

Estudos de Lisboa

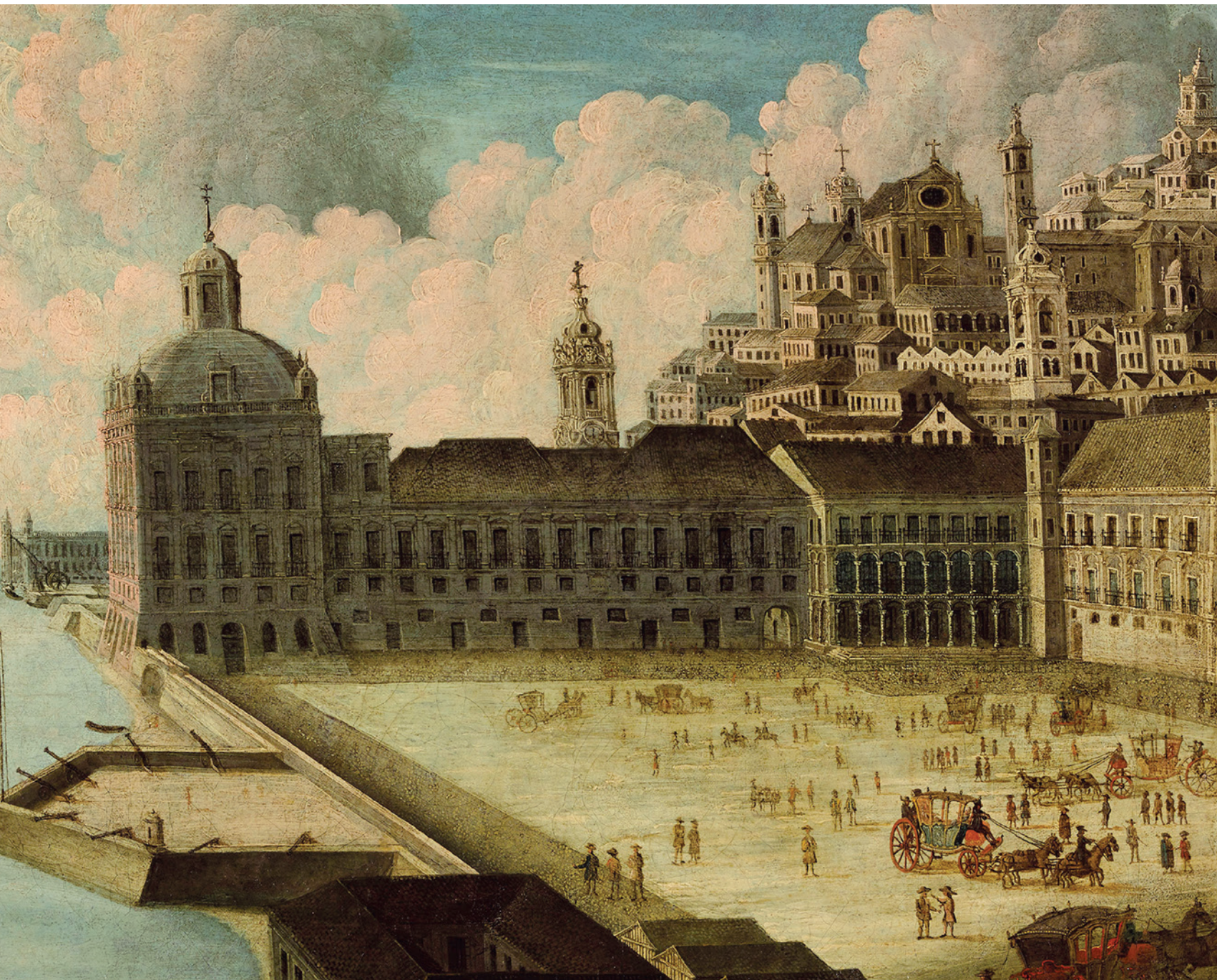


ISSN 1646-1762

N.º 11 2014

II | INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS – UNL





Lisboa

N.º 11 2014

Instituto de História da Arte
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa

Edição

Instituto de História da Arte

abreviaturas

ACSL Arquivo do Cabido da Sé de Lisboa **ADP** Arquivo Distrital do Porto **AHTC** Arquivo Histórico do Tribunal de Contas **AISS** Arquivo da Irmandade do Santíssimo Sacramento **AMCB** Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona **AML** Arquivo Municipal de Lisboa **ANBA** Academia Nacional de Belas-Artes **ANSL/AHIL** Archivio de Nossa Senhora di Loreto **AOS** Arquivo Oliveira Salazar **APL** Arquivo do Patriarcado de Lisboa **ASV** Archivio Segreto Vaticano **BNRJ** Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro **BNUT** Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino **CESEM** Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical **CML** Câmara Municipal de Lisboa **CNL** Cartórios Notariais de Lisboa **DGEMN** Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais **DGLAB/TT** Direcção Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas / Torre do Tombo **DGPC** Direcção Geral do Património Cultural **FCSH/UNL** Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa **FCCG** Fundação Calouste Gulbenkian **FCT** Fundação para a Ciência e a Tecnologia **Fig.** Figura **FLUL** Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa **GEAEM-DIE** Gabinete de Estudos Arqueológicos de Engenharia Militar da Direcção de Infra-Estruturas **IHA** Instituto de História da Arte **IHC** Instituto de História Contemporânea **IHRU** Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana **IPPAR** Instituto Português do Património Arquitectónico **IST** Instituto Superior Técnico **MC** Museu da Cidade **MNAA** Museu Nacional de Arte Antiga **UAb** Universidade Aberta •

	Editorial	7
	Entrevista com Fernando Marías Franco conduzida por Pedro Flor	11
	Entre o Teatro Romano e a Sé de Lisboa: evolução urbanística e marcos arquitectónicos da antiguidade à reconstrução pombalina Lídia Fernandes, Rita Fragoso de Almeida	19
	A representação dos conventos de Lisboa cerca de 1567 na primeira planta da cidade José Manuel Garcia	35
	A antiga igreja de Nossa Senhora do Loreto da nação italiana em Lisboa (1518-1651) dados arquivísticos e algumas hipóteses sobre o edifício de Filippo Terzi Nunziatella Alessandrini, Sabina de Cavi	51
	The weilburg painting showing the lisbon entry of 1619 in its historical and pictorial context Andreas Gehlert	69
	Grande panorama de Lisboa em azulejo: Novos contributos para a fixação da data, encomenda e autoria Pedro Flor, Maria João Pereira Coutinho, Sílvia Ferreira, Susana Varela Flor	87
	Incorporações de azulejos pela Academia de Belas Artes no século XIX: a aquisição da vista de Lisboa Hugo Xavier	107
	“Del palazzo de’ cesari” genesi e riferimenti dell’attività di Filippo Juvarra per D. João V di Portogallo Sandra Sansone	123
	A idealização de dois projectos para o teatro régio e um novo desenho do arquitecto Filippo Juvarra para a corte portuguesa Giuseppina Raggi	137
	Ludovice, Laprade e Amaro Pinheiro na sacristia da igreja da Graça de Lisboa contributos para o conhecimento da autoria e da vida quotidiana de uma obra de arte Teresa Leonor M. Vale	153
	A música nos azulejos do antigo Colégio dos Meninos Órfãos de Lisboa Luzia Rocha	173
	Dois alçados inéditos do Palácio Real de Campo de Ourique Hélder Carita	185
	O Palácio de Fernando de Larre na Calçada do Combro e os seus estuques Isabel Mendonça	209
	Francisco de Assis Rodrigues e as referências internacionais na escultura oitocentista Sílvia Lucas Vieira de Almeida	225

Índice

Monsanto: de forte [Marquês Sá da Bandeira] a estabelecimento prisional leituras de um edifício discreto da modernidade lisboeta Mariana Correia Carrolo	237
Dialap – o contributo de uma fábrica de lapidação de diamantes na modernização de Lisboa Deolinda Folgado	253
La estética masónica en Lisboa: nuevas perspectivas para historiar la ciudad David Martín López	267
A adaptação do Palácio Foz para sede do secretariado nacional de informação a intervenção da DGEMN e de Luís Benavente no mobiliário e decoração de interiores (1940-1953) Margarida Elias	283
Visual politics of the <i>estado novo</i> realized on the <i>Alameda Dom Afonso Henriques</i> in Lisbon – the construction of ideal citizenship? Jakob Hartmann, Translation Inka Müller	291
Una identidad en reconstrucción. La calçada a portuguesa Antoni Remesar, Dánae Esparza	305
À procura de um contexto: arte pública em Lisboa na segunda metade do século xx Margarida Brito Alves	319
VARIA	
Os azulejos de Manuel dos Santos na escadaria nobre do Palácio Azevedo Coutinho Fernando M. Peixoto Lopes, Margarida Almeida Bastos	332
A descoberta de um tecto: alegoria celestial de José António Narciso na sacristia da igreja do Sacramento em Lisboa Vítor dos Reis	342
Cada rua tem um preço as quantidades e as qualidades do espaço urbano na reconstrução de Lisboa no século XVIII Maria Helena Ribeiro dos Santos	348
Alessandro Tanzi: um escultor de carrara na Lisboa de setecentos Sandra Costa Saldanha	352
RECENSÕES	
Perrin, Michel Jean-Louis – <i>L'iconographie de la gloire à la sainte croix de raban maur.</i> Maria Coutinho	362

Tal como os últimos números da Revista de História da Arte (RHA), o n.º 11 apresenta um tema que serviu de *leitmotiv* a todos os textos apresentados e que seguidamente se publicam. Depois da “Arquitectura, Urbanismo e Artes Decorativas” e das “Práticas da Teoria”, chegou a vez dos “Estudos de Lisboa”. Com a necessária antecedência, e procurando obedecer aos exigentes cânones internacionais, o presente projeto editorial teve início em 2012, por ocasião do lançamento da chamada de artigos. O tópico central, em torno do qual toda a Revista se fundamenta, teria de ser apelativo para que servisse de barómetro de aferição do estado da investigação no campo da Oisipografia, procurando homenagear e dar sentido à herança legada por vários mestres da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, de que destacamos José-Augusto França, um dos seus maiores impulsionadores.

A aposta na criação de um grupo de investigação dedicado aos “Estudos de Lisboa”, no seio do Instituto de História da Arte (IHA) da mesma Faculdade, partiu da atual Direcção que viu nesta temática uma oportunidade única não só de desenvolver pesquisas em torno da história e do património da cidade, como também de dar expressão ao trabalho que tem vindo a ser desenvolvido em estreita parceria com os vários sectores da Câmara Municipal de Lisboa, com particular destaque para o Departamento de Património Cultural e respectiva Direcção Municipal de Cultura. Nesse sentido, a candidatura conjunta de projetos de investigação a concursos de financiamento, promovidos pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), ilustra tal colaboração profícua, além da oferta

integrada de cursos livres e de forte cooperação institucional por via da participação de vários membros integrados do IHA em diversas iniciativas culturais promovidas pelo Município.

A chamada de artigos revestiu-se de enorme sucesso com a submissão de mais de setenta propostas, não só de origem portuguesa, como também estrangeira, demonstrando o interesse que a comunidade científica internacional nutre pela História da Arte portuguesa, em particular a Olisipografia. Seleccionadas aquelas que nos pareceram mais promissoras e que, sobretudo, apresentavam maior grau de novidade, passámos à fase de revisão científica por dois pares, em regime de dupla arbitragem cega. Seguindo escrupulosamente as normativas internacionais, a RHA n.º 11 tornava-se assim na área da História da Arte no primeiro número que obedece a tais regras editoriais das revistas científicas da actualidade.

Os critérios de selecção implicaram naturalmente a rejeição de propostas, tanto na primeira escolha como após o processo de arbitragem. Trata-se de um trabalho árduo, por vezes ingrato, mas que valoriza o respeito criterioso pelas normas impostas à Coordenação Científica da Revista, mesmo quando fomos instados a suprir certas áreas científicas que não se viam tão representadas no conjunto global das propostas.

O resultado da triagem dos artigos fica expresso neste número que conta com vinte e quatro artigos, distribuídos pelas várias secções da Revista (Dossier e Varia), há muito estabelecidas pela Comissão Editorial. Por seu turno, a Entrevista impunha o testemunho de alguém com abrangência científica de largo espectro e que se tivesse debruçado demoradamente sobre estudos de cidade e História da Arte.



A escolha recaiu em Fernando Marías Franco, historiador e professor da Universidade Autónoma de Madrid, que divagou sobre o conceito de cidade e a importância do seu estudo e iconografias.

A seriação dos artigos atendeu ao critério cronológico, seguindo-se por isso uma visão diacrónica da história de Lisboa, desde a Antiguidade aos nossos dias. Ao lermos a Revista, ficamos por exemplo a saber mais sobre o Teatro Romano, a antiga Igreja de Nossa Senhora do Loreto, a Lisboa monumental de Juvarra e D. João V que dialoga com Tanzi e Francisco de Assis Rodrigues, o Palácio Foz na Avenida e a Calçada portuguesa num olhar exterior.

Além disso, na selecção dos textos a publicar, privilegiaram-se os vários campos de intervenção dos estudos lisiponenses desde a arquitectura e urbanismo, passando pela pintura, iconografia e artes decorativas, sem esquecer a escultura, o património industrial e a arte em espaço público. Em certo sentido, quisemos demonstrar como os estudos sobre a cidade são um forte exemplo das múltiplas possibilidades de abordagem da História da Arte e da sua pertinência no campo mais vasto dos estudos patrimoniais, capazes de devolver memórias e entender o devir artístico ao longo das épocas.

Pedro Flor





FERNANDO MARÍAS

Con el título de esta entrevista pretendía subrayar la diferencia que hay entre las imágenes de las ciudades reales utilizando un término que no se emplea demasiado hoy día, pero que remontaría su origen al mundo antiguo, recuperado en el Renacimiento, que sería el de corografías de ciudades, esto es, la representación de una parte y no del conjunto de la tierra, para el que sería más adecuado el término de geografía. Estas imágenes corográficas tienen una realidad muy diferente de las imágenes de ciudades que la historiografía del Renacimiento ha presentado como características de la época, es decir, las ciudades ideales. Tablas como

las de Urbino, Baltimore y Berlín de las que no sabemos su función proyectaban categorías que eran anacrónicas para el Quattrocento. La idea de que existe una ciudad ideal en términos platónicos es ajena al siglo xv. Se estaba proyectando en una ciudad material características de una ciudad fundada en las relaciones humanas, y por lo tanto, con un concepto de la congregación de individuos que viven juntos y no la ciudad material de la imagen. Son ciudades ideales o imaginadas, ejercicios en los que los instrumentos gráficos se ponen al servicio de algo falso. Intentamos proyectar desde un punto de vista sincrónico, sin embargo, muchas de esas imágenes no

representan una ciudad en un momento concreto sino tratando de recuperar una imagen del pasado y, por lo tanto una crono-investigación histórica o incluso del futuro, añadiendo proyectos que podrían llevarse a la práctica. Los géneros se mezclan pero con características definidas bastante claras, en una ciudad real no se puede aplicar un método moderno de representación y que la imagen reproduzca la realidad vista, sino que va a tener que seguir pautas que entran en contradicción con lo que serían los fundamentos de ese sistema, mientras que las ciudades ideales o imaginadas pueden seguir otro cauce.

COM FERNANDO MARÍAS FRANCO

CONDUZIDA POR PEDRO FLOR

Ciudades Reales, Ciudades Ideales, Ciudades ideadas.

Diante do famoso “Grande Panorama de Lisboa” em azulejos, que tipo de cidade seria Lisboa?

Pensaría que es una corografía de una ciudad real, pero con la mentalidad de finales del siglo xvii o principios del xviii por lo que se vacía de algunos elementos reales, como los habitantes. El elemento humano muchas veces es perturbador porque puede ser motivo de discordia para sus gobernantes. Por otro lado, las imágenes corográficas están sometidas a la corrección política, no hay pobres, ni suciedad, basura o degradación de los edificios, éstos han sufrido un *lifting* y dan una imagen en parte imaginada, porque representan la imagen ideal real de la ciudad más que la imagen de una ciudad con los pesares materiales.

Qual será a importância do estudo da “Iconografia da Cidade” para a História da Arte ?

Tradicionalmente los estudios de la imagen de la ciudad han sido con una voluntad documental con respecto a la arquitectura o la materialidad del pasado, un instrumento que me permite mirar hacia un mundo del pasado, del que no tengo testimonios gráficos extras. Cuando se someten al proceso de “falsación” la realidad deja mucho que desear y por lo tanto, podemos encontrarnos con que no retratan la ciudad en un instante, sino que recogen experiencias urbanísticas y arquitectónicas realizadas en el pasado, parcialmente destruidas, proyectadas y no llevadas a cabo y por tanto, no son tan fiables. Tenemos que proceder a una deconstrucción de la imagen para que podamos fiarnos parcialmente de los datos, las imágenes no son fotografías, incluso en las primeras fotografías falta

también el elemento humano, porque al moverse no se podían reproducir bien. Los edificios permanecen, las figuras se mueven y se diluyen en el pavimento de la ciudad. El interés por la imagen de la ciudad no es sólo de tipo documental como de otros objetos artísticos, sino como un género con interés en sí mismo, porque proyecta lo que sus habitantes deseaban sobre esa ciudad en un momento determinado. Son imágenes también para el consumo de extranjeros, muchas veces no reparamos en que pueden haber sido hechas por artistas locales o extranjeros y están condicionadas por quién iba a consumirlas, los propios o los extranjeros. Lisboa desde Amsterdam, o Madrid desde Amberes obliga a que la iconografía también tenga que modificarse para que sean entendibles por ellos. Existen muchas imágenes del mundo americano, en las que los molinos son de tipo holandés, obviamente han sido transformados para que un holandés desde Delf pudiese comprender la imagen.

Na sua experiência de professor universitário, como avalia os estudos sobre a Cidade em Espanha nos últimos anos, à luz do processo pós-Bolonha?

En cierto sentido, la historia de la arquitectura y de la ciudad está en una crisis relativa, que se traduce en una reducción de los estudios. Se pueden ver dos impulsos: hacia lo contemporáneo, ver la ciudad en el desarrollo urbano radical y exponencial que en los últimos veinte o treinta años se ha desarrollado en Europa y América. Cada vez más los centros históricos son una especie de objeto menguante en relación a la ciudad. El proceso de convertirlos en un parque temático histórico les ha dado un carácter artificial a fuerza de limpiarlos y restaurarlos, con una imagen de modernidad, que básicamente es artificial. Existe entonces un desplazamiento de interés hacia la ciudad contemporánea.

Los estudios de la arquitectura y urbanismo no han pasado por una actualización de carácter metodológico, como sí ha sucedido en las artes figurativas, y han quedado en cierto modo arrinconados al no haberse puesto al día desde una perspectiva posestructuralista y posmoderna, y manteniendo un tradicionalismo metodológico. Mi impresión es que no han estado atentos al cambio en la sociedad y que como objetos del pasado ya no se contemplan como la pintura y la escultura. Se tiende a la escisión entre el objeto arqueológico y la vida que tenía lugar en esos edificios y en los espacios urbanos, produciéndose un divorcio entre la materialidad de la representación y la vida que representan, sea real o deseada. El hecho de que se estudie desde el punto de vista arqueológico o filológico lleva a un ensimismamiento auto-referencial, a un estudio de los estilos que perdió interés y que nos lleva a ser una profesión en vías de extinción.

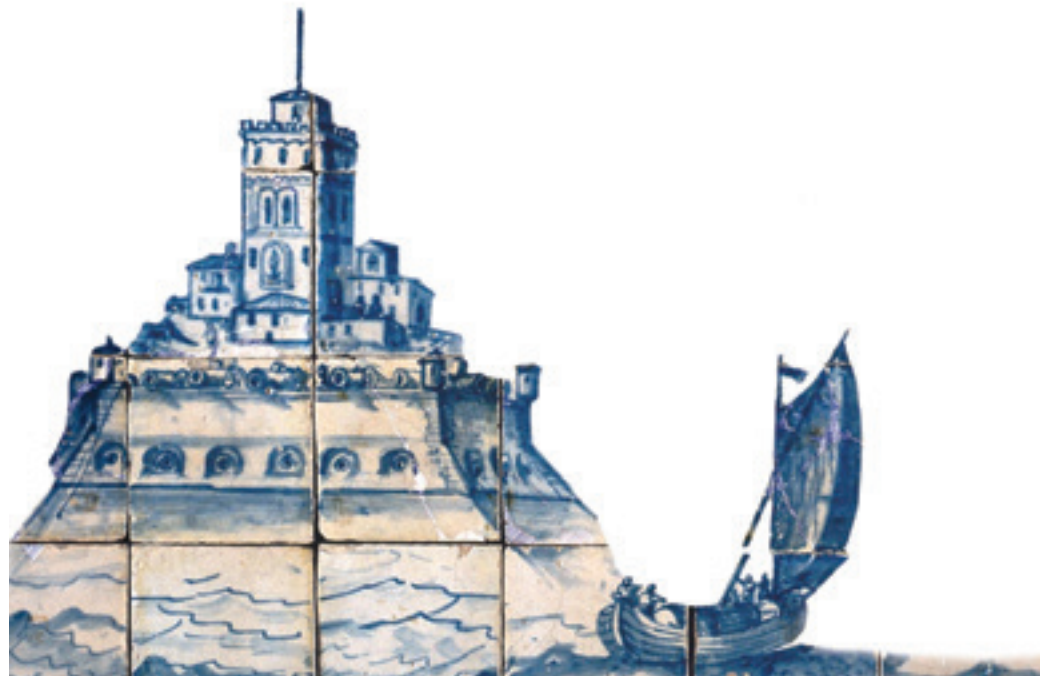
Considera que existe algo similar sobre Madrid, como existe em relação a Lisboa, isto é, uma Olisipografia?

En España no se da una realidad tan Lisboaacéntrica como en Portugal, que a pesar de otras ciudades como Porto, Évora o Setúbal, la importancia que ésta ejerce en el imaginario Europeo lleva a que se pueda hablar de Olisipografía.

En el caso de España, y máxime desde las últimas décadas en las cuales una configuración del Estado ha hecho una valoración nueva, no solamente de ciudad o de las capitales de regiones sino del conjunto de esas comunidades autónomas, y ha desplazado los estudios nacionales y también los urbanos. Éstos han sido paulatinamente sustituidos por un arte de una comunidad autónoma, desde un punto de vista anacrónico, porque proyectarían hacia el pasado concepciones políticas o identitarias que son creaciones del romanticismo desde el siglo XIX o el XX.

Cualquier hecho artístico o arquitectónico es fundamentalmente un objeto urbano, no es inteligible, ni siquiera desde la Historia de Arte, al margen del ambiente urbano, donde se crea el arte. Éste va a salir desde los centros urbanos hasta conquistar el mundo del campo, de la provincia. Al mismo tiempo, en el pasado las ciudades eran las que definían unos modelos identitarios, hemos perdido de vista que deberíamos volver a hacer una historia de la ciudad que tuviera valencias de carácter ideológico, porque era en el tejido ideológico en el que se podía medir muchas cosas. No se tenía una información tan precisa de lo que se estaba haciendo en otras ciudades, el arte tenía que calibrarse con el arte de la ciudad, los edificios tenían que entenderse de acuerdo con emulaciones de la propia ciudad. La mecánica de la imitación, de la emulación, es en el ámbito de la propia ciudad. Hemos olvidado una identidad fundamentalmente urbana en época medieval y moderna y desde el siglo XIX hemos proyectado un contexto nacional que realmente no tenía valor en el mundo del Antiguo Régimen, porque no había manera de tener un control como el actual. Además no se tenía una concepción unitaria de la emulación de lo que se hace en una ciudad. Esas ideas aparecen el siglo XVIII, pero en la época altomoderna brillaban por su ausencia.

Esta página e seguintes, pormenores do painel *Grande Panorama de Lisboa*, Museu Nacional do Azulejo



La dimensión urbana sin caer en un campanilismo o localismo exacerbado, tiene como contexto una historia comparada de los productos urbanos, hay que entender que muchas veces lo que se hace tiene que ser entendido en confrontación con lo que se hacía en la propia ciudad. Tendríamos que hablar de estilos dentro de la propia ciudad de edificios que intentan utilizar obras anteriores para dar una declinación de esa arquitectura en términos modernos.

Como começou o seu interesse pelos estudos de história da cidade e urbanismo?

Mi interés como historiador de la arquitectura surge de indagar en unas fuentes que, en principio, parecen testigos presenciales del hecho arquitectónico o urbano del pasado. Evidentemente cuando uno intenta estudiar los modos de representación de esas imágenes intenta verificar o falsar la propiedad de ese testimonio, de la misma manera que hacemos con un documento, que nos puede contar mentiras, pues los documentos no son inocentes. Por lo tanto si intentamos verificar la veracidad que muestran esas imágenes, nos damos cuenta que tal vez no son tan fidedignas como creíamos en un principio, que no existen imágenes que se hayan mantenido de una manera estática.

O que é mais fiável para a reconstituição da imagem de uma cidade: o relato escrito ou a iconografia?

Nosotros pensamos siempre que un relato, una imagen literaria, es todavía una mayor construcción. Creo que las imágenes de una ciudad al final son una transacción entre lo que son datos objetivos, que el ojo va a proyectar en una

imagen –y que el espectador, a su vez, va aceptar como “ciudad real”, imaginada o ciudad imaginaria, reaccionando de forma diferente ante unas y otras– y el elemento de construcción que tienen también estas imágenes. Son una “construcción” desde el momento en que se elige un punto de vista que privilegie una orientación geográfica con la parte superior al norte; no obstante, no se suele hacer así. Se busca casi siempre una orientación de la ciudad que permita que edificios principales aparezcan mostrando su fachada principal o representativa. Si se opta por otra orientación, hay edificios incluso que se nos “giran” para mostrar lo que les identifican, por tanto, podríamos decir que no son elecciones inocentes, que están intentando dar una imagen específica de la ciudad. Cualquier imagen de la ciudad modifica los datos objetivos



de la misma. Por ejemplo, en términos de alturas, suelen realizarse estos datos, abriendo unas calles anchísimas que, cuando se verifican no se corresponden con la dimensión real, por tanto esas modificaciones están absolutamente presentes en la imagen y podríamos acumular numerosas informaciones al respecto, que sugieren un cierto sometimiento de “limpieza” o restauración de la ciudad, que muestran las notables diferencias entre la ciudad real y la representación. Cuestión que nos lleva a concluir que las imágenes nos están dando una información que no debe ser entendida como cierta en términos absolutos.

Como assim?

Me interesa no solo llegar al estudio de la imagen final, sino el proceso de construcción de esa imagen diacrónicamente, desde pequeñas imágenes de detalle que después van a ir sumándose, hasta todos aquellos pasos que han llevado al corógrafo a entregar una imagen definitiva a un aristócrata, a un rey o a la iglesia. Veríamos así cómo la evolución de la imagen de la ciudad va mejorando paulatinamente, hasta convertirse en la representación ideal de cada época, y construida en función del destinatario. Mientras que, tal vez si esas imágenes están hechas por un enemigo subrayarán lo negativo de un país o una ciudad, proyectando a una imagen contrapropagandística.

No es una ficción pura, pero hasta cierto punto podríamos utilizar el término anglosajón *patch*, como otro género literario, que no es ni *fiction* ni *facts*, sino que es un intermedio entre lo que son los datos de la realidad y la proyección de mis deseos o mis “contradeseos” en términos de antipropaganda para modificar esos datos objetivos.

Que imagem tem da cidade de Lisboa?

Para mí Lisboa tiene una localización topográfica excepcional que ha definido, de manera continuada, su propia imagen. Presenta una visión que se aproxima mucho a la que podemos tener si nos colocásemos en una barca o en una nave en el estuario del Tajo. Es una ciudad que permite por un lado, contemplarla en su totalidad desde fuera de la misma. Es abarcable desde el punto de vista del espectador situado en la otra orilla del Tajo o desde la mitad del río, y al mismo tiempo tiene una topografía



suficientemente fragosa y complicada como para que se hayan rehuido los intentos de representación más ficticios. No sé cuándo realmente aparece la primera planta de la ciudad, cuándo existe una planta cenital y cuándo existe una planta cenital con edificios tridimensionales, pero creo, que la propia topografía, probablemente ha impedido que, hasta mediados del siglo XIX, no existiera esa visión tal vez con el terremoto de 1755 no estemos ante una representación corográfica sino más bien proyectual de una Lisboa que tiene que ser reconstruida.

En efecto, se trata de proyecciones en las cuales se controla planimétricamente la ciudad. Considero que Lisboa tiene que anclarse porque se basa en nuestra propia experiencia ante la ciudad. Esa tipografía que se ha denominado "perfil de la ciudad", incluso en el diseño gráfico de este congreso, lo que se ha subrayado es una línea de edificios que crea una sensación de perfil. Dado que la ciudad se levanta hasta alturas como las de la Sé o São Vicente da Fora, hay un escalonamiento natural de la propia ciudad que impide una visión más ficticia. Creo que es una ciudad que acomoda su propia imagen a la experiencia del espectador.

Na maior parte dos casos, a iconografia da cidade de Lisboa é omissa na representação do relevo...

Pienso que termina convirtiéndose en una tipología de perfil de ciudad, más que de los otros tipos que se denominan, planta con alzados, vista caballera, etc. Lisboa tiene todos los elementos de un perfil que intenta tomar un punto de vista más alto del nivel del mar, que normalmente es el que se adopta, tanto en la primera imagen de la ciudad que pasará a los grabados de Braun y Hohenberg. Lisboa tiene la característica de ofrecer al espectador todo el frente de la ciudad en una sola visión, abarcable desde el Convento de la Madre de Deus hasta los Jerónimos y la Torre de Belem, un frente que no muchas ciudades poseen.



O que falta fazer no estudo da iconografia da cidade?

Entiendo que se hace necesario insistir en el estudio de estas imágenes con esta doble intención: por un lado, estudiarlas como un género en sí mismo, que definiría unas intenciones representativas con respecto a la propia ciudad. En la mayoría de estas representaciones, no estamos ante obras realizadas por portugueses o españoles sino por flamencos u holandeses, porque, de hecho estos estaban especializados en la producción, además de ser consumidores habituales de este tipo de imágenes. En verdad, no sabría hasta qué punto a los españoles y portugueses de esta época les gustaba viajar a través de las imágenes por el mundo y eran felices en la materialidad de sus propias ciudades. Mientras que holandeses y flamencos, con un clima mucho menos agradable, tal vez, necesitaban imaginarse ciudades mediterráneas u otras ciudades del mundo más alejado, con unos climas más benévulos. Por otro lado, debe mantenerse el estudio de las imágenes de ciudades como documento arquitectónico y urbanístico. Se trataría por tanto, de someter a una deconstrucción muy puntual y pormenorizada aquellos datos que proceden de las imágenes programáticas de la ciudad. Recuerdo una anécdota sobre un arquitecto español que proyectó “hacia la realidad” una imagen del Alcázar de Madrid con unas torres extrañas, que, no obstante, nunca se llegaron a construir. En algún momento se habían proyectado y han creado la ficción de un Alcázar de Madrid construido realmente con aquellas torres flamencas, tan solo producto de la imaginación de un grabador flamenco. Si iban a tener unas torres, necesitaban que fueran rematadas con unas agujas góticas, más que con unos tejados con teja romana como los que pueden existir en España. ●

Transcrição da entrevista por:

Pilar Díez del Corral (IHA-FCSH/UNL)

María Moral Jimeno (Univ. Pablo Olavide – Sevilla)



Resumo

Analisando a implantação dos dois edifícios mais emblemáticos da cidade de Lisboa – o teatro em época romana e a Sé em período medieval –, apresentam-se algumas considerações sobre a sua edificação, proximidade e simbolismo. Enquanto marcos urbanísticos, estes monumentos moldaram a fisionomia citadina, traduzindo-se em ambiciosos planos de engenharia que modificaram topograficamente a urbe. O terramoto de 1755 inaugurou um novo plano para a cidade, embora nesta área os projectos de reconstrução se traduzam numa nova reorganização arquitectónica mais do que numa monumentalização. Por outro lado, a pré-existência que constituiu o teatro romano condicionou algumas das soluções então delineadas. Estes indícios, cotejados entre a informação arqueológica e documental, permitem uma melhor compreensão da evolução desta área citadina. ●

Abstract

Analyzing the implementation of the two most emblematic buildings of Lisbon – the Theater in roman times and the Cathedral in the medieval period – we present some considerations about its construction, proximity and symbolism. While urban landmarks, these monuments have shaped the city physiognomy, resulting in ambitious engineering plans that have modified topographically the metropolis. The earthquake of 1755 inaugurated a new plan for the city. The reconstruction projects for this area reflect, however, a new architectural reorganization rather than a monumentalization. On the other hand, the prior existence of the Roman Theater conditioned then some of the outlined solutions. These evidences, collated between documentary and archaeological information, allow a better understanding of the evolution of this city area. ●

Arbitragem Científica Peer Review

Manuel Justino Maciel

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Vasco Gil Mantas

Faculdade de Letras da Univ. Coimbra

palavras-chave

CIDADE
URBANISMO
ARQUEOLOGIA
ARQUITECTURA
LISBOA

key-words

CITY
TOWN PLANNING
ARCHEOLOGY
ARCHITECTURE
LISBON

Data de Submissão
Date of Submission

Mar. 2013

Data de Aceitação
Date of Approval

Abr. 2014

ENTRE O TEATRO ROMANO E A SÉ DE LISBOA

EVOLUÇÃO URBANÍSTICA E MARCOS ARQUITECTÓNICOS DA ANTIGUIDADE À RECONSTRUÇÃO POMBALINA

LÍDIA FERNANDES

Museu do Teatro Romano – Câmara Municipal de Lisboa

RITA FRAGOSO DE ALMEIDA

CARLOS CABRAL LOUREIRO

Museu da Cidade – Câmara Municipal de Lisboa

Introdução

Construído a meio da actual colina do Castelo de S. Jorge, o teatro romano, atribuível aos inícios da nossa era, constitui um marco urbanístico que ditou a evolução desta área da cidade.

As intervenções arqueológicas realizadas em várias campanhas de escavação que, desde 2001 até 2011, intervieram na zona a sul do monumento, em espaço abrangido pelo Museu do Teatro Romano, inaugurado em 2001, revelaram novos dados sobre a evolução citadina.

Numa perspectiva diacrónica, o teatro e a Sé terão constituído duas importantes referências na cidade, respectivamente em época romana e medieval. Confirmada a existência de um ambicioso plano de engenharia que modificou topograficamente o perfil da encosta possibilitando a edificação do teatro, este representou um símbolo de romanidade tão grande quanto a construção da Sé desempenharia para os homens do mundo medieval.

O trabalho de investigação que temos vindo a realizar, cotejando dados arqueológicos e documentais, tem-se debruçado sobre a área a norte do Museu do Teatro

Romano. Pretende-se com o trabalho vertente estender esta análise à parte sul da Sé de Lisboa colocando em estreito diálogo fontes documentais e testemunhos arqueológicos uma vez que parte dos trabalhos de investigação referentes ao museu e área envolvente foram já objecto de análise circunstanciada (Fernandes; Almeida, 2012, p. 111-112).

1. A ocupação romana e o teatro: os dados arqueológicos

1.1. O teatro

Descoberto pela primeira vez por volta de 1798¹, mas novamente esquecido pela construção de edifícios de rendimento nos inícios do século XIX, apenas entre 1964 e 1967 foram realizadas as primeiras intervenções que permitiram trazer à luz uma parte considerável do monumento (Almeida, 1966, p. 561-571, Moita, 1970, p. 7-37).

Estas sondagens coincidiram com a área mais importante do teatro: a zona do *proscenium* (muro de delimitação entre o palco – *pulpitum* – as bancadas – *cavea* – e a zona da *orchestra*), o *hyposcaenium* (parte inferior do palco), a *orchestra* (espaço semicircular defronte do proscênio), início das bancadas e parte do *aditus maximus* nascente (entrada principal). Parte destas estruturas haviam sido registadas nos finais do século XVIII pelo Arqt.º Francisco Xavier Fabri em desenho aguarelado que se conserva no Museu da Cidade (n.º inv. MC/DES/12) (Leite, Pereira, 1992, p. 208-209)

Novas campanhas de escavação apenas ocorreriam entre 1989 e 1999, em área a norte da anterior, coincidindo com parte das bancadas, em muito deficiente estado de conservação, tendo já sido removidas todas as silhares que formariam, originalmente, os degraus de assento do público² (Fig. 1).

Importa realçar que este monumento serviu de fonte de matéria-prima às construções que se foram sucedendo em seu redor ao longo dos séculos, função que terá sido sublinhada na altura da reconstrução da cidade na segunda metade do século XVIII e inícios da seguinte centúria. Este reaproveitamento do material pétreo foi tão intenso que já no século XII o monumento se encontraria quase completamente “desmontado” e camuflado no meio de outras edificações (Fernandes, 1993, p. 239-242; *idem*, 2007, p. 33). Aquela última campanha arqueológica possibilitou a descoberta de alguns dos muros, radiais e semiconcêntricos, que constituíam a infra-estrutura das bancadas³, sendo usado intensamente o *opus caementicium*, técnica construtiva plenamente romana que emprega a pedra local não facetada,

¹ Uma possível representação num selo medieval não pode, no entanto, ser considerada viável como hipótese de identificação, como oportunamente demonstrámos, cf. Fernandes, 1994, p. 239-242.

² A continuação dos trabalhos veio confirmar ser o espaço situado a um nível mais profundo – coincidente com as principais estruturas do teatro encontradas anteriormente – onde as estruturas arqueológicas se encontravam mais bem preservadas.



Fig. 1 – Perspectiva de poente para nascente observando-se a parte principal do atigo teatro romano. Em primeiro plano a zona semi-circular da *orchestra*.

³ Assim como um dos acessos do público às bancadas intermédias: *vomitorium*.

argamassa com areia de rio e cal, permitindo grande rapidez construtiva e sem recurso a mão-de-obra especializada.

1.2. O espaço intervencionado no núcleo expositivo do Museu do Teatro Romano

Apenas oito anos mais tarde, por ocasião da inauguração do Museu do Teatro Romano em 2001, se iniciaram novas campanhas arqueológicas. O museu foi instalado nos dois pisos superiores de um antigo edifício pertença do cabido da Sé de Lisboa (Figs. 2 e 3), com fachada para a R. Augusto Rosa, mas abrangendo também, a norte, um edifício na Rua de S. Mamede, fronteiro às ruínas do teatro. A intervenção arqueológica levada a cabo em 2001 (n.º 3-a da Rua de S. Mamede), bem como em 2005 e 2006, na área contígua correspondente ao n.º 3-b (pátio anexo), permitiram confirmar o intenso reaproveitamento posterior das estruturas do teatro.

A estrutura mais importante então detectada foi o *postscaenium*: estrutura que delimitava a sul o teatro e que suportaria a frente cénica. Curiosamente, as fachadas destes edifícios da R. de S. Mamede aproveitaram esta enorme estrutura como alicerce, abrangendo cerca de 20m de comprimento (orientação este/oeste).



Fig. 2 – Perspectiva actual (de poente para nascente) do interior do Museu do Teatro Romano.

Em 2006 e 2010 realizaram-se novas campanhas, na zona do pátio (n.º 3-b da R. de São Mamede), a nascente da antiga habitação pombalina intervencionada em 2001. O pátio abrange uma área de quase 200m², sendo delimitado a sul por um terraço.

Convém sublinhar que a profundidade atingida pela intervenção arqueológica nesta área atingiu cerca de 9m, o que permite ter uma ideia da enorme alteração topográfica que esta zona da cidade sofreu ao longo dos séculos⁴. Cortando estas distintas ocupações confirmou-se que o alicerce do terraço – que acompanhou os sucessivos estratos antrópicos que se sucederam – é uma edificação romana, coeva do teatro e do *postscaenium*, que lhe é sensivelmente paralelo e dele distando cerca de 5m.

Deste modo, vimos esclarecida uma das grandes questões que se colocavam sobre este monumento: saber de que forma havia sido realizada a contenção do terreno e o alicerçamento do edifício cénico. Como já tivemos oportunidade de apresentar detalhadamente em trabalhos anteriores (Fernandes, 2007, p. 34-35; Fernandes, Pinto, 2009, p. 169-188; Fernandes, Sepúlveda, Antunes, 2012, p. 44-55), assistimos a um curioso tratamento topográfico desta encosta, realizado nos inícios do século I d. C., através da realização de patamares numa extensão de cerca de 22m, de forma a vencer um desnível de cerca de 16m, correspondendo a trabalhos de preparação da encosta para a construção do teatro. Temos identificados até agora três muros de contenção, os designados *anterides*, ainda que exista um outro, provavelmente situado no interior do museu.



Fig. 3 – Fachada actual do edifício do Cabido da Sé, com frente para a actual Rua Augusto Rosa (antigo “Largo do Aljube”) e onde hoje se instala, nos dois pisos superiores, o Museu do Teatro Romano.

⁴ Salienta-se o facto de terem surgido estruturas de época anterior à ocupação romana, concretamente fornos cerâmicos da Idade do Ferro, datáveis de entre o século IV e o século III a.C., para além da ocupação republicana da seguinte centúria (Fernandes, Coroado, 2010, no prelo).



1.3. O antigo “Largo do Aljube”

Em 2009⁵ realizámos uma sondagem no antigo “Largo do Aljube” (designação pré-pombalina), pequeno largo fronteiro ao Museu do Teatro Romano (Fig. 3). Esta sondagem coincidiu com uma área da Rua Augusto Rosa que parece constituir uma plataforma regular, sem inclinação, a qual, em nossa opinião, será resultado de um “aterçamento” artificial realizado em plena época romana.

A intervenção permitiu concluir que o substrato geológico deste local encontrava-se a pouca profundidade em relação à cota de superfície, localizando-se as estruturas de cronologia romana aí exumadas a cerca de 50cm. Curiosamente, o alicerce da fachada está repleto de cantarias romanas as quais deverão pertencer ao último patamar de contenção da colina⁶ o qual, no entanto, seria mais recuado, sendo que a nova fachada sofreu nova implantação com a reconstrução pombalina (Fig. 4).

⁵ No mesmo ano foi ainda feita uma sondagem no Pátio do Aljube, por onde se acedia ao Museu do Teatro Romano (Fernandes, Pimenta, Calado, Filipe, 2012, no prelo).

⁶ Se cotejarmos estes resultados com os obtidos numa outra escavação realizada em 2005 no interior do edifício do Aljube (dirigida por Clementino Amaro e Patrícia Santos) onde surgiu um muro romano, com uma orientação sudoeste/nordeste (Amaro, Santos, 2005) e se prolongarmos a implantação desta estrutura para nascente, ela orienta-se para a fachada do museu, sendo-lhe oblíqua.

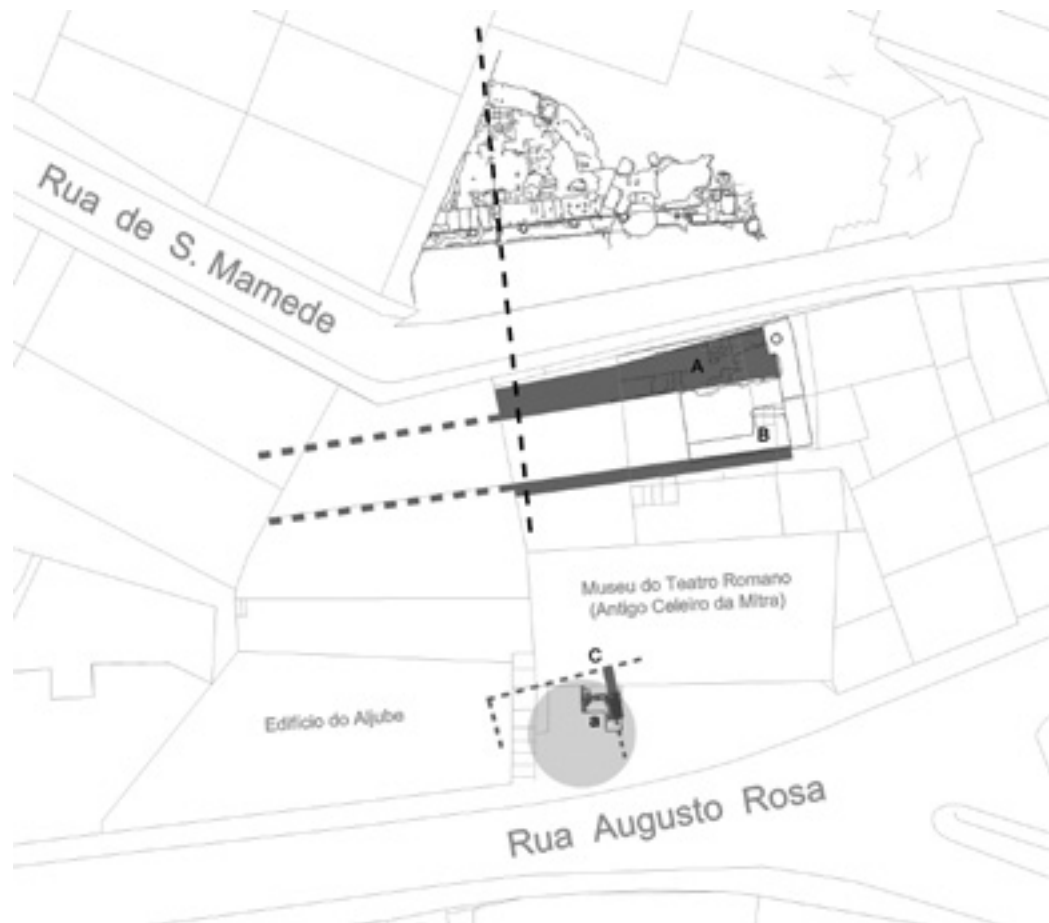


Fig. 4 – Implantação das estruturas romanas do teatro e sistema de contenção da colina: A – estrutura do *postcaenium*; B – estrutura inferior ao actual terraço (n.º 3b da R. S. Mamede); C – última estrutura de contenção da encosta do teatro. (Projeção provável feita com base nos dos arqueológicos e cartográficos).

1.4. Área sul da Sé: o antigo Beco do Mello

Em 1993/1994, visando a salvaguarda preventiva devido à construção de uns sanitários públicos (obra da Câmara Municipal de Lisboa) no largo junto à Sé (actual Largo Actor Taborda), realizou-se a intervenção arqueológica por uma equipa conjunta do então I.P.P.A.R e do Museu da Cidade⁷.

Destacamos o achado de uma habitação seiscentista onde a parede principal, de orientação sudeste/noroeste, como depois viemos a confirmar, corresponde ao interior da fachada principal de uma habitação, construída possivelmente nos finais do século XVI ou inícios do XVII. Os vestígios foram mantidos no local e ainda hoje se podem observar.

A conservação na parte superior da parede, originalmente pintada a branco, das concavidades dos barrotes que suportavam o sobrado informam quanto à volumetria do edifício. Na fachada conservada abre-se a entrada principal (Fig. 5), um grande vão de duas portadas, com ombreiras talhadas em pedra de lioz e decoradas, na parte inferior, com um losango em relevo, motivo típico do século XVII. Para nascente abre-se uma janela, à qual se acede por três degraus, já que está situada a um nível superior e possuindo, originalmente, um gradeamento.

O contexto material exumado, com destaque para a cerâmica comum, permite afiançar a sua relação com o terramoto de 1755, o que é reforçado pelas características do edificado⁸. A poente da porta foi detectado um murete que delimitava uma área sem pavimento que interpretamos como o vão de uma escada que, encostaria à parede poente, dando acesso ao piso superior⁹.

O cataclismo que abalou em 1755 a cidade de Lisboa encontra-se aqui bem documentado pelos entulhos que preenchem o vão daquela porta (Fig. 5). Muitos destes, no entanto, devem-se mais à reconstrução operada posteriormente do que verdadeiramente ao desastre do dia 1 de Novembro. Enormes blocos de pedra, alguns esculpidos (Fig. 5 e 6), permitem calcular a dimensão de destruição do sismo¹⁰.

⁷ Antiga Divisão de Museus e Palácios da C. M.L. Pela primeira instituição participaram, num primeiro momento, os técnicos Ana Vale, Armando Sabrosa e José Luís Monteiro, sendo o coordenador da equipa o Dr. Clementino Amaro. Num segundo momento a equipa restringiu-se a Ana Vale. Por parte da C.M.L. participou uma das signatárias (L.F.).

⁸ Não podemos deixar de referir uma das técnicas construtivas evidenciada que é a utilização de traves de madeira longitudinais colocadas ao longo das paredes, criando estruturas mais leves. Com o terramoto de 1755 e o incêndio que se lhe seguiu, estas traves de madeira ficaram carbonizadas, criando ocos que correspondem ao negativo da madeira desaparecida. O mesmo fenómeno foi verificado na intervenção do n.º 3a da Rua de S. Mamede do Museu do Teatro Romano (Fernandes, 2006, p. 181-204).

⁹ Somente se conservou desta escada o respectivo negativo no reboco da parede.

¹⁰ Estes entulhos foram propositadamente mantidos no local, de forma a ilustrar este marcante episódio da cidade de Lisboa.





Fig. 7 – Reconstituição tridimensional do antigo “Beco do Mello”, observando-se, no lado esquerdo, a fachada da casa encontrada na intervenção arqueológica de 1993/1994 e pertencente às casas ou estalagem de Francisco Caetano de Vasconcellos. (Desenho em *Sketchup*, autoria de Carlos Loureiro).



Fig. 8 – Reconstituição tridimensional do interior das casas ou estalagem de Francisco Caetano de Vasconcellos. (Desenho em *Sketchup*, autoria de Carlos Loureiro).

¹¹ Cópia que se encontra no Museu da Cidade com o título: “Cópia do Tombo da Cidade de Lisboa em 1755, que está no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, feita sobre uma copia do mesmo tomo, da letra de José Valentim de Freitas; que está na Associação dos Arqueólogos, por João Marques da Silva, em Junho de 1894”. A partir de agora esta obra será referida como *Tombo de 1755*.

Fig. 5 – Perspectiva (de sul para norte) da fachada interna de uma habitação, encontrada no decurso da intervenção arqueológica realizada em 1993/1994. Esta estrutura foi depois identificada como a fachada das casas ou estalagem de Francisco Caetano de Vasconcellos no “Beco do Mello”.

Fig. 6 – Elemento arquitectónico *in situ* encontrado no decurso dos trabalhos arqueológicos no Largo da Sé. No lado esquerdo da imagem, observa-se ainda um pouco da ombreira da janela das antigas casas ou estalagem de Francisco Caetano de Vasconcellos, no antigo “Beco do Mello”.

Estas estruturas permitem vislumbrar como seria, no século XVI/XVII, uma tradicional casa lisboeta: casas sobradadas de dois ou três pisos, grades nas janelas inferiores, pavimentos em seixo rolado. A reconstituição tridimensional permite ter uma ideia de como seria esta habitação (Figs. 7 e 8).

2. A investigação documental

Paralelamente às intervenções arqueológicas temos vindo a desenvolver um trabalho de levantamento bibliográfico e arquivístico que procure explicar a evolução do teatro e do urbanismo envolvente, os quais fazem parte de uma mesma unidade de investigação que pretende perceber, diacronicamente, a sobreposição do construído. Estudar o teatro sem saber como foram implantados e construídos enormes edifícios em seu redor, seria isolar estas diversas construções da sua história.

Foi a confrontação com o *Tombo da Cidade de Lisboa em 1755*¹¹ que mais informações forneceu não apenas sobre o urbanismo que se foi sobrepondo ao teatro, mas também nas áreas que integram o interior do próprio museu.

Demos conta de alguns destes resultados no *Congresso Internacional de Arqueologia Moderna* em 2011 (Fernandes, Almeida, 2012, p. 111-112). A confrontação entre os resultados arqueológicos e os documentais centrou-se especialmente no antigo Celeiro da Mitra, equipamento que viemos a concluir corresponder ao actual núcleo expositivo do Museu do Teatro Romano. Nova correspondência foi conseguida, na área museológica a norte, em estruturas detectadas no subsolo da Rua de

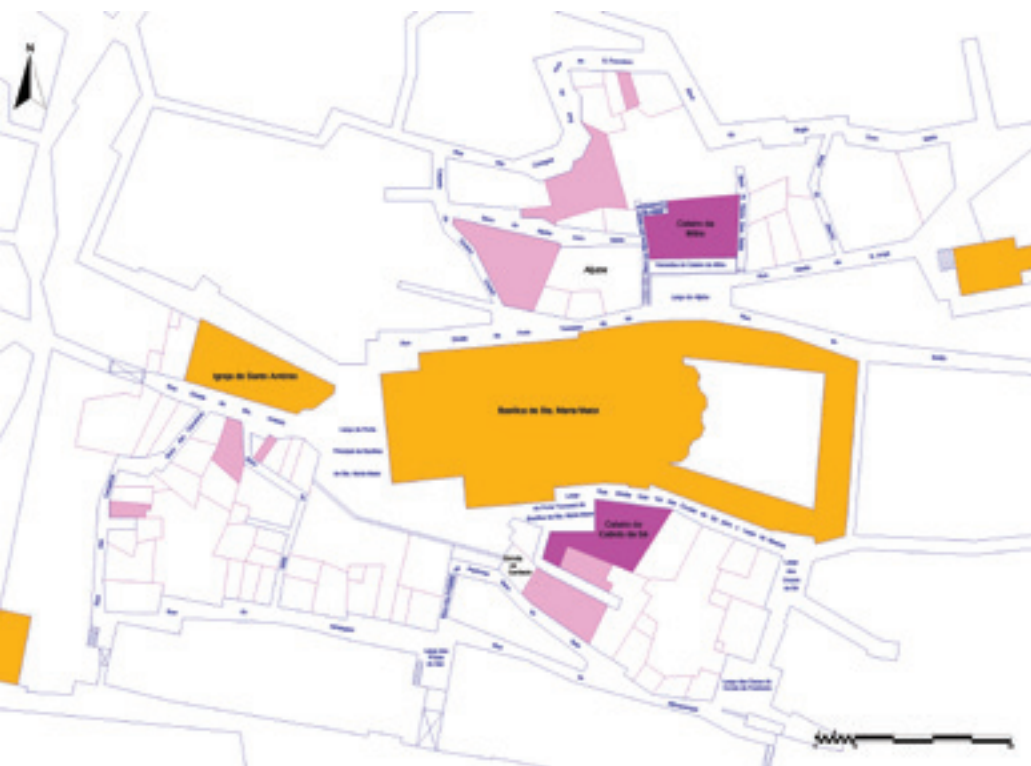


Fig. 9 – Planta da localização da Basílica de Santa Maria Maior e área envolvente, assim como das casas a ela pertencentes, anterior ao terramoto de 1755, com sobreposição das alterações resultantes da Reconstrução Pombalina. (Desenho em *Sketchup*, autoria de Carlos Loureiro).

S. Mamede n.º 3a, interpretadas como uma habitação do século XVII e um pequeno beco que se atribuiu ao antigo “Beco por Detrás do Cellerio da Mitra”.

Toda a rede viária envolvente foi analisada, de forma a perceber que artérias correspondiam ao traçado anterior ao terramoto de 1755 e se poderiam obedecer a pré-existências de época romana¹² (Fig. 9).

Faltava a obtenção de novos dados para a zona sul da Sé, de forma a integrar as estruturas arqueológicas que haviam surgido na intervenção realizada em 1993 e que acima descrevemos como “Beco do Mello”.

2.1. O antigo Beco do Mello no Tombo de 1755 ...

A sudoeste do edifício da Sé, o denso casario comprimia-se entre duas vias paralelas entre si. A norte, era limitado pela Rua Direita de Santo António e, a sul, pela Rua do Almargem. A ligação entre estas duas artérias estabelecia-se tanto pela Rua das Canastras como pelo Beco do Mello. Partindo estas vias da Rua do Almargem, paralelamente entre si, definiam-se posteriormente por um traçado convergente, definindo direcções opostas – a Rua das Canastras seguindo uma orientação sudoeste/nordeste e o Beco do Mello uma orientação sudeste/noroeste.

Referido no *Tombo de 1755...* como “Beco do Mello”¹³, tinha um comprimento total de 282 palmos e ½ (c. 63,57m) e uma largura entre os 7 e os 14 palmos (c. 1,58m

¹² Tal acontecerá, muito provavelmente com o actual traçado da Rua Augusto Rosa, conclusão a que se chega pela simples análise da implantação dos edifícios romanos conhecidos e pelo alinhamento e prolongamento dos respectivos eixos. (Cf. Fernandes, Sepúlveda, Antunes, 2012, p. 44-55). A este título, a observação da planta anterior ao terramoto é elucidativo, como se pode constatar no levantamento de João Nunes Tinoco, executado em 1650 e o qual se reveste de particular importância, uma vez que constitui a mais antiga carta de Lisboa até hoje conhecida. Entretanto desaparecida, este exemplar constituiu a primeira cópia do original, mandada realizar pelo general Pinheiro Furtado e por ele oferecido à Câmara Municipal de Lisboa no ano de 1850. Integra a colecção do Museu da Cidade, com o n.º Inv.: MC.DES.1084.

¹³ Vieira da Silva, no “Fragmento da Planta Topográfica de Lisboa que compreende a parte abrangida pela Cerca Moura” designa esta artéria como “Beco do Mel” (1938).

Fig. 10 – Planta da localização do antigo “Beco do Mello” e área envolvente, anterior ao terramoto de 1755, com sobreposição das alterações resultantes da Reconstrução Pombalina. Encontra-se sinalizado o local da intervenção arqueológica (Desenho em *Sketchup*, autoria de Carlos Loureiro).



¹⁴ Medidas aferidas tomando por referência que a 1 palmo corresponde 0,225m.

e 3,15m)¹⁴. No seu lado esquerdo, rasgava-se o “Beco sem sahida”, com acesso a um pátio que era comum a diversas propriedades. É precisamente a partir deste beco, mas com frente para o “Beco do Mello” e desenvolvendo-se para norte, que se situava a propriedade denominada no Tombo de 1755 como “Casas ou Estalagem de Francisco Caetano de Vasconcellos” (Bairro do Limoeiro – fl. 97v), edificação que corresponde à habitação seiscentista posta a descoberto pela intervenção arqueológica realizada em 1993/1994 no Largo da Sé (Fig. 10).

Esta mesma construção era limitada a sudoeste pelo pátio existente no final do “Beco sem Sahida” já referido, aferindo-se assim da possibilidade de dois acessos ao seu interior: um pelo “Beco do Mello” – correspondendo à fachada principal, onde se abrem a porta e a janela encontradas na intervenção arqueológica (Fig. 7) – e outro pelo “Beco sem Sahida”. É a última propriedade referida na descrição respeitante ao lado esquerdo desta rua, embora aí ainda existisse outra, referida como “Casas da Basílica” (Bairro do Limoeiro, fl. 21), com fachada principal para a “Rua Direita de Santo António”.

2.2. O Celeiro do Cabido e a Ermida da Caridade

Seguindo para nascente, a “Rua Direita de Santo António” terminava no “Largo da Porta Principal da Basílica de Santa Maria Maior”. A partir daqui duas artérias se

definiam: a “Rua Direita da Porta Travessa da Sé” e o “Largo da Porta Travessa da Basílica”. A primeira acompanhava a fachada norte do monumento, a segunda, localizada a sul da Sé, antecedia o “Largo das Cruzes da Sé”, a partir do qual, seguindo para nascente, se tinha acesso à “Rua Direita de São João da Praça”.

Marcando a transição entre aqueles dois largos, situava-se a Ermida da Caridade, sensivelmente no mesmo local onde hoje se encontra, após ter sido reedificada na sequência do terramoto (Fig. 11). Com frente para o Largo da Sé, era limitada a sul pelo “Beco do Seio”, a nascente por umas “casas da Basílica” (Bairro do Limoeiro, fl. 85v). Estas mesmas casas comunicavam, a norte, com o “Celleiro do Cabido”¹⁵, edifício com fachadas para o “Largo das Cruzes da Sé”, “Rua Direita que do Largo

¹⁵ A manutenção de uma porta (actualmente entaipada) na actual Ermida e respectiva escada de acesso ao Beco da Caridade, leva a supor que esta terá sido reedificada abrangendo parte de uma área anteriormente ocupada pelas “casas da Basílica”, edificações contíguas ao “Celleiro do Cabido” e com o qual seria pertinente comunicarem.



Fig. 11 – A actual Ermida da Caridade reerguida no decurso da Reconstrução Pombalina.

¹⁶ Todo o lado poente do “Beco do Quebra Costas” correspondia à fachada virada a nascente do Palácio dos Arcebispos. Refere P. Leal que “Ficava este palácio por detraz da capella-mór da Sé, e tinha três fachadas exteriores. A principal era para o N, (...). A fachada L. [nascente] deitava para as actuaes Escadinhas do Quebra Costas. (...) A fachada do S. deita quase toda para as Cruzes da Sé, e só a extremidade que faz angulo com as Escadinhas do Quebra Costas é já na Rua de São João da Praça” (LEAL, 1874, p. 148-149).

¹⁷ Barbosa, 1863, p. 57. Leal afirma, mais pormenorizadamente, que “... D. Afonso Henriques, quando vinha a Lisboa, habitava em umas casas junto à Sé e ao NE della. Depois de haver um paço real próprio, foi aquella casa dada aos bispos de Lisboa, para sua residência. Não se sabe quando esta casa foi demolida, para em seu logar se edificarem os paços que depois se denominaram dos Arcebispos” (*idem*).

¹⁸ Menciona LEAL que “No vão do grande arco, da primitiva fabrica, no muro do sul (do lado das Cruzes da Sé e da Rua de São João da Praça) se foi aninhar uma família, depois do Terramoto de 1755, e lá existe ainda a casinha, de dois andares, propriedade dos sucessores do fundador.” (1874, p. 149).

das Cruzes da Sé vai para o Largo da mesma” e “Beco que está por detraz da Ermida da Caridade”.

2.3. As fachadas do Celeiro da Mitra e do Palácio dos Arcebispos

Seguindo para nascente, a ligação entre o lado norte e sul da Basílica de Santa Maria, efectuava-se pelo “Beco do Quebra Costas”, que unia a “Rua Direita de São João da Praça” à “Rua do Barão”, ainda hoje existente, apesar de a anterior configuração ter sido, com a Reconstrução Pombalina, substituída pelas actuais escadinhas. Chegando à Rua do Barão e seguindo para poente, contornando o Palácio dos Arcebispos pelos seus lados nascente e norte¹⁶, acedia-se ao “Largo do Aljube”, onde se situavam o Aljube, o Celeiro da Mitra e, defronte deste, o Palácio dos Arcebispos, contíguo à Sé Catedral e com ela comunicando interiormente pelos lados norte e sul.

Desconhece-se a data da primitiva edificação do Palácio dos Arcebispos, tendo vários autores apontado para o século XIII¹⁷. São praticamente inexistentes as informações relativas às características do edifício original, supondo-se “que a fabrica primitiva era pequena e humilde...” (Barbosa, 1863, p. 57). De entre as sucessivas obras de reedificação e remodelação, destacam-se as realizadas pelos bispos de Lisboa D. João Afonso de Brito (1326-1341) e, mais tarde, por D. Luís de Sousa (1676-1702), prelados responsáveis por importantes campanhas que alteraram e ampliaram o edifício (Leal, 1874, p. 148), definindo-se assim, ao longo do tempo, a implantação do edifício existente à época do terramoto de 1755.

Com entrada principal pelo “Largo do Aljube”, correspondendo à sua fachada norte, o edifício apresentava uma planta em forma de U, desenvolvendo-se em torno de um claustro. A nascente, deitava para o “Beco do Quebra Costas”, onde existiam duas portas de acesso ao seu interior, e, a sul, para o “Largo das Cruzes da Sé”, onde não havia qualquer acesso pelo exterior. Na sequência daquele cataclismo, toda a construção sofreu profunda destruição, tendo subsistido, por entre as suas ruínas e posteriores reedificações que atribuíram ao edifício nova funcionalidade¹⁸, algumas das características arquitectónicas mais antigas de quando era “residência dos bispos e arcebispos de Lisboa” (Fig. 12).

Quanto ao Celeiro da Mitra, já anteriormente analisado (actual museu), localizava-se defronte do Palácio dos Arcebispos, do qual dependia, delimitando a norte o “Largo do Aljube”. Como referido anteriormente, por indicações constantes no *Tombo de 1755* ..., onde é mencionado que o “Largo do Aljube” tem de “... largura, medida dos arcos da varanda do celeiro até à porta do Palácio do Arcebispo 56 e ½ palmos” (Bairro do Limoeiro – fl. 2) se concluiu que, em 1755 a fachada principal deste edifício possuía dois pisos, tendo o inferior uma arcaria e sobre ela corria uma varanda.



Fig. 12 – Paço dos Arcebispos de Lisboa (adaptação de Vilhena de Barbosa no *Archivo Pittoresco*, 1863, 6.º anno, p. 53).

2.4. A Sé e as Casas da Basílica

Instituído o bispado de Lisboa por D. Afonso Henriques em 1150, a Sé de Lisboa, situada a sul do teatro romano, constituiu um marco na paisagem citadina. Diluído no tecido urbano ao longo dos séculos, o teatro já não estaria visível em época medieval (Fernandes, 1993, p. 239-242). A proliferação do casario camuflou progressivamente essa construção, pautando a Sé um novo pólo de agregação. No entanto, apesar da eventual intenção, parece nunca se ter verificado a construção de um verdadeiro conjunto catedralício neste local o que poderá ser justificado pela existência de múltiplos edifícios religiosos nas imediações e respectiva dispersão, como se pode comprovar pelo *Tombo de 1755 ...*, sem que tenham sofrido um tratamento arquitectónico que os transformasse num conjunto. Na sequência do levantamento dos edifícios e respectivos proprietários, por nós realizado a partir do *Tombo de 1755 ...*, tornou-se, contudo, evidente a multiplicidade de propriedades pertencentes à Basílica de Santa Maria Maior (Fig. 9). Desconhece-se de que forma se foi constituindo este património, sendo provavelmente resultante de doações régias¹⁹, testamentais de particulares ou, por possível aquisição por parte do Cabido.

Este parcelamento do solo é evidente não apenas na análise do edificado mas pelo reconhecimento do original paleosolo, que testemunha que o terreno não seria

¹⁹ Júlio de Castilho refere que, em 8 de Dezembro de 1149, foram doadas por D. Afonso Henriques à Sé de Lisboa 30 casas “ali perto da Sé, e deram nome à Rua dos Cônegos, desaparecida pelo Terramoto de 1755” (Castilho, vol. VI, Lisboa, 1937, p. 196).

propício à concentração de um vasto conjunto arquitectónico. A existência de largos patamares de época romana, como observámos, evidencia um preliminar mas indispensável programa urbanístico, encobrindo desníveis topográficos da encosta. A construção do Claustro da Sé, de época dionisina (Fernandes; 2006, p. 18-69), demonstra claramente, a este propósito, que apenas um grande investimento – com avultosas obras e encargos económicos – poderia favorecer a criação de plataformas construtivas para a concretização deste ou de qualquer outro projecto.

A Sé medieval e o teatro romano instauram-se assim, como os únicos programas urbanísticos e arquitectónicos de vulto que terão sido tentados nesta zona da cidade. Ambos obrigaram a terraplanagens e aterramentos, a grandes alterações de solo para o cumprimento de ambiciosos projectos

Ainda assim, existem diferenças. A construção do teatro obrigou à total destruição do existente na vertente sul da colina, numa extensão de cerca de 22m e a sé, edificada posteriormente, teve que se adaptar ao espaço disponível, alargando a sua área para nascente e para sul, sendo que aqui a arqueologia também demonstrou o indispensável aterro para a construção do claustro e a destruição de algumas edificações de época islâmica (Gaspar, Amaro, 1997, p. 337-339).

3. Considerações Finais

Os grandes projectos de engenharia implementados em época romana nesta zona da cidade conformaram muitas das opções, arquitectónicas e urbanísticas adoptadas posteriormente. O local de construção e a disposição do conjunto catedralício, que se veio a implementar a sul do teatro, é uma prova evidente desse condicionalismo.

A orientação nascente/poente do edifício religioso e disposição da fachada norte, coincidindo com o terraplano de época romana criado então para a consolidação da encosta, respeita o traçado de um dos *cardines* viário de acesso ao edifício cénico (Fernandes, Sepúlveda, Antunes, 2012, p. 47; Mantas, 2013, p. 24, fig. 4).

O facto do claustro se ter implantado na área disponível obrigou à adequação dos programas arquitectónicos e à adopção de soluções construtivas engenhosas. A grande muralha sul que suporta o claustro, apresentando quase 5m de altura, foi a solução adoptada de forma a obviar ao desnível existente. Como refere Paulo Fernandes, “Esta circunstância determinou a planta trapezoidal do conjunto, mas esteve na origem de outras opções que haveriam de se revelar fundamentais para a solidez do produto final” (2006, p. 37).

O terramoto de 1755 inaugurou um novo plano para a cidade, mas não se verificou uma construção de raiz que transformasse a Sé num pólo agregador. A Reconstrução Pombalina instaurou uma nova roupagem arquitectónica e uma reorganização das métricas construtivas e realinhamento de fachadas, mas não poderia alterar o que a consolidação urbanística realizada ao longo de séculos havia conseguido. ●

Bibliografia

ALARCÃO, J. (1982) – O teatro romano de Lisboa, Badajoz, p. 287-301.

ALMEIDA, D. Fernando de (1966) – Notícias sobre o teatro de Nero, em Lisboa. *Lycerna*. Actas do IV Colóquio Portuense de Arqueologia (Porto, 4 a 6 de Junho de 1965). Vol. 5. Porto, p. 561-571.

AZEVEDO, Luís António de (1815), *Dissertação crítico-filológica-histórica sobre o verdadeiro anno, manifestas causas e atendíveis circunstâncias da erecção do tablado e orquestra do antigo theatro romano descoberto na escavação da Rua de S. Mamede, perto do castello desta cidade, com a intelligência da sua inscrição em honra de Nero e noticia instrutiva d’outras memórias alli achadas e até agora apparecidas*, Lisboa.

BARBOSA, L. de Vilhena (1863) – *Archivo Pittoresco*, Ed. Typographia de Castro Irmão, Vol. VI, Lisboa.

BRITO, Gomes de (1935), *Ruas de Lisboa – Notas para a história das vias públicas lisbonenses*, vol. 1, Lisboa.

CASTILHO, Júlio de (1937), *Lisboa Antiga – Bairros Orientais*, Câmara Municipal de Lisboa, vols. VI e IX, Lisboa.

Cópia do Tombo da Cidade de Lisboa em 1755, que está no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, feita sobre uma copia do mesmo tombo, da letra de José Valentim de Freitas; que está na Associação dos Arqueólogos, por João Marques da Silva, em Junho de 1894, Museu da Cidade (Texto Policopiado).

FERNANDES, Lúcia (1994), “Teatro romano de Lisboa: novos elementos sobre a sua história no período medieval”, *Actas das V Jornadas Arqueológicas*, Associação dos Arqueólogos Portugueses, vol. 1, Lisboa, p. 239-242.

FERNANDES, Lúcia (2001), “Capitéis do Teatro Romano de Lisboa”, *Anas – Revista del Museo Nacional de Arte Romano*. n.º 14, Mérida, p. 29-51.

FERNANDES, Lúcia (2004-2005), “As bases de coluna nos desenhos dos séculos XVIII e XIX do Teatro romano de Lisboa”, *Revista Arqueologia e História*, Associação dos Arqueólogos Portugueses, n.º 56/57, Lisboa, p. 83-94.

FERNANDES, Lúcia (Fevereiro 2005); SALES, Paulo, “Projecto Teatro Romano, Lisboa – a reconstituição virtual” *Revista Arquitectura e Vida*, n.º 57, Lisboa, p. 28-32.

FERNANDES, Lúcia (2006), “O Teatro de Lisboa – intervenção arqueológica de 2001”, *III Jornadas Cordobesas de Arqueologia Andaluza – Los Teatros Romanos de Hispânia* (Córdoba, 12-15 Novembro 2002), Córdoba, p. 181-204.

FERNANDES, Lúcia (2007), “Teatro romano de Lisboa – os caminhos da descoberta e os percursos da investigação arqueológica”, *Revista Al-madan*, Almada, n.º 15, p. 27-39.

FERNANDES, Lúcia; PINTO, António Nunes (2009); “Sobre um bronze zoomórfico do teatro romano de Lisboa. Consagração de um monumento ou ocupação ancestral de um espaço”, *Revista Portuguesa de Arqueologia*, vol. 12, n.º 1, Lisboa, p. 169-188.

FERNANDES, Lúcia; COROADO, João (2010) – Novos dados sobre a ocupação pré romana do teatro romano de Lisboa: proveniência das produções cerâmicas dos sécs. IV e III a.C.

(campanha arqueológica de 2010). 8.º Encontro de Arqueologia do Algarve *A Arqueologia e as outras Ciências*, Silves, 21-23 (no prelo).

FERNANDES, Lúcia; ALMEIDA, Rita Fragoso de (2012) – Um Celeiro da Mitra no Teatro Romano de Lisboa: inércias e mutações de um espaço do séc. XVI à actualidade. *Congresso Internacional de Arqueologia Moderna* (6-9 Abril, FCSH da Universidade Nova de Lisboa). Lisboa, p. 111-112.

FERNANDES, Lúcia; PIMENTA, João; CALADO, Marco; FILIPE, Victor (2013) – Ocupação sidélica na área envolvente do Teatro Romano de Lisboa: O Pátio do Aljube. *Revista Portuguesa de Arqueologia*, vol. 16, Lisboa, p. 167-185.

FERNANDES, Lúcia; SEPÚLVEDA, Eurico; ANTUNES, Márcio (2012) – Teatro Romano de Lisboa: sondagem arqueológica a sul do monumento e o urbanismo de Olisipo. *Revista Almadan*, p. 44-55.

FERNANDES, Paulo de Almeida (2006) – O claustro da Sé de Lisboa: uma arquitectura cheia de imperfeições?. *Murphy – Revista de História e Teoria da Arquitectura e do Urbanismo*. Ministério da Cultura. IPPAR. Coimbra, p. 18-69.

GASPAR, Alexandra; AMARO, Clementino (1997) – Cerâmicas dos séculos XIII-XV da cidade de Lisboa. *La Céramique Médiévale em Méditerranée*. Aix-en-Provence, p. 337-339.

LEAL, Pinho (1874) – Portugal Antigo e Moderno. Dicionário, Ed. Livraria Editora de Mattos Moreira & Companhia, Vol. IV, Lisboa.

LEITE, Ana C.; PEREIRA, P., “Prospecto e planta das ruínas do teatro romano de Lisboa”, *Lisboa Subterrânea – Catálogo*, ed. Electa, Lisboa, 1992, p. 208-209.

LUIS, João – [Registo do cordeamento]. 28 de Janeiro de 1665. Acessível no *Livro de Cordeamentos 1614 – 1699*, Arquivo Histórico Municipal, Câmara Municipal de Lisboa, cota: BL-2.A.058.05.35.

MACEDO, Luís Pastor de (1940) – *Lisboa de Lés-a-Lés*, Câmara Municipal de Lisboa, vol. I, Lisboa.

MANTAS, Vasco (1990) – As cidades marítimas da Lusitânia. *Les Villes de Lusitanie Romaine*. Paris, p. 149-205.

MANTAS, Vasco (2003) – *O porto romano de Lisboa*. Puertos Fluviales Antiguos: Ciudad, Desarrollo e Infraestructuras. Valência, p. 13-29.

MOITA, Irisalva (1970) – “O teatro romano de Lisboa”, *Revista Municipal*, Lisboa, vol. 124/125, Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, p. 7-37.

Obra n.º 39376 [Processo de Obra], Arquivo Municipal de Lisboa – Núcleo Intermédio, código de referência: PT/AMLSB/CMLSB/UROB-OP/01/334479.

Plan de la Ville de Lisbonne en 1650, existant aux Archives Municipales [Material Cartográfico]. Desenho aquarelado. Museu da Cidade. 1850. N.º Inv.: MC.DES.1084.

Planta da Baixa de Lisboa antes do terramoto, na zona das actuais freguesias da Sé, S. Tiago, S. Miguel, Castelo e S. Cristóvão e S. Lourenço [Material Cartográfico]. Desenho a tinta-da-china sobre tela. Museu da Cidade. N.º Inv.: MC.DES.4295.

SILVA, A. Vieira da (1939) – *A Cerca Moura de Lisboa*, Lisboa, *Synopse dos Principais Actos Administrativos da Camara Municipal de Lisboa* (ano de 1836), (1937), Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa.

Resumo

No presente trabalho estuda-se por um lado a primeira representação de cada um dos conventos de Lisboa, tal como foram registados na segunda gravura com a imagem da capital, publicada em 1598 por Georg Braun no volume V da série *Civitas orbis terrarum*, e por outro mostra-se como esta imagem corresponderá à primeira planta-topográfica de Lisboa preparada talvez cerca de 1567. A referida imagem de Lisboa revela o essencial das linhas de força do urbanismo da cidade no século XVI e apresenta um primeiro e vasto panorama visual do património construído até então, de que apreciamos aqui o caso dos quinze conventos nela representados. ●

Abstract

In this paper, we aim to study not only the first representation of each of Lisbon convents, as they were depicted in the second engraving with the image of capital, published in 1598 by Georg Braun in volume V of the series *Civitas orbis terrarum*, but also the first plant-topographic Lisbon probably sketched up about 1567. This image reveals the essential of the urban city in the sixteenth century and presents a vast visual panorama of Lisbon heritage built until then. We discuss here the case of the fifteen convents represented therein. ●

palavras-chave

CONVENTOS DE LISBOA
CARTOGRAFIA DE LISBOA
LISBOA NO SÉCULO XVI
GEORG BRAUN

key-words

LISBON CONVENTS
CARTOGRAPHY OF LISBON
16TH CENTURY LISBON
GEORG BRAUN

Arbitragem Científica Peer Review

Renata Araújo

Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve

Pedro Flor

Universidade Aberta

Instituto de História da Arte – FCSH/UNL

Data de Submissão

Date of Submission

Mar. 2013

Data de Aceitação

Date of Approval

Abr. 2014

A REPRESENTAÇÃO DOS CONVENTOS DE LISBOA CERCA DE 1567 NA PRIMEIRA PLANTA DA CIDADE*

JOSÉ MANUEL GARCIA

Gabinete de Estudos Olisiponenses – Câmara Municipal de Lisboa

Instituto de História da Arte – FCSH/UNL

O processo expansionista iniciado pelos Descobrimentos Portugueses levou a que Lisboa tivesse alcançado no século XVI uma grandeza que a transformou numa das cidades mais famosas do mundo. Foi a imagem dessa cidade cosmopolita que ficou refletida em duas gravuras publicadas por Georg Braun (Georgius Braunius ou Georgio Braunio nas suas formas latinadas) na obra que coordenou e é geralmente denominada *Civitates orbis terrarum*, do título do seu primeiro volume publicado em Colónia em 1572. A primeira das referidas gravuras (fig. 1), intitulada *Lisbona*, surgiu neste volume e mostra a cidade segundo um desenho que talvez ainda tenha sido feito no reinado de D. Manuel (Senos 2005, 65), enquanto a segunda (fig. 2), intitulada *Olisipo quae nunc Lisboa (...)*, foi publicada no quinto volume, denominado *Urbium praecipiarum mundi theatrum quintum*, impresso em 1598 (e não em 1593, como por vezes tem sido datado).

