como o príncipe de Portugal. A incriminação, eficaz, não poderia ser mais comprometedora. Um eventual convívio próximo com o casal Junot que Pellegrini conhecia desde 1805, sobretudo com a retratada Laure Junot, que sugere uma relação de proximidade entre os dois nas suas *Memórias*, os meios “afrancesados” que o pintor frequentava, mesmo após a 1.ª invasão, poderão indiciar as suas simpatias políticas da altura. Mais grave será a acusação de que Pellegrini informara os ocupantes das obras de qualidade que existiam no país, com o intuito de serem embarcadas para França.

Sabe-se que desde as campanhas de Itália, em 1796, Bonaparte tinha agentes ligados aos exércitos, encarregues de reunir as obras de arte a serem enviadas para Paris, e os tratados de paz legalizavam a entrega seletiva de antiguidades, manuscritos, pinturas e esculturas. Em Portugal não é conhecida a ação de agentes encarregues de pilhagem artística, situação ainda pouco estudada, mas, se para isso Pellegrini fosse solicitado, o experimentado negociante de arte portuguesa teria certamente as informações de que os oficiais franceses necessitavam. O artigo 5.º da Convenção de Sintra legalizava impunemente o embarque dos produtos do saque, ação em que o comandante em chefe Junot deu o supremo exemplo, como se sabe, levando no fundo falso da sua mala a Bíblia dos Jerónimos (ANTT), mais tarde comprada pelo rei Luís XVIII à duquesa de Abrantes e devolvida a Portugal.³⁷

³⁶ ANTT, Intendência Geral da Polícia, Papéis Diversos, maço 584, documento n.º 38.

³⁷ Junot enviou a Belém o seu ajudante de campo e um pequeno contingente militar, intinando pela força o relutante abade dos Jerónimos. Veja-se Maria João NETO, “A ocupação dos conventos durante as invasões. Destruição e pilhagem de obras de arte. A Bíblia dos Jerónimos”, in *Um General que chega, um Príncipe que parte, um País que resiste: Portugal 1807-1808. Actas do X Curso de Verão da Ericeira*, Ericeira, Mar de Letras Editora, 2008, pp. 123-124.

Mas é uma suspeição lançada sobre Pellegrini que ainda hoje, dada a inexistência de um processo de acusação (contrariamente a Sequeira, que resultou em julgamento), se torna difícil, senão impossível, de esclarecer. De qualquer modo, esta denúncia é o único documento que indica concretamente as suspeitas que pesavam sobre o pintor durante a invasão napoleónica do país em 1810, e que motivaram a retaliação sumária do Conselho de Regência.

Expulsão do país e regresso a Itália

Na manhã do dia 11 de setembro, o Corregedor do Crime do bairro dos Remolares faz saber ao Intendente Geral da Polícia: “Em cumprimento da ordem de *Vossa Excelência* prendi, e meti no Segredo do Limoeiro ao Pintor Peregrini morador na rua do Prior (...)”.³⁸ O artista é detido numa leva em que se incluem o relojoeiro Pedro Bogard, o negociante Bento Dufourcq e o tenente da armada José Maria Gonçalves (Documento n.º 2). Às 2 da manhã do dia 16, os presos são reunidos na Cadeia da Corte e conduzidos até ao cais das colunas, na Praça do Comércio, onde embarcam com destino à fragata *Amazona* que estava fundeada defronte da Cordoaria. Uma relação dos prisioneiros de Estado é enviada pelo Juiz do Crime do bairro do Limoeiro e, entre os 38 detidos, o pintor é mencionado na sua especialidade: “Domingos Perigrini, Retratista”.³⁹ Depois de raiar o dia, a *Amazona* atravessa a barra do Tejo e navega com ventos favoráveis em direção à ilha Terceira.

Chegados a Angra, um grupo de presos consegue passar para bordo da fragata inglesa *Lavinia*, que acompanhara a *Amazona* desde Lisboa e partia em outubro para Portsmouth. Comandava a *Lavinia* Lord William Stuart, primo do ministro britânico em Lisboa, Sir Charles Stuart, que não poupou esforços em conseguir passaportes para todos eles. São “os oito protegidos dos Stuart”, como lhes chamou Nuno Daupias Alcochete, e Pellegrini estava no grupo.⁴⁰ A fragata inglesa chegaria a Portsmouth no dia 19 de outubro. Consta que D. João ficou furioso quando soube, censurando o capitão general dos Açores, Aires Pinto de Sousa Coutinho, de ter tomado uma decisão que só pertencia à suprema autoridade.

