

Abordagem interpretativa da gravura do flautista Antonio Rodil

Arley Rodrigues

Márcio Páscoa

Universidade do Estado do Amazonas

Existem dois exemplares conhecidos da gravura em buril do flautista espanhol Antonio Rodil (c.1730-1788), concebida por Luigi Sigurta (17...-17...) e gravada por Giovanni Vitalba (1738-1792). Um pertence ao acervo do Museu Nacional de Soares dos Reis, localizado na cidade do Porto, Portugal e outro pode ser encontrado no departamento de música da Biblioteca Nacional da França, atualmente disponível online (BNF, 2010)¹.

O gravurista italiano Luigi Sigurta, que possivelmente encontrava-se vivendo em Londres em 1774, realizou uma representação plástica da imagem do flautista, um retrato em semi perfil, que nos faz perceber uma pessoa com aparência jovial, muito bem composta, com aspecto saudável, sem as marcas no rosto do acumulo dos anos, com postura e trajes elegantes, além de possuir um leve sorriso de satisfação. O conjunto das características deste registro gráfico, possivelmente, nos transmite o que seria a idealização de um típico representante do Período Galante.

Durante 23 anos, Rodil atuou em Portugal como membro da Orquestra da Real Câmara (1765-1788), período no qual gozou também de grande prestígio como solista, tanto em terras lusitanas como também em outros países europeus, reputação que pode ter influenciado a realização desta gravura que chegou aos nossos dias.

¹ *Antonio Rodil, musico di Camera // di Sua Maesta,... il Rè di Portogallo d'Algarve / Luigi Sigurta fecit, G. Vitalba sculp. [1745-1792].* Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8424255h?rk=21459;2>

Luigi Sigurta infelizmente ainda é uma figura pouco referenciada pela História da Arte e dele pouco se sabe, como por exemplo o fato de que foi desenhista e gravador na realização de outra gravura em buril, no período entre 1764 e 1774, intitulada *Venere dormente*, com medidas de 32,5x48cm, do original atribuído a Guido Reni (1575-1642). (MARCHESI, c.1764 - c.1774)². Entretanto, do trabalho de Vitalba há mais notícias.



Figura 1. *Venere dormente* / Guido Reni (orig.), Luigi Sigurta. (MARCHESI, c.1764 - c.1774)

O relato de época feito por Heineken (1771)³ sobre John Boydell, ou Josiah Boydell (1719-1804), nos revela as atividades de Giovanni Vitalba como gravador em Londres a serviço de Boydell, possivelmente já a partir de 1765. John Boydell era gravador e *marchand*, editou gravuras sobre pinturas encontradas exclusivamente na Inglaterra. Aparentemente, gozando de proteção de importantes figuras do reino inglês, Boydell não economizou despesas nos seus projetos e, apesar de sua empresa não ter sido tão bem sucedida, tem o mérito de ter sido a primeira neste gênero na Inglaterra. Ele começou primeiramente a publicar suas estampas em cadernos e sob subscrição. Em 1769 ele reuniu 50 peças em um primeiro volume sob o título *A Collection of Prints engraved after the most capital Paintings in England, published by John Boydell*. Publicou ainda na mesma época um segundo volume sob o título de *Volume the Second of a Collection of Prints consisting chiefly of Etching from the Capital-Collections of the Duke of Devonshire and the Earl Orford &c. Now publishing by Subscription*. (HEINEKEN, 1771, p. 102). As peças do seu primeiro caderno são inteiramente gravadas em água forte; mas, sob a observação

² *Civica Raccolta di Incisioni Serrone Villa Reale*. Monza e Brianza, Itália, c.1764 - c.1774. Disponível em <http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/CM010-03949/>

³ Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6525109k/f13.image>

cesso de água forte, nestas peças, não é do gosto popular, motivo pelo qual ele reimprimiu as gravuras em buril em preto e branco. Ele também inseriu, no novo caderno muitas peças que havia feito anteriormente e vendido separadamente. (HEINEKEN, 1771, p. 103)