Braun decidiu publicar a segunda imagem de Lisboa porque sabia que tal iniciativa editorial interessava um vasto público e verificara quanto ela evidenciava de forma bem mais completa que a anterior a grandiosidade desta urbe, pois recorreu então a um plano cartográfico que permitia ao leitor entender melhor a sua urbanização do que a simples vista em perspectiva apresentada na gravura anterior.

Perante a panorâmica de Lisboa apresentada na gravura publicada em 1598, Augusto Vieira da Silva não hesitou em afirmar que ela “evidentemente deve ter sido desenhada tendo por base uma planta de Lisboa, hoje desconhecida” (Silva 1950, 15). Também nós partilhamos com este conceituado olisipógrafo a crença na verosimilhança desta possibilidade, tanto mais que a forma do urbanismo quinhentista de Lisboa nela revelada coincide no essencial com os principais traçados viários registados nas plantas que delinearam a cidade antes do terramoto de 1755 (*Cartografia de Lis-*

* O presente trabalho de síntese visa expor de forma transversal matérias de História da Arte, da Cartografia e do Urbanismo de Lisboa e integra-se no âmbito do projeto *Da cidade sacra à cidade laica. A extinção das ordens religiosas e as dinâmicas de transformação urbana na Lisboa do século XIX* aprovado pela FCT (PTDC/CPC-HAT/4703/2012).



Fig. 1 – Lisboa na gravura publicada em *Civitates orbis terrarum*, volume 1, Colônia, 1572 de acordo com desenho que ainda poderá ser do reinado de D. Manuel.



Fig. 2 – Lisboa na gravura publicada em *Urbium praecipiarum mundi theatrum quintum*, volume 5, de acordo com um desenho cujo original poderá datar de cerca de 1567.

boa 1997). Perante essa imagem e independentemente de ela poder tido “por base uma planta de Lisboa, hoje desconhecida” poder-se-ã admitir admitir corresponder a uma simplificação e esquematização de uma planta, considerando-se assim que tal imagem representa a primeira planta de Lisboa que se conhece. Com efeito nela verifica-se o registo do essencial das linhas de força da estrutura urbana da cidade,

¹ O original desta planta perdeu-se mas dela foi feita uma cópia que se encontra no Museu da Cidade de Lisboa tendo sido publicada muitas vezes, nomeadamente em (Garcia 2008, 105-117), onde se podem ver reproduzidos detalhes que permitem a sua boa observação em confronto com os mesmos espaços em fotografias aéreas.

² A planta com 181,5 x 51 cm. aqui referenciada pertence ao *Atlas factício de Barbosa de Machado* que foi levado para o Rio de Janeiro no contexto da ida da corte portuguesa para o Brasil em 1807 encontrando-se atualmente na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro com a cota cart 1044544. A identificação desta obra como representando parte de Lisboa foi feita por Mário Fernandes Gonçalves, que em Abril de 2010 a referiu a Walter Rosa, que entretanto a divulgou, nomeadamente numa conferência realizada a 23 de Novembro de 2012 no *IV Congresso de História da Arte Portuguesa: Homenagem a José-Augusto França*, estando presentemente em fase de estudo.

já que perante as pequenas dimensões da gravura não era possível apresentar nela toda a imensidade das suas ruas e becos. Estamos, pois, perante uma planta que é mais antiga do que a traçada em 1650 por João Nunes Tinoco com parte da cidade, a qual ainda assim não registava todas as ruas nela existentes¹. A planta impressa em 1598 terá sido feita originalmente cerca de 1567, como veremos mais à frente, sendo assim mais antiga não apenas do que a traçada por Tinoco mas também do que a planta de trabalho que ficou anónima e poderá ter sido feita cerca de 1590 e se encontra atualmente na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, na qual se expõe um traçado rigoroso da parte de Lisboa que no século XVI se expandira para ocidente da cerca fernandina até à Junqueira². É de assinalar que esta obra encaixa com o traçado da muralha fernandina da planta de 1650 e ultrapassa para ocidente a zona da cidade retratada na planta publicada por Braun, que vai apenas até à região do convento da Esperança, na atual zona da Avenida D. Carlos.

Para que se tenha uma ideia da relação da planta publicada por Braun (fig. 3) com as referidas plantas de cerca 1590 (fig. 4) e de 1650 (fig. 5) apresentamos aqui a comparação dos troços nelas representadas que envolvem as regiões de Lisboa centradas no sector ocidental da cerca fernandina.

A planta de Lisboa divulgada a partir de 1598 constitui a mais completa fonte iconográfica de entre as que mostram a cidade quinhentista, pois permite visualizar



Fig. 3 – Pormenor da parte ocidental da planta de Lisboa publicada em *Urbium praecipiarum mundi theatrum quintum*, 1598 de acordo com um desenho cujo original poderá datar de cerca de 1567.



a maior parte do seu território, sendo completada por uma notação tridimensional com o desenho dos edifícios que a constituíam, com destaque para as construções mais importantes nela existentes, as quais são acompanhadas de um número que remete para os que se encontram numa legenda. É de notar que esta é a mais extensa das legendas publicadas nas 363 gravuras editadas nas obras de Braun, pois abrange 140 registos, ainda que alguns dessas legendas estejam repetidos e haja números que não estão impressos na imagem. É de notar que tendo as palavras sido escritas em latim por vezes surgem algumas em português para identificar a forma pela qual o respectivo monumento era conhecido, facto que poderá denunciar uma origem portuguesa da informação, embora esta não esteja identificada.

O dado mais importante a destacar na apreciação da gravura de Lisboa aqui equacionada é o de que ela não mostra a cidade como era em 1598, como por vezes é referido, mas sim em data anterior. Com efeito a análise das figurações de monumentos que aí se encontram e das respectivas legendas apontam para a hipótese de estarmos perante um trabalho realizado por volta de 1566 ou 1567, na medida em que nele não há qualquer construção feita depois de 1566. Com efeito será desta última data a edificação da igreja de São Paulo representada nesta planta e que cronologicamente se afigura ser o último edifício então construído que aí foi incluído³. É ainda de ponderar que esta igreja não tem junto a si o número 108 da legenda que a referencia. São também de considerar na atribuição da cronologia



Fig. 4 – Pormenor de planta anónima de Lisboa a ocidente da muralha fernandina que deverá datar de cerca de 1590 (em cima à esquerda).

Fig. 5 – Pormenor da parte ocidental da planta de João Nunes Tinoco de 1650 (em cima), tendo por ponto de referência o traçado comum da muralha fernandina.

³ A propósito da gravura de Lisboa publicada em 1598 Carlos Caetano chamou a atenção para que a igreja de São Paulo “é porventura a estrutura mais moderna aí representada” (Caetano 2004, 237).

aqui defendida dados como o de a igreja de São Roque ser mostrada na forma anterior à da sua atribulada reconstrução iniciada em 1566 ou ainda de estar omisso o registo da pequena ermida de São José de Entre-as-Hortas (depois das portas de Santo Antão), para onde foi transferida em 27 de Abril de 1546 a sede da confraria de São José, a qual passou a ser sede paroquial desde 20 de Novembro de 1567, quando terá sido ampliada (Rio Maior 1954, 5). O autor dos desenhos reproduzidos na gravura não registou essa pequena ermida, ao contrário do que fez das restantes igrejas e ermidas de Lisboa, talvez porque não a tenha considerado relevante, como o teria necessariamente de fazer depois de 1567, quando ela passou a ser a sede de mais uma das freguesias da cidade.

Não devemos deixar de registar que já Nuno Senos admitira 1567 como data limite para esta imagem (Senos 2005, 104).

A possibilidade da planta publicada por Braun, ou daquela em que ele se teria baseado, ter sido feita por volta de 1567 levou-nos a colocar a hipótese de a sua execução ter ocorrido no contexto em que se procedeu ao “Lançamento e serviço que a cidade de Lisboa fez a el-rei nosso senhor o ano de 1565”, isto é, uma iniciativa que consistiu na recolha de um imposto extraordinário cujo registo ficou inscrito num livro concluído em 1567 (*Livro do lançamento* 1947-1948; Grosso 1968). Neste volume revela-se como ele foi preparado tendo em conta todas as pessoas, casas e ruas de cada uma das vinte e cinco freguesias então existentes em Lisboa, nele se registando o que cada um dos seus habitantes pagou da parte que lhe cabia dos “cem mil cruzados com que os povos me serviram”, como foi declarado em nome de D. Sebastião pelo então regente do reino o cardeal D. Henrique. Tendo em conta o processamento dessa tão gigantesca tarefa levada a cabo pelos “avaliadores das fazendas” junto de milhares de pessoas em centenas de ruas poder-se-á ponderar a hipótese de que para facilitar a coordenação de tal esforço se tivesse recorrido a uma planta da cidade, mesmo que simplificada, a qual poderia ter sido aquela que Augusto Vieira da Silva admitiu ser a primeira “planta de Lisboa, hoje desconhecida”. Mas, mesmo admitindo que por qualquer motivo tal planta não tenha então existido, o que é inegável é que a planta esquemática da cidade com o desenho dos seus monumentos, tal como foi gravada em 1598, foi então realizada numa coincidência convergente com a recolha do referido imposto entre 1565 e 1567.

O rico ambiente cultural e artístico de Lisboa nos referidos anos de 1566-1567 aqui considerados foi marcado por realizações importantes de que podemos citar apenas a título exemplificativo os casos da edição da crónica sobre o reinado de D. Manuel, da autoria de Damião de Góis, e a preparação do famoso códice anónimo com a *Memória das armadas*, onde se pintaram as armadas que até então tinham feito a carreira da Índia, a qual foi um dos principais fatores de enriquecimento da cidade. Apesar da elaboração do original da anónima imagem publicada em 1598 ter sido feita provavelmente cerca de 1567 ela apenas chegou às mãos de Braun depois de 1572, visto nesta data ele ter publicado no primeiro volume da sua obra uma imagem de Lisboa que correspondia a um desenho já bastante antigo. Este facto resultava de ele não ter outra fonte mais completa, pois se já tivesse em sua pos-

se a planta de Lisboa que aqui motiva a nossa atenção teria optado por ela e não pela outra. Podemos mesmo considerar que ele só terá tido acesso à nova imagem de Lisboa depois de 1588, pois neste ano Braun publicou o quarto volume da sua obra, não incluindo nela a gravura de Lisboa. Foi por certo depois desta data que ele recebeu uma segunda imagem desta cidade, muito mais detalhada que a primeira, tendo sido então que decidiu imprimi-la no volume seguinte, o quinto. Não nos esqueçamos que a capital portuguesa continuava a ser uma das mais prestigiadas urbes da época devido às importantes atividades ultramarinas que nela se desenvolviam e era então a maior cidade da Península Ibérica. É ainda de notar que relativamente a outra cidade importante como era Sevilha Braun tomou uma atitude idêntica à que teve para com Lisboa, pois publicou uma primeira vista dessa cidade em 1572 e uma planta no volume de 1588. Lembremos ainda que a origem da segunda imagem de Lisboa tinha de ser anterior a 1582, pois nela não estão figurados, nomeadamente, o célebre Torreão do Paço da Ribeira ou a nova igreja de São Vicente de Fora, realizações determinadas por Filipe I de Portugal quando esteve em Lisboa entre 1581 e 1583.

A iniciativa editorial da série de volumes da *Civitates orbis terrarum* tinha por principal objetivo fazer com que “o observador possa ver cada estrada e cada rua assim como todos os edifícios e espaços livres”, sendo a segunda gravura de Lisboa que facultava tais dados da forma mais completa, permitindo ao leitor ficar com um vasto panorama visual georreferenciado do seu património construído.

A riqueza iconográfica contida na representação de Lisboa publicada em 1598 é imensa pois nela se apresenta de forma sistemática o conjunto dos seus mais significativos monumentos tal como existiam cerca de 1567, sendo tanto mais relevante quanto muitos deles só aí são visíveis, já que em grande parte desapareceram na sequência do terramoto de 1755 ou foram reconstruídos com outras formas. Com efeito são raras as fontes onde eles aparecem em tão grande número e clareza, ou então são já mais tardias, como acontece com a notável e grande vista de Lisboa em azulejos que foi feita pouco antes de 1699.

Com o objetivo muito preciso de exemplificar o valor iconográfico e histórico da imagem publicada em 1598 decidimos isolar e apresentar as representações dos quinze conventos / mosteiros de Lisboa que nela são contempladas: São Francisco, Nossa Senhora do Carmo, Santíssima Trindade, São Domingos, Santo Elói, São Vicente de Fora, Nossa Senhora da Graça, São Roque, Santo Antão, Salvador, Nossa Senhora da Rosa, Nossa Senhora da Anunciada, Nossa Senhora da Esperança, Santa Ana e Santa Clara.

A existência deste elevado número de instituições monásticas reflete a grande religiosidade então vivida em Lisboa sendo as mais antigas e importantes das que se iriam manter até ao século XVIII, ainda que seja de considerar terem surgido muitas outras depois de 1567.

Apesar dos monumentos nos serem mostrados em imagens muito simplificadas e terem sido gravadas de forma por vezes algo tosca ainda assim será de admitir que em geral e no essencial as suas volumetrias teriam uma base de verosimilhança

razoável. Corroborar este ponto de vista a observação dos poucos casos em que os traços presentes podem ser confrontados com os de outros desenhos da época, como acontece por exemplo com o caso de São Vicente de Fora na vista coeva de Lisboa que se conserva na Biblioteca de Universidade de Leiden, a qual poderá ter sido traçada cerca de 1550-1570? As formas de dois monumentos podem ser confrontados de maneira elucidativa neste desenho com os da gravura de 1598, como são os casos da Sé e do Hospital de Todos-os-Santos. Na representação deste último monumento é ainda de considerar que a sua imagem publicada em 1598 tem algumas semelhanças com a que se encontra na gravura publicada em 1572.

Representações do Hospital de Todos os Santos

Fig. 6 – Pormenor de uma gravura publicada em *Civitates orbis terrarum*, volume 1, 1572, de acordo com um desenho talvez ainda do reinado de D. Manuel (à esquerda).



Fig. 7 – Pormenor de gravura publicada em *Urbium praecipuarum mundi theatrum quintum*, volume 5, 1598, de acordo com uma planta de cerca de 1567 (à direita)

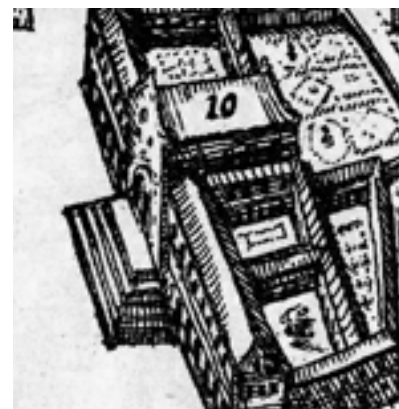


Fig. 8 – Pormenor de uma vista de Lisboa na Biblioteca Universitária de Leiden, cerca de 1550-1570?

Sé de Lisboa



Na apresentação das imagens de cada uma das construções que de seguida vamos assinalar seguimos a sequência da numeração impressa na gravura, a qual regista primeiro os conventos / mosteiros masculinos e depois os femininos, sendo distribuídos entre limites marcados pela implantação dos de Nossa Senhora da Esperança, a ocidente, e Santa Clara, a oriente.

Os detalhes das representações dos quinze conventos na gravura de 1598 são acompanhados de textos muito sintéticos onde, por imposições de espaço, nos limitamos a referenciar rapidamente informações com alguns tópicos essenciais que lhes dizem respeito, começando pela tradução portuguesa da forma como o monumento nela está registado em latim (por vezes com palavras portuguesas) e seguida da indicação da expressão pela qual ele é conhecido e a sua forma oficial; o nome da Ordem religiosa a que pertence; a circunstância de ser masculino ou feminino; dados sobre a sua fundação e eventual reconstrução anterior a 1566, além de outros elementos relevantes⁴.

Fig. 9 – Pormenor de gravura publicada em *Urbium praecipiarum mundi theatrum quintum*, volume 5, 1598, de acordo com uma planta de cerca de 1567 (à esquerda).

Fig. 10 – Pormenor de uma vista de Lisboa na Biblioteca Universitária de Leiden, cerca de 1570 (à direita).

⁴ Face à abundância de bibliografia sobre os conventos / mosteiros de Lisboa limitamo-nos a indicar que parte dela se encontra referenciada nas entradas sobre os monumentos aqui em causa no site: SIPA – Sistema de Informação para o Património Arquitetónico.



25 – Mosteiro de São Francisco da Ordem dos Franciscanos

O mosteiro de São Francisco da Cidade, nome pelo qual foi conhecida esta instituição monástica masculina pertencente à Ordem dos Frades Menores (O.F.M.), foi fundado em 1217 no então chamado Monte Fragoso, tendo sido ampliado a partir de 1244 e estando a sua igreja a ser construída em 1246. O conjunto do convento voltou a ser reformado e ampliado fundamentalmente entre 1517 e 1528, ainda que tenha continuado a receber trabalhos nos anos seguintes.



26 – Mosteiro de Santa Maria do Carmo dos Carmelitas

O mosteiro masculino da Ordem do Carmo (O. Carm.) conhecido por do Carmo foi denominado oficialmente por Santa Maria do Monte do Carmo ou Nossa Senhora do Monte do Carmo, sendo uma iniciativa de D. Nuno Álvares Pereira que com ele quis ombrear com a construção do Mosteiro da Batalha por D. João I. Esta realização recebeu autorização papal em 8 de Dezembro de 1386 e a colocação da sua primeira pedra ter-se-á registado em 16 de Julho de 1389, tendo o edifício começado a ser habitado a partir de 1397 por carmelitas vindos de Moura. Os difíceis trabalhos da sua construção decorreram durante os anos seguintes, sabendo-se nomeadamente que em 1407 ficou concluída a capela-mor e absidiolos da igreja, que veio a ser a maior de Lisboa. Foi em 28 de Junho de 1423 que se deu por concluída a parte residencial desta instituição monástica onde o seu fundador professou em 15 Agosto deste ano.



27 – Mosteiro da Trindade

111 – Igreja da Trindade no Mosteiro

O mosteiro masculino da Ordem da Santíssima Trindade para a Redenção de Cativos (O.SS.T), conhecido por Santíssima Trindade ou apenas por Trindade, terá sido fundado em 1218 embora as suas instalações tivessem sido reedificadas a partir de cerca de 1289, tendo a igreja ficado concluída em 1325, sabendo-se ainda que o convento foi reedificado e ampliado a partir de 1561.

28 – Mosteiro de S. Domingos dos Pregadores

O convento masculino da Ordem dos Pregadores (O. P.) conhecido por São Domingos de Lisboa foi fundado em 21 de Outubro de 1241 no sítio então chamado da Corredoura, tendo a primeira pedra da sua igreja sido colocada no fim de Fevereiro de 1242, a qual ficou concluída em 1251, enquanto o restante complexo ficou pronto em 1259. A igreja foi afetada pelo terramoto de 1531 tendo sido reparada até 1566.



29 – Mosteiro de Santo Elói, da Ordem de S. João

O mosteiro masculino dos Cônegos Seculares de São João Evangelista foi chamado de Santo Elói por desde 24 de Abril de 1442 ter sido anexado pelo infante D. Pedro, em nome de D. Afonso V, aos referidos cônegos conhecidos por lóios. Na origem desta instituição está um hospital que terá sido fundado em 11 de Março de 1286, a que se juntou o colégio dos Santos Paulo, Elói e Clemente instituído em 1291 pelo bispo de Lisboa D. Domingos Anes Jardo para o ensino de Cânones e Teologia. Esta instituição teve a sua igreja ampliada para o dobro entre 1463 e 1474.



30 – Mosteiro de S. Vicente dos Cônegos Regulares

100 – Igreja de S. Vicente no mosteiro

O mosteiro masculino dos Cônegos Regrantes de Santo Agostinho (C.R.S.A.) consagrado a São Vicente e conhecido por São Vicente de Fora, por ter sido construído no exterior da velha cerca de Lisboa existente aquando da conquista da cidade, terá sido iniciado pouco depois deste acontecimento. Com efeito, aceitando por boa uma inscrição datada de 21 de Novembro de 1147, D. Afonso Henriques mandou ali edificar aquele edifício que se veio a transformar numa importante construção talvez no terceiro quartel do século XII.

O edifício medieval foi-se degradando até que em 1582 foi demolido para em seu lugar se erguer o grande edifício maneirista que ainda ali se conserva. A imagem da construção anterior ficou registada na gravura aqui apresentada, tal como no desenho de Lisboa na Biblioteca da Universidade de Leiden, que também aqui publicamos para nos podermos aproximar da sua antiga forma românica. Em ambos os traçados podem encontrar-se semelhanças manifestas, o que vem corroborar a fidedignidade possível das representações publicadas por Braun.

Na estrutura medieval aqui patente destaca-se uma torre sineira sobreposta por um torreão ameadado com janelas e por um coruchêu.





31 – Mosteiro de Santa Maria da Graça, da Ordem dos Agostinhos

Depois de duas tentativas frustradas para construir um mosteiro masculino da Ordem de Santo Agostinho (O.S.A.) esta acabou por funda-lo em 10 de Fevereiro de 1271 com o apoio de D. Afonso III no sítio denominado Almofala. Em 3 de Maio de 1305, esta instituição foi consagrada a Nossa Senhora da Graça, depois de inicialmente ter sido dedicada a Santo Agostinho.

A igreja original foi demolida para em seu lugar se erguer uma nova cuja primeira pedra foi colocada em 9 de Março de 1556, tendo as suas obras ficado concluídas em 1565.



32 – Colégio de S. Roque dos Jesuítas

A casa professa de São Roque da Companhia de Jesus (S.J.) e a respectiva igreja foi edificada no lugar onde em 25 de Fevereiro de 1515 se concluíra a construção de uma ermida de São Roque, cuja irmandade negociou a passagem da sua posse para os jesuítas. Estes receberam o local em 1 de Outubro de 1552 mas foi apenas em 27 de Junho de 1555 que foi lançada a primeira pedra da casa professa e de uma nova igreja. Esta acabaria por ser destruída em 1566 para ser erguida em moldes maiores estando no essencial concluída em 1573.



33 – Colégio e Escola de Santo Antão dos Jesuítas 87 – Igreja de Santo Antão no Colégio dos Jesuítas 34 – Colégio dos Órfãos. Mosteiro das Freiras

O conjunto de edifícios representados neste detalhe da gravura de 1598 revela alguma imprecisão na localização dos mesmos, como se deduz da circunstância do n.º 34 apontar para o “Colégio dos Órfãos. Mosteiro das Freiras”. Na realidade a referência às freiras indica a circunstância de ali ter estado o convento da Anunciada, que as freiras dominicanas, as únicas que por ali existiram, deixaram em 1539 para irem ocupar o novo convento da Anunciada localizado no atual largo da Anunciada, tendo as suas instalações sido ocupadas pelos jesuítas em 1542.

A alusão ao colégio dos órfãos remete para o Colégio de Jesus dos Meninos Órfãos que foi criado em 1549 e chegou a estar sob a alçada espiritual da Companhia de Jesus, tendo mesmo uma comunicação direta com o vizinho Colégio de Santo Antão desta instituição.

Quanto ao desenho do monumento n.º 33, relativo ao “Colégio e Escola de Santo Antão dos Jesuítas”, verifica-se que ele está diretamente relacionado com o

do n.º 87, onde se apresenta a “Igreja de Santo Antão no Colégio dos Jesuítas”, e, no entanto, estas construções estão um pouco afastadas uma da outra, o que talvez revele ter havido pouco rigor na gravação do desenho original, pois poderá admitir-se que neste não teria havido uma separação entre o local da igreja e o do colégio, por ela não existir.

O conjunto aqui em causa e ficou conhecido por Santo Antão-o-Velho e teve uma história complexa que começou pela circunstância de o local ter sido ocupado pela mesquita da mouraria de Lisboa até 1496. Em 1511, D. Manuel mandou transformar essas instalações num mosteiro com a invocação de Nossa Senhora da Anunciada, no qual em 12 de Novembro de 1519 deram entrada freiras dominicanas. Em 22 Fevereiro de 1538, as dominicanas trocaram com a Ordem de Santo Antão o edifício aqui em causa que elas não apreciavam, por um outro que igualmente se veio a chamar de Nossa Senhora da Anunciada, para onde se mudaram em 1539. O anterior convento foi então ocupado pela Ordem de Santo Antão, facto que levou a que ele passasse a ser conhecido por este nome. O edifício, contudo, logo ficou devoluto, o que levou a que em 5 de Janeiro de 1542 tivesse passado a receber membros da Companhia de Jesus, que ali instalaram a sua primeira casa no mundo. Em 18 de Outubro de 1553, este edifício passou a ser o Colégio de Santo Antão, tendo-se os jesuítas mantido no local até 8 de Novembro de 1593, altura em que se transferiram para um outro Colégio de Santo Antão (no sítio do atual Hospital de São José), que por isso passou a ser conhecido por Santo Antão-o-Novo, para o diferenciar do anterior colégio, que passou a ser designado como Santo Antão-o-Velho, ou “Coléginho”.

35 – Mosteiro do Salvador

96 – Igreja do Salvador com Mosteiro das freiras

Em 1229, já existia a capela do Salvador da Mata, que servia de templo paroquial até que em data não determinada, talvez em meados do século XIII; se construíram umas casas anexas a esse edifício para onde foram residir algumas devotas beatas. Tais casas vieram a ser transformadas num mosteiro feminino da Ordem dos Pregadores (O.P.) conhecido por Salvador, o qual foi fundado em 1391, tendo as referidas devotas aceite passar a ser dominicanas em 29 de Novembro de 1392. O mosteiro veio a receber obras patrocinadas por D. Leonor, mulher do rei D. Duarte, as quais foram concluídas em 1438.

De assinalar que os números 35 e 96 não foram inscritos na gravura de 1598 para identificar os respectivos monumentos, sendo por isso necessário determinar a sua localização por dedução.





36 – Mosteiro de Nossa Senhora da Rosa

O mosteiro feminino da Ordem dos Pregadores (O.P.) denominado Nossa Senhora da Rosa (ou do Rosário) começou a ser construído em 1519 tendo recebido as primeiras religiosas em 21 de Novembro de 1521.



37 – Mosteiro de Nossa Senhora da Anunciada (*Nunciada*)

O mosteiro feminino da Ordem dos Pregadores (O.P.) denominado Nossa Senhora da Anunciada, localizado no sítio do Largo da Anunciada, foi assim chamado desde que em 1539 recebeu as freiras dominicanas que no ano anterior haviam trocado com a Ordem de Santo Antão o mosteiro que tivera o nome de Nossa Senhora da Anunciada na Mouraria, como vimos ao tratar de Santo Antão. O novo mosteiro da Anunciada correspondia a um edifício que havia sido erguido em 1400 tendo as suas instalações sido reedificadas depois de 1539 graças ao patrocínio de Fernão Álvares de Andrade.



38 – Mosteiro de Nossa Senhora da *Esperança*

109 – Igreja de Nossa Senhora da *Esperança* no Mosteiro das Freiras

O mosteiro feminino da Ordem dos Frades Menores (O.F.M.) sob a invocação de Nossa Senhora da Piedade da Boavista, que ficou conhecido por Nossa Senhora da Esperança, do nome de uma das suas capelas, foi autorizado por bula de 16 de Janeiro de 1524 mas as obras para a sua construção só começaram em 1527 até que em 25 de Outubro de 1535 entraram no convento as primeiras freiras.

39 – Mosteiro de Santa Ana

113 – Igreja de Santa Ana no Mosteiro

A decisão de construir o mosteiro feminino das terceiras regulares da Ordem dos Frades Menores (O.F.M) denominado de Santa Ana foi tomada em 21 de Julho de 1561 por vontade de D. Catarina, viúva de D. João III. Esta construção realizou-se junto da já existente ermida de Santa Ana, e para ela foram viver as penitentes de um recolhimento que havia sido fundado em 1543, recebendo ordem de clausura em 2 de Julho de 1562.



40 – Mosteiro de Santa Clara

O mosteiro feminino de Santa Clara de Lisboa da Ordem dos Frades Menores (O.F.M.) foi fundado em 4 de Agosto de 1288 e foi projetado para ficar por trás da capela-mor do mosteiro da Trindade mas a sua construção acabou por se iniciar em 1290 num local que veio a ficar conhecido por Campo de Santa Clara. Em 1 de Fevereiro de 1292, o convento foi entregue às primeiras monjas e em 7 de Setembro de 1294 foi lançada a primeira pedra da sua igreja. ●



Bibliografia

CAETANO, Carlos. 2004. *A ribeira de Lisboa na época da expansão portuguesa (séculos xv a xviii)*, Lisboa, Pandora.

CARTOGRAFIA de Lisboa: séculos xvii a xx: catálogo de exposição. 1997. Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

GARCIA, José Manuel. 2008. *Lisboa do século xvii “a mais deliciosa terra do Mundo”:* imagens e textos nos quatrocentos anos do nascimento do padre António Viera, Lisboa, Gabinete de Estudos Olisiponenses / Câmara Municipal de Lisboa.

GROSSO, José Magno Santos Pereira. 1968. *Demografia profissional da cidade de Lisboa na segunda metade do séc. xvi: subsídios para o seu estudo*, Lisboa, tese de licenciatura policopiada apresentada na Universidade de Lisboa.

Livro do lançamento e serviço que a cidade de Lisboa fez a El Rei Nosso Senhor no ano de 1565. 1947-1948. 4 volumes, Lisboa, Câmara Municipal.

RIO MAIOR, Marquês de. 1954. *A igreja paroquial de S. José da Anunciada: resumo da sua história*, separata da *Revista municipal*, n.º 57 e 58.

SENOS, Nuno. 2002. *O Paço da Ribeira: 1501-1581*, Lisboa, Editorial Notícias.

SILVA, Augusto Vieira da. 1950. *Plantas topográficas de Lisboa*, Lisboa, Câmara Municipal.

Resumo

O presente artigo resultado da pesquisa de duas investigadoras no arquivo da Igreja de Nossa Senhora do Loreto em Lisboa e no Archivio Segreto Vaticano e pretende oferecer uma hipotética reconstrução da igreja original dos Italianos em Lisboa, erigida entre 1518 e 1597 e destruída no incêndio de 1651.

Na análise da escassa documentação sobre o edifício desaparecido, onde é confirmada a participação do arquitecto-engenheiro Filippo Terzi, (Bolonha 1520-Setúbal 1597), propõe-se uma interpretação da política de representação nacional da comunidade italiana em Portugal na segunda metade de Quinhentos assim como das suas estreitas relações com Roma e a Santa Sé. Para além disso, salienta-se que na promoção do culto de Nossa Senhora do Loreto em Portugal, a comunidade italiana contribuiu na difusão do mesmo na América Latina. ●

Abstract

Written in collaboration by two scholars, this essay reconstructs the first church of the Italian nation in Lisbon (1518-1597), destroyed by a fire in 1651, confirming the attribution to architect Filippo Terzi.

The building is ultimately interpreted as a form of self-representation of the Italian minority in Portugal, the expression of a privileged relation with the Holy See, and evidence of the played by the Italian emigrants in promoting the cult of the Virgin of Loreto in Portugal and Latin America. ●

palavras-chave

NAÇÃO
LISBOA
SANTA SÉ
NOSSA SENHORA DO LORETO
FÍLIPE TERZI

key-words

NAZIONE
LISBON
HOLY SEE
MADONNA DI LORETO
FÍLIPO TERZI

Arbitragem Científica Peer Review

Pedro Galera Andreu
Universidade de Jaén

Francisco Herrera Garcia
Universidade de Sevilla

Data de Submissão
Date of Submission
Mar. 2013

Data de Aceitação
Date of Approval
Mar. 2014

A ANTIGA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO LORETO DA NAÇÃO ITALIANA EM LISBOA (1518-1651) DADOS ARQUIVÍSTICOS E ALGUMAS HIPÓTESES SOBRE O EDIFÍCIO DE FILIPPO TERZI

NUNZIATELLA ALESSANDRINI

Investigadora integrada CHAM-FCSH-UNL/UA Bolseira da FCT

SABINA DE CAVI*

Universidad de Córdoba

I. Introdução

* Investigador contratado pelo Ministerio de Economía y Competitividad de España, Subprograma Ramón y Cajal, proyecto RYC-2011-09058, Universidad de Córdoba, Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música.

¹ Sobre o arquitecto: Ayres de Carvalho 1979, Morselli 1995, Henriques da Silva 2004. Sobre a decoração do interior: Quieto 2001.

A actual igreja de Nossa Senhora do Loreto, levantada em 1785 e situada na esquina da Praça de Camões, no cruzamento do Largo do Chiado e da Misericórdia (fig. 1) apresenta-se no estado de restauro do século XVIII pelo arquitecto José da Costa e Silva (1747-1819), em consequência da radical reconstrução do Bairro Alto depois do desastroso terramoto de 1 de Novembro de 1755.¹

Enquanto que o interior (fig. 2), em planta longitudinal encrostado em mármore policromos, apresenta uma nave única com três capelas laterais abertas frontalmente para o transepto, o exterior em três ordens (dois andares e um ático



Fig.1 – Complexo da Igreja de Nossa Senhora do Loreto, vista externa de esquina (estado actual), Lisboa

Fig. 2 – Igreja de Nossa Senhora do Loreto, vista do interior (estado actual), Lisboa



² Para um estudo topográfico da área: Matos Sequeira 1939, sobretudo vol. I, 270-306 e vol. II, 188-206 e 225-269.

³ Matos Sequeira 1939, sobretudo vol. I, 270-306. Uma detalhada análise dos bens imóveis desta zona baseada no espólio do arquivo da igreja do Loreto e na documentação dos medidores da Câmara mereceria um estudo aprofundado. Para a rigorosa identificação da localização das terras da paróquia do Loreto *ibidem*, 297-298; para a identificação do sítio do monturo *ibidem*, 277

⁴ Antecipam-se algumas observações de uma pesquisa que está a ser efectuada por quem escreve

⁵ Quadro intitulado: *Joyeuse Entrée di Re Filippo III (Filippo II di Portogallo) a Lisbona*: óleo su tela, 1,97 × 1,09 m. (Ver artigo de Andreas Gehlert nesta Revista).

com uma réplica escultória da Virgem do Loreto), perfila-se com uma fachada tripartida por grandes pilares postos sobre altos plintos dóricos, dotada de uma entrada levantada acima do nível da rua à qual se coliga através de uma escada de duplos lanços rectos: uma solução para nivelar o pavimento da igreja, essencialmente escavada na pendência do monte, assim como acontece em S. Trinità dei Monti em Roma.

Como demonstra a vista geral da igreja, que inclui o lado esquerdo (fig. 1) que contém a sacristia e acima desta as salas do arquivo de Nossa Senhora do Loreto, o edifício *ad insula* insere-se na encosta daquilo que era antigamente conhecido como o “Monturo de São Roque”: um conjunto de terras régias e de propriedade de particulares situadas na freguesia da igreja de S. Maria da Misericórdia, que se alargavam sobre um terreno pendente entre a igreja de S. Roque e a igreja de Nossa Senhora do Loreto, erigida fora da muralha fernandina do século XIV que na altura da primeira igreja coincidia com o seu lado direito.²

A localização *extra muros* da igreja primitiva, que se tornou ainda mais radical após a demolição da torre norte da porta de S. Catarina em 1577 (antigamente situada frente ao ingresso principal da igreja), a sua vida simbiótica com a muralha defensiva, sobre a qual se apoiava com o seu lado direito, e o papel desenvolvido pelos Italianos na abertura de um novo e largo eixo urbano que ligava Loreto com a igreja de S. Roque em 1569 na transformação da rua do Loreto depois chamada “rua larga de S. Roque”, evidenciam a clarividência e as ambições da nação italiana na Lisboa do Rei D. Sebastião (1557-1578).

De facto, os ricos mercadores que participaram na construção da primeira igreja, apesar de manterem as próprias residências na freguesia da Sé e na Rua Nova dos Mercadores na zona ribeirinha da cidade, decidiram investir na sua auto-representação e criar uma igreja nacional numa nova zona de desenvolvimento urbano, onde se concentravam os esforços, na segunda metade de Quinhentos, dos Jesuítas – que compraram em 1553 uma ermida para a promoção do culto das relíquias de S. Roque – e os interesses imobiliários de um considerável grupo de nobres: Álvaro Pais, o Almirante Dom Francisco da Gama, conde de Vidigueira (respectivamente em 1543 e 1573), o conde de Vimioso, Dom João de Faro, Dom Manuel de Portugal, Dom Henrique de Noronha com sua esposa Dona Elena da Silva, a família Niza.³

Longe de propor soluções ou reconstruções definitivas relativamente a este importante contexto urbano composto por três igrejas principais (Loreto, S. Roque e S. Maria da Misericórdia), uma larga e direita rua “alla moderna”, que corria ao longo de uma muralha cada vez mais agredida pelos interesses de particulares que ali queriam construir, limitamo-nos a assinalar no presente ensaio a preparação de um estudo monográfico sobre a zona dos Jesuítas e dos Italianos.⁴

Como aparece bem evidente no interessante detalhe de uma magnífica vista de Lisboa conservada no castelo alemão de Weilburg (ca. 1600), gentilmente fornecida pelo colega Andreas Gehlert (Fig. 3),⁵ o fenómeno do “assalto às muralhas,” típico



da cidade renascentista europeia, produziu neste particular sector de Lisboa um interessante resultado de recuperação e reciclagem das muralhas em novos edifícios “a sala”, tangentes, sobrepostos ou englobantes as mesmas muralhas. O detalhe da vista acima mencionada reflecte o estado já completamente urbanizado da estrada “palazzata” que descia de S. Roque até Loreto, ladeada à direita por uma série de longos e largos edifícios que englobavam as antigas muralhas e torres da zona, entre os quais o último, com uma fachada com três janelas, pensamos possa tratar-se da igreja de Nossa Senhora do Loreto assim como se apresentava nos primeiros anos do século XVII.

Como veremos neste artigo, que pretende oferecer uma primeira avaliação daquela que foi a antiga igreja através da confrontação de dados provenientes de pesquisas no arquivo de Loreto e no arquivo Segreto Vaticano, o edifício sacro reutilizou neste caso a muralha urbana, fazendo as funções, num segundo tempo, de baluarte no lugar da torre demolida. Ao mesmo tempo, grande parte da muralha deste perímetro citadino vinha usurpado pelos particulares e, principalmente, pela afamada família dos Giraldi que ali encostou as suas casas.

Fig. 3 – *Joyeuse Entrée do rei Filipe III (Filipe II de Portugal) em Lisboa* (detalhe que apresenta de cima para baixo: Igreja de S. Roque, o complexo de S. Maria da Misericórdia, a rua Larga de S. Roque, o complexo de Nossa Senhora do Loreto, Weilburg Castle (Frankfurt)
© Andreas Gelhert

⁶ Vejam-se as actas: Álvarez-Ossorio Alvariño / García García 2004; García García (no prelo) e o colóquio: *Lisboa e os estrangeiros até ao terremoto de 1755. Colóquio internacional de história, história da arte e literatura*, T. L. Vale, M. J. Ferreira e P. Flor (org.), Lisboa, 7-8 marzo 2013. No que diz respeito aos estudos sobre as construções espanholas e portuguesas em Roma, veja-se E. Tormo, P. P. Quieto, M. Vaquero Piñeiro, M. Barrio Gonzalo, M. A. Aramburu-Zabala Higuera e A. Anselmi. O projecto de pesquisa da Bibliotheca Hertziana de Roma (Max-Plank Institut für Kunstgeschichte) intitulado *Minerva* apresenta uma abordagem especificadamente histórico-artístico a esta temática. <http://www.biblhertz.it/en/research/forschungsprojekte-des-instituts/minerva-research-group/>

⁷ V. Rau, C. Radulet, M. Spallanzani, N. Alessandrini, entre outros.

⁸ Crespo Solana 2003 e 2010.

⁹ Madrid, Archivo Histórico Nacional (AHN), leg. 22223 (*Papel que hizo el D.or Vilani Administrador del Hospital de los Italianos tocante a su fundación establecimiento y rentas que tiene*), p. nn.: “se hizo con su Real assenso, y debajo de su protección, con acuerdo, y aplauso del sup(re)mo Consejo de Italia, como consta... y en el Vo cap(itu)lo adonde se dice que será bien siempre elegir por Adm(inistrado)r un Capellan de honor de S. Magestad...”. Acerca do litígio surgido no século XIX entre Roma e Madrid devido ao padroado régio: Ramón Fort 1851; *Contestación* 1871, *El Patronato* 1873. Sobre a igreja e hospital dos italianos em Madrid: Sabina de Cavi, “NATIONE ITALIANA: Architecture and Social Identity of the Italian Minority in Philippine Iberia (1580-1640),” em *Architecture in the Ibero-American World*, em College Art Association, New York, 9-12 febbraio 2011.

II. A nação italiana no estrangeiro e as igrejas nacionais na Península Ibérica

Depois de anos de estudos sobre as igrejas nacionais portuguesas e espanholas em Roma, o interesse pelas comunidades nacionais na Europa moderna tem estimulado uma reflexão interdisciplinar em três importantes encontros internacionais, voltando a integrar o âmbito dos estudos histórico-arquitectónicos com o da história social e religiosa. ⁶ Parcialmente estudadas resultam a história social e económica da nação italiana em Portugal, ⁷ assim como a da nação italiana em Espanha e Madrid, ⁸ que se caracterizou desde o início pela sua estreita ligação com a corte assim como pelo padroado régio nas construções arquitectónicas, área, esta, ainda a ser estudada. ⁹ Estudar as origens e as motivações que levaram à construção da igreja de Nossa Senhora do Loreto em Lisboa por volta de 1518, significa propor uma série de hipóteses, algumas corroboradas pela leitura da documentação conservada no arquivo da dita igreja, outras formuladas pelos conhecimentos históricos acerca da vida da comunidade italiana na capital portuguesa do século XVI.

A este propósito, é oportuno lembrar que a presença italiana em Lisboa remonta, pelo menos, à fundação do reino português em 1147 aquando da vinda de Mafalda de Sabóia, esposa do primeiro rei português D. Afonso Henriques, com um numeroso séquito. Ao longo dos séculos sucessivos assiste-se a uma consolidação da nação italiana nas suas diversas componentes de origem: genoveses, venezianos, florentinos, prazentinos, milaneses e outros chegam em consequência da expansão atlântica e indiana do reino. Assim, nas últimas décadas do século XV, importantes casas comerciais italianas detinham relevantes monopólios económicos, entre os quais o comércio africano dos escravos e o comércio da cortiça, sendo também bem inseridos no comércio do açúcar da Madeira e do coral.

Após a viagem de Vasco da Gama (1498) e a abertura do novo caminho marítimo para a Índia, o comércio com o Oriente e as perspectivas de substanciais ganhos, atraíram a atenção de numerosos mercadores que, reunidos em sociedades ou pessoalmente, inseriram-se com sucesso na nova aventura comercial. Apesar da forte presença genovesa no mercado português e atlântico, foram, contudo, os capitais florentinos que desempenharam um papel determinante no bom andamento do comércio oriental no início do século XVI, perdendo, no entanto, alguma força a partir da década de Sessenta quando a nação genovesa começa a injectar capitais no reino de Portugal.

Os ricos florentinos Marchionni e Sernigi e o cremonês Affaitati não aparecem em nenhum dos documentos do arquivo de Loreto referentes a legados ou esmolas, pedidos de sepulturas e outros, deixando entender que estas famílias não tivessem qualquer ligação com a igreja do Loreto. As explicações podem ser várias: desde a aquisição de propriedades nos arredores da capital onde mantiveram a própria residência, como foi o caso dos Marchionni e Affaitati, até aos percursos de vida que os ligaram a outras igrejas como foi o caso dos Sernigi. Não podemos, no entanto,

ter a certeza matemática que os membros destas famílias não tivessem contribuído para a edificação da Igreja do Loreto.

Através das indicações extrapoladas do acordo entre o mercador florentino Luca Giraldi e a Junta da Igreja do Loreto a 2 de Março de 1551,¹⁰ para a celebração do contrato de padroado sobre a capela mor, podemos, no entanto, chegar à recomposição do grupo de mercadores que deram início à empresa de edificação da Igreja dos Italianos. Alguns destes mercadores ocupavam cargos nas citadas casas comerciais, como era o caso de Giovanni Morelli, florentino, chegado a Lisboa em 1509 para trabalhar com Bartolomeo Marchionni; Giacomo de' Bardi, da famosa e rica casa comercial dos de' Bardi activa em Lisboa desde o século XIV; Luca Giraldi¹¹, mercador florentino cuja presença em Lisboa pode ser situada entre 1513 e 1515, enviado como agente da companhia florentina dos Gualterotti de Bruges e residente, nos primeiros anos, em casa de Giovanni Francesco Affaitati. O espírito empreendedor demonstrado desde logo por este jovem mercador assim como a sua devoção face a Igreja de Loreto, leva-nos a supor que possa ter sido um dos principais agentes da empresa. Entre os outros "viri mercatores" que estiveram na origem da fundação da igreja, podemos incluir sem qualquer dúvida, o cremonês Cristoforo Boccolli, feitor de Giovan Francesco Affaitati, cujo legado testamentário foi levado a cabo pelos filhos e netos, e o mercador genovês Antonio Salvago, cujos descendentes aparecem mencionados frequentemente na documentação do arquivo.

¹⁰ Archivio Nossa Senhora de Loreto (ANSL), Caixa IX, doc. 1b, tabelião Henrique Nunes (contrato lido nas casas de Giraldi na freguesia da Sé); Matos Sequeira 1939, vol. I, 300-301.

¹¹ Sobre Luca Giraldi: V. Rau 1965, N. Alessandrini 2011

¹² ANSL, Caixa I, doc. 21. Sobre a história da Igreja do Loreto: Sergio Filippi 2013

¹³ Sobre a colectoria em Portugal: Giordano 2007 e Giordano 2008.

III. A primeira igreja: 1518-1651

Os mercadores italianos resolveram comprar um terreno na freguesia dos Mártires e oferecê-lo à Igreja de S. João em Latrão, "*donatione perpetua et irrevocabili*,"¹² solicitando ao papa Leone X a autorização de construir uma igreja com todos os privilégios previstos para as igrejas agregadas ao capítulo Lateranense. Tal escolha punha a confraria e a igreja, desde o início, numa condição de extraterritorialidade, dependendo apenas do Capítulo Lateranense e do Papa. No entanto, ao mesmo tempo, tendo sido construída nos terrenos pertencentes à freguesia dos Mártires, dependia, por isso, também do cabido. O contencioso jurisdicional estava, portanto, presente no acto da fundação da igreja e teria determinado o futuro da história da igreja. O contrato de compra foi, provavelmente, destruído no incêndio de 1651 juntamente com parte da igreja e dos estatutos (reformulados em 1668 e em 1679), tornando, assim, complicadas as sucessivas relações com a Mitra patriarcal de Lisboa, enquanto que se mantinha firme, durante a época moderna, a relação da confraria de Loreto com o Papa através a figura do colector apostólico.¹³

A morte do papa Leone X, ocorrida a 20 de Abril de 1518, não lhe permitiu outorgar os privilégios de própria mão, mas estes foram confirmados pelos seus sucessores, papa Clemente VII com bula de 1521 e de 1523 e papa Paulo III a 2 de Setembro de 1544. Desde o início, os documentos especificavam que a igreja

¹⁴ ANSL, Caixa 1, doc. 20; ASV, Portogallo, vol. 34, foll. 363r-364r (cópia bula de 20 de Abril de 1518), 369r-379v (cópia bula sexto calend. Decembris 1523); Archivio Segreto Vaticano (ASV) Portogallo, vol. 36, foll. 54r-55r; 57r-59v; 59v; 60r-61r (ratifica de Paolo V de 6 de Fevereiro de 1607 da confirmação do hospital, já concedido por Clemente VIII com breve de 23 Novembro de 1594); ASV, Portogallo, vol. 65, foll. 51r-52r.

¹⁵ O primitivo oratório de Santo António taumaturgo era segurado pela confraria dos indianos residentes em Lisboa chamados “os Cabras”, que, em seguida, mantiveram uma capela na igreja até que a confraria foi acolhida pela igreja da Santissima Trindade, onde ficou até ao terramoto de 1755: ANSL, Caixa XV/Cappelle, fasc. 59, fol. 1v (1615).

¹⁶ de Castro 1763, vol.III, 322; de Matos Sequeira 1939, vol. I, 293, 294-296.

¹⁷ de Matos Sequeira 1939, vol. I, 295-296; Arquivo Nacional Torre do Tombo (DGLAB/TT) *Livros dos Emprazamentos*, fl. 49 e ANSL, Caixa XII.

¹⁸ ASV, Portogallo, vol. 36, fol. 34r: (*ibidem*) “per privilegio di poter’andare con il loro Cataletto à pigliare tutti li morti della natione Italiana di qual si voglia Parocchia, purchè si paghino li diritti ordinarij à dette Parochie”; *ibidem*, fol. 36v (20 de Agosto de 1603).

¹⁹ ANSL, Caixa III/Patriarcato, fasc. 16, foll. 220v-221v.

²⁰ ASV, Portogallo, vol. 36, fol. 51 “...la rota condannò la compagnia nelle spese et nelli detti frutti et offerte calculate i(n) 482 cruciadi che sono di m(onet)a che no(n) usasse de diritto Parochiali in preiudicio de la Matrice.”

²¹ de Matos Sequeira 1939, vol. I, 297; ASV, Portogallo, vol. 36, fol. 35r-v, 36r; 51r-52v; 53r-v.

²² ASV, Portogallo, vol. 36, vol. 62v (o itálico é das autoras).

²³ O nome S. Maria do Loreto foi também adoptado pela comunidade italiana em Valladolid em

dedicada à Virgem de Loreto seria dotada de campanário, cemitério, altares e pia baptismal.¹⁴

Edificada perto ou no lugar de um antigo “nicho devoto, aluminado de azeite, aberto no velho muro Fernandino, do que o sacelo extra-murallas” dedicado a S. António da Pádua “dos Cabras”,¹⁵ mais do que no lugar duma ermida, a igreja foi aberta ao culto no dia 8 de Janeiro de 1522 sob o reinado de D. João III que permitiu à confraria utilizar a antiga muralha da cidade fora das portas de Santa Catarina.¹⁶ A 29 de Outubro de 1530 o rei renunciava a algum terreno em favor da expansão da igreja¹⁷, mostrando o consentimento régio à instituição.

Para além disso, um documento do arquivo vaticano de 1605 especifica que a igreja teria gozado dos mesmos privilégios de S. Giovanni dei Fiorentini e S. Maria Sopra Minerva em Roma e que desde a altura da sua fundação os Italianos pretendiam o direito à administração dos sacramentos e às sepulturas quer para si próprios quer para “le loro moglie, figli, servitori, schiavi et tutta la familia, standone anco di questo in possesso.”¹⁸ O direito de “fare parrocchia” para as famílias italianas na própria igreja nacional – defendido pelos Italianos desde o início com base nos privilégios pontifícios mas impugnado pelo cabido de Lisboa pelo facto de o terreno da igreja pertencer à antiga paróquia dos Mártires – (Fig. 3, em alto à direita) foi resolvido a 2 de Janeiro de 1551 com o estabelecimento de uma nova paróquia independente de que se tinham definido os limites a 24 de Janeiro de 1551,¹⁹ quando foi cancelado um débito de 482 cruzados a favor do capítulo da Sé.²⁰ Isto tudo tinha sido ratificado pelo bispo de Nicomedia a favor da Confraria de Loreto a 22 de Dezembro de 1600.²¹ Com o pleno direito paroquial, a identificação entre nação e confraria fortificou-se de tal maneira que em 1609 os oficiais desta pediram ao papa Paolo V de alargar os privilégios e indulgências a todos os Italianos residentes nos territórios portugueses: “[chiedono di] partecipare delle medesime indulgenze tutti quelli Italiani, che si trovano non solo nell’Isole, e costa di Africa della conquista del Regno di Portogallo; ma anco nell’Indie orientali, nelle quali parti vi è carestia di questi tesori spirituali... come se stessero essendo i(n) d(ett)a città di Lisbona.”²² Ahamos, portanto, que o papel fundamental da confraria em garantir quer uma ligação directa com Roma, quer os privilégios à nação italiana fora da sua pátria, pode ter contribuído para a promoção do culto da Virgem do Loreto nas Américas na primeira época moderna.²³ A primeira igreja dos Italianos, foi, portanto, erigida enquanto espaço da nação e à custa dos italianos que a sustentaram com o pagamento de uma taxa correspondente a um quarto de ducado por cada 100 ducados de entradas (como referido no capítulo 24 dos antigos estatutos da confraria): “come costumano di fare tutte l’altre nationi che vi risiedono alle loro cappelle, et sepolture, come sono Alemanni, fiamminghi, francesi, et Inglesi cattolici in virtù delle loro constitutioni (...) col quale emolumento et elemosina, è stata fabricata la detta chiesa la q(ua)le è ornata co(n) soffitto dorato, et pitture à olio con altri ornamenti tali, ch’ella è la più bella Chiesa di q(ue)lla Città, e forse del Regno.”²⁴

IV. A capela-mor (1551-1658)

Apesar do pouco conhecimento que temos acerca da decoração e da forma arquitetônica da igreja primitiva, alguns importantes indícios podem ser deduzidos pelos documentos relativos ao padroado da capela-mor concedida, a 1 de Março de 1551, ao florentino Luca Girdali (1493-1565), e pelo conhecimento do litígio ocorrido entre a confraria e os herdeiros de Luca Girdali,²⁵ originado pela abertura de uma e depois de mais janelas no lado direito da igreja,²⁶ isto é, do lado da muralha. Os ecos do escândalo inflamaram a cidade de Lisboa para depois chegarem até Roma graças às negociações secretas de Monsenhor Giovan Battista Confalonieri (Roma, 1561-1648).²⁷

Secretário do colector em Portugal Fabio Biondo patriarca de Constantinopla (1593-97), e, mais tarde, do nuncio em Madrid Camillo Caetani, (1599-1600) patriarca de Alexandria, Confalonieri é conhecido em Portugal enquanto autor *Grandezza e magnificenza della città di Lisbona* (ca. 1593-1595), uma descrição topográfica e etnográfica da cidade de Lisboa quase contextual à grande pintura de Weilburg, inspirada na obra de Giovanni Botero (1540-1617), *Della ragion di stato: libri dieci: con tre libri delle cause della grandezza e magnificenza delle città* (1589)²⁸. Apesar de este texto não conter qualquer referência à igreja do Loreto, alguns dos volumes do volumoso fundo Confalonieri do Archivio Segreto Vaticano evidenciam o seu interesse pela nação italiana e pela igreja de Nossa Senhora do Loreto: um espaço que devia conhecer muito bem considerado que foi ele que representou os interesses da confraria em Roma durante o pontificado de Paolo V.²⁹

Segundo o contrato da capela-mor fechado em 1551, Luca Girdali tinha-se comprometido a pagar 3,000 cruzados – correspondentes a 1,200,000 reis – “na fabrica e ornamento de dita caza e Igreja”, recebendo em troca a possibilidade de utilizar a capela-mor em toda a sua altura para construir um mausoléu familiar para si e seus descendentes.³⁰ O investimento de Girdali previa também um rendimento de 30 cruzados anuais para manter as funções de culto e a decoração da capela-mor, com a obrigação de a reconstruir em caso de necessidade.

Uma atenta leitura revela que Girdali se tinha também comprometido a concluir a construção das duas capelas limítrofes à capela-mor: a do Espírito Santo, no lado esquerdo olhando para o altar-mor (*in cornu Evangelii*), e a de Santa Caterina, no lado direito (*in cornu Epistolae*).³¹ Por isso, mais do que mero comitente de uma só capela nobre, Luca Girdali era, portanto, mecenas da inteira zona do presbitério, a que (como veremos) se encostavam, no lado direito, as suas casas.

A menção de três capelas com arcos maiores e abóbadas em pedras permite imaginar uma primitiva igreja com uma nave com transepto e três capelas (Matos Sequeira indica, porém, cinco capelas) com abóbadas de cruzeiro abertas sobre o transepto coberto a asnas (segundo os modelos das igrejas mendicantes), ou segundo o modelo (muito mais moderno) de igreja a nave única com arcos de berços com capelas laterais ao longo do corpo principal e três capelas grandes principais no presbitério com abóbadas em pedra, e arcos maiores como preparação de uma pos-

1601: García García 2007, 391: “fue necesario instalar allí un nuevo hospital de los italianos anejo a la iglesia de San Alesio y Nuestra Señora de Loreto, adquiriendo la casa, iglesia y jardín...”. Sobre a difusão do culto no México e o papel dos jesuítas na difusão do culto mariano: Alcalá 2011 e Alcalá 2008.

²⁴ ASV, Portogallo, vol. 36, fol. 39r-v.

²⁵ ANSL, Caixa IX, doc. 1b; ASV, Portogallo, vol. 36, foll.44r-v (escrita por G. B. Confalonieri al Papa, sem data), foll. 45r-v (minuta da mesma); 46r (10 Junho 1612); 47r-v (*Mem(ori)a sopra la cap(ell)a maggiore*). Sobre Luca Girdali: Alessandrini 2011. Veja-se também n.º 11.

²⁶ ASV, Portogallo, vol. 36, foll. 48r-v; 49r-v; 52r-v.

²⁷ Sobre Confalonieri: Foa 1982. Sobre as suas viagens: Guerra Campos 1964; Palmieri 1890; Palmieri 1892; *Per terras de Portugal* 2002.

²⁸ Testo manuscrito no ASV, Confalonieri XII, publicado em Dell’Aira 2005.

²⁹ ASV, Portogallo, vol. 34, 36 e 65.

³⁰ ANSL, Caixa IX, doc. 1b, foll. 1r e 1v: “pera isso fazer hua sepultura, com rotolos & armas da casa girdala quantas e em qualquer parte de dita Capella que elle ordenasse”.

³¹ ANSL, Caixa IX, doc. 1b, fol. 4: “. . . que da obra que se fazer na dita caza... a primeira será a acabarse a ditta Capella mor, e as outras duas Capellas a ella conjuntas con seus arcos e abobada de pedraria.”

³² ANSL, *Livro das Actas das Sessões da Junta*, 1.º, p. 35b. Sobre o arquitecto: de Carvalho 1964 e de Carvalho 1971.

³³ ASV, Portogallo, vol. 36, fol. 37v. Transcrição das inscrições: “Quadro/ di mezzo/ dell’altar/ maggiore; Altar/ maggiore; scale; balastra; fenestra/ della/ compagnia; fenestra/ pregiu/ditiale/ del Gi/raldi/ e guarda sopra/ l’altar maggiore; stanza della Chiesa/ che possiede il Girdi [barrato e substituito da: stanza del Girdi]; fenestra/ che guarda/ il corpo della/ Chiesa, et/ che che tiene il Girdi; cornici; cornici; Casa del Giral[di]; cappella do/ S.ta Catarina; sepol/tura.”

sível cúpula. Apesar de esta hipótese se referir a um primeiro projecto datado por volta de 1550 e nunca levado a cabo, a descrição contida no contrato não exclui a atractiva possibilidade de que, pelo menos no primeiro tempo, os Italianos tivessem pensado em sinalizar a própria presença urbana com um elemento arquitectónico alheio à tradição da construção civil local, mas central no debate arquitectónico do Renascimento Italiano, em particular em Roma: a cúpula.

Actualmente a igreja apresenta uma disposição em capelas ordenadas ao longo de um alto transepto, mas é possível que isto reflecta a elaboração da igreja reconstruída após o incêndio de 1651 e possivelmente o novo desenho da capela-mor a cargo do arquitecto João Nunes Tinoco em 1664, apresentado e votado na junta de 2 de Setembro de 1668.³²

A existência de um esboço feito com pena e tinta castanha e de algumas memórias redigidas pelo próprio Confalonieri, ajudam, no entanto, a compreender a verdadeira disposição interior da igreja em 1612, isto é, sessenta anos após a primitiva concessão da capela-mor a Luca Girdi (Fig. 4).³³ Apesar de a perspectiva do desenho ser amadora e não realizada seguindo os cânones do desenho arquitectónico (de facto não combina bem o levantamento da capela-mor com o da nave lateral) é, no entanto, a única testemunha visual de como se apresentava o interior em 1612 e das causas da disputa. Cruzando todas as informações podemos afirmar que a igreja era de nave única, com presbitério (ou capela-mor) rectangular (medi-



Fig. 4 – Giovan Battista Confalonieri, esboço do interior da igreja de Nossa Senhora do Loreto, 1612 ca. (ASV, Nunziature/Portogallo, vol. 36, fol. 37v)

das 36 × 32 palmos, isto é 7,92 m × 7,04 m), abobadas de cruzeiro de pedraria, enquanto que o corpo da igreja era com abóbada de berço ou a asnas.³⁴ A igreja não era em cruz latina mas tinha capelas laterais nos lados: as duas mais próximas do presbitério –olhando para o altar – eram a capela do Santíssimo Sacramento (a primeira à esquerda) e a de Santa Caterina (a primeira à direita).

O altar-mor cuspidado estava levantado sobre um altar abalaustrado, e continha três grandes pinturas *centinate*.³⁵ Na parede direita da capela-mor abriam-se duas janelas, assinaladas por Confalonieri no seu desenho: uma de propriedade da confraria (*fenestra/ della/ compagnia*), e uma de propriedade de Luca Girdali (*fenestra/ pregiu/ditiale/ del Gi/raldi/ e guarda sopra/ l'altar maggiore*). Esta janela sobre o altar-mor abria-se numa sala rectangular (esta também, segundo Confalonieri, entregue a Girdali), em parte sobreposta à capela de Santa Caterina.

Para além disso, na nave principal sobre a entrada da capela de Santa Caterina (ao nível da imposta da abóbada de berço), abria-se uma segunda janela “usurpada” à igreja pelos Girdali, que dava para a mesma sala (*fenestra/ che guarda/ il corpo della/ Chiesa*).³⁶ Desta sala “leiga” os Girdali podiam assistir à missa através de duas janelas: a que dava sobre o altar-mor, e a que estava situada acima da capela de Santa Caterina, que abria sobre a nave principal.³⁷ Por isso, deduz-se que o presbitério e a nave mor estavam alinhados, e, assim, a planta da igreja seria de uma só nave com capelas laterais e não em cruz latina.

A apropriação do espaço público (e eclesiástico) através de formas de padroado arquitectónico atribuía um forte poder no seio da comunidade. Disposições deste género, consequências de soluções adoptadas pelos mosteiros de clausura, eram comuns naquela época quer em Itália, sobretudo em Nápoles, quer na Península Ibérica. Lembramos apenas o caso coevo e paradigmático dos apartamentos privados de Felipe II e Isabel Clara Eugenia no Escorial, ou o do duque de Lerma, encostados ao lado esquerdo do presbitério da igreja de S. Paulo em Valladolid.³⁸ Girdali, tinha, portanto, bem pensado em se apropriar da zona do presbitério da igreja de Nossa Senhora do Loreto ligando-a directamente às suas casas, abrindo uma porta na muralha antiga e designando a operação como obra de misericórdia.

Depois da morte de Luca Girdali, ocorrida em 1565, a capela-mor tinha sido entregue ao cuidado do filho Francesco que, justificando contribuir para uma melhor iluminação da igreja deu a permissão, em 1575, de proceder a aberturas no muro contíguo às suas casas que se encontravam no lado externo do muro e construir uma escada de serviço dos padres.³⁹ Reforçava, assim, as suas pretensões sobre a igreja e sobre o complexo em que se inseria o seu palácio.

O problema da utilização das janelas comunicantes entre a igreja e as casas particulares, legalmente concedida no contrato a Girdali⁴⁰, esteve, portanto, na origem de uma série de problemas com os herdeiros de Luca Girdali, principalmente entre Maria Girdali (1582-1658) e a Confraria de Loreto,⁴¹ caso este que foi tratado por Confalonieri visto que o collector Biondo recusava tomar uma posição directa contra o governador.⁴²

³⁴ Existe uma contradição: por um lado, o desenho de Confalonieri indica (grosseiramente) a abóbada de berço e duas faixas que poderiam corresponder a nervaturas; por outro lado, os documentos da disputa com Sá de Meneses falam de “tetto fabricato de grossi travi”, dado, este, que faria pensar num tecto de asnas (ver nota 55). Não sabemos qual versão escolher, mas o certo é que a nave era apenas uma e era muito longa, consequência da demolição da torre de S. Catarina.

³⁵ A douradura do retábulo está atribuída a Manoel da Costa em data de 1628: ANSL, Caixa B/Conti, fasc. 27 (Conti 1627-1633), p. 20r-v.

³⁶ Janela não mencionada nem autorizada pelo contrato de 1551: “che responde, et mira tutto il corpo della chiesa” (ASV, Portogallo, vol. 36, fol. 49r)

³⁷ ASV, Portogallo, vol. 36, fol. 44r-v “...1551 li officiali di quel tempo per instrumento publico concessero à Luca Girdali et suoi successori la Cappella maggiore di detta Chiesa, per tre mila cruciadi, che sono scudi di moneta, li quali egli pagò per aiuto della fabrica di quella Chiesa, che al' hora non era finita. Di più gli concessero una stanza posta sopra la Cappella [apagado:maggiore] di S.ta Catarina, ch'è collaterale all'Altar maggiore, e nella quale stanza vi sono due finestre, una che guarda sopra detto Altar maggiore, et l'altra verso la nave della Chiesa; acciò egli et suoi successori vi potessero udire li officij divini, essendo la casa del Girdali contigua à d(ett)a Chiesa, et solo le mura della Città vi sono di mezzo nelle quali v'hà fatto una porta, che passa in detta stanza, onde per questo si obligò di dare ogni anno oltre allí tre mila scudi, dodici mila reis, che sono trenta altri scudi di moneta di entrata perpetua per una messa quotidiana pp[er] l'anima sua et per chi si pentisce, ò cercasse in qual si voglia modo di annullare questo contratto fù posta pena di tre mila scudi d'oro, con rifar le spese et danni...” (o itálico é das autoras).

³⁸ Banner 2009.

³⁹ ANSL, Caixa II, cit. in de Matos Sequeira 1939, vol. I, 304 e ANSL, Caixa I/Sà e Menezes, fasc. 4, foll. 9-15.

⁴⁰ ANSL, Caixa IX, doc. 1b, fol. 1v: “se poderem lograr a proveitar da dita casa como sua propria, e della pella dita janela poderem ver e ouir los officios divinos... janela de hua caza que esta a sobre a abobada de outra capella que esta a da banda do levante junto da dita Capella mor e parte co[n] muro da Citade”.

⁴¹ Maria Girdali (Affaitati) -neta de Luca - tinha casado com Francisco de Sá e Meneses, governador do reino de Portugal, de quem teve o filho Sebastião. O litígio entre a confraria e Sebastião ocorreu depois do incêndio de 1651 quando este não quis reconstruir a capela-mor. A confraria retirou a posse da capela-mor aos Girdali e a 29 de Abril de 1658 recusou a Maria Girdali o direito de ser sepultada na mesma. (ANSL, Caixa IX, doc. 4)

⁴² ASV, Portogallo, vol. 36, 46r, 49v. Confalonieri e Biondo sugeriam em Roma que intervisse, em favor da igreja do Loreto o bispo de Coimbra mandando fechar as janelas e tirando o padroado da capela mor que naquele tempo estava a ser avaliado acerca de 12,000 ducati. A justificação era que os Girdali não tinham acabado de decorar a capela e não tinham pago, durante mais de 52 anos, a entrada estabelecida de 30 reis anuais. Confalonieri propunha, assim, que Paolo V actuasse da mesma maneira como tinha feito em Roma contra os Colonna, que, também, tinham aberto janelas na basílica dos SS. Apóstolos: “et io so che S.S.ta fece serrare le fenestre de Collonnesi in S.to Ap[osto]lo et quanto più farà queste de particolari.” (*ibidem*, fol. 49v).

⁴³ ASV, Portogallo, vol. 36, fol. 44v: “...detta Cappella maggiore, la quale resta ancora con i muri bianchi, have(n)do il corpo della Chiesa il soffitto dorato co(n) 40 quadri di pitture à olio, et farsi altretanta(n)ti co(n) cornici dorate à torno la med(esim)a Chiesa sotto il melesimo soffitto: nè la Comp(agni)a pone mano à d(ett)a cappella non parendogli conveniente che li Girdali habbino la Cappella, et che la Compagnia l’habbia da ornare et mantenere et tra ta(n)to scomparisce assai la bellezza per ornato di detta Chiesa...” e *ibidem*, fol. 49r-v: “...Facendosi hora certe Cornice de quadri à torno alla Chiesa per accompagna-

Segundo a documentação vaticana, mais do que a serventia legalmente instituída no contrato, o que a confraria contestava aos Girdali era a falta de decoração, consequência, por um lado, do acesso à sala “laica” (de onde partiam continuamente impropérios e injúrias ao celebrante) e, por outro, a falha nos acordos originais visto que o mausoléu nunca tinha sido construído. Segundo Confalonieri, a situação tinha-se tornado paradoxal porquanto em 1612 a igreja, resultava, de facto, completamente decorada com excepção precisamente do presbitério que se encontrava tão só pintado de branco devido à falta de promoção artística dos Luca Girdali. Para além do mais os descendentes de Luca dedicavam-se a “estragar” e desmontar as decorações em estuque da nave principal pagas pela Confraria.

Os documentos do Archivio Vaticano apresentam, portanto uma imagem da igreja desta altura com uma só nave, quase inteiramente decorada, com o tecto provavelmente com arcos de berço e decorado em talha dourada, com um ciclo de quarenta *Cenas da Vida da Virgem* e decorações nas paredes em estuque que corriam à volta da imposta da abóbada ao longo da cornija.⁴³ A parte baixa das paredes estava, pelo contrário, decorada com azulejos portugueses e de Talavera, segundo nos informou padre João Chaves, incansável pesquisador do arquivo do Loreto.⁴⁴

Enquanto que no Vaticano Confalonieri defendia a causa da nação italiana, esta, em Lisboa, podia contar com o favor de Monsenhor Ottavio Accoramboni (1549-1625), bispo de Fossombrone e Colector apostólico com poder de Núncio de 1614 até 1621. Este, tendo percebido a pouca devoção que se tinha em Portugal para com S. Carlo Borromeo e Santa Francesca Romana, decidiu erigir, no primeiro ano do seu mandato e à sua custa, na igreja do Loreto “Chiesa delle belle, & delle più frequentate di Lisbona”, uma sumptuosa capela dedicada aos dois santos. Em 1616 organizou uma soleníssima procissão em honra dos ditos santos da qual redigiu uma detalhada descrição dedicada ao cardeal Borghese.⁴⁵ Em consequência da procissão, a devoção para com os dois santos aumentou consideravelmente e, tendo tido conhecimento de tanta devoção para com S. Carlo, o cardeal Borromeo resolveu enviar como oferta à confraria de Loreto a casula com que o santo celebrava a missa. Para conservar esta preciosidade e para que fosse vista pelo público, Accoramboni a mandou colocar num local perto da capela de S. Carlo que se alcançava através de uma escada em pedra em muito bom estado.⁴⁶

Nas primeiras décadas do século XVII, como o próprio Accoramboni afirmava, “non fu mai la natione Italiana in questo Regno si povera di gente, & facultà, come è di presente”⁴⁷, no entanto, não faltavam fundos para o sustento da igreja. A capela de Santa Caterina, após ter estado na posse do mercador florentino Giulio Nessi e da sua mulher Esperança de Casenes,⁴⁸ foi comprada pela confraria a 20 de Abril de 1618 e logo vendida ao mercador veneziano Francesco della Corona pela quantia de 300.000 reis a 6 de Julho de 1620.⁴⁹

Embora a nação italiana não estivesse particularmente rica, a famosa igreja estava, no entanto, num momento de bastante brilho: o desastrosos incêndio que nem uma

hora durou na manhã de 29 de Março de 1651 queimou tudo; a partir de 16 de Abril foi preciso iniciar a pensar na reconstrução.⁵⁰

V. Conclusão: identidade “nacional, regional, universal”?

A atribuição da igreja tardo quinhentista a Filippo Terzi (1520-1597), em Itália arquitecto de Guidobaldo II della Rovere e engenheiro pontifício que se transferiu em Portugal em 1577 onde permaneceu até a sua morte ao serviço de Felipe II de Habsburgo (Felipe I de Portugal), foi frequentemente sugerida pela crítica faltando outros nomes de relevo que pudessem ser ligados à edificação.⁵¹ Por um lado, torna-se evidente que a descrição da igreja, de uma alta nave com arcos de berço, com capelas laterais e presbitério rectangular, corresponde ao carácter funcional da arquitectura militar praticada por Terzi. Por outro lado, apesar de serem poucos, os dados documentais a favor de uma intervenção de Terzi na construção da igreja na última década de Quinhentos são convincentes.

A primeira prova consiste na sua presença em qualidade de perito da Câmara de Lisboa aquando da demolição da torre norte da Porta de Santa Catarina, como já tivemos ocasião de mencionar, impondo D. Sebastião à confraria a obrigação de elevar o telhado de modo a garantir a defesa da cidade.⁵² A 29 de Janeiro de 1577 foi redigido o contrato em casa do mercador genovês Stefano Lercaro,⁵³ mas antes da demolição foi convocada uma vistoria a 24 de Abril de 1577 para decidir as modalidades das obras. O documento menciona, nesta ocasião, a presença dos arquitectos “mice felipe terzo (...), Benito de morales (...), João dolva (...) dom Irº [Girolamo] de Meneses” na qualidade de peritos.⁵⁴ Finalmente, os estudos eruditos do Padre Sergio Filippi sufragam a familiaridade de Terzi com a comunidade italiana e a igreja do Loreto (de que foi Provedor nos anos 1589-1590; 1591-1592 e 1594-1595), com dois importantes documentos: a descrição do incêndio de 1651 de Francesco André Carrega,⁵⁵ e o testemunho de Sebastião de Sã e Meneses na disputa para a reconstrução da capela-mor em 1657.⁵⁶

No ocaso do século XVI, a igreja da Confraria e de Filippo Terzi correspondia, no seu conjunto, às suas funções defensivas e, simultaneamente, concretizava as ambições de representação dos proprietários na decoração do interior: um rico equipamento de pinturas (Tiziano e outros, segundo as guias da altura), e um ciclo de quarenta óleos sobre tela dedicados à Virgem padroeira da Igreja (a festa da igreja era a 8 de Setembro, dia do nascimento da Virgem). A forma arquitectónica com uma só nave e capelas laterais (quicá outrora em cruz latina com cúpula: o primeiro modelo jesuíta que Terzi utiliza em S. Vicente de Fora) servia bem os cânones da contra-reforma.

re il soffitto che è tutto messo à oro con quadri a oglio della vita della Mado(n)na, con una di dette cornice si venne à turare mezza fenestra, di quella, che guarda il corpo della chiesa et della quale non se ne tratta nel contratto, ne la compagnia gli l'hà concessa; et con tutto questo la herede del Giraldi, ò quelli, che fanno per lei la mandorono a fracassare, e smurare de facto, et de potentia senza niuna sorte di ragione.”

⁴⁴ ANSL, *Livro Mestre da Receita e Despesa*, 1.º, fol. 5v “Per il costo e spese de 21U854 [21.854] azuliggi di talavera e altri azuliggi fatti qui p orna-to della chiesa... 820\$300.” Agradecemos os pa-dres Sergio Filippi e João Chaves para nos terem proporcionado muitos dados que nos facilitaram esta pesquisa. Segundo os ditos padres o tecto ti-nha, em 1599, 22 quadros para os quais a confraria se tinha empenhado a pagar notáveis quanti-dades de dinheiro entre 1593 e 1599: ANSL, *Livro Mestre da Receita e Despesa*, 1.º, fol. 5v-6r.

⁴⁵ *Relatione* 1616.

⁴⁶ ANSL, caixa XV, doc. 13.

⁴⁷ *Relatione* 1616, cit.

⁴⁸ ANSL, Caixa IX/Testamenti, doc. 4 e Livro Mestre da Receita e Despesa, 1.º, fol. 8b; Matos Sequeira.1939, vol. I, 299.

⁴⁹ ANSL, Caixa IX/Testamenti, doc. 4, fol. 2.

²⁰ Matos Sequeira 1939, 227-229. A percentagem foi aumentada até ½ % e a paróquia foi temporariamente transferida na igreja de Nossa Senhora do Alecrim.

⁵¹ Sobre o engenheiro Filippo Terzi em Portugal: Battelli 1929; Battelli 1935; Coelho Henrique 1935; Dos Santos 1951; Bresciani Alvarez 1965. Veja-se também um caderno a ele atribuído de 16 folhas (desenhos e texto em italiano) na Biblioteca Nacional de Lisboa: Cód. BN 12956, *Estudos sobre embadometria, esterometria e as ordens de arquitectura.*, sobre o qual Lanzarini 2000 (que o atribui a Frai Giovan Vincenzo Casali).



Fig. 5 – Basílica de S. Maria di Loreto, vista externa (estado actual), Loreto

⁵² Matos Sequeira 1939, vol. I, 302-303: “serão obrigados a êtulhar a dita igreja atee a altura q(ue) for neçesaryo, pera que fique por fortalleza em lugar da dita tôrre...”.

⁵³ ANSL, Caixa III, doc. 12 e Matos Sequeira 1939, vol. I, 303.

⁵⁴ Freire de Oliveira 1882, vol. V, p. 349; de Matos Sequeira 1939, vol. I, 303-304 e vol. II, 225-226.

⁵⁵ “...e finalmente il tetto fabricato de grossi travi da famoso Architetto Filippo da Trezo (ANSL, Caixa V/Statuti, fasc. 12B, p. 1).

⁵⁶ “...Não estava com toda a perfeição e arquetura obrada por Felipe 3.º antes de a queimarem” (ANSL, Caixa I/Sã Menezes, fasc. 4, p. 8).

⁵⁷ Sobre Fontana e a adaptação do seu estilo arquitectónico para encomendas espanholas nos últimos anos napoletanos: de Cavi 2009.

⁵⁸ Sobre o papel do colector enquanto protector da igreja: ASV, Portugallo, vol. 36, fols. 102r-103v.

Definitivamente parece, portanto, que a confraria e o arquitecto preferiram uniformizar-se ao modelo universal da contra reforma, mais do que projectar sobre o edifício referências regionais da arquitectura coeva genovesa, florentina, lombarda. É verdade que a consciência de uma identidade arquitectónica local é mais um sentido historicista moderno do que um cânone de valor para a arquitectura tardo maneirista ou protobarroca, que, pelo contrário, centrava-se na internacionalização do culto, no sólido restabelecimento do legado paleocristão e na construção em função da predicação.