³⁸ ANTT, Intendência Geral da Polícia, Papéis Diversos, maço 600, documento n.º 67.

³⁹ ANTT, Intendência Geral da Polícia, Papéis Diversos, maço 600, documento n.º 97.

⁴⁰ Veja-se Nuno Daupias ALCOCHETE, “Setembrizada”..., cit., p. 555. Os restantes eram os negociantes Ratton e Dufourcq, o pintor piemontês Urbino Pizetta (que será negociante de arte em Londres), José Sebastião de Saldanha Oliveira e Daun (Senhor de Pancas), o desembargador Sebastião José São Payo de Melo e Castro, neto do 1.º marquês de Pombal (e 1.º grão-mestre do Grande Oriente Lusitano), o cirurgião António de Almeida, suas quatro filhas e governanta, e o conselheiro José Diogo Mascarenhas Neto.

de do Príncipe Regente (Alcochete, 1989: 555).

Pellegrini regressava pela terceira vez à capital britânica, autorizado a levar os bens e fortuna pessoal conseguidos em Lisboa. O sagaz Cirilo, que não teve mais notícias do italiano, escreverá que ele regressou a Inglaterra “com os seus cabedaes que eram avultados.”⁴¹ Em Londres residiu até 1815, tendo-se apresentado novamente na exposição anual da Royal Academy em 1812. Três anos depois decide regressar a Itália. Aos 56 anos, com uma prosperidade assinalável, Pellegrini estava cansado de viver no estrangeiro e queria recomeçar a pintar, como escreveu ao seu amigo Canova (*Domenico Pellegrini...*, 2011: 17). Passando pela capital francesa, residiu de novo em Veneza e em Nápoles, até se estabelecer definitivamente em Roma, em 1820.

Na capital italiana passa os últimos vinte anos da sua vida. Com uma carreira discreta a partir daí, pouco se sabe de Pellegrini nos últimos anos romanos. Um quadro de história que pinta em 1820 para um concurso da Academia de Parma, *Carlos V recolhe o pincel de Ticiano*, assinala um desejo de enaltecer o primado da arte da pintura (*Biografia Domenico Pellegrini*, 2010). Em 1827 oferece o seu único autorretrato à Academia de São Lucas, e dez anos depois é nomeado académico e professor na instituição. É nessa época que reencontra em Roma o pintor português Domingos Sequeira (1768-1837), e faz o seu retrato, hoje no Museu Nacional de Arte Antiga. Sequeira tinha então perto de 60 anos, e os sinais da idade são visíveis no seu rosto. Mas o seu olhar é intenso e vivo como nunca. A luz com que Pellegrini ilumina o rosto do pintor, de paleta na mão, emergindo da escuridão do ateliê, sugere fase espiritual que o pintor atravessava, expressa nas suas últimas pinturas fantásticas inspiradas na Bíblia, da coleção Palmela. Ao retratar o amigo português, Pellegrini recordou, certamente, os produtivos e conturbados anos passados na capital portuguesa, onde deixou os melhores retratos de toda a sua longa carreira de pintor. Morre a 4 de março de 1840, em vésperas de completar 81 anos, legando à academia romana a sua coleção de pintura e uma generosa soma em dinheiro, para se instituir um concurso e prémio para jovens artistas.

⁴¹ Cyrillo Volkmar MACHADO, *Collecção de memórias...*, cit., p. 110.

Documento n.º 1*

ANTT, Intendência Geral da Polícia, Papéis Diversos, maço 584, documento n.º 38.

Denúncia envolvendo Domenico Pellegrini, acusado de, ao tempo da ocupação francesa, escarnecer do Príncipe Regente, elogiar Junot e denunciar as pinturas de boa qualidade. Assinada por Padre Fernando e datada de Lisboa, 2 de outubro de 1809.