Outro exemplo anterior da parceria entre Vitalba e Boydell são as gravuras em água-forte, ou em água-forte e buril, feitas em 1765 a partir dos originais de Giovan Francesco Barbieri, detto Guercino (1591-1666), *Scena di compianto fúnebre com vescovo*⁴, com medidas de 17,9 x 25,9cm; *Angelo che parla con un bambino*⁵, com medidas de 22,3 x 14,4 cm, que compõe o livro intitulado *Eighty-two prints by F. Bartolozzi, & c. from the original drawings of Guercino, in the collection of his Majesty*. (SCORSETTI, 1765)



Figura 2. *Scena di compianto fúnebre com vescovo* / Giovan Francesco Barbieri detto Guercino (orig.), Francesco Bartolozzi, Giovanni Vitalba. (SCORSETTI, 1765)



Figura 3. *Angelo che parla con un bambino* / Giovan Francesco Barbieri, detto Guercino (orig.), Francesco Bartolozzi, Giovanni Vitalba. (SCORSETTI, 1765)

⁴ Disponível em <http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/C0060-01289/>

⁵ Disponível em <http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/C0060-01291/>

Outro colaborador frequente de Vitalba foi Francesco Bartolozzi. Nasceu em Florença, em 14 de Agosto de 1728, e morreu em Lisboa com quase 90 anos em 1815, foi um desenhista consumado e pintor adepto a miniaturas, aquarelas e pastéis, mas dedicou-se à gravura. Seu estilo tinha sido desenvolvido para imitar as sutilezas da arte renascentista e dos desenhos do Barroco, alcançando o seu pleno desenvolvimento na técnica de gravura ponteadada. Esta técnica foi utilizada por Bartolozzi no trabalho citado no parágrafo anterior. A capacidade técnica de Bartolozzi catapultou a sua carreira para a posição privilegiada de gravurista do rei da Inglaterra, país para onde se mudou em 1764, o que lhe possibilitou continuar a realizar a transposição gráfica da obra de Guercino. (BARTOLOZZI, apud PÁSCOA, 2015).

Ainda em 1764, realizando gravura a partir de originais de Guercino (1591-1666), temos outro exemplo do trabalho de Vitalba, utilizando a técnica de água-forte/ *maniera a lapis*, na obra *San Giuseppe con il Bambino Gesù*, com medidas de 22,5x19,7cm. (BIANCHI, 1764).



Figura 4. *San Giuseppe con il bambino Gesù* / Giovan Francesco Barbieri, detto Guercino (orig), Giovanni Vitalba. (BIANCHI, 1764)

Em 1781, partindo do original de Michelangelo Buonarroti (1475-1564), existe o trabalho de Vitalba em água-forte e buril, na obra intitulada *ANNUNCIAZIONE v. anche Madonna Annunciata Angelo Annunciante*⁷, com medidas de 50,9 x 33,5 cm (BIANCHI, 1781).

⁶ Disponível em <http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/H0110-05193/>

⁷ Disponível em <http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/H0110-05194/>



Figura 5. ANNUNCIAZIONE v. anche Madonna Annunciata Angelo Annunciante / Michelangelo Buonarroti (orig), Giovanni Vitalba. (BIANCHI, 1781)

Também foi possível atestar a participação de Giovanni Vitalba, em parceria com Giovanni David (1743-1790), na conclusão das características faciais dos *Ritratto del Conte Giacomo Durazzo* e *Ritratto della Contessa Ernestina Durazzo*⁸. (PAVANELLO, 1999)

L'artista non poteva mancare di eseguire i ritratti dei suoi illustri protettori, posti entro una moderna incorniciatura di un gusto classicistico alla francese ideata dallo stesso David, che si servì del collega Giovanni Vitalba per il completamento dei tratti somatici. Mentre l'effigie del conte si fregia di simboli delle arti (cartella di stampe, tavolozza, reggilapis, una lira e fogli di musica), quello della consorte presenta, oltre a un liuto e dei libri, gli attributi di Venere (copia di colombe, arco e faretta). (PAVANELLO, 1999, p. 118)



Figura 6. *Ritratto del Conte Giacomo Durazzo* e *Ritratto della Contessa Ernestina Durazzo* / Giovanni David, Giovanni Vitalba. (PAVANELLO, 1999, p. 118)