Da mesma maneira não surpreende que não se encontre qualquer tipo de referência (em planta ou decoração arquitectónica) à igreja mãe, isto é ao complexo da basílica do Loreto que tinha acabado de ser concebida em Itália pelo engenheiro Domenico Fontana (1540-1607) (Fig. 5).⁵⁷ De facto, mesmo quando Terzi partia para Portugal (1577-1597), outros arquitectos da região italiana das Marcas (Francesco Boccacini, Giovan Battista Chioldi e Lattanzio Ventura), iniciavam a construção da fachada de S. Maria de Loreto para Sisto V Peretti (1585-1590), entre 1571 e 1587. Não tendo um directo modelo arquitectónico de referência, visto que ainda estava “em construção”, Terzi teve que se adaptar com o que encontrasse *in situ*: o discutido “estilo chão” (o “portuguese plain style”, segundo Kubler), e as necessidades da Confraria.

A nação italiana escolhia, portanto, no fim do século, um conhecido arquitecto e engenheiro italiano para assinalar a própria identidade nacional, reiterada com uma política diplomática exercida pelos colectores apostólicos enquanto seus protectores oficiais.⁵⁸ Come demonstra um outro detalhe do citado quadro de Weilburg, a mesma relação directa com Roma anunciava-se, pouco depois em 1622, através



da iconografia do arco efêmero dos italianos que parece ter sido montado sobre a inteira fachada da Sé, na zona onde se concentravam os bens de raiz dos italianos (fig. 5) e descrito por João Baptista Lavanha na crônica oficial da entrada em Lisboa de Filipe III em 1619 (fig. 7).⁵⁹ A nação italiana ocupava, entre todas, um lugar verdadeiramente privilegiado.⁶⁰

A decoração do arco, sobre a qual não nos debruçaremos agora, anunciava claramente a relação privilegiada da nação com Roma e com o Vaticano, sendo decorado com as estátuas de Giano, Enea, Cesare e Ottaviano e o arco coroado com as chaves de S. Pedro. A nação italiana fazia referência, portanto, nos seus actos públicos, às origens romanas comuns e ao Papa enquanto base de identidade nacional, decidindo oferecer uma compacta visão da minoria étnica em lugar de combinar iconografias locais e municipais das diferentes regiões de origem. ●



Fig. 6 – *Joyeuse Entrée do Rei Filipe III (Filipe II de Portugal) em Lisboa* (detalhe que apresenta a Sé de Lisboa), Weillburg Castle (Frankfurt) © Andreas Gelhert

Fig. 7 – João Baptista Lavanha, *Viage de la Catolica Real Magestad del Rei D. Filipe III. N. S. Al Reino de Portugal Relación del solene recebimiento que en el se el hizo Sv magestad la mando escrivir*, (s. I.) 1622, fol. 32

⁵⁹ Viage 1622; Kubler 1972. Acquaforre mm. 307 x 200 a fol. 32r; testo a foll. 32v-33v (descrição do arco) e 34r-36v (descrição da catedral) 32r. Para uma crítica completa ao texto de Lavanha, suas fontes, versões paralelas e bibliografia, veja-se o artigo de Andreas Gelhert neste volume.

⁶⁰ Lembramos por utilidade os títulos dos arcos triunfais que especificam apenas quatro nações: a inglesa, a italiana, a flamenga e a alemã: *ibidem*, arcos dos homens de negocios (fol. 15v sgg); dos Ingleses (fol. 33r sgg); dos oficiais da bandeira de S. Jorge (fol. 36v sgg.); dos Reis

de Portugal (fol. 28v sgg.); guarnicioneros (fol. 29v); tanoeiros (idem); oleiros (fol. 29v sgg.); sapateros (fol. 30v, sim foto); cereiros (fol. 31r-v); Italianos (fig. Fol. 32r, texto fols. 32v-33); pintores (fol. 36r, texto 36v); Flamengos (fol. 37r, texto ff.38r-47r); orifices e lapidarios (fig fol. 47v, texto ff. 48r-49r); monedeiros (fol. 49r, texto ff. 50r-v); alfaiates (fol. 51r, texto 51v-52v); familiares do Santo Ofício (fol. 52v, texto ff. 53r-54r); Alemães (fol. 54v, texto ff. 55r-62r).

Bibliografia

ALBINI, Giuliana 1980-1981. Para uma história dos italianos em Portugal: o arquivo de Nossa Senhora do Loreto. *Estudos italianos em Portugal*, 43-44, Lisboa, Instituto Italiano de Cultura em Portugal.

ALESSANDRINI, Nunziatella 2007. A alma italiana no coração de Lisboa: a igreja de Nossa Senhora do Loreto. *Estudos Italianos em Portugal*, n. s., n. 2, 163-184.

ALESSANDRINI, Nunziatella. 2009. *Os italianos na Lisboa de 1500 a 1680: das hegemonias florentinas às genovesas*, Lisboa, tese de doutoramento apresentada à Universidade Aberta, 2 vols., 2009.

ALESSANDRINI 2011: Alessandrini, Nunziatella. 2011. Contributo alla storia della famiglia Giraldi, mercanti banchieri fiorentini alla corte di Lisbona nel XVI secolo. *Storia Economica*, ESI, Napoli, n. 3, 377-407.

ALESSANDRINI 2013: Alessandrini, Nunziatella. 2013. Vida, história e negócios dos mercadores italianos no Portugal dos Filipes. in Pedro Cardim et al., *Portugal na Monarquia Hispânica. Dinâmicas de integração e conflito*, Lisboa, Cham, 107-134.

ALCALÁ, Luisa Elena. 2007. Loreto y Guadalupe: la compleja construcción del pantheón mariano novohispano. *História, nación y región*, a c. di Verónica Oikión Solano, Zamora, El Colegio de Michoacan, 281-314.

ALCALÁ, Luisa Elena. 2008. Blanqueando la Loreto mexicana: prejuicios sociales y condicionantes materiales en la representación de vírgenes negras. In *La imagen religiosa en la Monarquía Hispánica. Usos y espacios.*, a c. di María Cruz de Carlos, Pierre Civil, Felipe Pereda e Cecile Vincent-Cassy, Madrid, Casa de Velázquez, 171-193.

ALCALÁ, Luisa Elena. 2011. La problemática de las copias de vírgenes negras: la recepción de Loreto en Nueva España. In *La Imagen sagrada y sacralizada, XXVIII coloquio internacional de historia del arte*, a c. di Peter Krieger, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigacione Estéticas, México, vol. I, 99-118.

LA monarquía 2004: *La monarquía de las naciones: patria, nación y naturaleza en la Monarquía de España, en conmemoración del IV centenario de la muerte de Carlos de Amberes 1604*, a c. di Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño e Bernardo García García, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2004.

BANNER, Lisa. 2009. *The Religious Patronage of the Duke of Lerma, 1598-1621*. Farnham, England, Burlington, Vt., Ashgate.

BATTELLI, Guido. 1929. *Filippo Terzi: architetto ed ingegnere italiano in portogallo*, Coimbra, Coimbra Ed.

BATTELLI, Guido. 1935. *Filippo Terzi, architetto militare in Portogallo (1577-1597)*, Roma, Istituto di Cultura del Genio Militare.

BRESCIANI Alvarez, Giulio. 1965. Un archittto pesarese in Portogallo: Filippo Terzi (1520-1597), in *Atti dell'XI Congresso di Storia dell'Architettura*, Roma, 355-374.

CARVALHO da Costa 1712: António Carvalho da Costa, *Corografia Portuguesa e descripçam topográfica do famoso Reyno de Portugal*, Oficina Real Deslandesiana, Lisboa, 1712.

COELHO Henrique, Trindade. 1935. Filippo Terzi: archittto e ingegnere militare in Portogallo (1577-1597); documenti inediti dell'Archivio di Stato di Firenze e della Biblioteca Oliveriana di Pesaro, Documentos para o estudo das relações culturais entre Portugal e Italia, Firenze, Alfani & Venturi, Firenze.

CONTESTACIÓN 1871: *Contestación á la noticia razonada y acompañada de documentos acerca de la iglesia y hospital de Italianos de Madrid, publicada en esta corte*, Madrid, 1871.

CARVALHO, Ayres de. 1964. Novas revelações para a historia do Barroco em Portugal, in *Belas Artes*, 2 s., n. 20, 13-81.

CARVALHO, Ayres de. 1971. *As obras de Santa Engrácia e os seus artistas*, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes.

CARVALHO, Ayres de. 1979. *Os três arquitectos da Ajuda: do "Rocaille" ao neoclássico; Manuel Caetano de Sousa (1742-1802), José da Costa e Silva (1747-1819), Francisco Xavier Fabri (1761-1817)*, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes.

CASTRO, João Baptista de. 1762-1763. *Mappa de Portugal, antigo e moderno*, Lisboa, Na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno.

CAVI, Sabina de. 2009. *Architecture and Royal Presence: Domenico and Giulio Cesare Fontana in Spanish Naples (1592-1627)*, Cambridge Scholars Press, Newcastle-upon-Tyne.

CRESPO Solana, Ana. 2003. *Los extranjeros en la España moderna*. Actas del I coloquio internacional (Malaga, 2002), Malaga.

CRESPO Solana, Ana, 2010. *Comunidades transnacionales: colonias de mercaderes extranjeros en el mundo atlántico (1500-1830)*, Aranjuez-Madrid, Doce Calles.

DELL'AIRA 2005: Dell'Aira, Alessandro. 2005. *Grandezza e magnificenza della citta' di Lisbona*, a cura di Alessandro Dell'Aira, Rovereto (TN), Nicolodi.

DOS SANTOS, Reynaldo. 1951. A vinda de Filipe Tércio para Portugal, in *Belas Artes*, s. 2, n. 3, 43-44.

FREIRE de Oliveira, Eduardo. 1882. *Elementos para a História do Municipio de Lisboa*, Lisboa, Typographia Universal.

FOA. 1982. Confalonieri Giovanni Battista, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXVII, Roma, 778-782.

GARCÍA García, Bernardo. 2007. *La nación Flamenca en la corte española y el Real Hospital de San Andrés ante la crisis sucesoria (1606-1706)*, in *La Pérdida de Europa: La guerra de Sucesión por la Monarquía de España*, eds. A. Álvarez Ossorio, B. Garcia Garcia y Virginia León, Aranjuez-Madrid, Doce Calles, 379-441.

GEHLERT, Andreas. 2008. Uma esplêndida vista de Lisboa no Castelo de Weilburg, Alemanha, in *Lisboa: Monumentos (Revista semestral do património construído e da reabilitação)*, n. 28, 208-213.

GIORDANO, Silvano. 2007. Leone XI e la colletoria di Portogallo: l'istruzione a Francesco Simonetta, in *Quellen und Forschungen aus Italienischen Archiven und Bibliotheken*, n. 87, 224-247.

GIORDANO, Silvano. 2008. Difendere la giurisdizione et immunità ecclesiastica fino all'estremo: la colletoria di Portogallo, in *Die Außenbeziehungen der römischen Kurie unter Paul V. Borghese (1605-1621)*, ed. Alexander Koller, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 191-222.

GUERRA Campos, J. 1964. Viaje de Lisboa a Santiago en 1594 por Juan Bautista Confalonieri, in *Cuadernos de Estudos Galegos*, n. 19, 185-250.

KUBLER, George. 1972. *Portuguese plain architecture: Between Spices and Diamonds, 1521-1706*, Middletown/Connecticut, Wesleyan University Press.

LANZARINI, Orietta. 1998/1999 [2000]. Il codice cinquecentesco di Giovanni Vincenzo Casale e i suoi autori, in *Annali di Architettura*, n. 10/11, 183-202.

LAS corporaciones de nación en la Monarquía Hispánica (1580-1750). Identidad patronazgo y redes de sociabilidad, atti del XII Seminario Internacional de Historia, a c. di Bernardo García García (Madrid, 28-30 Novembre 2011), Madrid, Fundación Carlos de Amberes.

LAVANHA, João Baptista. 1622. *Viage de la Catolica Real Magestad del Rei D. Filipe III. N. S. Al Reino de Portugal Relación del solene recebimiento que en el se el hizo Sv magestad la mando escribir*, s/l.

MORSELLI, Raffaella. 1995. "Dezenhos, pinturas, estampes, camafeos, moldes et livros": la collezione dell'architetto portoghese José da Costa e Silva (1747-1819), in *Disegni italiani della Biblioteca Nazionale di Rio de Janeiro: la collezione Costa e Silva*, a c. di Anna Maria Ambrosini Massari e Raffaella Morselli, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 21-43.

PALMIERI, G. 1890. *Viaggio di Giambattista Confalonieri da Roma a Madrid nel 1592*, in *Spicilegio vaticano di documenti inediti e rari estratti dagli Archivi e dalla Biblioteca della Sede Apostolica per cura di alcuni degli addetti ai medesimi*, vol. I, a c. Di G. Palmieri e I. Carini, Roma, E. Loescher & C., 169-239 e 441-490.

PALMIERI, G. 1892. Viaggio di Giambattista Confalonieri nel 1616 da Roma a Napoli, in *"Il Muratori"*, n. 1, 39; 89-92; 127-136; 235-240.

PER terras de Portugal. 2002: Per terras de Portugal no século XVI: Bartolomé de Villalba y Estaña, Gianbattista Confalonieri, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses.

EL Patronato 1873: El Patronato de la Iglesia-Hospital de Italianos, reivindicado por el Gobierno Español a favor de la Colonia Italiana de Madrid. Documentos, hechos y argumentos contra la anterior administración, compuesta de sacerdotes españoles que ocupaban el establecimiento italiano, Madrid.

QUIETO, Pier Paolo, 1997. Settecento romano a Lisbona: le opere di Pietro Labruzzi, Carlo Giuseppe Ratti, Camillo Sagrestani fiorentino per la chiesa di Nossa Senhora do Loreto a Lisbona ed un cenno per Batoni all'Estrela, in *Il tempio del vero gusto: la pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e a Napoli, atti del convegno* (Salerno-Ravello 26-27 giugno 1997), a c. di Enzo Borsellino e Vittorio Casale, Roma, 2001, pp. 81-90.

RAMÓN Fort, Carlos. 1851. *Concordato de 1851*, Madrid, Imprenta y Fundación de Don Eusebio Aguado.

RELATIONE 1616: *Relatione succinta della solenne, et nobilissima processione fatta in Portugallo da Mons. Vescovo Accoromboni Collettore, l'Anno 1616 alli 27 di Giugno*. Com todas as lições necessarias, Em Lisboa Por Pedro Crasbeeck.

SILVA, Raquel Henriques. 2004. Arquitectura religiosa pombalina, in *Monumentos, Revista Semestral de Edifícios e Monumentos*, n. 21, 112.

Resumo

Este artigo trata da pintura panorâmica da *Joyeuse Entrée* do rei Filipe III de Espanha (Filipe II de Portugal) em Lisboa no ano 1619 e que o autor descobriu no castelo de Weilburg, Alemanha. O autor compara a informação apresentada no quadro com as informações das fontes escritas da entrada real e outras vistas de Lisboa dos séculos XVI e XVII. Como resultado, o quadro panorâmico parece basear-se numa coreografia imitando a prévia entrada real do rei e que se verifica em todas as fontes da entrada, sejam pintadas, escritas ou gravadas e que foram publicados entre 1619 e 1622. ●

Abstract

This article deals with the splendid panoramic painting depicting the *Joyeuse Entrée* of King Philipp III (Filipe II de Portugal) in Lisbon in 1619 which the author discovered at Weilburg castle in Germany. The author places the painting in its historical and pictorial context by comparing it to the written reports of the entry and comparable 16th and 17th century views of Lisbon. Apparently, the painting is based on a strictly planned choreography that largely follows the previous entry of Philipp II, and is identical in the painted, engraved and written descriptions of the event published between 1619 and 1622. ●

palavras-chave

FELIPE III
LISBOA
ENTRADA
JOYEUSE ENTRÉE
1619

key-words

PHILIPP III
LISBON
ROYAL ENTRY
JOYEUSE ENTRÉE
1619

Arbitragem Científica Peer Review

Fernando Marías Franco
Universidade Autónoma de Madrid

Fernanda Olival
Universidade de Évora

Data de Submissão
Date of Submission
Fev. 2013

Data de Aceitação
Date of Approval
Mai. 2014

THE WEILBURG PAINTING SHOWING THE LISBON ENTRY OF 1619 IN ITS HISTORICAL AND PICTORIAL CONTEXT

ANDREAS GEHLERT
Independent Scholar

This article deals with the splendid panoramic painting depicting the *Joyeuse Entrée* of King Philipp III of Spain (Filipe II de Portugal) in Lisbon in 1619 (fig. 1), which the author discovered at Weilburg castle in Germany (Gehlert 2008). The large panorama (oil on canvas, approx. 197 × 109 cm) is one of the most important painted views of Lisbon and a key source for the iconography of Lisbon prior to the 1755 earthquake. The present article aims to take a more in-depth look at the painting and places it in its historical and pictorial context by comparing it to the written reports of the entry and other contemporary pictures of Lisbon that should be taken into consideration.

Iconographically, the birds' eye view of Lisbon as seen from above Almada on the opposite side of the Tejo river is based on earlier models known to us via engravings such as the one published by Georg Braun and Frans Hogenberg in 1572 (no. 28 in Moita 1983, p. 89) as part of the first volume of their six-volume series published in Cologne under the title *Civitates Orbis Terrarum* between 1572 and 1617 (Pereira 2007, S.238). This view became the standard image of Lisbon in print (a typical example would be the engraving by Clemendt de Jonghe, a leading Dutch engraver active in Amsterdam ca. 1647-77, "Lisbona", 50 × 60cm, BNP no. e-342-4, with a slightly different Alfândega) and formed the basis for engravings for many years to come, as witnessed by a fairly late version of this view published around 1720 in Augsburg by the German engraver Gabriel Bodenehr (1664-1758) with an inscription reading: "LISABONA, Ankunft Königs Caroli des III. in HISPAN: zu Lissabon.



Fig. 1 – *Joyeuse Entrée* of King Philipp III (Filipe II of Portugal) in Lisbon in 1619, oil on canvas, 1.97m × 1.09m, Weilburg castle, Germany.

A°.1704 den 7 Marti” (Lisbon, Arrival of King Charles III at Lisbon in Hispania in the year 1704, March 7). The engraving clearly does not show the architecture of 1704, but still seems to be based on the model by Braun and Hogenberg from the late 16th century. The architecture is a bit removed from reality and important buildings are shown incorrectly (the Paço da Ribeira) or even missing (the palace of the marquis of Castelo Rodrigo) or invented (note the area around S. Vicente de Fora where an additional church of similar size is shown).

Georg Braun also published a bird’s eye view of the center of Lisbon, engraved by Joris Hoefnagel, as part of volume 5 of the series published in 1598, detailing individual buildings and streets identified by 140 numbers in a legend below the view (no. 29 in Moita 1983, p. 89) that is still useful today in identifying buildings on the Weilburg painting. Although there are certain similarities between the Weilburg painting and the engravings, the painting does not seem directly to copy any of the details shown in the engravings. When looking at 17th century city views, one has to keep in mind that none of them would render a “realistic” representation of the city in question in any modern, photographic sense. They are all an amalgamation of fact and fiction to a varying degree (Pereira 2007 provides a good overview of Lisbon’s image in the 16th and 17th centuries).

At the upper end of the painting we see to the left the coat of arms of Portugal, in the middle section a cartouche with an inscription detailing that this work shows the entry of king Philipp III in Lisbon 1619, and to the right the coat of arms of Lisbon (a ship with two ravens). The inscription reads ENTRADA D[E] [S]V MC[G?] DON

PHELIPE III EN LISBOA EN 1613. The inscription has been restored imperfectly (see Gehlert 2008, p. 213) and should be understood as “Entrada de Su Magestad Don Felipe en Lisboa 1619”, which was the year of the royal visit. The catalog files available at *Staatliche Schlösser und Gärten Hessen*, the keeper of the painting, reveal that the painting in fact had been catalogued as showing Lisbon in 1619 (with a question mark) in 1981:

“Seeschlacht (sic) bei Lissabon, Öl/Leinwand, 110/197 cm, 1619 (?), Inv. Nr. Alte Bezeichnung Weilburg 80/20 Thronsaal (aus Rauischholzhausen)”

The files also contain several quotes submitted for a new restoration of the painting that had been intended in 1981 but apparently was never executed; there are bills for restoration dating from 1963 and 1969. The overall condition of the painting remains very poor and it is still in dire need of further restoration. The current inscription seems to have been applied over an older layer of inscription (Gehlert 2008), traces of which are still visible. It might be possible that the initial inscription did bear a different date or no date at all. Technical analysis would help resolve this question, but it has not been performed to date.

The canvas possibly formed part of the Spanish royal collection in the early 17th century. A picture of the same content was described in detail by the Italian connoisseur Cassiano dal Pozzo in 1626, who saw it hanging in the newly decorated *Salón de los Espejos* of the Alcázar amidst paintings by Titian and Rubens. In his travel diary, he devotes considerable space to this painting, and he points out the very beautiful view of the harbour with large and small boats with festive banners. He also mentions that the painting showed the entry, starting from the wooden pier and from there through the arches of the various nations:

“L’altro era l’entrata di Filippo 3° in Lisbona, che fa bellissima uista per il Porto pieno di Naui si grosse, che piccoli parati, e come si dice di gala e per il Ponte di Legno per lo sbarco, L’ord. Dell’ entrata, e gli Archi delle Nationi che ui si uedeuano...” (Pozzo 1626)

The painting at Weilburg seems to fit this description rather well. A similar impression is given by an inventory of the Alcázar of 1636, *Quadros y otras cosas que tiene Su Majestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid. Año de 1636*:

“Entrada del Rei nuestro Señor Phelipe 3° en Portugal por el rio Tajo, en que se demuestran las galeras en que fue y delante muchos barcos con damas y figuras de monstruos marinos y mucha cantidad de barcas y la puente por donde entró y lados con los arcos de su entrada” (Rebollo 2007, p. 76)

The inventory mentions the work as hanging in the *Pieça quarta donde está la fuente*. In the Weilburg painting, however, it is not possible to identify “barcos con



Fig. 2 – The painting *in situ* at Weilburg castle. The painting was placed there in the late 1960s.

damas” (boats with women) although some of the “monstruos marinos” are clearly visible (a giant lobster, a whale etc.) In addition, Vicente Carducho mentioned a painting showing the Lisbon entry as hanging in the Salón de los espejos in 1633:

“Erwähnt sei auch die Beschreibung dieses Saales von Carducho aus dem Jahr 1633, in der er bereits das historische Gemälde von Velazquez erwähnt, das das Portrait Philipps III. von Gonzalez ersetzte, sowie den “Einzug Philipps III. in Lissabon” und den “Austausch der Prinzessinnen”. (Checa 1998, P. 5).

It is known that the decoration of the Salón de los Espejos was re-arranged around the 1930s and it would be conceivable that the painting was moved to another location in the palace such as the *pieza quarta*. At any rate, there seem to have been in existence several views of Lisbon with the royal entry, as pictures with this title show up in contemporary documents and inventories. Vítor Serrão mentions that the Portuguese painter Domingos Vieira Serrão brought two paintings of the royal entry to Madrid:

No âmbito das suas actividades de pintor régio, sabe-se que, [Domingos Vieira Serrão] em Fevereiro de 1623, se deslocou a Madrid para entregar a Filipe IV (...) *dos lienzos de la entrada de Lisboa com marcos de palo santo* (...) (Serrão 2006)

Paintings with a similar title or description even show up in far-away locations connected to Hapsburg rule, such as the *chateau* of Ernst von Mansfeld near Luxemburg (Mousset 2007). If some of those views were copies of an original painting, it would have to be assumed the original was held at either Lisbon or Madrid. In addition to the total view of the entry, certain documents mention one or more

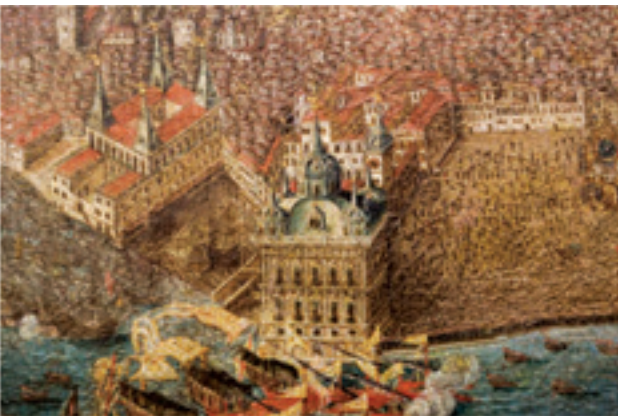
paintings in the Alcázar as showing a complete set of the highly intricate triumphal arches, possibly painted in great detail. The 1636 inventory mentions two large canvases with images of all the arches of the 1619 entry (Rebollo 2007, p. 77). As the inventory mentions two paintings, this might point towards the two paintings delivered by Domingos Vieira Serrão. The paintings of the arches are also mentioned by Pozzo already in 1626, although he mentions only a single painting:

...gli Archi delle Nationi, che ui si uedeuano, de quali tutti ue n'era ritratto in un quadro nella medesima sala (do)u'era il Tavolino..." (Pozzo 1626)

No engravings of the entire painting have become known, but some of the details have found their way into an engraving that we will study later. The first impression that this work gives is an idea of splendor. Large areas are painted in blue, red, gold and magenta, all of these very expensive colors at the time, giving it an extremely sumptuous and festive character that is unique for such a city view and makes the painting stand out among any paintings. This first impression alone would be enough to suggest a commission at the level of the court, an idea that is supported by the prominent role played by the huge royal galley (the present reconstruction of the galley at the Museu Maritim at Barcelona is very similar, but less splendidly decorated) that forms the largest single element on the canvas. No other painting of that time presents a similarly broad and comprehensive panorama of Lisbon. In doing so, the painting confirms written descriptions of the city from the early 17th century such as the following one by Frei Nicolau de Oliveira, who in his *Livro das Grandezas de Lisboa* describes the Portuguese capital thus:

"Falando de Lisboa, que é a principal, cabeça do Reino, e mais populosa que todas da Europa (se não parecer a alguém que exagero, dizendo todas do mundo), tem ares suavíssimos, saudáveis, temperados ... Esta cidade ocupa agora, em comprimento, de Belém até S. Bento de Xabregas, que são quase duas léguas; há continuamente casas e quintas." (Oliveira 1620, 524)

Fig. 3 – The Torreão of the royal palace at the waterfront. Left to it, the Palácio Corte Real built for Cristóvão de Moura, the first Marquês of Castelo Rodrigo.



Frei Nicolau points out that Lisbon reaches from Belém to Xabregas, and we can confirm this on the Weilburg painting. The uninterrupted rows of houses and estates can not fully be confirmed, however: We do see a string of houses and quintas but there is still ample room between them once we have left the city wall to the East and the area of S. Bento to and the new quarter of Lapa to the West behind us. This may indicate that when the painting was made there was still less development than at the time Frei Nicolau published his book in 1620.

Most of the buildings that are identifiable at first glance date from Philipian rule, such as the great quadrangular tower, the Torreão (fig. 3), on the waterfront designed by Filippo Terzi as the most prominent addition to the royal palace and to Lisbon architecture erected under Philipp II. The tower probably was finished before the death of Philipp II in 1598 (Kubler 2005, 103). This edifice forms the absolute

center of the painting, as befits the central position of the king in the social order of the time. Philipp II also ordered the rebuilding of the convent of S. Vicente de Fora (fig. 4). The church is shown with twin towers and a cupola reminiscent of St. Peter's in Rome on top of a dome with a classical pediment very similar to the Pantheon in Rome, alluding to its character as the Panteão Real, or burial place of the Portuguese kings. The circular construction shown on the painting was never realized. When Philipp II signed the plans by Filippo Terzi in 1590, the church was intended as a rectangular building with a cupola modelled on Il Gesù in Rome (as can be seen on an old painting from Villa Mombello, Imbersago, Italy showing the design of the nave and the dome. See Varela 2001, 360). The nave and façade were finished only in 1629 (Kubler 2005, 105).

Some of the buildings also underline the importance of the role of Cristóvão de Moura (1538-1613), the first Marquês of Castelo Rodrigo, the Portuguese mastermind behind the Iberian Union of 1580, such as the Palácio Corte Real (fig. 3) next to the Torreão on the Ribeira das Naus. This giant palace of the Marquês de Castelo Rodrigo, the valido of Philipp II, who served as Portuguese vice-roy in the years 1600-3 and 1608-12, was built in typical Spanish style with four corner towers and steep roofs. Work on the palace begun around 1585 based on a project attributed to Juan de Herrera (Garcia 2008, 23), but it was not yet finished when Cristóvão de Moura died in 1613 (Varela 2001, 360). On the Weilburg painting, the building has a very prominent position immediately next to the royal tower in the center of the picture. Both the royal tower, and the Corte Real palace were destroyed by the earthquake in 1755.

Of special importance to the Castelo Rodrigo family was the convent of S. Bento da Saúde (fig. 5), where Cristóvão de Moura and his son Manuel, Spanish ambassador to Rome, had planned a family pantheon and imported expensive Roman marble artwork for the crypt (a marble plinth survives at the Museu Nacional da Arte Antiga). Work on this immense convent began in 1598 and it was inaugurated in 1615 (Varela 2001, 359-360). Following many conversions, the edifice today houses the Portuguese parliament. On the painting, the monastery is shown to be of a scope resembling the Escorial (Varela 2001, 359).

In addition to the cathedral and the castle of S. Jorge, the two waterfront palaces of the king and the Marquês de Castelo Rodrigo, and the two hill-top monasteries of S. Vicente and S. Bento are the most prominent buildings to be identified on the painting. All of those four were initiated under Philipp II, and most probably, only the Torreão was completely finished at the time the canvas was painted. The other three buildings would then have been presented as if finished, in order to idealize both the rule and architectural accomplishments of Philipp II and the qualities and attractions of Lisbon.

In addition to the architectonic details, the painting is also an extremely important source for the royal entry of Philipp III in 1619. When looking at the triumphal arches and other details of this entry, it is important to be aware of the fact that the entry of Philipp III in 1619 was closely modelled on the earlier entry of Philipp



Fig. 4 – The rebuilt convent of S. Vicente de Fora, with twin towers and a cupola. The circular construction shown on the painting was never realized.

Fig. 5 – Convent of S. Bento da Saúde (today seat of the Portuguese parliament).



II in 1581 (Soromenho 2000, 23). There are numerous parallels between the two entries of 1581 and 1619. The *Memorial* published by Pero Ruíz Soares in 1629 offers a good overview of both entries. Parallel events include the exact day and hour – June 29, 15:00h – of both entries (“dia de sam pedro que foi os mesmo dia em que seu pay entrou partindo de bellem as tres depois do m° dia na sua gale Real.” Soares 1629, 423; “a .29 de lunho da dita era de .1581. as tres oras depois do m° die sembarcou elRey em Almada pera cidade nũa gale” Soares 1629, 423), and almost the same number of the galleys in 1581 (“...e uinha na galle Real e onze gales mais.” Soares 1629, 194) and in 1619 (“neste tempo não estaua neste porto de lixª nhuã galee e pera a entrada mando elRey uir de calis [Cádiz] treze gales entre as quais uinha hũa Real delRey m^{to} custossa de Ricos feitos por dentro com as paas dos Remos todas douradas.” Soares 1629, 422).

In addition to the use of similar triumphal arches in both entries (many of the 28 triumphal arches used in 1619 had in fact been modelled on the 15 arches used in the earlier entry of Philipp II in 1581, see Soromenho 2000), these parallels would suggest that the choreography for the *Joyeuse Entrée* of Philipp III had been planned more or less immediately after the death of Philipp II in 1598. This would have made good sense, as the capital of the Spanish crown at that time wasn’t settled as Madrid yet (Madrid was declared capital only in 1606 and by no means fully developed for that task), and there was a large interest in Lisbon to convince the king to make it the capital of the combined crowns of Spain and Portugal (Garcia 2008, 87 et seq.). The Portuguese capital would certainly have been much more accessible than Madrid and would have offered a much larger harbor than Sevilla. In addition, Lisbon’s position at the center between old world and new world would have made it an ideal location for trade and government of a world empire, as laid out here by Luís Mendes de Vasconcelos, comendador of the Portuguese Order of Christ in 1608:

“...pareceu-me que seria coisa utilíssima mostrar como a cidade de Lisboa é mais apta para as coisas do mar, a respeito desta monarquia, que outra alguma, e que nela terá abundantemente a corte de sua majestade não só tudo o que para sustento comum é necessário, mas as mais preciosas coisas do Mundo, e el-rei as melhores recreações que se podem desejar: para que por todas estas razões se reconheça que esta cidade é mais digna que todas, da sua assistência.” (Vasconcelos 1608, 87.)

The merchant community in Lisbon must have been convinced that there were so many good reasons advocating a shift to Lisbon (climate, trade, location etc.) that this simply should have been happening eventually. Correspondence from the beginning of the 17th century between the court at Madrid and Lisbon (Oliveira 1882) shows that the visit of the king had been imminent a number of times from at least as early as 1605 and that wooden models of the triumphal arches were ready by 1612, the last year of Cristovão de Moura’s service as vice-roy (Gehlert 2008,

p. 213). Vasconcelo's eulogy of Lisbon thus falls into this area of time. It would be safe to assume that Moura (*comendador-mor da ordem de Alcântara*), Vasconcelos (*comendador da ordem de Cristo*), Lavanha (*cronista-mor*) and other influential Portuguese people at the court of Philipp III were very much intent on establishing the court at Lisbon rather than Madrid, and the periods with Moura as vice-roy (January 29, 1600 to 1603, again in 1603, and again from February 1608 to 1612) would have seen much renewed interest in this venture (for a general discussion of the intended shift of capital, see Bouza Álvarez 2000, chapter 6, Lisboa *Sozinha, quase viúva*. A Cidade e a mudança da corte no Portugal dos Filipes, pp. 159-184). There were more than 30 written reports and poems published on the entry of 1619 (Kubler 2005, 135). Although the amount of details varies between almost none (Vasco Mausino de Quevedo, 1619, published six cantos full of mythological examples, but no facts) and absolute detail (Lavanha, 1622, features 12 full-page engraved plates by Schorkens of the triumphal arches; his book is considered the official account of the entry, published by him in his quality as Cronista-mor do Reino, which he became 1618), none of those reports offers a description of the entry that would contradict what we see happening on the Weilburg painting. The most detailed and readable account is the one published by Francisco Rodriguez Lobo in 1623, which confirms the choreography presented in our painting. Many of the details mentioned hark back to the entry of 1581 and can also be observed on our painting. We will see this in an example drawn from a typical epic poem on the entry of Philipp II in 1581 by the Portuguese author, André Falcão de Resende:

“Luego que su Magestad / en la galera uvo entrado / los truenos del artillaría / horrisona salva hão dado. / ... / las bellicozas galleras / que en escadrón ordenado / a la real como sennora / patrona en medio hão tomado.” (Resende 1581, 96)

As the royal galley arrived, all of the city and ships fired in salute (fig. 6); this is mentioned in nearly all of the sources of the entry of 1619, and it was identical in 1581. The same is true of the fact that the royal galley was taken in the middle, as is neatly confirmed by the Weilburg painting.

“Los ilustros vereadores / que tienen el consulado / de la muy noble cidad / y su gobierno ordenando / en el caiz de la marina / y ribera se an ajuntado, / en el caez que capaz y largo / de mil figuras ordenado / y de triumphales arcos / tiene lustroso y gallardo...” (Resende 1581, 97)

As described by Resende, the nobility awaited the king at the wooden pier where triumphal arches and thousands of visitors awaited the king (fig. 7). The parallels are obvious. It is as though no time had passed between 1581 and 1619. The question is: Why do the authors use so many parallels? One motivation might be to position king Philipp III closer to the image of his father, the “great” king Philipp II (*Philippus Prudens*). The other might be a lack of time for preparation



Fig. 6 – The royal galley surrounded by accompanying galleys.



Fig. 7 – The landing pier with the arch of the Portuguese nation; note the empty streets and empty market stalls around the Pelourinho.

and a sense of urgency to get the new king quickly to Lisbon in order to change the capital. A third possibility might be the rigidity of Hapsburg state protocol. Most probably, it was a combination of all three factors. What is clear though is that in a case of more than 30 reports with hardly any serious deviance, we need to assume that there had been in fact a kind of censure at work in order to ensure that one official version would get published and supported by the other publications. In this sense it is telling that the only early source, Mausino de Quevedo of 1619 doesn't relate any factual details of the entry. The best source, Lobo, is published 1623, and another useful factual source, Gregorio San Martín, in 1624 – significantly after publication of the account by Lavanha (for an overview of the contemporary literary sources, see García 2008, chapter 3, *Livros do século XVII sobre Lisboa*, p. 87).

The plans for the *Joyeuse Entrée* were prepared early on and probably with certain haste, as Lisbon was eager to welcome the new king and convince him of the apparent natural and strategic advantages of Lisbon. A similar haste seems to be observable in parts of the Weilburg canvas, as suggested by the rather clumsily painted houses that have apparently been painted onto the canvas with great speed. This becomes apparent in the upper half of the image of the Terreiro do Paço (fig. 8) and in many other details of the city. Some buildings, such as the Hospital de Todos-os-Santos are only hinted at with a recognizable façade, but no edifice of any real depth is shown. All of the elements in this painting have to be understood as signs in a semiotic understanding, rather than as 'realistic' or 'naturalist' renderings of what could have been observed in 1619 on the spot in Lisbon. This painting, like other 17th century paintings, seeks to create an illusion that will have a desired effect on the viewer. It should never be mistaken for a faithful historic report, if such a thing could even exist. In unique fashion, the Weilburg

picture offers an amazing amount of detail e.g. in the figures of the saints on the banners flown by the ships, and, at the same time, a stunning carelessness when it comes to segments carrying less meaning or relevance. In the context of royal commissions this approach seems quite daring and there are hardly any parallels to this manner of painting; only Greco or Velazquez would come to mind in terms of sketchiness. Specialist city views by Wijngaerde, Merian etc. never show any kind of sketchiness, though this may be due to their medium, the engraving. All houses and windows are rectangular in their views. But this would also hold true for painted views of the royal palaces in Madrid, for instance by Jusepe Leonardo or others. So in terms of style, this co-existence of meticulous detail and generous *non-chalance* seems unique.

We should now compare the painting to the engraving (fig. 9) of the *Joyeuse Entrée* published by Lavanha in 1622, which up to the discovery of the Weilburg painting had been the only source of pictorial information on the 1619 entry in Lisbon. Hans Schorkens (sometimes spelled Schorquens), a Flemish engraver active in Madrid, created this print (19,9 × 29,4 cm) based on a model by court painter Domingues Vieira Serrão (ca. 1570-1632), as indicated in the inscription: “Debuxada por Domingo Vieira Pintor del Rey i cortado por Ioan Schorquens”. The print was published as part of the detailed account of the entry published by João Baptista Lavanha in Madrid and Lisbon (Lavanha 1622). It combines a skyline of Lisbon similar to the one painted or drawn by Serrão with the relevant information on the choreography and decoration of the entry strictly as given on our painting. The large canvas which served as the the model for the engraving has been dated around 1620 by Vitor Serrão and has been kept in the church of S. Luis dos Franceses at Lisbon to this day (fig. 10). The painting, dedicated to *Nossa Senhora do Porto Seguro*, probably had been commissioned by a French merchant (Serrão 2009, 70). In Schorken’s



Fig. 8 – The Terreiro do Paço crowded by visitors. To the left, the Arch of the German nation; in the middle the Arch of the English nation. The dwellings behind the square have not been clearly defined and seem hastily painted.



Fig. 9 – Engraving of the Joyeuse Entrée published by Lavanha in 1622. The scene on the Terreiro do Paço is almost identical to the Weilburg painting.

print, the skyline is taken over almost exactly from this painting (although the cathedral does stand out from the houses on the print significantly more – two stories – than on the canvas, and the front section of the print showing the Terreiro do Paço seems to have a slightly higher viewpoint), while the details of the entry such as the triumphal arches are taken over from the information stated on the Weilburg painting. Despite several differences such as the one concerning the cathedral, the print on the whole is so close to the painting that a common source or a direct connection have to be assumed.

This would establish the following chronological order:

1. The Weilburg painting defines the choreography and basic decorative elements of the royal entry after 1598, possibly under the influence of Lavanha
2. Vieira Serrão draws or paints a different view of Lisbon
3. Schorkens combines both the view of Lisbon by Vieira Serrão and the basic elements of the entry from the Weilburg painting in his engraving of the scene published by Lavanha in 1622.

It is interesting in this regard to take a look at some of the ephemeral architectural elements of the entry in Lavanha's prints and compare them to our painting. Lavanha's single-page print (fig. 11) of the German arch features a mystical marriage of Habsburg and Spain/Portugal crowned by the double-headed Habsburg



eagle, which is flanked by a soldier and a representation of faith. The arch closely follows the model used in 1581 (double columns on plinths that were topped with pyramid-shaped pinnacles crowned with silver balls, see Soromenho 2000). Note that the figures bearing the crown are freely standing and there is no support structure for the crown as the top element of the arch. In Lavanha's engraving of the total view of the entry, however, the German arch is presented somewhat differently (fig. 12): here, it fully conforms to the version given on our painting, notably including the top needle and the supporting sub-structure missing in the more detailed single-page print.

This would support the theory that the triumphal arches presented on the engraving of the total view were in fact based on, or taken directly from, the Weilburg painting, while the single-page engravings of the arches would have been based on another, more detailed source such as the plans and models kept by Teodósio de Frías, which wouldn't have been ready at the early time the Weilburg painting presumably came into being. There is no other reasonable explanation as to why Lavanha would go back to the details on the Weilburg painting if he had better material available. Apparently, the large view of Lisbon with the entry of Philipp III published by Lavanha was, in fact, and as stated on the print, based on a drawing by Domingos Vieira Serrão plus on the entry details given on the Weilburg view.

The most important deviation between the engravings and our painting, however, can be found in the stage set next to the arch of the Portuguese nation (fig. 13), which seems to have been misunderstood by the engraver. In the 1619 entry, the frontal section of the Alfândega is decorated with a façade of 12 round arches crowned with paintings and a golden balustrade, all of which are ephemeral architecture. Between that part and the triumphal arch of the Portuguese nation, there is huge a stage set alluding to Philipp III's expulsion of the *mouriscos*, decreed in 1609, which he regarded as a triumph of faith and a primary achievement of his reign.

Fig. 10 – View of Lisbon painted by Domingues Vieira Serrão, kept at S. Luis dos Franceses, Lisbon. The large picture is dedicated to Nossa Senhora do Porto Seguro and seems to be the model for the view shown on Lavanha's print.



Fig. 11 – The arch of the German nation as published in Lavanha’s book. The imperial crown is supported by a figure of Santa Fé and a Miles Christianus, flanking the Hapsburg double-headed eagle. The theme is a marriage of Portugal and Hapsburg.

Fig. 12 – Detail of the Arch of the German nation as shown on the Weilburg painting, and on Lavanha’s view of Lisbon. Lavanha follows Weilburg here, but not in the full-page version of the arch.



The Weilburg painting shows the monarch presiding, on a high throne held up by giants, over the expulsion of the *mouriscos*, typified here by a single moor being driven out by a general wielding a club, as two friars personifying the Catholic faith look on. In contrast, the Lavanha print shows four half-naked figures that do not perform any clear kind of action while the king on the throne is misrepresented as a putto (fig. 14). George Kubler had interpreted this as the “Titans threatening the Spanish Jupiter,” a theme he had encountered in other royal entries, and understood this scene as a kind of critique of Philipp’s rule, but the problem seems to be the erroneous engraving. Soares, who published his Memorial in 1629, would have based his information on Lavanha 1622, as he didn’t know the painting, which by that time probably was already in the Alcazar at Madrid, as the primary source:

“fez mais o prouedor dalfandega hũ frontespiçio nalfandega da banda do mar mui bem ornado e da banda da terra as portas dalfandega hũ teatro m^{to} bem ornado no qual estaua a istoria dos gigantes que quizerão conquistar o çeo tudo de uulto e de m^{to} grande grandeza”. (Soares 1629, 420).

Could the Weilburg painting have been based on the Lavanha print? Probably not, as it would seem strange to replace Serrão’s well drawn cityscape with the more mannerist version of Weilburg. In addition, why would anybody transform the “Ti-

tans threatening Jupiter” into the “Expulsion of the Moriscos”? It makes much more sense if we read it from Weilburg (original painting) to Lisbon (misunderstood engraving). Taken together, all of the relevant information presented on the painting seems to point to an early date around 1600 shortly after the death of Philipp II. This would confirm an observation made by George Kubler in his study of the Joyeuse Entrée of 1619, where he writes that Lavanha began to conceive the Lisbon entry already before 1600 as a tool to present Lisbon as the ideal candidate for the capital of the united empires of Spain and Portugal (Kubler 2005, 144). He assumes that Lavanha’s plans were devised with the help of powerful persons at court such as Cristóvão de Moura. This seems to have been the case.

Accordingly, the panoramic and yet highly detailed canvas, which defines the entire script for the entry in painted form, might well have been commissioned by the Marquês de Castelo Rodrigo, Cristóbal de Moura, or his circle, after 1598, maybe during his first service as Portuguese vice-roy from 1600-1603, with a view to attract the young king Philipp III to Lisbon in order to convince him of the natural, political, and commercial advantages of Lisbon and to make him establish his residence there. Several sources (Soares etc.) report that Philipp III enjoyed the summer (from June to October) in Lisbon, and there is reason to believe that the grand project might even have had a chance to succeed as there were many arguments in favor of such a move (see Garcia 2008 for more background on those arguments).

The 1622 publication of Lavanha’s book celebrating the event of 1619 happened a year after the death of Philipp III in 1621. The book may well have sought a new impetus for a change of capital under the new king Philipp IV, who was only 16 years old at the time. The arguments in favor of Lisbon were very strong, and it is astonishing to see that the project failed again and again. It certainly wasn’t due to a lack of effort on the Portuguese part.

Postscriptum

There is a widespread belief that a city view of a historic event such as the entry of Philipp III in 1619 would have to have been painted after the event, fresh from memory, similar to the way it is spelled below out on the occasion of the earlier entry of Archduke Ernst of Austria in Antwerp in 1595:

“Description of the Public Thanksgiving, of the Spectacles and the Games at the Entry of the Most Serene Prince Ernst Archduke of Austria, Knight of the Golden Fleece, Prefect of the Belgian Province to His Royal Catholic Majesty on 14 June 1594, published at Antwerp some days later.” (Mulryne 2004)

A quick glance at even one of the highly elaborated triumphal arches shown in that publication, such as the *Arcus Lusitanorum*, makes it clear that if this account was



indeed published ‘a few days’ after the visit it must have been in the making for at least a year or longer. That confirms the idea that such demanding descriptions are to be understood as a kind of written state protocol that would be prepared in advance of the visit, and published after the visit.

In the Lisbon entry 1619 this was no different. It would not only have been very difficult, but virtually impossible for any painter to observe the manifold details of this state visit, which surely must have been based on a strictly planned choreography in accordance with Hapsburg protocol, similar to the Antwerp entry of 1595 (which Lavanha had carefully studied, see Kubler 2005). The painter could not have been in all places at once and would have had to rely on reports and descriptions, mostly verbal, by others. There would have been deviations between the individual records of the event. The amazing fact, however, is that all published written and pictorial records in *unisono* agree on the events of the entry; and those descriptions also are perfectly in line with the scene presented in the Weilburg painting and the Lavanha print, and even in personal testimonies by witnesses to the scene, such as the letter sent to the Conde de Gondomar by Santiago de Monzón:

“Su Magestad llegó (a) Almada, qu’és media legua de Lisboa, de la otra parte del río, a 26 del pasado. Ubo muy gran fiesta aquella noch en la çudá, de luminarias, y en el río los nabíos dispararon gran cantidá de piezas.” (Monzón 1619)

That means virtually all sources declare the same facts. This would have been impossible without prior detailed planning of the event and strict supervision of the sources that were to be published. This would have to have included the painter, as his work is considered a publication too. Under the circumstances of the royal entry with its masses of people, even the task of painting a single triumphal arch properly would have been all but impossible, given the problems to move freely among the multitude and with restricted access due to the security measures associated with the entry, the extreme height of the arches, and other problems more. For a legible rendition of the arches he would have needed recourse to the models and sketches of those arches. The same holds true for the details presented in the galleys or in the architecture. None of what we see did happen spontaneously, and none of this is in any way a picture of reality. It is a carefully arranged illusion, just like so many works in the *siglo de oro*. The official public chronicle of this event is the book published by Lavanha in 1622; the Weilburg painting may have been the unofficial court chronicle *ex ante* defining the main events of this royal visit in painted form as a kind of master plan of the entry with the purpose of rallying support for the idea of the royal entry which would have been a key argument used for the intended shift of capital from Valladolid or, after 1606, Madrid, to Lisbon. ●

Fig. 13 – The teatro, a huge stage set placed next to the arch of the Portuguese nation, alluding to Philipp III’s expulsion of the mouriscos.

Fig. 14 – The same scene as shown on Lavanha’s view. The figure of Philipp III on a high throne held up by giants has been misunderstood as a putto; the drama of the scene is missing entirely.

Bibliography

ALVES, Ana Maria. 1986. *As Entradas Régias Portugueses, Um visão de Conjunto*. Lisboa: Livros Horizonte.

BOUZA ÁLVAREZ, Fernando. 2000. *Portugal no tempo dos Filipes. Política, Cultura, Representações (1580-1668)*. Lisboa: Edições Cosmos.

BRAUN, Georg. 1572. *Civitates Orbis Terrarum*, Cologne.

CHECA CREMADES, Fernando. 1998. "Die politische Bedeutung der Gemäldesammlung Philipps IV.: Der Alcázar von Madrid. Exhibition Catalog, 1648: Krieg und Frieden in Europa, Münster.

GARCIA, José. 2008. *Lisboa do século XVII. "A mais deliciosa terra do mundo"*. *Imagens e textos nos quatrocentos anos do nascimento do padre Antônio Vieira*. Exhibition catalog. Lisboa: Gabinete de Estudos Olisiponenses.

FRANÇA, José-Augusto. 2009. *Lisboa, História Física e Moral, 2nd edition*. Lisboa: Livros Horizonte

GEHLERT, Andreas. 2008. *Uma esplêndida vista de Lisboa no Castelo de Weilburg, Alemanha*. Lisboa: Monumentos (Revista semestral do património construído e da reabilitação) Vol. 28., 208-213.

GEHLERT, Andreas. 2013. *A Portuguese Masterpiece in a German Castle: The Royal Entry of King Philipp III into Lisbon in 1619*. *Rossio, Estudos de Lisboa No. 1, May 2013*, p. 114-123. Lisboa: Gabinete de Estudos Olisiponenses.

VARELA GOMES, Paulo. 2001. *Damnatio Memoriae. A arquitectura dos marqueses de Castelo Rodrigo. Separata das Actas do Colóquio "Arte y Diplomacia de la Monarquia Hispánica en el siglo XVII"*, 351-371. Madrid: Fernando Vilaverde Ed., 2003

HARRIS, Enriqueta. 2006. *Estudios completos sobre Velázquez, 97-112*, Madrid: CEEH

KUBLER, George. 2005. *A Arquitectura Portuguesa Chã. Entre as Especiarias e os Diamantes (1521-1706)*. Lisboa: Vega.

LAVANHA, João Baptista. 1622. *Viagem da Catholica Real Magestade del Rey D. Filipe II. N.S. ao Reyno de Portugal e rellação do Solene recebimento que nele se fez*. Madrid: Thomas Junti.

LOBO, Francisco Rodriguez. 1623. *La Jornada que la Magestad catholica del Rey don Phelipe III de las Hespañas hizo a su Reyno de Portugal; y el Triumpho, y pompa con que le recibió la insigne Ciudad de Lisboa el año 1619*. Lisboa: Pedro Craesbeeck

MOITA, Irisalva (coord.). 1994. *O livro de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte.

MOITA, Irisalva et al., *Lisboa Quinhentista, A Imagem e a Vida da Cidade*, Exhibition catalogue, Museu da Cidade, Lisboa 1983.

MONZÓN, Santiago de. 1619. *Carta al Conde de Gondomar. Ex Biblioteca Gondomariensi, La Jornada de Felipe III a Portugal en 1619. Avisos Digital. Noticias de la Real Biblioteca, 36.*

- MOUSSET, Jean-Luc. 2007. Un prince de la renaissance : Pierre-Ernst de Mansfeld (1517-1604), exhibition catalog, Musée national d'histoire et d'art. Luxembourg.
- MULRYNE, J.R. et al. 2004. Europa Triumphans. Court and Civic Festivals in Early Modern Europe. Aldershot: Ashgate.
- OLIVEIRA, Eduardo Freire de. 1882. Elementos para a historia do municipio de Lisboa. Lisboa: Typografia universal.
- OLIVEIRA, Frei Nicolau de. 1620. O Livro das Grandezas de Lisboa. Facsimile. Lisboa: Vega 1991.
- PEREIRA, João Castel-Branco (coord.). 2000. Arte Efêmera em Portugal. Exhibition Catalog, Lisbon: Museu Calouste Gulbenkian.
- PEREIRA, Paulo. 2007. Lissabon im 16. Und 17. Jahrhundert, in: Novos Mundos – Neue Welten, Portugal und das Zeitalter der Entdeckungen, exhibition catalog edited by Michael Kraus and Hans Ottomeyer, Dresden: Sandstein Verlag.
- POZZO, Cassiano dal. 1626. Cited after Harris, Enriqueta, 2006. Estudios completos sobre Velázquez, 97-112, Madrid: CEEH.
- RESENDE, André Falcão de. 1581. Romance da Entrada del Rey Philippe o primeiro em Portugal em Lisboa, in: Bouza Álvares, Fernando. 2000. Portugal no tempo dos Filipes. Política, cultura, representações (1580-1668). Lisboa: Cosmos.
- RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel y Gloria Martínez Leiva. 2007. Quadros y otras cosas que tiene Su Majestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid. Año de 1636, eds., Fundación Universitaria Española, Madrid, p. 76-77
- SERRÃO, Vítor. 2006. *Pittura senza tempo* em Coimbra, cerca de 1600: as tábuas de Simão Rodrigues e Domingos Vieira Serrão na sacristia da Igreja do Carmo. Lisboa: Monumentos (Revista semestral do património construído e da reabilitação) Vol. 25, 92-107.
- SERRÃO, Vítor. 2009. Nossa Senhora da Boa Viagem velando pela protecção do comércio na barra de Lisboa. Exhibition Catalog: Portugal e O Mundo nos séculos XVI e XVII. Lisboa: MNAA.
- SOARES, Pero Roíz. 1629. Memorial. Edition by M. Lopes de Almeida, Coimbra 1953.
- SOROMENHO, Miguel. 2000. Ingegñosi ornamenti. Arquitecturas efêmeras em Lisboa no tempo dos primeiros Filipes. Catálogo: Arte Efêmera, 20-49. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- VARELA GOMES, Paulo. 2001. Damnatio Memoriae. A arquitectura dos marqueses de Castelo Rodrigo. Separata das Actas do Colóquio "Arte y Diplomacia de la Monarquia Hispánica en el siglo XVII", 351-371. Madrid: Fernando Vilaverde Ed., 2003
- VASCONCELOS, Luís Mendes de. 1608. Quoted after Garcia 2008.
- VEIGA, Carlos Margaça. 2005. A Herança Filipina em Portugal. Lisboa: Clube do Coleccionador dos Correios.

Resumo

O *Grande panorama de Lisboa*, obra maior da azulejaria nacional e hoje à guarda do Museu Nacional do Azulejo, pertenceu outrora a um palácio situado na freguesia de Santiago, propriedade da família Ferreira de Macedo no final do século xvii. A investigação apresentada procura esclarecer alguns aspectos relacionados com a execução do grandioso painel e com o perfil sócio-cultural do encomendador. À luz de novos elementos documentais, o artigo discute ainda a questão da autoria do painel, dada há muito ao pintor barroco Gabriel del Barco. ●

Abstract

The Great panorama of Lisbon, one of the utmost Portuguese masterpieces in tiles, today in the custody of the National Tile Museum, once belonged to a palace located in the parish of St. Tiago and owned by Ferreira de Macedo family in the late seventeenth century.

This article quests to clarify some aspects related not only to the production and painting of the panel, but also to the social cultural profile of the commissioner. In light of new documentary evidence, the article also discusses the question of authorship of the panel, due to Baroque painter Gabriel del Barco. ●

palavras-chave

AZULEJO
BARROCO
GABRIEL DEL BARCO
PALÁCIO FERREIRA DE MACEDO
ICONOGRAFIA DE LISBOA

key-words

TILES
BAROQUE
GABRIEL DEL BARCO
PALACE OF FERREIRA DE MACEDO
LISBON ICONOGRAPHY

Arbitragem Científica Peer Review

Fernando González Moreno
Universidade de Castilla-La Mancha

Alfonso Pleguezuelo
Universidade de Sevilla

Data de Submissão
Date of Submission
Mar. 2013

Data de Aceitação
Date of Approval
Fev. 2014

GRANDE PANORAMA DE LISBOA EM AZULEJO

NOVOS CONTRIBUTOS PARA A FIXAÇÃO DA DATA, ENCOMENDA E AUTORIA

PEDRO FLOR

UAb, Instituto de História da Arte – FCSH/UNL

MARIA JOÃO PEREIRA COUTINHO

Instituto de História da Arte – FCSH/UNL

SÍLVIA FERREIRA

Instituto de História da Arte – FCSH/UNL

SUSANA VARELA FLOR

Instituto de História da Arte – FCSH/UNL

Introdução

Desde as primeiras notícias sobre a existência de um painel de azulejos representando a cidade de Lisboa vista do Tejo, oriundo do palácio dito de Santiago (fig. 1), situado na freguesia homónima à Sé, que a questão da datação tem sido equacionada (Vieira da Silva, 1932).

Como é notório, a questão da datação em história da arte é sempre um ponto fulcral para um melhor entendimento da própria obra que se analisa, nos seus pressupostos histórico-culturais e técnicos, na sua desejável atribuição a um autor. No caso específico do *Grande Panorama de Lisboa*, esta questão ganha relevância acrescida, pois a cidade que é representada devolve ao observador o retrato de um tempo, fixando para a posteridade um dado momento da vida da urbe, tornando-se assim na principal interrogação durante a abordagem analítica do painel.

A resposta a esta questão primeira permitirá em fase posterior desenvolver uma leitura mais completa e integrada da obra. Por este motivo, qualquer aproximação e interpretação iconográfica de conjunto que se intente realizar sobre o *Grande Panorama de Lisboa* terá de partir obrigatoriamente de uma visão, a mais acurada possível, da sua provável e aproximada datação. A miríade de edifícios representados, civis e religiosos, os equipamentos urbanos como fortes, baluartes, chafarizes, armazéns e casario em geral apresentam características próprias, sendo que a



data de construção de alguns deles, afortunadamente, tem sido confirmada pelas fontes escritas.

Deste modo, a questão da datação do painel revela-se determinante não só para uma apreensão da feição da cidade no tempo da sua representação, mas igualmente, e como acima referíamos, para a procura de uma autoria para a obra.

Todo o trabalho desenvolvido pelos estudiosos do *Grande Panorama de Lisboa*, de entre os quais salientamos o de José Meco como um dos mais minuciosos e ainda actuais, tem sido elaborado no sentido da fixação de uma data para a sua execução, a partir da análise cuidada dos edifícios nele representados, sublinhando aqueles ausentes (Meco, 1994, pp. 85-113).

Como fica dito, Vieira da Silva, o primeiro olissipógrafo a escrever sobre este painel e a analisá-lo depois da sua montagem no Museu Nacional de Arte Antiga, tentou uma primeira datação, baseada essencialmente no pressuposto de que o edifício que se visualizava, abaixo da Igreja de Santa Catarina de Monte Sinai, era o Hospital de S. João Nepomuceno, edifício cuja construção remontava a 1737 (Vieira da Silva, 1932, p. 252). Esta proposta de datação viria a ser recuada por José Meco ao aduzir a esta problemática, entre outros argumentos, o da ausência da representação do remate barroco da torre do Paço da Ribeira da autoria de Antonio Canevari (1681-1764), obra datada de 1728 (Meco, 1994, pp. 98-99).

Nunca será demais relembrar, embora de forma necessariamente sumária, os argumentos que José Meco apresentou no seu artigo de 1994 e reiterados no Seminário Internacional “Visões de Lisboa antes do Terramoto”¹, que constituem a primeira e indubitável argumentação para uma possível datação deste painel, a saber: i) a feição manuelina que apresentam as janelas do Paço dos Duques de Bragança, revelando uma representação anterior à intervenção joanina de 1712; ii) o facto da

Fig. 1 – Pormenor de *fac-simile* da planta de Lisboa de João Nunes Tinoco (1650), Museu da Cidade.

Fachada do Palácio da família Ferreira de Macedo (Freguesia de S. Tiago – Lisboa).

¹ Seminário Internacional promovido pelo Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, subordinado ao tema: “Visões de Lisboa antes do Terramoto”, o qual decorreu a 18 de Novembro de 2010. Neste Seminário apresentaram-se as linhas gerais do projecto de investigação “Lisboa em Azulejo antes do Terramoto”, bem como alguns resultados preliminares da mesma investigação. Para além da equipa que compõe o projecto em causa, participaram neste encontro outros especialistas nacionais e estrangeiros que têm desenvolvido estudos na área da iconografia olissiponense.

² Em 2010, Rafael Moreira, em artigo inédito, intitulado “A data da «Vista de Lisboa» do Museu do Azulejo”, propõe a data de 1716 para a realização do painel, baseando-se numa inscrição romana, existente na mercadoria de uma das embarcações junto a Santos, e que alegadamente corresponderia ao ano exacto da execução da obra. Todavia, este trabalho, amavelmente cedido aos autores deste texto, parece ignorar os argumentos apresentados por José Meco no texto de 1994 já citado, onde se comprovava indiscutivelmente com motivos históricos e artísticos, que o painel dificilmente poderia ser fruto da produção azulejar do período joanino, isto é, posterior a 1706. Como se verá, o presente texto vem igualmente reforçar a tese de que o painel foi executado ainda durante o reinado de D. Pedro II e que, portanto, nunca poderia receber a data de 1716. A inscrição deverá tratar-se da representação de uma marca alfandegária, tal como nos surge na pintura do tempo.

³ Citado por Cruz 2006, p. 883

fachada da igreja dos Paulistas se apresentar em construção (que viria a ser terminada por volta de 1709-1710, segundo documentação coeva); iii) a questão da torre sineira da igreja de Santos-o-Velho, que estava ainda em construção em finais do século XVII, como referido por Ayres de Carvalho (Carvalho, 1962, p. 165) e confirmado documentalmente por Maria João Pereira Coutinho (Coutinho, 2010, p. 182). Acrescentem-se ainda outros elementos que nos permitem reforçar uma datação do painel como representação coeva do reinado de D. Pedro II e não do de D. João V, seu filho, como Vieira da Silva julgava.² Referimo-nos concretamente aos casos do Palácio da Ega, da Igreja de Santa Catarina de Monte Sinai e da igreja de Nossa Senhora da Encarnação ao Chiado.

O Palácio da Ega ou dos Saldanha

Ficou a dever-se a João de Saldanha e Albuquerque (1637-1723) a iniciativa da construção do palácio nas terras que a família possuía na Junqueira. Datam de 1683 as primeiras notícias referentes a esta vontade de João de Saldanha, referenciadas em documentação que o opõe à coroa na disputa pela posse das terras, situadas na praia da Junqueira. Resolvidas as contendas a favor de João de Saldanha, provando que a sua família sempre administrou os referidos terrenos, dá-se início à construção do seu muito desejado palácio (Cruz, 2006, pp. 779-882).

As informações relevantes no processo de construção deste edifício, em termos de datação do nosso painel, remetem-nos para a documentação coeva que aponta a data da sua edificação. Em 1699, João de Saldanha pretendeu vender umas moradas de casas que possuía em S. João da Praça, no sítio de Alfama, a fim de poder continuar a custear as obras principiadas no seu palácio da Junqueira. Segundo o texto do alvará de autorização de venda das casas situadas a São João da Praça, somos informados que “as da junqueira que são dez moradas [aposentos] (...) o supplicante erigiu a sua custa em dous contos e oito centos mil reis” (Cruz, 2006, p. 27). Por este documento se infere que nesta data já estaria edificado o palácio dos Saldanha à Junqueira e que a venda das casas que possuíam em S. João da Praça seria destinada a cobrir parte das despesas já efectuadas e, eventualmente, a ajudar a custear as obras de embelezamento dos interiores do palácio.

Para além desta fonte primária, também o testemunho prestado pelo Padre Carvalho da Costa, na sua *Corografia Portuguesa*, escrita em 1708/9 e publicada em 1712, vem reiterar esta datação quando descreve a casa dos Saldanha da seguinte forma: “huma dellas tem majestosas cazas, divididas em três quartos, com duas varandas, hum jardim no meyo, & outro, no quarto de bayxo, com muytas fontes artificiais, & nativas, cujas aguas regão vários pomares de todo o género de frutas”³. Paralelamente ao recenseamento documental, o *Grande Panorama de Lisboa* confirma-nos a existência do palácio e respectivo pátio, com a particularidade de já estar incluída a torre do apelidado salão Pompeia. Todavia, os estudiosos



deste assunto têm olhado para a representação deste palácio, julgando ver ou uma versão imaginada do mesmo, ou antes a Quinta das Águias (de construção bem mais tardia, entre 1713 e 1731, e por isso impossível de ser representada), esquecendo-se de notar que o pintor do nosso painel inverteu o modelo durante a fase de execução pictural do azulejo (fig. 2). Desta forma, a torre a Nascente, que pertence ao corpo virado a Sul com jardim baixo, surge-nos no painel ao contrário, colocada a Poente.

Em suma, fica pois comprovada a construção do palácio dos Saldanha à Junqueira no final do reinado de D. Pedro II (1699), facto reforçado pela iconografia do azulejo, na qual se vê o edifício no seu todo, isolado entre Belém e a escadaria de Santo Amaro. Com efeito, o surto construtivo de quintas de recreio nesta região de Lisboa será mais tardio e remete-nos já para a década de 30 do século XVIII, de acordo com a informação documental e iconográfica recolhida, por exemplo, por Artur Lamas e Jordão de Freitas (Lamas, 1925, pp. 119-143), (Freitas, 1946, pp. 177-200).

Fig. 2 – Da esquerda para a direita, Palácio de João de Saldanha e Albuquerque, Palácio de João de Saldanha e Albuquerque na actualidade, pormenor exterior do Salão Pompeia.

Igreja de Santa Catarina de Monte Sinai

Segundo pesquisas recentes levadas a cabo pelos autores do texto, apurou-se a cronologia de intervenções a nível arquitectónico na igreja supra referida que aponta uma vez mais para uma datação de finais da centúria de seiscentos.

Documentação do arquivo paroquial da igreja de Santa Catarina, revela intervenções na torre sineira Nascente, datadas de cerca de 1699, pois nesse mesmo ano a 30 de Maio, a Irmandade dos Livreiros contrata-se com o mestre pedreiro Francisco Gomes para este executar *“huma torre na dita Igreja de Sancta Catherina do Monte Signay na forma de outra que se acha feita”* e que será *“tudo guarnesido de*



Fig. 3 – Pormenor da Igreja de Santa Catarina com a torre em construção.

todas as quatro faces acabada com simalhas e piramedes” (Coutinho, Vol. I, 2010, pp. 247-248). Com efeito, se observarmos com atenção a representação da igreja de Santa Catarina de Monte Sinai no *Grande Panorama*, reparamos que a mesma é desenhada com a referida segunda torre sineira em construção, tal como a documentação do arquivo da igreja confirma para o ano de 1699 (fig. 3).

Outro documento fundamental para esta questão é o recibo passado pelo mesmo mestre pedreiro à irmandade dos livreiros, com data de 17 de Fevereiro de 1701, no qual se dá por pago da obra que fez na igreja, nomeadamente, no telhado, nas naves e na torre e cimalha do frontispício (Coutinho, Vol. I, 2010, pp. 247-248). Podemos, assim, concluir através das informações que esta documentação nos faculta que a intervenção do mestre pedreiro Francisco Gomes na segunda torre sineira da igreja de Santa Catarina de Monte Sinai estaria concluída em Fevereiro de 1701, sendo que a sua representação no *Grande Panorama de Lisboa* se refere forçosamente a data anterior a esta.

Igreja de Nossa Senhora da Encarnação

Embora existisse desde meados do século XVI a dedicação de uma paróquia ao orago de N.ª S.ª da Encarnação, não possuía porém uma sede própria, funcionando esta alternadamente na igreja de Nossa Senhora do Loreto ou na ermida de

N.ª S.ª do Alecrim. Só em 1698, por vontade da Condessa de Pontével, Elvira Maria de Vilhena, recentemente viúva, se intenta a fundação de uma igreja dedicada a Nossa Senhora da Encarnação, a ser erigida em terrenos doados pela mesma condessa. A autorização régia para a construção da nova igreja data de 6 de Junho de 1698 e a obra estaria terminada em Setembro de 1708 (Rodrigues, 1994, pp. 873-874), (Flor, S. 2005, pp. 293-309). Como bem provou Vieira da Silva, só em 1702 se procedeu à demolição do arco das Portas de Santa Catarina, pelo que o início dos trabalhos de edificação da igreja deverá remontar já ao início da centúria de setecentos (Vieira da Silva, 1987, Vol. I, p. 57).

A omissão da representação da igreja de Nossa Senhora da Encarnação no painel fica certamente a dever-se ao facto de esta ainda não estar construída no local que lhe foi destinado, isto é, fronteira à igreja de Nossa Senhora do Loreto que aparece com a fachada bem desafogada, voltada para o Tejo (fig. 4).

Fig. 4 – Frontispício da Igreja do Loreto e ausência da Igreja da Encarnação.



⁴ Como ficou provado por Castilho, estas casas deixaram de pertencer aos Condes de Tentúgal, no início do século XVII (1619). Com efeito, desde o princípio de Seiscentos, a morada em causa deixara de pertencer aos Tentúgal (também Marqueses de Ferreira e mais tarde Duques de Cadaval), pelo que a associação efectuada por Rafael Moreira no trabalho supra-citado entre D. Jaime Álvares Pereira de Melo (1684-1749), 3.º Duque de Cadaval e a encomenda do painel de azulejos não tem qualquer cabimento possível para a história deste conjunto azulejar. Sobre a condição de cavaleiro da Ordem de Cristo, ver DGLAB/TT, *Habilitações de Santo Ofício*, Maço 105, Dilig. 1740.

⁵ DGLAB/TT, *Cartório Notarial de Lisboa*, N.º 15 (antigo n.º 7 A), Cx. 73, L.º 368, fls. 21 v.º a 22.

⁶ Cf. Arquivo da Paróquia de Santiago, *Róis de Confessados da Igreja de Santiago de Lisboa* (1693-1712).

⁷ Apesar de não sabermos com precisão a data em que terão deixado de habitar a morada de casas em questão, certa é a entrada a 25 de Fevereiro de 1728 de D. Helena de Lafetat Teles e Távora para a irmandade das Almas da igreja de Nossa Senhora da Pena, cujo assento nos revela o facto da dita senhora e Manuel Ferreira de Macedo morarem na Rua direita dos Anjos, para além de registar o falecimento desta irmã, no ano de 1741, Cf. Arquivo Paroquial da Igreja da Pena, *Livro de Assento de Irmãos da Irmandade das Almas da Igreja da Pena*, p. 70.

No *Grande Panorama de Lisboa*, em perspectiva frontal, deveria observar-se, pelo menos, o alçado tardoz da igreja da Encarnação, caso esta já estivesse construída.

Concluindo, resta-nos acrescentar que todos estes contributos alicerçados na cuidadosa observação da feição dos edifícios representados, de que demos aqui apenas três exemplos paradigmáticos, a par do confronto com a documentação coeva, permitiram-nos recuar a datação deste painel para o final do século XVII, isto é, os anos de 1698 e 1699.

O Palácio Ferreira de Macedo: história e circunstâncias

A necessidade de melhor compreender a existência do *Grande Panorama de Lisboa* leva-nos ao estudo da circunstância em que o mesmo nasce, sendo para essa análise necessário esclarecer alguns aspectos concernentes ao local para onde esta obra foi concebida, bem como traçar o perfil dos prováveis encomendadores (Rijo e Moreira, 2008).

De acordo com os trabalhos desenvolvidos por Júlio de Castilho, as casas hoje conhecidas por palácio Santiago eram, em meados do séc. XVII, pertença de D. João de Cárcome Lobo, cavaleiro professo da Ordem de Cristo (Castilho, 1938, pp. 185-218), (Andrade, 1948, pp. 75-91)⁴. Segundo levantamento documental por nós efectuado, estas moradas foram vendidas a Álvaro Ferreira de Macedo, a 26 de Fevereiro de 1681⁵, que à data vivia na Rua de Mataporcos (freguesia da Conceição Velha), sendo as ditas casas habitadas pela família, até ao ano de 1715. A aquisição das mesmas não terá sido pacífica, pois, em 1701, a família Cárcome Lobo ainda as disputava com Álvaro Ferreira de Macedo e, nos dois anos subsequentes, foram emitidas procurações, das quais se destaca a passada ao Dr. Francisco Aires Veloso, para tratar de negócios referentes à compra da dita morada (Castilho, 1938, pp. 185-218).

Entre os anos de 1692 e 1703, Álvaro Ferreira de Macedo consta dos “Róis de Confessados” da freguesia de Santiago, sempre na mesma habitação, localizada ora na “Rua direita de Santiago”, ora no “largo assima da Igreja [de Santiago]”⁶. O proprietário surge como titular do prédio urbano supra-referido, passando aparentemente a ser cabeça-de-casal, a partir de 1703, o filho Manuel Ferreira de Macedo. Após esta data, a restante família deixa de constar no referido arrolamento, figurando apenas no agregado familiar de Manuel Ferreira de Macedo, a saber, D. Helena de Lafetat Teles, sua mulher; D. Luísa de Távora, sua cunhada, e os vários filhos do casal.

Infelizmente perde-se o rasto da família nesta freguesia entre o ano de 1715 e o de 1728⁷, data a partir da qual começa a figurar o nome de Marcos Vieira (f. 4 de

Janeiro de 1730)⁸ como proprietário e residente do espaço, segundo o cruzamento de dados recolhidos quer nos “Róis de Confessados” da freguesia de Santiago, quer nos “Livros da Décima da Cidade”. Com efeito, até 1824, o local pertence aos descendentes de Vieira, encontrando-se por diversas vezes devoluto, ou mesmo chegando a ser arrendado a terceiros, como aconteceu entre 1760 e 1765 com D. Madalena Vicência Mascarenhas⁹, senhora de Murça, ou, entre 1769 e 1772, com o desembargador Antônio Alves da Cunha e Araújo.

A família Ferreira de Macedo

Sobre a figura de Álvaro Ferreira de Macedo, sabe-se que era natural de Barcelos, freguesia de São João de Chavão, casado com D. Catarina Ferreira de Abreu Barreiros, e que residiu durante alguns anos, como vimos, na rua de Mataporcos, sita na freguesia da Conceição Velha. Desse casamento resultaram alguns nascimentos com baptismos na freguesia, a saber, os de Antônio Ferreira de Macedo (b. 2 de Setembro de 1668)¹⁰, de Antónia Maria (b. 4 de Maio de 1670)¹¹, de Manuel Ferreira de Macedo (b. 6 de Janeiro de 1672)¹² (Machado, 1747, p. 308) e de Valentim Ferreira de Macedo (b. 24 de Fevereiro de 1680)¹³. Já depois de ter mudado de residência para a freguesia de Santiago, conhecem-se nesse outro local de morada os assentos de outros filhos do mesmo casal: Raimundo Ferreira de Macedo (b. 4 de Outubro de 1691)¹⁴ e Severino (b. a 20 de Outubro de 1692)¹⁵, que atestam a sua fixação no local, após a referida morada de casas ter sido adquirida por seus pais, ficando por apurar, até à data, os baptismos de Vicente e Teodoro Ferreira de Macedo.

Quanto à vida profissional de Álvaro, somos levados a crer que este procurava afirmar-se junto das mais importantes instituições da época: a Corte e a Igreja, apesar de ter iniciado actividade em trabalhos de carácter mais mecânico, mas prestigiantes, que certamente o catapultaram para o seio da esfera comercial. Veja-se pois a circunstância de ter desempenhado o papel de moedeiro e fornaceiro da Casa da Moeda a partir de 1665, lugar de que terá desistido no ano de 1698¹⁶ (Sousa, 2006, pp. 41-49). Se na qualidade de fornaceiro esteve equiparado aos cunhadores (oficiais de grande destreza física), já ao ser investido como moedeiro, com nomeação real, foi igualado aos fidalgos e cavaleiros que ocupavam idêntico lugar nessa instituição¹⁷ (Gomes, 1992, p. XI). Tal desempenho ter-lhe-á valido a absolvição régia num caso de perdão de uma dívida advinda de um privilégio de foro, datada de Agosto de 1685¹⁸ (Silva, 1859, p. 46).

A 11 de Agosto de 1671, é-lhe passada carta de familiar do Santo Ofício que nos dá novas informações acerca deste indivíduo, morador em Lisboa, e que corrobora o facto de ser descendente de Cavaleiros. Nesse instrumento já consta como mercador, casado com Catarina Ferreira de Abreu e ambos moradores na cidade de Lisboa na dita rua de Mataporcos. É dado como natural da freguesia de S. João

⁸ Cf. DGLAB/TT, *Registos Paroquiais de Lisboa, Óbitos, Santiago*, L.º 20, fl. 28. Curiosamente, Marcos Vieira faz testamento numa quinta que possuía em Belas, conjuntamente com Maria da Silva, sua mulher, a 21 de Julho de 1729, sendo este aberto a 4 de Janeiro de 1730. Nesse instrumento, menciona-se que “(...) tem hum filho vnico por nome João Vieira da Silva (...)” e ordenam “(...) que todos os sucessores que sucederem neste Morgado terão os apelidos de Vieira, e Sylva assim como ja o tem o dito nosso filho, e primeiro chamado sucessor para memoria da nossa família, e decendencia (...)” (transcrição nossa). O casal institui por testamenteiros dois dos seus primos: Domingos da Silva Vieira e Diogo Vieira, determinando o seguinte: “(...) Deixo eu Marcos Vieira a meus sobrinhos Miguel, e Joseph filhos de meu Irmão que Deos haja Manuel Vieira; trezentos mil reis para ambos (...) Deixo a minha irmã Perpetua Vieira moradora no Conselho de Lanhoso cem mil reis de Legado por huma Só vez // e Mando que se dem des mil reis todos os annos a Madre Clara Rosa Rellegiosa porfeça no Convento de Chellas enquanto viver (...) Eu Maria da Sylva deixo a meu Irmão o Dezembargador Phelipe Ribeiro da Sylva coatrocentos outenta mil reis de legado (...) E a meu Irmão Joseph Ribeiro da Sylva deixo se lhe dem vinte e coatro mil reis cada anno de legado (...) E a meu Irmão o Pe. Mestre Fr. Francisco do Espírito Santo religioso da Ordem de S. Bento (...) lhe deixo coarenta e outo mil reis (...)” (transcrição nossa). Cf. DGLAB/TT, *Registo Geral de Testamentos*, L.º 194, fls. 169-170 v.º.