N. 1. Em casa de Miguel Sotaro vay hum francês chamado Delaborde, que he naturalisado o qual ainda há poucos dias ameaçou huns catraeiros da casa de Sotaro, de que breve se havia de vingar delle. O mesmo Sotaro teve escondido em casa hum Francês, que não foi para [...]**, e o Sotaro o teve escondido em os seos armaens da outra banda. Delaborde todos os dias vay a sua casa, e 2 vezes janta ali: Sotaro he mal visto dos seos mesmos por andar empregado pelos Franceses e com elles. Proximo a Sotaro mora Peregrini, que no tempo dos Franceses escarnecia de *Sua Alteza Real*. Peregrini denunciou todas as pinturas boas, que havia, e dizia quando falava de Junot, que era o Principe de Portugal. Mora em hum 1.º andar na Rua do Prior, e no 2.º andar o ditº Delaborde. Lisboa, 2. de outubrº de 1809. o Padre Fernando.

Documento n.º 2

ANTT, Intendência Geral da Polícia, Papéis Diversos, maço 600, documento n.º 67.

Auto de prisão de Domenico Pellegrini, com apreensão de papéis pessoais e detenção no presídio do Limoeiro. Assinado pelo Corregedor do Crime do bairro dos Remolares e datado de Lisboa, 11 de setembro de 1810.

N. 7. *Illustrissimº Excelentissimº Senhor*. Em cumprimento da ordem de *Vossa Excelenciª* prendi, e meti no Segredo do Limoeiro ao Pintor Peregrini morador na rua do Prior; o Tenentº da Marinha Joze Maria Gonsalves; o Relijoeiro Bogard morador no Largo do Quintella; e a Bento Dufourq na rua do Alecrim n.º 8: posto que *Vossa Excelenciª* no Seu Avizo o nomiaçe. Depois na mesma rua, a Cezar: Sendo ignorado este nome; e so conhicido o dito Dufourq – e por me parecer ser

⁴² Agradeço a ajuda do Prof. Carlos Guardado da Silva na transcrição e edição dos documentos.

⁴³ Palavra ilegitível.

este o mesmo o remeti par^a o Limoeiro, fiz apreheção em seus papeis, a exceição dos Livros, contas, letras comerciaes; em caza de Bogard não apareceão papeis alguns, os achados nas cazas dos outros os remeto, e V. Ex.^a mandara o que for servido. *Lixbo*^a 11 de setembro de 1810 *Illustrissi^{mo} Excelentissi^{mo} Senho^r Intendent^e Ger^{al}* da Policia O Corregedor Remolare^s Jose Pedro de Lemos.



Domenico Pellegrini
Retrato do barão de Quintela e família, (c. 1805)
Col. Figueira Quintela

In José NORTON, *O Milionário de Lisboa, Lisboa, Livros d'Hoje, 2009*



Domenico Pellegrini, *Retrato do marquês de Alorna e família, 1805*
Fundação das Casas de Fonteira e Alorna,
Lisboa

In José NORTON, *O Último Távora, Lisboa, Livros d'Hoje, 2007*



Domenico Pellegrini
Retrato de Madame Junot e sua filha Joséphine, 1805
Musée des Beaux-Arts, Bordéus

© Musée des Beaux-Arts/ Fotografia de Lysiane Gauthier

FONTES MANUSCRITAS

Arquivo Nacional Torre do Tombo, Intendência Geral da Polícia, Papéis Diversos, Maço 584, documentos n.º 16, 38, 159; Maço 600, documentos n.º 67, 97.

FONTES IMPRESSAS

Duquesa de ABRANTES, *Recordações de uma estada em Portugal: 1805-1806*, tradução de Magda Figueiredo, apresentação e notas de José-Augusto França, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 2008

Duchesse de ABRANTÈS, *Mémoires de Madame la Duchesse d'Abrantès, ou Souvenirs historiques sous Napoléon, la Révolution, le Directoire, le Consulat, l'Empire et la Restauration*, tome huitième, Paris, Librairie Ladvocat, 1832

Pinto de CARVALHO (Tinop), *Lisboa d'outros tempos*, Lisboa, Livraria de António Maria Pereira, 1898

Madame JUNOT, *Memoirs of the Duchess of Abrantès*, vol. 4, London, Richard Bentley, 1832

Cyrillo Volkmar MACHADO, *Collecção de memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores, architectos, e gravadores portugueses, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*, edição de J. M. Teixeira de Carvalho e Vergílio Correia, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922 [1823]

Carl Israel RUDERS, *Viagem em Portugal: 1798-1802*, vol. 1, tradução de António Feijó, prefácio e notas de Castelo Branco Chaves, Lisboa, Biblioteca Nacional, 2002