⁸ Disponível em <http://www.jstor.org/stable/43140154>

Por volta de 1774, Vitalba voltou a contribuir com Bartolozzi, realizando a transposição gráfica do desenho deste último sobre o aclamado compositor italiano David Perez (1711-1778), utilizando para tanto a técnica de buril e água forte, em preto e branco, com medidas de 30x25cm. O músico, então a viver em Portugal como Rodil, foi retratado como uma efigie, um busto-retrato de perfil, com a proposta de representar um humano laureado que se transfigura em mito, por meio da ação das figuras simbólicas e alegóricas que fazem parte da composição da obra. O personagem retratado está no centro da cena, emoldurado por ramos de folhagem, em formato de medalhão, que se encontra pousado em nuvens e é segurado por três figuras; uma estrutura elaborada que coloca em destaque o busto que representa plasticamente o compositor. (PÁSCOA, 2015).

A proposta utilizada para representar o flautista Antonio Rodil, não se propôs ao mesmo nível de elaboração simbólica que foi utilizada na composição que representou o compositor David Perez, posto que devem ter se destinado a objetivos iconológicos diferentes. Entretanto, a imagem de Rodil suscita outros aspectos bastante interessantes para situar o músico no seu tempo.



Figura 7. Busto-retrato do compositor David Perez / Francesco Bartolozzi, Giovanni Vitalba. (PÁSCOA, 2015)

Enquanto idealização do Período Galante, parece oportuno contextualizar. Gjerdingen (2007, p. 5) nos diz que o termo **galante** era muito usado no século XVIII. A palavra fazia referência de forma genérica a um conjunto de características, atitudes e costumes associados com a nobreza

culta⁹. Citando a obra escrita por Baldassare Castiglione em 1529, o pesquisador esclarece que o cortesão perfeito teria a graça natural “para utilizar em cada situação com uma certa sprezzatura [indiferença] que esconde sua arte e demonstra que seus atos são feitos sem esforço, e, por assim dizer, sem preocupação” (GJERDINGEN, 2007, p. 481)¹⁰. Era esperado que os cortesãos, homens e mulheres, possuísem um elevado grau de habilidade em música e, como conhecedores do assunto, que desempenhassem um papel importante na definição do tipo de música e músicos que deveriam prosperar na sociedade galante.

Galant music, then, was music commissioned by galant men and women to entertain themselves as listeners, to educate and amuse themselves as amateur performers, and to bring glory to themselves as patrons of the wittiest, most charming, most sophisticated and fashionable music that money could buy. (GJERDINGEN, 2007, p. 5).

Como mencionado anteriormente, ainda que a estrutura escolhida para realizar a composição da gravura que representa graficamente Antonio Rodil seja mais simples, em termos de elementos simbólicos que compõem o conjunto da obra, o trabalho feito por Sigurta e Vitalba alcança o objetivo para o qual o mesmo se propôs, que seria comunicar-se com seu observador, apresentando-lhe o músico retratado como um digno representante de um modelo já cristalizado.

A propósito de modelos, ou de protótipos sociais, é sabido quanto no século XVII e no século XVIII, as aparições régias eram importantes e como elas eram regulamentadas e administradas devido à necessidade que uns tinham de se dar a ver e que os outros tinham de os admirar, organizando-se, por via desta etiqueta, que era também uma necessidade de espetáculo, autênticas “*mise-en-scène*”. A moda intervinha, pois, diretamente, na encenação/representação pública do poder, mais que não fosse a um nível de representação simbólica. E

⁹ “Galant was a word much used in the eighteenth century. It referred broadly to a collection of traits, attitudes, and manners associated with the culture nobility. If we imagine an ideal galant man, he would be witty, attentive to the ladies, comfortable at a princely court, religious in a modest way, wealthy from ancestral land holdings, charming, brave in battle, and trained as an amateur in music and other arts.” (GJERDINGEN, 2007, p. 5)

¹⁰ “*usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l’arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi.*” (Baldassare Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, apud GJERDINGEN, 2007, p. 481)

neste domínio do simbólico, serão tanto de analisar os atributos do poder explícito exibidos no vestuário e acessórios masculinos, como os sinais do poder expostos no vestuário feminino; ambos se sobrepõem ao traje e ambos são exibidos. (SILVA, 1993, p. 172).