⁹ Acreditamos que se trata de D. Madalena Vicência Mascarenhas (1716-1789), filha de D. Helena Josefa Nazaré de Lencastre e de D. João de Mascarenhas, 3.º marquês de Fronteira. A referência a “senhora de Murça” resultou seguramente do seu casamento com Luís Guedes de Miranda Henriques, filho de João Guedes de Miranda e neto de Luís Guedes de Miranda, 11.º senhor de Murça.

¹⁰ DGLAB/TT, *Registos Paroquiais de Lisboa, Baptismos, Nossa Senhora da Conceição Velha*, L.º 2 B, fl. 43 v.º. Foi baptizado a 2 de Setembro de 1668 e teve por padrinho João Baptista Alves.

¹¹ *Idem*, fl. 61 v.º. Foi baptizada a 4 de Maio de 1670 e teve por padrinho o Doutor Alexandre da

Silva, inquisidor da Mesa Grande. Este inquisidor esteve ligado ao processo do Padre Antônio Vieira. D. Antônia Maria casou a 16 de Outubro de 1700 com José de Sousa Falcão Rebelo, figurando como moradora na freguesia de Santiago. São testemunhas do casamento Pedro da Rocha de Azevedo e Luís de Sousa, ambos criados dos contraentes. DGLAB/TT, *Registos Paroquiais de Lisboa*, Casamentos, Santiago, L.º 2, fl. 48.

¹² *Ibidem*, fl. 78. Foi baptizado a 6 de Janeiro de 1672 e teve por padrinho D. Fr. Gabriel de Almeida, bispo do Funchal. D. Frei Gabriel de Almeida foi em 1660 abade do mosteiro de Alcobaça e entre 1670 e 1674 bispo do Funchal.

¹³ *Ibidem*, fls. 195-195 v.º. Foi baptizado a 24 de Fevereiro de 1680.

¹⁴ DGLAB/TT, *Registos Paroquiais de Lisboa*, Baptismos, Santiago, L.º 2, fl. 69. Foi baptizado a 4 de Outubro de 1691 e teve por padrinho Roque Monteiro Paim. Roque Monteiro Paim (1643-1706), foi Comendador de Santa Maria de Campanhã, no bispado do Porto, da ordem de Cristo; doutor em Direito civil pela Universidade de Coimbra, secretário de estado do expediente a mercês de el-rei D. Pedro II, e seu grande valido; senhor da Honra de Alva, da Vila do Cano, dos Reguengos de Agrela e Maia; conselheiro da fazenda de capa e espada; desembargador extravagante da Casa da Suplicação, etc. Estudou na Universidade, onde se doutorou, conforme dissemos, regendo depois algumas cadeiras. Entrando na carreira da magistratura esteve na Relação do Porto, onde passou à Casa da Suplicação, em 1666. Deixando a magistratura por ordem de D. Pedro II, foi por ele nomeado seu secretário e juiz da Inconfidência, conselheiro da Fazenda, ouvidor da Casa de Bragança, e por várias vezes serviu os cargos de secretário de Estado, mercês e assinatura. Cf. “Paim (Roque Monteiro)”, in *Portugal – Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Biográfico, Bibliográfico, Numismático e Artístico*, Vol. V, Lisboa, João Romano Torres, 1915, pp. 376-377.

¹⁵ *Idem*, fl. 71. Foi baptizado a 20 de Outubro de 1692 e teve por padrinho Manuel Ferreira de Macedo.

de Chavão, termo da vila de Barcelos, filho de *Francisco Ferreira de Macedo* e de *Isabel Martins*, naturais e moradores na já mencionada freguesia de S. João de Chavão. A sua mulher, Catarina Ferreira de Abreu, por sua vez, é apresentada como natural de Lisboa, baptizada na freguesia da Madalena, e filha de José de Carvalho e de Isabel de Abreu, ambos naturais da mesma cidade e moradores ao Pelourinho Velho¹⁹.

Ao adquirir as casas de D. João Cârcome Lobo “(...) *humas casas citas junto da Igreja de Santiago que partem com casas de Antonio de Oliveira escrivam (...) e com casas de Domingos Mesquita Teixeira (...)*” pela quantia de “(...) *duzentos trinta e tres mil, e tantos reis (...)*” figura novamente como mercador, o que legitima o poder económico que certamente detinha para poder efectuar a compra da referida casa²⁰. Álvaro Ferreira de Macedo falece a 13 de Dezembro de 1704 na quinta de seu filho ao Lumiar, constando no seu registo de óbito que “*fes huns apontamentos*”²¹.

Quanto a Antônio Ferreira de Macedo, nascido em 1668, terá casado com D. Jerônima Maria Pimentel, viúva de Luís José da Silva, de quem terá tido descendência. Essa informação, que se encontra expressa num contrato de venda de um terreno na Carreira dos Cavalos ao desembargador Bartolomeu de Sousa Mexia, na qualidade de procurador da rainha da Grã-Bretanha, datado de 3 de Julho de 1702, torna-se fundamental para a percepção deste casamento, bem como para comprovar o bom matrimónio efectuado com a dita viúva, possuidora de casas nobres com poços de água, pomares de fruto e parreiras²². A mesma informação acerca deste casamento consta já no processo de Habilitação ao Tribunal do Santo Officio, datado de 30 de Agosto de 1696, onde a pureza de sangue de Antônio e o facto de este ser “*filho de pais de cabedais*” terá sido importante para o bom sucesso do mesmo²³. Aliás, quando Antônio Ferreira de Macedo inicia o processo é dado como solteiro, constatando-se portanto que deverá ter contraído matrimónio entre Junho de 1695, data do início do mesmo, e Agosto do ano seguinte, quando o referido procedimento é dado por concluído²⁴.

Do ponto de vista profissional desempenhou os cargos de Desembargador do Paço, Juiz de fora das vilas de Cabeço de Vide e de Alter Pedroso, sendo nomeado Ouvidor da vila de Fronteira, a pedido do Marquês desse local, no ano de 1694²⁵. Com efeito, cruzando esta informação com os “Róis de Confessados” da freguesia de Santiago de Lisboa, entre 1694 e 1697, Antônio não consta do agregado familiar de Álvaro na sobredita habitação da “*Rua direita de Santiago [no] Largo assima da Igreja*”.

Durante a sua vida são-lhe concedidas inúmeras mercês na vigência de D. João V, nomeadamente em 1712²⁶, 1724²⁷, 1729²⁸ e 1730²⁹, que lhe conferem o hábito da Ordem de Cristo e que o nomeiam Corregedor e Desembargador das ilhas. Apesar de existirem ainda algumas lacunas acerca da sua existência, voltamos a retomar o rasto deste Desembargador numa renúncia ao ofício de Contador do Mestrado de S. Bento de Avis feita por Manuel Ferreira de Macedo, seu filho, onde Antônio figura como fidalgo da casa de D. João V³⁰.

Os encomendadores: perfil e enquadramento social

No contexto histórico das casas de Santiago que temos vindo a descrever, a família Ferreira de Macedo, mercadores de “*grandes cabedais*”, era na transição do século XVII para o XVIII a natural responsável pela encomenda do *Grande Panorama de Lisboa*, em particular Álvaro Ferreira de Macedo, o seu filho primogénito António Ferreira de Macedo, que aí habitou até 1693, e entre 1697 e 1702, ou ainda o segundogénito Manuel Ferreira de Macedo, que terá herdado a casa a partir de 1703, como foi anteriormente explicado.

O facto de Álvaro e António, coetâneos da encomenda do conjunto, terem feito carreiras profissionais no círculo régio, contactando com afamados mecenas artísticos da época e comanditários eclesiásticos, tal como foi formulado por Júlio de Castilho, coloca-os numa posição propícia à encomenda de obras de arte prestigiantes e que lhes poderiam conferir maior notoriedade na esfera social. A escolha de alguns dos padrinhos de baptismo dos filhos de Álvaro, onde se incluem D. Fr. Gabriel de Almeida, bispo do Funchal (padrinho de Antónia Maria), ou Roque Monteiro Paim, secretário de Estado de D. Pedro II (padrinho de Raimundo Ferreira de Macedo), e que simultaneamente os situam na órbita das grandes encomendas de arte, testemunha esta procura de ascensão no domínio do social.

Os significativos rendimentos provindos de trocas comerciais efectuadas com o Brasil, tal como testemunha o teor de uma carta que o governador Francisco Sá de Meneses trocou com Álvaro Ferreira de Macedo, datada de 20 de Dezembro de 1684 (Almeida, 1946, p. 446), comprova esta asserção e leva-nos a considerá-lo com perfil idêntico ao de Antoine Magnonet, o encomendador de outra grande panorâmica da cidade de Lisboa, aquela encomendada para a igreja de S. Luís dos Franceses sob o título de *Nossa Senhora do Porto Seguro velando sobre a navegação comercial na barra de Lisboa* (Serrão, 2009, pp. 70-71). Apesar das diferenças temporais e materiais das obras, ambas se enquadram no domínio da exteriorização pública do poder económico dos seus encomendadores. A primeira envolvida pelo sentido pio da prática devocional e a segunda reforçando a apreensão do crescimento que a cidade ia sentindo, na esfera civil e palaciana.

Fontes iconográficas

José Meco foi o primeiro investigador a preocupar-se com as fontes iconográficas utilizadas no *Grande Panorama de Lisboa* ao considerar uma das gravuras de Dirck van der Stoop, pertencente à série celebrativa do casamento de D. Catarina de Bragança, como modelo inspirativo da execução do Torreão do Paço da Ribeira (Meco, 1994, pp. 85-113).

¹⁶ No Livro N.º 1552 de Matrícula dos Moedeiros (1641 a 1801), fl. 5 v.º, existente no Arquivo da Imprensa Nacional Casa da Moeda, encontra-se o assento que atesta que a 16 de Abril de 1665 Álvaro Ferreira de Macedo terá sido armado moedeiro no ofício de fornaceiro, pelo facto desse lugar ter vagado pelo falecimento de António Dias Alves. À margem encontra-se ainda a menção de que terá desistido, remetendo para a indicação expressa no fl. 28 v.º do mesmo livro, que refere por sua vez a sua substituição por Manuel Álvares Lousa, a 7 de Maio de 1698, pelo facto do lugar ter vagado por desistência.

¹⁷ Alberto GOMES, na sua obra *Moedas Portuguesas na Época dos Descobrimentos 1385-1580*, refere o seguinte a propósito destes ofícios: “(...) Ficavam também desde então os moedeiros obrigados a residir dentro da cidade de Lisboa, ou fora dela até ao limite de 1 légua (mais tarde alargado às duas léguas), o qual não abrangia as povoações do outro lado do Tejo. Os oficiais e magistrados eram nomeados pelo rei e os restantes moedeiros pelo tesoureiro da casa, ouvido o respectivo cabido. Normalmente, o tesoureiro, escrivão, vedor e alcaide eram fidalgos ou cavaleiros; os mestres da balança, fundidores, salvadores e o abridor de cunhos eram ourives. Os fornaceiros (que faziam os discos) e os cunhadores (que faziam o dinheiro), eram pedreiros, picheiros, forjadores ou cabouqueiros, a quem se exigia sobretudo força física e destreza a bater com o martelo” e “Fornaceiros – Moedeiros que transformavam os lingotes marcados, à custa de forjar, malhar e estender o metal, em chapas com a espessura pretendida (operação que hoje se designa por laminagem). As suas oficinas chamavam-se casas da fornaça (não confundir com casa da fundição), do ouro e da prata, organizando-se em grupos orientados por um capataz (as fornaças eram normalmente 2 no ouro e 5 na prata, entre 1517 e 1525)”.

¹⁸ José Justino de Andrade e Silva, na obra *Collecção chronologica da legislação portugueza* remete para um documento constante no *Liv. X da Supplicação*, fl. 270 v.º: “Mandando ver as dividas que se offereceram contra Alvaro Ferreira de Macedo Moedeiro e Diogo Soares Familiar do

Santo Officio sobre o privilegio de foro em uma causa que traziam no Juizo da Moeda fui servido resolver o Doutor Marcos de Andrade Rua da Moeda remetesse ao Juiz do Fisco os que perante elle corriam entre as ditas partes porque o Alvará que o Senhor Rei Dom Henrique que Santa Gloria haja havia mandado passar em o anno de 1580 sobre os privilegio que concedeu aos Familiares do Santo Officio e Assentos tomados nesta materia se deviam observar como Lei para que os Juizes Seculares abstivessem de conhecer das causas cíveis dos Familiares em que fossem réus não querendo elles ser demandados senão no Juizo do seu fôro que lhes toca pelo dito privilegio O Regedor da Justiça ordene que sem embargo do Accordão que nesta causa teve a seu favor Alvaro Ferreira se dê a execução esta minha Resolução Lisboa 8 de Agosto de 1685”.

¹⁹ DGLAB/TT, *Tribunal do Santo Officio*, Maço 1, Diligência 19.

²⁰ DGLAB/TT, *Cartório Notarial de Lisboa*, N.º 15 (antigo n.º 7 A), Cx. 73, L.º 368, fls. 21 v.º a 22. (transcrição nossa).

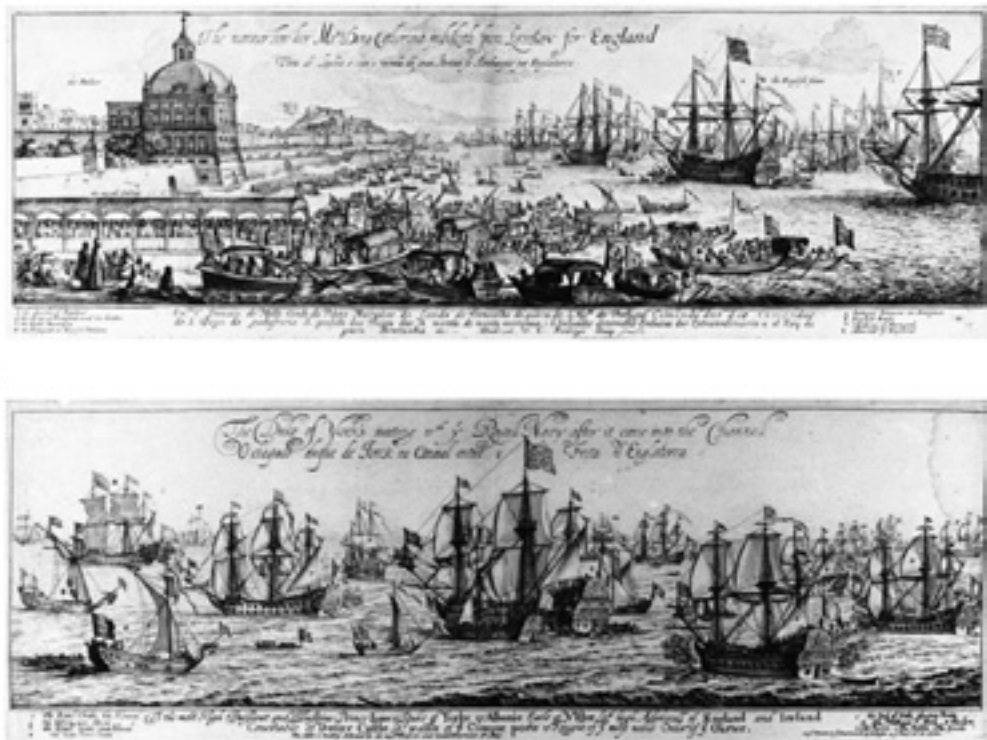
²¹ DGLAB/TT, *Registos Paroquiais de Lisboa*, Óbitos, freguesia do Lumiar, L.º 01. fl. 106 v.º: “Aos treze dias do mes de Dezembro de mil setecentos e quatro annos falleceu no lumear Alvaro Ferreira cazado com D. Catarina d’Abreu Barreiros foi sepultado nesta igreja com todos os sacramentos, fês huns apontamentos – O Pe Cura Ignacio Rebello do Amaral” (transcrição nossa).

²² Cf. DGLAB/TT, *C.N.L.*, N.º 1 (antigo 12 A), Cx. 76, L.º 328, fls. 36-37.

²³ Cf. DGLAB/TT, *Tribunal do Santo Officio*, Conselho Geral, Habilitações, Maço 35, doc. 879, 30 de Agosto de 1696. Através da leitura do processo constata-se que as inquirições começaram a 5 de Junho de 1695, sendo ouvidos para o devido efeito: Manuel Mendes Namão, familiar do Santo Officio e seu vizinho de infância; Manuel Álvares Sousa, mercador e morador na Rua de Matapornos, portanto vizinho como o anterior; Domingos Maciel, familiar do Santo Officio, conhecido do requerente desde a sua infância, bem como de

Posteriormente, tivemos ocasião de juntar outras fontes gravadas por Stoop a certos pormenores representados no painel de azulejos, nomeadamente o Palácio dos Marqueses de Castelo Rodrigo e a Igreja de São Paulo. Como se pode verificar, o painel apresenta um desenho menos preciso na transferência do modelo e, neste sentido, concordamos com o autor acima citado quando refere que as “*representações rigorosas da cidade não eram a preocupação constante ou prioritária dos pintores de azulejos*”. Ao associar a representação do Terreiro do Paço com a gravura daquele pintor holandês, José Meco levantava o véu em torno de uma questão complexa, relacionada com a encomenda, a produção e a disseminação de uma das séries iconográficas mais importantes da Lisboa pós-Restauração.

Como é sabido, entre 1661 e 1662, Stoop produziu 16 gravuras a água-forte, sendo 8 a representação de vistas da cidade de Lisboa e as restantes a visualização das festas de casamento da Rainha de Inglaterra. Toda a problemática tem sido alvo de recente re-avaliação e, embora se tenha chegado a conclusões importantes, a questão da divulgação e da circulação das imagens continua em aberto (Flor, S. 2012). No entanto, a releitura do contexto literário da época trouxe-nos alguma luz sobre o assunto que aqui trazemos para reflexão. É do conhecimento geral que, em 1662, foram produzidos seis textos em torno daquele casamento régio, os quais relatavam as festas, a viagem até Inglaterra, o encontro com a comitiva de Carlos II na cidade de Portsmouth, bem como a chegada a Hampton-Court e a Entrada Triunfal na capital inglesa, ocorrida a 23 de Agosto de 1662. Sabe-se inclusivamente que, em Inglaterra, foram publicados mais três textos sob a orientação do Padre Sebastião da Fonseca, figura da confiança político-religiosa da Rainha D. Luísa de Gusmão³¹. Lida no seu conjunto, a vasta literatura de cariz nacionalista publicada ao tempo levou-nos a considerar a existência de um projecto de edição unitária que incluísse as imagens impressas a ilustrar os vários textos propagandísticos. A colecção de Diogo Barbosa Machado (1682-1772), pertencente hoje aos fundos da Biblioteca do Rio de Janeiro, poderá reforçar esta nossa suspeita. Com efeito, segundo os mais recentes estudos sobre a colecção, sabemos que possuía centenas de opúsculos ou folhetos, coligidos em cerca de 134 tomos, nos quais se incluíam alguns dos relatos escritos no âmbito das Festas de 1661-1662, com a particularidade de ter apenas as águas-fortes abertas por Dirck Stoop (Monteiro 2005, pp. 127-154), (Faria, 2009, pp. 361-384). Desta forma, anexa à obra de António de Sousa de Macedo – *Relação das Festas* – encontravam-se as seguintes gravuras: “O Magnifique Entrada do Ambassador e Admiral Montagu em Lisboa”; “Reais Festas e Arcos Triunfais que se fizerão na partida da Sereníssima D. Catherina”; “Vista de Lisboa e como a Rainha da Grã- Bretanha se Embarquo para Inglaterra” e, por último, “O chegada do duque Jorck no Cannal entre o froto d’Englaterra” (fig. 5) (Galvão, 1876-77, pp. 249-257). De igual modo, os gravados de Dirck Stoop foram anexados às obras publicadas pelo Padre Sebastião da Fonseca: a título de exemplo refira-se que a “*Relaçam dedicada A Serenissima Senhora Rainha da Gran Bretanha da Iornada que fes de Lixboa athe Portsmouth*” tinha apenas a gravura “Disambarcação da Rainha da Gran Bretanha em Portsmui”. Por sua vez, a “*Relaçam dedicada as Magestades de Carlos e Cathe-*



rina Reys da Gran Bretanha da Jornada que fiserão de Porthsmouth the Antoncourt e entrada de Londres” apresentava a gravura “Passage del Rey de gran Bretanha Carolo II e o Rainha Dona Catarina de Portsui per a Hamton-Court” e, finalmente, a “Relaçam das festas de Palacio e grandesas de Londres...”, publicada entre 1662 e 1663 em Londres na oficina de J. Martin, ostentava a imagem da “Entrada publica que a S.ma Rainha da Grã-Bretanha fês na cidade de Londres e como magnificamente foi recebida da nobresa e povo della em 2 de Setembro 1662”.

Em nossa opinião, a inclusão das gravuras de Stoop, acompanhando os textos de Antônio de Sousa de Macedo e do Padre Sebastião da Fonseca, não deverá constituir mera coincidência estética na organização da coleção de Barbosa Machado. Embora não tivéssemos notícia das gravuras terem efectivamente pertencido às obras, o que se verifica é uma articulação perfeita entre texto e imagem. Com efeito, a integração de gravuras em textos reflecte a necessidade de empregar “a imagem impressa como fonte histórica” e, neste sentido, a Coroa portuguesa seguiu o costume das mais importantes monarquias europeias onde, por exemplo, as batalhas (terrestres e navais) eram registadas por artistas especializados em tal género (Faria, 2009, p. 381), (Costa, 1925).

Os holandeses distinguiram-se nessa particularidade da pintura e, por isso, encontramos grandes nomes vindos dos Países Baixos a trabalhar nas cortes inglesa, francesa e espanhola. Uma vez mais reforçamos o papel de Dirck Stoop na disseminação da História de Portugal, dos seus acontecimentos mais recentes e do património

Fig. 5 – *Relacion de las Fiestas que se hizieron...* de Antônio de Sousa Macedo, ilustrada segundo Barbosa com as gravuras de Dirck Stoop.

seus pais há mais de 30 anos; Francisco Marques, familiar do Santo Ofício, igualmente conhecido da família há mais de 20 anos.

²⁴ *Idem.*

²⁵ Cf. DGLAB/TT, *Chancelaria de D. Pedro II*, Livro 38, fl. 245. Antônio Ferreira de Macedo é nomeado a 3 de Julho de 1693 Juiz de Fora das vilas de Cabeço de Vide e Alter, sendo referido no instrumento documental como Desembargador do Paço. *Vide* ainda no mesmo livro o fl. 453 v.º. Neste outro documento, datado de 20 Março 1694, Antônio é nomeado ouvidor da vila de Fronteira “sem embargo de rezidir na de Cabesso de Vide” onde servia como Juiz de Fora, por recomendação do Marquês de Fronteira.

²⁶ DGLAB/TT, *Registo Geral de Mercês*, D. João V, L.º 5, fl. 380 (25-06-1712). O bacharel António Ferreira de Macedo mantém os cargos que ocupa de juiz dos órfãos, provedor das obras, capelas, hospitais, confrarias, albergarias, contador das terças e resíduos da comarca de Torres Vedras. No instrumento é referida a filiação de Álvaro Ferreira de Macedo, bem como o facto de “*tomar residência*” nesse local.

²⁷ *Ibidem* (01-04-1724). É-lhe passada a carta do hábito da Ordem de Cristo do Convento de Tomar.

²⁸ *Ibidem* (13-11-1729). É-lhe passada carta para provedor de Torres Vedras, por mais três anos.

²⁹ *Ibidem* (08-03-1730). Provisão para que possa vestir beca de desembargador para com ela servir o lugar de corregedor das ilhas. *Idem*, fl. 380-380 v.º (28-06-1730). Alvará sobre a administração da capela instituída por D. Joana de Melo na igreja do convento de Santa Marta de Lisboa.

³⁰ *Ibidem*, L.º 38, fl. 476.

³¹ “*Relaçam da forma com que A Magestade del Rey da Grão Bretanha, manifestou a Seus Reynos, tinha ajustado seu casamento, com a Serenissima Infante de Portugal, a senhora Dona Catherina*”;/ “*Relacion de las Fiestas que se hizieron en Lisboa Con la nueua del casamiento de la Serenissima Infanta de Portugal Dona Catalina (ya Reyna de la Gran Bretana) con el Serenissimo Rey de la Gran Bretana Carlos Segundo deste nombre, Y todo lo que sucedió hasta embarcarse para Inglatierra*”;/ “*Festas Reays na côrte de Lisboa, Ao feliz Cazamento dos Reys da graõ Bretanha Carlos, & Catherína. Em os, Touros que se correram no Terreiro do Passo em Outubro de 1661. Dedicadas a Evropa Prínceza de Phenicia. E Escritas Por Izandro, Aonio, e Luzindo, Toureiros de forçado*”;/ “*Quarto dia do Triunfo dos Animais escrito por Berardo Companheiro da Bandeirinha*”;/ “*Relaçam diaria da jornada que a Serenissima Rainha da Gram-Bretanha D. Catherina fez de Lisboa a Londres indo já desposada com Carlos IJ. Rey daquelle Reyno e das Festa, qve nelle se fizeraõ até entrar em seu Pa-*

cultural da capital, desde os monumentos da época dos Descobrimentos até ao Paço da Ribeira, centro do poder da Monarquia restaurada.

Embora algumas das gravuras deste pintor tivessem sido reproduzidas em obras europeias coetâneas, todos os autores que se debruçaram sobre a figura de Stoop consideraram o conjunto no seu todo bastante raro e será necessário chegar até ao século XIX para, em Portugal, assistirmos aos esforços de D. Fernando II para reunir uma boa parte dele. O próprio monarca confessou em texto publicado postumamente que «as estampas de Stoop são estimadíssimas pelos amadores de estampas antigas e é bem singular que nós, que estes apontamentos escrevemos, não achássemos até agora, depois de pesquisas e indagações de muitos anos em Portugal senão uma única estampa de Stoop” (D. Fernando II, 1887, pp. 126-127), (Soares, 1971, pp. 616-617) e (Soares, 1947, pp. 310-311) na qual se referem as obras *Theatri Europae Sechster und letzter... durch Juhennem Georgium...*, Franckfurt, 1663 e *Beschryving van Spanjen en Portugal Waar...* 1716, esta editada por Pieter van der Aa.

Neste contexto, percebemos melhor o valor que a presença desta fonte iconográfica tem para a execução do *Grande Panorama de Lisboa*.

Em pleno século XVII, poucos seriam os possuidores das gravuras produzidas já em solo inglês, como ficou provado pelos estudos de Ernesto Soares e Antony Griffiths, o que significa que as mesmas não estavam facilmente à disposição dos potenciais interessados na sua aquisição e posterior divulgação (Bryan, 1903, p. 768), (Griffiths, 1998). Segundo este autor, existiam na colecção Sutherland e na do Arquiduque Carlos em Viena séries completas, tanto do Casamento como das Vistas de Lisboa respectivamente, embora não nos assegure que as mesmas estivessem na posse destes proprietários desde o século XVII.

Assim, a chegada de D. Catarina de Bragança a Lisboa em 1693 poderá ter alterado a situação, não só pelo saudosismo de ver a Rainha regressar e relembrar os tempos áureos da concretização do Tratado de Whitehall, como também pelo regresso físico desse material iconográfico.

Como recentemente tivemos a oportunidade de comprovar, desde 1699 que D. Catarina de Bragança, em conjunto com D. Pedro II, adquiria terrenos junto ao sítio da Bemposta, considerado local apazível, onde pudesse finalmente retirar-se a fim de levar uma vida mais afastada das arrelias da corte (Flor, S. 2012), (Coutinho, 2012). Ao todo foram compradas cerca de 25 propriedades em torno da Rua Larga da Bemposta, a saber Carreira dos Cavalos, Campo de Santa Bárbara, Cabeço de Bola, etc. Os vendedores variaram observando-se, em inúmeras escrituras, o nome da mais alta nobreza até ao mais simples artífice.

No meio deste rol, um nome será de salientar: o do Desembargador António Ferreira de Macedo, como vimos filho de Álvaro Ferreira de Macedo, um dos mais eminentes moradores das casas a Santiago, a quem D. Catarina comprou uma Quinta na Carreira dos Cavalos pelo preço de 1600 rs. (Flor, S. 2012).

A proximidade residencial, bem como as relações privilegiadas de negócio estabelecidas entre o Desembargador e a *entourage* de D. Catarina de Bragança, em

particular o seu esmoler-mor Pe. Manuel Pereira, terão fornecido a ocasião do conhecimento, troca e influência daquele gravado junto a uma obra de azulejo que, por esses anos, se executava numa oficina lisboeta. Seguindo a prática corrente nas relações estabelecidas entre encomendadores e artistas, torna-se pois muito provável que Ferreira de Macedo fornecesse o desenho gravado para a pintura da frente Ribeirinha, verdadeiro cartão-de-visita do porto lisboeta, onde a família Ferreira de Macedo prosperava através da sua actividade mercantil.

Em torno da execução do painel

Apurada a datação e as circunstâncias da encomenda do *Grande Panorama de Lisboa*, importa agora debruçarmo-nos sobre a questão da autoria, partindo de dois pressupostos que nos parecem evidentes. Por um lado, assumimos que se trata de uma peça realizada na centúria de Seiscentos, isto é, pelos anos de 1698 e 1699. Por outro lado, apoiados em análises laboratoriais, consideramos estar perante uma obra executada em oficina nacional, o que exclui a hipótese, bastante comum ao tempo, de se poder tratar de uma encomenda estrangeira (Simões, 1959, pp. 29-36), (Carvalho, Vaz, et al., 2009), (Flor, Carvalho et al., 2012). A questão da autoria do painel não é fácil de abordar, não só pela manifesta escassez de elementos documentais com que nos deparámos, mas também porque a diversidade de artistas activos no final do século xvii e princípios do xviii, habilitados a executar obra de azulejaria, parte dela hoje desaparecida, relança a problemática em torno da sempre difícil tarefa de atribuição (Serrão, 2001, pp. 125-148), (Simões, 2002) e (Coutinho, Ferreira, et al., 2010).

Augusto Vieira da Silva, o primeiro como vimos a pronunciar-se criticamente sobre o *Grande Panorama*, limita-se apenas a aludir ao “desconhecido artista”, ou ao “desenhador” da obra, sem tentar uma atribuição concreta: “Os desenhos parciais, de que o desconhecido artista se serviu para compor o panorama de Lisboa, não foram, na sua reunião, subordinados rigorosamente à sua exacta e sucessiva situação topográfica. Se isto é assim para os painéis centrais, então quando chegou aos dos extremos o desenhador pôs de parte toda a consideração das distâncias e acumulou ou encaixou os edifícios ao acaso ou onde supôs que melhor efeito produziria” (Vieira da Silva, 1932, p. 245). Alguns anos mais tarde (1947), João Miguel dos Santos Simões, sem concretizar um nome de um artista em particular, reconhece na concepção e execução do painel o fabrico de uma oficina de Lisboa (Simões, 1947, p. 70).

A primeira atribuição mais concreta que encontrámos durante a nossa pesquisa foi levada a cabo por José Meco que, num estudo publicado em 1981, levanta a hipótese de se tratar do pintor Gabriel del Barco, com actividade conhecida entre 1669, data da chegada a Portugal e 1703, momento que coincidirá com a última obra realizada (Simões, 1973, p. 51), (Meco, 1989, pp. 66-69) e (Carvalho, 2011,

lacio, Lisboa; “Relaçam da chegada Del Rey a Portsmout, & do que nella se tem passado até Domingo 26 de Junho de 1662”;/ “Relaçam da Sahida de Portsmout até o Palacio da Quinta de Hanptamcurt”;/ “Relaçam da Entrada de Suas Magestades em Londres, sahindo do Palacio de Hanptamcourt, em tres de Settembro de 1662”;/ “Relaçam dedicada A Serenissima Senhora Rainha da Gran Bretanha da Iornada que fes de Lixboa athe Portsmouth pelo P. Sebastião da Fonseca ...”;/ “Relaçam dedicada as Magestades de Carlos e Catherina Reys da Gran Bretanha da Jornada que fiserão de Porthsmouth the Antoncourt e entrada de Londres pelo P. Sebastião da Fonseca”, e “Relaçam das festas de Palacio e grandesas de Londres dedicada A Magestade da Serenissima Rainha da Gran Bretanha pelo P. Sebastião da Fonseca...”

pp. 227-244). Esta atribuição, bem como a datação proposta de cerca de 1700 para a execução do *Grande Panorama* foram consideradas por vários autores, após a publicação do estudo complementar de José Meco em 1994, e que demos notícia no início deste trabalho. Sublinhe-se que esta tese foi, desde cedo, aceite pelo Museu Nacional do Azulejo e ainda hoje prevalece no âmbito da exposição permanente da peça e na literatura produzida com a chancela desta instituição museológica (*Azulejos*, 1991, p. 129), (Pereira, 2007, p. 300) (Mântua, 2008, pp. 18-25) (Matos, 2009, p. 9) (Flor, S. 2009, pp. 72-73) e (Pais, 2011, 74-77).

Para o presente estudo do painel de azulejos, desenvolvemos esforços para encontrar outros dados relativos à questão da autoria.

De um modo geral, entre a pesquisa documental e a análise plástica comparativa entre o *Grande Panorama de Lisboa* e as peças devidas à arte de Gabriel del Barco, concordamos com a atribuição proposta, sendo que a datação, como vimos, deverá ser afinada para os anos de 1698 e 1699. É certo que a comparação do painel que representa a vista de Lisboa com a obra narrativa e/ou decorativa de Barco reveste-se de enorme complexidade, visto que a temática iconográfica por si só obrigou o autor a utilizar moldes e estratégias próprias da arte da pintura, dando, por exemplo, primazia à figuração dos primeiros planos na economia geral da cena.

No entanto, a expressividade emprestada às pinceladas de azul, em interessantes aguadas de densidades progressivas, é comum a todas as obras de Barco e está bem patente no *Grande Panorama de Lisboa* (fig. 6). Além disso, este pintor, que ao tempo explorava experimentalmente as potencialidades dessas aguadas, revela certas dificuldades, algo ingênuas, no lançamento arquitectónico de edifícios e espaços, com notórias deficiências na perspectivação dos mesmos. A excepção



Fig. 6 – À esquerda, pormenores do “Grande panorama”, MNAz. À direita, pormenores azulejos Ig. Santiago (Évora) – 1699

registar-se apenas na pintura do torreão do Paço da Ribeira, onde Gabriel del Barco utilizou uma gravura e, por conseguinte, superou a dificuldade, assegurando a correcta representação deste importante edifício civil. De resto, este recurso foi por diversas vezes aplicado pelos pintores da época, caso do cunhado Marcos da Cruz (c.1610-1683), que se afigura sempre melhor pintor, quando aproveita gravuras para a execução das telas (Flor, S. 2010-11).

As semelhanças plásticas patentes entre a obra de Barco e o *Grande Panorama*, tanto nas arquitecturas, como nos fundos paisagísticos de nuvens cumuliformes e de relevo acidentado, com apontamentos de natureza vegetal, são por demais evidentes e reforçam aquilo que José Meco antevira nos trabalhos dedicados ao pintor espanhol.

Todavia, estamos em crer que, atendendo às dimensões consideráveis do painel e ao número elevado de encomendas que Gabriel del Barco por esses anos satisfazia para Évora, Arraiolos e outros locais em Lisboa, o *Grande Panorama* resulta com forte probabilidade de uma obra oficial, isto é, uma peça que contou com a participação de mais do que um pintor na sua execução. Com actividade comprovada (e assinada) que remonta pelo menos ao início da década de 90 na empreitada azulejar da igreja de São Vítor em Braga (fig. 7), entre 1698 e 1699, Gabriel del



Fig. 7 – À esquerda, pormenor azulejo Ig. São vítor (Braga) – 1691, em cima pormenor da assinatura do pintor Gabriel del Barco

³² Cf. Arquivo da Paróquia de Santiago, *Róis de Confessados da Igreja de Santiago de Lisboa (1693-1712)*: ano de 1700 – Álvaro Ferreira de Macedo, Catarina Ferreira de Abreu Barreiros, Antónia Maria de Macedo filha, *Dezembargador António Ferreira de Macedo filho, Valentim Ferreira de Macedo filho, Teodoro Correia de Macedo filho menor, Catarina Barreiros de Abreu viúva, Maria Magdalena Criada, Joana Maria Criada, Luís de Sousa pagem; Francisco Pereira, Manuel dos Santos, António Machado caminheiro, Manuel da Costa pintor.*

Barco e a sua oficina tinham agora que dar resposta a várias encomendas de vulto, designadamente para a Sala da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja de São Mamede e para a Igreja de Santiago em Évora; para a igreja do Convento dos Lóios em Arraiolos e para locais ainda não determinados na cidade de Lisboa, além do revestimento da capela-mor da igreja de São Bartolomeu da Charneca (Simões, 1979, p. 23).

Esta afirmação encontra-se perfeitamente adequada às práticas de pintura da época e a de azulejo não constituiu excepção. Além disso, é visível em várias zonas do painel outras sensibilidades plásticas distintas da mão dominante de Barco, ainda que detenha uma notável unidade de estilo. Sem encontrar evidências documentais que o comprovem, ficam estas chamadas de atenção para futuras pesquisas a empreender no âmbito do funcionamento das oficinas de pintura em Lisboa no período barroco.

Todavia, a pesquisa documental desenvolvida para a redacção do presente artigo revelou-se uma vez mais profícua, na medida em que a análise demorada dos “Róis de Confessados” da freguesia de Santiago, designadamente os que habitavam a rua larga ou a rua direita de Santiago, mostrou alguns dados importantes para a problemática da autoria do *Grande Panorama*. Com efeito, a leitura relativa ao ano de 1700, data que coincide sensivelmente com a época da execução e montagem do painel, revela-nos que para além dos habituais moradores da casa de Álvaro Ferreira de Macedo (referidos por exemplo nos anos imediatamente anteriores e subsequentes), estão também associados os nomes de um Manuel dos Santos e um Manuel da Costa.³² Se no primeiro caso não possuímos a respectiva indicação do estatuto social, o mesmo não acontece com o segundo que sabemos ser um pintor. Esta circunstância conduz-nos à hipótese de se tratar de um artista envolvido na empreitada do *Grande Panorama*, quer como aprendiz de Gabriel del Barco, quer como colaborador com oficina independente. É possível que este artista seja o mesmo que é dado como morador na rua de São Bento às Trinas e referido como pintor de azulejo uns anos mais tarde, em 1712, bem como aquele que surge mencionado na Irmandade de S. Lucas nos anos de 1714 e 1720 (Teixeira, 1931, pp. 83 e 90) e (Queirós, 2002, p. 427). Além destas ocorrências, geralmente citadas a propósito do pintor Manuel da Costa, identificámos outra que o localiza na freguesia de Santa Catarina em 1718 como morador nas Escadinhas da Banda do Mar (Coutinho, Ferreira, et. al, 2011, p. 46).

Poderemos ainda aceitar como hipótese de trabalho que a referência a Manuel dos Santos naquele “Rol” aluda ao pintor de azulejo do mesmo nome que teve o seu início de carreira junto de Gabriel del Barco, como ficou demonstrado por José Meco. A obra atribuível a Manuel dos Santos distribui-se entre a igreja paroquial de Santiago e São Mateus do Sardoal (1703), onde terá colaborado em parceria com o mestre; o conjunto do convento de Nossa Senhora da Conceição de Estremoz (1706); o conjunto da igreja da Misericórdia de Olivença (1723), sendo que a mais antiga referência documental ao artista remonte ao ano de 1702 nos registos da Irmandade de S. Lucas (Teixeira, 1931, p. 76) e (Meco, 1980, pp. 75-160).

Infelizmente, os dados agora revelados não são inequívocos quanto à questão de uma possível intervenção destes (dois?) pintores na obra do *Grande Panorama* que teve como principal responsável Gabriel del Barco. No entanto, tomando por base a análise plástica efectuada e a pesquisa documental em torno dos moradores da casa de Álvaro Ferreira de Macedo, somos obrigados a discutir novas propostas de trabalho e tentar, num futuro próximo, esclarecer a questão dos epígonos de Barco em Lisboa, pouco antes do fulgor artístico do apelidado Ciclo dos Mestres.

Síntese final

A data da execução do *Grande Panorama de Lisboa* deve ser encontrada entre os anos de 1698 e 1699, tratando-se portanto de uma obra seiscentista e espelho da cidade ao tempo do reinado de D. Pedro II. Todos os dados documentais até agora reunidos apontam para as figuras de Álvaro e António Ferreira de Macedo como possíveis encomendadores do painel para revestir um dos espaços do Palácio de Santiago, outrora morada dos Condes de Tentúgal mas deixou de o ser, logo no início do século XVII.

Imbuída de um espírito revelador de uma clara ascensão social, a família Ferreira de Macedo ostentava na sua morada elementos iconográficos em torno da órbita régia, reavivados pelo regresso a Lisboa de D. Catarina de Bragança.

A atribuição a Gabriel del Barco deverá ser mantida, considerando-o mestre principal de tão extensa campanha. Todavia, saliente-se a extraordinária coincidência da presença única no Palácio de Santiago, para o ano de 1700, de Manuel dos Santos, possivelmente o pintor do círculo de Barco, e de Manuel da Costa, pintor de azulejos, como eventuais colaboradores, numa época em que a oficina assegurava outras empreitadas.

A presença do retrato da cidade como motivo decorativo de duas salas do Palácio de Santiago parece traduzir justamente o sentido da posse simbólica da capital e a consagração da ascensão social e financeira da família no contexto político e cultural da Lisboa do final de Seiscentos.³³ ●

³³ Os autores deste texto querem agradecer à Direcção-Geral de Património Cultural e à Câmara Municipal de Lisboa as facilidades concedidas na obtenção dos créditos fotográficos das imagens inseridas, em virtude do projecto de investigação em curso “Lisboa em azulejo antes do Terramoto de 1755” – PTDC/EAT-EAT/099160/2008. Os autores agradecem ainda aos colegas Ana Cristina Leite, António Miranda, Hugo Xavier, Isabel Lage, Rui Matos, Sandra Costa Saldanha, Sofia Tempêro e ao Pároco da Igreja de São Vítor (Braga).

Bibliografia

AZULEJOS, *Catálogo*, Exposição da «Europália 91 Portugal», 1991. Bruxelas: Banco Borge e Irmão : Banco de Fomento e Exterior : Crédit Communal.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de. *Inventário dos Manuscritos da Biblioteca da Ajuda Referentes à América do Sul*. 1946. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

BRYAN, Michael. *Dictionary of Painters and Engravers illustrated*. 1903. London: George Bill & Sons.

CARVALHO, Ayres de. *D. João V e a Arte do seu Tempo*, Vol. II. 1962. Lisboa: Edição do Autor.

CARVALHO, Ana, P., Vaz, Maria F. et al. «Chemical and mineralogical characterization of ancient Portuguese ceramic tiles». 2009. Trabalho apresentado em Seminário Internacional «Conservation of glazed tiles – research and practice», in *Conservation of glazed tiles*. Lisboa.

CARVALHO, Maria do Rosário Salema de. “Gabriel del Barco: la influencia de un pintor español en la azulejería portuguesa (1669-1701)”. *Archivo Español de Arte*. 2011. Vol. 84, n.º 335. Madrid: CSIC.

CASTILHO, Júlio. *Lisboa Antiga, Bairros Orientais*. Vol. XI, 2.ª edição. 1938. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

COSTA, J.C. Rodrigues da. “João Baptista gravador português do século XVII (1628-1680)”. *Contribuição para a História da Gravura em Portugal*. 1925. Coimbra: Imprensa da Universidade.

COUTINHO, Maria João Pereira. *A Produção Portuguesa de Obras de Embutidos de Pedraria Policroma (1670-1720)*. Vol. I. Tese de Doutoramento em História (especialidade em Arte, Património e Restauro). 2010. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

COUTINHO, Maria João Pereira. “O núcleo habitacional na órbita do Paço da Bemposta: aquisições e artistas”. *Actas do 1.º Encontro do Palácio Centeno*. 2012. Maria Antónia ATHAYDE (coord.). Lisboa: DRLVT/Universidade Técnica de Lisboa (no prelo).

COUTINHO, Maria João Pereira, FERREIRA, Sílvia, et. al., “Contributos para o conhecimento dos pintores de Lisboa na época barroca (1664-1720)”. 2011. Separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, série IV, n.º 96, 1.º tomo.

CRUZ, Maria Cristina de Carvalho Barbosa da. *A Casa Nobre dos Saldanha no Sítio da Junqueira*. Dissertação de Mestrado em História da Arte Moderna, Arquitectura e Urbanismo. 2006. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

FARIA, Miguel Figueira, “A colecção de retratos de Diogo Barbosa Machado”. 2009. *Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.º 7-8.

ANDRADE, Ferreira de, *A Freguesia de Santiago*. Vol. I. 1948. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

FLOR, Pedro, Carvalho, Ana P., et al., «Characterization of the ceramic glazed tiles of the Palácio Almada», Trabalho apresentado em Congresso Azulejar, in *Congress Azulejar: Conservação de Revestimentos Azulejares em Fachadas*, 2012. Aveiro.

FLOR, Susana Varela. “Barroco e Neoclássico nos tectos da Igreja de Nossa Senhora da Encarnação em Lisboa. 2005. *Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.º 4.

FLOR, Susana Varela. “Grande Panorama de Lisboa”. *Azulejos – Obras do Museu Nacional do Azulejo*. 2009. Paris: Ed. Chandeigne.

FLOR, Susana Varela. “As relações artísticas entre pintores a óleo e de azulejo perspectivadas a partir da oficina de Marcos da Cruz (a. 1637-1683). 2010-11. *Artis* – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, n.º 9-10.

FLOR, Susana Varela. “O regresso de D. Catarina de Bragança a Lisboa: as residências e a família”. *Actas do 1.º Encontro do Palácio Centeno*. 2012. Maria Antónia ATHAYDE (coord.). Lisboa: DRLVT/Universidade Técnica de Lisboa (no prelo).

FLOR, Susana Varela. *Aurum Reginae or Queen-Gold – Retratos de D. Catarina de Bragança entre Portugal e a Inglaterra de Seiscentos*. 2012. Lisboa: Fundação da Casa de Bragança.

FREITAS, Jordão de. “Paço Real de Alcântara – sua localização. Elementos para a sua história desde o domínio filipino”. 1946. *Olisipo*, n.º 36.

GALVÃO, Benjamim Franklin Ramiz. “Diogo Barbosa Machado”. *Annaes da Bibliotheca do Rio de Janeiro*. Vol. I. 1876-1877. Rio de Janeiro: Typographia G. Leuzinger & Filhos

GOMES, Alberto. *Moedas Portuguesas na Época dos Descobrimentos 1385-1580*. 1992. Lisboa: Ed. Autor.

GRIFFITHS, Anthony. *The Print in Stuart Britain 1603-1689*. 1998. Catálogo da Exposição. London: British Museum Press.

João Miguel dos Santos Simões (1907-1972). 2007. Catálogo da Exposição. Lisboa: IMC/MNAz.

LAMAS, Artur. *A Casa-Nobre de Lázaro Leitão no sítio da Junqueira*. 1925. Lisboa: Imp. Lucas.

MACHADO, Diogo Barbosa de. *Biblioteca Lusitana*. Tomo II. 1747. Lisboa: Officina de Ignacio Rodrigues.

MÂNTUA, Ana Anjos. “Do convento da Madre de Deus ao Museu Nacional do Azulejo”. *As Coleções do Museu Nacional do Azulejo de Lisboa*. 2008. Catálogo da Exposição na Galeria de Arte do SESI – Centro Cultural FIESP – Ruth Cardoso. São Paulo.

MATOS, Maria Antónia Pinto de. “Introdução”. *Azulejos – Obras do Museu Nacional do Azulejo*. 2009. Paris: Ed. Chandeigne.

MECO, José. “Azulejos com Iconografia de Lisboa”. 1994. *Olisipo* II série, n.º 1.

MECO, José. “Azulejos de Gabriel del Barco na região de Lisboa”. 1979. *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, n.º 85.

MECO, José. “Gabriel del Barco”. *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. 1989. José Fernandes PEREIRA (dir.). Lisboa: Ed. Presença.

MECO, José. “O pintor de azulejos Manuel dos Santos – Definição e análise da obra”. 1980. Separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, série III, n.º 86, 1.º tomo.

MONTEIRO, Rodrigo Bentes. “Recortes de Memória: Reis e Príncipes na Coleção Barbosa Machado”. *Culturas Políticas – Ensaios de História Cultural, História Política e Ensino da História*. 2005. Rachel SOIHET, Maria Fernando BICALHO, Maria de Fátima GOUVEIA (coord.). Rio de Janeiro: Mauad.

PAIS, Alexandre. “Silhar de azulejos *Grande Vista de Lisboa*”. *Museu Nacional do Azulejo*. 2011. Maria Antónia Pinto de MATOS (coord.). Vila do Conde: Quidnovi.

PEREIRA, João Castelo-Branco. 1995. *As Coleções do Museu Nacional do Azulejo*. Lisboa: Scala Books / IPM.

QUEIRÓS, José. *Cerâmica Portuguesa e outros estudos*. 2002. Lisboa: Ed. Presença. 4.^a ed.

RIJO, Delminda, MOREIRA, Francisco. “A freguesia de Santiago na Lisboa de Seiscentos: um retrato social”, *Demografia Histórica de Lisboa – Jornadas*. 2008. Núcleo de Demografia Histórica e História Social de Lisboa – Gabinete de Estudos Olisiponenses. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

RODRIGUES, Maria João Madeira. “Senhora da Encarnação (igreja da Nossa)”. *Dicionário da História de Lisboa*. Francisco SANTANA e Eduardo SUCENA (dir). 1994. Lisboa: Carlos Quintas e Associados.

SAXE-COBURG-GOTHA, D. Fernando II de. “O pintor e gravador a água-forte Dirk (Rodrigo) Stoop”. 1887. *Boletim da Real Associação dos Architectos e Archeologos Portugueses*, n.º 8, II série, tomo V.

SERRÃO, Vítor. “Antônio Pereira Ravasco ou a influência francesa na arte do tempo de D. Pedro II”. *A Cripto-História de Arte – análise de obras de arte inexistentes*. 2001. Lisboa: Livros Horizonte.

SERRÃO, Vítor. “Nossa Senhora da Boa Viagem velando pela protecção do comércio na barra de Lisboa”. *Encompassing the globe, Portugal e o Mundo Nos Séculos XVI e XVII*. 2009. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga.

SILVA, Augusto Vieira da. *As Muralhas da Ribeira de Lisboa*. Vol I. 1987. 3^a ed., Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

SILVA, Augusto Vieira da. “Panorama de Lisboa em azulejos existente no Museu Nacional de Arte Antiga”. *Armas e Troféus*. Vol. I. 1932. Lisboa: (reeditado em *Dispersos*, Vol. II, 1966).

SIMÕES, João Miguel Antunes. *Arte e Sociedade na Lisboa de D. Pedro II – Ambientes de trabalho e mecânica de mecenato*. 2002. Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

SIMÕES, J.M. dos Santos. *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. 1979. Lisboa: FCG.

SIMÕES, J.M. dos Santos. *Azulejos – 6.ª Exposição Temporária de Azulejos do Museu Nacional de Arte Antiga*. 1947. Catálogo da Exposição. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga.

SIMÕES, J. M. Santos, “Gabriel del Barco”. *Dicionário da Pintura Universal*. Vol. III. 1973. José-Augusto FRANÇA (dir.). Lisboa: Estúdios Cor.

SIMÕES, J.M. Santos. *Carreaux céramiques hollandais au Portugal et en Espagne*. 1959. Haia : Martinus Nijhoff.

SOARES, Ernesto. *Dicionário da Iconografia Portuguesa*. Vol. I. 1947. Lisboa: IAC.

SOARES, Ernesto. *História da Gravura Artística em Portugal*. Vol. II. 1971. Lisboa: Livraria Sam Carlos .

SOUSA, Rita Martins de. *Moeda e Metais Preciosos no Portugal Setecentista 1688-1797*. 2006. Lisboa: INCM.

TEIXEIRA, F. Garcez. *A Irmandade de São Lucas*. 1931. Lisboa: Imp. Beleza.

Resumo

Empenhado em enriquecer e diversificar o acervo da Academia de Belas Artes de Lisboa, o seu vice-inspetor, marquês de Sousa Holstein, procurou incorporar objetos nos diferentes domínios das artes decorativas, no intuito de formar um núcleo museológico específico. A azulejaria não escapou aos seus interesses e é nesse contexto que ocorre a entrada nas coleções nacionais de um emblemático painel produzido entre nós, a *Grande panorama de Lisboa*, cuja aquisição se revestiu de um processo algo rocambolesco dado a conhecer no presente texto. ●

Abstract

Committed to increase the collection of the Academy of Fine Arts of Lisbon, its deputy inspector, marquis de Sousa Holstein, sought to incorporate objects of the different areas in the decorative arts, to form a museum. The tiles did were on of his interests and that was the reason why it became part of the Academy collection an emblematic panel produced in Portugal, the *View of Lisbon*, whose acquisition had a singular process. ●

palavras-chave

GRANDE PANORAMA DE LISBOA
ACADEMIA DE BELAS ARTES
MARQUÊS DE SOUSA HOLSTEIN
DELFIN GUEDES
AZULEJOS

key-words

GRANDE PANORAMA DE LISBOA
ACADEMY OF FINE ARTS
MARQUIS DE SOUSA HOLSTEIN
DELFIN GUEDES
TILES

Arbitragem Científica Peer Review

Clara Moura Soares

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

José Alberto Ribeiro

Palácio Nacional da Ajuda

Data de Submissão
Date of Submission

Mar. 2013

Data de Aceitação
Date of Approval

Mar. 2014

INCORPORAÇÕES DE AZULEJOS PELA ACADEMIA DE BELAS ARTES NO SÉCULO XIX A AQUISIÇÃO DA GRANDE PANORAMA DE LISBOA*

HUGO XAVIER

Instituto de História da Arte FCSH/UNL
Palácio Nacional da Pena

* Este artigo resulta de uma comunicação proferida no âmbito *I Encontro sobre Património Azulejar – Lisboa: o Azulejo e a Cidade* (Teatro Aberto, 25 de Novembro de 2011). Retoma e amplia um ponto de um estudo mais alargado intitulado: “O marquês de Sousa Holstein e a formação da Galeria Nacional de Pintura da Academia de Belas Artes de Lisboa”. Tese de Doutoramento em História da Arte, especialização em Museologia e Património Artístico, a ser apresentada à FCSH-UNL. Orientação científica da Prof.^a Doutora Raquel Henriques da Silva.

¹ Filho do 1.º duque de Palmela, cursou direito em Coimbra, vindo a exercer funções diplomáticas em Roma e Florença, onde terá desenvolvido o interesse pelas artes plásticas que desde cedo consta ter sentido. De volta a Portugal é nomeado, em 1862, vice-inspetor da Academia de Belas Artes, cargo que correspondia à sua administração executiva.

Diferentes secções para um Museu Nacional: o núcleo de arte ornamental

Em 1875, num estudo analítico sobre o ensino artístico e os museus em Portugal, o vice-inspetor da Academia de Belas Artes, marquês de Sousa Holstein (1838-1878),¹ (fig. 1) dava a conhecer um projeto museológico para a capital que há muito vinha acalentando, o de um “Museu Central” cientificamente dividido em secções especializadas: pintura, desenho, gravura, escultura, arquitetura, arqueologia e arte ornamental². A coleção de pintura encontrava-se já organizada desde 1868, com a inauguração da Galeria Nacional de Pintura (Holstein 1868), mas o marquês propunha o seu crescimento, não só com os espécimes conservados nos conventos femininos que se iam extinguindo mas com a concessão de uma verba anual para a aquisição de obras contemporâneas, pouco representadas na pinacoteca. O mesmo sucedia com o núcleo de desenhos antigos que reputava de excelente qualidade, e com as gravuras que convinha também crescer por meio de subsídio estatal.

No que diz respeito à escultura, e num período em que à dimensão aurática da obra de arte se sobrepunha a visão pedagógica, sugeria o seu incremento por

meio de cópias, mais fáceis de obter através de compras ou permutas com outras instituições como acontecia com parte importante dos gessos conservados na Academia. Para estimular essa política de trocas e enriquecer simultaneamente o acervo, considerava necessário continuar-se a reproduzir elementos escultóricos existentes nos portais e claustros dos edifícios religiosos nacionais. A secção de arquitetura compreenderia projetos encomendados pelo Estado, trabalhos dos nossos pensionistas no estrangeiro e ainda modelos em vulto, plantas ou fotografias dos mais representativos edifícios construídos até então em Portugal e no estrangeiro, oferecendo assim um panorama histórico desta disciplina. O núcleo arqueológico teria já um cariz exclusivamente nacional, sendo constituído por objetos doados ou adquiridos pela Academia e encontrados um pouco por todo o país, da numismática, à epigrafia, passando pela estatuária, pelos objetos do quotidiano, entre outros domínios.

Cientificamente dividida nos seus diferentes agrupamentos e épocas, a coleção de arte ornamental incluiria espécimes portugueses e estrangeiros, estes últimos representados essencialmente através de reproduções (galvanoplastias, fotografias ou gessos) de objetos emblemáticos conservados noutros museus. Devido às alfaias litúrgicas dos conventos extintos conservadas na Academia desde 1867, a representação portuguesa apresentar-se-ia opulenta e poderia ser aumentada com outras recolhas, doações ou aquisições. Insuficientemente representados no acervo reunido eram ainda os têxteis, as peças de mobiliário e as cerâmicas que o marquês considerava de fácil obtenção, pondo em evidência a azulejaria: “No que respeita à cerâmica, por exemplo, pode-se, mesmo sem sair de Lisboa, formar uma coleção muito importante e curiosa de azulejos. O que é preciso é atenção em não deixar destruir por ignorância ou má fé os objetos que podem e devem ser recolhidos nas coleções nacionais” (Holstein 1875, 32).

O vice-inspetor depositava grandes esperanças naquele núcleo museológico, “indispensável complemento das aulas de desenho aplicadas à indústria”, devendo ser “o mais público possível e de fácil acesso, aberto até de noite para cómodo das classes operárias” (Holstein 1875, 32-33). Preconizava assim a organização do ensino e dos museus por modelos estrangeiros, nomeadamente o do South Kensington Museum de Londres (atual Victoria & Albert Museum) que, assumindo-se como um instrumento pedagógico por excelência, tinha um horário bastante amplo, oferecendo admissões gratuitas durante alguns dias da semana.

O South Kensington Museum abriu em 1857 ao abrigo de um sonho partilhado, entre outros pensadores britânicos, por Henry Cole (1808-1882) que apostara na educação artística como forma de elevação nacional. Tal ambição cultural alicerçava-se na crença de que os conhecimentos de arte e de *design* haviam de melhorar as condições de saber e de vida dos cidadãos, em especial das classes laboriosas, minimizando as questões hierárquicas entre as artes, no seguimento dos ideais de John Ruskin (1819-1900) e William Morris (1834-1896) (Ferreira 2010, 74). Sousa Holstein mostrou-se particularmente sensível às doutrinas desses pensadores, escrevendo nas *Observações* que o domínio da arte “abrange todos

² [Marquês de Sousa Holstein], *Observações sobre o actual estado do ensino das artes em Portugal: a organização dos museus e o serviço dos monumentos históricos e da arqueologia: oferecidas à comissão nomeada por decreto de 10 de Novembro de 1875 por um vogal desta comissão*, 1875, pp. 27-40.



Fig. 1 – Marquês de Sousa Holstein
(*O Occidente*, 15 de Outubro 1878)

os objetos do uso quotidiano, os móveis, os fatos, as louças, as pratas, tudo em uma palavra quanto serve para a vida. Em tudo pode e deve haver belo, não só no sentido limitado de ornamentação e decoração, mas só no sentido menos restrito de harmonia e proporção, mas sobretudo no sentido mais lato da perfeita correspondência entre a forma do objecto e o seu uso” (Holstein 1875, 7).

O interesse do vice-inspetor pela arte ornamental ou industrial como era também designada, levou-o desde muito cedo a pensar na organização de uma coleção que abrangesse os seus diferentes vectores, procurando formar na Academia um núcleo museológico com alguma consistência. A primeira iniciativa nesse domínio remonta a 1863, um ano após a sua chegada à instituição, com o pedido de transferência das alfaías litúrgicas dos conventos masculinos conservadas na Casa da Moeda, concretizada quatro anos depois como atrás referimos. Promoveu ainda algumas campanhas de recolha de peças nos conventos femininos entretanto extintos, trocas com irmandades e aquisições junto de negociantes e particulares.

Em Novembro de 1868, ao relatar uma visita de D. Luís à Academia por ocasião da sétima exposição da Sociedade Promotora das Belas Artes, o *Diário de Notícias* mencionava já a existência de uma “sala destinada a museu de arte antiga, onde se conservam hoje os interessantes objetos que tanto tempo estiveram ocultos à luz do dia na Casa da Moeda, coleção já aumentada pelo Sr. marquês de Sousa”³. Ficará conhecido por Museu de Arte Ornamental, designação inspirada talvez nas origens do South Kensington Museum, conhecido anteriormente a 1857 por Museum of Ornamental Art (Xavier 2012, 70). O acervo não se encontrava todavia patente ao público como sucedida já então com a Galeria Nacional de Pintura, assemelhando-se mais propriamente ao que chamaríamos hoje uma “coleção visitável”, com visitas condicionadas a autorização superior. Disso nos dá conta o guia para viajantes britânicos publicado em 1874 por Joaquim António de Macedo, vice-cônsul de Portugal em Leeds, que advertia: “Permission to visit the museum may be obtained by applying to the director of the Academy” (Macedo 1874, 89). A exiguidade do espaço disponível para acolher o acervo, em larga medida ainda em reserva e encaixotado, a falta de pessoal e de condições de segurança impunham seguramente tal restrição.

O vice-inspetor pugnou no entanto pela abertura do seu museu, escrevendo em 1875 terem começado “no edifício de S. Francisco umas obras com o fim muito modesto de dar luz e serventia a algumas celas onde possam ser expostos ao público os objetos, aliás interessantes, que formam os nascentes museus portugueses e que sem dotação, nem pessoal, nem meios alguns, a não ser muita força de vontade e muita perseverança, tem sido possível ir coligindo” (Holstein 1875, 49). Não chegou todavia a viver o marquês para possibilitar tal intento que só teria lugar com o seu sucessor, Delfim Guedes, a partir de 1879 (Xavier 2012, 70)⁴.

³ *Diário de Notícias*, 3 de Novembro de 1868.

⁴ “O Museu de Arte Ornamental, nome com que ele [Sousa Holstein] batizou alguns grupos das artes decorativas em que a ourivesaria religiosa tinha o maior quinhão, só veio a ser facultado ao público com a entrada do novo inspetor Delfim Guedes (meados de 1879)” (Vasconcelos 1914, 14-15).

Primeiras incorporações de azulejos

Em 1867, Paris assistiu à abertura de um grandioso certame ideado por Napoleão III, a Exposição Universal de Arte e Indústria, para a qual o nosso país foi convidado a participar, tendo o governo solicitado à Academia para colaborar na organização das secções de Belas Artes e de História do Trabalho. Enquanto a primeira seria constituída por pinturas, esculturas, gravuras e desenhos de arquitetura executados essencialmente por professores e académicos de mérito daquele estabelecimento, enformavam a segunda diversos *objets d’art et d’industrie* provenientes de coleções públicas e privadas. A Academia marcou a sua presença com uma seleção das alfaias litúrgicas que lhe haviam sido entregues poucos meses antes pela Casa da Moeda, acrescidas de fotos de monumentos nacionais, moldagens em gesso e cerâmicas, sobressaindo um conjunto de azulejos de provável origem hispano-mourisca e duas secções de silhar emolduradas como atesta uma foto que aqui se reproduz (fig. 2). Informava o catálogo terem estas últimas pertencido “au palais de Villa Viçosa,

⁵ *Catalogue spécial de la section portugaise à l'Exposition Universelle de Paris en 1867 – Catalogue des objets d'art et d'industrie formant l'histoire du travail de Portugal à l'exposition universelle de Paris en 1867*, pp. 141-142.

⁶ A este respeito cf. *Da Flandres: os azulejos encomendados por D. Teodósio I, 5.º duque de Bragança (1510-1563)*, 2012.

⁷ MNAA, inv. 197 Min.

ancien manoir de la famille de Bragance, et furent données par S. M. le roi D. Louis Ier à l'Académie de beaux-arts”⁵.

Executados aqueles azulejos em Antuérpia, no ano de 1558, por encomenda do duque D. Teodósio, desconhece-se se chegaram a ser efetivamente colocados em alguma sala daquele palácio, permanecendo todavia nele conservados⁶. A oferta dos painéis à Academia pelo rei D. Luís é reveladora do interesse do jovem monarca para com a instituição que elevou à categoria de real (1862) e que chegou a distinguir com outras dádivas, como um *Casamento místico de Santa Catarina* de Josefa de Óbidos, integrado na Galeria Nacional de Pintura⁷.

O grande mecenas da Academia será todavia o pai de D. Luís, D. Fernando II, que entre 1865 e 1869 cedeu da dotação que lhe era atribuída pelo Estado a quantia de 65 contos de reis destinados à aquisição de pinturas para a galeria, onde chegou a ser organizada uma sala com o seu nome. O remanescente daquela verba foi utilizado pelo vice-inspetor para a compra de alguns objetos de arte, e ainda para suportar a despesa com a desmontagem e transporte de um conjunto não especificado de painéis de azulejos provenientes do convento de São Paulo da Serra de Ossa. Bastante pormenorizada, a factura em questão discrimina, por exemplo, a



Fig. 2 – Aspecto da representação portuguesa na Exposição Universal de Paris de 1867. Entre moldagens em gesso (com destaque para o púlpito de Santa Cruz de Coimbra), fotografias e outras peças cedidas pela Academia sobressai, no canto superior direito, um dos painéis de azulejos flamengos do século XVI oferecidos à instituição pelo rei D. Luís e provenientes do paço ducal de Vila Viçosa.

aquisição na vila do Redondo dos caixotes em madeira para a colocação dos azulejos, a condução dos mesmos até o convento da Serra de Ossa, os pagamentos efectuado aos dois operários encarregados de proceder ao apeamento dos painéis, e o transporte dos ditos para Évora onde seguiram pelos caminhos de ferro⁸.

Para o enriquecimento do acervo azulejar da Academia contribuíram ainda as iniciativas de alguns particulares, podendo destacar-se o caso de José de Sousa Freire Bandeira de Melo, morador na Praça do Príncipe Real, em Lisboa, e antigo colega de Sousa Holstein no curso de Direito da Universidade de Coimbra⁹, que em Março de 1876 escreveu uma missiva dando conta da remessa de um caixote com azulejos: “Quando à poucos dias estive na minha terra, em Coruche, encontrei no altar de uma igreja já em ruínas uns azulejos que me pareceram de algum valor por serem antigos. Tomo a liberdade de lhos oferecer”¹⁰. A notícia foi recebida com a maior satisfação pelo vice-inspetor que se apressou a expressar os seus agradecimentos “não só pela oferta mas ainda pela iniciativa que tanto honra o seu patriotismo”. Assinalava o interesse dos azulejos que atribuía ao século XVI, e dava conta da intenção de estes serem no futuro “expostos com o nome do doador, não só para pública e perene prova de gratidão, mas ainda para que tão nobre exemplo encontre imitadores”. A mobilização da sociedade civil no enriquecimento do acervo era um dos objectivos de Sousa Holstein que conclui o ofício acrescentando: “São de todos os nossos museus, e de todos deveriam também partir os esforços para os enriquecer. Sem o auxílio do público não bastarão as diligências daqueles que por dever e vocação cuidam das coisas de arte, para preencher a lacuna que infelizmente ainda temos no tocante às coleções nacionais de belas artes aplicadas à indústria”¹¹.

⁸ “Relação do que despendi por conta, ordens e autorização do Exmo. Sr. marquês de Sousa, com o arranque dos azulejos e colocação de outros e no mais que abaixo menciono, praticado em Setembro de 1868”. Arquivo do MNAA, fundo José de Figueiredo, cx. 1, pasta 3, doc. 6/122.

⁹ No ano lectivo de 1854-55 frequentou o 2.º ano: “102. José de Sousa Freire Bandeira de Melo, filho de José de Sousa Freire, natural de Coruche, distrito de Santarém; – rua da Louça, n.º 23”. *Relação e índice alfabético dos estudantes matriculados na Universidade de Coimbra (...)*, 1854, p. 11. Desempenhou depois funções na Direção Fiscal de Exploração dos Caminhos de Ferro. A este respeito cf. <http://arquivo-historico.min-economia.pt/arquivohistorico/details?id=224996>

¹⁰ Carta datada de 15 de Março de 1876. Arquivo do MNAA, fundo José de Figueiredo, cx. 1, pasta 6, doc. 5.

¹¹ Cópia manuscrita do ofício datado de 16 de Março de 1876. Arquivo da ANBA, disponível em http://digitalq.dgarq.gov.pt/PT-ANBA-ANBA-B-007-00002_m0338.TIF

A aquisição da *Grande panorama de Lisboa*

Num período associado à depredação de algum do património artístico nacional, será precisamente um cidadão a lançar o repto para a conservação de um dos mais relevantes conjuntos azulejares produzidos entre nós: a *Grande panorama de Lisboa* atribuída ao mestre Gabriel del Barco que se encontrava num antigo palácio ao Largo de Santiago, junto à igreja com aquela invocação (fig. 3). Vizinho do edifício, o diligente lisboeta, Ernesto de Faria de seu nome, escrevia em Dezembro de 1875 ao arquiteto Possidónio da Silva (1808-1896) dando conta do seguinte:

“No palacete da rua de S. Tiago, n.º 9, que foi do falecido desembargador Sande há, na sala principal, uma guarnição de azulejos que representa o panorama de Lisboa, como era antes do terramoto de 1755. O palacete foi ultimamente vendido e o novo possuidor vai fazer obras para o transformar em casa de aluguer,



Fig. 3 – Palácio do Largo de Santiago, Lisboa

segundo dizem na vizinhança. É de crer que o mestre-de-obras, no intuito de modernizar a sala, arranque os azulejos e os aplique a revestimento de cozinhas, ou de coisa ainda pior. Para evitar um tal ato de vandalismo, ocorreu-me denunciar a V. Ex.^a aquela preciosidade arqueológica, na ideia de que a Associação a que V. Ex.^a tão dignamente preside o poderá adquirir para o seu Museu”¹².

O museu referido na missiva era o Museu Arqueológico do Carmo que pertencia à Associação dos Arquitetos Civis Portugueses, fundada em 1863 e presidida pelo mencionado arquiteto, figura destacada na luta pela salvaguarda do património nacional (Martins 2003, 103-193). Académico de mérito da Academia Real de Belas Artes, Possidónio da Silva conhecia o vice-inspetor com quem mantinha correspondência. Apesar de não ter sido localizado qualquer documento escrito relativo ao assunto, afigura-se possível ter sido Possidónio a advertir o marquês para a pertinência da aquisição dos azulejos, atendendo ao interesse iconográfico dos mesmos. Certo é que Sousa Holstein não demorou a entrar em contacto com o proprietário, Francisco de Sande Salema, um jovem herdeiro (o palácio não terá sido vendido como atrás referido mas herdado) que contava à data com 22 anos de idade e de que pouco mais foi possível apurar¹³. A 10 de Março de 1876, escrevia-lhe o vice-inspetor dando conta do apeamento dos azulejos que refere terem ornamentado não uma mas duas das salas do edifício:

“Tenho a honra de participar a V. Ex.^a que em conformidade com o nosso ajuste verbal, mandei proceder ao arranque dos azulejos que representavam uma vista

¹² Citado por SANTANA, Francisco de. 2004. “As panorâmicas em azulejo e o Museu do Carmo”, *Olisipo*, II série, n.º 20/21, p. 155. DGLAB/TT, *A Correspondência de Possidónio da Silva*, VIII ww(8.º), n.º 1226.

¹³ Nasceu em Lisboa, a 14/05/1854, filho de Francisco de Sande Salema Lavre Pereira Coutinho, nascido em Beja e falecido a 19/04/1854. CASTILHO, Júlio de. 1938. *Lisboa Antiga: Bairros Orientais*, 2.ª ed., vol. XI, p. 217.

de Lisboa no século xvii e que estavam guarnecendo duas salas do seu palácio ao largo de S. Tiago. Ficam pois os mesmos azulejos comprados por esta Academia e pelo preço de 600\$000 reis, pagos em três prestações anuais de 200\$000 reis cada uma, vencendo-se a primeira no próximo futuro ano económico de 1876 a 1877”¹⁴.

Relacionado com este processo encontra-se igualmente Augusto Filipe Simões (1835-1884), lente da Universidade de Coimbra que permaneceu alguns meses em Lisboa, integrado na comissão nomeada pelo então ministro e secretário de Estado dos negócios do reino, António Rodrigues Sampaio (1806-1882), e encarregada de estudar a reforma do ensino artístico e a organização dos museus nacionais¹⁵. Concluídos os trabalhos da comissão, Filipe Simões cujas investigações nos domínios da arqueologia e da história da arte eram já reconhecidas,¹⁶ viria a convite de Sousa Holstein a exercer algumas tarefas relacionadas com a classificação e a incorporação de peças¹⁷, entre as quais o acompanhamento da desmontagem da *Grande panorama de Lisboa*. Segundo conseguimos apurar, a oito de Março de 1876, dois dias antes da carta atrás citada, escrevia o seguinte ao vice-inspetor:

“Interromper-se-á amanhã o arrancamento do azulejo, para continuar na 5.ª feira. Hoje deverão ficar arrancados todos os da sala de fora. Se o Martins [continuo da Academia] aparecer na 5.ª feira começarão a transportar-se os caixões com os azulejos soltos para se colocarem definitivamente e na argamassa própria na Academia. Custarão assim menos a transportar por irem mais leves” (Freitas 1962, 55-56).

Tendo dado entrada na instituição em Março de 1876, os azulejos foram integrados no núcleo de arte ornamental que então se procurava incrementar, não chegando todavia a ser cumprindo o pagamento acordado com Francisco de Sande Salema. A morte prematura de Sousa Holstein, ocorrida dois anos mais tarde, viria a desencadear uma série de acontecimentos com pesadas consequências neste e noutros processos de aquisição.

Com efeito, várias foram as dívidas contraídas pelo marquês que nos últimos anos havia comprado a crédito um número considerável de peças pertencentes a diferentes negociantes, colecionadores ou simples proprietários. Os objetos encontravam-se à guarda da Academia mas o pagamento da maioria das prestações não chegou a ser cumprido, gerando grande inquietação nos credores e no corpo académico a quem o governo começou a pedir satisfações.

Por portaria de 5 de Dezembro de 1878, seria nomeada pelo Ministério do Reino uma comissão destinada a examinar a legalidade de todos os contratos de aquisição. Era composta por Delfim Guedes (1842-1895)¹⁸ (fig. 4), sucessor de Sousa Holstein, Tomás da Anunciação, substituído pouco depois pelo arquiteto António Tomás da Fonseca, indigitado para a direção da Academia, e por Joaquim Antunes da Silva Castro que exerceu as funções de secretário. Um dos credores, Luís Maria da Costa, proprietário de um estabelecimento de antiguidades localizado no n.º 119 da Rua

¹⁴ Cópia manuscrita do ofício datado de 10 de Março de 1876. Arquivo da ANBA, disponível em http://digitalq.dgarq.gov.pt/PT-ANBA-ANBA-B-007-00002_m0337.TIF

¹⁵ *Relatório dirigido ao (...) ministro e secretário de Estado dos negócios do Reino pela comissão nomeada por decreto de 10 de Novembro de 1875 para propor a reforma do ensino artístico e a organização do serviço de museus, monumentos históricos e arqueologia*. 1876. Lisboa: Imprensa Nacional

¹⁶ Autor de vasta bibliografia, destacando-se *Relíquias da arquitetura romano-bizantina em Portugal, e particularmente na cidade de Coimbra* (1870) ou *Da arquitetura religiosa em Coimbra, durante a Idade Média* (1875), para além das colaborações em periódicos (*Arquivo Pittoresco, Artes e Letras, O Occidente*, entre outros).

¹⁷ Em Março de 1876, deslocou-se até Montemor-o-Novo para examinar o espólio do Convento da Saudação então extinto. Cf. cópia manuscrita do ofício datado de 9 de Março de 1876. Arquivo da ANBA, disponível em http://digitalq.dgarq.gov.pt/PT-ANBA-ANBA-B-007-00002_m0340.TIF

¹⁸ Amador afortunado, mecenas e pintor dilettante, Delfim Guedes seria apontado por decreto de 30 de Setembro de 1878 para suceder a Sousa Holstein. Viria a ser agraciado pelo rei D. Luís com o título de conde de Almedina na sequência da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola organizada em 1882 (Machado 1954).