Sousa VITERBO, *Noticia de alguns pintores portuguezes e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*, Lisboa, Typographia da Academia Real das Sciencias, 1903

ESTUDOS E MONOGRAFIAS

Nuno Daupias ALCOCHETE, “Setembrizada”, in Joel SERRÃO (dir.), *Dicionário de História de Portugal*, vol. 5, Porto, Livraria Figueirinhas, 1989, pp. 554-557

Biografia Domenico Pellegrini, 2010 [em linha] [Consult. 29 mar. 2010] Disponível em <URL: http://www.comune.gallieraveneta.pd.it/it/Notizie/pellegrini_1.html>

Mafalda Soares da CUNHA e Nuno Gonçalo MONTEIRO, “As grandes casas”, in José MATTOSO (dir.), *História da Vida Privada em Portugal: A Idade Moderna*, vol. 2, coordenação de Nuno Gonçalo Monteiro, Lisboa, Círculo de Leitores/Temas e Debates, 2011

Graça e J. S. da Silva DIAS, *Os Primórdios da Maçonaria em Portugal*, vol. 1, tomo 2, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980

Domenico Pellegrini (1759-1840): La Pala di San Severo. Il ritratto del procuratore Alvise Pisani, Galliera Veneta, Comune e Scripta Edizioni, 2011

Gino FOGOLARI, “Domenico Pellegrini: Ritrattista Veneziano (1759-1840)”, separata de *L'Arte. Rivista di Storia dell'Arte Medioevale e Moderna e d'Arte Decorativa*, editor Adolfo Venturi, ano 12, fasc. 2, Roma (1909)

José-Augusto FRANÇA, *O retrato na arte portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981

Anísio FRANCO, “Retratos de D. Teresa Frederica Cristina de Sousa e Holstein e de D. Catarina Juliana de Sousa e Holstein”, in *Uma Família de Coleccionadores: Poder e Cultura. Antiga Coleção Palmela*, Lisboa, Instituto Português de Museus e Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, 2001, pp. 150-151

Maria Alexandre LOUSADA, “Novas formas: vida privada, sociabilidades culturais e emergência do espaço público”, in José MATTOSO (dir.), *História da Vida Privada em Portugal: A Idade Moderna*, vol. 2, coordenação de Nuno Gonçalo Monteiro, Lisboa, Círculo de Leitores/Temas e Debates, 2011

Nuno Gonçalo MONTEIRO, “Casa, casamento e nome: fragmentos sobre relações familiares e indivíduos”, in José MATTOSO (dir.), *História da Vida Privada em Portugal: A Idade Moderna*, vol. 2, coordenação de Nuno Gonçalo Monteiro, Lisboa, Círculo de Leitores/ Temas e Debates, 2011

José NORTON, *O Último Távora*, Lisboa, Livros d’Hoje, 2007

J. A. Rodrigues PEREIRA, “D. Domingos Xavier de Lima, 7º Marquês de Nisa (1765-1802)”, in *Revista da Armada*, ano 36, n.º 408, Lisboa (maio 2007), pp. 18-21

“Portrait de Madame Junot et de sa fille Joséphine”, in *Joconde*, [base de dados em linha] [Consult. 23 nov. 2010] Disponível em <URL:http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=RETROUVER&FIELD_98=TOUT&VALUE_98=pellegrini&NUMBER=4&GRP=0&REQ=%28%28pellegrini%29%20%3aTOUT%20%29%20ET%20%28%27%24FILLED%24%27%20%3aVIDEO%29&USRNAME=nobody&USRPWD=4%24%2534P&SPEC=5&SYN=1&IMLY=CHECKED&MAX1=1&MAX2=1&MAX3=100&DOM=All>

Reinaldo dos SANTOS, “O cirurgião António de Almeida e a «Setembrizada» de 1810”, separata de *Lusitânia. Revista de Estudos Portugueses*, vol. 3, fasc. 8, Porto (dezembro 1925)

José de Monterroso TEIXEIRA, *Biblioteca Nacional. Tesouros: Retrato de D. Domingos Xavier de Lima, 7º Marquês de Nisa (1765-1802)*, 2004 [em linha] [Consult. 26 set. 2010] Disponível em <URL:<http://purl.pt/369/1/ficha-obra-marques-de-nisa.html>>

William VAUGHAN, *British Painting: The Golden Age*, col. World of Art, London, Thames and Hudson, 1999