Esta gravura em buril, em preto e branco, com medidas 15,5 x 12,5 cm, possui inscrições na parte inferior, onde encontra-se escrito: “*Antonio Rodil Musico di Camara di sua Maesta Fedel... il Rè di Portogallo e d’Algarve*”.¹¹ A descrição existente no site da BNF-Gallica estipula a impressão da gravura entre 1745 e 1792, mas é provável que esta obra tenha sido impressa no ano 1774, quando da passagem de Rodil por Londres, evento corroborado pelo comentário do viajante Richard Twiss (1747-1821)¹²: “*I Had Likewise the Pleasure of Hearing Mr. Rodil a Spaniard, Whose Skill on German Flute and Hautbois is Now Well Known in London*” (TWISS, 1775, p. 10). Na parte inferior esquerda sob o medalhão, lê-se “Luigi Sigurta, fecit”, e na direita, “G. Vitalba, sculp.” Observando o relato presente no texto de Páscoa, podemos estabelecer que o desenho original e a concepção dessa obra é de Luigi Sigurta e que Giovanni Vitalba foi o artesão gravador:

De acordo com as regras de autoria da gravura, na margem inferior da chapa, escrevia-se o nome do artista criador que havia elaborado o desenho, a pintura ou a escultura que estava sendo reproduzida. Na parte central, poderia figurar o nome do editor ou impressor e no lado direito constava o nome do artesão que gravou a chapa, que em geral era o mesmo que traduzia a obra original em termos gráficos, ou até reduzia o desenho ao tamanho da chapa. Ao nome do criador da obra original seguiam-se as letras Fec (it) ou Del (eavit), sendo que depois do nome do artesão seguiam-se as letras inc (idit), sculp (sit) por exemplo. (DASILVA, apud PÁSCOA, 2015).

Um dos aspectos intrigantes em relação à análise dessa gravura, é aquele relacionado à possível função estética desempenhada pela moldura que delimita o espaço da obra criada por Sigurta. Principalmente em razão

¹¹ A descrição existente no site da BNF-Gallica estipula a impressão da gravura entre 1745 e 1792, mas é provável que esta obra tenha sido impressa no ano 1774, evento corroborado por Twiss (1775, p. 10), conforme citação acima.

¹² “Richard Twiss (1747-1821) was an essayist and travel writer.... Having inherited an ample fortune as a young man he took a long continental tour during which he compiled cultural and natural observations. These were subsequently published, and achieved reputable acclaim. Twiss’s enthusiasm for botanical...” (GOWAN, 1987, p. 136).

da opção do autor por retratar a forma ovalar com cinco visíveis marcas de rompimento da estrutura, em especial uma dessas marcas, que se encontra localizada na parte logo abaixo do personagem retratado, no lado esquerdo. Estas marcas na estrutura parecem emprestar um sentido de ser feita de pedra granítica, ou mesmo de mármore. Neste sentido, poderíamos especular que talvez a escolha dessa proposta de expressão se deva ao interesse do artista de fazer uma citação que remeta a uma estética renascentista, de valorização da arte grega. Tal citação sugere ao artista retratado, um sentido de perenidade como na tradição clássica idealizada. A escolha dessa estratégia representativa, eventualmente, também poderia ter sido estabelecida para criar um contraponto frente a uma possível percepção negativa em relação ao aspecto jovial do músico retratado. No momento conclusivo do seu texto, Páscoa aponta a questão sobre o valor moral das imagens: “No século XVIII, o problema do valor moral das imagens é objeto de discussão e poderia significar a representação crítica da realidade contemporânea, proposta de modelos de comportamento”. (PÁSCOA, 2015, p. 142).



Figura 8. Antonio Rodil / Luigi Sigurta fecit, Giovanni Vitalba sculp. (BNF, 2010)

Ainda que a gravura retrate Rodil de maneira monocromática, pode-se por meio da percepção da variação de intensidade das tonalidades de

cinza ao preto, dos contrastes de luz e sombra, além dos diferentes traçados utilizados pelo gravador, perceber que o músico está trajando uma vestimenta de tons ou cores e padronagens diversos.