¹⁹ Cópia manuscrita da carta de Luís Maria da Costa datada de 24 de Dezembro de 1879. Arquivo do MNA, fundo José de Figueiredo, cx. 1, pasta 7, doc. 7.

da Madalena, relatará por escrito à comissão que o falecido vice-inspetor o havia visitado no início de Dezembro de 1875, “dizendo-me que estando autorizado pelos Exmos. Srs. António Maria Fontes Pereira de Melo e António Rodrigues Sampaio, então ministros, para organizar um Museu Nacional, precisava de adquirir alguns objetos das minhas coleções e escolheu e ajustou os móveis, faianças e porcelanas mencionados na minha primeira conta com data de 12 de Fevereiro de 1876 e no valor de 2:160\$000 reis”. De acordo com o mesmo relato, as quatro prestações mensais acordadas para o pagamento daquela importância ficaram por cumprir, alegando o marquês que “tendo havido desastre nos bancos, e tendo o governo de acudir a esses desastres, que os Srs. Fontes e Sampaio não lhe haviam fornecido os meios que lhe haviam prometido”¹⁹. O “desastre nos bancos” corresponde à primeira crise financeira que afectou o sector bancário português nos primeiros

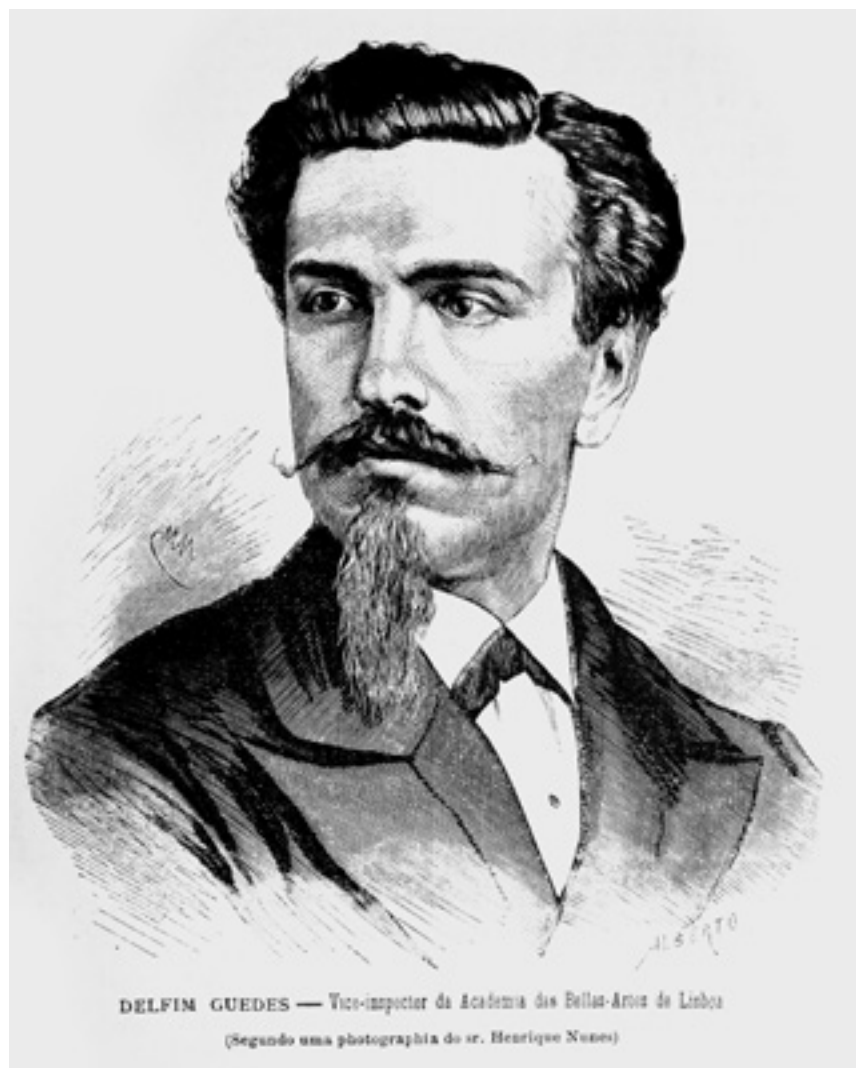


Fig. 4 – Delfim Guedes (*O Occidente*, 1 de Dezembro de 1878)

meses de 1876, atribuída à especulação produzida em Espanha com os títulos da dívida pública, obrigando o governo português a obter junto de Londres um empréstimo para compensar a falta de numerário que afectara o Tesouro (Antunes 2013). Essenciais para se compreender todo o processo, as declarações do negociante de antiguidades Luís Maria da Costa necessitam de ser devidamente enquadradas. Para tal, convém recordar que por decreto de 10 de Novembro de 1875, António Rodrigues Sampaio havia decretado a constituição de uma comissão encarregada de estudar a reforma do ensino artístico e a organização de um museu nacional, composto por diferentes secções. Decerto entusiasmado pelo bom rumo que a Academia parecia tomar, Sousa Holstein que presidia à comissão terá conseguido sensibilizar o chefe do governo e o seu ministro para a necessidade de encetar uma política de aquisições no domínio das artes decorativas, sendo considerada a concessão uma verba específica para o efeito. Precipitado, envolveu-se logo a partir de Dezembro do mesmo ano numa série de compras a crédito que ficaram comprometidas pelo facto da promessa governamental não se ter efectivado, mau grado os continuados apelos desenvolvidos nesse sentido. Em desespero de causa, procurou renegociar os contratos de aquisição, sem grande sucesso,²⁰ permanecendo numa situação embaraçosa, interrompida com a sua morte.

Dado o grande volume de correspondência, facturas e demais documentos a analisar, os trabalhos da comissão estenderam-se por todo o ano de 1879, realizando-se em Novembro uma avaliação independente de parte importante dos objetos, da qual ficou encarregue João António Passos, proprietário de um “bazar de móveis, louças, cristais, metais, roupas, painéis, livros, etc.” no n.º 164 da rua Direita do Passeio Público²¹. Na listagem efectuada surgem mencionados “doze quadros de azulejos, azul e branco, representando a antiga cidade de Lisboa” avaliados em 100 mil réis, valor muito reduzido se o comparáramos aos 400 mil reis atribuídos na mesma avaliação a um conjunto de “seis quadros de azulejos em figuras e ornatos” provenientes do negociante Luís Maria da Costa atrás mencionado. Importa relevar o facto da *Grande panorama de Lisboa* se encontrar dividida em 12 painéis, obedecendo talvez à montagem original no palácio de onde era oriunda.

A 24 de Abril de 1880, a comissão dá por concluído um relatório dirigido ao ministro onde deixa expresso que “não existindo o intitulado Museu [de Arte Ornamental], nem sendo o referido vice-inspetor autorizado a constituí-lo ou a adquirir a dinheiro ou a crédito os objetos que atualmente se acham em dívida, parece à comissão que o falecido funcionário andou menos regularmente contratando e despendendo quantias contra as indicações da lei”.²² A referência à inexistência oficial daquele núcleo museológico e ao facto do vice-inspetor não estar autorizado a organizá-lo merece desde já um comentário. Com efeito, a criação do Museu de Arte Ornamental não se encontrava sustentada por qualquer decreto-lei mas o Estado fora acompanhando a sua organização, ao autorizar a transferência das alfaias litúrgicas da Casa da Moeda e a adaptação de um espaço na Academia para as acolher, ao autorizar também as recolhas promovidas nos conventos femininos extintos e ao consentir até a troca de objetos com paróquias e irmandades. Nos ofícios relativos a essas questões, o

²⁰ Luís Maria da Costa, no documento acima citado, refere-se a esse respeito: “(...) avistou-se comigo o falecido vice-inspetor dizendo-me que se reformaria aquele documento, juntando-lhe os juros da lei a que tinha direito, a que eu não acedi pois exigia o cumprimento das prestações mencionadas no mesmo”. Arquivo do MNAA, fundo José de Figueiredo, cx. 1, pasta 7, doc. 7.

²¹ “Objetos que existiam na Academia em 16 de Novembro de 1879, e que foram avaliados por João António Passos, com bazar de móveis, louças, cristais, metais, roupas, painéis, livros, etc., na Rua Direita do Passeio Público, n.º 164 e avaliador ajuramentado, etc.”. Arquivo do MNAA, fundo José de Figueiredo, cx. 4, pasta 2, doc. 14.

²² *Documentos relativos aos contratos e liquidação das dívidas da Academia na gerência do marquês de Sousa Holstein* (cópia manuscrita). Arquivo do MNAA, fundo José de Figueiredo, cx. 1, pasta 9, doc. 19/1. As citações feitas em seguida reportam-se a este documento.

²³ Cópia manuscrita da declaração datada de 18 de Março de 1881. Arquivo do MNAA, fundo José de Figueiredo, cx. 1, pasta 9, doc. 19/3.

Ministério do Reino mostra-se ao corrente da organização do museu e não consta ter alguma vez questionado o marquês que chegou inclusivamente a dar conhecimento público do seu projeto nas *Observações* publicadas em 1875.

Voltando ao relatório, e depois de outros juízos críticos, passou a comissão a dar os seus pareceres sobre os contratos de aquisição efectuados. Relativamente a Francisco de Sande Salema, era indicado que deviam “entregar-se os azulejos que constituem o seu crédito por haverem sido adquiridos contra a lei e não ter o vice-inspetor autorização para fazer tal compra e também por não valerem a sexta parte do preço porque foram comprados”. Aos 600\$000 reis acordados com o proprietário, contrapunha-se a avaliação realizada em 1879 por João António Passos que, indiferente à importância histórica e artística daquele painel, o avaliara tão-somente em 100\$000 reis, facto sancionado pela comissão.

Concluía os académicos o documento com a ideia de terem emitido todas as opiniões “com a maior justiça e equidade”, e rogando ao ministro que os desculpasse por qualquer falta cometida “no desempenho da sua espinhosa missão”. Várias faltas podem ser na realidade apontadas, da omissão de dados a certas contradições, sempre em desfavor do marquês de Sousa Holstein cuja atuação foi imprudente mas bem intencionada. Não podemos deixar de notar a dureza da análise que procura salvaguardar sempre os interesses do Estado, e imputar todas as responsabilidades a alguém que já não se podia pronunciar a esse respeito. Parece estar aqui subjacente uma questão política devido à mudança de governo com a chegada ao poder, em 1879, de Anselmo José Braamcamp (1817-1885) e, talvez mesmo, um acerto de contas com a anterior administração da Academia.

Atendendo ao real interesse da maioria dos objetos, não podemos deixar de estranhar que Delfim Guedes, futuro conde de Almedina, a quem se ficou a dever pouco depois a grande Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola, ocorrida em 1882, tenha subscrito certas afirmações. Reconhecendo a importância dos mesmos, procurará entrar em acordo com alguns dos proprietários, contrariando de certa forma o argumento explanado de que as aquisições não poderiam vir a ter lugar por não estarem legalmente enquadradas. Em relação à *Grande panorama de Lisboa*, convirá determo-nos na definitiva declaração de venda assinada pelo proprietário, Francisco de Sande Salema, em Março de 1881:

“[...] fui ultimamente convidado pelo atual vice-inspetor o Exmo. Sr. Delfim Guedes a entrar em um acordo, diminuindo tanto quanto possível o preço ajustado para assim facilitar o mais pronto e integral pagamento do meu crédito. Declaro que faço o abatimento de cem mil reis no preço dos azulejos, ficando este reduzido a 500 mil reis; mais declaro que esta redução é devida às diligências que para esse fim empregou o Exmo. Sr. vice-inspetor e de modo algum porque se tenha duvidado acerca da validade do contrato”²³.

Na realidade, não só a comissão havia considerado nulo o contrato de aquisição como fixara o valor dos azulejos em apenas 100\$000 reis, recomendado a entrega

dos mesmos ao proprietário. Delfim Guedes ignora o que subscrevera e paga pela *Grande panorama de Lisboa* 500\$000 reis, menos 100\$000 do que havia sido acordado por Sousa Holstein. Esta inflexão põe de certa forma em causa o atuação do novo vice-inspetor neste processo, assim como a imparcialidade do relatório produzido pela comissão que procurou atacar deliberadamente o falecido marquês e a sua política de aquisições.

Permanecendo encaixotada na Academia por falta de condições expositivas no intitulado Museu e Arte Ornamental, a *Grande panorama de Lisboa* será transferida para o Palácio Alvor-Pombal onde, dois anos após a magna exposição acima referida, se organizou o Museu Nacional de Belas Artes e Arqueologia (1884). Foi no átrio deste edifício que Júlio de Castilho a viu exposta pela primeira vez, aplicada sobre gesso e emoldurada em madeira, tecendo-lhe os maiores encômios: “É tudo um verdadeiro encanto, pela graça e exação do desenho, pelas suas dimensões que deixam estudar bem os edifícios, pelas figurinhas que povoam a praia e as praças, por tudo enfim, quanto concerne para tornar esta vastíssima página cerâmica em um dos retratos mais fidedignos (se não o mais fidedigno) da nossa Lisboa” (Castilho 1904, 377). A apresentação museográfica da peça no século XX encontra-se estudada²⁴, e culmina com a sua passagem do Museu Nacional e Arte Antiga (assim designado a partir de 1911), para o Museu Nacional do Azulejo, de que é peça axial, detendo significativamente o n.º 1 do inventário. ●

²⁴ MONTEIRO, João Pedro. *A apresentação museográfica da grande Vista de Lisboa, de 1903 à atualidade*. Texto inédito a ser publicado no site (em construção) do projeto “Lisboa antes do Teramoto de 1755”. Agradeço ao autor a generosa disponibilização mesmo.

Fontes manuscritas

Arquivo do Museu Nacional de Arte Antiga – Fundo José de Figueiredo cx. 1, pasta 3, doc. 6/122; pasta 6, doc. 5; pasta 7, doc. 7; pasta 9 docs. 19/1 e 19/3 cx. 4, pasta 2, doc. 14

Arquivo da Academia Nacional das Belas Artes, disponível em <http://digitarq.dgarq.gov.pt/>

PT-ANBA-ANBA-B-007-00002_m0337.TIF

PT-ANBA-ANBA-B-007-00002_m0338.TIF

PT-ANBA-ANBA-B-007-00002_m0340.TIF

Fontes impressas e bibliografia

ANTUNES, João Carlos da Silva Jorge. 2013. *A Bolsa de valores de Lisboa e a crise bancária de 1876*. Dissertação de mestrado. Instituto Superior de Economia e Gestão – Universidade de Lisboa.

CASTILHO, Júlio de. 1938. *Lisboa Antiga – Bairros Orientais*, 2.ª ed., vol. XI. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

Catalogue spécial de la section portugaise à l'Exposition Universelle de Paris en 1867. 1867. Paris: Librairie Administrative de Paul Dupont.

Da Flandres: os azulejos encomendados por D. Teodósio I, 5.º duque de Bragança (1510-1563). 2012. Vila Viçosa: Fundação da Casa de Bragança.

FERREIRA, Emília. 2010. *Lisboa em festa: a exposição retrospectiva de arte ornamental portuguesa e espanhola, 1882: antecedentes e materialização.* Dissertação de doutoramento em História da Arte Contemporânea FCSH-UNL.

FREITAS, Eugénio da Cunha (org.). 1962. "Cartas de Augusto Filipe Simões para o 1.º marquês de Sousa Holstein". Sep. *Arqueologia e História*, s. 8a, v. 10.

HOLSTEIN, marquês de Sousa (co-aut.). 1868. *Catálogo provisório da galeria nacional de pintura existente na Academia Real das Belas Artes de Lisboa.* Lisboa: Academia Real das belas Artes.

(HOLSTEIN, marquês de Sousa). 1875. *Observações sobre o atual estado do ensino das artes em Portugal: a organização dos museus e o serviço dos monumentos históricos e da arqueologia: oferecidas á comissão nomeada por decreto de 10 de Novembro de 1875 por um vogal desta comissão.* Lisboa: Imprensa Nacional.

MACEDO, Joaquim António de. 1874. *A guide to Lisbon and its environs, including Cintra and Mafra with a large plan of Lisbon.* Londres: Simpkin, Marshall & Co; Lisboa: Matthew Lewtas.

MACHADO, Alda de Guimarães Guedes Pinto (compil.). 1954. *O conde de Almedina e a arte em Portugal no século XIX.* Lisboa: Gráf. Santelmo.

MARTINS, Ana Cristina. 2003. *Possidónio da Silva (1806-1896) e o elogio da memória: um percurso na arqueologia de Oitocentos.* Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses.

Relatório dirigido ao (...) ministro e secretário de Estado dos negócios do Reino pela comissão nomeada por decreto de 10 de Novembro de 1875 para propor a reforma do ensino artístico e a organização do serviço de museus, monumentos históricos e arqueologia. 1876. Lisboa: Imprensa Nacional.

Relação e índice alfabético dos estudantes matriculados na Universidade de Coimbra e no liceu no ano letivo de 1854 para 1855 com as suas filiações, naturalidades e moradas e com a designação das diversas cadeiras e disciplinas, dos lentes e professores respectivos. 1854. Coimbra: Imprensa da Universidade

SANTANA, Francisco de. 2004. "As panorâmicas em azulejo e o Museu do Carmo", *Olisipo*, II série, n.º 20/21. Lisboa: Grupo de Amigos de Lisboa: 155.

VASCONCELOS, Joaquim de. 1914. *Arte religiosa em Portugal*, vol. I. Porto: Emílio Biel & Ca editores.

XAVIER, Hugo. 2012. "O Museu de Arte Ornamental da Academia de Belas Artes de Lisboa". *Revista Mvseu*, IV série, n.º 19. Porto: Amigos do Museu Nacional de Soares dos Reis – Círculo Dr. José de Figueiredo, pp. 67-94.

Resumo

Tal como os outros soberanos do Antigo Regime, D. João V procurava a legitimidade do Império Português a nível europeu, através dos grandes projetos arquitetónicos. O novo palácio real e a igreja patriarcal que Juvarra desenhou em 1719 para a cidade de Lisboa teve que representar e simbolizar o poder do rei. Um estudo pormenorizado sobre parte da arquitectura de Juvarra parece revelar uma estreita relação, não com a contemporânea Roma dos Papas, mas antes com a majestosa arquitectura da Roma Imperial. D. João V tinha o ensejo de ser considerado um imperador e a arquitectura de Juvarra demonstra-o claramente. ●

Abstract

Perhaps inspired by the influence of the Ancien Régime, João V put down to architecture the key role of representing power. By locating and assessing the architectural designing of a new palace and the patriarchal church in Lisbon, it can somehow be unravelled of a deep relationship. A more profound consideration of Juvarra's work may in fact link him to the majestic elegance of Roman Imperial Architecture, and would not just relate him to the more immediate association with the Rome of the Popes. The aim of João V was to be considered an emperor and Juvarra's architecture reveals it. ●

palavras-chave

JOÃO V
JUVARRA
LISBOA
ROMA
ARQUITECTURA

key-words

JOHN V
JUVARRA
LISBON
ROME
ARCHITECTURE

Arbitragem Científica Peer Review

António Filipe Pimentel
Museu Nacional de Arte Antiga

Mariagrazia Russo
Universidade de Viterbo

Data de Submissão
Date of Submission
Fev. 2013

Data de Aceitação
Date of Approval
Abr. 2014

“DEL PALAZZO DE’ CESARI”

LINEA SU TITOLO DELL’ATTIVITÀ DI FILIPPO JUVARRA PER D. JOÃO V DI PORTOGALLO

SANDRA SANSONE
Università Iuav di Venezia

Questo saggio è parte di un più ampio lavoro sull’attività di Filippo Juvarra per João V di Portogallo da me discusso nella tesi di laurea all’Università Iuav di Venezia nel marzo del 2010. Per approfondimenti bibliografici e un’analisi più dettagliata dei progetti architettonici si rimanda a: Sansone, Sandra. 2013. “La Collaborazione Tra Filippo Juvarra E I Vanvitelli per Il Palazzo Reale Di Lisbona.” *Annali Di Architettura* 24: 131-40; Sansone, Sandra. 2014. “La Reggia Di João V Di Portogallo. Il Progetto per Buenos Aires a Lisbona.” In *Filippo Juvarra (1678-1736), Architetto in Europa*. Campisano Editore.

¹ *Oração funebre panegyrica, e historica nas exequias do sempre augusto, magnifico, e fidelissimo senhor rei D. João V celebradas pela hirmandade de S. Bartholomeo da naçam Alemã, 1750*, Lisboa, Biblioteca nacional de Portugal, Impressos reservados, Res. 3571.

² Charles Merveilleux, traccia nei *Memoires* una vivida immagine della corte portoghese di primo

À sombra do Vaticano colheste os frutos dos teus desejos; ao pé da Thiara Pontificia levantaste o Metropolitano throno da tua gloria, e co o titulo de Patriarchal, com que tanto se illustra o Pontefice, fizeste renascer em Lisboa huma segunda Roma¹.

Era ben nota ai contemporanei la volontà del sovrano D. João V (1689-1750), quella cioè di stabilire una forte analogia tra Lisbona, capitale del regno, e Roma. Avvalendosi della politica artistica e diplomatica D. João perseguiva con assidua costanza questa ambizione. Era a Roma che profondeva il suo munifico mecenatismo, commissionando opere d’arte di ogni genere. Presso la Santa Sede venivano inviati i migliori sudditi portoghesi per ricoprire il duplice ruolo di legati diplomatici e intermediari culturali. La liturgia officiata dal pontefice a San Pietro rappresentava il modello per quella di Lisbona. Le celebrazioni religiose si svolgevano con la stessa pompa e solennità descritta nelle dettagliate relazioni redatte dai rappresentanti portoghesi presso il Vaticano². Le azioni diplomatiche di D. João erano fortemente caratterizzate dalla consapevolezza che il riconoscimento internazionale dell’impero portoghese passasse attraverso il Vaticano. Inoltre, il monarca era mosso da una profonda stima e ammirazione per Roma, consapevole del grande valore simbolico e storico della città³.

Tutte queste attenzioni verso la Santa Sede, supportate dalla grande disponibilità economica portoghese del XVIII secolo⁴, furono ricompensate da papa Clemente XI (1649-1721). Il 7 novembre 1716, il pontefice emetteva la bolla *In Supremo Apostolatus Solio*, che divideva a metà la diocesi di Lisbona e assegnava alla parte occidentale della città il rango di cattedrale metropolitana e sede patriarcale della Chiesa cattolica⁵.

Il titolo di sede patriarcale portava un grande prestigio nella capitale portoghese. Solo poche città potevano fregiarsi di tale onorificenza, ma soprattutto, il privilegio consentiva di trattenere sul territorio una parte delle decime e delle tasse, altrimenti dovute al Vaticano, garantendo notevoli risorse alla Chiesa portoghese. La risonanza di questo evento ebbe un effetto propulsore sulla politica artistica e architettonica portoghese segnando una discontinuità, un cambio di scala importante nel mondo artistico lusitano.

Spettava alla *Capela Real* l'onore di ospitare materialmente il titolo di sede patriarcale. La cappella era situata all'interno dell'intricato sistema di palazzi, chiostri e gallerie che costituiva il *Paço da Ribeira*, residenza di D. João V a Lisbona. Affacciato lungo la riva nord del fiume Tejo, dal palazzo il re poteva ammirare la grande foce del fiume e le navi in rada davanti al porto del *Terreiro do Paço*. Come testimoniano i documenti del tempo: «la cappella reale, benché rimodernata et accresciuta, riesce angusta per le Funzioni»⁶. Si rendeva dunque necessaria la costruzione di una nuova chiesa, una basilica degna del rango che le spettava all'interno della Chiesa cattolica e che contribuisse a magnificare la capitale portoghese e il suo sovrano. Un mese dopo la bolla di papa Clemente XI, il gesuita Tomás de Almeida (1670-1754) veniva nominato primo patriarca di Lisbona e, nello stesso tempo, D. João V stava valutando un progetto per la nuova basilica patriarcale venuto da Roma. Si trattava di «uma casa adeguata para tornar conhecido o zelo de Sua Majestade pela glória de Deus»⁷. Il progetto proveniva da uno dei discepoli dell'architetto Carlo Fontana (1638-1714) che era stato fino al 1714 il riferimento principale della corte portoghese in materia di architettura a Roma.

La richiesta di disegni all'estero era un costume diffuso presso i nobili di ancient régime e D. João V si era dunque avvalso della «Korrespondenz-Architekturen» allo scopo di dotarsi di progetti e disegni per realizzare la nuova chiesa patriarcale⁸. Il disegno fornito dall'architetto romano Tommaso Mattei (1652-1726) non doveva però soddisfare pienamente D. João se solo alcuni mesi dopo, in una lettera di giugno del 1717, il re si mostrava dubbioso riguardo al progetto e auspicava che attraverso l'esperienza dell'ambasciatore portoghese a Roma e i contatti con gli artisti e architetti della città, la pianta di Mattei si potesse perfezionare⁹.

Nello stesso anno, nei primi mesi del 1717, anche l'architetto Filippo Juvarra stava lavorando a un disegno per la «nuova chiesa patriarcale Santa Maria di Portogallo» come indicato nel catalogo redatto dal suo assistente Giovan Battista Sacchetti¹⁰. Il progetto riguardava la nuova chiesa patriarcale, ma anche un nuovo palazzo reale per D. João, adeguatamente inseriti nel contesto urbano del centro di Lisbona, dove si trovava la residenza reale del *Paço da Ribeira*.

Settecento e ci informa che: «La magnificence avec laquelle le Patriarche de Lisbonne officie, surpasse celle du Pape même dans les jours le plus solennels». E ci tiene a sottolineare: «J'en puis parler avec connoissance de cause, ayant vû officier l'un & l'autre» in Merveilleux, Charles Fédeéric. 1738. *Mémoires Instructifs Pour Un Voyageur*. 2 vols. Amsterdam, II, p. 162. Sulle relazioni diplomatiche tra Lisbona e il Vaticano: Castro, Mons. José de. 1930. *Portugal Em Roma*. 2 vols. Lisboa: União Gráfica; Santarém, Manuel Francisco de Barros e Sousa, Visconde de. 1845. *Quadro Elementar Das Relações Politicas E Diplomaticas de Portugal Com as Diversas Potencias Do Mundo*. 18 vols. Paris.

³ Per un interessante punto di vista sulla storia dell'impero portoghese si veda Marcocci, Giuseppe. 2011. *L'invenzione Di Un Impero. Politica E Cultura Nel Mondo Portoghese (1450-1600)*. Roma: Carrocci. La storiografia è concorde nell'individuare in Roma il riferimento culturale, artistico ma anche iconografico di D. João V. In particolare si veda: Lavagnino, Emilio. 1940. Rocca, (a cura di) S. Vasco, and G. Borghini, eds. 1995. *Giovanni V Di Portogallo (1707-1750) E La Cultura Romana Del Suo Tempo*. Roma. Delaforce, Angela. 2002. *Art and Patronage in Eighteenth-Century Portugal*. Cambridge: University Press.

⁴ D. João V poteva inoltre beneficiare delle ingenti ricchezze derivanti dalle miniere d'oro scoperte in Brasile alla fine del XVII secolo.

⁵ Sulle vicende storiche legate al conferimento della sede patriarcale a Lisbona si veda: Brasão, Edoardo. 1942. *Subsídios Para a História Do Patriarcado de Lisboa (1716-1740)*. Porto: Livraria Civilização; Castro, Mons. José de. 1943. *O Carcial Nacional*. Lisboa: Agência Geral das Colónias. La divisione, piuttosto formale, della città in due diocesi distinte, *Lisboa Occidental* e *Lisboa Oriental* durò solo fino al 1748.

⁶ Roma, Archivio Segreto Vaticano (d'ora in poi ASV), Segreteria di Stato, nunziatura di Lisbona, vol. 75. f. 18. Sul *Paço da Ribeira* e il suo sviluppo nei secoli: AA. VV. 2012. *Do Terreiro do Paço à*

Praça do Comércio. Lisboa: Imprensa nacional. Caetano, Carlos. 2004. *A Ribeira de Lisboa. Nã Época Da Expansão Portuguesa (Séculos XV a XVIII)*. Lisboa: Pandora. Senos, Nuno. 2002. *O paço real da Ribeira (1501-15819)*. Lisboa: Editorial Notícias.

⁷ Carvalho, Aires de. 1960. *D. João V E a Arte Do Seu Tempo*,. 2 vol. Lisboa. 303.

⁸ Sulla Korrespondenz-Architekturen si veda: Lorenz, Hellmut. 1985. “Zur Internationalität Der Wiener Barockarchitektur.” In *Wien Und Der Europäische Barock – XXV Internationaler Kongress Fuer Kunstgeschichte*. Wien. Progetti commissionati all’estero e inviati a Lisbona si è occupato Carvalho, Aires de. 1960. *D. João V E a Arte Do Seu Tempo*,. 2 vol. Lisboa. (Vol. II. 303).

⁹ Il riferimento al progetto dell’architetto Tommaso Mattei si trova in Carvalho 1960, 303. D. João aveva inviato a Roma, all’inizio del 1712, in qualità di ambasciatore straordinario, uno dei suoi più fidati cortigiani, Dom Rodrigo Anes de S Almeida e Meneses, marchese de Fontes e futuro marchese d’Abrantes (1676-1733).

¹⁰ Il catalogo di Giovan Battista Sacchetti è stato pubblicato da Brinckmann, Albert Erich, Luciano Rovere, and Vittorio Viale. 1937. Filippo Juvarra. Milano, 290.

¹¹ La vicenda relativa al primo progetto di Filippo Juvarra per Lisbona e l’analisi dettagliata dei disegni si trovano in Sansone, Sandra. 2013. “La Collaborazione Tra Filippo Juvarra E I Vanvitelli per Il Palazzo Reale Di Lisbona.” *Annali Di Architettura* 24: 131-40.

¹² Sono venuta a conoscenza di questo disegno alla conferenza della dott.ssa Giuseppina Raggi “Lasciare l’orma: os passos de Filippo Juvarra na

Del progetto è rimasta traccia in di alcuni disegni della raccolta vanvitelliana di Caserta, che hanno permesso la ricostruzione e la localizzazione del progetto, evidenziandone la paternità Juvarriana e lo stretto legame con le opere che l’architetto stava realizzando negli stessi anni a Torino ¹¹. (Fig. 1)

Come mostra chiaramente anche un disegno di Juvarra recentemente emerso, l’intenzione iniziale era quella di realizzare le nuove fabbriche al *Terreiro do Paço*, lungo la riva nord del fiume Tejo, nel cuore della città ¹².

L’intento dell’architetto messinese era di riorganizzare il tessuto urbano e ammodernare il *Paço da Ribeira*, la cui architettura risultava alquanto frammentaria e di non molto valore, eccezion fatta per l’edificio del *Torreão*.

Juvarra disegna un palazzo a pianta quadrata con gli angoli marcati da forti padiglioni aggettanti. Questi sono suddivisi in cinque campate e poggiano su un basamento costituito da un muro a scarpa. A coronamento della fabbrica aggetta una trabeazione su cui poggia una balaustra interrotta da complessi scultorei. I padiglioni racchiudono le lunghe maniche del palazzo suddivise in altezza da tre livelli. Il *Torreão*, dopo più di un secolo dalla sua costruzione, diventava per Juvarra

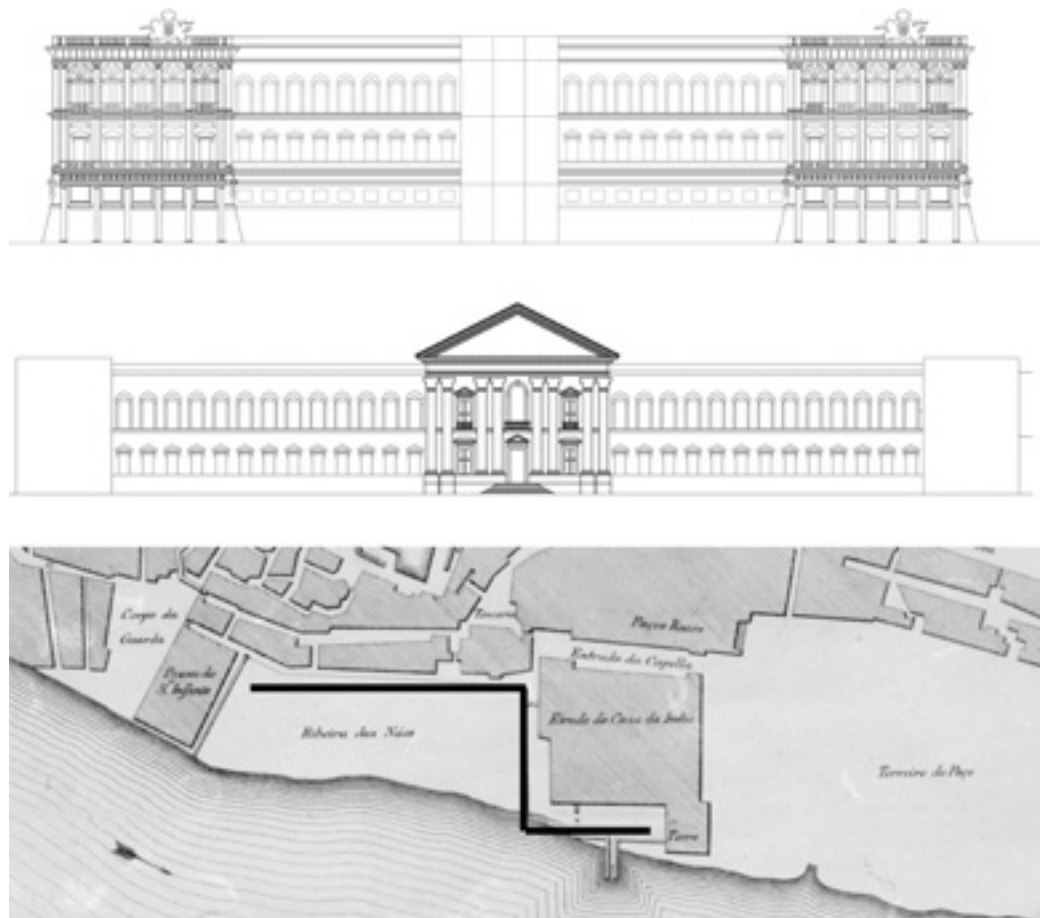


Fig. 1 – Ricostruzione e localizzazione del progetto di Filippo Juvarra per il Terreiro do Paço. La pianta è un dettaglio tratto da Nunes Tinoco, *Planta de Lisboa, 1650*, Lisboa, Biblioteca Nacional. Elaborazione dell’autore

tema progettuale. Ammodernato in alcune sue parti decorative, viene raddoppiato diventando cifra rappresentativa del nuovo complesso reale.

In continuità con il palazzo si sviluppa la fabbrica della chiesa. Un pronao a tre fornici sovrastato da un timpano triangolare ne costituisce la facciata che si apre su una grande piazza. Immaginata dove a quel tempo si trovava la *Ribeira das Naus*, l’arsenale reale. Per la basilica possiamo immaginare che Juvarra abbia pensato a un impianto longitudinale, a croce latina, con la cupola impostata sull’incrocio tra navata e transetto. Forse la pianta della chiesa avrebbe potuto già contenere le sperimentazioni e la complessità dei progetti realizzati dall’architetto messinese per i padri Filippini a Torino.

La costruzione di un palazzo reale in una città-capitale lungo la riva del fiume, le difficoltà di rapportare il nuovo progetto con il costruito esistente sono solo alcune delle caratteristiche che accomunano il progetto di Juvarra per il *Terreiro do Paço* con il palazzo del Louvre a Parigi¹⁴. (Fig. 2)

Dai primi corpi di fabbrica realizzati da Pierre Lescot (1515 circa-1578) a metà Cinquecento, le proposte per il completamento del Louvre si susseguirono durante tutto il XVI secolo, culminando nel 1660. Anno del concorso voluto da Luis XIV a cui partecipò anche Gian Lorenzo Bernini (1598-1680). La lunga campagna costruttiva del palazzo si sarebbe conclusa con la costruzione della facciata orientale, il grande colonnato ad opera di Louis Le Vau (1612-1670), Claude Perrault (1613-1688) e Charles Le Brun (1619-1690) iniziato nel 1668.

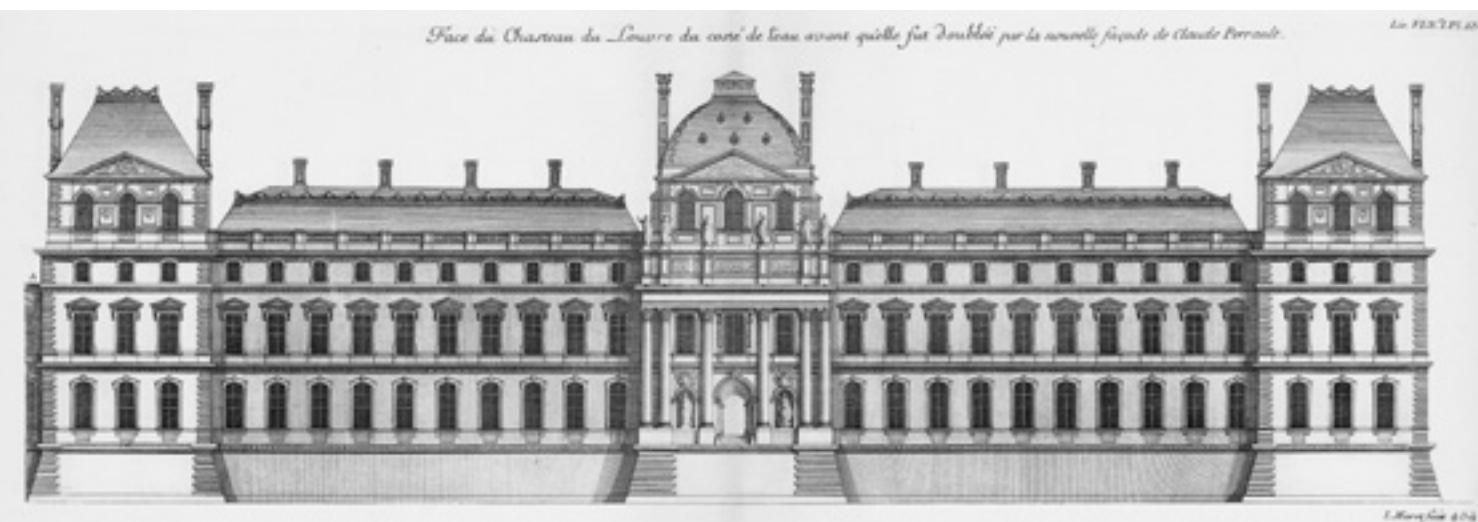
Il Louvre fu un tema floridissimo di progetti architettonici. I più grandi maestri della seconda metà del Seicento fornirono disegni per il palazzo reale francese. I tre progetti di Bernini realizzati tra il 1660 e il 1664 e la facciata lungo la Senna, realizzata da Le Vau, sono i modelli a cui Juvarra certamente guarda nell’elaborare il palazzo per Lisbona¹⁵. Le lunghe maniche di raccordo scandite da teorie di finestre, i padiglioni angolari a rinforzare gli spigoli del palazzo segnalati da

cidade de Lisboa” il 5 giugno 2012. La studiosa ha associato il disegno di Filippo Juvarra (Torino, Biblioteca nazionale universitaria, album ris. 59,6, fol. 31Bis-v) pubblicato da Tommaso Manfredi come tavola fuori testo in Manfredi, Tommaso. 2011. “Roma Communis Patria. Filippo Juvarra and the British.” In *Roma Britannica*. London: British School at Rome, al progetto per la veduta del 1717 per Lisbona confermando le ricostruzioni da me eseguite sui disegni. Raggi, Giuseppina. 2012. “Le Opere Della Stamperia De Rossi in Portogallo.” In *Le Opere Di Architettura Della Stamperia de Rossi Alla Pace. Produzione E Mercato a Roma Tra Sei E Settecento. Circolazione E Influenza in Italia E in Europa*, edited by (a cura di) A. Antinori. Roma: Quasar.

¹⁴ Sulle vicende della costruzione del Louvre si veda: Frommel, Sabine. 2002. “Il Louvre, Appunti Sulla Genesi Di Un Monumento.” *Quaderni Dell’istituto Di Storia Dell’architettura* 34/39: 285-98. Gargiani, Roberto. 1998. *Idea E Costruzione Del Louvre*. Firenze: Alinea.

¹⁵ Sui diversi progetti per il Louvre: Portoghesi, Paolo. 1961. “Gli Architetti Italiani per Il Louvre.”

Fig. 2 – Luis Le Vau, Facciata meridionale del Louvre, *Architecture française*, Tome 4, Livre 6, Pl. 3.



Quaderni Dell’istituto Di Storia Dell’architettura 31/48: 243–59. In particolare sui progetti di Gian Lorenzo Bernini: Del Pesco, Daniela. 1984. *Il Louvre Di Bernini Nella Francia Di Luigi XIV.* Napoli: Electa.

¹⁶ Lo stesso nunzio lo conferma: ASV, Segreteria di Stato, nunziatura di Lisbona, vol. 75, f. 47.

¹⁷ ASV, Segreteria di Stato, Nunziatura di Lisbona, vol. 75, f.63 e v.

¹⁸ «Andato in persona il re co’ grandi del suo regno, il signor marchese di Fontes e don Filippo, tutti in una gondola si portarono lontano alcune miglia da Lisbona per vedere un sito poco distante dal mare, bello e di molta amenità detto *bellas arias*». Anonimo, *Vita del cavaliere don Filippo Juvara Abbate di Selve e Primo Architetto di S.M. di Sardegna*, (pubblicata da Adamo Rossi, 1874). Successivamente la biografia è stata attribuita al fratello di Filippo Juvarra, Francesco, e pubblicata in: Brinckmann, Rovere, and Viale 1937. 22-29.

Fig. 3 – Filippo Juvarra, *Veduta della foce del Tejo di Lisbona*, 1719, inchiostro e acquerello, 28,5x148, Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Ris. 59/1, c. 17.

alte coperture, il forte basamento con il muro a scarpa; sono tutte caratteristiche comuni ai progetti per Luis XIV e D. João V.

Il progetto di Filippo Juvarra doveva certo aver favorevolmente impressionato D. João V tanto da chiamare l’architetto al suo servizio in Portogallo.

Quando nel gennaio del 1719 giunge a Lisbona, con l’incarico di realizzare il nuovo palazzo reale e la basilica patriarcale, Filippo Juvarra iniziava a lavorare a un progetto al *Terreiro do Paço*, sviluppando e mettendo a punto le idee già contenute nella progetto realizzato poco prima a Roma¹⁶.

All’arrivo in città, dove l’architetto viene accolto con grande ospitalità e favore, qualcosa cambia rispetto al progetto che era stato chiamato a realizzare. Già a febbraio, dopo due settimane di permanenza presso la corte, sovrano e architetto ispezionano assieme vari luoghi della città per scegliere quello più adeguato alla costruzione della *Gran Fabrica*. Non solo era stata messa in discussione l’ipotesi di costruire al *Terreiro do Paço* ma il progetto stesso era mutato e accresciuto, comprendendo ora anche un palazzo per il patriarca oltre ai vasti giardini e un parco per animali selvatici¹⁷.

Durante una di queste visite, mentre si trovava su una barca al centro del fiume da dove poteva osservare tutto il sinuoso districarsi della città tra le colline, Juvarra aveva disegnato una veduta della grande foce del Tejo: le rive ai lati e sullo sfondo Lisbona.¹⁸ (Fig. 3)

Sulla sinistra del disegno, in mezzo all’acqua, come la torre de Belém, si alza un monumento a D. João V. Una poderosa colonna dorica in stile antico: due fave sostengono lungo l’alto fusto lo stemma reale, in cima, un grande fanale illumina l’accesso dal mare segnalando la via a chi risaliva la foce del fiume per entrare in città. Ancora più in alto, la statua del sovrano. Si tratta dunque di una colonna



gigante sulla stregua di quelle che ancora si potevano vedere a Roma a quel tempo come i *Rostra* d’Augusto nel foro romano¹⁹.

La scelta definitiva del sito avveniva verso la metà di marzo; in seguito a un mese di sopralluoghi, valutazioni e riunioni di commissioni composte da esperti. Come nel caso narrato da João Baptista de Castro in *Mapa de Portugal*, dove una votazione all’interno dei membri della commissione aveva ritenuto più idonea alla costruzione una località chiamata Buenos Aires. Juvarra, forse per scelta diplomatica, non aveva partecipato al voto ma possiamo immaginare che avesse non solamente una preferenza tra i due siti ma che fosse stato lui stesso a suggerire di aprire il cantiere all’esterno dalla città²⁰. Secondo la preziosa testimonianza di questi avvenimenti fornita dal nunzio apostolico a Lisbona Vincenzo Bichi (1668-1750) il sito di Buenos Aires «è molto bello e salufico, sopra la collina che domina la città e scopre l’entrata dal mare sia li due castelli di San Giuliano e del Bugio, e tutta la Bayra fuori» dove certamente risultava più efficace per Juvarra dispiegare una grandiosa architettura²¹.

Dai fogli conservati al Museo Civico di Torino emerge l’idea di architettura che Filippo Juvarra intendeva elaborare per D Joao V²². In particolare un foglio (Vol.1, c. 97, n. 157) ritrae il progetto completo visto frontalmente che si distende dal fiume, in basso, fino alla sommità della collina. (Fig. 4). Juvarra divide il fianco del pendio in tre grandi terrazzamenti: il primo lungo la riva del Tejo, un secondo centrale su cui corre una strada in quota parallela alla riva, e il terzo, il più alto, sulla sommità, dove sono poste le fabbriche principali, centralmente il palazzo e sulla destra la chiesa patriarcale.

Nella parte inferiore del disegno, lungo il fiume, un viale alberato conduce alla nuova residenza reale e in corrispondenza dell’asse centrale si apre in una piazza circolare protesa verso l’acqua attraverso una banchina di forma convessa, protetta da una balaustra su cui sono poste delle sculture zoomorfe. Al centro della piazza zampilla l’acqua di una fontana e più avanti salgono delle rampe diagonali che divergendo e convergendo conducono al terrazzamento superiore. Su questo livello, le sostruzioni delle rampe sottostanti conformano un’altra piazza, più piccola e anch’essa affacciata a guardare il fiume a una quota più elevata. Da qui prende avvio la seconda coppia di rampe divergenti che conduce alla *court d’honneur* e ai palazzi.

La piccola piazza in quota è delimitata da una strada carrozzabile che corre trasversalmente al disegno. Come un percorso di età imperiale la via è scandita da grandi archi trionfali ad un unico fornice. Perpendicolarmente a questi e alla strada si sviluppano i primi corpi di fabbrica del palazzo: lunghe ali, di altezza leggermente inferiore agli archi trionfali, risalgono il dislivello che le separa dal terrazzamento superiore. Una lunga teoria di arcate scandisce lo spazio lungo e stretto della galleria in leggera pendenza; qualcosa di molto vicino al progetto di Bernini per la Scala Regia in Vaticano dove la lunga scala lunga scala conduce alla Sala Regia, l’aula delle udienze nel cuore dei palazzi vaticani. L’ultimo dei tre livelli in cui è suddivisa la collina costituisce il basamento dove si innalzano i volumi principali del progetto.

¹⁹ «La prima ordinazione che ricevette fu quella di un disegno per il fanale del porto; per il quale avendo ideato una colonna sullo stile antico ad imitazione di quelle che si vedono in Roma, con l’arme del re in mezzo retta da due fame, ed in cima un gran fanale, richiesto da S. M. perché lo avesse immaginato a forma di colonna, rispose: per imitare le opere degli antichi imperatori; la qual risposta piacque tanto al re che si levò dal dito un bellissimo brillante e glielo donò dicendo che era il valore di quella carta da lui disegnata» Vta del cavaliere don Filippo Juvara (cit.), 22-29 in Brinckmann, Rovere, and Viale 1937. 22-29. Per la ricostruzione archeologica del foro di Augusto con i rostra romani si veda Gentile, Iginio. 1901. *Trattato Generale Di Archeologia E Storia dell’Arte Italica, Etrusca E Romana. Arte Romana II*. Milano. 239.

²⁰ Castro, João Baptista de. 1762. *Mapa de Portugal Antigo E Moderno*. Lisboa. 193-194. La costruzione della reggia all’esterno del centro della città ccomuna tutti i sovrani del tempo si veda: Kieven, Elisabeth. 2007. “I Savoia E l’Europa: Architettura.” In *La Reggia Di Venaria E I Savoia: Arte, Magnificenza E Storia Di Una Corte Europea*, edited by (a cura di) E. Castelnuovo. Torino.

²¹ ASV, Segreteria di Stato, Nunziatura di Lisbona, vol. 75, f.63 e v.

²² Il nucleo di disegni Juvarriani relativi al progetto per Buenos Aires del Museo Civico di Torino si compone di tre fogli: Vol.1, c. 97, nn. 157 e 158 e Vol.1, c. 4, n. 7. I disegni sono pubblicati in Brinckmann, Rovere, and Viale 1937.



Fig. 4 – Filippo Juvarra, *Prospettiva da Mezzo* *Giorno del progetto per Buenos Aires*, 1719, inchiostro, matita e acquerello, 29,9 × 15,7, Torino, Museo Civico, Vol.1, c. 97, n. 157, 1859/DS.

²³ Sugli studi del Tempio di Palestrina: Wittkower, Rudolf. 1975. “Pietro Da Cortona’s Project for Reconstructing the Temple of Palestrina.” In *Studies in the Italian Baroque*, 115–24. London: Thames & Hudson. Zorzi, Giangiorgio. 1951. “Il Tempio Della Fortuna Primigenia Di Palestrina Nei Disegni Di Andrea Palladio.”

La modulazione del pendio attraverso terrazzamenti in successione collegati da rampe inclinate e passaggi riecheggiano oltre al progetto per il castello di Rivoli che Juvarra aveva lasciato incompiuto a Torino, anche le grandi sostruzioni del tempio di Praeneste. (Fig. 5) Attraverso i diversi livelli, rampe e scalinate conducono al tempio della Fortuna Primigenia posto sulla cima del colle. Certamente molto noti erano gli studi dell’antico complesso sacro eseguiti sia da Palladio nel secondo Cinquecento che da Pietro da Cortona nel Seicento²³. Studi che certamente Juvarra conosceva e che qui a Lisbona ripropone mutuati dall’esperienza fatta a Torino.

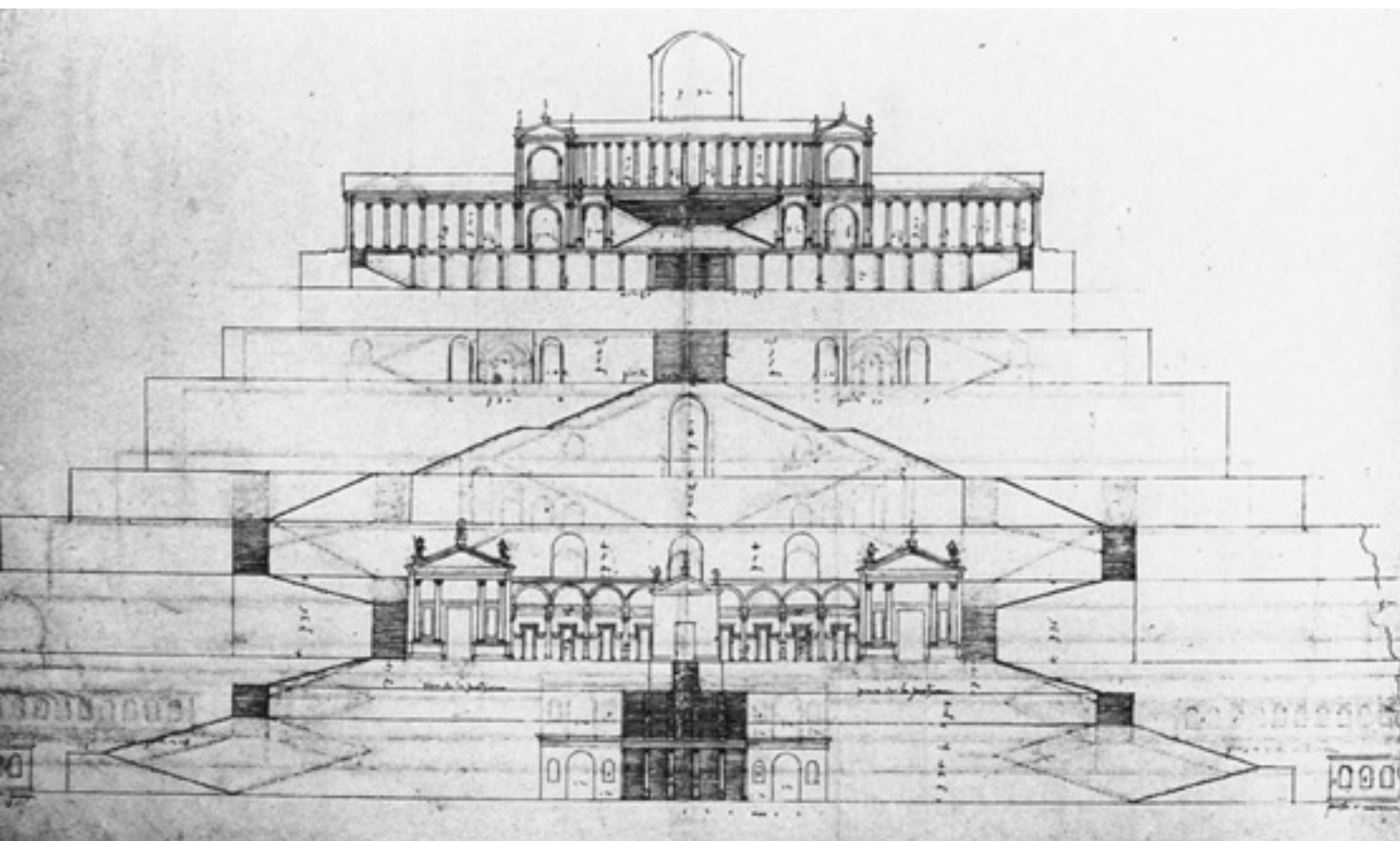
Risulta chiaro che per questo lavoro il modello fornito dal Louvre non era più sufficiente. Non si trattava solamente di costruire una grande e magnifica opera ma di dare forma alla compresenza del potere reale e quello religioso attraverso un unico simbolo architettonico.

Il nuovo progetto e in particolare la basilica patriarcale dovevano rappresentare la fede cattolica di D. João V e il suo grande zelo verso la Chiesa di Roma.

Juvarra tratteggia – con leggere variazioni – la nuova basilica patriarcale su tutti e tre i fogli relativi al progetto per Buenos Aires. In uno, in particolare, possiamo individuare tutti gli elementi che compongono la fabbrica. (Fig. 6). Ritratta da levante, la basilica distende il suo impianto longitudinale lungo la sommità del colle. La facciata è racchiusa tra due alte torri campanarie. Lateralmente, sulla sinistra del volume delle navate, il transetto sembra terminare in un corpo, forse circolare, coperto da una cupoletta. In alto emerge invece il doppio tamburo a supporto della grande cupola estradossata. In facciata, tra le due torri, un pronao, probabilmente a cinque colonne coronato da un timpano triangolare²⁴. Questi elementi che caratterizzano l’architettura della basilica sono in parte – il pronao d’accesso, le torri, l’alto tamburo e la grande cupola – gli stessi che Juvarra aveva disegnato per il progetto della chiesa offerta come dono all’Accademia di San Luca nel 1707 e nella chiesa di Superga progettata a partire dal 1715. Una sintassi architettonica che ritornerà in modo più evidente nei molti fogli che si riferiscono al progetto per il duomo nuovo di Torino, lavoro che inizierà verso 1728. Come a Superga e per il duomo di Torino, anche a Lisbona, sono presenti quegli elementi compositivi che paiono essere l’espressione di un internazionalismo architettonico, già presenti nella St Paul Cathedral a Londra e

²⁴ Il particolare del pronao è evidente solamente nel foglio del Museo civico di Torino, Vol.1, c. 4, n. 7.

Fig. 5 – Andrea Palladio, Alzato del Tempio della Fortuna Primigenia a Palestrina. Royal Institute of British Architects, London, Inv. IX/5



²⁵ La citazione è estratta da Anonimo. 1874 *Vita del cavaliere don Filippo Juvara Abbate di Selve e Primo Architetto di S.M. di Sardegna*, in: Comoli Mandracci, Vera, and Andreina Griseri. 1995. *Juvara: Architetto Delle Capitali Da Torino a Madrid 1714-1736*. Milano: Fabbri. 432. Sullo studio di Juvara del Campidoglio antico: Millon, Henry. 1993. “Reconstructions of the Palatine in the Eighteenth Century.” *Studies in the History of Art* 43: 479-93. Pinto, John. 1980. “Filippo Juvara’s Drawings Depicting the Capitoline Hill.” *Art Bulletin* LXII (4): 598-616.

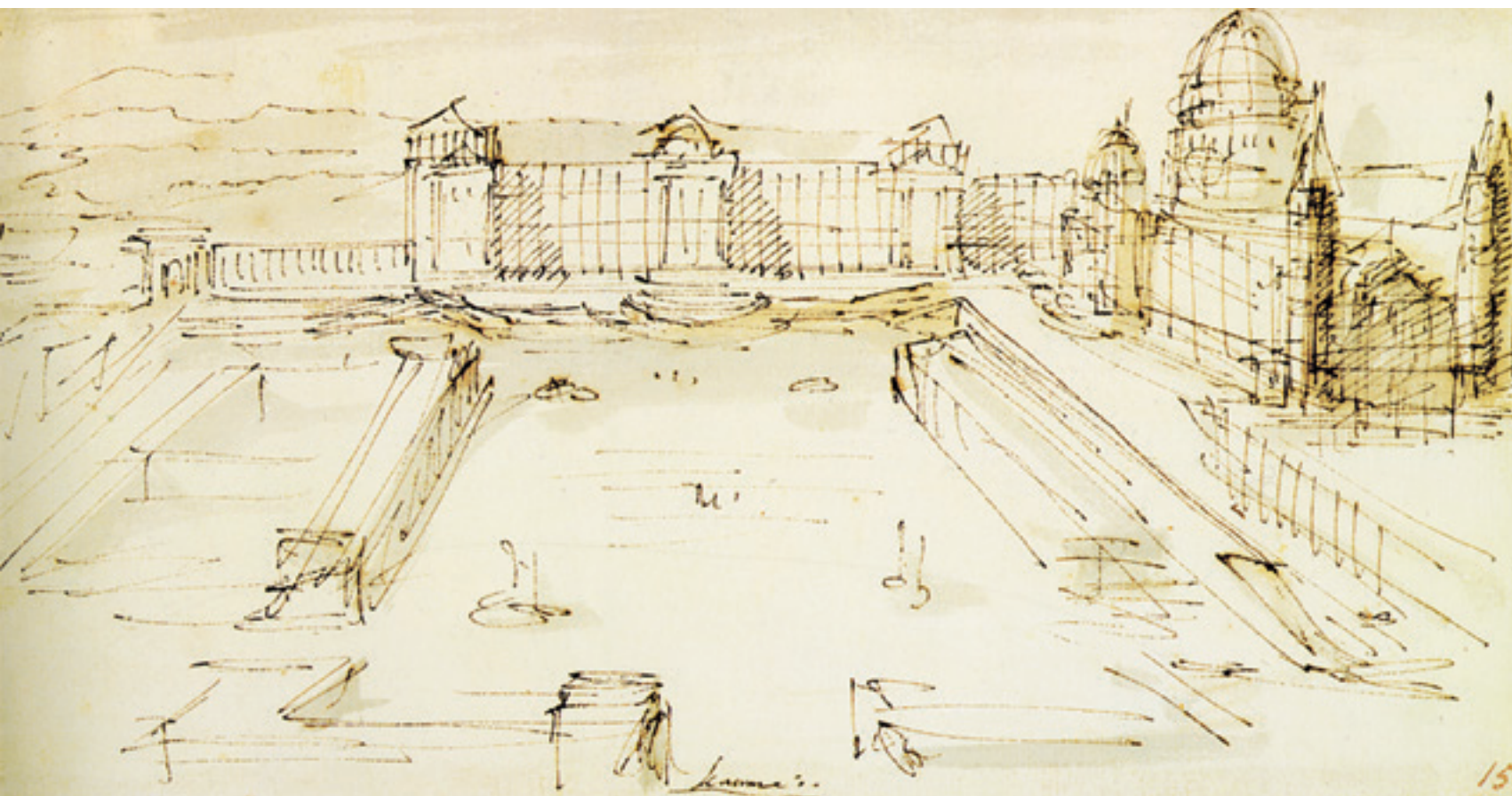
²⁶ Ad individuare la provenienza delle incisioni contenute nei quaderni juvarriani è: Scotti,

Fig. 6 – Filippo Juvara, *Prospettiva da Levante della basilica per Buenos Aires*, 1719, inchiostro, matita e acquerello, 26,7 × 18, Torino, Museo Civico, Vol.1, c. 4, n. 7, 1706/DS.

nella Karlskirche di Vienna e utilizzati da Juvara per elevare il Portogallo nell’olimo delle grandi monarchie europee del tempo.

Filippo Juvara offre dunque a Dom João V un’immagine che mostra di aver fatto propri non solo gli insegnamenti dei recenti lavori svolti a Torino ma anche degli anni di studio romani. I disegni che l’architetto ci lascia sono infatti tutti impregnati di un sapore che guarda a Roma, la città dove il potere politico si fondeva assieme a quello religioso, ma l’accezione del progetto juvarriano non è solo quella della città papale contemporanea.

Nel 1709 a Roma, Juvara si era occupato di un lavoro che gli costò «gran fatica e molti sudori». Si tratta dei disegni per la ricostruzione del Campidoglio antico²⁵. I suoi quaderni romani sono pieni di fantasie architettoniche, disegni e ipotesi ricostruttive del colle capitolino, basate sia su fonti antiche – come le medaglie della collezione del cardinale Ottoboni; – sia sui moderni studi archeologici che si svolgevano in quegli stessi anni a Roma. In particolare nell’album dei disegni juvarriani della Biblioteca Nazionale di Torino sono contenute alcune incisioni tratte da *Roma antica* di Famiano Nardini che attraverso pionieristici studi di archeologia tentavano di riprodurre l’assetto urbano della Roma antica²⁶.



Gli studi e le pubblicazioni sull’antica topografia di Roma si erano diffusi fin dal XVI secolo e erano stati accompagnati nel Settecento da grandi campagne di scavi archeologici. Nel 1682 viene pubblicato *Les édifices antiques de Rome mesuré et dessinés très exactament* di Antoine Desgodetz (1653-1728). Nel 1694, proprio il maestro di Juvarra, Carlo Fontana, pubblica il *Discorso del Cavalier Carlo Fontana sopra il Monte Citatorio* contenente la ricostruzione dell’aspetto antico di Montecitorio. Inoltre, nel 1697, il presidente alle antichità di Roma, Francesco Bianchini (1662-1729), pubblicava *La Istoria universale provata con i monumenti*²⁷. Nel secondo decennio del Settecento, Bianchini si stava occupando degli scavi sul colle Palatino. L’erudito archeologo e astronomo -frequentatore, come l’ambasciatore portoghese a Roma e lo stesso Filippo Juvarra, del circolo di intellettuali stretto attorno al cardinale Ottoboni- aveva raccolto i suoi studi in un volume dal titolo *Del palazzo de’ Cesari*. Una ricostruzione sia topografica dell’area palatina che architettonica dei palazzi antichi all’epoca dell’imperatore Domiziano²⁸. In particolare Bianchini pone l’attenzione sull’ingresso al palazzo, come egli stesso descrive nella tavola VIII allegata al testo. (Fig. 7) La lunga sezione mostra l’accesso al palazzo dalla via Sacra, riconoscibile dall’arco di Tito sulla sinistra che la attraversa. Da qui una lunga galleria in leggera pendenza conduce attraverso il vestibolo e l’atrio fino al palazzo reale.

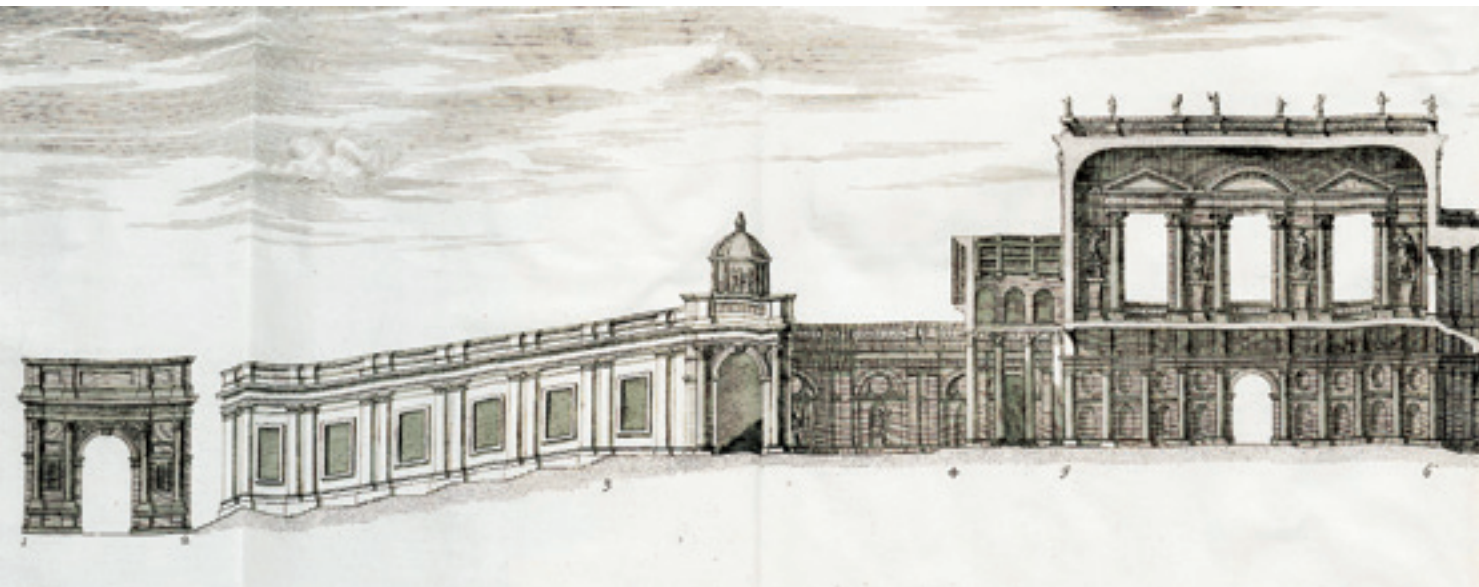
La somiglianza con il disegno di Juvarra è strettissima: la strada, la via Sacra che passa sotto ad archi trionfali a un solo fornice, proprio come l’arco di Tito, la galleria che risale il pendio e conduce ai palazzi; tutto questo ci induce a credere che Juvarra stia intenzionalmente cercando di utilizzare il più antico e il più sacro dei linguaggi architettonici da lui conosciuti per celebrare D. Joao V come un imperatore. La grande macchina scenografica progettata da Filippo Juvarra per Lisbona non si può più definire unicamente barocca ma bensì imperiale. Le radici del progetto

Aurora. 1976. “L’attività Di Filippo Juvara a Lisbona.” *Colóquio Artes* 28 (II serie): 51–65.

²⁷ Sugli studi antiquari a Roma nel XVIII secolo: Barbanera, Marcello. 2010. “Dal Testo All’immagine: Autopsia Delle Antichità Nella Cultura Antiquaria Del Settecento.” In *Roma E L’antico: Realtà E Visione Nel Settecento*. Milano. Pinto, John. 2012. *Speaking Ruins. Piranesi, Architects and Antiquity in Eighteenth-Century Rome*. Ann Arbor, Mich.

²⁸ Francesco Bianchini sarà anche a servizio di Dom João V nel 1728. Francesco Bianchini, *Relazione delle cose più erudite e rare de’ Principi di Firenze e di Parma e nell’Istituto di Bologna mandata a S. M. Giovanni V Re di Portogallo*, Verona, 1728. Sull’erudito italiano si veda: Kockel, Valentin, and Brigitte Solch, eds. 2005. *Francesco Bianchini, 1662-1729, Und Die Europäische Gelehrte Welt Um 1700*. Berlin: Akademie Verlag. Marciano da Silva, Cândido. 2009. “D. João V Patrono Do Astrónomo Bianchini.” In *Estrelas de Papel. Livros de Astronomia Dos Séculos XIV a XVIII*. Lisboa: Biblioteca Nacional.

Fig. 7 – Francesco Bianchini, *Del palazzo de’ Cesari*, Venezia 1728, Tav. 8, dettaglio.



affondano non solo nella Roma contemporanea dei papi, ma soprattutto nella Roma imperiale dei grandi complessi del Capitolino e del Palatino.

Il grande progetto che Filippo Juvarra disegna porta a Lisbona i temi internazionali di una architettura storica certamente legata a Roma, ma non si tratta della Roma celebrata dalla Nazione tedesca a Lisbona nel sermone delle esequie di João V. Bensì di una rielaborazione della Roma antica, la Roma dei Cesari sul colle Palatino, per la quale Filippo Juvarra utilizza un linguaggio architettonico in grado di evocare l’immagine di città imperiale. ●

Bibliografia

Fontes Manuscritas

Arquivo Segreto Vaticano,

Segreteria di Stato, nunziatura di Lisbona, vol. 75. ff. 18-526.

Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas

Planta de Carlos Mardel do cais novo de Belém ao cais de Santarém, Lisboa, cota D. 27 c.

Biblioteca da Ajuda

Ms. Av. 54-IX-48, n.º 28 – Carta do papa Clemente XI para D. João V pedindo-lhe auxílio contra o turco

Biblioteca Nacional de Portugal

Secção de Reservados

Distinto raguaglio del sontuoso treno delle carrozze, con cui andò all’udienza di Sua Santità il dì 8. luglio 1716 l’illustrissimo ed eccellentissimo signore Don Rodrigo Annes de Saa, Almeida e Meneses, marchese di Fontes, conte di Pennaghiano, Roma 1716

Oração funebre panegyrica, e historica nas exequias do sempre augusto, magnifico, e fidelissimo senhor rei D. João V celebradas pela hirmandade de S. Bartholomeo da naçam Alemã, 1750.

Iconografia

William Elsdon, Filipe de Roiz Oliveira, *Obecervaçoens trigonometricas q. se fizerão no campo nos sitios de Bonus Ayrés e caza branca na Tappada Rial de S. Magestade... , 1767, D. 192 A.*

DGLAB/TT

Ministério dos Negócios Estrangeiros, *Código Instrucções dos Embayxadores*, Carta de Instrução que leva o Marquez de Fontes embayxor. Extraordinario a Roma de D. João V, (29 Agosto 1711).

Museu da Cidade – Lisboa

Carta Padrão de Venda do Palácio de Belém feta pelo 3º Conde de Aveiras João da Silva Tello a El Rei D. João V

Planta topographica das cidades de Lisboa Occidental, e Oriental, desde o Forte S. Joseph de Riba-mar até o Convento do Grilo feita no anno de 1727, cota 1387.

Fontes Impressas

AMEAL, J. (ed.). 1952. *D. Joao V – conferências e estudos comemorativos do segundo centenário da sua morte (1750-1950)*, Lisboa.

- AUGUSTO, Sara. 2009. “Diário da jornada de Roma do embaixador extraordinário, o marquês de Fontes, no ano de 1712”, in *Mathesis*, n.º 18, pp. 81-108.
- BARBANERA, Marcello. 2010. “Dal testo all’immagine: autopsia delle antichità nella cultura antiquaria del Settecento”, in *Roma e l’antico: realtà e visione nel Settecento*, Milano.
- BEBIANO, Rui. 1987. *D. João V poder e espectáculo*, Aveiro.
- BIANCHINI, Francesco. 1728. *Relazione delle cose più erudite e rare de’ Principi di Firenze e di Parma e nell’Istituto di Bologna mandata a S. M. Giovanni V Re di Portogallo*, Verona.
- BOTTINEAU, Yves. 1973. “Le goût de Jean V: art et gouvernement” in *Bracara Augusta*, XXVII, n.º 63 (=75ns).
- BRANCO, Camilo Castelo. 1874. “O Paço Real da Ribeira” in *Noites de insomnia*, n.º 8, pp. 28-34.
- BRANCO, Fernando Chaves Castelo. 1983. *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*, Lisboa.
- BRASÃO, Eduardo. 1942. *Subsídios para a história do Patriarcado de Lisboa (1716-1740)*, Porto.
- BRINCKMANN, Albert Erich, ROVERE, Luciano, VIALE, Vittorio. 1937. *Filippo Juvarra*, Oberdan Zucchi, Milano.
- CARVALHO, Ayres de. 1960. *D. João V e a arte do seu tempo*, Lisboa.
- CASTRO, João Baptista de. 1762. *Mapa de Portugal antigo e moderno*, Lisboa.
- DELAFORCE, Angela. 2002. *Art and patronage in eighteenth-century Portugal*, Cambridge.
- FRANÇA, José-Augusto. 1983. *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, Lisboa.
- FRANCHI, Saverio. 1997. *Drammaturgia romana: annali dei testi drammatici e libretti per musica pubblicati a Roma e nel Lazio dal 1701 al 1750*, Roma.
- FROMMEL, Sabine. 2002. “Il Louvre, appunti sulla genesi di un monumento”, in *Quaderni dell’istituto di storia dell’architettura*, n.º 34/39, pp. 285-298.
- GARGIANI, Roberto. 1998. *Idea e costruzione del Louvre*, Firenze.
- GRITELLA, Gianfranco Gritella. 1992. *L’attività per la corte portoghese e i progetti per la Patriarcale di Lisbona*, in *Juvarra: l’architettura*, Modena.
- HENRIQUES, Paulo. 2004. *Lisboa antes do Terramoto. Grande vista da cidade entre 1700 & 1725*, Lisboa, Chandeigne.
- KIEVEN, Elisabeth. 2007. “I Savoia e l’Europa: architettura”, in *La reggia di Venaria e i Savoia: arte, magnificenza e storia di una corte europea*, CASTELNUOVO, Enrico (ed.), Torino.
- LAVAGNINO, Emilio. 1940. *Gli artisti in Portogallo*, Roma.
- LORENZ, Hellmut. 1983. “Zur Internationalität der Wiener Barockarchitektur”, in *Wien und der europäische Barock*, XXV internationaler Kongress fuer kunstgeschichte, Wien.
- MANDRACCI, Vera Comoli, GRISERI, Andreina. 1995. *Juvarra: architetto delle capitali da Torino a Madrid 1714-1736*, Fabbri Editori, Milano.
- MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse. 1991. “Les Collections D’Estampes du Roi Jean V de Portugal, Un Programme des “Lumières Joanines” en Voie de Reconstitution” in *Portugal no século XVIII de D. João V à Revolução Francesa*, SANTOS, Maria Helena Carvalho dos (coord.), Lisboa.

- MANFREDI Tommaso. 2006. “Filippo Juvarra e il giovane Vanvitelli”, in *Luigi Vanvitelli, 1700-2000*, GAMBARDELLA, Alfonso (coord.), Napoli.
- MARVEILLEUX, Charles. 1738. *Memoires Instructifs pour un voyageur*, Amsterdam.
- MILLON, Henry. 1993. “Reconstructions of the Palatine in the Eighteenth Century” in *Studies in the History of Art*, n.º 43, pp. 479-493.
- MURTEIRA, Helena, 1999. *Lisboa – da Restauração às Luzes*, Lisboa, Ed. Presença.
- PESCO, Daniela del. 1984. *Il Louvre di Bernini nella Francia di Luigi XIV*, Napoli.
- PIMENTEL, António Filipe. 2002. *Arquitectura e poder – O real Edifício de Mafra*, Lisboa.
- PINTO, John. 1980. “Filippo Juvarra’s Drawings Depicting the Capitoline Hill” in *Art Bulletin*, n.º 4, Vol. LXII, pp. 598-61.
- PINTO, John. 2012. *Speaking ruins. Piranesi, architects and antiquity in eighteenth-century Rome*, The University of Michigan Press.
- PORTOGHESI, Paolo. 1961. “Gli architetti Italiani per il Louvre” in *Quaderni dell’istituto di storia dell’architettura*, n.º 31/48, pp. 243-259.
- RAGGI, Giuseppina. 2012. “Le opere della stamperia De Rossi in Portogallo” in *Le Opere di architettura della stamperia de Rossi alla Pace. Produzione e mercato a Roma tra Sei e Settecento. Circolazione e influenza in Italia e in Europa*, ANTINORI A. (coord.), Roma.
- RIBEIRO, Mário de Sampayo Ribeiro. 1935. “As Quintas Reais do lugar de Belém”, *Anais da bibliotecas, museus e arquivo historico municipais*, n.º 15, pp. 10-21.
- ROCCA, Sandra Vasco e BORGHINI, Gabriele (eds.). 1995. *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, Roma.
- ROSSA, Walter. 2002. “A imagem riberinha de Lisboa – alegoria de uma estética urbana barroca e instrumento de propaganda para o Império” *A urbe e o traço. Uma década de estudos sobre o urbanismo português*, ROSSA, Walter (ed.), Lisboa.
- ROSSA, Walter. 1998. *Além da Baixa, indícios de planeamento urbano na Lisboa setecentista*, Lisboa.
- RUGGERO, Cristina (ed.). 2008. *La forma del pensiero. Filippo Juvarra. La costruzione del ricordo attraverso la celebrazione della memoria*, Roma.
- SANCHES, José Dias. 1940. *Belém e arredores através dos tempos*, Lisboa.
- SANSONE, Sandra. 2013. “La collaborazione tra Filippo Juvarra e i Vanvitelli per il palazzo reale di Lisbona”, in *Annali di architettura*, n.º 12 (no prelo).
- SANTARÉM, Visconde de. 1845. *Quadro elementar das relações politicas e diplomaticas de Portugal*, Vol. V, Paris.
- SARAIVA, José António. 1985. *O Palácio de Belém*, Lisboa.
- SCOTTI, Aurora. 1976. “L’attività di Filippo Juvara a Lisbona”, *Colóquio Artes*, n.º 28, II série, pp. 51-65.
- SILVA, Cândido Marciano da. 2009. “D. João V patrono do astrónomo Bianchini”, in *Estrelas de papel. Livros de astronomia dos séculos XIV a XVIII*, Lisboa.
- SOUSA, António Caetano de. 1741. *Historia genealogica da casa real portugueza*, tomo VIII, Lisboa.
- VITZHUM, Walter. 1971. “Gaspar van Wittel e Filippo Juvarra”, *Arte illustrata*, maggio-giugno, pp. 5-10.

Resumo

Na Biblioteca Nacional Universitária de Turim, no álbum Ris. 59-17 de Ignazio Agliaudi Baroni di Tavigliano, estão guardados cinco desenhos de grande interesse para o estudo da actividade portuguesa de Filippo Juvarra. Estes fólios representam dois projectos de teatro régio destinados à corte lusitana e são cópias de originais perdidos do arquitecto siciliano. Este ensaio estabelece uma maior fluidez entre a experiência artístico-musical da primeira metade do século XVIII e o reinado de D. José I, a quem, tradicionalmente, os estudos críticos atribuem o ‘acto político’ de ter introduzido na corte portuguesa o melodrama face à aversão obstinada do pai. A problematização desta dicotomia permite criar uma *liaison* entre a chamada, em 1752, do cenógrafo e arquitecto teatral Giovanni Carlo Sicinio Bibiena por parte de D. José I com a memória do acontecido anteriormente, aquando jovem. ●

Abstract

At The National Library of Turin (Ris. 59-17 – Ignazio Agliaudi Baroni di Tavigliano) are preserved five interesting drawings for the study of Filippo Juvarra’s activity in Lisbona. They represent two projects of Portuguese royal theatres and they are copies of lost originals drawn by Filippo Juvarra (1678-1736). This essay offers new data on the reception of Opera at the Portuguese court during the first half of 18th century. This article individualizes two moments of strong interest to the Opera at the John V’s court. The first is chronologically localized around 1722-172, the second around 1732-1733, when the two theatrical projects were conceived. Traditionally the critical studies attribute to the king Joseph I the introduction of Opera in the Portuguese court, face to his father’s aversion. The new vision proposed by this essay allows to establish more fluidity between the artistic and musical experience during the reigns of the king John V and Joseph I. ●

Arbitragem Científica Peer Review

Leonor Ferrão

Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa

Aline Gallasch-Hall de Beuvink

Universidade de Évora

palavras-chave

FILIPPO JUVARRA

DOMENICO SCARLATTI

TEATROS

ÓPERA

D. JOÃO V

key-words

FILIPPO JUVARRA

DOMENICO SCARLATTI

THEATRICAL ARCHITECTURE

OPERA

KING JOHN V

Data de Submissão

Date of Submission

Fev. 2013

Data de Aceitação

Date of Approval

Mar. 2014

A IDEALIZAÇÃO DE DOIS PROJECTOS PARA O TEATRO RÉGIO E UM NOVO DESENHO DO ARQUITECTO FILIPPO JUVARRA PARA A CORTE PORTUGUESA

GIUSEPPINA RAGGI

Investigadora integrada CHAM-FCSH-UNL/UA

¹ Tamburini 1983, VIII-XI, 37-38.

² Gritella 1992, II, 250, n. 6.

³ Idem, ibidem.

⁴ Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino (BNUT), Manoscritti e Rari, Ris. 59-17, *Baroni di Tavigliano Gio. Pietro – Disegni originali architettonici (chiese, altari, teatri, ospitali)*, f. 47.

⁵ BNUT, Ris. 59-17, f. 48.

⁶ Idem, f. 50.