Rousseau, bastante severo no seu julgamento sobre a moda àqueles dias, dizia que um vestuário caro prova ser uma vaidade social e não necessariamente pessoal, pois seu uso é apenas questão de hábito. (JACOB [LACROIX], 1963 [1876], p. 453) Os itens usados por Rodil são de fato incomuns para um simples representante da classe trabalhadora do período, como o era um músico. O flautista usa uma gravata branca cujo segmento pendente do pano, confundível com o *jabot* (que é de renda, solto e mais comum no século anterior, sendo retomado século depois) está na verdade costurado pelo tecido ou renda à ranhura da camisa de baixo (que na gravura não se percebe) ou ao colete, que parece ser o caso aqui representado.

O uso deste tipo de gravata é tradicional no tempo de Rodil e mesmo um pouco antes, nos círculos de influência francesa e nível aristocrático ou que com estes se relacionam, até que a moda da França revolucionária a tirasse de uso. Obviamente havia gravatas mais sóbrias e simples, assim como mais exageradas e chamativas. Um detalhe curioso que ajuda a estabelecer certa noção de sobriedade e discrição na escolha da indumentária de Rodil está no casaco. Todos os homens à volta dos 35-55 anos de idade da década anterior, os anos de 1760, usavam casaco de gola baixa que não ultrapassa a altura das voltas da gravata no pescoço. Uma observação em mais de 500 retratos masculinos do século XVIII disponíveis no WikiCommons tornou bastante evidente esse quesito. Vê-se ainda que as golas ganhariam lapelas de variado tamanho com o passar das décadas do Grande Século, sendo sempre viradas para fora. Em retratos dos últimos anos em especial, os casacos ficam mais esguios e as golas passam a ser usadas levantadas ao pescoço, escondendo-o e também à gravata.

Dentre os mais sóbrios, de inclinação religiosa puritana ou de poder aquisitivo mais baixo, o casaco é de cor lisa, embora cores mais lisas tenham passado a ficar frequentes a partir das últimas décadas do século XVIII por causa dos passeios e atividades ao ar livre, o que também incluiu a prática de esportes. Não é o caso de Rodil, cuja lapela do casaco apresenta algum tipo de bordado ou costura; estas bordas do tecido eram costumeiramente usadas para ornamentos do tecido na moda em voga na década anterior a que supostamente a gravura foi executada



Figura 9 O compositor Carl Friedrich Christian Fasch, 1790, pintado por Suzette Henry (1763-1819). Markisches Museum Berlim Coleção online.



Figura 10. Sir William Chambers (arquiteto), Joseph Wilton (escultor), Sir Joshua Reynolds (pintor), 1782, pintados por John Francis Rigaud (1742-1810). National Portrait Gallery, Londres. NPG987. Disponível em WikiCommons. A moda inglesa era em geral mais discreta e sóbria neste tempo, entretanto vêem-se detalhes de maior distinção nas roupas de ambos os *sires*. Embora Wilton tenha herdado a fortuna do pai, ele foi à falência pouco tempo depois de ter sido pintado ao lado dos colegas.

O casaco de Rodil pode entretanto ser uma versão transicional para os modelos mais abertos, mas que neste caso servem para que o músico exibisse o colete. O uso de coletes com estampas pode ser um distintivo socioeconômico importante. Na gravura observa-se que o colete tem padronagem escura com flores brancas (ou claras) e motivos florais (ou flores) escuras, sendo um tecido aparentemente maleável e com pequenos botões. O uso de

flores ou motivos florais é evidência quase certa de multi-colorido. E o uso de tecido multi-colorido é um aspecto de difícil obtenção e com custo final elevado para o consumidor àquela altura.

Muito provavelmente o tecido do colete trata-se de estampas de Lampas *liséré* ou semelhante fabrico. Lampas é um tipo de tecido de luxo com trama de fundo, feito em tafetá, mas que por causa da sobreposição permite o desenho de estampas e ainda pode ganhar o brocado, que é originalmente uma estampa de seda mais pesada em padrão floral com fio dourado ou de prata, vindo da China ou Japão. O *liséré* funciona de modo parecido, pois também é uma estrutura suplementar do tecido mas fica por baixo da camada visível, ou a face/rosto do tecido, e dá o efeito de tonalidades, bastante usada para estruturas multicoloridas e aplicada em lugares especiais, conforme o desenho, sendo de resultado mais delicado pois é aplicado em tecidos mais delicados também.

O uso de ambas as técnicas em tecidos maleáveis permitia uma peça de roupa com excelente aspecto, conforto e acabamento. Era comum que os homens a tornassem visível, não só pela beleza do colete, como pela distinção socioeconômica que ele permitia.



Figura 11. Charles Claude Flahaut de La Billarderie, conde d'Angiviller (1730-1810), c.1763, pintado por Jean Baptiste Greuze (1725-1805) Metropolitan Museum of Art Online Collection 66.28.1.

O último detalhe que implica em escolhas de gosto do músico diz respeito à peruca e é talvez um dos elementos menos tradicionais. Nessa altura muitos jovens começavam a usar perucas mais baixas e no formato da

cabeça em oposição à moda dos *macarroni*, termo usado na Inglaterra para homens que tinham circulado pela Itália e voltavam usando indumentária extravagante, comumente calções apertados e perucas altas, sendo logo estigmatizados com a pecha de afeminados ou homossexuais. No caso de Rodil, a peruca tem o prolongamento dos cabelos puxada para trás e amarrada com uma fita preta na altura na nuca, um expediente muito comum entre os mais jovens da geração de 1770 em diante. Quase ao mesmo tempo o uso da peruca se restringiu a atividades sociais e comumente se via as pessoas em cabelo. O aspecto mais sóbrio, despojado de ornamentos, seria a nova moda na virada do século. Ainda assim, Rodil parece ter conservado alguns costumes da geração anterior, talvez porque tendo ascendido socialmente e financeiramente, tenha desejado fruir de tais bens, de tais hábitos e do *status* que isso ainda podia significar.

Pode-se especular que o músico tenha adquirido uma sólida condição financeira por conta dos cachês elevados e da alta frequência de concertos que a grande quantidade de manifestos encaminhados à Irmandade de Santa Cecília apontam. Mas não se sabe se haverá nesta condição social aparentemente mais elevada qualquer relação com o eventual tratamento que lhe dão em alguns poucos manifestos, que o chamam de D. Antonio Rodil. (Festas, 1770, img09021206f03r; 09021209f01r)

Em relação à utilização da gravura, ou seja, para qual fim ela foi inicialmente pensada, ficam aqui levantadas duas hipóteses. A primeira e mais provável é de que tenha sido feita para acompanhar a publicação de suas obras, o que de fato aconteceu, pois seu conjunto de seis sonatas publicadas em Londres, onde viviam Sigurta e Vitalba, trazem de fato a imagem em questão. A segunda, menos possível, mas não descartável, é de que fosse usada, em algum nível, como material de divulgação pessoal. Na direção desta segunda hipótese, lê-se uma menção no dicionário biográfico organizado por Highfill:

Rodell, Mons [fl. 1774], flutist.

Wroth in *The London Pleasure Gardens* notes that Monsieur Rodell was called “musician to the King of Portugal” in an advertisement for entertainments in which Rodell participated at Marylebone Gardens in 1774. Wroth called Rodell a performer on the German flute. Perhaps he was the Antonio Rodil listed in Musgrave’s Obituary, but, since Musgrave gave no date, we cannot be certain. (HIGHFILL, 1991, p. 58)

Ou seja, o músico anunciou-se para os concertos frequentes que eram dados neste espaço e seria de se conjecturar se em algum deste material publicitário possa ter sido usada a gravura em causa.

Abaixo vemos uma estampa de 31 x 42 cm editada por Carmine Augsburg bey Ios (c.1790) com o título de *A View of Marybone Garden, shewing the Grand Walk, and the Orchestra, with the Musik*, que retrata a cena de nobres caminhando no jardim londrino de Marylebone (à época também chamado Marybone), em estado de fruição ao som da música tocada por um coletivo de músicos, grupo localizado no lado direito da estampa, estando estes dispostos sobre uma espécie de coreto que se apresenta no segundo andar de uma estrutura erguida sobre colunas com características toscanas. (BNF, 2011).¹³



Figura 12. Estampa com temática sobre o jardim londrino de Marylebone. (BNF, 2011)



Figura 13. Detalhe da estampa sobre os Jardins de Marybone, onde observa-se um mesmo texto escrito em Inglês, Alemão e Francês. (BNF, 2011)



Figura 14. Detalhe do grupo de músicos presentes na estampa sobre os Jardins de Marybone. (BNF, 2011)

¹³ <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6949249p.r=A%20View%20of%20Marybone%20Garden?rk=21459;2>

Terá sido neste espaço que Rodil desempenhou funções artísticas em Londres (ao menos as que se conhecem), e que conectam-se possivelmente às narrativas conhecidas e certamente à ampliação de sua fama.