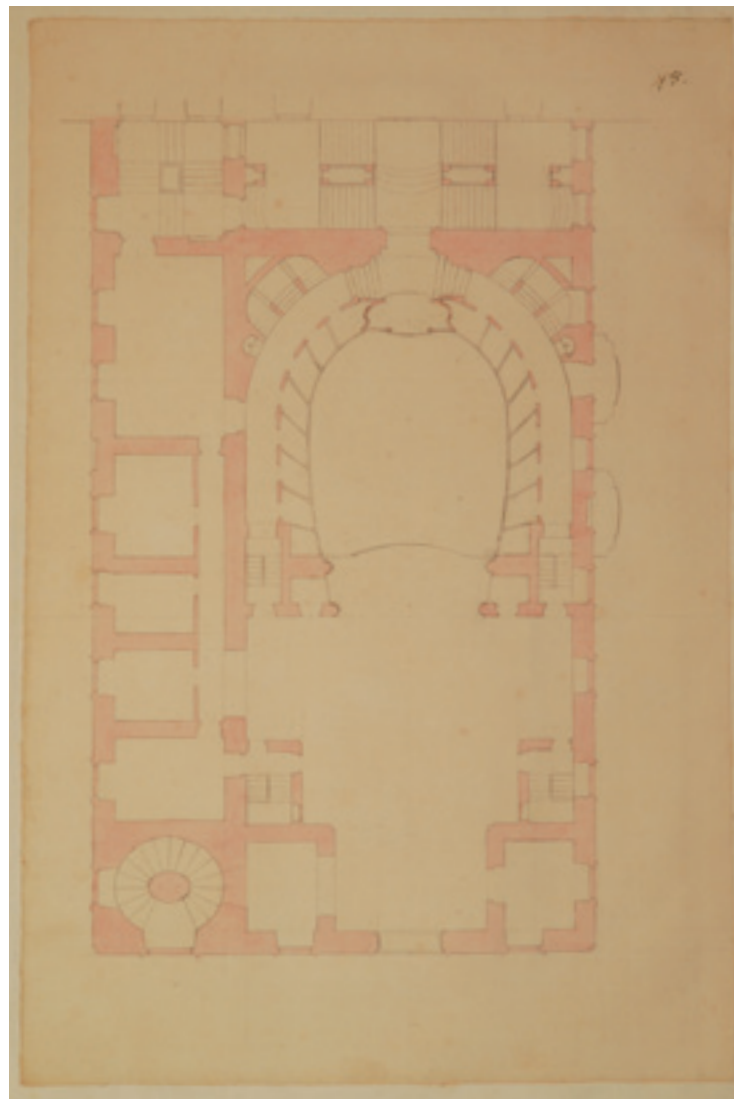
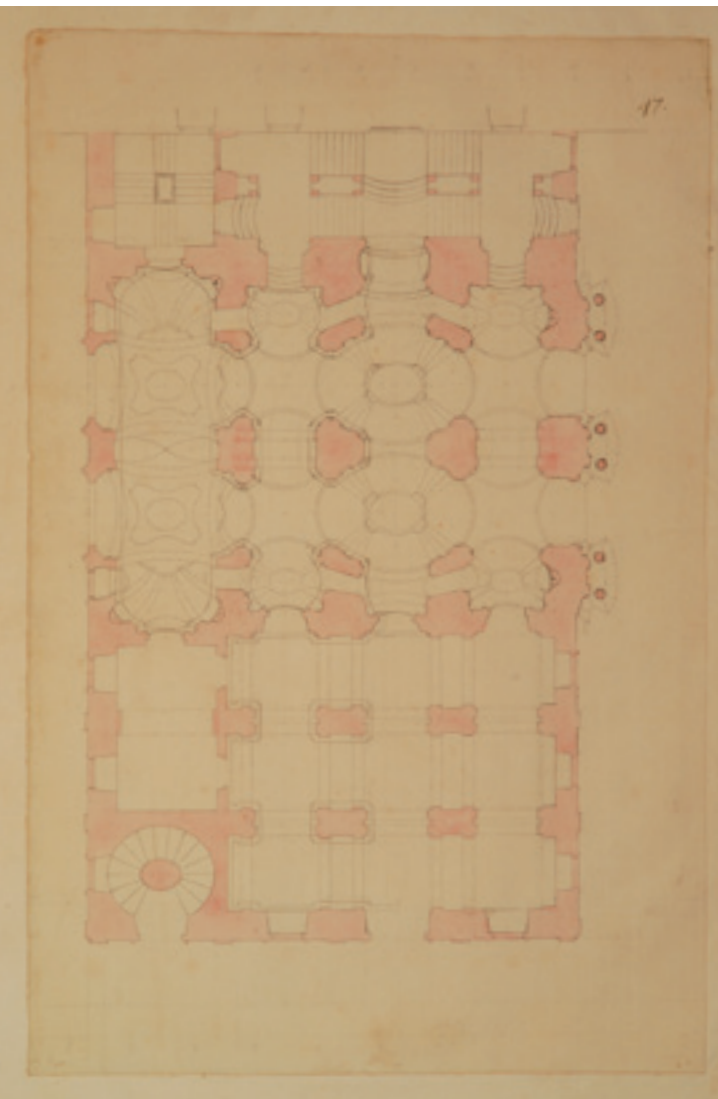
⁷ Idem, f. 49.

⁸ Idem, f. 51.

⁹ Giaccaria 2001-2002, 171-196.

Na Biblioteca Nacional Universitária de Turim estão guardados cinco desenhos de grande interesse para o estudo da actividade de Filippo Juvarra (1678-1736) na corte portuguesa. Luciano Tamburini publicou-os em 1983 e considerou-os cópias de originais de Filippo Juvarra, avançando a hipótese de serem referentes ao palácio de Mafra¹. Em 1992 Gianfranco Gritella dedicou-lhes uma longa nota de rodapé². Excluiu, com razão, a relação estabelecida por Tamburini com o palácio-convento. Esclareceu tratar-se de dois projectos distintos e concentrou a sua atenção somente num deles, correspondente aos fólhos 49 e 51. A sua análise levou-o a considerar este projecto posterior a 1736, admitindo, todavia, a mesma autoria para os cinco desenhos, ainda que realizados em tempos diferentes³.

O primeiro edifício teatral está ilustrado pela planta do átrio de acesso situada no piso térreo e da escada nobre que conduz à sala teatral (fig.1)⁴, pela planta do palco e da sala (fig. 2)⁵ e pelo corte que mostra um corpo de fábrica independente em três lados e anexo à direita a um palácio (fig. 3)⁶. O segundo edifício teatral está representado em planta (fig. 4)⁷ e secção (fig. 5)⁸. Estes desenhos pertencem ao álbum de Ignazio Agliaudi Baroni di Tavigliano (Ris. 59-17)⁹ e apresentam-se intercalando os dois projectos entre si. Ao primeiro referem-se os fólhos 47, 48, 50; ao segundo, os nn. 49 e 51. Na realidade, a alternância é determinada pela ordem



tipológica: a planta do átrio de acesso relativa sô ao primeiro projecto (fl. 47), as plantas das duas salas teatrais (fls. 48, 49); os dois cortes (fls. 50, 51). A referência dos cinco desenhos ao ambiente lusitano é determinada pela presença nos fôlios do segundo projecto (fls. 49, 51) das escadas de medidas em “palmos” e “baras portuguesas”. Além da escada em varas, na secção do teatro (fl.51) é bem legível, no centro do arco do proscénio, o brasão da Casa real portuguesa; o que explicita, sem dúvida alguma, a ligação com Portugal. Enfim, em ambas as secções (fls. 51 e 51), no palco está representada a cena II do *Racimiro*, encenada em 1722 com cenografias de Juvarra, no teatrinho do *Rondô* do palácio real de Turim, restruturado também pelo architecto siciliano.

Fig.1 – Ignazio Agliaudi Baroni di Tavigliano, *Primeiro projecto para o teatro de corte português: planta do átrio e escadaria monumental*, a partir de um desenho original de Juvarra, cerca de 1722-1723, Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, album Ris. 59-17, f. 47

Fig. 2 – Ignazio Agliaudi Baroni di Tavigliano, *Primeiro projecto para o teatro de corte português: planta do sala teatral e do palco*, a partir de um desenho original de Juvarra, cerca de 1722-1723, Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, album Ris. 59-17, f. 48

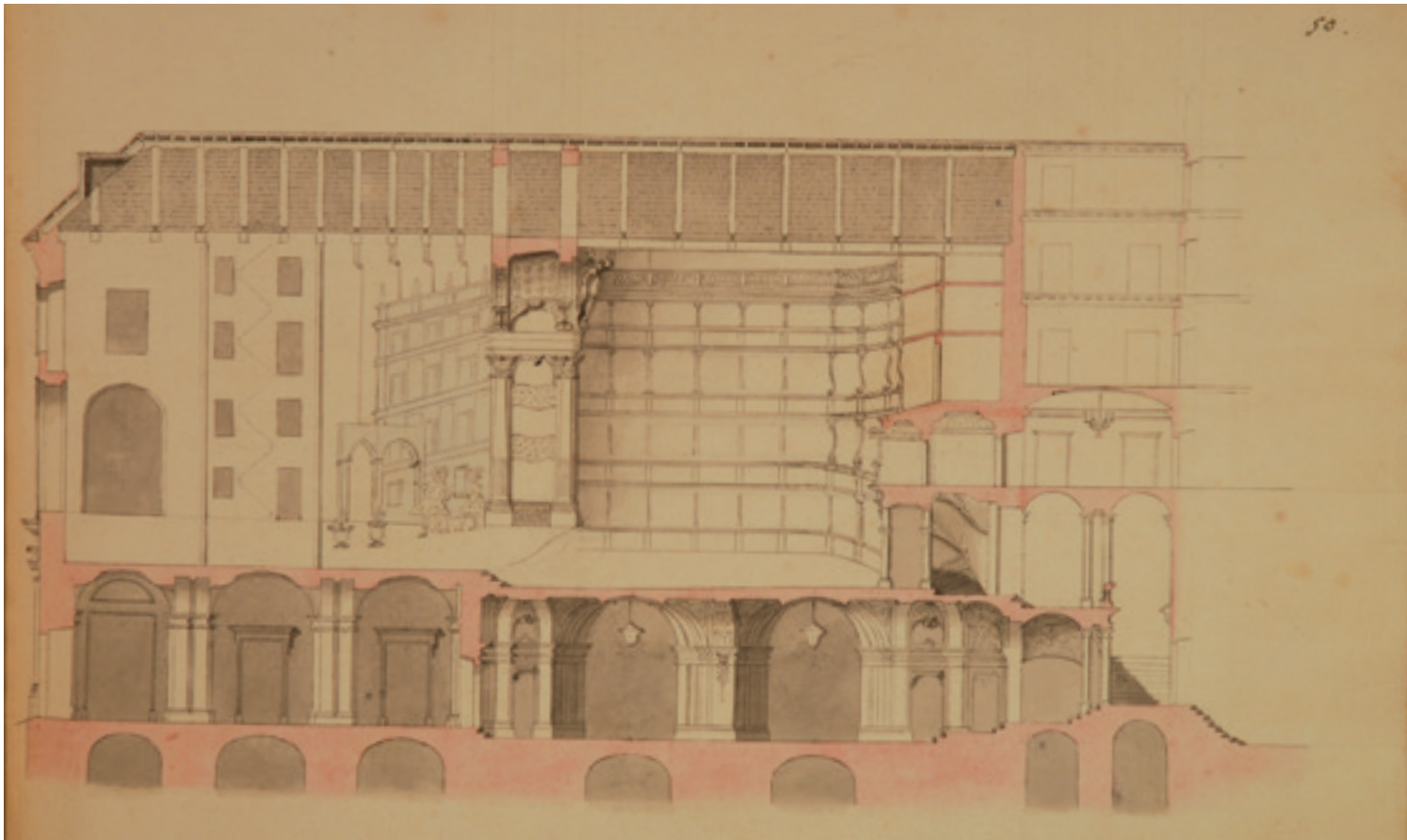


Fig. 3 – Ignazio Agliaudi Baroni di Tavigliano, *Primeiro projecto para o teatro de corte português: corte do edificio*, a partir de um desenho original de Juvarra, cerca de 1722–1723, Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, album Ris. 59-17, f. 50

Para entendermos porque se encontram em Turim dois projectos de teatros reais portugueses é preciso contextualizá-los na política artística de D. João V e nas suas articulações ao longo de 42 anos de reinado. Evento importante a considerar é a viagem europeia planeada em segredo pelo rei a partir do fim da guerra de sucessão espanhola. As primeiras informações a respeito dela começaram a circular no meio da corte em finais de 1715. No dia 7 de Janeiro de 1716, o Núncio Apostólico Vincenzo Bichi escreveu à Santa Sé: “Non si mette più in dubbio il viaggio che intende fare il Re per l’Europa tutto per terra, essendo già reso pubblico [...] Voleva Sua Maestà portarsi alli 20 di questo mese [febreiro] a Salvaterra [...] poi di là partire verso Villa Vizosa, in sordina passare Albuquerque, attraversare Spagna senza toccare Madrid verso Baiona, d’indi lasciando Parigi sino in Fiandra da dove quando li torbidi con l’Inghilterra fussero terminati [...] intende passare in quel regno, poscia ritornare in Olanda, correre successivamente la Germania per ritrovarsi nel fine del presente anno in Venezia, ove si tratterà tutto il Carnevale e incominciando la Quaresima dell’anno 1717 passerà forse a Napoli, per ritrovarsi a Roma nella Settimana Santa e quivi farà la sua dimora sino al giorno del Corpus Domini, poi anderà a Firenze dimorandovi forse lo spazio di due mesi, proseguirà per le altre principali città di Italia, passando alla corte di Torino, poi a quella di

¹⁰ Roma, Archivio Segreto Vaticano (ASV), Segr. Stato, Portogallo, 73, fls. 7-8.

¹¹ Para os entraves postos interna e externamente à corte joanina ver Raggi 2012c.

¹² ASV, Segr. Stato, Portogallo 72, fl 329 (27 de

Francia e successivamente attraversando la Catalogna entrerà in Madrid tornando-sene in Portogallo per l'Andalusia; ciò dicono adesso i principali della comitiva"¹⁰. Embora D. João V não tenha conseguido realizar a viagem planeada¹¹, as etapas do itinerário descritas fornecem um retrato do jovem monarca diferente da imagem do rei geralmente delineada pelos estudos históricos. A vontade de participar no Carnaval de Veneza; de visitar as terras protestantes de Flandres, Inglaterra e Alemanha; de assistir às cerimónias e de conhecer as obras marcantes de cada cidade visitada ajuda-nos a entender a voracidade com que, em anos posteriores, D. João V reuniu no palácio real da Ribeira um património riquíssimo em gravuras, desenhos, modelos de tudo o que não pudera ver directamente e das obras que iam sendo construídas na Europa e, principalmente, em Roma.

Uma das causas que mais conseguiu desviar a atenção do monarca da sua "fissíssima Idéia"¹² foi o pedido feito pela Santa Sé para que armasse uma frota contra os Turcos que ameaçavam Veneza. O facto histórico é notório e teve como contrapartida a elevação da capela real a patriarcal e a divisão da diocese de Lisboa. Assim, o ano de 1716 torna-se o ano-chave para a concretização de uma política cultural que visava a construção da nova cidade e da nova imagem de Lisboa, enquanto capital de um império ultramarino e sede patriarcal¹³. A chamada a Portugal de Filippo Juvarra insere-se dentro deste movimento que cobre, ao todo, duas décadas (até meados dos anos trinta) e fixa, na vinda do arquitecto italiano, o seu *climax*.

A publicação em 2011, por Tommaso Manfredi¹⁴, de um desenho original de Filippo Juvarra referido erroneamente como sendo o palácio de Mafra, representa um valioso contributo para compreender este período de grande abertura cultural e efervescência projectual. A correcta localização na Ribeira permitiu-nos, em 2012, relacionar o desenho aos debates e aos projectos para o novo paço real e patriarcal, desenvolvidos entre Lisboa e Roma, em 1717 e 1718, antes do retorno à pátria do marquês de Fontes e da chegada de Juvarra a Portugal¹⁵. Na cidade pontifícia esta reflexão foi protagonizada, pelo marquês de Fontes, por Filippo Juvarra e pelo pintor de *vedute* Gaspar Van Wittel, pai de Luigi Vanvitelli, arquitecto do Palácio Real de Caserta onde se encontram actualmente guardados três esboços pertencentes à mesma conjuntura projectual e alternativamente atribuídos aos Vanvitelli ou ao embaixador extraordinário português¹⁶. É notório o envio a Lisboa da *veduta* executada por Van Wittel do novo palácio real da Ribeira, traçado em perspectiva por Filippo Juvarra e idealizado em parceria com o marquês de Fontes. A perda desta obra pode ser em parte compensada graças à identificação deste novo desenho do arquitecto italiano, cuja leitura se completa quando posto em relação com os desenhos guardados em Caserta¹⁷. Entrecruzando estes dados¹⁸, fica patente a escolha de ampliar e reordenar o complexo palatino para ocidente, englobando a Ribeira das Naus, a zona de Corpo Santo até o palácio Corte-Real (antiga residência da família filo-hispânica dos Castel Rodrigo). No *pensiero* traçado por Filippo Juvarra, a deslocação do ponto de vista da *veduta* do Palácio Real e igreja Patriarcal, a partir do Palácio Corte-Real, evidencia a carga inovadora do projecto desenvolvido em Roma e Lisboa (fig. 6). De facto, a chegada do arquitecto sici-

Setembro de 1715).

¹³ Rossa 2002; Delaforce 2001.

¹⁴ Manfredi 2011, 209. ommaso Manfredi, e, A esculura italiana em Mafra, Lisboa, Livros Horizontes, 2002mbra, Almedina editora, 2002, pp. 87-123

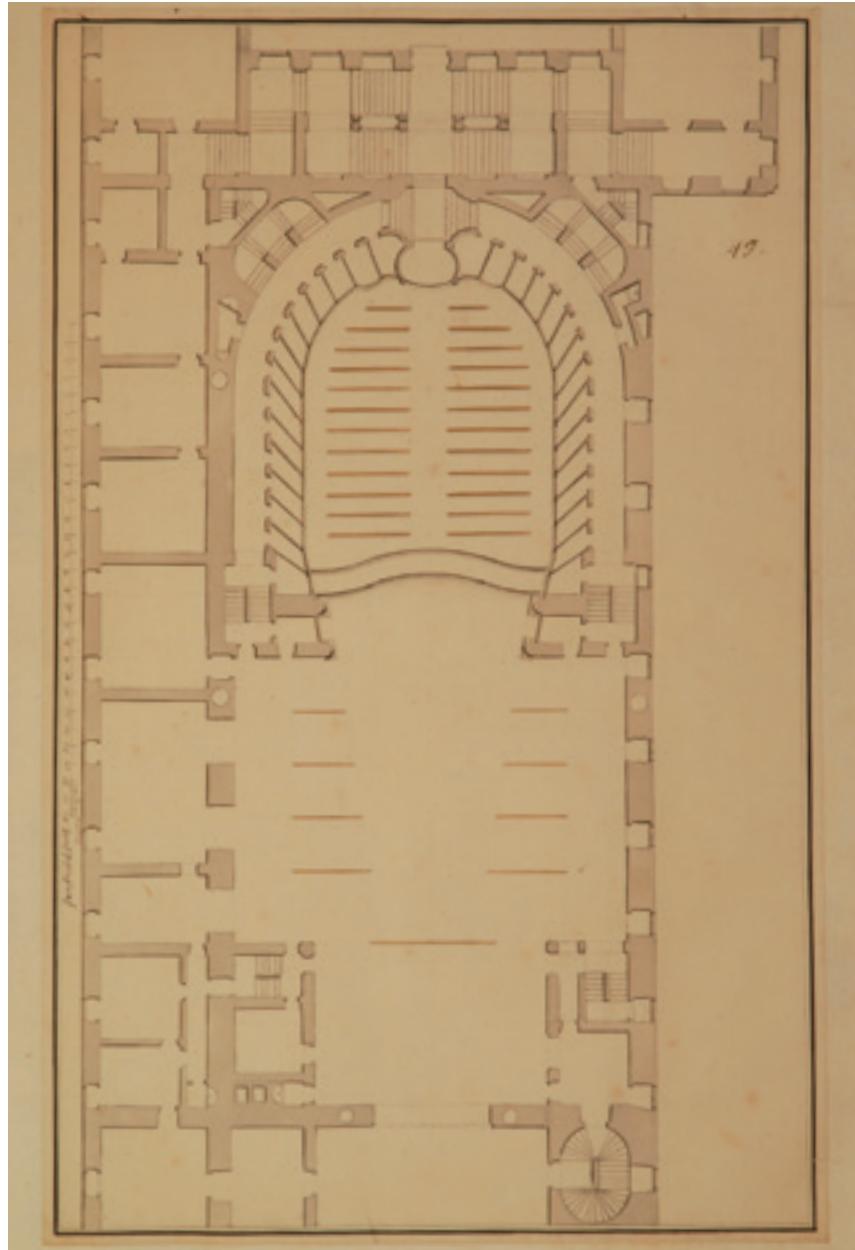
¹⁵ Raggi 2012a; Raggi 2012b; Raggi 2013c.

¹⁶ Rossa 2002; Rossa 2013.

¹⁷ No dia 5 de Junho de 2012, na ocasião da minha conferência "Lasciare l'orma: os passos de Filippo Juvarra na cidade de Lisboa" no Museu Nacional de Arte Antiga, tive a oportunidade de partilhar as minhas pesquisas com Sandra Sansone e Walter Rossa, cujos estudos sobre o projecto para o novo palácio real da Ribeira, baseados nos desenhos guardados em Caserta, comprovam a interpretação aqui apresentada do desenho de Juvarra. Ver Rossa 2002; Rossa 2013; Sansone 2012.

¹⁸ Raggi 2013a.

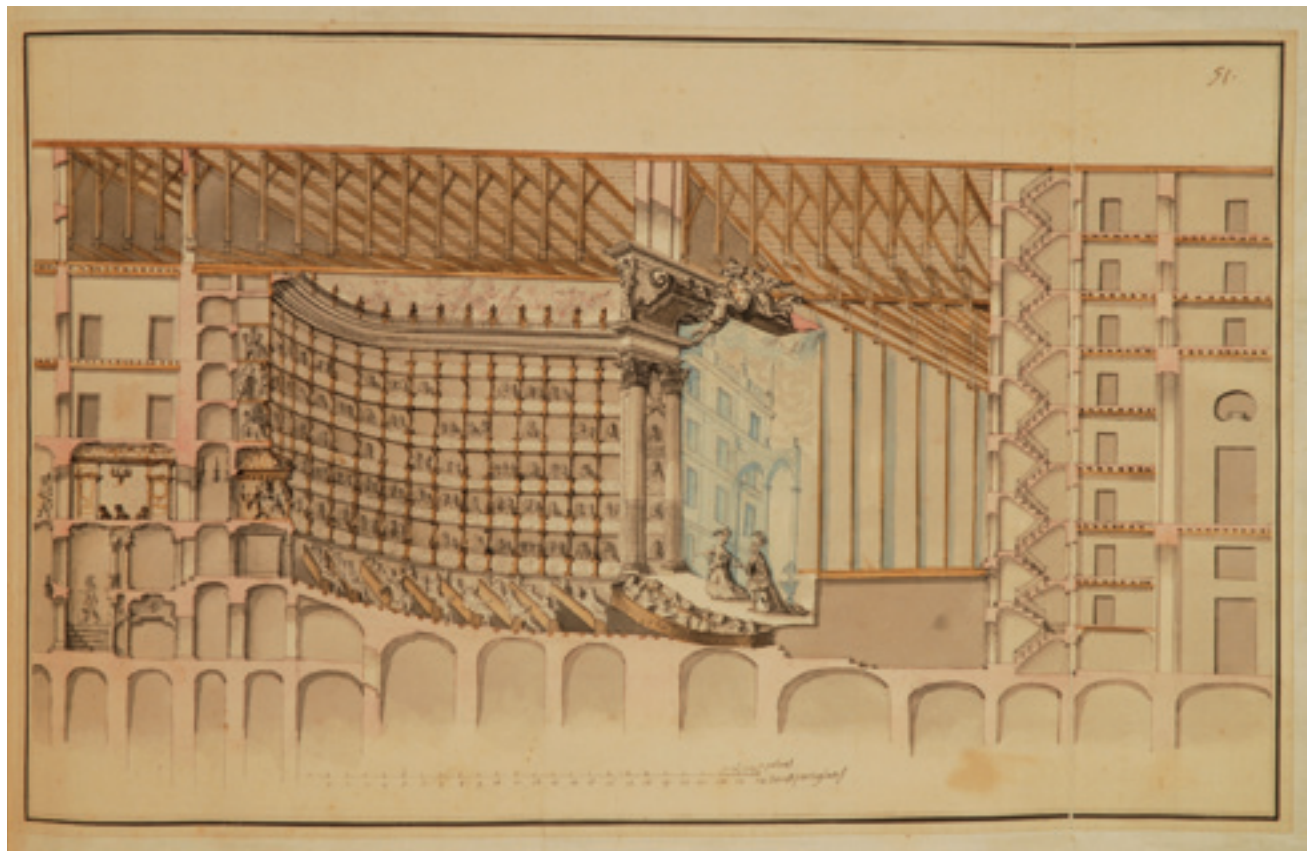
Fig. 4 – Ignazio Agliaudi Baroni di Tavigliano, *Segundo projecto para o público teatro régio português: planta da sala teatral e do palco*, a partir de um desenho original de Juvarra, cerca de 1732-1733, Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, album Ris. 59-17, f. 49



liano à corte portuguesa, em Janeiro de 1719, marca o o ápice da idealização de projectos arquitectónicos e urbanísticos durante o reinado joanino, inserindo-se numa complexa dinâmica cultural que envolve também a transformação da arte musical¹⁹. Esta transformação não é separada da experiência cenográfica e teatral amadurecida por Juvarra nos anos romanos (1709-1714), nomeadamente no âmbito do principal círculo cultural da cidade pontificia: o do cardeal Pietro Ottoboni (1667-1740)²⁰. Entre os anos de 1709 e 1714, Filippo Juvarra esteve ao serviço do alto prelado, dedicando-se à cenografia e à reestruturação do teatro do palácio do

¹⁹ Raggi 2013b.

²⁰ Ferrero 1970; Manfredi 2010.



seu protector, onde foram representadas óperas compostas por Domenico Scarlatti. O marquês de Fontes era frequentador assíduo deste círculo e muitos dos italianos chamados a Lisboa a partir de 1719 pertenciam a este grupo²¹. Os estudos críticos dedicados à música e à arquitectura joanina não costumam entrecruzar as biografias de Scarlatti e Juvarra, apesar delas apresentarem vários pontos de coincidência. João Pedro d'Alvarenga, no ensaio sobre o período português de Scarlatti, afirma que "sobre a permanência de Domenico em Lisboa muito há ainda por esclarecer, designadamente a verdadeira natureza das suas funções e alguns aspectos da sua produção para a Corte e para a igreja Patriarcal"²². O autor esclarece a cronologia das estadias do compositor em Portugal, entre 1719 e 1729, ordenando e integrando as anteriores afirmações dos estudos críticos²³. Além disso, problematiza a tradicional definição do seu serviço para a corte portuguesa de mestre da capela-real, ampliando-o no sentido lato do termo *maestro di cappella*²⁴. Relembra as oito serenatas por ele compostas entre 1721 e 1722²⁵ e propõe que algumas obras do pai Alessandro possam ter sido representadas no palácio real em 1722 e em 1725²⁶. Domenico Scarlatti chegou a Lisboa no dia 29 de Novembro de 1719, cerca de dois meses após a partida de Juvarra, com cujo rápido retorno D. João V contava para dar início ao estaleiro do complexo monumental localizado no sítio de Buenos Aires.

Fig. 5 – Ignazio Agliaudi Baroni di Tavigliano, *Segundo projecto para o público teatro régio português: corte do edifício*, a partir de um desenho original de Juvarra, cerca de 1732-1733, Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, album Ris. 59-17, f. 51

²¹ Delaforce 2001; Manfredi 2010.

²² Alvarenga 2002, 171.

²³ Alvarenga 2002, 153-156; Kirkpatrick 1953; Pagano 1985; Doderer 1991; Doderer et al. 1993.

²⁴ Alvarenga 2002, 176.

²⁵ Idem, 166.

²⁶ Idem, 173.

²⁷ ASV, Segr. Stato, Portogallo, 75, f. 272.

²⁸ Idem, ibidem.

Como tinha acontecido com o arquitecto siciliano, o afamado compositor era também esperado “com grande impaciência”²⁷ em Portugal, sendo logo introduzido na corte, tendo “l’honore di fare sentire la sua virtù alle Maestà Loro e ricevendone uno singularissimo dalla Maestà della Regina che volle accompagnarlo al gravicembalo mentre egli cantava”²⁸. Domenico Scarlatti esteve em Lisboa até 1723. Entre 1724 e meados de 1725 esteve em Roma e em Paris, voltando depois a Portugal, onde permaneceu entre finais de 1725 e janeiro de 1727, quando retornou a Itália. Regressou a Lisboa somente no outono de 1729 e partiu logo para a corte espanhola, então sediada em Sevilha. A sua biografia artística nas cortes ibéricas interliga-se com a de Filippo Juvarra: ambos estabelecem vínculos com a corte portuguesa através do ambiente romano; viajam para Londres e Paris; mantêm uma constante relação com Roma até às suas respectivas partidas para Espanha em 1729 e em 1734; acabam as suas carreiras na corte espanhola, fortemente ligada à portuguesa graças ao duplo casamento entre as Casas de Bragança e de Bourbon.

Durante o período da primeira estadia de Domenico Scarlatti em Lisboa (1719-1723), o apreço pela música profana foi compartilhado com o mesmo entusiasmo pelos monarcas e toda a corte. Desde a chegada dos primeiros cantores italianos, em setembro de 1719, o enlevo pelo novo estilo introduzido envolveu tanto a música sacra, como a profana, como testemunhou o Núncio Apostólico Vincenzo Bichi numa das suas cartas: “la Maestà Sua è restata anche più soddisfatta in sentirli cantare nella Patriarcale in canto fermo nel modo della Cappella Pontificia, e la medesima notte divertirono le Maestà Loro con belle cantate accompagnate con diversità d’instromenti con gran compiacimento della Casa Reale e massime della



Fig. 6 – Filippo Juvarra, *Pensiero para a veduta do novo complexo real-patriarcal da Ribeira*, 1717-1718, Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, album Ris. 59-6, fol. 31bis-v

Maestà della Regina che intende e compone musica perfettamente”²⁹. O interesse na corte eclodiu de tal forma que “la maggior parte dei musici sono accomodati in casa di vari Fidalghi, che si fanno gloria di tenerli”³⁰.

A chegada de Domenico Scarlatti converteu os dias de aniversário e onomástico dos monarcas em ocasiões de vida de corte alargada. O acesso de fidalgos aos aposentos da rainha para assistirem a sessões musicais não encontrou, nestes anos, nenhuma vedação, antes pelo contrário, as fontes documentais registam o aumento do número de personalidades convidadas. Em Janeiro de 1721 foi executada no paço real uma pastoral a seis vozes composta por Scarlatti, onde foi admitida “gran numero di nobiltà e, in incognito, anco il Nunzio e il Patriarca”³¹; na noite de São João de 1722 “si cantò la scritta serenata in musica [...] che riuscì assai vaga, così per la erudita composizione che per le scielte delle voci che la rappresentarono, alla presenza delle Maestà Loro, di tutta la Real Casa, di gran numero di Nobiltà [...] di molte persone di distinzione”³². Em Dezembro de 1723 executou-se “il nobile divertimento di una cantata in musica coll’assistenza di ambedue le Maestà, di tutta la Casa Reale e di gran numero di Nobiltà”³³. As serenatas tocadas nos aposentos reais pertenciam ao género musical semi-operático e estavam programadas para os dias de festa depois da cerimónia do beija-mão que formalizava e ritualizava a vida de corte³⁴. A tipologia musical da serenata podia ser facilmente transposta em ópera, como demonstram os eventos romanos em finais de 1721. De facto, em 16 de Novembro, na residência do embaixador português André de Melo e Castro, foi tocada a serenata composta por Alessandro Scarlatti *La virtù negli amori* e, logo após, em Dezembro, foi encenada no teatro Capranica a custas de D. João V. Como refere Carlos Manuel Brito, “no prólogo o libretista Gaetano Lenner indica que a sua composição fora originalmente escrita sem qualquer decoração ou artifício cénico, tendo em vista o pequeno aposento do Embaixador onde fora cantada, mas que mais tarde fora representada num local mais vasto, com cenário de Francisco Bibiena”³⁵, referindo-se à encenação realizada no Capranica. Assim, as serenatas eram composições que só aguardavam o ambiente adequado para poderem ser postas em cena e se tornarem óperas. Durante a primeira metade da década de vinte, a participação conjunta dos monarcas portugueses e de toda a corte sem separação entre sexos nas sessões musicais realizadas no palácio real de Lisboa criava, de facto, um espaço de relação de vida cortesã, hierarquizada e ritual, a que o lugar teatral daria imediata e adequada expressão física e simbólica. A construção de um teatro de corte a anexar ao paço da Ribeira torna-se plausível e, por isso, o primeiro projecto de teatro representado no álbum de Baroni de Tavigliano (figg. 1, 2, 3), encontra nestes anos o momento propício para a sua possível datação (1721-1723). A escolha de Filippo Juvarra para delineá-lo justifica-se tendo em conta as relações entre Lisboa e Turim³⁶ e considerando as colaborações romanas, no campo da ópera, entre o arquitecto siciliano e Domenico Scarlatti. A elaboração deste projecto coincide, também, com o retorno de Juvarra à idealização de arquitecturas e cenografias teatrais, actividades exercidas nos teatros romanos Ottoboni e Capranica e que ele já não punha em prática desde 1714, ano de entrada ao serviço do rei Vittorio Amadeu³⁷. A ocasião deste regresso ao âmbito teatral foi determinada pelos esponsais do

²⁹ Idem, f. 215.

³⁰ Idem, f. 262.

³¹ Idem, f. 531v.

³² ASV, Segr. Stato, Portogallo, 78, f. 178r-v.

³³ ASV, Segr. Stato, Portogallo 79, f. 468.

³⁴ Em relação à importância da música, do beija-mão, do palácio real como teatro e do teatro como espaço simbólico na corte de Turim ver Bianchi et al. 2010.

³⁵ Brito 1992, 519.

³⁶ No arquivo de Turim existe um conspícuo epistolário relativo às negociações matrimoniais entre o príncipe da Casa de Sabóia e a Infanta Francisca, irmã de D. João V. As cartas foram escritas entre 1720 e 1722, pelo turinês Despine, enviado incógnito à corte de Lisboa para sondar as condições e as possibilidades de um tal acordo. Neste movimento de aproximação à corte, estão directamente envolvidos o marquês de Abrantes, alguns artistas activos em Lisboa ligados ao ambiente saboiano (o pintor Giorgio Domenico Duprà; o soprano Giovanni Battista Vannini) e o próprio Filippo Juvarra, apesar deste viver em Turim. Em 1 de Julho de 1721 G. B. Vannini assegura ao embaixador piemontês marquês de Cavatour: “qu’il aurà l’honneur de baiser la main à la Reine e meme qu’à l’Infante, qu’il luy procurerà les moyens de voir souvent celle, ey mais qu’avoir un peu de patience il luy fait meme esperer que par le moyen de la musique il lui procurera des acces que ont ete peu pratiques dans cette cour”, Turim, Archivio di Stato (AST), Sezione Corte, Lettere Ministri, Portogallo, mazzo 3, busta “170-1723, Lisbona, il segr. Despine”, f. s.n.

³⁷ Manfredi 2010.

³⁸ Ver a nota n. 36.

³⁹ AST, Sezioni Riunite, Ministero della Guerra, Contratti fortificazioni, vol. 9, cc. 24-29v. Ver Tamburini 1983, 12.

⁴⁰ AST, Sezioni Riunite, Ministero della Guerra, Contratti fortificazioni, vol. 9, cc. 24-29v.

⁴¹ Ferrero 1970, tav. 173; Bianchi et al. 2010, tav. 4.

⁴² AST, Sezioni Riunite, Ministero della Guerra, Contratti fortificazioni, vol. 9, c. 25.

⁴³ Ver Gallasch-Hall 2012a; Gallasch-Hall 2012b para a discussão crítica dos recentes estudos portugueses sobre a reconstrução gráfica dos teatros portugueses de Salvaterra e da Ópera do Tejo. Cfr. Janeiro 2008. Ver também Câmara 1996; Câmara 2013.

príncipe de Sabóia com Ana Cristina Palatinato-Sulzbach em 1722³⁸, para os quais Filippo Juvarra projectou todos os aparatos efémeros da cidade, as cenografias dos espectáculos teatrais, reestruturou o pequeno teatro do *Rondò* e reconstruiu “il teatro che resta nel Palazzo Vecchio di Sua Maestà”³⁹, inaugurado somente em 1723 com o nome de “Reggio Theatro dell’Opera Musicale”⁴⁰. Durante as festas do casamento real, foi representada no teatrinho do *Rondò*, a ópera *Racimiro*, cuja cenografia da II cena é evocada nos cortes dos dois projectos portugueses (fig. 3 e 5) e de imediato gravada, sobre desenho de Juvarra, por Antoine Aveline⁴¹. Os três fólhos (figg.1, 2, 3) mostram um teatro de corte de reduzidas dimensões. Apresenta-se como um edifício independente e anexo, no lado direito, a outro palácio ao nível do camarote régio. O acesso à sala teatral é feito também pelo sumptuoso átrio no piso térreo que permite a entrada das carruagens até à escadaria nobre de grande elegância e articulação espacial, através do jogo das aberturas arquitectónicas e da luz filtrada. A harmonia das proporções e a fluidez das nervuras das abóbadas, espelhadas graficamente em planta, remetem ao estilo de Juvarra visível na escadaria do palácio Madama de Turim. A planta do átrio evoca as geometrias do projecto do arquitecto piemontês Guarino Guarini para a igreja teatina da Divina Providência de Lisboa. A sala teatral adopta o esquema de arco em ferradura, os camarotes estão delimitados por varandins fechados, e não balaustrados como no teatro romano do cardeal Ottoboni e na reconstrução do velho teatro régio de Turim, embora este primeiro projecto recupere o perfil sinuoso das divisórias em pilastras da citada sala romana. O camarote régio recorda a descrição de Juvarra deixada nas *Istruzioni* para o do velho teatro régio de Turim, onde previa unir “tre spazij [de camarotes] per fare un palchettone il quale co’ l’istessa simmetria spogerà alquanto in fuori”⁴². A secção deste primeiro projecto mostra uma consonância imediata com o corte da Ópera do Tejo, guardado na Academia de Belas Artes de Lisboa. Como é notório, este teatro régio foi construído pelo bolonhês Giovan Carlo Sicinio Bibiena entre 1752 e 1755 num dos lados da praça da Patriarcal⁴³. Ambos os edifícios são concebidos como corpos de fábrica independentes, anexos ao palácio ao nível do camarote régio. A entrada no piso térreo é colocada na fachada lateral e dá acesso ao átrio e às escadarias que levam até à sala teatral. O projecto de Bibiena é de maiores dimensões, embora o conjunto do átrio e escadas se apresente menos cenográfico do que o proposto nos três desenhos de Turim. Na sua estadia em Lisboa de 1719, Filippo Juvarra teve a oportunidade de conhecer muito bem a vasta zona da Ribeira, nas imediações do palácio real e, por volta de 1722, apesar de se encontrar ausente de Lisboa, podia adequadamente desenvolver um projecto para um teatro de corte que correspondesse às novas preferências musicais da corte portuguesa, indissociáveis da presença de Domenico Scarlatti. O conhecimento directo da complexa topografia do palácio da Ribeira permitia-lhe, também, avançar a melhor proposta para a localização deste corpo de fábrica, concebido *ex-novo*, a anexar aos apartamentos reais. As afinidades descritas entre os três desenhos de Turim e a Ópera do Tejo têm a força de evocar uma *liaison* entre o primeiro projecto irrealizado e o segundo construído. O teatro de Giovan Carlo Sicinio Bibiena pode ter sido loca-

lizado no mesmo *lugar* do edifício imaginado por Juvarra. De facto, entre os anos vinte e trinta do século XVIII, foram compradas várias casas para demolir, atrás do palácio, em frente da Patriarcal e estes terrenos ficaram vazios até à construção do teatro régio desenhado por Giovanni Carlo Sicinio Bibiena (1717-1760)⁴⁴.

O segundo projecto do álbum de Turim (figg. 4, 5) idealiza um teatro régio português de dimensões maiores em relação ao primeiro (figg. 1, 2, 3). Gianfranco Gritella sublinhou as afinidades tipológicas entre esses dois fólios e o novo teatro régio de Turim, projectado por Juvarra entre 1730 e 1734 e, depois da sua partida para Madrid em 1734, concluído nos anos de 1738-1740 pelo arquitecto Benedetto Alfieri⁴⁵. Todos os desenhos originais se perderam, quer os elaborados por Juvarra quer os traçados por Alfieri, excepto a planta geral da praça do *Castello* elaborada pela equipa de Juvarra por volta de 1730, onde é visível a planta da sala do teatro⁴⁶. Gianfranco Gritella e Luís Soares Carneiro⁴⁷ sublinham as afinidades deste segundo projecto com a obra de Alfieri, datando-o nos anos da sua actividade para o rei de Sabóia, isto é, após 1736. Porém, não somente as afinidades, mas também, as diferenças com o teatro régio de Turim finalizado por Alfieri são, no nosso entender, igualmente interessantes. Além disso, uma datação tão avançada do segundo projecto não se justifica à luz do facto que, a partir dos meados da década de trinta, as óperas em Lisboa foram representadas em teatros públicos⁴⁸. Ao contrário, o brasão da Casa real portuguesa, visível no fólio 51 coloca este projecto explicitamente na órbita da corte, isto é, trata-se de um teatro real de dimensões similares ao *Nuovo Teatro Régio* de Turim, concebido por mandado do rei Vitorio Amadeu como teatro régio público e, por isso, maior do que o precedente teatro de corte, chamado *Vecchio Teatro Regio*, reestruturado por Juvarra, inaugurado em 1723 e localizado no antigo palácio real de Turim⁴⁹.

A construção do teatro da Trindade por Alessandro Maria Paghetti, em 1735, marca o *terminus ante quem* para datar cronologicamente os fólios de Turim, pois, a partir deste ano, a história da ópera metastasiana em Lisboa desenvolver-se-á entre este teatro e o da rua do conde erecto em 1738⁵⁰, enquanto que o “teatro domestico”⁵¹ no palácio real será destinado a representações limitadas à corte da rainha. Comparado com o primeiro projecto do álbum de Baroni de Tavigliano (figs. 1, 2, 3) o segundo duplica o número de camarotes, passa de três para cinco ordens (mais a galeria). O tecto da sala é plano, não apresentando a concavidade do novo régio de Turim que o tornou um dos mais afamados teatros europeus de Setecentos pela qualidade da sua acústica e que foi idealizada por Benedetti Alfieri. A forma da sala adopta um modelo anacrónico: o esquema em “U” sugere a necessidade do projecto se integrar num espaço preexistente ou de se conformar à área disponível para implantar o edifício. O teatro representado nos fólios 49 e 51 fica englobado integralmente noutra edifício, com um sistema de acesso distinto do apresentado nos fólios 47, 48, 50. Não existe o átrio no piso térreo, embora a escadaria seja tratada cenograficamente como a do primeiro projecto e as do novo teatro real de Turim e do palácio de Madrid desenhados por Juvarra. A atenção dada às ante-salas e a predominância do camarote régio, estruturalmente destacado na sala teatral, são características que também se encontram nos vários projectos teatrais do arqui-

⁴⁴ Rossa 2002.

⁴⁵ Tamburini, 1983, 37-38; Gritella 1992, II, 246-250, n. 6.

⁴⁶ Gritella 1992, II, 246-250. Muito conhecida é, pelo contrário, a série de gravuras relativas ao novo teatro régio, publicada em 1760 e cujos desenhos invertidos ainda se conservam e foram realizados em 1745. Ver Carneiro 2002.

⁴⁷ Gritella 1992, II, 246-250; Carneiro 2002.

⁴⁸ Brito 1989a; Brito 1989b; Câmara 1996.

⁴⁹ Tamburini 1983. Ver também notas nn. 40-41.

⁵⁰ Brito 1989b; Câmara 1996.

⁵¹ ASV, Segr. Stato, Portogallo 90, fs. 34, 375 (ano de 1735).

⁵² Lisboa et al. 2002; 2005; 2011; Doderer et al. 1993; Raggi 2013b.

⁵³ Lisboa et al. 2002, I, 108.

⁵⁴ Brito 1898a, 123-126; Cortesão 1984.

⁵⁵ Lisboa et al. 2005, II, 60 (3 de fevereiro de 1732).

⁵⁶ Idem, II, 193 (20 de Janeiro de 1733).

⁵⁷ Idem, II, 201-202, n. 592.

⁵⁸ Idem, II, 204.

⁵⁹ Idem, II, 206.

tecto siciliano, como, por exemplo, nas *Istruzioni* redigidas para a reconstrução do velho teatro real de Turim em 1722-1723. Tendo em conta estas correspondências e considerando que Alfieri modificou alguns aspectos mas não mudou o projecto original do arquitecto siciliano, não existem evidentes contradições que impeçam o estabelecimento duma relação entre os fólhos 49 e 51 e o projecto de Juvarra para o novo teatro régio de Turim, realizado entre 1730 e 1734 e antecipando, de tal forma, a datação do segundo projecto para um teatro régio português (figg. 4 e 5). Se se entrecruzarem as fontes documentais disponíveis⁵², entre finais da década de vinte e começo da de trinta, emerge outro momento de forte interesse para a ópera no âmbito da corte. Já a partir de 1727, durante a negociação das cláusulas matrimoniais entre as Casas reais de Bragança e de Bourbon, os documentos registam o aumento das representações de dramas em música no palácio real e no palácio do embaixador de Espanha. Em 1731 assiste-se à primeira tentativa de estabelecimento de uma companhia de ópera na cidade de Lisboa, dirigida por Alessandro Maria Paghetti que, em Fevereiro, já tinha ajustado “as cantarinas por 20.000 cruzados, e hua planta para o theatro no mesmo Pátio [das Comedias]”⁵³. Em 1729, o regresso de Roma do embaixador, dos diplomatas e de todos os pensionistas régios por causa das interrupções diplomáticas entre Santa Sé e Portugal determina o retorno do compositor Francisco António de Almeida e do futuro libretista (além de secretário privado do rei) Alexandre de Gusmão⁵⁴. A experiência adquirida na capital pontifícia permite a representação de óperas *buffe* compostas e escritas por eles no palácio real. De facto, em 1732, fazem-se avultados investimentos para erigir “no Paço [...] hum grande teatro com bastidores”⁵⁵. No ano seguinte, em Janeiro de 1733: “no Paço se prepara hum grande teatro para tres operas que compos Alexandre de Gusmao e dizem que irão cantar ao Paço nos mesmos dias as duas excellentes muzicas Paquetas, a muzica fez Francisco Antonio”⁵⁶. Em 17 de Fevereiro D. João V não assistiu à ópera, “ainda que tenha lâ camarote prevenido, ella se tem executado com universal aceitação e he o assumpto: a Paciência de Sócrates”⁵⁷. Em 27 de Fevereiro “se acabarao as festas do Entrudo com a ultima que se fes no Paço tendo liçença todos os fidalgos que a pedirao a Rajnha para a verem entre os bastidores, porem El Rey [...] não a vio”⁵⁸. No Diário de Francisco Xavier de Meneses este teatro é denominado “Caza da Opera”⁵⁹ e a definição utilizada não é neutra, pois destina-se ao lugar teatral propriamente dito. Durante a primeira metade da década de trinta há uma evidente tendência, no âmbito da corte portuguesa, de incrementar e estabilizar as representações das óperas como momento marcante da ritualização da vida cortesã. O pormenor de uma mulher (a rainha?) no camarote real representado no fólho 51 pode ser um elemento a considerar a favor da hipótese da constituição de um “partido operático” no âmbito da corte, reunido em volta da rainha D. Maria Ana de Áustria e liderado pelo marquês de Abrantes D. Rodrigo Anes de Sá Almeida e Meneses (1676-1733), pelo diplomata e secretário privado de D. João V, Alexandre de Gusmão (1695-1753), pelo cônego da basílica patriarcal D. Lazaro Leitão Aranha (1678-1767), ex-secretário do marquês de Fontes na embaixada extraordinária em Roma, pelo 4.º conde de Ericeira D. Francisco Xavier

de Meneses (1673-1743) e pelo compositor Francisco António de Almeida, todos apreciadores do melodrama e activamente empenhados em trazê-lo para Portugal. Tendo em conta a tradição e o uso simbólico do teatro em música na corte de Viena⁶⁰ e as ligações dos membros deste grupo com as cortes italianas, o facto de Filippo Juvarra ter sido incumbido da construção do novo teatro real de Turim não podia passar-lhes despercebido. A decisão do rei de Sabóia de reorganizar urbanisticamente a praça central da cidade edificando, ao lado do palácio real, os arquivos régios, a academia militar e o novo teatro real coincide cronologicamente com o segundo momento de forte interesse para a ópera na corte portuguesa. Por isso, o segundo projecto (figg. 4,5) encontra, neste momento, a altura mais plausível para ser elaborado e enviado pelo arquitecto siciliano. A escada de medida em varas permitia a avaliação concreta do volume e das dimensões por parte dos portugueses, tal como a organização do espaço teatral por parte do arquitecto. O facto de apresentar o anacrónico esquema em “U” (em vez do esquema em forma de sino ou de ferradura), não correspondente ao adoptado no desenho de 1730 da planta do novo teatro real de Turim, permite aventar a hipótese de ter havido uma indicação pré-determinada do lugar, aproveitando estruturas pré-existentes, que, no estado actual da pesquisa, é árduo localizar.

O inesperado falecimento do marquês de Abrantes, em Abril de 1733, representou, provavelmente, uma grave perda de influência do “partido operático” junto do monarca, mas também outras, inéditas, razões podem ajudar a explicar a irrealizada construção do segundo projecto de Filippo Juvarra para um teatro régio público. Exactamente nos anos em que se regista o maior investimento nas representações de óperas no palácio real, D. João V começou a mostrar uma atitude inusitada em relação à celebração cortesã dos dias do seu genetliaco e onomástico. Em Outubro de 1733, o Núncio Apostólico Gaetano dei Cavalieri escreveu: “Martedì scorso il Re si trasferì a Mafra ove si trattenne sin al futuro giovedì in cui si restituì al suo palazzo; correndo però in questo giorno l’anniversario della nascita di Sua Maestà (c.280v) si portarono il Marchese del Pace Ambasciatore di Spagna e altri pubblici rappresentanti in abito di gala a baciare la mano alla Maestà della Regina, ai Serenissimi Principe e Principessa del Brasile e ai Serenissimi Infanti che riceverono i complimenti della Nobiltà in assenza di Sua Maestà il Re”⁶¹. Nel febbraio del 1735, nel giorno della “natività di San Giovanni di cui Sua Maestà porta il nome [...] nella mattina [...] la Maestà Sua ricusò di ammettere al Baciamento consueto la numerosa Nobiltà che in abito di gala si era portata a palazzo; solamente nella sera [...] vi fu una serenata a 6 voci nell’Appartamento Reale”⁶². Em Outubro do mesmo ano, D. João V “si recò a Mafra ove si trattenne nel giorno del suo 46esimo anno di età ad oggetto di tenersi lontano dai complimenti (c. 295v) che, in tal occasione, sono soliti di fare a Sua Maestà i Ministri stranieri et i Fidalghi colla Nobiltà della Corte che in tal giorno comparve vestita in abito di gala a baciare la Mano della Maestà della Regina [...] (c.296) nella sera di detto giorno si ebbe una serenata a sei voci nell’Appartamento della Regina per divertimento di tutta la Famiglia Reale et Sua Maestà tornò da Mafra sollecitamente avendo a tal effetto ad ogni mezza lega mutato i cavalli, che vi si trovarono pronti

⁶⁰ Frank 2000.

⁶¹ ASV, Segr. Stato, Portogallo 89, f. 280v.

⁶² ASV, Segr. Stato, Portogallo 90, f. 39v.

⁶³ ASV, Segr. Stato, Portogallo 90, f. 295 (25 ottobre 1735).

⁶⁴ ASV, Segr. Stato, Portogallo 90, f. 237.

⁶⁵ Idem, f. 379v.

⁶⁶ Brito 1989a, 111-112.

⁶⁷ Idem; Brito 1989b; Nery 1980; Nery et al. 1991. Ver Silva 2009, 11-16. Ver também a dicotomia estabelecida entre os reinados de D. João V e D. José I por França 1977; Mendonça 2003; Monteiro 2008.

⁶⁸ Bianchi et al. 2010.

⁶⁹ Raggi 2012a.

⁷⁰ Miranda et al. 2014.

secondo l'ordine che avea preventivamente dato"⁶³. No mês anterior, em Setembro de 1735, D. João V tinha concedido a autorização para a construção do primeiro teatro público, "ottenuta la grazia da questo impresario Pacchetti Bolognese di poter fare la recita di un'Opera in musica, si sta attualmente erigendo il teatro nella di lui abitazione sotto la direzione del Clerici famoso Pittore di prospettive et allievo del Bibiena"⁶⁴. Em Dezembro de 1735, D. João V assistiu, na sala teatral da Trindade, ao melodrama *Farnace* "attesa la relazione favorevole che ne ha ricevuta da alcuni Fidalghi che hanno promosso lo stabilimento di detto Teatro"⁶⁵. À luz do que foi escrito pelo Núncio Apostólico, "o desinteresse ou oposição ao teatro"⁶⁶, recorrentemente evocados pela crítica como aversão *tout court* de D. João V pela ópera ao longo de todo o reinado⁶⁷, adquirem outras motivações e outra temporalidade. Alicerça-se mais numa paulatina mudança de atitude em relação ao cerimonial de corte relativo à pessoa do rei, que o espaço teatral teria simbolicamente potenciado⁶⁸, mais do que na oposição à representação operática em si. A interrupção das relações diplomáticas com Roma em 1728 e a consequente decisão de acabar subitamente o demorado estaleiro da basílica de Mafra representaram, no nosso entender, o momento inicial da mudança de rumo da política cultural e artística que, até então, D. João V fomentara e dirigira⁶⁹. A primeira metade da década de trinta foi o 'palco' deste complexo processo que envolveu o rei, a rainha e as principais personalidades da corte joanina. Os dois projectos de 1722-1723 e de 1732-1733 para o teatro real português (de corte ou público) ficaram no papel, mas na memória também. Na segunda metade do século XVIII, a presença ainda na corte de muitos dos protagonistas desta primeira fase e a forte influência de D. Maria Ana de Áustria⁷⁰ na educação de D. José I permitiu reatar imediatamente o fio da memória e, graças à chamada do afamado arquitecto teatral Giovan Carlo Sicinio Bibiena, o que ficara irrealizado tornou-se, *mutatis mutandis*, realidade. ●

Bibliografia

ALVARENGA, João Pedro d'. 2002. "Domenico Scarlatti: o período português (1719-1729)". In J. P. d'Alvarenga, *Estudos de Musicologia*. Lisboa: Estampa, 153-188

BIANCHI, Paola, Merlotti, Andrea. 2010. *Le strategie dell'apparenza. Cerimoniali, politica e società alla corte dei Savoia in età moderna*. Torino: Sílvio Zamorani Editore.

BRITO, Manuel Carlos de. 1989a. *Estudos de história da música em Portugal*. Lisboa: Estampa.

BRITO, Manuel Carlos de. 1989b. *Opera in Portugal in the eighteenth century*. Cambridge: University Press.

BRITO, Manuel Carlos de. 1992. "Novos dados sobre a música no Reinado de D. João V". In M. F. Cidrais, M. Morais, R. Vieira Nery (orgs), *Livro de homenagem a Macário Santiago Kastner*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 513-533.

CÂMARA, Maria Alexandra T. Gago da. 1996. *Lisboa: espaços teatrais setecentistas*. Lisboa: Livros Horizonte.

CÂMARA, Maria Alexandra T. Gago da. 2013. “Desenhar para os teatros em meados do século XVIII: os trabalhos de Giovanni Carlo Sicinio Bibiena em Lisboa (1752-1760)”. In N. Alessandrini, P. Flor, M. Russo, G. Sabatini (orgs), *Le nove son tanto e tante buone, Che dir non se ne po’*. Lisboa dos Italianos: História e Arte (sécs. XIV-XVIII). Lisboa: Cátedra Alberto Benveniste, 239-251.

CARNEIRO, Luís Soares. 2003. *Teatros portugueses de raiz italiana*. Porto: Faculdade de Arquitectura, tese de doutoramento.

CORTESÃO, Jaime. 1984. *Alexandre de Gusmão e o Tratado de Madrid*. Lisboa: Livros Horizonte.

DELAFORCE, Angela. 2001. *Art and Patronage in Eighteenth-Century Portugal*. Cambridge: University Press.

DODERER, Gerhard. 1991. “Aspectos novos em torno da estadia de Domenico Scarlatti na corte de D. João V”. *Revista Portuguesa de Musicologia* 1: 147-174.

DODERER, Gerhard; Fernandes, Cremilde Rosado. 1993. “A música na sociedade joanina nos relatórios da Nunciatura Apostólica em Lisboa (1706-1750)”. *Revista Portuguesa de Musicologia* 3: 69-146.

FERRERO, M. Viale. 1970. *Filippo Juvarra scenografo e architetto teatrale*. Torino: Fratelli Pozzo editore.

FRANÇA, José Augusto. 1977. *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Lisboa: Bertrand.

FRANK, Martina. 2000. “I Bibiena a Vienna: la corte e altri committenti”. In D. Lenzi, J. Bentini (orgs), *I Bibiena: una famiglia europea*. Venezia: Marsilio, 109-120.

GALLASCH-HALL, Aline. 2012a. *A cenografia e a ópera em Portugal no século XVIII: teatros régios, 1750-1793*. Évora: Universidade de Évora, tese de doutoramento.

GALLASCH-HALL, Aline. 2012b. “A Ópera do Tejo e a sua ligação ao Paço Real: possíveis vestígios arquitectónicos”. In M. Farias (org), *Do Terreiro do Paço à Praça do Comércio*. Lisboa: UAL, 93-111.

GIACCARIA, Angelo. 2001-2002. “Libri del conte Giovanni Pietro Baroni di Tavigliano venduti alla Regia Università di Torino”. *Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti* LIII, 171-196.

GRITELLA, Gianfranco. 1992. *Juvarra. L'architettura*. I-II. Modena: Franco Cosimo Pannini.

JANUÁRIO, Pedro. 2008. *Teatro real de la Ópera del Tajo (1752-1755). Investigación sobre un teatro de ópera a la italiana, para una posible reconstituición conjetural, basada em elementos iconográficos y fuentes documentales*. Madrid: Universidade Politécnica, tese de doutoramento.

KIRKPATRICK, Ralph. 1953. *Domenico Scarlatti*. Princeton: University Press.

LISBOA, João Luís; Miranda, Tiago C. P. dos Reis; Olival, Fernanda. 2002.2005.2011. *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora (1732-1734)*. 3 vols. Lisboa: Edições Colibri.

MANFREDI, Tommaso. 2010. *Filippo Juvarra. Gli anni giovanili*. Roma: Argos.

- MANFREDI, Tommaso. 2011. "Roma communis patria: Juvarra and the British". In D. R. Marshall (org), *Roma Britannica. Art Patronage and Cultural Exchange in Eighteenth-Century Rome*. Roma: British School at Rome, 207-233.
- MENDONÇA, Isabel Godinho Mayer de. 2003. "Os teatros régios portugueses nas vésperas do Terramoto de 1755". *Broteria* 157: 21-43.
- MIRANDA, Susana Münch; Miranda, Tiago C. P. dos Reis. 2014. *A Rainha Arquiduquesa. Maria Ana de Áustria*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- MONTEIRO, Nuno. 2008. *D. José I*. Lisboa: Temas & Debates.
- NERY, Rui Vieira. 1980. *Para a história do Barroco Musical português*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- NERY, Rui Vieira, Castro, Paulo Ferreira de (orgs). 1991. *História da Música*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- PAGANO, Roberto. 1985. *Scarlatti, Alessandro e Domenico: due vite in una*. Milano: Arnoldo Mondadori.
- RAGGI, Giuseppina. 2013a. "Luigi ou Gaspar Vanvitelli"; "Filippo Juvarra". In A. F. Pimentel (org), *A encomenda prodigiosa*. Lisboa: INCM, 46-47; 54-57.
- RAGGI, Giuseppina. 2013b. "Lasciare l'orma: os passos de Filippo Juvarra na cidade de Lisboa". In N. Alessandrini, P. Flor, M. Russo, G. Sabatini (orgs), *Le nove son tanto e tante buone, Che dir non se ne po' . Lisboa dos Italianos: História e Arte (sécs. XIV-XVIII)*. Lisboa: Cátedra Alberto Benveniste, 189-218.
- RAGGI, Giuseppina. 2013c. "Filippo Juvarra a Lisbona: due progetti per un teatro regio e una complessa questione musicale". In E. Kieven, C. Ruggero (orgs), *Filippo Juvarra 1678-1736, architetto dei Savoia, architetto in Europa*. II. Roma: Campisano, 209-228.
- RAGGI, Giuseppina. 2012a. "La circolazione delle opere della stamperia De Rossi in Portogallo". In A. Antinori, *Le Opere di architettura della stamperia De Rossi alla Pace. Produzione e mercato a Roma tra Sei e Settecento. Circolazione e influenza in Italia e in Europa*. Roma: Quasar, 143-163.
- RAGGI, Giuseppina. 2012b. "Filippo Juvarra". In *A arquitetura imaginária. Pintura, escultura, artes decorativas*. Lisboa: INCM, 180-183.
- RAGGI, Giuseppina. 2012c. "Italia & Portogallo: un incrocio di sguardi sull'arte della quadratura". In N. Alessandrini, M. Russo, G. Sabatini, A. Viola (orgs), *"Di buon affetto e commercio": relações luso-italianas nos séculos XV-XVIII*. Lisboa: Cham, 177-211.
- ROSSA, Walter. 2002. "A imagem riberinha de Lisboa – alegoria de uma estética urbana barroca e instrumento de propaganda para o Império". In W. Rossa, *A urbe e o traço*. Coimbra: Almedina, 87-12.
- ROSSA, Walter. 2013. "L'anello mancante: Juvarra, sogno e realtà di un'urbanistica delle capitali nella Lisbona settecentesca". In E. Kieven, C. Ruggero (orgs), *Filippo Juvarra 1678-1736, architetto dei Savoia, architetto in Europa*. II. Roma: Campisano.
- SANSONE, Sandra. 2012. "La collaborazione tra Filippo Juvarra e i Vanvitelli per il palazzo reale di Lisbona". *Annali di Architettura* 24:
- SILVA, Maria Beatriz Nizza da. 2009. *D. João V*. Lisboa: Temas & Debates.
- TAMBURINI, Luciano. 1983. *Storia del Teatro Regio di Torino – L'architettura dalle origini al 1936*. Torino: Cassa di Risparmio di Torino.

Resumo

A construção do presente texto assenta na análise de um conjunto de documentos relativos à sacristia da igreja do convento da Graça de Lisboa, em articulação com a investigação previamente realizada acerca do monumento fúnebre de Mendo de Fóios Pereira, localizado naquele espaço.

Os documentos fazem parte de dois manuscritos e reportam-se todos à obra da sacristia mas o uso que deles faremos traduz-se em duas abordagens diferentes e complementares. Enquanto o primeiro documento nos revela nomes dos artistas envolvidos na obra do santuário da sacristia, de 1710 em diante, o segundo é como que a conta corrente das despesas tidas com a sacristia, revelando-nos assim o quotidiano, o ritmo da vida daquele espaço.

Finalmente, é importante notar que, quanto aos artistas referidos no primeiro documento, a nossa atenção incidirá preferencialmente sobre aquele que nos tem ocupado em tempos mais recentes, João Frederico Ludovice, verdadeiro director artístico do reinado de D. João V. Ainda que não ignorando naturalmente os restantes, o escultor Claude Laprade e o pintor Estêvão Amaro Pinheiro. ●

Abstract

This text consists in the analysis of a group of documents concerning the sacristy of the Augustine convent of Nossa Senhora da Graça in Lisbon and their relation with a previously developed research about the tomb of Mendo de Fóios Pereira which stands in that space.

The documents are part of two different manuscripts both related to the works of the sacristy but the way I shall use them will differ, making possible different and complementary approaches to the subject. While the first document reveals the names of the artists related to the works in the so called sanctuary of the sacristy since 1710, the second document is like a current account of the expenses due to these works, showing us everyday life, its rhythm and occurrences, in such space during more than three decades.

Finally it is important to mention that, as far as the artists are concerned, our attention will inevitably be focused in João Frederico Ludovice. The sculptor Claude Laprade and the painter Estêvão Amaro Pinheiro will not also be ignored. ●

Arbitragem Científica Peer Review

José Alberto Gomes Machado
Universidade de Évora

Álvaro Recio Mir
Universidade de Sevilla

palavras-chave

LUDOVICE
LAPRADE
AMARO PINHEIRO
SACRISTIA
GRAÇA

key-words

LUDOVICE
LAPRADE
AMARO PINHEIRO
SACRISTY
GRAÇA

Data de Submissão
Date of Submission
Fev. 2013

Data de Aceitação
Date of Approval
Mar. 2014

LUDOVICE, LAPRADE E AMARO PINHEIRO NA SACRISTIA DA IGREJA DA GRAÇA DE LISBOA

CONTRIBUTOS PARA O CONHECIMENTO DA AUTORIA E DA VIDA QUOTIDIANA DE UMA OBRA DE ARTE

TERESA LEONOR M. VALE

ARTIS – Instituto de História da Arte, FLUL
teresalmvale@gmail.com

Breves considerações prévias

¹ No âmbito de um projecto para o qual dispusemos de uma bolsa de pós-Doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia entre 2004 e 2007, intitulado: *Tumulária Portuguesa do Maneirismo e do Barroco. Surgimento, definição e difusão de tipologias morfológicas e programas iconográficos* e no âmbito temático do qual pudemos efectuar várias publicações, entre as quais é pertinente destacar as seguintes: Vale 2003a, Vale 2003b, Vale 2005, Vale 2009, Vale 2010a.

² Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa (A.P.L.), *Convento dos Agostinhos da Graça*, Ms. 613 (“*Livro do Recibo e Gasto do Santuario da Sacristia de Nossa Senhora da Graça*”) e *Convento dos Agostinhos da Graça*, Ms. 682.

A gênese do presente texto reside na descoberta por Vítor Serrão de um conjunto de documentos relativos à sacristia da igreja do convento agostinho de Nossa Senhora da Graça de Lisboa, constantes do acervo do Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa. Tais documentos apenas por generosidade do investigador chegaram ao nosso conhecimento. Assim, a construção deste texto assenta na análise que nos foi dada fazer dessa nova documentação, em articulação com a investigação previamente realizada em torno do monumento fúnebre de Mendo de Fóios Pereira, localizado naquele espaço ¹.

Ainda no contexto destas breves considerações prévias e acerca da documentação identificada por Vítor Serrão cumpre notar o seguinte: os documentos fazem parte de dois manuscritos ² e reportam-se todos à obra da sacristia da Graça mas o uso que deles faremos traduz-se em duas abordagens diferentes e complementares. Enquanto o primeiro documento nos revela nomes dos artistas envolvidos na obra do santuário da sacristia, desde o ano de 1710 em diante, o segundo documento é como que a conta corrente das despesas tidas com a sacristia, revelando-nos assim

o quotidiano, o ritmo da vida daquele espaço e das intervenções que no mesmo se iam efectuando ao longo de mais de três décadas. Ainda que abordados no corpo de texto, os conteúdos do segundo documento (cujas balizas cronológicas são 1711-1747), serão preferencialmente objecto de um tratamento sistematizado em quadro (apresentado em anexo), no que ao arco temporal dos primeiros 15 anos concerne, por serem estes particularmente significativos.

Finalmente, é ainda importante notar que, quanto aos artistas referidos no primeiro documento, a nossa atenção incidirá preferencialmente sobre aquele que nos tem ocupado em tempos mais recentes, João Frederico Ludovice³. Ainda que não ignorando naturalmente os restantes, consideramos que a eventual relevância de um nosso contributo concernente ao ourives alemão será maior do que aquele sobre um escultor que nos interessa mas que não estudámos cuidadosamente – Claude Laprade – ou aquele sobre um pintor que, para nós, era quase um desconhecido – Estêvão Amaro Pinheiro.

³ A nossa investigação em torno de Ludovice tem-se efectuado sobretudo no contexto de um projecto de investigação (para o qual dispusemos de uma bolsa de pós-Doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia entre 2007 e 2012), intitulado: *Ourives e Escultores. A Ourivesaria Barroca Italiana em Portugal – Acervo, contexto, agentes e processos de importação*; entre as publicações nesse âmbito tivemos ocasião de concretizar, refira-se: Vale 2010b.

A obra da sacristia da Graça e seus encomendadores

Parte da obra da sacristia da igreja da Graça de Lisboa, à qual se reportam os manuscritos a que se tem vindo a fazer referência, foi financiada por D. Fr. António Botado (1651-1715) – religioso da ordem de Santo Agostinho, qualificador do Santo Ofício, examinador das Três Ordens e do priorado do Crato, deputado do Tribunal da Bula da Santa Cruzada, conselheiro de D. Pedro II, coadjutor dos arcebispos de Braga e bispo de Hiponia, por concessão do papa Inocêncio XII –, ao qual repetidamente vão fazendo alusão.

Porém, a ligação familiar à sacristia da Graça teve início com um irmão de D. Fr. António, Mendo de Fóios Pereira, cujo monumento fúnebre se encontra naquele espaço (Fig. 1). Com efeito, o enviado de Portugal em Madrid e secretário de Estado de D. Pedro II, Mendo de Fóios Pereira (1643-1708), elegeu o convento de religiosos agostinhos de Nossa Senhora da Graça de Lisboa para local de sua sepultura com diversas motivações, não sendo estranho às mesmas o facto de um dos seus irmãos, D. Fr. Pedro de Fóios (1641-1708), ser precisamente religioso nessa casa, da qual foi por duas vezes prior. Aliás, as figuras destes três irmãos são fundamentais para se compreender as motivações e as concretizações da obra.

Nascido em Tomar em 1643, Mendo de Fóios Pereira (Bernardino 1973, 226-230; Cruz 1963; Espírito Santo 1997, 87-89; Machado 1752, III, 459-460; Vale 1994) era filho do desembargador da Casa da Suplicação com o mesmo nome e de D. Maria Correia de Silveira, sua mulher (filha de António Ribeiro Correia Cheles e de D. Luísa Botada). Bacharel em Jurisprudência Cesareia pela Universidade de Coimbra, Mendo Fóios foi sucessivamente corregedor do Cível do Porto (1666), juiz do Cível de

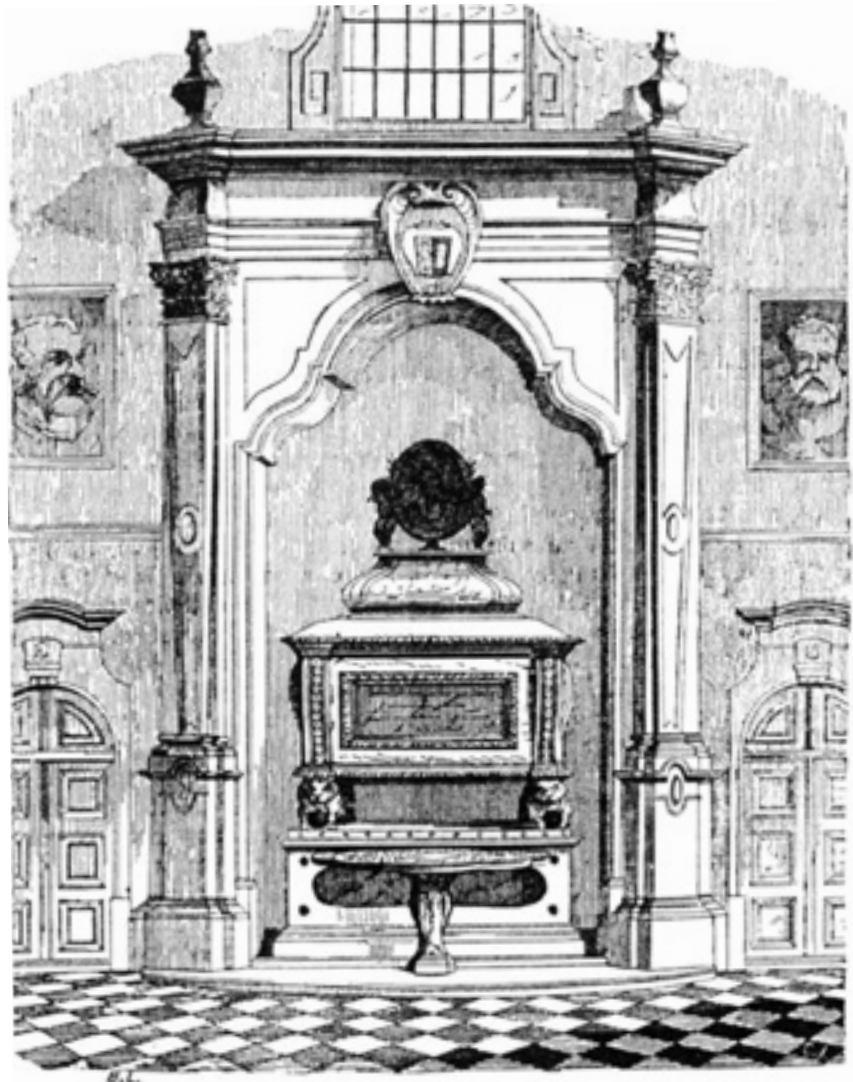


Fig. 1 – Monumento fúnebre de Mendo de Fóios Pereira, sacristia da igreja da Graça, Lisboa. Gravura publ. por *Archivo Pittoresco*. 1964, II, 181.

Lisboa e, em seguida, escrivão do Senado da mesma cidade. Numa breve incursão pela carreira diplomática, foi Mendo Fóios Pereira enviado de Portugal em Madrid e depois secretário de Estado de D. Pedro II, nomeado por carta régia de 20 de Agosto de 1688.

Mendo Fóios casou, a 8 de Fevereiro de 1681, com D. Juliana Maria Jordão de Noronha (filha do poeta D. Tomás Jordão de Noronha), não tendo havido descendência deste matrimónio. Para além do desempenho dos cargos e das actividades acima mencionadas, Mendo Fóios Pereira foi ainda poeta, tendo alguns dos seus textos sido publicados (Machado 1752, III, 459-460).

Entre os irmãos de Mendo de Fóios Pereira contavam-se: D. Fr. Pedro de Fóios (1641-1708), D. Fr. António Botado (1651-1715), ambos religiosos da ordem de Santo Agostinho, possuindo o primeiro (que foi por das vezes prior do convento

da Graça) o título de bispo de Bona e o segundo o de Hiponia, e Estêvão de Fóios Pereira (m. antes 1706), fidalgo capelão (1694), familiar do Santo Ofício e inquiridor em Lisboa.

O estatuto social, o contexto familiar e ainda as posses financeiras de Mendo de Fóios Pereira permitiram a este funcionário do aparelho do Estado erigir para si um monumento fúnebre de relevo, integrado num espaço cujo usufruto fora por si adquirido para tal efeito. De facto, Mendo de Fóios Pereira contratara-se, a 25 de Julho de 1675, com os religiosos agostinhos do convento da Graça a fim de obter a cedência do padroado da sacristia e do denominado santuário (onde se guardavam numerosas relíquias), promovendo a sua reedificação e adquirindo o direito de nesse local erigir o seu monumento fúnebre⁴.

A datação que propomos para o monumento, c. 1706-1708, na ausência de referências directas e explícitas, resulta precisamente das notícias disponíveis acerca dessas obras de reedificação, as quais provêm de duas fontes: o testamento de Mendo de Fóios Pereira, datado de 11 de Junho de 1706, de cuja leitura se depreende que as obras se encontravam em curso; e o texto de autor anónimo, publicado sob o título de *História dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa*, no qual o capítulo dedicado à igreja da Graça (cuja data de redacção será 1705-1706) confirma que as obras da sacristia já decorriam, escrevendo: “(...) da qual [sacristia] terá muyto mays que dizer, dentro de poucos annos, quem vir acabada a que se começa agora a fazer, que fará muytas ventajens à que serve de presente posto que muyto boa.”⁵.

O monumento fúnebre (que parece ter resistido bem à destruição que no espaço causou o terramoto de 1755) apresenta-se constituído por arca paralelepipedica, em cujo facial se reconhece o epitáfio⁶, assente sobre suportes zoomórficos e dotado de uma componente ornamental de embutidos marmóreos em tricromia e escultura figurativa no remate superior (Fig. 2).

O seu carácter excepcional, que justificou a sua menção por diversos autores (Almeida 1973, V, 117-118; Araújo 1955, X, 53; Baião 1915, 130; Costa 1869, III, 253; Jorge 1994, 431; Pereira & Rodrigues, 1905-1911, III, 501; Pimentel 1991, II, 243-268; Ribeiro 1939, 25-26; Sales 1925, 165-169; Simões 2002, I, 262-266; Vale 2004, 207), traduziu-se também na sua classificação (da sacristia e do monumento fúnebre) como Monumento Nacional, pelo decreto de 16 de Junho de 1910.

A autoria do monumento fúnebre nunca foi directamente abordada, cremos porém não ser descabida uma aproximação ao círculo do arquitecto régio João Antunes (1643-1712), não podendo ainda excluir-se a intervenção de um escultor, que o carácter figurativo dos suportes (leões) e sobretudo do remate superior (dois *putti* e um medalhão de temática alegórica em bronze) tornam indispensável e inegável (Fig. 3).

A alusão ao círculo de João Antunes pode ainda ser equacionada tendo em conta que a porta da sacristia onde se encontra o monumento fúnebre, e que foi renovada por iniciativa de Mendo de Fóios Pereira, se encontra atribuída ao arquitecto régio

⁴ A escritura, celebrada entre os religiosos agostinhos e Mendo de Fóios Pereira com vista à cedência do padroado do santuário e sacristia, e que sabemos ter sido feita nas notas do tabelião Domingos de Carvalho, é hoje impossível localizar no fundo que guarda as sobrevivências dos Cartórios Notariais no Arquivo Nacional da Torre do Tombo; deve porém referir-se o documento com o N.º 637 do fundo de *Manuscritos da Livraria* do Arquivo Nacional da Torre do Tombo intitula-se *Memórias desta Província* (fl. 2v.), o qual se trata de uma memória enviada à Real Academia de História, c. 1722, contendo uma descrição da igreja da Graça, na qual se referem umas lápides alusivas à instituição da capela de Mendo de Fóios Pereira, que permaneceram na sacristia até 1755; a leitura encontra-se porém extremamente dificultada pelo mau estado do documento e pelo tipo de letra.