Conclusão

A gravura de Antonio Rodil realizada por Sigurta e Vitalba permite algumas alusões, a partir da escolha dos artistas italianos radicados em Londres que a fizeram, dos possíveis usos da imagem, e de como o artista escolheu ser retratado. Rodil parece bem mais jovem que a bibliografia consultada nas referências bibliográficas produzidas atualmente o afirmam. Ainda que se descarte qualquer idealização de aparência física, aspectos da moda por ele adotados somando-se ao já sabido auge de sua atividade musical vivido naqueles anos, podem apontar seu nascimento para uma data à volta de 1740, com cinco anos de diferença de erro a mais ou a menos que esse cálculo: estaria então a viver a força dos seus 34 anos, mais ou menos. As vestes e a peruca revelam algo relativamente conservador, se observadas tendências mais novas e extravagantes dos centros mais movimentados como Paris ou os *macaroni* ingleses, mas já adotando alguns detalhes bem atualizados, dentro de um padrão discreto que também foi uma tendência do fim daquele século. Isso não seria nada estranho para um jovem músico que, recebedor de cachês costumeiramente duas a três vezes superiores aos de seus colegas, ascendeu economicamente de modo rápido. O sorriso evidente no retrato gravado também é um indicativo de felicidade, bem estar, jovialidade e grande disposição, que deviam refletir a sua pujança artística e o sucesso que disso decorreu. Provavelmente gozava de saúde abundante que lhe foi tolhida repentinamente ao fim da década seguinte quando faleceu. O uso da gravura pode ter sido ainda mais largo que o proposto acima, não necessariamente em variedade de aplicações, mas na frequência de possibilidades. Rodil publicou em Paris um volume de seis duetos para duas flautas, fazendo duas edições deste material em datas muito próximas da edição das sonatas de Londres. Não se sabe se usou a imagem para a publicação da primeira edição dos duetos, hoje desaparecida, pois só existe um exemplar da segunda edição disponível na Biblioteca Nacional da França. Também é crível que, estando em Paris, o flautista tenha buscado apresentações, que infelizmente até agora não puderam ser identificadas, para as quais teria produzido semelhante material publicitário ao que se sabe ter usado em Londres e que possivelmente incluiria a gravura. A escolha dos mestres

italianos que eternizaram sua imagem, entretanto, pode ter sido fruto de indicações diversas de contatos seus, e seria prazeroso e nada disparatado deduzir que ao menos em parte o compositor David Perez, com quem Rodil trabalhou na Corte Portuguesa, tenha compartilhado suas opções (Perez estava em Londres na mesma altura, quando realizou sua gravura também) daí surgindo a única imagem de um flautista do espaço ibero-americano do século XVIII.

Referências Bibliográficas:

- ANDRADE, Alexandre Alberto da Silva. *A Presença da Flauta Traversa em Portugal de 1750 a 1850*. Dissertação de Doutorado. Universidade de Aveiro – Departamento de Comunicação e Arte, 2005. pp. 338-353.
- BIANCHI, Silvia (Comp). *ANNUNCLAZIONE v. anche Madonna Annunciata Angelo Annunciante* / Buonarroto Michelangelo (1475-1564) orig., Giovanni Vitalba (1738-1792). Piazza Castello Sforzesco, Milão, Itália, 1781. Disponível em <<http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/H0110-05194/>>. Último acesso em 13-07-2017.
- _____. *San Giuseppe com il Bambino Gesù* / Barbieri Giovan Francesco detto Guercino (1591-1666) orig., Giovanni Vitalba (1738-1792). Piazza Castello Sforzesco, Milão, Itália, c.1764. Disponível em <<http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/H0110-05193/>>. Último acesso em 13-07-2017.
- BNF, Bibliothèque nationale de France. *Antonio Rodil, musico di Camera // di Sua Maesta,... il Rè di Portogallo d'Algarve / Luigi Sigurta fecit, G. Vitalba sculp. [1745-1792]*. Source gallica.bnf.fr. 2010. Disponível em <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8424255h?rk=21459;2>>. Último acesso em 13-07-2017.

- _____. *A View of Marybone Garden, shewing the Grand Walk, and the Orchestra, with the Musik*. Département Estampes et photographie, LI-72 (5)-FOL. Carmine Augsburg bey Ios (c.1790). Source gallica.bnf.fr. 2011. Disponível em <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6949249p.r=A%20View%20of%20Marybone%20Garden?rk=21459;2>>. Último acesso em 13-07-2017.
- GJERDINGEN, Robert O. *Music in the galant style*. New York, Oxford University Press, 2007.
- GOWAN, Todd Longstaffe. *Proposal for a Georgian Town Garden in Gower Street: The Francis Douce Garden*. In: Garden History, Vol. 15, No. 2, Published by: The Garden History Society, (1987), p. 136. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/1586952>>. Último acesso em 16-07-2017.
- HEINEKEN, Carl Heinrich von. *Idée générale d'une collection complete d'estampes, avec une dissertation sur l'origine de la gravure et sur les premiers livres d'images*. Leipzig e Viena: chez Jean Paul Kraus, 1771. (Gallica – BNF). Disponível em <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6525109k/f13.image>>. Último acesso em 13-07-2017.
- HIGHFILL, Philip H. *A biographical dictionary of actors, actresses, musicians, managers & other stage personnel in London, 1660 – 1800. Volume 13: Roach to H. Siddons*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1991, p. 58.
- JACOB, P L [LACROIX, Paul]. *France in the eighteenth century: its institutions, customs and costumes*, New York, Ungar ed. 1963 [1876]
- MARCHESI, Ilaria (Comp). *Venere dormiente / Guido Reni (1575-1642) orig., Luigi Sigurta. Civica Raccolta di Incisioni Serrone Villa Reale. Monza e Brianza, Itália, c.1764 - c.1774*. Disponível em <<http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/CM010-03949/>>. Último acesso em 13-07-2017.
- PÁSCOA, Luciane Viana Barros. *A transfiguração de David Perez, segundo Bartolozzi. Interpretação iconológica da gravura existente na Biblioteca Nacional de Portugal*. Capítulo 6, em “Estudos Luso-Brasileiros em Iconografia Musical / Pablo Sotuyo Blanco (Org). Salvador: EDUFBA, 2015.
- PAVANELLO, Giuseppe. *Ritratto del Conte Giacomo Durazzo e Ritratto della Contessa Ernestina Durazzo / Giovanni David (1743-1790), Giovanni Vitalba (1738-1792)*. In: *Asterischi su Giovanni David a Venezia*. Source: Saggi e Memorie di Storia dell'Arte, N° 23 (1999), pp. 113, 115-128. Fondazione Giorgio Cini

Onlus. Veneza, Museu Correr, 1784. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/43140154>>. Último acesso em 13-07-2017.

SCORSETTI, Monica (Comp). *Angelo che parla con un bambino* / Barbieri Giovan Francesco detto Guercino (1591-1666) orig., Francesco Bartolozzi (1728-1815), Giovanni Vitalba (1738-1792). Accademia Carrara – Museo, 1765. Bergamo, Itália. Disponível em <<http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/C0060-01291/>>. Último acesso em 13-07-2017.

_____. *Scena di compianto funebre con vescovo* / Barbieri Giovan Francesco detto Guercino (1591-1666) orig., Francesco Bartolozzi (1728-1815), Giovanni Vitalba (1738-1792). Collezione privata Carrara Giacomo, Palazzo Carrara, 1765. Bergamo, Itália. Disponível em <<http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/C0060-01289/>>. Último acesso em 13-07-2017.

SILVA, Alberto Júlio. *Modelos e Modas – traje de corte em Portugal nos séculos XVII e XVIII*. Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas. Anexo V – Espiritualidade e Corte em Portugal, Sécs. XVI – XVIII, Porto, 1993, p. 172.

SIMÃO DA GAMA, Eleutério. *Festas deste anno de 1770*, documento manuscrito, disponível na página web do Acervo Curt Lange, na pasta Dossiê 9.2.12

TWISS, Richard: *Travels through Portugal and Spain in 1772 and 1773*, Londres, 1775, pp. 10-11.