⁵ Cf. Arquivo Nacional da Torre do Tombo (A.N.T.T.), *Registo Geral de Testamentos*, Livro 117, fls. 94v.-99, parcialmente publ. por Simões 2002, II, 172-175 e Lima 1950, Vol. I, 139.

⁶ Cujo teor é o seguinte: *QVI LAPIDI INCIDENTA, CEDRO QUI DIGN LOCVTVS / VOX FVIT IMPERIJ, LYSIA CLARA TVI / HIC MENDVS TACET: EGREGIVM AC MEMORABILE NOMEN / HEROIS CLAMANT EI CEDRVS, ET LAPIDES / D. 5 7BRIS AN. 1708*. Transcrição nossa. O epitáfio fora já publicado por MOREIRA 1910, Vol. I, Fasc. 2: 202, SOUSA 1940, 31 e por BERNARDINO 1973, 226.



Fig. 2 – Monumento fúnebre de Mendo de Fóios Pereira, sacristia da igreja da Graça, Lisboa.



Fig. 3 – Monumento fúnebre de Mendo de Fóios Pereira, sacristia da igreja da Graça, Lisboa. Componente escultórica da parte superior e armas no fecho do arco.

⁷ Veja-se o caso da porta da sacristia da antiga igreja do colégio jesuíta de Santo Antão-o-Novo em Lisboa, actual capela do Hospital de S. José – cf. MARTINS 1994

⁸ A.P.L., *Convento dos Agostinhos da Graça*, Ms. 682, fl. 36v.

(Birg 1988, 36) e, apesar da inexistência de fundamentação documental até ao momento, a obra em questão evidencia claras afinidades com outras cuja autoria de João Antunes se encontra documentalmente comprovada⁷. Deve porém, no âmbito desta questão, referir-se que estes novos documentos podem trazer também um contributo pois o segundo manuscrito, sempre reportando-se à obra da sacristia, refere a realização, em 1722, de um “*Portico do Convento de Nossa Senhora da Graça (...) que a fabrica estava devendo á testamentaria do Senhor Bispo de Hiponia, que Deos tem (...)*”, o qual foi feito pelo mestre pedreiro José dos Santos⁸. A questão que se coloca é se seria este pòrtico aquele até ao presente atribuído (sem base documental, recorde-se) ao arquitecto João Antunes ou se se trataria de uma outra porta existente na mesma sacristia ou se se trataria ainda de uma intervenção, em meados da década de 20, numa peça já existente, eventualmente realizada por Antunes.

Ora esta campanha de obras de Mendo Fóios Pereira na sacristia da igreja do convento da Graça viu-se ainda enriquecida e continuada por iniciativa de seu irmão D. Fr. António Botado, como se referiu e desde logo revela Diogo Barbosa Machado, na biografia do secretário de Estado de D. Pedro II, constante da sua *Biblioteca Lusitana*, na qual se pode ler a seguinte passagem: “*Jaz sepultado em hum soberbo*

Mausoleo em a sacristia do convento de N. S. da Graça dos Erimitas de Santo Agostinho ornada de admiráveis quadros de insignes pintores por seu irmão D. Fr. Antônio Botado Bispo de Hiponia (...).” (Machado 1752, III, 459) (negrito nosso).

A intervenção do bispo de Hiponia – cujo busto marmóreo, consideram alguns autores, se observa no monumento fúnebre de seu irmão⁹ (Fig. 4) – terá consistido sobretudo no enriquecimento artístico do espaço e na realização do denominado santuário, ou seja, o relicário múltiplo que ainda hoje se observa (ainda que não na sua versão primitiva e despojado de todos os seus relicários) no muro fronteiro ao do monumento fúnebre de Mendo de Fóios Pereira. A obra do santuário terá tido início em 1710 e Mendo de Fóios Pereira falecera em 1708, pelo que nessa data seria já D. Fr. Antônio Botado a assumir a supervisão dos trabalhos de um espaço e de uma obra ligada à sua família.

A obra do santuário e os seus artistas

O *Livro do Recibo e Gasto do Santuario da Sacristia de Nossa Senhora da Graça*, como o título indica, concerne precisamente às receitas e despesas inerentes à obra do denominado santuário, com início em 1710 e na qual desde logo se reconhece a intervenção do Bispo de Hiponia, pois foi ele quem custeou uma águia de prata para a relíquia de Santo Agostinho, o patrono da Ordem e da casa: “*Para 9 marcos 6 onças e 2. Oitavas de prata que pezou a Aguia da Reliquia de Nossa Mãe Santa Monica que he de Nosso Padre Santo Agostinho a deu o Senhor Bispo de Hiponia de esmola ao santuário (...).*”¹⁰ (negrito nosso) e, mais adiante, o mesmo documento revela que foi igualmente D. Fr. Antônio Botado quem pagou os “*20 vidros para os nichos fora da cappella que os della pagou o Senhor Bispo de Hiponia que se comprarão por diversos preços por respeito do tamanho delles, como consta da certidão dos vidraceiros Joze Rodrigues da Cruz e Manoel Nunes (...).*”¹¹. Contudo, do ponto de vista da história da arte, o maior interesse deste manuscrito – cuja datação para a parte que agora nos importa, pode ser fixada em 1715¹² –, reside em alguns dos seguintes itens, pelos quais se revelam os nomes de pelo menos três artistas envolvidos na obra do santuário: o ourives alemão João Frederico Ludovice (1673-1752), o escultor francês Claude Courat de Laprade (1682-1738) e o pintor português Estêvão Amaro Pinheiro.

Pode assim ler-se: “*Para 9 marcos 6 onças e 2. Oitavas de prata que pezou a Aguia da Reliquia de Nossa Mãe Santa Monica que he de Nosso Padre Santo Agostinho a deu o Senhor Bispo de Hypponia de esmola ao santuário feito e mais custo, como consta da certidão do ourives João Frederico, que a fez, cento e vinte e nove mil e settecentos reis (...). Para noventa e dous meyos corpos a rezão de 30 reis, sette braços e 15 caixottes de entalhado para as reliquias como consta da certidão do Mestre Claudio Lapará que fes a dita obra, trezentos mil reis (...)* Para 16

⁹ Cf. Espírito Santo 1997, 88-91; note-se que a colocação do busto (seja ele de D. Fr. Antônio Botado ou não) corresponde a uma solução encontrada num momento posterior, pois é completamente estranho à lógica compositiva do conjunto; note-se ainda que da gravura do monumento fúnebre publicada em 1864 pelo *Archivo Pittoresco*. 1864, Vol. II, 181) não consta o busto.

¹⁰ A.P.L., *Convento dos Agostinhos da Graça*, Ms. 613, fl. 31.

¹¹ *Idem*, fl. 31v.; no segundo manuscrito, outras referências ao bispo de Hiponia são reconhecíveis; mesmo após o seu falecimento (ocorrido em 1715), o prelado é referenciado através do seu testamenteiro, o Padre Fr. Gabiel de Barros.

¹² A fl. 33 refere-se o Natal de 1714 como sendo o do “*anno passado*” e conclui-se a primeira parte dos assentos com a data de 27 de Maio de 1715.

Fig. 4 – Monumento fúnebre de Mendo de Fóios Pereira, sacristia da igreja da Graça, Lisboa. Busto do bispo de Hiponia (?).



¹³ A.P.L., *Convento dos Agostinhos da Graça*, Ms. 613, fl. 31-31v.

¹⁴ A.P.L., *Convento dos Agostinhos da Graça*, Ms. 613, fl. 31v.

¹⁵ Que forneceu círculos de latão “*pera se porem as Reliquias nos meynos corpos e braços*”, A.P.L., *Convento dos Agostinhos da Graça*, Ms. 613, fl. 32.

¹⁶ Que dourou os supra-mencionados círculos de latão, A.P.L., *Convento dos Agostinhos da Graça*, Ms. 613, fl. 32.

*milheiros e seis livros de prata que levarão os meynos corpos, braços e cofres e para o feitio do **pintor Amaro Pinheiro** como consta do seu recibo, cento e trinta e quatro mil reis (...).¹³ (negritos nossos).*

Para além de Ludovice, Laprade e Amaro Pinheiro, bem como dos já mencionados vidraceiros José Rodrigues da Cruz e Manuel Nunes¹⁴, estiveram envolvidos na obra do santuário o latoeiro Antônio João¹⁵ e o dourador Francisco Correia¹⁶, durante os primeiros anos de Setecentos, e ainda outros artistas, artífices e oficiais de diversos mesteres, nomeados ou não, no restante arco temporal de que os manuscritos dão notícia (Quadro 1).

Quanto a **Ludovice** não nos vamos deter neste texto em apontamentos biográficos ou particulares considerações quanto à sua actividade enquanto ourives – pois é enquanto ourives que se regista a sua intervenção no âmbito da obra do santuário da sacristia da Graça – em Roma e em Portugal, visto que recentemente o fizemos noutra sede (Vale 2010b), ainda que a investigação subsequente tenha trazido já

alguns novos contributos. Bastará, para efeitos de indispensável contextualização, referir o seguinte: no ano de 1700 viajou João Frederico Ludovice de Roma para Lisboa, onde chegou a 19 do mês de Agosto, na companhia da mulher, de um oficial flamengo (também ele acompanhado da respectiva esposa) e ainda de um outro oficial romano, tido como bom fundidor, contratado em Génova¹⁷. Decerto já informado pelos jesuítas de Roma e estando devidamente contratada a incumbência de realizar trabalhos no âmbito da ourivesaria para os padres da Companhia em Portugal, pode reconhecer-se Ludovice, logo nesse ano de 1700, empenhado na realização do sacrário e de uma banqueta para o altar-mor da igreja do colégio de Santo Antão-o-Novo, casa jesuíta da capital. Entre os anos de 1700 e 1706 – mas não sem interrupções, devido aos elevadíssimos custos em que se estimava a empresa (300.000 cruzados) – realizou Ludovice parte da obra do monumental sacrário do altar-mor de Santo Antão-o-Novo, ficando saldadas as contas apenas em 1712. Nos anos imediatos e até 1717 as notícias que temos do artista alemão reportam-se sempre a obras de ourivesaria, sendo certo que João Frederico Ludovice trabalha para outros clientes que não a Companhia de Jesus, pelo que o reconhecemos empenhado em obras designadamente para a ordem de Nossa Senhora do Monte do Carmo e para os Agostinhos (como esta nova documentação vem revelar), e depois, para empreendimentos do próprio soberano, no âmbito da ourivesaria, como naquele da arquitectura, como é por demais conhecido. Por volta de 1717/1718 tinha assim início uma relação entre o artista alemão e o monarca Magnânimo que só se concluiria com a morte deste último, ocorrida em 1750. Todavia, não pode ignorar-se o facto de que Ludovice substituiu o ourives pelo arquitecto, pois de facto o artista alemão continuou, a realizar, bem como a projectar e orientar obras de ourivesaria, mesmo que estas fossem concretizadas por outros ourives. Assim, identifica-se obra de ourivesaria de João Frederico Ludovice em datas bastante posteriores a 1717, a qual se reconhece unanimemente como ano-chave, para o envolvimento do alemão nas grandes empresas arquitectónicas joaninas (Vale 2010b, 69-70).

O contributo destes novos documentos, no âmbito do percurso de Ludovice entre nós, é da maior relevância quanto a dois aspectos que vêm sem sombra de dúvida atestar: o envolvimento do ourives alemão numa obra com a qual até ao presente não estava de forma alguma associado; a sua actividade enquanto ourives no ano de 1710 (e anos imediatos) para uma ordem religiosa que não a Companhia de Jesus. Efectivamente, este assento de receitas e despesas relativas à obra do santuário da Graça, não traz apenas informes da maior relevância quanto à(s) autoria(s) de uma obra que permanecia por conhecer mas confirma a circunstância de ter Ludovice entrado no nosso país como um artista da Companhia (tendo desde logo em Roma, de onde vinha, firmado o necessário contrato com os padres jesuítas com vista à realização do sacrário de Santo Antão-o-Novo, assegurando assim que ele se adequaria ao famoso “*modo nostro*”), mas que o mesmo não se encontrava no que hoje designaríamos um regime de exclusividade, como a realização de outras obras já deixava adivinhar e estes novos documentos vêm comprovar e sublinhar.

¹⁷ Cf. A.N.T.T., *Jesuítas*, Caixa 16, Maço 92, Doc. 2, fl. 9v.

Fig. 5 – Santuário da sacristia da igreja da Graça, Lisboa. Estado actual.

¹⁸ Cf. A.P.L., *Convento dos Agostinhos da Graça*, Ms. 613, fl. 31.

¹⁹ Cf. A.P.L., *Convento dos Agostinhos da Graça*, Ms. 613, fl. 31.

²⁰ Arquivo Paroquial de S. Miguel de Alfama (A.P.S.M.A.), *Livro 2 de Despesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento 1678-1735*, fl. 72-72v., ref. por Serrão, Vítor. 1998, 347-362 (referência a p. 351) e Serrão, Vítor. 2001. *A Cripto-História da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte: 125-148 (referência a pp. 131-132); cf. também Serrão, Vítor. [2012]. O 'Brutesco Nacional' e a Pintura de Azulejos no Tempo do Barroco (1640-1725), texto que nos foi facultado ainda inédito pelo autor (a quem reconhecidamente agradecemos) e que integrará um catálogo de uma exposição temporária do Museu Nacional do Azulejo (Lisboa).



Para o relicário múltiplo da sacristia da igreja do convento lisboeta de Nossa Senhora da Graça, João Frederico Ludovice realizou duas águias de prata para as relíquias (entenda-se relicários) de Santo Agostinho (a qual foi paga pelo bispo de Hiponia, como já se referiu) e de Santa Mónica. Esta última (na qual se gastaram 9 marcos, 6 onças e 2 oitavas do metal precioso) custou, de material, “feito, e mais custo”, 129\$700 reis¹⁸. Sendo que esta informação se reporta aos anos entre 1710 e 1715, pode presumir-se que a feitura da segunda águia terá ocorrido por essa data, enquanto a da primeira remontará a um momento anterior (Fig. 5).

Quanto a **Claude Courat de Laprade**, um daqueles artistas a quem a historiografia da arte nacional concedeu desde sempre grande atenção (Carvalho 1974, 6 e ss.; Carvalho 1957, 13; Carvalho 1962, II, 231; Carvalho 1964, 29-65; Lopes 2001), por força da notável obra que marca o início da sua presença entre nós: o monumento fúnebre do bispo de Miranda, D. Manuel de Moura Manuel, na capela de Nossa Senhora da Penha de França na Vista Alegre (Vale 2007), terá tido um contributo ainda mais significativo para o santuário da sacristia da Graça.

Com efeito, já em Lisboa desde os primeiros anos da centúria de Setecentos, como era sabido, Claude Laprade, como o revela esta documentação, estava em plena actividade na capital e no âmbito da escultura em madeira, na segunda década do século. Assim, para o relicário múltiplo da sacristia da igreja do convento lisboeta de Nossa Senhora da Graça, o escultor provençal, referenciado como “*Mestre Claudio Laporá*”, realizou (presume-se que em madeira) entre 1710 e 1715, 92 meios corpos, 7 braços e 15 “caixotes de entalhado”¹⁹, ou seja, um total de 114 relicários, 92 em forma de busto, 7 em forma de braço e 15 pertencentes à tipologia caixa ou cofre. A presunção de que estas obras seriam em madeira reside não apenas no facto de ser este o material mais frequentemente eleito para este tipo de peça mas também pela informação constante do mesmo documento e que se reporta já à intervenção do pintor **Estêvão Amaro Pinheiro**, como se verá.

Não é muito o que acerca deste artista se conhece e as referências à sua actividade encontram-se quase exclusivamente na obra de Vítor Serrão. Assim, é-nos dado saber que em 1699, Estêvão Amaro Pinheiro, juntamente com os, como ele, “pintores de brutesco”, Miguel dos Santos e Lourenço Nunes Varela pintavam o tecto da igreja lisboeta de S. Miguel de Alfama²⁰. Já na igreja de S. Cristóvão, sempre da capital, e escassos anos volvidos, concretamente em 1701, o mesmo trio de pintores, Estêvão Amaro Pinheiro, Miguel dos Santos e Lourenço Nunes Varela, era responsável pela pintura e douramento do tecto e cimalha do templo, pelo que foi pago o montante de 500\$000 reis²¹.

Interessante e digno de nota é o facto de os três pintores constituírem, em mais de uma circunstância, uma equipa para a satisfação de uma empreitada e ainda a coincidência da presença de Estêvão Amaro Pinheiro na primeira obra (em S. Miguel de Alfama) com a de outros dois artistas que podem também reconhecer-se na obra da sacristia da Graça: o escultor Claude Laprade, com certeza, e o arquitecto João Antunes, eventualmente. Em S. Miguel de Alfama, João Antunes é autor do “risco” da frontaria, Laprade é o autor de uma estátua de barro e Estêvão

Amaro Pinheiro executa a pintura do tecto (em parceria, como se referiu) (Serrão 1998, 351 e Serrão 2001, 131-132). Já na sacristia da Graça, Antunes poderá ter sido o responsável pela porta de acesso ao espaço (Figs. 6 e 7), enquanto Laprade realizou um total de 114 relicários para o santuário e Amaro Pinheiro pintou, ou melhor, prateou precisamente estes relicários (bustos, braços e cofres), efectuados pelo escultor francês.

Com efeito, o contributo do pintor Amaro Pinheiro para o relicário múltiplo da sacristia da igreja do convento lisboeta de Nossa Senhora da Graça consistiu em pratear os relicários de Laprade, para o que empregou “16 milheiros, e seis Livros (sic) de prata, que Levarão os meynos corpos, braços, e Cofres, e pera o feitio”²² e pelo que auferiu 134\$000 reis, “como consta do seu Recibo”²³. Actividade que não seria decerto estranha a um pintor que procedera já ao douramento do tecto e cimalha da igreja de S. Cristóvão.

Ainda quanto a autorias, os dois manuscritos oferecem ainda algumas outras informações. Assim, e para além da intervenção do já mencionado mestre pedreiro José dos Santos, que terá realizado uma porta da sacristia no ano de 1725, é-nos dado conhecer o contributo do ourives Luís Rodrigues Palma que, entre 1711 e 1713, realizou duas jarras e respectivos ramalhetes em prata²⁴, peças “que o Padroeiro da Cappella do Santuario mandou se fizessem do rendimento da fabrica”²⁵. Por outro lado, já na década de quarenta, regista-se o pagamento devido a um pintor, este lamentavelmente não identificado “que retocou (...) todos os painéis”²⁶ e ao entalhador Jorge Soares por trabalho de talha realizado no santuário²⁷, cujo douramento ficou depois a cargo dos mestres pintores Agostinho Ferreira e José dos Santos²⁸.

²¹ Arquivo de S. Cristóvão de Lisboa (A.P.S.C.L.), Livro 1 de Receita e Despesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento 1696-1726, fl. 19 e ss. – cf. Vítor Serrão [2012] e Coutinho et al. 2011.

²² A.P.L., Convento dos Agostinhos da Graça, Ms. 613, fl. 31v.

²³ A.P.L., Convento dos Agostinhos da Graça, Ms. 613, fl. 31v.

²⁴ A.P.L., Convento dos Agostinhos da Graça, Ms. 682, fl. 31.

²⁵ A.P.L., Convento dos Agostinhos da Graça, Ms. 682, fl. 31.

²⁶ A.P.L., Convento dos Agostinhos da Graça, Ms. 682, fl. 48v.

²⁷ A.P.L., Convento dos Agostinhos da Graça, Ms. 682, fl. 49v.

²⁸ A.P.L., Convento dos Agostinhos da Graça, Ms. 682, fl. 49v.



²⁹ A.P.L., *Convento dos Agostinhos da Graça*, Ms. 682, fl. 50v.

³⁰ A.P.L., *Convento dos Agostinhos da Graça*, Ms. 613, fl. 32v.

³¹ Cf. A.P.L., *Convento dos Agostinhos da Graça*, Ms. 613, fl. 35v.

³² Cf. A.P.L., *Convento dos Agostinhos da Graça*, Ms. 613, fl. 36.

³³ A.P.L., *Convento dos Agostinhos da Graça*, Ms. 613, fl. 37.

³⁴ A.P.L., *Convento dos Agostinhos da Graça*, Ms. 613, fl. 35v.

³⁵ A.P.L., *Convento dos Agostinhos da Graça*, Ms. 613, fl. 32v.

³⁶ Cf. A.P.L., *Convento dos Agostinhos da Graça*, Ms. 613, fl. 39v.

³⁷ A.P.L., *Convento dos Agostinhos da Graça*, Ms. 682, fl. 32.

³⁸ A.P.L., *Convento dos Agostinhos da Graça*, Ms. 682, fl. 33.

³⁹ A.P.L., *Convento dos Agostinhos da Graça*, Ms. 682, fl. 32.

⁴⁰ A.P.L., *Convento dos Agostinhos da Graça*, Ms. 682, respectivamente fl. 31v. e fl. 32.

⁴¹ A.P.L., *Convento dos Agostinhos da Graça*, Ms. 682, fl. 32v.

⁴² A.P.L., *Convento dos Agostinhos da Graça*, Ms. 682, fl. 38.

⁴³ Cf. A.P.L., *Convento dos Agostinhos da Graça*, Ms. 682, fl. 32v.

Figs. 6 e 7 – Porta da sacristia da igreja da Graça, Lisboa. Coluna torsa e parte superior.

Finalmente o último fôlio do segundo manuscrito reserva uma última revelação no domínio das autorias. Com efeito, no ano de 1747 registava-se o pagamento de 12\$800 reis ao arquitecto Manuel da Costa Negreiros (1702-1750) pelos *“riscos, que fês pera a obra do Santuario e também por vir algumas vezes corrigir (?) os officiaes”*²⁹. A segunda parte do assento confirma a realização da obra, podendo assim assegurar-se que a mesma não permaneceu em projecto aguardando uma apenas eventual concretização.

A vida quotidiana de uma obra de arte: a sacristia da Graça entre 1710 e 1747

Os restantes fôlios do manuscrito 613 e a totalidade do manuscrito 682, embora não contenham muitas mais revelações no domínio das autorias, permitem porém toda uma outra abordagem da mesma obra, a sacristia da igreja do convento agostinho da Graça de Lisboa. De facto, os registos contidos nestes documentos revelam o que poderíamos designar a vida quotidiana da obra até ao ano de 1747.

A informação neles contida – e que se apresenta sistematizada em quadro no final deste texto, no que aos anos de 1711 a 1725 concerne – permite assim colher contributos e tirar ilações quanto a diversos aspectos:

- O **completamento** do santuário. Ao longo de vários anos vão sendo realizados e incorporados na obra outras componentes e novos relicários, designadamente: uma peanha nova para a cruz de pedraria e duas peanhas novas para as águias de prata (decerto as da autoria de João Frederico Ludovice)³⁰; meios corpos de prata (ou mais provavelmente de madeira prateada, como os custos parecem indicar), em concreto de S. Martinho, de S. Tomãs de Vilanova, de S. Paulo, de S. Pedro (em 1728)³¹, de S. Matias e de S. Tiago (1731)³², de Santo André e de S. Tomé (1734)³³. Ainda no âmbito da prossecução da obra reconhecem-se as despesas por mandar pratear 10 bustos (meios corpos) e uma peanha, no ano de 1728³⁴.
- A **reparação** de diversas componentes, como por exemplo o conserto de 4 pirâmides e 2 custódias (certamente 4 relicários em forma de pirâmide e 2 da tipologia relicário-ostensório, os quais frequentemente recebem esta designação na documentação) (Vale 2009b) *“que estavam maltratadas e se lhe porem vidros novos”*³⁵. Igualmente no contexto das reparações, identificam-se os custos devidos à substituição de vidros dos relicários (decerto para substituir outros danificados)³⁶ ou de um espelho *“que estalou na Noite de 14 de Novembro deste anno de 1711”*³⁷. Reconhece-se por exemplo ainda o assento dos gastos com o *“concerto dos canos do lavatorio, e pêra o concerto das Cortinas de Lona”*³⁸.

- A **manutenção** e a **introdução de melhoramentos vários** são reconhecíveis ao longo do manuscrito 682 com particular clareza. Identificam-se assim a colocação de uma grade de ferro que “*pera maior segurança da sancristia se pos no arco da Janella do Lavatorio*”³⁹, a aquisição de peças têxteis como sejam um “*panno rico de Ló, que se fez para o bofette dos calices nas maiores festas*” ou uma “*cortina bordada de pano azul*”⁴⁰ ou ainda 5 tapetes “*pera os pes dos caixões e bancos da sancristia*”, os quais foram depois forrados com 20 varas de barbante⁴¹ e ainda um outro, alguns anos mais tarde, “*pera o pe do altar*”.⁴² Igualmente se identifica a despesa com pintura das grades da meia laranja do lavatório⁴³ e ainda a feitura de capas novas de carneira para as almofadas das cadeiras⁴⁴, por exemplo.
- A **limpeza**, a qual, numa das suas vertentes se encontra intimamente relacionada com a manutenção do bom estado de conservação do espaço e suas obras de arte. Neste domínio reconhece-se o assento de gastos referentes à “*Limpeza dos painéis e talha da Sancristia*”⁴⁵, bem como à “*Limpeza da prata do Santuario*”⁴⁶, que se repete a ritmo regular ao longo dos anos, constatando-se que decerto tal limpeza ocorreria na oficina do ourives encarregado da tarefa, uma vez que se reconhece o registo do montante correspondente ao pagamento do “*moço que levou a prata a casa do ourives*”⁴⁷. Por outro lado, as despesas com um tipo menos especializado de limpeza estão igualmente presentes, e destas são bom exemplo os custos devidos à “*Limpeza das vidraças*”⁴⁸, entre outras.
- A **decoração efêmera** do espaço da sancristia encontra igualmente eco no registo que até nós chegou, podendo identificar-se despesas realizadas com a limpeza específica do espaço por ocasião de uma determinada festa – de que é exemplo a “*Limpeza das vidraças na festa de Nosso Padre Santo Agostinho*”⁴⁹ ou a “*Limpeza do tecto e paredes da Sancristia pera a festa de Nosso Padre Santo Agostinho*”⁵⁰ – ou pela decoração pontual do mesmo. No contexto deste último tipo de iniciativa reconhecem-se pagamentos “*Ao armador de tirar e por Cortinas na Paschoa (...) e concerto delas*”⁵¹. Aliás, esta prática é a única que se repete no decurso de vários anos a ritmo regular (como se constata pela sistematização de parte da informação do manuscrito 682 no quadro que em anexo se apresenta e ao qual já se aludiu), de molde a justificar mesmo pagamentos anuais ao armador por esta tarefa de, ao longo de cada ano, pôr e retirar as cortinas⁵².

⁴⁴ A.P.L., *Convento dos Agostinhos da Graça*, Ms. 682, fl. 40.

⁴⁵ A.P.L., *Convento dos Agostinhos da Graça*, Ms. 682, fl. 33v.

⁴⁶ A.P.L., *Convento dos Agostinhos da Graça*, Ms. 682, fl. 34; veja-se também fl. 35v., por exemplo.

⁴⁷ A.P.L., *Convento dos Agostinhos da Graça*, Ms. 682, fl. 41.

⁴⁸ A.P.L., *Convento dos Agostinhos da Graça*, Ms. 682, fl. 32v.

⁴⁹ A.P.L., *Convento dos Agostinhos da Graça*, Ms. 682, fl. 32v.

⁵⁰ A.P.L., *Convento dos Agostinhos da Graça*, Ms. 682, fl. 33.

⁵¹ A.P.L., *Convento dos Agostinhos da Graça*, Ms. 682, fl. 34v.

⁵² Cf. A.P.L., *Convento dos Agostinhos da Graça*, Ms. 682, fl. 35v., fls. 37, fl. 37v., por exemplo (ver Quadro 1).

Considerações finais

Os documentos identificados por Vítor Serrão no Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa relativos à obra da Sacristia da igreja do convento agostinho de Nossa Senhora da Graça de Lisboa e dos quais nos propusemos efectuar esta breve apresentação, permitem não apenas trazer novos contributos no âmbito da autoria

daquela obra – designadamente a intervenção, na primeira década de Setecentos, do ourives alemão João Frederico Ludovice, do escultor francês Claude Courat de Laprade e do pintor português Estêvão Amaro Pinheiro e mais tarde, já nos anos quarenta, do arquitecto Manuel da Costa Negreiros, para além de outros ourives, entalhadores e mestres pedreiros – mas também acompanhar o que designámos por vida quotidiana daquele espaço durante algumas décadas da primeira metade da centúria. Uma perspectiva que não é correntemente feita no contexto da historiografia da arte portuguesa mas que traduz a vida e a vivência de uma obra que perdura no tempo para além do momento da sua criação, como um organismo vivo que é. ●

Anexo

QUADRO 1 – Intervenções na capela do santuário da sacristia da igreja do convento de Nossa Senhora da Graça de Lisboa, 1711-1725

(segundo o Ms. 682, fls. 31-37v., do fundo *Convento dos Agostinhos da Graça* do Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa)

Fólio	Data	Intervenção	Intervenientes	Custos
Fl. 31	1711-1713 ¹	Aquisição / feitura de 2 jarras de prata	Ourives Luís Rodrigues Palma	96\$580 reis ²
Fl. 31v.	1711-1713	Aquisição / feitura de 2 ramalhetes de prata	Ourives Luís Rodrigues Palma	85\$120 reis
Fl. 31v.	1711-1713	Aquisição / feitura de 2 pares de cortinas de damasco carmesim, encarnado e roxo franjadas a ouro	O vestimenteiro do convento, Manuel Moreira	508\$000 reis
Fl. 31v.	1711-1713	Aquisição / feitura de um <i>“panno rico de Ló que se fez pêra o bofette dos cálices nas maiores festas”</i>	O vestimenteiro do convento, Manuel Moreira	68\$120 reis
Fl. 32	1711-1713	Aquisição / feitura de uma cortina de pano azul bordada	O vestimenteiro do convento, Manuel Moreira	26\$460 reis
Fl. 32	1711-1713	Aquisição / feitura do vidro de um espelho <i>“que estalou na noite de 14 de Novembro deste anno”</i>	Vidraceiro (referido mas não identificado)	7\$200 reis ³
Fl. 32	1711-1713	Aquisição / feitura de uma grade de ferro para colocar no <i>“arco da janella do lavatório”</i>	Ferreiro (referido mas não identificado)	42\$450 reis
Fl. 32	1711-1713	Assentamento da supra mencionada grade	Ferreiro (?)	2\$730 reis
Fl. 32v.	1711-1713	Colocação de um vidro na vidraça do lavatório e limpeza das vidraças <i>“na festa de Nosso Padre Santo Agostinho”</i>	Vidraceiro	1\$200 reis
Fl.32v.	1711-1713	Aquisição / feitura de 5 tapetes <i>“pera os pes dos caixões e bancos da Sacristia”</i>		41\$060 reis
Fl. 32v.	1711-1713	Conserto e acrescentamento das cortinas de lona	Alfaiate	1\$560 reis

¹ Apesar deste manuscrito se iniciar com o título *“Começa o Gasto da fabrica dos cem mil reis que tem a Cappella do Santuario da Sacristia do Convento de Nossa Senhora da Graça, que começou em o anno de 1712”*, a fl. 32 pode ler-se *“deste anno de 1711”*, pelo que considerámos ser esta a data a que se reportam as primeiras despesas elencadas.

² As peças foram custeadas pelo padroeiro da capela.

³ Foi abatido no preço o valor dos pedaços quebrados do espelho antigo.

CONTINUA

CONTINUAÇÃO

Fólio	Data	Intervenção	Intervenientes	Custos
Fl. 32v.	1711-1713	Pintura de vermelho das grades da meia laranja do lavatório	Pintor	1\$000 reis
Fl. 32v.	1711-1713	Aquisição de broxas para se limpar o ouro do Santuário e pagamento do <i>“homem que andou com as escadas na Limpeza delle na festa de Santo Agostinho”</i>		600 reis
Fl. 32v.	1711-1713	Aquisição de 20 varas de barbante para forrar os 5 tapetes supra mencionados		4\$880 reis
Fl. 33	1711-1713	Aquisição de escâpulas para a colocação das cortinas de fora das janelas da sacristia	Padre sacristão	2\$520reis
Fl. 33	1711-1713	Colocação de um vidro na vidraça da meia laranja do lavatório	Vidraceiro	420 reis
Fl. 33	1711-1713	Limpeza do tecto e paredes da sacristia para a festa de santo Agostinho		960 reis
Fl. 33	1711-1713	Aquisição de 15 varas de cordão carmesim para as cortinas da capela (do Santuário)		6\$300 reis
Fl. 33	1711-1713	Conserto dos canos do lavatório e das cortinas de lona	Picheleiro / latoeiro (?) Padre sacristão	5\$020 reis
Fl. 33v.	1711-1713	Limpeza da <i>“Lamina do tumulo, e pãra chumbar as peanhas com os Meninos”</i>		1\$200 reis
Fl. 33v.	1711-1713	Limpeza dos painéis e talha da sacristia		960 reis
Fl. 33v.	1711-1713	Conserto das fechaduras das portas da sacristia	Ferreiro / chaveiro Padre sacristão mor	2\$880 reis
Fl. 34	1716	Aquisição / feita de 2 <i>“cortinas de brim novas, e, concerto das velhas”</i>	Padre sacristão	15\$900 reis
Fl. 34	1716	Limpeza da prata do Santuário, chaves e argolas; Colocação de cortinas (<i>“pôr, e tirar”</i>)	Ourives Padre sacristão	3\$840 reis
Fl. 34v.	1716	Aquisição de cordões e retrôs carmesim para a capela do santuário e túmulo	Padre sacristão	6\$320 reis
Fl. 34v.	1716	Feitura dos cordões supra mencionados	Passamaneiro	1\$320 reis
Fl. 34v.	1716	Aquisição / feita de chaves, realização de pequenos concertos <i>“e outras miudezas”</i>	Ferreiro / chaveiro	4\$240 reis
Fl. 34v.	1717	Limpeza da sacristia, colocação de cortinas de dentro e de fora	Padre sacristão	3\$720 reis
Fl. 34v.	1717	Pagamento ao Padre Fr. Gabriel de Barros, testamenteiro do Bispo de Hiponia, do que se lhe ficara devendo	Testamenteiro do Bispo de Hiponia	260\$000 reis
Fl. 34v.	1717	Aquisição / feita de novas chaves para as portas da sacristia e armários e conserto de uma fechadura	Ferreiro / chaveiro	960 reis
Fl. 34v.	1717	Pagamento <i>“ao armador de tirar e por Cortinas na Paschoa, e as do quintal e concerto dellas e Lavar a Sacristia”</i>	Armador	1\$440 reis

CONTINUA

CONTINUAÇÃO

Fólio	Data	Intervenção	Intervenientes	Custos
Fl. 35v.	1720	Conserto da fechadura da porta da sacristia	Ferreiro / chaveiro	1\$200 reis
Fl. 35v.	1720	Lavagem da sacristia		600 reis
Fl. 35v.	1720	Retirar das cortinas vermelhas e colocação das roxas	Armador	240 reis
Fl. 35v.	1720	Retirar das cortinas roxas e colocação das vermelhas	Armador	240 reis
Fl. 35v.	1720-1721	Retirar e colocar as cortinas "athe Abril de 721"	Armador	2\$400 reis
Fl. 35v.	1721	Aquisição de 50 varas de brim "pera cortinas fora das vidraças"		9\$500 reis
Fl. 35v.	1721	Aquisição de "cordas, guitta, feitio e carreto das cortinas"		1\$980 reis
Fl. 35v.	1721	Aquisição de varões de ferro, argolas, roldanas e escâpulas (para a colocação das supra mencionadas cortinas, provavelmente)		2\$850 reis
Fl. 35v.	1721	Limpeza da prata da sacristia	Ourives	600 reis
Fl. 35v.	1721-1722	Retirar e colocar as cortinas "athe Abril de 722"	Armador	
Fl.36v.	1722	Porta da sacristia, ou seja, "obra do Portico do Convento de Nossa Senhora da Graça /conforme a consignaço, que pelo Juizo dos Residuos se fez do dinheiro, que a fabrica estava devendo á testamentaria do Senhor Bispo de Hipponia, que Deos tem, e se entregou ao Mestre Pedreiro Joze dos Santos"	Mestre pedreiro José dos Santos	100\$000 reis
Fl. 36v.	1722	Lavagem da sacristia		600 reis
Fl. 36v.	1722	Aquisição de 2 côvados de tafetã para um abanador		600 reis
Fl. 36v.	1722	Aquisição de um pau para o mesmo abanador		150 reis
Fl. 36v.	1722	Aquisição / feitura de 3 chaves e concerto de outra	Ferreiro / chaveiro	780 reis
Fl. 36v.	1722	Conserto da estante da capela		1\$600 reis
Fl. 36v.	1722	Conserto de "huns azolejos do portal da Sacristia"	Azulejador / mestre pedreiro (?)	120 reis
Fl. 36v.	1722	Conserto do sumidouro do lavatório "conforme o rol do Mestre Pedreiro Joze dos Santos, que remetteo o Padre Sancristão Mor da Graça"	Mestre pedreiro José dos Santos Padre sancristão mor	6\$600
Fl. 36v.	1722-1723	Pagamento ao armador que tirou e pôs as cortinas "athe Abril de 723"	Armador	2\$400 reis
Fl. 36v.	1723	Lavagem da sacristia "pera a festa de Nosso Padre [Santo Agostinho] em 723"		600 reis
Fl. 37	1723	Pagamento do "dinheiro que se devia á testamentaria do Senhor Bispo de Hipponia Conforme o assento a fl. 35, e estava consinado pera o pörtico da Graça"	Testamenteiro do Bispo de Hiponia	147\$940 reis

CONTINUA

CONTINUAÇÃO

Fólio	Data	Intervenção	Intervenientes	Custos
Fl. 37	1723	Conserto da fechadura de uma porta do santuário da capela	Ferreiro / chaveiro	100 reis
Fl. 37	1723	Aquisição de <i>“oitava e meya de ouro, com que se dourou o pé da Reliquia de S. João de Sahagura, que foy necessário ir ao fogo pera se consertar”</i>	Ourives	3\$100 reis
Fl. 37	1723-1724	Pagamento ao armador que tirou e pôs as cortinas <i>“athe Abril de 724”</i>	Armador	2\$400 reis
Fl. 37	1724	Limpeza e concerto da prata da capela do santuário	Ourives (referido mas não identificado)	4\$800 reis
Fl. 37	1724	Limpeza das tocheiras da capela do santuário	Latoeiro	4\$000 reis
Fl. 37	1724	Carregos		700 reis
Fl. 37	1724	Aquisição / feitura de uma chave para a porta <i>“que vai da Sacristia pera a caza de dentro”</i>	Ferreiro / chaveiro	240 reis
Fl. 37	1724	Realização de uma fonte <i>“que se fez pera [o] Lavatorio da sacristia da Graça em tudo que toca ao officio de pedreiro conforme os Roes do Mestre Pedreiro Joze dos Santos”</i>	Mestre pedreiro José dos Santos	22\$980 reis
Fl. 37	1724	Aquisição / feitura dos <i>“esguichos”</i> da supra mencionada fonte, conserto da <i>“bomba e respiros”</i> do lavatório da sacristia	Latoeiro (referido mas não identificado)	30\$800 reis
Fl. 37	1724	Douramento dos supra mencionados <i>“esguichos”</i> da fonte	Dourador (referido mas não identificado)	12\$800 reis
Fl. 37v.	1724	Aquisição / feitura de um lavatório de <i>“folha de Flandres”</i>	Latoeiro	480 reis
Fl. 37v.	1724	Reparação do telhado da sacristia <i>“conforme o Rol do Mestre Pedreiro Joze dos Santos”</i>	Mestre pedreiro José dos Santos	2\$910 reis
Fl. 37v.	1724	Conserto de uma chave	Ferreiro / chaveiro	120 reis
Fl. 37v.	1724	Conserto da bomba do lavatório	Latoeiro (?)	800 reis
Fl. 37v.	1724	Aquisição de betume		240 reis
Fl. 37v.	1724	Lavagem da sacristia <i>“na ocazião do Capitulo”</i>		480 reis
Fl. 37v.	1724-1725	Pagamento ao armador que tirou e pôs as cortinas <i>“athe Abril de 725”</i>	Armador	2\$400 reis

Bibliografia

ALMEIDA, D. Fernando de. dir. 1973. *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*. Vol. V. Tomo I-Lisboa. Lisboa: Assembleia Distrital de Lisboa.

ARAÚJO, Norberto de. 1955. *Inventário de Lisboa*, Fascículo X. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

ARCHIVO Pittoresco. 1864.Vol. II. Lisboa: Castro & Irmão.

BAIÃO, Antônio. 1915. *Alguns Ascendentes de Albuquerque e o seu Filho à Luz de Documentos Inéditos*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa.

BERNARDINO, Teresa Maria da Silva Leitão. 1973. *As Inscrições da Igreja da Graça de Lisboa*. Lisboa (Dissertação de Licenciatura em História apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, texto policopiado).

BIRG, Manuela. dir. 1988. *João Antunes Arquitecto 1643-1712*. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural.

CARVALHO, A. Ayres de. 1957. Desvenda-se o Misterioso Artista Claude de Laprade. *Diário de Lisboa*, 07.04.

CARVALHO, A. Ayres de. 1962. *D. João V e a Arte do Seu Tempo*. Vol. II. Lisboa: Edição do Autor.

CARVALHO, A. Ayres de. 1964. Novas Revelações para a História do Barroco em Portugal. II. O Mestre das Grandiosas Máquinas Douradas da Lisboa Setecentista. O Artista Claude de Laprade (1682-1738). *Belas-Artes*, 2.ª Série, N.º 20.

CARVALHO, A. Ayres de. 1974. Documentário Artístico do Primeiro Quartel de Setecentos, Exarado nas Notas dos Tabelaões de Lisboa. *Bracara Augusta*. Vol. XXVII, Fasc. 63(75)

COSTA, Pe. Antônio Carvalho da. 1869. *Corografia Portuguesa e Descrição Topográfica do Famoso Reyno de Portugal*. 2.ª ed. Tomo III. Braga.

COUTINHO, Maria João Pereira, FERREIRA, Sílvia FLOR, Susana Varela, SERRÃO, Vitor. 2011. Um contributo para o estudo do estatuto social dos pintores de Lisboa a partir dos róis de confessados (1664-1720). *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, N.º 96.

CRUZ, Antônio. 1963. *Cartas de Mendo de Fôios Pereira. Enviado de Portugal em Castela (1679-1686)*. Porto: Centro de Estudos Humanísticos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

ESPÍRITO SANTO, Eugénio do. 1997. *Ameixoeira. Um Núcleo Histórico*. Lisboa: Edição do Autor.

JORGE, Maria Júlia. 1994. Graça (Bairro da). SANTANA, Francisco, SUCENA, Eduardo. dir. 1994. *Dicionário da História de Lisboa*. Lisboa: Carlos Quinas & Associados.

LIMA, Durval Pires de. ed.. 1950. *História dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa*. 1950. Vol. I. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

LOPES, José Maria da Silva. 2001. *Claude de Laprade e o Túmulo da Vista Alegre*. Lisboa (Dissertação de Mestrado em Teorias da Arte apresentado à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, texto policopiado).

MACHADO, Diogo Barbosa. 1752. *Biblioteca Lusitana*. Tomo III. Lisboa: Oficina de Ignacio Rodrigues.

MARTINS, Fausto Sanches. 1994. *A Arquitectura dos Primeiros Colégios Jesuítas de Portugal: 1542-1759. Cronologia, Artistas, Espaços*. Porto (Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, texto policopiado).

MOREIRA, António Joaquim. 1910. Collecção de Epitaphios, Inscrições e Letreiros Portuguezes. *Boletim Bibliográfico*, Vol. I, Fasc. 2: 202.

PEREIRA, Esteves, RODRIGUES, Guilherme. 1905-1911. *Portugal. Dicionário*. Vol. III. Lisboa: João Romano Torres Editor.

PIMENTEL, António Filipe. 1991. Vivência da Morte no Tempo Barroco: Tumulária Portuguesa dos Séculos XVII e XVIII. AAVV. 1991. *I Congresso Internacional do Barroco. Actas*. Vol. II. Porto: Governo Civil do Porto-Reitoria da Universidade do Porto.

RIBEIRO, Mário de Sampayo. 1939. *A Igreja e o Convento de Nossa Senhora da Graça de Lisboa*. Lisboa: Grupo Amigos de Lisboa.

SALES, Pe. Ernesto. 1925. *Nosso Senhor dos Passos da Graça. Estudo Histórico*. Lisboa: Edição do Autor.

SERRÃO, Vítor. 1998. António Pereira Ravasco, ou a influência francesa na arte do Tempo de D. Pedro II. In BARROCA, Mário Jorge. coord. 1998. *Estudos de Homenagem a Carlos Alberto Ferreira de Almeida*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

SERRÃO, Vítor. 2001. *A Cripto-História da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte.

SIMÕES, João Miguel Ferreira Antunes. 2002. *Arte e Sociedade na Lisboa de D. Pedro II. Ambientes de Trabalho e Mecânica do Mecenato*. Lisboa (Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, texto policopiado).

SOUSA, J. M. Cordeiro de. 1940. *Inscrições Portuguesas de Lisboa (Séculos XII a XIX)*. Lisboa: Academia Portuguesa da História, 31.

VALE, Teresa Leonor M. 1994. *D. Fr. Manuel Pereira Bispo e Secretário de Estado. Poder Eclesiástico, Poder Político e Mecenato Artístico na Segunda Metade do Século XVII*. Lisboa: Ed. Gleba.

VALE, Teresa Leonor M. 2003. *Ars Moriendi: do Efêmero e do Perene na Celebração da Morte no Barroco. Estudos Portugueses*, N.º 3.

VALE, Teresa Leonor M. 2003. *'lavrou-se hum tumulo de pedra e entalhou-se n'elle hum letreiro'*. Breve Percurso pela Tumulária do Antigo Convento de S. Domingos de Benfica, Lisboa: abordagem de alguns exemplares relevantes. *Olisipo*, II Série, N.º 18.

VALE, Teresa Leonor M. 2004. *Escultura Italiana em Portugal no Século XVII*. Lisboa: Caleidoscópio.

VALE, Teresa Leonor M. 2005. A Figuração do Indivíduo na Tumulária Portuguesa do Maneirismo e do Barroco (séculos XVI-XVIII). *Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, N.º 4.

VALE, Teresa Leonor M. 2007. *Tumulária Portuguesa do Maneirismo e do Barroco. Surgimento, definição e difusão de tipologias morfológicas e programas iconográficos* (projecto de investigação realizado no âmbito de uma bolsa de pós-doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, texto policopiado).

VALE, Teresa Leonor M. 2009. São Francisco Xavier, Túmulo. *Enciclopédia Virtual da Expansão Portuguesa* (www.cham.fcsh.unl.pt/eve).

VALE, Teresa Leonor M. 2009. Obras de Ourives Italianos em Portugal no Século XVIII – os relicários ostensório dos Arrighi e de Antonio Gigli: exemplos da difusão de um modelo. SOUSA, Gonçalo Vasconcelos. coord. *Actas do II Colóquio Português de Ourivesaria*. Porto: Centro de Investigação em Ciências e Tecnologias das Artes da Universidade Católica Portuguesa.

VALE, Teresa Leonor M. 2010. Do Efêmero ao Perene: as celebrações da morte no panteão régio de Santa Maria de Belém e o modelo dominante na tumulária maneirista portuguesa. In VALE, Teresa Leonor M., FERREIRA, Maria João Pacheco FERREIRA, Sílvia. coord. 2010. *Lisboa e a Festa: Celebrações Religiosas e Civis na Cidade Medieval e Moderna. Colóquio de História e de História da Arte. Actas*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

VALE, Teresa Leonor M. 2010. As Ordens Religiosas e a Mobilidade dos Artistas. A Companhia de Jesus e o ourives João Frederico Ludovice: de Roma a Lisboa”, in VALE, Teresa Leonor M., COUTINHO, Maria João Pereira. coord. 2010. *Lisboa e as Ordens Religiosas. Colóquio de História e de História da Arte. Actas*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

Resumo

O Colégio de invocação a Nossa Senhora de Monserrate foi reformado em 1549 pela rainha D. Catarina, mulher de D. João III, para ali se recolherem cerca de 30 crianças órfãs. Esta função social do edifício manteve-se, pelo menos, até à primeira metade do século XVIII, altura da colocação de um magnífico revestimento azulejar. Estes azulejos plasmam temas bíblicos que evoluem temporalmente do Antigo para o Novo Testamento, à medida que caminhamos do átrio para o topo da escadaria, como se de um percurso em ascensão espiritual se tratasse. Alguns destes painéis apresentam motivos musicais de extremo interesse, nomeadamente nas cenas sobre Jacob e Esaú e vida de David. É objectivo deste artigo analisar tais motivos musicais do ponto de vista organológico, iconográfico e iconológico, bem como tecer uma reflexão sobre a questão de cópia e transmissão de fontes que serviram de modelo para os pintores de azulejo portugueses. ●

Abstract

The College of Our Lady of Montserrat was first remodeled in 1549 by the Queen Catherine, wife of D. João III, to provide shelter to circa 30 orphans. At least, until the first half of the eighteenth century, this social purpose was maintained. At this time, during the reign of king D. João V, a magnificent tile decoration was added. These tiles depict biblical themes from the Old and the New Testaments. The sequence is temporal, as we move from the lobby to the top of the staircase, like a pilgrimage. Some of these panels present musical motifs of extreme interest, especially in the scenes concerning Jacob, Esau and David. It is the purpose of this article to analyze these musical motifs from the organological, iconographic and iconological perspective. Also to weave a reflection about the copy and transmission of primary sources that served as models for Portuguese tile painters. ●

palavras-chave

LISBOA
AZULEJARIA
MÚSICA
BÍBLIA
SÉC. XVIII

key-words

LISBON
CERAMIC TILES
MUSIC
BIBLE
18TH CENTURY

Arbitragem Científica Peer Review

Manuel Pedro Ferreira

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Fernando González Moreno

Universidade de Castilla-La Mancha

Data de Submissão
Date of Submission

Fev. 2013

Data de Aceitação
Date of Approval

Mar. 2014

A MÚSICA NOS AZULEJOS DO ANTIGO COLÉGIO DOS MENINOS ÓRFÃOS DE LISBOA

LUZIA ROCHA
CESEM – FCSH/UNL
Universidade Lusíada (Lisboa)

¹ Imóvel também identificado como Recolhimento do Amparo e Colégio de Jesus.

² José Meco aponta como data provável para a realização do conjunto azulejar o ano de 1754, data da conclusão da reedificação do Colégio por ordem do rei D. José. (Meco 2005, 89-98).

O antigo Colégio dos Meninos Órfãos¹, imóvel situado na Rua da Mouraria n.º 64 em Lisboa, passa despercebido aos olhares dos transeuntes. Situado nas traseiras do Centro Comercial da Mouraria e rodeado por comércio grossista, dilui-se nos edifícios comerciais e residenciais, nas gentes que os habitam e nos turistas que diariamente por ali passam.

O portal Manuelino, na parte central do piso térreo, desperta alguma curiosidade e convida à entrada para este edifício que esconde, no seu interior, um tesouro azulejar da primeira metade do século XVIII. São composições figurativas em azul e branco formando silhares recortados na parte superior. Revestem as paredes do pequeno átrio rectangular e da escadaria. José Meco refere-se a este conjunto como “(...) um dos revestimento mais espectaculares da azulejaria figurativa dos meados do século XVIII e, ao mesmo tempo, mais contraditórios, pelo contraste entre a excepcional fantasia dos enquadramentos rococó e o carácter muito mais ingênuo e rudimentar da pintura historiada dos centros², pelos quais se desenrola uma autêntica *Bíblia* em imagens. (...)” (Meco 2005, 91).

No total são quarenta painéis com temas bíblicos: trinta painéis representam temas do Antigo Testamento (até ao sétimo patamar) e dez painéis temas do Novo Testamento (sétimo patamar e seguintes). Os painéis possuem ainda cartela com inscrição sobre a temática representada. A discrepância de grafias nas cartelas sugere pintores diferentes, se bem que, muito provavelmente, todos da mesma oficina. José Meco atribui os painéis a um pintor de Lisboa, chamado Domingos de Almeida, através da apresentação de vários factos e argumentos de ordem documental e

estilística. Mas o mesmo autor indica uma “grande disparidade” nos centros figurativos, “não só na diversidade dos temas (...) como no tratamento artístico que receberam (...)”. Sobre Domingos de Almeida, sabe-se que “não são conhecidas as datas do nascimento e da morte, mas é provável que o artista tenha recebido a sua formação no período joanino (...)” (Meco 2005, 96-97). A disposição dos painéis é narrativa, catequética e sugere um certo recolhimento interior. À medida que o visitante sobe a escadaria é conduzido numa ascensão física mas, principalmente, espiritual, bem como a um encontro com Jesus e com a Sua história e a dos seus antepassados. Jesus é a figura central na história deste edifício e é evidente a sua associação aos órfãos indicada pelo painel que O representa, em Menino, rodeado por outras crianças da instituição. Além do mais, este Colégio também é identificado por Colégio de Jesus por aí existir, precisamente, desde o século XVII, uma confraria do Menino Jesus.

Da totalidade dos painéis apresentados, três possuem motivos musicais, sendo unicamente episódios do Antigo Testamento: a bênção de Isaac a seu filho Jacob (átrio), David acalma Saúl ao som da música e o retorno triunfante de David com a cabeça de Golias (4.º lanço de escadas). A Música não é o tema principal do ciclo aqui representado, mas assume a sua presença nos episódios bíblicos aos quais costuma estar associada.

1. Génesis: Jacob rouba a bênção de Esaú³

(Gén. 27: 1-40) Isaac ficou velho, e os seus olhos enfraqueceram-se, a tal ponto que já não via nada. Então chamou o seu filho mais velho, Esaú: “Meu filho!” Esaú respondeu: “Estou aqui”. Isaac continuou: “Como vês, estou velho e não sei quando vou morrer. Agora toma as tuas armas, as tuas flechas e o arco, vai ao campo e traz-me alguma caça. Prepara-me um bom guisado, como eu gosto, e traz-mo para eu comer, e antes de morrer te abençoe”. Rebeca ouviu tudo o que Isaac dizia a seu filho Esaú. E Esaú saiu para o campo a fim de caçar alguma coisa para seu pai. Rebeca disse a seu filho Jacob: “Ouvi teu pai dizer ao teu irmão Esaú: ‘Traz-me alguma caça e faz-me um bom guisado, para eu comer e te abençoar diante de Javé, antes de morrer’. Agora, escuta-me e faz o que eu mandar. Vai ao rebanho e traz-me dois cabritos gordos. Vou preparar para teu pai um prato do modo que ele gosta. Depois levarás o prato a teu pai, para ele comer e te abençoar antes de morrer”. Jacob disse à mãe Rebeca: “Mas meu irmão Esaú é peludo e minha pele é lisa! Se meu pai me tocar, ele vai perceber que quis enganá-lo e, em vez de bênção, atrairei maldição sobre mim”. Mas a mãe respondeu-lhe: “Meu filho, que a maldição dele caia sobre mim. Obedece-me, vai e traz os cabritos”. Jacob foi buscar os cabritos e levou-os à mãe. Ela preparou um bom prato, do modo que Isaac gostava.

³ As citações bíblicas são usadas a partir da tradução moderna da editora Paulus, edição acompanhada por notas explicativas ao Antigo Testamento do biblista Frei Raimundo de Oliveira O.P. que esclarecem dúvidas relativas a traduções, pondo em confronto várias divergências neste âmbito que foram tomadas em conta na elaboração deste artigo pela autora.

Fig. 1 – Jacob rouba a bênção de Esaú – Painel de Azulejos

⁴ *Bíblia Sagrada* (1999, 39-40).

Rebeca (...) cobriu-lhe os braços e a parte lisa do pescoço com a pele dos cabritos. (...) Então Jacob foi ter com o pai e disse-lhe: “Pai!” Isaac respondeu: “Aqui estou. Quem és tu, meu filho?” Jacob respondeu ao pai: “Sou Esaú o teu primogénito” (...) Isaac disse a Jacob: “Aproxima-te, meu filho, para que eu te apalpe e veja se és ou não o meu filho Esaú”. (...) Logo que Isaac acabou de abençoar Jacob e este saiu de junto do pai, o irmão Esaú voltou da caça. Isaac perguntou-lhe: “Quem és tu?” Ele respondeu: “Sou Esaú, o teu filho primogénito!”. Então Isaac estremeceu emocionado, e disse: “Então, quem foi que veio e me trouxe a caça?” (...) Quando Esaú ouviu as palavras do pai deu um forte grito (...)’⁴

O painel do átrio do antigo Colégio dos Meninos Órfãos mostra dois momentos distintos deste episódio bíblico numa única representação: a caçada de Esaú e a bênção de Isaac a seu filho Jacob. Vemos, em primeiro plano, o interior de um quarto, com Isaac deitado numa cama. De um lado está a louça onde comeu a refeição trazida por Jacob a mando de seu mãe, Rebeca. Do outro está Jacob, ajoelhado, recebendo a bênção de seu pai. Repare-se que uma mão de Isaac faz um gesto benediciente enquanto a outra descansa sobre o braço de Jacob. O pintor dos azulejos não se esqueceu do detalhe da pele de cabrito (parte escura sobre o braço), o embuste de Rebeca para enganar Isaac. Foi assim que Isaac acreditou ter perante si o seu filho Esaú. Do lado direito do observador está um pequeno grupo, do qual se destaca uma mulher, possivelmente Rebeca.



Uma coluna faz a separação de outro episódio que decorre fora do quarto de Isaac. Trata-se da caçada de Esaú. O pintor abriu estrategicamente uma janela que permite ao espectador ver o que se passa no exterior. Na iconografia europeia encontramos exemplos que parecem, de forma muito evidente, ter servido de modelo a esta cena. Representam, desta forma, a caçada de Esaú. São parte integrante de duas tapeçarias flamengas do século XVI, baseadas em desenhos de Bernart van Orley (ca. 1492-1542). Em ambas Esaú aparece com trompa de caça. Numa delas o instrumento musical é tocado, na outra não, está apenas preso à cintura.⁵

No painel de azulejos estão representados dois caçadores, tocando trompas de caça, perseguindo um veado com o auxílio de cães. Não se sabe qual dos dois é Esaú. É de notar que as trompas representadas são modelos distintos. A trompa de caça é um dos instrumentos musicais mais representados na azulejaria portuguesa da primeira metade do século XVIII, em situações bastante distintas – cenas bíblicas, cenas mitológicas, cenas alegóricas e cenas com nobres caçando. É possível fazer a identificação de modelos de trompa na grande maioria da azulejaria portuguesa. Estes modelos podem remontar ao século XVI (por exemplo, a *trompe Dufouilloux* ou a *trompe Maricourt*) ou podem ser contemporâneos da época em questão (por exemplo, a *Parforce Horn*):

“(…) By the end of the 16th century there were two types of horn, both of which influenced the hoop-like horn of the following century. The first was the so called *trompe Dufouilloux*, a slender, one-note hunting horn made in a crescent

⁵ As duas tapeçarias foram manufacturadas em Bruxelas. A primeira, de c. 1530-1535, representa cenas temporalmente distintas. Uma grande coluna traça uma divisão central. A restante estrutura arquitectónica (outras colunas mais pequenas, janelas, varandas, etc) providencia recantos para albergar os distintos episódios: Esaú procura a bênção de seu pai; Isaac apercebe-se que, por equívoco, abençoou Jacob em lugar de Esaú; Rebeca, à direita do observador, aconselha Jacob a fugir. (Repositório : Musées Royaux d’Art et d’Histoire, Brussels, Belgium). A segunda, de c. 1550-1560, também representa cenas distintas. Do mesmo modo, uma coluna divide ao meio a composição. Da direita para a esquerda observamos Rebeca a entregar a refeição a Jacob, Jacob a transportá-la e, no final, Isaac a conceder-lhe, por equívoco a sua bênção, sob o olhar atento de Rebeca. No lado esquerdo superior uma janela, estrategicamente aberta na estrutura arquitectónica, mostra Esaú na caça. (Repositório : The Fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco, Califórnia, United States)



Fig. 2 – Caçada de Esaú, Trompas de Caça (Detalhe) – Painel de Azulejos

Fig. 3 – Flügel Horn⁶Fig. 4 – Retrato de Gottfried Reiche⁷

⁶ Instrumentista e compositor germânico activo durante a época Barroca.

⁷ A pintura encontra-se no Museu de História Municipal de Leipzig, Alemanha.

⁸ Imagens retiradas de Anthony Baines – ver referência completa na bibliografia final – (Baines 1984,146).

⁹ Imagem retirada de Kurt Janetzky – ver referência completa na bibliografia final – (Janetzky 1988, 99).

¹⁰ *Bíblia Sagrada* (1999, 333-334).

shape with a small coil in the middle. The second, which is far more important in the history of the horn, was considerably longer and close-coiled in helical form; it was sometimes known as the *trompe Maricourt*. By the early years of the 17th century it had already attained a length of as much as 2 meters, which gave it the same pitch as the contemporary trumpet (...). These helical horns were certainly not much used in the actual hunting-field, but this is scarcely surprising when it is remembered that hunting-signals were still purely rhythmic, and that the instruments themselves were comparatively heavy as well as difficult to sound (...)" (Morley-Pegge 1984, 232-247)

No painel de azulejos vemos dois caçadores que correm, com cães, atrás de um veado. Uma vez que a presa foi encontrada, ambos soam as trompas de caça. O caçador mais à esquerda do observador, com arco e flecha, toca uma trompa, a *Flügel Horn*. O caçador mais à direita do observador, que caça com lança, toca uma trompa cujo modelo é muito semelhante ao instrumento que segura Gottfried Reiche (1667-1734)⁶, no seu retrato⁷ pintado cerca de 1724.

2. I Livro de Samuel – História de David

(1Sam. 16, 14-23) David acalma Saúl. O espírito de Javé afastou-se de Saúl, e ele começou a ficar agitado por um espírito mau enviado por Javé. Então os servos de Saúl disseram-lhe: “Estás a ser atormentado por um espírito mau enviado por Deus. Se o ordenares, nós, teus servos, iremos procurar alguém que saiba tocar harpa; deste modo, quando o espírito mau enviado por Deus te atormentar, alguém tocará para te acalmar”. Então Saúl ordenou: “Procurai alguém que saiba tocar bem e trazei-mo”. Um dos servos disse: “Conheço um filho do belemita Jessé. Ele sabe tocar e é valente guerreiro. (...)”. Então Saúl enviou mensageiros a Jessé com esta ordem: “Manda-me o teu filho David, que guarda o rebanho”. Jessé tomou cinco pães, uma vasilha com vinho e um cabrito, e mandou o seu filho David levar tudo a Saúl. David chegou ao palácio e apresentou-se a Saúl; o rei ficou muito bem impressionado com ele, e tornou-o seu escudeiro. E Saúl mandou dizer a Jessé: “David ficará ao meu serviço, porque eu gosto dele”. Todas as vezes que o espírito de Deus atacava Saúl, David pegava na harpa e tocava. Então Saúl acalmava-se, sentia-se melhor e o espírito mau deixava-o.¹⁰

Saúl foi ungido primeiro rei de Israel pelas mãos do Profeta Samuel. Ganhou a confiança do povo e firmou os seus direitos pelo sucesso das suas campanhas militares contra os inimigos de Israel. Porém pecou gravemente perante Deus que, aos poucos, o abandonou. Pecou contra Samuel, ao colocar-se na sua posição de sacerdote, desobedeceu a Deus, na guerra contra os Amalequitas. Pecou também

contra Deus ao consultar os mortos por uma feiticeira. Tal como nos descreve o primeiro Livro de Samuel, o espírito de Deus afastou-se de Saúl, que passou a ser frequentemente atormentado por demônios. David era o único que conseguia acalmar Saúl, com o som da sua harpa¹¹.

A história de David constitui um dos temas mais populares da iconografia musical religiosa. Apesar de, no final da Idade Média, David ter perdido protagonismo para Santa Cecília, que assumiu os seus atributos como Santa Padroeira dos Músicos e da Música, não perde a sua importância na história musical da Igreja. Ele ainda continua a ser a personificação da Música Sacra.

O painel de azulejos do antigo Colégio dos Meninos Órfãos, que se encontra à esquerda de quem sobe a escadaria, mostra Saúl possuído pelo demônio. Está sentado junto a uma tenda e resiste violentamente a dois homens que o tentam segurar. Ao longe, em segundo plano, vários homens e mulheres observam a cena. David, colocado em frente a Saúl, dança, canta e toca harpa para o acalmar. Há uma adição

¹¹ Em muitas traduções e em escritos mais antigos o instrumento referido é a lira, mais propriamente o *kinnor*, não a harpa (Shiloah 2000, 69-83).

Fig. 5 – David acalma Saúl – Painel de Azulejos



¹² Ter em atenção a nota de rodapé anterior.

¹³ Athanasius Kircher, notável académico germânico do século XVII, publicou estudos em distintos domínios como a Música, Medicina, Geologia, Sinologia e Egiptologia.

¹⁴ Heather foca a sua análise no Renascimento francês. No entanto, não deixa de ter pertinência a sua ideia sobre o tema e a sua aplicabilidade à questão aqui tratada.

¹⁵ Será muito mais adequada a ideia de uma substituição da figura de Orfeu pela de David.

¹⁶ Anicius Manlius Severinus Boethius (ca. 480-524 ou 525 d.C.) na sua obra *De institutione musica*, introduz a classificação da música em três categorias: *Música Mundana* (música das esferas, dos planetas); *Música Humana* (harmonia do corpo humano e harmonia espiritual); *Musica Instrumentalis* (música instrumental)

¹⁷ Tradução da autora: “A Música, serve de Deus, deu-nos estes ócios [ou descansos]: Deus pode fazer com aquela [a Música] (que) Deus afaste aqueles [os ócios]”.

¹⁸ É possível encontrar uma reprodução da gravura de Tempesta na enciclopédia *The Illustrated Bartsch*. Vol. 35, Antonio Tempesta: Italian Masters of the Sixteenth Century.

à passagem bíblica do I Livro de Samuel no que diz respeito ao conteúdo musical: na Bíblia unicamente é referido o acto de tocar¹² mas no painel a posição da boca de David (entreatberta) e a posição das pernas (cruzadas) indicam-nos que também canta e dança. No entanto a posição de dança, claramente desequilibradora, não é compatível com a execução da harpa. Nenhum músico poderia, realmente, tocar harpa em tal posição.

A música assume aqui um poder curativo, quase medicinal acalmando e protegendo a alma de Saúl dos espíritos malignos. O poder curativo da música não era ignorado pela religião nos séculos XVII e XVIII. Athanasius Kircher¹³ (1601 ou 1602-1680), jesuíta alemão, escreveu sobre os poderes terapêuticos da música na sua obra *Musurgia Universalis* (1650). A segunda parte do Livro 9, intitulada “De magia musurgo-iátrica”, inclui e refere como exemplo a cura da melancolia de Saúl por David, entre outros casos. De acordo com Penelope Gouk (Gouk 2000,183) a maioria dos autores do séc. XVIII aborda esta questão com particular ênfase. No entanto, muitos não concordam com a explicação de Kircher para estes fenómenos (Gouk 2000, 183-184).

É também importante mencionar que, para o catolicismo, David representa um novo Orfeu. Orfeu encantava os animais, com o poder da sua música. Mesmo as bestas mais ferozes se amansavam, tornando-se dóceis. Mas David é ainda mais do que Orfeu. David acalma o homem, a sua música atenua os efeitos do demónio trazendo calma espiritual a Saúl. Noel Healthier¹⁴ fornece uma ideia extremamente interessante sobre a relação entre David e Orfeu: os poderes de ambos são comparáveis havendo uma combinação da figura pagã de Orfeu com a figura bíblica de David¹⁵. Num nível mais profundo, o autor refere que o paralelo entre David-Orfeu contribui para uma série de crenças que justificam a existência dos conceitos de *musica mundana* e *musica humana*.¹⁶

“(…) The similarities between the two figures [David & Orfeu] could be understood at more than one level. At a surface level references to the comparable powers of David and Orpheus provide support for syncretistic beliefs which combine biblical and classical ideas in a general way. At a deeper level the David-Orpheus parallel contributes to a set of beliefs which justify the existence of *musica mundana* and *musica humana*. (...)” (Healthier 2000, 206)

Enquanto símbolo, David tem o poder de unir Homem, Música e Deus. Na *Emblemática* de Henkel e Schöne, o Rei David tocador de harpa aparece com a inscrição “MVSICA SERVA DEI” e com a legenda ‘Mvsica serva Dei, nobis haec otia fecit: Illa potest homines, illa mouere Deum’¹⁷. (Henkel e Schöne 1996, 1119)

Parte do painel de azulejos foi copiado de uma gravura de Antonio Tempesta (1555-1630). A figura de David foi alterada, particularmente a harpa, que assume uma forma mais pequena, antiga e simplificada, tipo harpa gótica. A gravura de Antonio Tempesta está de acordo com a passagem bíblica do I Livro de Samuel, visto que a dança e o canto não estão representados, David apenas toca harpa¹⁸.

O apontamento de dança denota alguma permeabilidade ao nível de outras tradições, possivelmente locais. A dança de David pode encontrar o seu enquadramento ao nível das figuras mascaradas presentes nos cortejos, nas touradas e até no teatro. É possível referir, a título de exemplo a citação de Suzanne Chantal:

“(…) Em Portugal também se apreciavam prazeres mais vigorosos. As corridas de touros tinham a preferência. (...) Mais de uma semana antes das corridas de touros, os cegos vendiam o programa escrito em verso; (...) Pormenorizavam-se também as ‘entradas’ que haviam de constituir a primeira parte do espectáculo. As danças da arena eram de rigor (...). Também havia danças masculinas: dos arceiros negros, dos espadas, do rei David, que avançava gravemente, com a coroa de cartão, quase submerso nas ondas de crina da barba. (...)” (Chantal s.d., 272)

Também, a título de exemplo, refere-se a peça teatral (cômica) *Entrada Segunda para as Festas de N. Senhora do Cabo* tem como personagem interveniente o rei David, referido como *Rey dançante*¹⁹.

3. I Livro de Samuel – Outra História de David

(1Sam. 18, 6-9) Triunfo de David. Quando regressavam, depois de David ter morto o filisteu [Golias], as mulheres de todas as cidades de Israel saíram cantando e dançando ao encontro do rei Saúl, ao som de tamborins, címbalos e gritos de alegria. As mulheres dançavam e cantavam em coro: “Saúl matou mil, mas David matou dez mil”. Saúl ficou muito irritado, pois não gostou nada dessa afirmação. E disse: “Deram dez mil a David e a mim apenas mil. Que mais lhe falta senão a realeza?”. E desse dia em diante Saúl olhava David com inveja.²⁰

O painel que se encontra à direita de quem sobe, em frente ao painel que representa David a acalmar Saúl com a sua música, diz respeito ao triunfo de David. Refere-se também a uma passagem do I Livro de Samuel (1Sam.18, 6-9), que descreve o retorno triunfante de David recebido em apoteose pelas mulheres de Israel, mas há elementos figurativos que são retirados de outra passagem bíblica, referente ao retorno com a cabeça de Golias até Jerusalém (1Sam 17, 57-58). Portanto, o painel sintetiza elementos das duas passagens bíblicas, ambas do I Livro de Samuel. No painel de azulejos vemos David, montado num cavalo e acompanhado de seis soldados. Ele segura ao alto, em triunfo, a espada de Golias, com a qual o decapitou. A seu lado, caminha um soldado segurando a cabeça do gigante. A marca da pedra na testa de Golias é bem evidente. Ao seu encontro vêm duas mulheres. Ambas dançam e uma toca um pandeiro (sem soalhas na ilharga²¹) e canta.

¹⁹ Esta comédia integra a obra anónima, *Anatomico Jocosu, que em diversas operaçoens manifesta a ruindade do corpo humano, para a emenda do Vicioso consto de varias Farsas, Entradas, Loas, Entremezes, e diversos Festejos, as quaes se expõem ao publico para divertimento dos curiosos, e desejosos de ouvirem as obras de tão grande Autor* (Lisboa : s.e.) Tomo III. Conta a história de *Donato*, um padre em apuros, que vai dialogando com várias personagens, que entram em palco sucessivamente. O rei David aparece em cena, não com uma harpa, mas com a tiorba (“*Sahe o Rey David com a sua tiorba*”). *Donato* troca um diálogo cômico com o rei, sobre a sua barba e este acaba por executar uma dança. A peça não está datada mas é, com grande probabilidade, da primeira metade do século XVIII.

²⁰ *Bíblia Sagrada* (1999, 336).

²¹ A ilharga é a parte lateral do instrumento e as soalhas são pequenas peças, usualmente metálicas, colocadas na ilharga, que entrechocam. O som das soalhas resulta de uma percussão indirecta, visto que é a membrana que é directamente percutida pela mão do(a) executante. Indirectamente, as soalhas soam também acrescentando um novo timbre (o do metal), mais brilhante, ao som profundo da membrana.



Fig. 6 – David retorna triunfante com a cabeça de Golias – Painel de Azulejos

²² Gravura datada de 1613. É possível encontrar a sua reprodução na enciclopédia *The Illustrated Bartsch*. Vol. 35, Antonio Tempesta: Italian Masters of the Sixteenth Century.

O painel é uma cópia parcial de uma gravura de Antonio Tempesta (1555-1630)²². A maioria dos elementos que se encontravam em primeiro plano, na gravura, foram copiados para o azulejo. Mas a maioria dos figurantes foram drasticamente eliminados. O monumental cortejo, onde se vê, inclusivamente, um carro com o rei Saúl, é extinto. Temos apenas David e um grupo de seis soldados, que são fielmente decalcados e apenas duas mulheres do grande grupo. Toda a figuração que, na gravura, existe em segundo plano, desaparece. Substitui-a uma paisagem vazia e aberta ao infinito. Há também diferenças significativas referentes aos elementos musicais: a posição de dança das duas mulheres é fielmente mantida. O pandeiro, no painel, não tem as soalhas representadas. Há um triângulo com aros que é elimi-

nado – assim, a mulher que se encontra mais próxima de David passa de dançarina/ executante a apenas dançarina.²³

O conjunto azulejar do antigo edifício dos Meninos Órfãos tem sido estudado por vários Historiadores e Historiadores de Arte sendo uma referência no património artístico lisiponense. Não obstante, nunca havia sido realizado o seu enquadramento musicológico. Os elementos musicais destes painéis ilustram, não só, referências musicais bíblicas, como também o próprio instrumentário europeu. É curioso que são também adicionados aos painéis elementos musicais profanos, fruto das tradições festivas barrocas Portuguesas. A influência da gravura estrangeira fica também comprovada sendo que a identificação das fontes utilizadas pelos artistas portugueses contribuirá para o importante estabelecimento de uma rota de circulação de fontes na Europa. ●

Bibliografia

ABRAHEV, Bozhidar. *The Illustrated Encyclopedia of Musical Instruments – From all Eras and Regions of the World*. Köln: Könemann, 2000.

s.a. “Antigo Colégio dos Meninos Órfãos, Recolhimento do Amparo”. Última modificação a 18 de Janeiro, 2013, <http://www.igespar.pt/pt/>.

BAINES, Anthony. *Brass Instruments their history and development*. London: Faber & Faber Limited, 1976.

CHANTAL, Suzanne. *A vida quotidiana em Portugal ao tempo do terramoto*. Lisboa: Edições ‘Livros do Brasil, s.d.

FERREIRA, Manuel Pedro. “Recordando o Rei David: vivência coral e criatividade musical na Europa pós-carolíngia”. Última modificação a 1 de Abril, 2014, <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA8/ferreira8005.html>.

GOUK, Penelope. “Music, Melancholy, and Medical Spirits in Early Modern Thought.” In *Music as Medicine – The History of Music Therapy since Antiquity*, editado por Peregrine Horden, 173-194. England/USA: Ashgate, 2000

HEALTHER, Noel. “Curing Man and the Cosmos: The Power of Music in French Renaissance Poetry.” In *Music as Medicine – The History of Music Therapy since Antiquity*, editado por Peregrine Horden, 195-212. England/USA: Ashgate, 2000.

HENKEL, Arthur., Albrecht Schöne. *Emblemata – Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts*. Stuttgart-Weimar: Verlag, 1996.

JANETZKY, Kurt, Bernhard Brüchle. *The Horn*. London: Batsford Ltd, 1988.

MECO, José. “Os azulejos do antigo Colégio de Jesus, dos Meninos Órfãos.” In *O Colégio dos Meninos Órfãos da Mouraria, s.e.*, 89-98. Lisboa: Comissariado Geral das Comemorações do V Centenário do Nascimento de S. Francisco Xavier (1506-2006), 2005.

²³ Esta gravura de Antonio Tempesta serviu como modelo a outro painel de azulejos lisboeta. O painel em questão encontra-se no Mosteiro de S. Vicente de Fora, no piso que superior do claustro, inserido num ciclo dedicado à história de David. Como o painel se encontra um pouco afastado dos restantes, e não tem David representado – apenas as mulheres de Israel tocando e dançando – a sua classificação temática não tem sido correcta. Não restam dúvidas de que se trata das mulheres de Israel a receberem com música e dança David triunfante, que o pintor de azulejos não quis, neste caso, incluir na composição. Consultar a tese de Doutoramento de Luzia Rocha, *O Motivo Musical na Azulejaria Portuguesa da primeira metade do século XVIII*, apresentada a Universidade Nova de Lisboa, FCSH em Junho de 2012, pp. 40-41.

MEUCCI, Renato. *Strumentaio – Il costruttore di strumenti musicali nella tradizione occidentale*. Veneza: Fondazione Cologni e Marsilio Editori, 2010.

MONTAGU, Jeremy. *Musical instruments of the Bible*. London:s.e., 2002.

MORLEY-PEGGE, Reginald. "Horn." In *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Editado por Stanley Sadie, 232-247. London: Macmillan Press Limited, 1984.

OLIVEIRA, Lina. "Recolhimento do Amparo/Colégio dos Meninos Órfãos/Colégio de Jesus". Última modificação, 2005. <http://www.monumentos.pt/>

ROCHA, Luzia. *O Motivo Musical na Azulejaria Portuguesa da Primeira Metade do Século XVIII*. Tese de Doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa, FCSH, Junho de 2012.

SHILOAH, Amnon. "Jewish and Muslim Traditions of Music Therapy." In *Music as Medicine – The History of Music Therapy since Antiquity*, editado por Peregrine Horden, 69-83. England/USA: Ashgate, 2000.

Resumo

A recente descoberta de dois magníficos desenhos para o alçado do Palácio Real a construir em Campo de Ourique levantam, pela erudição das suas opções arquitectónicas como pela sua superlativa qualidade estética, uma série de questões sobre a cultura arquitectónica e o desenho de arquitectura em Portugal, nos meados do século XVIII. Sendo um conjunto indissociável, um dos desenhos apresenta a data de 1760 com a assinatura, algo inusitada, do Capitão Dionizio de S. Dionizio, figura de pouco relevo na conjuntura dos arquitectos da Casa Real implicados nas grandes obras de renovação da cidade de Lisboa pós terramoto. Perante esta personagem pouco conhecida pretendemos neste texto apresentar uma primeira abordagem abrindo, num futuro, um debate alargado sobre o quadro conceptual de influências de que o elevado nível artístico destes desenhos, sem paralelo na época, dá testemunho. ●

Abstract

The recent discovery of two magnificent drawings of the Royal Palace to be built in Campo de Ourique raises a number of issues amongst scholars on the architectural culture and architecture design in Portugal in the mid eighteenth century. This is due not just to the erudition which stands up in the perfect choice of its architectural options but also to the superlative quality of its architectural aesthetics. Being an inseparable whole, one of the drawings shows the date 1760 and the unexpected signature of Captain Dionizio S. Dionizio, as he was not a relevant figure in the panorama of the architects of Casa Real who were involved in the renovation of Lisbon after the earthquake. This text aims to present a first approach to this work and to its relatively unknown author, proposing a future and broad debate on the rich conceptual framework of influences seen in the high artistic level of these designs, unmatched at the time. ●

Arbitragem Científica Peer Review

Nuno Senos

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Iván Rega Castro

Universidade de Lleida

palavras-chave

**PALÁCIO REAL
CULTURA ARQUITECTÓNICA
DESENHO DE ARQUITECTURA
ROCOCÓ**

key-words

**ROYAL PALACE
ARCHITECTURAL CULTURE
ARCHITECTURE DESIGN
ROCOCO ART**

**Data de Submissão
Date of Submission**
Mar. 2013

**Data de Aceitação
Date of Approval**
Jun. 2014

DOIS ALÇADOS INÉDITOS DO PALÁCIO REAL DE CAMPO DE OURIQUE

HÉLDER CARITA

Instituto de História da Arte, FCSH/UNL
Bolsheiro de pós doutoramento da FCT
(DFRH/SFRH/BDP/86848/2012)

I – Introdução

¹ Os desenhos, executados a tinta-da-china e aguarela em vários tons, foram realizados sobre uma base feita de papéis de diversas dimensões colados entre si para atingir as suas grandes proporções. Os dois apresentam igualmente a mesma marca de água, uma flor-de-Lys inscrita num elmo encimado de coroa, como a respectiva contramarca do fabricante holandês: D & C BLAUW. facto que indicia que os dois desenhos tenham sido realizados no mesmo local ou instituição. Um desenho é acompanhado de legenda com data de 1760, apresentando as dimensões 395 cm x 87 cm. O segundo sem legenda apresenta as dimensões de 384 cm x 64 cm. No final do texto é apresentada uma fixa técnica e descritiva para cada um dos desenhos.

² Boffrand 1753.

³ Blondel, 1752-1756.

A recente descoberta de dois admiráveis desenhos de inusitadas dimensões¹ guardados na Academia de Ciências de Lisboa, correspondendo a duas diferentes propostas para o alçado principal do Palácio Real, pensado construir na zona de Campo de Ourique (fig. 1 e 2), no quadro das estratégias de planeamento da cidade de Lisboa após o Terramoto, vem permitir uma nova leitura deste processo. O invulgar nível estético destes desenhos, sem paralelo na produção da época, em Portugal, remete-nos para uma reflexão sobre a qualidade do ensino da arquitectura e para as elevadas capacidades desenvolvidas pelos arquitectos da casa real, bem reflectidas na elaborada execução destes projectos de alçados.

Demarcando-se claramente de um rigor e depuramento pombalino, os desenhos encontrados transparecem uma opção estética onde a grandiosidade de escala se cruza com uma elegância formal e uma sofisticada adjetivação decorativa de inspiração *rocaille* e espírito cortesão. Com uma clara filiação na tratadística francesa, com particular incidência nas obras de Germain Boffrand² e Jacques-François Blondel³, numa análise atenta podemos verificar que estas influências se revelam aqui não por simples inspiração de desenho, mas numa cuidada reflexão dos seus conteúdos teóricos.

Neste sentido é particularmente significativo o seu afastamento de uma linha do barroco italiano que vemos desenvolver-se no Palácio Real de Madrid, por Filipe Juvara (1678-1736), e Juan Bautista Cacchetti (1722-1797), ou em Nápoles no Palácio Caserta desenhado por Vanvitelli (1700-1773). A ênfase dos grandes efeitos de massa, a par de uma sistemática recorrência à coluna colossal com enta-



blamento fortemente saliente, correndo ao longo de toda a fachada, conferem a estes edifícios uma solenidade majestosa que se afasta radicalmente dos pressupostos estéticos presentes no projecto do Palácio Real para Lisboa. Assinalados por uma fluidez e precisão de traço, estes desenhos recebem delicadas tonalidades a aguarela e uma forte marcação de luz e sombras, sendo um raro testemunho, em Portugal, do chamado “desenho de arquitectura”. Evoluindo a partir de Itália, com a chamada “veduta” de arquitectura, vemos este género ser difundido através de grandes artistas, como Gaspar Van Wittel (1652), Panini (1692-1765), os Galli Bibiena, ou Piranesi (1720-1778), divulgando-se por toda a Europa num ambiente iluminista, como objectos de culto procurados por príncipes e grandes colecionadores para os seus gabinetes de curiosidades e galerias de arte⁴. Afastando-se do âmbito de uma disciplina e de uma lógica teórica afectada à arquitectura, estes “desenhos de arquitectura”, concebidos mais para uma fruição estética, apelando à imaginação e sensibilidade, afirmam-se como um género artístico que ao longo do século XVIII vai ganhando autonomia como uma produção artística em voga nas grandes cortes europeias.

Fig. 1 – Alçado de Palácio Real a construir em Campo de Ourique. Assinado Cap. Dionizio S. Dionizio, 1760. Desenho a tinta-da-china, com aguada. Dims; 3840mm x 640mm Academia das Ciências de Lisboa. (s. n. de inv.)

Fig. 2 – Alçado de Palácio Real a construir em Campo de Ourique. Desenho a tinta-da-china, com aguada. S/assinatura, c. 1760. Dims: 3950mm x 870mm Academia das Ciências de Lisboa. (s. n. de inv.)



⁴ Sobre este tema conf: Rabreau, 2001; Michel, 1987

⁵ Tarefa esta que ocasionou diversos motins, fugas e queixas que constam de documentação guardada no Arquivo Histórico Militar e no Cartório da Junta do Comércio.

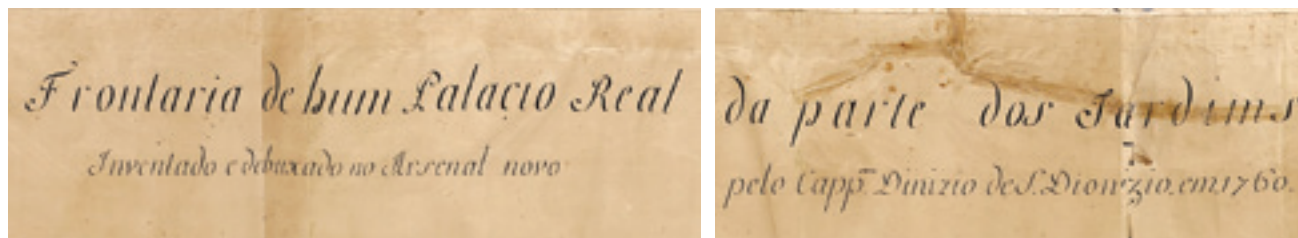
Terá sido na sua qualidade de obras de arte, para serem apresentadas na corte, que os desenhos em análise terão, mais tarde, integrado as colecções da Academia de Ciência, possivelmente pela mão do Duque de Lafões, seu fundador e grande coleccionador de arte.

Apresentando, os dois desenhos, claras afinidades estilísticas e formais, que apontam para duas variantes de um mesmo projecto de edifício, um deles é acompanhado da legenda: “Frontaria de hum Palácio Real da parte dos jardins inventado e debuxado no Arsenal Novo pello Capp am Dinizio de S. Dionizio em 1760” (fig. 3). Se esta legenda nos permite, com toda a segurança, considerar que estamos perante duas variantes do projecto do Palácio Real de Campo de Ourique, iniciado por decreto real, em 1759, ela coloca-nos porém uma incógnita quanto à sua inusitada autoria.

Face à qualidade estética dos projectos, não podemos deixar de nos interrogar perante a sua autoria, uma figura de capitão engenheiro, que, embora entre os anos de 1758-1760 tenha assumido a difícil tarefa de comando dos presos ocupados nas demolições e desentulho da cidade arruinada⁵, não consta da lista de projectistas que participaram nas grandes obras de urbanismo e arquitectura realizadas para a reconstrução da cidade de Lisboa.

No desenvolvimento da nossa investigação, importou decisivamente a identificação de duas plantas registando a implantação do Palácio Real a construir na zona de São João dos Bem Casados, que vieram acrescentar uma nova luz sobre as implicações deste emblemático edifício na estrutura urbana prevista para Lisboa. Elaboradas em dois momentos diferentes, uma em 1756, sob a direcção de Manuel da Maia, e outra em 1759, sob orientação de Carlos Mardel, elas demonstram duas visões urbanísticas diferentes, em que uma, de tendência barroca, apoiada na dinamização e *aggiornamento* decorativo de grandes vias urbanas, se opunha a um racionalismo cartesiano, pautado por um depuramento e uniformidade militarista. Em ambos os





casos o novo palácio real ocupava um lugar nuclear e emblemático nas lógicas de desenvolvimento e traçado urbano equacionadas para a Lisboa Pombalina.

Fig. 3 – Pormenor do alçado do Palácio Real a construir em Campo de Ourique com legenda “Frontaria de hum Palácio Real da parte dos jardins inventado e debuxado no Arsenal Novo pello Capp am Dinizio de S. Dionizio em 1760” Academia das Ciências de Lisboa. (s.n. de inv.)

II – Problemáticas do novo Palácio Real a construir pós terramoto

De forma significativa, Manuel da Maia no texto da sua primeira *Dissertação*⁶, faz uma clara omissão à reconstrução do Palácio da Ribeira, conferindo particular relevo à construção de um novo palácio real noutra local. Nos seus cinco “modos” de reconstrução da cidade arruinada, Manuel da Maia concentra a sua atenção nas hipóteses de um Palácio Real a construir em Belém ou em São João dos Bem Casados, mostrando de forma contundente a sua preferência pelo segundo, cujas qualidades enumera detalhadamente: “porem se S. Magestade for servido querer lançar mão de hum sitio salufifero, e superior apropriado p.^a cabeça de Corte com boas 4 communicações p.^a a cidade e p.^a o campo, aproveitando-se prim.^a m.te do beneficio da agua livre de Bellas e terreno firme e sólido com bom nivelmo e capacidade p.^a edificar com grandeza, he este o sitio entre S. João dos Bens Casados e o convento de N. Sr.^a da Estrela com 4 communicações de bom uso”⁷. Como Walter Rossa observou⁸, estas palavras transpareciam uma longa reflexão de Manuel da Maia quanto às lógicas de desenvolvimento de Lisboa e às linhas de traçado do seu crescimento, em que as quatro “communicações de bom uso” referidas, constituíam elementos estruturantes fundamentais para a Lisboa visualizada pelo urbanista. Neste sentido, salientava a escolha já efectuada para o local do novo Hospital de Todos os Santos, na quebrada da cerca do convento de São Bento, propondo a construção de uma biblioteca pública, na envolvente do Palácio Real, que a disponibilidade de terrenos facilitaria.

Abandonada a hipótese de uma nova cidade entre Alcântara e Pedrouços, na 2.^a parte das *Dissertações*, assinada a 16 de Fev. de 1756, o novo Palácio Real a construir entre S. João dos Bem Casados e o convento de N. Sr.^a da Estrela ganha nova projecção, discriminando o texto; “ficando aquele sitio cabeça e parte principal da Corte e Cid. de Lix.^a” (parágrafo 2). Numa lógica de enquadramento urbano, Manuel da Maia chama a atenção para o facto de na Freguesia de Santa Isabel se estar “edificando sem ordem e simetria”, sugerindo um conjunto de medidas a serem tomadas pelos architectos e mes-

⁶ Sob o título de *Dissertação*, Manuel da Maia escreveu um memorial dirigido ao duque de Lafões, regedor das Justiças, abordando problemáticas e estratégias a tomar no processo de reconstrução de Lisboa após o terramoto.

⁷ DGLAB/TT, *Ministério da Guerra*, Maço 270, remessa de 26-12-1891. Transc. França 1977, 291-308

⁸ Rossa 1998, 39-40

⁹ Referimo-nos sobretudo ao esquisso do Museu Cívico de Torino. Inv. 1895/DS, voll, Fl.97, Diesegno 157. Este esquisso encontra-se publicado em várias obras: Rossa 1998, 27.

¹⁰ Delaforce 1995, 28

tres do Senado da Câmara de Lisboa quanto ao traçado das novas ruas. Assegurava-se assim uma consistente estrutura de envolvimento urbano para a zona do palácio real, que ficava a constituir um pólo urbano em clara ligação com a Baixa a reconstruir. Fora do seu significado urbano na conjuntura das lógicas de desenvolvimento da cidade, Manuel da Maia, ao enumerar as qualidades do sítio, permite-nos uma visualização das suas premissas conceptuais. Para além de um lugar “salutífero” junto da entrada do aqueduto em Lisboa, situado num terreno “firme e sólido com bom nivelamento”, o Engenheiro-mor chamava a atenção para o local que apresentava uma capacidade de “construir com grandeza”.

Num vasto planalto, o palácio teria como valor arquitectónico fundamental a disponibilidade de extensos terrenos em várias direcções, que possibilitavam tanto um enquadramento urbano de praça e grandes eixos viários de aproximação como o seu envolvimento por vastos jardins, que neste caso desciam para poente pela vertente do vale de Alcântara. De uma certa maneira, era a tradição do grande palácio barroco concebido em termos paisagísticos, de que Versalhes se transformara em paradigma, que permanecia como modelo incontestável das cortes europeias e que, embora as grandes realizações de D. João V, faltava a Lisboa e à corte portuguesa. Na realidade o Palácio de Mafra, com todas as suas premissas ideológicas e repertório de exaltação áulica, permaneceu inacabado, ao nível da decoração dos seus interiores, afirmando-se, longe da capital, incapaz de cumprir funções de representação régia que um palácio real exigia como palco de cortejos, entradas régias e festividades litúrgicas.

Neste desígnio, o malgrado projecto do Palácio Real realizado por Filipe Juvara a quando da sua vinda a Portugal, em 1719, continuava em aberto. O orçamento algo desmesurado, mas sobretudo o tempo que levaria a construir, retirava-lhe as suas premissas retóricas mais prementes que se prendiam com a legitimação da monarquia portuguesa face às potências europeias. Equacionavam-se os direitos sobre o Brasil e as suas fronteiras como a legitimação do padroado português no Oriente, de que a criação do patriarcado de Lisboa, logo em 1716, a par das embaixadas às cortes europeias constituíam elementos de uma mesma hábil estratégia diplomática onde o papado ocupava lugar nuclear.

Os vários esquissos, realizados pelo arquitecto, num traço rápido, mas de uma eloquência expressiva inexecedível, apresentam o palácio, num programa em U flanqueado por torreões angulares, articulado lateralmente por uma monumental basílica. O que prevalece nestes esquissos⁹ é, sem dúvida, a grande estrutura paisagística de enquadramento urbano, formando um vasto anfiteatro dividido em pata-mares com dois arcos triunfais colocados lateralmente. Descendo sobre as margens do Tejo, este enorme anfiteatro desmultiplicava-se em percursos de aproximação ao palácio vocacionados para cortejos e entradas régias, numa conseguida imagem de exaltação régia e de afirmação imperial.

Cabe salientar que para além dos esquissos da proposta inicial, guardados, hoje em Turim, o arquitecto terá deixado em Portugal o projecto do novo Palácio Real, cujos desenhos descreveu como; “belissime piante e designi magnificentissimi”¹⁰.

Estes desenhos, desaparecidos com o terramoto, terão ficado durante o reinado de D. João V e até ao terramoto como incontornáveis documentos de reflexão crítica para os arquitectos e altos funcionários régios.

Para colmatar esta lacuna, D. João V efectua entre 1726 e 1727, a compra de seis quintas no sítio de Belém. Sobre as intenções régias para este notável conjunto de quintas, o cônsul francês Mr. De Montagnac, dá-nos notícia assinalando; “tenciona el-rei edificar ali um soberbo palácio e comprar várias outras quintas para anexa-las àquela”¹¹. As várias quintas nunca foram objecto de um projecto de conjunto recebendo a Quinta de Belém obras de melhoramento como simples quinta de recreio, sem a dignidade icónica de um Palácio Real.

De grande aparato formal, as obras realizadas no Palácio da Ribeira, pela situação encravada no tecido urbano antigo da cidade, junto à colina de São Francisco, não permitiam um programa coerente com a amplitude de soluções urbanas e paisagísticas necessárias a um complexo palatino, que o modelo de Palácio Real subentendia.

Em síntese, faltava ao poder régio e à capital do reino um Palácio Real onde as premissas ideológicas de representação do poder real se cruzassem com um alinhamento arquitectónico e urbanístico capaz de ombrear com as grandes cortes europeias. É neste sentido que Manuel da Maia nas suas estratégias de reconstrução da cidade de Lisboa idealiza o Palácio Real como elemento estruturante e fundamental da nova capital.

¹¹ Carvalho 1960, 340

¹² França 1966, 175

¹³ Rossa 1998, 39-41

¹⁴ Museu da Cidade. Des. 0982

III – Gênese e desenvolvimento do processo de construção do Palácio Real

Da historiografia Pombalina sabia-se terem existido dois projectos para um Palácio Real a construir na zona de Campo de Ourique¹². Na sequência dos estudos de José Augusto França, Walter Rossa deu particular relevo à problemática da construção do Palácio Real no seu estudo *Além Baixa*¹³, debruçando-se sobre as implicações urbanas que este edifício levantava numa pretendida reestruturação da Lisboa Ocidental. Se nas suas linhas gerais a trajectória deste processo é conhecida, não podemos deixar de o visitar face aos novos alçados encontrados como às duas plantas inéditas com a sua implantação urbana.

A falta de uma decisão régia quanto à futura localização do palácio real parece determinar que, no plano de ordenamento urbano da zona ocidental de Lisboa, datado de 1756, a localização do edifício não tenha sido objecto de proposta. Neste plano, dirigido por Manuel da Maia e realizado por Philipe Roiz de Oliveira¹⁴, toda a zona de Campo de Ourique aparece com uma malha uniforme e contínua de quarteirões rectangulares que se orientavam norte sul, seguindo, de forma significativa, as lógicas da Baixa.

¹⁵ GEAEM-DIE, *Cartografia*. Cota , 2348-2-16-22.

Fig. 4 – Pormenor da zona Bem Casados de implantação do Palácio Real da planta base para o plano de desenvolvimento urbano de Lisboa Ocidental, feita segundo directivas de Manuel da Maia, cuja planta final é datada de 5 de Novembro de 1756.
S/assinatura, c. 1756
Desenho a lápis sobre base a tinta-da-china, GEAEM-DIE, *Cartografia*. Cota, 2348-2-16-22.

No decurso da nossa investigação, encontrámos, porém, uma outra planta¹⁵, correspondente a um estudo para o programa da zona ocidental de Lisboa de 1756, onde, no traçado, aparece de forma evidente a proposta de implantação do palácio real com um grande quarteirão apoiado por outros dois, para jardins, situados na retaguarda e do lado poente (fig. 4). Em frente ao palácio abria-se uma grande praça rectangular com cerca de 300m x 130m, articulada, por sua vez, com um sistema ortogonal de grandes vias de acesso que, para norte, ligavam a Campolide e Sete Rios, a nascente, com o Rato e São Bento e para sul, uma via fazia a ligação com a zona ribeirinha de Alcântara.

Facto particularmente importante, esta planta de trabalho encontra-se completa, apresentando toda a zona de São Bento que fazia a ligação ao Bairro Alto, o que não acontece com o Plano de 1756, que se apresenta truncado sem a metade mais chegada a São Bento e ao Bairro Alto. Na planta de trabalho podemos verificar que tanto a rua de São Bento como a calçada da Estrela eram alargadas e rectificadas, constituindo grandes vias de articulação do traçado geral de toda esta zona. Perpendicularmente à rua de São Bento desenvolviam-se três grandes vias que subindo para a zona de Campo de Ourique, estabeleciam ligações privilegiadas entre estas duas áreas. Podemos assim confirmar que, embora o Plano de Lisboa Ocidental de 1756 não contemple a implantação do Palácio Real, a planta do seu estudo preparatório testemunha de forma clara que o edifício estava bem presente nas opções fundamentais do plano concebido por Manuel da Maia, conformando no seu conjunto, um traçado de grande coerência urbanística.

A complexidade e gravidade de situações levantadas pelo projecto da Baixa parecem ter relegado para segundo plano a construção do novo Palácio Real. Por outro



lado, na Ajuda, a Barraca Rica, projectada por Bibiena, foi crescendo em dimensões verificando-se a progressiva instalação da nobreza e grandes famílias na área ribeirinha entre Alcântara e Pedrouços, assim como na encosta da Ajuda¹⁶.

Nos anos de 1757 e 1758 nada se adianta a propósito da problemática do novo Palácio Real, mas, em 2 de Julho de 1759¹⁷ um novo decreto real determinava oficialmente o início do processo na zona prevista por Manuel da Maia, isto é “entre o largo de S. João dos Bem Casados e o caminho que vai do senhor Jesus da Boa Morte para o Rato”¹⁸. Para além das disposições legais que garantiam as necessárias expropriações, o decreto associava, de forma explícita, a construção do palácio com a de um novo bairro destinado à nobreza e grandes funcionários régios, discriminado; “attendendo ao mesmo tempo a que pelo estabelecimento do meu palácio naquelle novo bairro e pela Nobreza e Pessoas ocupadas no meu real serviço devem fazer nas vizinhanças delle”¹⁹. O significado e importância deste novo bairro eram ainda salientados afirmando-se no texto do decreto que “as ruas do mesmo bairro sejam regulares, decorosas e como taes decentes para nelas passarem os cortejos nas funções mais celebres da Corte”²⁰.

IV – Carlos Mardel e a implantação do Palácio Real

Decorrendo do Decreto de 2 de Julho de 1759, o estudo para a implantação do novo Palácio Real foi entregue a Carlos Mardel com o apoio de Elias Sebastião Pope, como refere uma carta assinada por Manuel da Maia, preservada no arquivo da família Mardel²¹. Nesta carta é claramente referido que Carlos Mardel era incumbido de realizar, não só a implantação do palácio, como dos “principais rumos do palácio premeditado”.

Igualmente Ratton dá notícia desta tarefa quando realiza uma pequena biografia de Carlos Mardel referindo: “mas sei que foi no tempo de Mardel que se levantou a planta, e se collocarão os marcos, dos quaes ainda existem alguns, junto á igreja de St. Isabel, Fonte Santa, Prazeres e São João dos Bem Casados”²².

Sobre este processo, o Arquivo da Arma de Engenharia guarda uma interessante planta, não assinada, correspondendo a um estudo da implantação do palácio e das suas vias de acesso²³. Aqui Carlos Mardel evidencia um outro entendimento urbanístico da relação do palácio com o traçado da cidade, afastando-se das concepções implícitas no plano da Lisboa Ocidental de 1756 dirigido por Manuel da Maia (fig. 5). Na proposta de Carlos Mardel, a fachada do palácio é voltada para nascente, privilegiando-se a sua relação com o largo do Rato. Subindo em linha recta a partir do Rato, Carlos Mardel propunha um grande eixo central de aproximação ao Palácio que, de forma cenográfica e festiva, desembocava rigorosamente em frente ao edifício.

¹⁶ Sobre a Barraca Rica e a instalação de nobreza e altos funcionários régios na região: conf. Maria Isabel Braga Abecassis, *A Barraca Rica. A Residência na Ajuda dos Reis de Portugal após o Terramoto (1756-1794)*, Lisboa, Tribuna da História, 2009.

¹⁷ Documento publicado por Sepúlveda 1910, 401-402.

¹⁸ Idem, *Ibidem*, 401.

¹⁹ Idem, *Ibidem*, 402.

²⁰ Idem, *Ibidem*, 402.

²¹ A carta encontra-se publicada por Sepúlveda, Christovam Ayres de Magalhães, Vol. IX, p. 403, e mais tarde por Walter Rossa, *Além Baixa*, p. 143

²² Ratton, Jacome, *Recordações de Jacome Ratton sobre Ocorrências do seu Tempo em Portugal* [Londres 1813], Lisboa, Fenda, 1992, p. 237

²³ GEAEM-DIE, *Cartografia*, D. 2347-2-16-22.

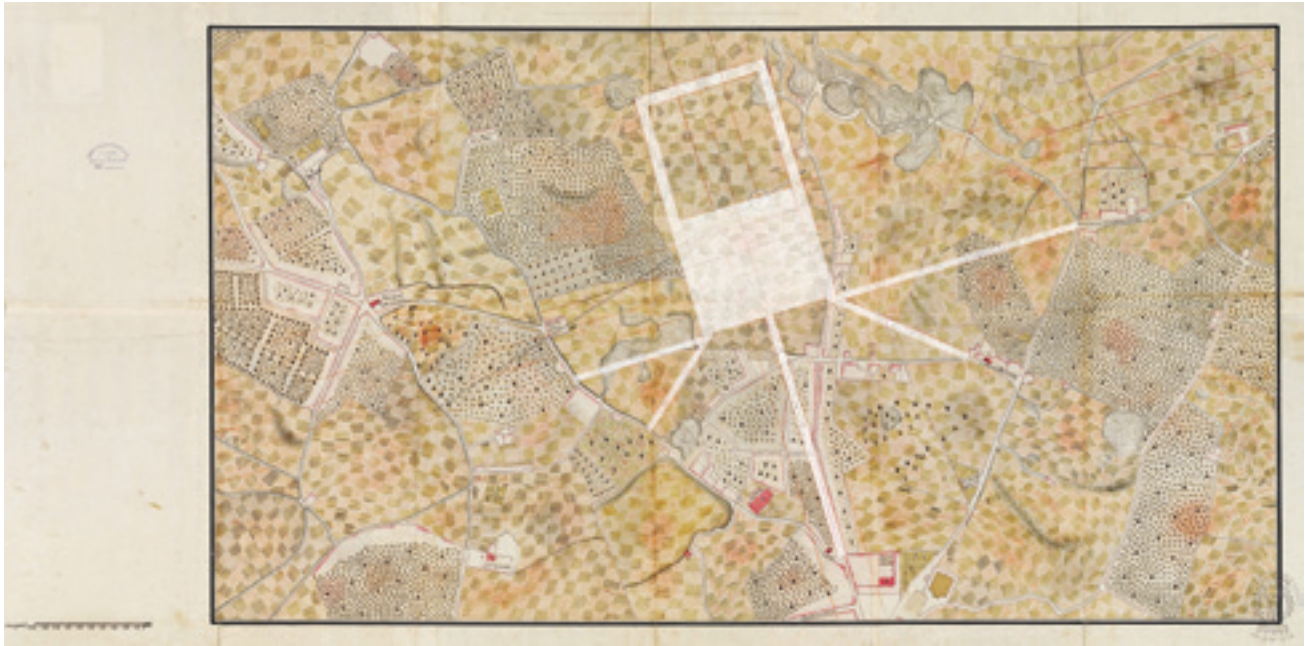


Fig. 5 – Planta de implantação do Palácio Real a construir em Campo de Ourique. Desenho a tinta-da-china vermelha sobre base a tinta-da-china com aguada. Embora não assinada, a planta terá sido realizado por Elias Sebastião Pope sob direcção de Carlos Mardel, (a branco vão assinaladas, por nós, as vias de acesso e a praça do Palácio). GEAEM-DIE, *Cartografia*, D. 2347-2-16-22.

Mais interessante sob um ponto de vista estético, este eixo central de acesso ao palácio era articulado com duas outras ruas que, de forma oblíqua e em leque enfatizavam a aproximação ao edifício, numa solução de forte sentido monumental e dinâmico, com claras referências ao programa de implantação urbana do Palácio de Versalhes. Esta estrutura viária em leque era completada por uma outra grande via que, de direcção sensivelmente norte-sul, passava em frente ao palácio, fazendo a ligação para sul com zona ribeirinha de Alcântara e para norte com Campolide e Sete Rios.

A solução parece não ter agradado a Manuel da Maia que se queixa directamente ao então conde de Oeiras, aludindo a que a implantação estaria incorrecta em termos da sua orientação norte-sul²⁴.

Cabe referir que Carlos Mardel assumia, no mesmo ano de 1759, o traçado do novo Bairro das Águas Livres²⁵, realizando concomitantemente, nesta zona, a Mãe de Água das Amoreiras, o Arco das Amoreiras, o Chafariz do Rato e ainda a Fábrica das Sedas. A ligação do Palácio Real ao Rato através de um percurso urbano de forte sentido cenográfico permitia ainda reforçar a importância da então rua Direita do Colégio dos Nobres (actual rua da Escola Politécnica) que adquiria uma nova dinâmica como grande eixo de desenvolvimento da cidade, ligando o Rato ao Chiado. Igualmente Carlos Mardel realiza aqui obras de transformação do antigo Colégio dos Jesuítas para instalação do Colégio dos Nobres, em sintonia com uma nova nobreza, como os Lagoa Sobral e os Rebelo de Andrade, que começava a construir os seus palácios nesta rua, dotando-a de uma nova animação urbana.

Com estas intervenções Carlos Mardel revela um outro entendimento da cidade e do urbanismo que, opondo-se ao frio racionalismo cartesiano e à uniformidade

²⁴ A carta encontra-se publicada por Sepúlveda 1910, Vol. IX, p. 403.

²⁵ Além da planta existe o Decreto datado de 22 de Maio de 1759 e emitido pela Junta do Comércio, que ordena a terraplanagem dos terrenos “Junto da praça aos Arcos das Águas Livres no stio do Rato na forma da planta do Tenente Coronel Engenheiro Carlos Mardel” in Santana 1979, 75-76.

militarista promovida pelos engenheiros portugueses, manifestava não só um sentido cenográfico e festivo de tendência barroca, como uma sábia e pragmática adequação às realidades e às naturais vocações e potencialidades paisagísticas de uma cidade recortada entre vales e colinas debruçadas sobre o Tejo.

Cabe salientar que, entretanto, o rei D. José I permanece na Real Barraca, no Alto da Ajuda, cujas dimensões possibilitavam albergar os apartamentos privados dos príncipes e princesas e respectivo pessoal. Com o alargar no tempo desta situação, assiste-se a uma tendência de fixação, na zona ribeirinha entre Belém e Pedrouços, bem como na encosta que sobe para a Ajuda, de um significativo conjunto de grandes famílias, como os duques de Cadaval ou os marqueses de Marialva, a par dos mais diversos altos funcionários régios, o que terá contribuído para uma certa resistência à mudança para um novo Palácio Real a São João dos Bem Casados, implicando também a mudança da corte para esta área. A resistência de D. José I, que se alheia de todo o processo e permanece na Ajuda, pode também ser relacionada com o facto desta deslocação da corte para o interior promover um afastamento do Tejo, que durante séculos ocupou um lugar estruturante na imagem da cidade de Lisboa e nas lógicas de representação do poder real e da sua congénita ligação ao mar.

²⁶ Machado 1823.

²⁷ Ratton 1992 [1813].

²⁸ Machado 1823, 152.

²⁹ Idem, *Ibidem*, 166.

V – As duas propostas de alçado para o Palácio Real

A memória da elaboração do projecto arquitectónico do Palácio Real de Campo de Ourique ficou amplamente registada tanto por Cyrillo Volkmar Machado na sua *Collecção de Memórias*²⁶ como nas, igualmente, *Memórias* de Jacome Ratton²⁷.

Cyrillo refere em vários momentos o assunto, como quando escreve sobre Eugénio dos Santos: “foi architecto da nova Lisboa e do palácio real que se devia fazer em Campolide e Arco do Carvalhão, emprezas de tal ponderação que se deverião incumbir não só ao melhor architecto do reino”²⁸. Mais adiante o autor assinala ainda: “quanto ao palácio vimos em Roma em casa de João Antinori, o risco delle, e pareceu-nos grande e nobre. Este artista esteve em Lisboa, aonde casou com huma portuguesa, e foi empregado na casa do risco como Ajudante de Eugénio dos Santos”. Destas palavras podemos guardar o facto de Cyrillo referir a importância do projecto do palácio real em paralelo com a construção da chamada “nova Lisboa”, qualificando-o de “grande e nobre”.

Na curta biografia que faz de Carlos Mardel, Cyrillo fornece uma lista de projectos realizados por este architecto terminando: “e o risco para o palácio que o senhor rei D. José quis fazer no campo de Ourique”. Elencando os edifícios projectados por Carlos Mardel depois do terramoto Cyrillo volta a repetir “que o primeiro foi palácio Real em Campodide, cujos riscos foram feitos por hum João Antinori, subordinado a Eugénio dos Santos e outro por Carlos Mardel”²⁹.

³⁰ Ratton 1992 [1813], 237.

³¹ Idem, *ibidem*, 237.

³² Sobre o percurso de cargos deste engenheiro conf. Leonor Ferrão, 2007.

³³ Viterbo 1899, 133-134.

As *Memórias* de Raton voltam a reforçar a importância do projecto salientando o autor: “muito tempo se trabalhou nos desenhos, e cuido que ainda existem na casa do risco.”³⁰ Quanto à autoria do projecto, Ratton afirma: “Ignoro se foi por algum destes, (Eugénio dos Santos ou Carlos Mardel) ou por ambos sugerida a ideia de se construir um Palácio Real no sitio do Campo de Ourique, (...). Entrava também no projecto fazer-se navegável o rio d’ Alcântara para nelle entrarem os Escaleres Reais até o palácio, mas depois do fallecimento do senhor D. José não se cuidou mais neste projecto e depois do incêndio do palácio da Ajuda se optou aquelle sitio para a construção de hum novo palácio”³¹.

Do cruzamento de informação das duas *Memórias* parece emergir uma certa competição entre os dois architectos, que resultava, não só das suas personalidades e formações diferentes, como das suas incumbências oficiais. Eugénio dos Santos assumia neste período os cargos de architecto do Senado e “Architecto e Director das Obras do Arsenal, Alfandega, Alinhamentos e Prospectos das Ruas da Cidade de Lisboa”³². Carlos Mardel por seu lado, tinha sido nomeado, em 1747, por morte de Custódio Vieira, como “Architecto dos Paços da ribeira desta cidade, Paços da villa de Cintra, Salvaterra e Almeyrim”³³ facto que implicava, por inerência do cargo, uma directa responsabilidade num novo projecto de palácio real.

Da conjuntura que temos vindo a tratar, tudo parece sugerir que os dois desenhos de alçados agora encontrados correspondam aos projectos da equipa de Eugénio dos Santos e de Carlos Mardel. A proposta de 1760, sendo elaborada pelo Arsenal Novo, como refere a legenda, aponta para que tenha sido executada pela a equipa de Eugénio dos Santos. Dado o falecimento de Eugénio dos Santos, em 1760, e a partida de Giovanni Antinori (1734-1792) para Roma, nesta mesma altura, um vazio de poder poderá estar na base de o Capitão Dionizio se assumir como autor do alçado, facto que, como atrás referimos, se afigura muito problemático, dada a importância do projecto e a diminuta experiência do Capitão Dionizio. Cabe salientar que, se por um lado a documentação aponta para a realização de dois projectos, um da equipa de Eugénio dos Santos e outro de Carlos Mardel, os dois alçados guardados na Academia de Ciências apresentam fortes afinidades, sobretudo ao nível do desenho, sugerindo terem sido desenhados por uma mesma mão.

VI – Capitão Dionizio de S. Dionizio; autoria e influências

O facto da legenda do desenho do alçado da proposta do Arsenal Novo ser assinada pelo Capp. Dionizio de S. Dionizio, coloca naturalmente interrogações, dado referir cabalmente que o projecto fora por si “debuxado e inventado”, não sendo o Capitão Dionizio, como afirmámos anteriormente, uma personagem suficientemente destacada para que lhe fosse atribuída tão importante tarefa.

Importa acrescentar que, na altura, Dionizio S. Dionizio era capitão engenheiro, estatuto que o equiparava a Eugénio dos Santos e que, na época, a par dos arquitectos civis formados com o arquitecto-mor, o integrava na pequena elite com formação superior encarregada das obras promovidas pela Casa Real.

Da nossa investigação pudemos apurar que, entre 1758 e 1760, o Capitão Dionizio assumiu a difícil tarefa de chefiar os presos que trabalhavam como “calcetas” nas obras de reedificação da cidade e desentulhamento de terras, facto atestado numa consulta da Junta do Comércio, datada de Julho de 1758, onde se assinala: “o capitão Engenheiro Dionizio de S. Dionysio encarregado do governo da Galé e Forçados que trabalham na Real obra do Arsenal”³⁴. Um outro documento da Junta de Comércio, datado do ano seguinte, dá-nos conta de um “motim no terreiro do Paço”³⁵, onde João Ferreira Cangalhas³⁶, aparece como mestre pedreiro, a trabalhar sob as ordens do Capitão Dionizio. As complicações com a gestão dos prisioneiros continuam e, no Arquivo Histórico Militar, encontramos um processo instaurado contra o Capitão Dionizio por abuso de poder sobre familiares dos presos³⁷, comprovando as dificuldades do cargo. Nos seus dados biográficos, podemos apurar que, em Março de 1762, é promovido a sargento-mor de infantaria, em exercício no Trem de Artilharia³⁸, perdendo-se a partir daqui qualquer ligação documental desta figura com as obras da reconstrução de Lisboa.

O Arquivo da Arma de Engenharia (GEAEM), possui dele, porém, dois desenhos³⁹, cuja delicadeza de traço, acabamento a aguarela e forte acentuação de sombras apresenta nítidas afinidades estéticas com os dois alçados do Palácio Real da Academia de Ciências. Os dois desenhos, uma planta (fig. 6) e um alçado (fig. 7), referem-se a uma proposta, para a abertura da rua Augusta sobre a nova Praça do Comércio, observando-se que o início da rua Augusta era marcado, não por um

³⁴ Santana 1979, 68

³⁵ *Idem, Ibidem*, 59

³⁶ João Ferreira Cangalhas tinha sido mestre pedreiro em Mafra e era pai de Francisco António Cangalhas, que foi ajudante na Casa do Risco e que em 1791 sucede a Reinaldo Manuel como 1.º Arquitecto.

³⁷ AHM, *Processos individuais*, Cx. 469

³⁸ NA/TT, *Registo da Secretaria de Guerra, 1759-1762, Livro 102*, fl. 198v

³⁹ GEAEM-DIE, *Cartografia*, D. 2275-2-16-22

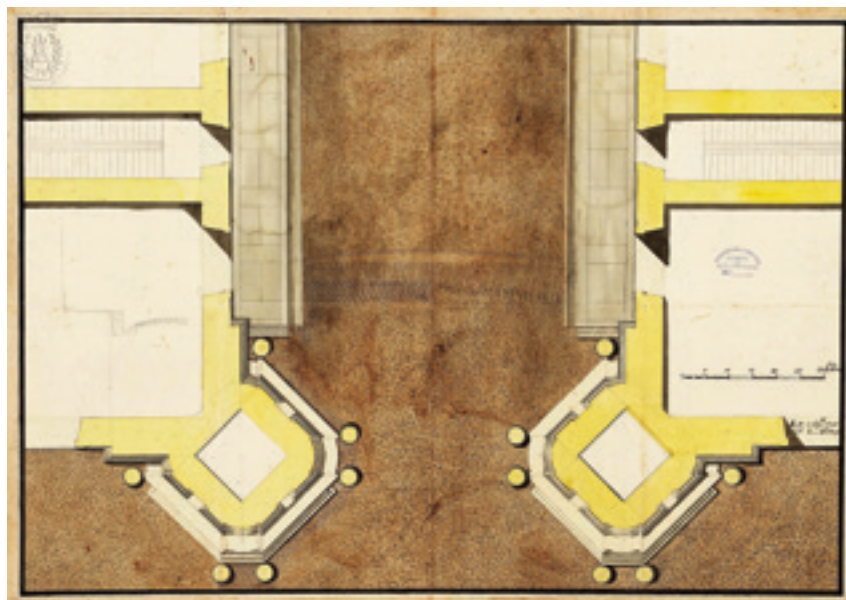
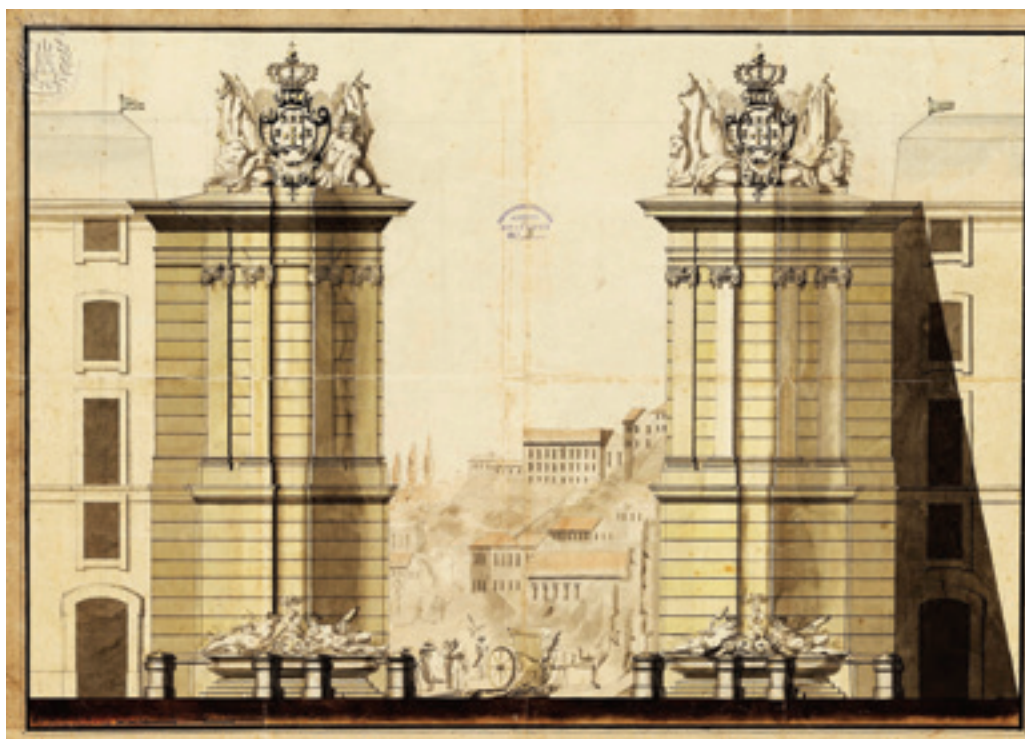


Fig. 6 – Planta de projecto não realizado para a entrada da rua Augusta. Assinado. “Fecit em 17 Agosto de 1759 Cap. D. S. Dionizio”. Desenho a tinta-da-china, com aguada. GEAEM-DIE, *Cartografia*, D. 2275-2-16-22

Fig. 7 – Alçado de projecto não realizado para a entrada da rua Augusta. Desenho a tinta da china, com aguada.
S/assinatura, c. 1759
GEAEM-DIE, *Cartografia*, D. 2275-2-16-22



arco triunfal, mas por dois monumentais contrafortes, rematados com uma forte cimalha encimada com troféus enquadrando as armas reais.

Sem a monumentalidade de um arco triunfal, a solução apontada, em dois contrafortes salientes e em diagonal, demonstra uma sólida cultura arquitetônica. Aos contrafortes são aplicadas uma série de pilastras jônicas bem desenhadas, sendo todo o conjunto apoiado por duas cenográficas fontes encimadas por grandes esculturas.

Aspecto a destacar é, sem dúvida, a qualidade do desenho que tanto na representação das fontes e troféus, como na composição da paisagem, com figuras que se recortam ao fundo, se apresenta com um traço de grande precisão e frescura, que não encontramos no traço de Eugénio dos Santos nem de Carlos Mardel.

A mestria e notável fluidez do desenho de Dionizio coloca-nos um outro enigma quanto à sua formação artística, que extravasa as normais capacidades dos engenheiros formados na Aula de Fortificação. Excluindo a Aula de debuxo do Colégio Real de Nobres, que só abre em 1761, com o professor milanês Carlos Maria Ponzoni, Dionysio poderia ter recebido instrução na Aula de Desenho e Gravura que abrisse, pelo ano de 1750, na oficina da Fundação de Artilharia do Arsenal Real do Exército⁴⁰.

A espontaneidade de traço, o intenso uso de sombras, mas sobretudo um certo nervosismo do desenho, traduzem, porém, uma outra influência italiana; na chamada “veduta” de arquitectura e no desenho de cenografia, desenvolvido por um vasto conjunto de artistas onde se destacaram vários membros da família Galli Bibiena.

⁴⁰ Costa 1932, p. 51

Neste aspecto, o alçado de Dionyzio com a entrada da rua Augusta, integra no desenho uma rara vivência de paisagem com diversas figuras que, se concedem escala à arquitectura, imprimem um inegável ambiente de cenário de teatro, aproximando o nosso artista do desenho de arquitectura cenográfica praticado pelos italianos cenógrafos. Esta influência pode não parecer tão estranha se tivermos em conta que João Carlos Bibiena, chegado a Lisboa em 1753, é nomeado, em 23 de Setembro de 1760, “arquitecto supranumerário das obras dos Paços Reais e das mais quintas fora della”⁴¹.

Numa aproximação à personalidade de Dionizio, não podemos deixar de assinalar a forma como assina a planta do projecto para a entrada da rua Augusta, “Fecit em 17 Agosto de 1759 Cap. D. S. Dionizio”, o que revela um sentido de autoria artística que não encontramos na generalidade dos desenhos de arquitectura pombalina. Emergindo de forma pontual entre os anos de 1758 e 1762, o percurso do Capitão Dionizio permanece, em nosso entender, como uma incógnita que requer uma investigação mais aprofundada, não sendo descabida a hipótese de um seu afastamento por divergências com a política de Pombal, como acontece com Antinori, obrigado a retirar-se para Roma, mas onde, de forma significativa, continuará a trabalhar para a coroa portuguesa⁴².

VII – Opções estéticas e filiação na tradística francesa

Voltando ao projecto do Palácio Real e aos seus dois alçados, não encontrámos, até agora, plantas ou esboços⁴³ associados ao edifício, que nos permitissem ter uma visualização global da sua composição arquitectónica, em termos de organização espacial e estrutura distributiva. As opções de desenho destes dois alçados, com uma estética de forte influência francesa e *rocaille*, abrem novos horizontes sobre o universo estético dos arquitectos da Casa do Risco e da produção pombalina. Nos dois casos, confrontamo-nos com a permanência do modelo de Palácio Real, onde o corpo principal da fachada se apresenta ladeado por dois torreões laterais e marcado por um corpo central saliente, morfologia muito idêntica à do Palácio de Mafra e que veremos ainda repetir-se no Palácio da Ajuda, como paradigma de arquitectura de representação régia.

Apesar da inequívoca majestade de proporções e do seu festivo sentido decorativo, os dois alçados revelam, nos seus fundamentos conceptuais, uma cuidada valorização de planos e linhas que aqui se definem como os eixos de composição do traçado arquitectónico, método que se afasta radicalmente de um efeito de massas e volumes, caros ao barroco de filiação italiana que marcou o reinado de D. João V. Cada andar é demarcado por um sistema de linhas que, desdobrando-se em molduras, frisos, arquitraves e cornijas rectas, se prolongam a toda a largura do alçado,

⁴¹ Viterbo 1899, v.I, p. 107

⁴² Ferreira-Alves 2001, 439-456

⁴³ A Academia Nacional de Belas Artes, fechada há vários anos à consulta de investigadores, continua a ser um extraordinário arquivo à espera de consulta sistemática. Iguamente a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro tem revelado nestes últimos anos ser um outro arquivo fundamental para a história da arquitectura portuguesa.

⁴⁴ Os desenhos das três propostas de alçado para este palácio encontram-se reproduzidos *in* Rabreau 2001, 42-43.

⁴⁵ Boffrand 1745, Pl. LVIII.

conferindo um sentido de horizontalidade e unidade a toda a fachada. Em contraponto, as linhas verticais são assinaladas por alinhamentos de colunas, meias colunas e pilastras, encimadas por elementos escultóricos, surgindo, aqui, subordinadas a uma rigorosa geometria do desenho arquitectónico. Os frontões contracurvados, os portais e varandas abauladas, os concheados e as mísulas salientes, de gosto borrominesco, diluem-se em favor do uso de janelas de vãos rectangulares, de frontões rectos ou curvos. Neste sentido, o efeito do pano de parede liso, valorizando o desenho das molduras dos vãos, tão caro à arquitectura pombalina e a uma longa tradição chã, é substituído por uma acentuação do desenho arquitectónico através de séries de colunas ou pilastras, variando de ordem arquitectónica conforme o andar, e que, aplicadas sobre os nembos, diluem a importância das molduras das janelas, solução afecta ao classicismo francês que, ensaiada por Hardouin Mansart em Versalhes ou no Louvre, vemos perdurar ao longo do século XVIII na produção arquitectónica de Robert de Cotte (1656-1735) ou Germain Boffrand (1667-1754). Na esfera de uma inspiração francesa, é ainda o uso, no andar térreo, de sóbria arcaria marcada por panos de parede com capeamento em silharia fendida que, estendendo-se aos cunhais, reforçam a geometria dos volumes.

Num outro registo de influências não podemos deixar de referir, entre os vários palácios reais construídos no segundo quartel do século XVIII, as afinidades dos alçados portugueses com o palácio de Würzburg (1720-1740), que constituía, na Europa desta época, o apogeu da arquitectura civil germânica. Encomendado inicialmente a Baltazar Neuman (1687-1753), o projecto foi objecto de duas propostas realizadas pelos arquitectos franceses; Robert de Cotte e Germain Boffrand⁴⁴. Mais que o palácio efectivamente construído, são sobretudo os desenhos da proposta de Boffrand e que o arquitecto reproduz no seu Tratado⁴⁵ que apresentam mais notórias semelhanças com o alçado português assinado por Dionizio de S. Dionizio. Mas nas suas claras afinidades estéticas, os dois alçados que analisamos afastam-se entre si por soluções arquitectónicas de sensibilidades muito distintas. A proposta de alçado do Arsenal, mostra um notável empenhamento criativo marcado por uma elegância, leveza e imaginação de soluções, enquanto o alçado não assinado, denota uma opção que, embora mais sumptuosa, acaba por revelar um certo arcaísmo de filiação barroco-italiana.

O seu carácter majestoso e maciço resulta da opção de dois andares nobres sobrepostos, bem como da volumetria compacta e quadrangular dos torreões. Rematados por largo frontão triangular, os torreões são coroados de telhados duplos contracurvadas que aqui aparecem revestidas de ardósia em escama, numa solução, onde se cruzam referências não só francesas como germânicas. Ao centro, o torreão de entrada divide-se numa sequência de cinco vãos, fazendo contraponto com os torreões laterais que, mais pequenos, se dividem por quatro vãos, numa sequência binária pouco comum na tradição que, desde Sérlio e Vignolla, prescrevia o uso de sequências de vãos em número impar, ficando uma janela ao centro a marcar o eixo de composição. Pouco comum é ainda a solução de grandes janelas geminadas rematadas por salientes frontões, nos três torreões, que acentuam a escala de toda a fachada.

O conjunto adquire uma certa dinâmica e leveza rítmica pelo tratamento dos dois corpos intermédios, de ligação com os torreões, cujos paramentos, ao desdobrarem-se num jogo de colunas e pilastras geminadas, em alternância com as janelas e portais do piso térreo, criam um jogo de luz e sombra que anima o longo alçado. O apurado desenho do detalhe arquitectónico acaba, no entanto, por força da repetição exaustiva dos seus elementos, por manifestar uma certa monotonia na composição. A par do jogo de sombras, também toda a ornamentação imprime movimento rítmico à fachada, desdobrando-se numa frente de estátuas, pontuada por fogaréus, florões, baixos-relevos inscritos em cartelas e frontões. Embora suntuoso, o conjunto do alçado permanece pesado, aproximando-se mais dos esquemas do classicismo francês presentes em Versalhes, com Mansart, sem a graciosidade e a elegância das correntes do *rocaille* divulgadas por Boffrand ou J.F. Blondel e que aqui não chegam a inscrever-se na composição geral e no espírito das formas arquitectónicas.

É porém, na concepção e tratamento decorativo dos torreões que este alçado transparece, a par de outras influências, uma filiação barroca italiana, que emerge na valorização da massa dos volumes como na acentuação volumétrica de molduras, frontões, mísulas e festões, que conferem aos torreões um forte efeito de claro escuro.

Quanto ao desenho do alçado do Arsenal diríamos ser esta a proposta que apresenta uma mais original e coerente busca de soluções inovadoras. Os torreões perdem o seu ar militarista e a tradicional filiação ao torreão de Terzi do Palácio da Ribeira, vindo antes, aqui, articular-se com os corpos intermédios, decompondo-se num subtil jogo de cheios e vazios, concedido por colonatas e varandas. O corpo central de entrada, (fig. 8) evidenciando-se pela sua morfologia octogonal face aos dois torreões laterais de desenho quadrangular, recebe, no último piso, um original mirante rematado por cornija e balaustrada recta e encimado por grande troféu com as armas reais ladeadas de figuras aladas.

Sem perder vigor arquitectónico, os torreões rasgam-se por amplas varandas com altas colunas geminadas que, avançando sobre a frente da fachada, possibilitam uma intensificação dos efeitos cambiantes de luz natural, permitindo uma ligação com o exterior e as vistas. É, sem dúvida, esta transformação dos torreões, tradicionalmente concebidos como fechados e maciços, em grandes “belveres”, que marca inovadoramente esta solução, conferindo ao conjunto um claro valor festivo e um sofisticado usufruto vivencial.

Na composição geral a verticalidade dos três torreões é dinamizada pela marcada horizontalidade dos corpos intermédios, compostos por apenas um andar nobre fortemente destacado por altas colunas, que, prolongando-se nas varandas dos três torreões, dotam de grande unidade todo o conjunto.

A mestria e originalidade do projecto volta a revelar-se no uso da delicada decoração escultórica que, de forma premeditada, se concentra quase exclusivamente nos torreões, desdobrando-se em estátuas, troféus e baixos-relevos. Assim, em contraponto com os dois corpos intermédios, marcados por uma maior contenção

Fig. 8 – Pormenor do torreão de entrada do alçado de um Palácio Real a construir em Campo de Ourique. Academia das Ciências de Lisboa. (s.n. de inv.). Desenho a tinta da china, com aguada. Assinado Cap. Dionizio de S. Dionizio. 1760



decorativa, esta ênfase decorativa nos torreões, assumidos como grandes mirantes, acentua uma intenção de sentido lúdico e festivo a imprimir às vivências espaciais do futuro Palácio Real.

Se toda a composição assume uma clara tonalidade francesa, a influência das obras de Boffrand e de J. F. Blondel surge claramente nas soluções formais e decorativas do corpo central e dos torreões laterais, com telhados duplos em mansarda, com acabamento em escama de ardósia, e delicadas “lucarnas”. É, porém, o corpo central do palácio, que denota uma mais directa inspiração nas soluções palacianas divulgadas por J. F. Blondel no seu tratado⁴⁶, sem, no entanto, constituir uma influência directa de desenho, mas antes exprimir uma reflexão teórica sobre os valores essenciais da arquitectura *rocaille*, pautados por um sentido lúdico de elegância, leveza e sofisticação formal.

Cabe salientar que a influência da tratadística francesa na arquitectura produzida no período pombalino tem sido ultimamente apontada por diversos investigadores. Horta Correia, refere-se a estas influências tanto no projecto de Eugénio dos Santos para o Palácio Marialva, ao Loreto, como no projecto de Carlos Mardel para o Arco das Amoreiras⁴⁷. Leonor Ferrão analisou detalhadamente a presença de diversos tratados franceses na biblioteca de Eugénio dos Santos⁴⁸, que incluíam obras Charles Etienne Briseux e J. F. Blondel. Mais recentemente, Eduardo Duarte chamou igualmente a atenção das influências francesas na arquitectura civil pom-

⁴⁶ Referimo-nos, sobretudo, ao Tomo I do seu tratado, e à sua descrição pormenorizada; “*D’un Batiment à cinquante toises de face*”, Blondel 1752, 50-96.

⁴⁷ Correia, 1989, 433-437.

⁴⁸ Ferrão, Leonor, 2007.

balina⁴⁹, que se estendem do modelo de edifício, às mansardas e às técnicas de construção em madeira.

A influência tratadística francesa não explica porém a qualidade artística dos desenhos, que exigem uma formação académica e uma prática continuada. A vasta produção de desenhos arquitectónicos realizados pelos arquitectos da Casa Real para a reconstrução de Lisboa está imbuída de preocupações de tecnicidade e pragmatismo que se afastam de uma preocupação académica e de investimento artístico.

Importa por fim salientar que, perante as incertezas quanto à autoria das duas propostas de alçado para o Palácio Real de Campo de Ourique, como às reais implicações de Dionizio S. Dionizio na sua concepção, este texto situa-se como uma abordagem inaugural face a esta problemática, merecedora de investigação mais aprofundada.

O formato invulgar destes desenhos, cada um com cerca de quatro metros, e a sua sofisticada elaboração indiciam que eles foram concebidos para uma apresentação na corte, com a presença de D. José I e dos mais altos funcionários régios. Deste modo, pensamos que uma cuidada e sistemática concentração na documentação produzida entre os anos de 1759 e de 1760 poderá revelar novos dados, permitindo de uma forma mais consistente abordar não só a, ou as, autorias dos dois alçados, como as suas filiações estéticas num quadro de reflexão sobre a cultura arquitectónica do reinado de D. José I.

⁴⁹ Duarte 2004, 76-87.

Ficha técnica dos desenhos da Academia de Ciências de Lisboa com alçados de Palácio Real

Cap. Dionizio de S. Dionizio,

Estudo arquitectónico do alçado sobre os jardins do Palácio Real a construir na zona de Campo de Ourique.

Legenda: “Frontaria de hum Palácio Real da parte dos jardins inventado e debuxado no Arsenal Novo pello Capp am Dinizio de S. Dionizio em 1760”

Papel branco em várias dimensões colado para atingir as dimensões do desenho: 395 cm x 87 cm.

Desenho a tinta-da-china e aguadas de cor ocre, amarelo e cinza

Estado de conservação: razoável com marcas de oxidação (foxing), e restauro antigo com reforço do papel.

Fil. Contramarca do fabricante D & D BLAUW, com marca de água com uma flor-de-lis inscrita num elmo com coroa. Trata-se da firma holandesa De Erven de Blauw, fundada por Dirk e Cornelius Blauw.

Biblioteca da Academia de Lisboa (s. n. de inv.).

Descrição: Alçado de palácio apresentando na sua composição um esquema de três corpos torreados e salientes, articulados simetricamente por dois panos reentrantes mais baixos. Ao centro, o corpo de entrada destaca-se do conjunto pela sua estrutura octogonal, com a fachada composta de um pano central e dois oblíquos elevando-se do conjunto em quatro pisos com o último recuado terminando por platibanda sendo encimado ao centro por grande baixo relevo com as armas reais ladeadas por figuras aladas. Em contraponto, os torreões laterais apresentam uma estrutura quadrangular com três pisos rematados por platibanda e telhado duplo em mansarda com, ao centro, grande lucarna elíptica. Nos três torreões, os cantos recebem cunhais em silharia fendida que se elevam do piso inferior até ao terceiro piso. Toda a fachada é atravessada por dois pisos, sendo o inferior forrado em silharia fendida e rasgado por arcaria de 37 arcos de volta perfeita com fecho em mascarão. Entre o piso térreo e o piso nobre salienta-se uma cornija e friso que nos torreões é salientado por tríglifos marcados por lacrimais. O piso nobre abre-se em varanda nos três torreões numa sequência de colunas, agrupadas duas a duas, em ordem jônica, assentes em plintos ligados entre si por guarda em metal dourado. Os panos intermédios marcados, cada um, por uma série de 14 colunas jônicas, flanqueadas por pilastras e assentes em plintos, alternam com uma sequência de 13 portas janelas de moldura lisa e verga recta encimadas de frontão curvo sobrepujado com óculo elíptico envolvido por grinaldas.

Todo o andar nobre é, por sua vez, rematado por entablamento dividido em cornija, friso e arquitrave, encimado por balaustrada com plintos que recebe nos tramos intermédios vasos e nas frentes dos torreões pares de estátuas alegóricas.

O terceiro piso do torreão central é tratado em ordem coríntia repetindo o esquema de varanda de colunas e arcaria do piso nobre, sendo rematado por cornija com dentículos, friso e arquitrave, por sua vez, encimada por platibanda interrompida por plintos com esculturas de pares de *puttis* brincando com instrumentos e utensílios militares (tambores, escudos, elmos, espadas e estandartes). Nos torreões laterais, o terceiro piso assume forma de mirante, com três janelões rectangulares com molduras rectas com verga interrompida por florão central, separados por pares de pilastras.

Sobre cornija e arquitrave o conjunto é rematado por platibanda interrompida por plintos com pares de *puttis* brincando com instrumentos alegóricos. No torreão da esquerda estes instrumentos são relativos às artes, sendo reconhecível uma máscara de teatro, trompeta e pauta de música. No torreão da direita os instrumentos sugerem o tema das ciências, caderno com desenhos com formas geométricas, globo com firmamento, ladeado por um globo terrestre.

O remate dos torreões laterais recebe telhado duplo forrado de placas de ardósia em escama com lucarna central de forma elíptica com moldura decorada de flores e encimada por cornija curva suportada na frente por mísulas e lateralmente por aletas sendo o telhado coroado com vasos com fogarêus em metal dourado

Elevando-se acima de todo o conjunto arquitectónico, no corpo central ergue-se um último piso em mirante com cinco janelões rectangulares de molduras rectas

e verga interrompida por florão central, ladeados por pares de pilastras coríntias, sendo rematado por cornija e arquitrave, suportando platibanda interrompida por plintos com esculturas de troféus militares. Este último andar recebe por fim grande conjunto escultórico com, ao centro, as armas reais ladeadas de figuras aladas tocando trompetas e envolvidas de estandartes, palmetas e despojos de guerra.

Alçado arquitectónico de um palácio real

Anónimo.

Meados do século XVIII, c.1760

Desenho a tinta-da-china e aguadas de cor ocre, amarelo e cinza

Papel branco; em várias dimensões coladas entre si para atingir as dimensões do desenho: 384 cm × 64cm. Estado de conservação: razoável com marcas de oxidação (foxing)

Fil. Contramarca do fabricante D & D BLAUW, com marca de água com uma flor-de-lis inscrita num elmo com coroa. Trata-se da firma holandesa De Erven de Blauw, fundada por Dirk e Cornelius Blauw

Biblioteca da Academia de Lisboa (s. n. de inv.).

Descrição: Alçado de palácio apresentando na sua composição arquitectónica um esquema de três corpos salientes com quatro pisos, articulados simetricamente por dois panos, mais baixos, com três pisos. Ao centro, o corpo de entrada exhibe uma composição de cinco panos separados por meias colunas flanqueadas e pares de meias colunas flanqueadas nos cantos, em contraponto com os corpos laterais que apresentam um esquema de quatro tramos separados de forma homóloga por meias colunas flanqueadas e pares de meias colunas flanqueadas nos cantos. Nos três torreões os cantos recebem cunhais em silharia fendida que se elevam do piso inferior até ao terceiro piso sendo rematado cada torreão por frontão triangular com esculturas em alto relevo no tímpano salientado por acrotérios com esculturas alegóricas e cobertura em telhado duplo contra curvado revestido de placas de ardósia em escama, coroado por vasos com fogarêus de metal dourados e escultura de despojos de guerra ao centro. No tímpano do frontão do torreão central destaca-se alto relevo com as armas reais, ladeadas de duas figuras aladas envolvidas por estandartes e despojos de guerra. Em contraponto, os tímpanos dos dois torreões laterais ostentam relógio do sol ao centro com, no lado esquerdo, duas figuras aladas alusivas à velhice e à morte e, no torreão direito, figuras da juventude e morte numa clara alusão ao combate contra a morte e o efêmero.

Simétricos e homotéticos, os dois panos de união dos torreões exibem um esquema de três andares divididos horizontalmente por uma série de 16 janelas portas, sendo o térreo em ordem toscana, o primeiro em ordem jónica e o segundo em ordem composta. Correndo ao longo de toda a fachada, o piso térreo é rematado por cornija com friso interrompido por tríglifos e lacrimais, repetindo-se o mesmo esquema de cornija no segundo e no terceiro piso. Os dois pisos nobres são assinalados

por varandas, sendo a varanda do segundo piso em pedra com balaústres e a do terceiro piso em guardas de metal dourado interrompidas por plintos. Nos panos intermédios o entablamento é encimado por balaustrada interrompida por plintos com pares de estátuas alegóricas a deuses gregos recebendo os conjuntos telhados de quatro águas.

Os torreões no piso inferior recebem revestimento em silharia fendida sendo rasgados por uma sequência de arcos de volta perfeita tendo cinco arcos no torreão central e quatro arcos nos torreões laterais. Nos três pisos superiores rasgam-se portas-janelas duplas, diferenciadas por pequenos detalhes formais e decorativos. As portas-janelas no segundo piso são rectangulares com moldura lisas e verga recta sobrepujadas por frontão curvo no torreão central e frontão triangular nos torreões laterais apresentando, no seu conjunto, o tímpano decorado de baixos-relevos, encimados por florão e cartela rectangular com baixo relevo. No terceiro piso as portas-janelas apresentam o mesmo esquema alternando com frontão triangular rematado por florões e suportado por mísulas sobre arquitrave no torreão central e frontão triangular com tímpano nos torreões laterais. No quarto piso as portas-janelas são de verga curva enquadradas por cimalha apoiada em mísulas e no torreão central mísulas unidas por grinalda.

Nos panos intermédios, o piso térreo apresenta portas de verga curva e fecho em florão encimadas por janelo rectangular. Os nembos recebem pares de meias colunas toscanas que assentam directamente no solo dividindo-se em base, fuste e capitel. No segundo piso a sequência de duplas colunas jónicas avança do plano da fachada onde se rasga uma sequência de portas janelas de moldura lisa com verga recta encimada de frontão curvo e janelo rectangular. O terceiro e último piso é salientado por pares de pilastras compósitas assentes em plintos alternadno com portas-janelas rectangulares com molduras lisas sobrepujadas de frontão triangular encimado por florão. O entablamento composto de cornija, friso e arquitrave recebe balaustrada interrompida por plintos onde assenta pares de estátuas de deuses gregos perfazendo no seu conjunto o número de 68. ●

Bibliografia

Fontes manuscritas

DGLAB/TT, Registo da Secretaria de Guerra, 1759-1762, Livro 102.

Arquivo Histórico Militar, *Processos Individuais*, Cx.469.

GEAEM-DIE, *Cartografia*, D. 2275-2-16-22.

Fontes Impressas

AVILER, AUGUSTIN-CHARLES de, 1691. *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole avec des commentaires, les Figures & Descriptions de les plus beaux Batimens, & de ceux de Michel-Ange, plusieurs nouveaux desseins ... & tout ce qui regarde l'art de batir; avec une ample explication par ordre Alphabetique de tous les terms / par le Sieur A. C. Daviller Architecte.* – A Paris: chez Nicolas Langlois.

BLONDEL, Jacques-François. 1752-1756. *De la Distribution des Maisons de Plaisance et de la Decoration des Edifices en General.* Paris: Charles-Antoine Jombert, Tomo I 1737, Tomo II 1738. e *Architecture Française, ou recueil des plans, élévations, coupes et profils des Eglises, maisons royales...les plus considérables de Paris ainsi que des chateaux et maisons de plaisance situés aus environs de cette ville ou en d'autres endroits de la France...* Paris: Charles-Antoine Jombert, 4 vols.

BOFFRAND, Germain. 1745. *Livre D'Architecture contenant les principes generaux de cet art et les plans, elevations et profils de quelques-uns des batiments faits en France et dans les pays etrangeres.* Paris, Chez Guillaume Cavelier.

BRISEUX, Charles Etienne. 1728. *Architecture Moderne ou l'art de bien batir pour toutes sortes de personnes tant pour les maisons des particuliers que pour les palais; contenant soixante distributions de maisons, la plupart nouvellement baties,* Paris, Chez Claude Jombert, vol. I 1728, vol. II 1729.

COSTA, Luís Xavier da, 1932. *Quadro Histórico das Instituições Académicas Portuguesas,* Lisboa, Imprensa Nacional, 1932.

MACHADO, Cyrillo Volkmar. 1992 [1823]. *Collecção de Memórias Coimbra,* Imprensa Nacional.

RATTON, Jacome. 1813. *Recordações de Jacome Ratton sobre Ocorrências do seu Tempo em Portugal* [Londres 1813], Lisboa, Fenda, 1992.

SANTANA, Francisco. 1979. *Documentos do Cartório da Junta do Comércio Respeitantes a Lisboa (1755-1804),* Lisboa, CML.

SEPULVEDA, Christovam Ayres de Magalhães. 1910. *História Orgânica e Política do Exército Português, Provas,* Lisboa, Imprensa Nacional, 18 vols.

SOUSA VITERBO. 1899. *Dicionário Histórico e Documental dos Architectos, Engenheiros e Construtores Portugueses.* Lisboa, IN-CM, 3 vols.

Estudos

ABECASSIS, Maria Isabel Braga. 2009. *A Barraca Rica. A Residência na Ajuda dos Reis de Portugal após o Terramoto (1756-1794),* Lisboa, Tribuna da História.

CARVALHO, A. Ayres de, 1960-62. *D. João V e a Arte do seu Tempo,* Lisboa, Edição do autor.

CORREA, Antonio Bonet, 1994, *Filipo Juvara: de Messina al Palacio Real de Madrid.* Madrid, Electra.

CORREIA, José Eduardo Horta. 1989. "Eugénio dos Santos" in *Dicionário da Arte Barroca,* Lisboa, Ed.Presença.

DELAFORCE, Ângela. 1995. "Giovanni V di Bragança e la relazioni artistiche e politiche del portugallo com Roma" in *Giovanni V di portugallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, Sandra Vasco Roca e Gabriele Borguini (a cura di), cat. Roma, Àrgos Edizioni,

DUARTE, Eduardo. 2004. "De França à Baixa, com passagem por Mafra. As influências francesas na arquitectura civil pombalina", in *Monumentos*, Lisboa, Monumentos Nacionais, n.º 21.

DUARTE, Eduardo. 2008. "Influências Tratadísticas na Arquitectura Pombalina" in *A Cidade Pombalina, História, Urbanismo e Arquitectura*, Lisboa, CML.

FERRÃO, Leonor. 2007. *Eugénio dos Santos e Carvalho, Arquitecto e Engenheiro Militar (1711-1760): Cultura e Prática de Arquitectura*. Lisboa, Tese de doutoramento apresentada à FCSH-UNL.

FERREIRA-ALVES, Jaime. 2001. "Cerimónias Fúnebres de D. Pedro III (1786). in *Estudos em Homenagem a João Francisco Marques*, Porto, Universidade do Porto-Faculdade de Letras.

GIONTELLA V. (2006). "L'Opera di Giovanni Antinori. Biografia di un architetto operante a Roma e a Lisbona nel sec. XVIII", in Biagioni G., (dir.) *Estudos Italianos em Portugal*. Nova série n.º 1, Instituto Italiano de Cultura em Portugal, Lisboa.203-212.

GOITIA, Fernando Chueca. 1989. "La Corte de España y los Sitios Reales" in *El Arte en las Cortes Europeas del Siglo XVIII*, Madrid, Comunidade Autónoma de Madrid.

GOMES, Paulo Varela. 1988. *Cultura Arquitectónica e Artística em Portugal no século XVIII*, Lisboa, Caminho.

MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse. 1989. "La Patriacale du Roi Jean V de Portugal." *Colóquio Artes*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n.º 83.

MICHEL Marianne Roland. *Le Dessin Français au XVIII*, Paris, Office du Livre, Ed. Vito, 1987.

PIMENTEL, António Filipe. 2002. *Arquitectura e Poder: o real edifício de Mafra*, Lisboa, Livros Horizonte.

PIMENTEL, António Filipe. 2012. "D. João V e a Imagem do Poder: o terreiro ao revés" in *Do Terreiro do Paço à Praça do Comércio História de um espaço urbano*, Lisboa, UAL-IN/CM.

RABREAU, Daniel. 2001. *Les Dessins D'Architecture au XVIII Siècle*, Paris, Bibliothèque de Image.

ROSSA, Walter. 1998. *Além Baixa indícios de planeamento urbano na Lisboa Setecentista*, Lisboa, IPPAR.

SANTIAGO, Francisco Javier de la Plaza. 1975. *Investigaciones sobre el Palácio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, Departamento de Historia del Arte, Universidade de Valladolid.

WITTKOVER, Rudolf. 1938. "Chance, Time and Virtue" in *Jornal of the Warburg Institute*, n.º 1, London, Warburg Institute Press.

Resumo

Reconstitui-se neste artigo a história do palácio de Fernando de Larre (1689/1761), Provedor dos Armazéns Reais, na calçada do Combro, em Lisboa, comprado em 1742, em hasta pública, a Manuel Pedro de Melo, descendente de uma família de mercadores flamengos aí residente desde 1684. Entre as obras que o novo proprietário empreendeu, por volta de 1744/45, destacam-se os tectos em estuque de relevo, realizados “*no ultimo primor da arte*”, de acordo com uma avaliação de 1783. A inovadora linguagem ornamental presente nos estuques do palácio – em que se conjugam elementos da Regência francesa e do “*barocchetto*” de ascendência italiana – parece apontar para a presença de estucadores suíços que trabalhavam em Lisboa na mesma época: Giovanni Grossi, Domenico Maria Plura, Carlo Sebastiano Staffieri e Giovanni Francesco Righetti. ●

Abstract

This paper reconstructs the story of the palace of Fernando de Larre (1689/1761), “Provedor dos Armazéns Reais”, in Lisbon (calçada do Combro), bought at auction, in 1742, to Manuel Pedro de Melo, from a family of Flemish merchants living there since 1684. Among the works carried out by the new owner, around 1744/45, stand out the stucco decorations on ceilings and walls, still mentioned with great esteem in 1783. The innovative ornamental language, combining elements of French Regency with Italian “*barocchetto*”, is probably due to the presence of the Swiss plasterers working in Lisbon at the same time: Giovanni Grossi, Domenico Maria Plura, Carlo Sebastiano Staffieri and Giovanni Francesco Righetti. ●

palavras-chave

PALÁCIO
ESTUQUES
ESTUCADORES
FERNANDO DE LARRE
JOÃO GROSSI

key-words

PALACE
STUCCOS
STUCCOISTS
FERNANDO DE LARRE
JOÃO GROSSI

Arbitragem Científica Peer Review

João Vieira Caldas

Instituto Superior Técnico – Universidade de Lisboa

José Monterroso Teixeira

Universidade Autónoma de Lisboa

Data de Submissão
Date of Submission

Fev. 2013

Data de Aceitação
Date of Approval

Mai. 2014

O PALÁCIO DE FERNANDO DE LARRE NA CALÇADA DO COMBRO E OS SEUS ESTUQUES

ISABEL MENDONÇA

Escola Superior de Artes Decorativas da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva
Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais
e Humanas da Universidade Nova de Lisboa
Bolseira de pós-doutoramento FCT

¹ O edifício situa-se no actual largo Dr. António Sousa Macedo, n.º 7 a 7-E.

² O projecto, financiado pela FCT (PTDC/EAT-HAT/112229/2009), está presentemente (2014) em curso no Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. O palácio de que aqui falamos foi um dos “estudos de caso” analisados nas várias comunicações do encontro realizado a 9 de Maio de 2012 no Instituto de História da Arte da Universidade Nova: *A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro (sécs. XVII, XVIII e XIX). Anatomia dos interiores* (PTDC/EAT-HAT/112229/2009). *Investigação e estudos de caso*.

³ O olisipógrafo José Sarmiento de Matos, no seu interessante artigo “Uma escolha acertada”, inserido no catálogo da exposição *Sede e Museu Gulbenkian. A Arquitectura dos Anos 60*, refere já o palácio da calçada do Combro como a “residência cidadina” de Fernando de Larre (Matos 2006, 49).

Logo no início da calçada do Combro, à esquerda de quem sobe em direcção ao Calhariz, antecedendo o convento dos Paulistas da Serra de Ossa, o edifício onde hoje está instalada a Junta de Freguesia de Santa Catarina, com a sua sóbria fachada adaptada ao desnível pronunciado da rua, preserva no seu interior um notável conjunto de estuques decorativos de meados do século XVIII¹. (Fig. 1)

Invariavelmente referido como “palácio Cabral”, o imóvel tem sido associado, sem qualquer fundamento documental, à família Figueiredo Cabral da Câmara, senhores de Belmonte, que teria sido responsável pela sua construção e aqui teria habitado durante o século XVIII (Rodrigues 1975, 67 e 1994, 191; Calado e Matias 1992).

A investigação realizada no âmbito do projecto “A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro (séculos XVII, XVIII e XIX). Anatomia dos Interiores”, de que a signatária é a investigadora responsável², não só permitiu provar que o palácio nunca pertenceu a esta família, como ainda confirmou o nome do proprietário que esteve por trás das principais campanhas decorativas que ainda hoje podem ser testemunhadas no seu interior: Fernando de Larre (1685/1761), o Provedor dos Armazéns da Guiné, Índia e Mina³.

Ao mesmo tempo, a leitura heráldica dos cinco escudos pintados no interior do edifício, realizada por Miguel Metelo de Seixas⁴, permitiu identificar os últimos proprietários do palácio e esclarecer qual foi de facto a família Cabral cujo nome tem andado associado à sua designação actual: o Dr. Baltazar Freire Cortês Cabral



Fig. 1 – O palácio de Fernando de Larre na calçada do Combro, em Lisboa, actual sede da freguesia de Santa Catarina. Fotografia de Tiago Antunes

Metelo (1867-1924) e sua mulher, D. Maria Luísa de Almeida e Vasconcelos (1877-1963).

Os escudos outrora pintados no tecto da sala de jantar⁵ remetem-nos para a ascendência do casal: as armas do pai do Dr. Baltazar Cabral Metelo, Francisco Cabral Metelo Pacheco de Lemos e Nápoles Manoel⁶, e da mãe, D. Maria Amália Freire Cortês de Albuquerque⁷; e ainda as armas da linhagem paterna de D. Maria Luísa de Almeida e Vasconcelos, os condes de Sobral⁸ e de Moçâmedes⁹. No tecto do ático do piso nobre do palácio figuram ainda as armas do Dr. Baltazar Cabral Metelo. O conjunto heráldico terá assim sido realizado após a data do casamento do Dr. Baltazar Cabral Metelo com D. Maria Luísa de Almeida e Vasconcelos, em 1899, e provavelmente antes da morte do marido em 1924. A transmissão para a Câmara Municipal de Lisboa, a actual proprietária, só se verificou após a morte de D. Maria Luísa, em 1963¹⁰.

Não tem pois qualquer fundamento documental a ligação deste palácio aos Figueiredo Cabral da Câmara, constantemente repetida. Tudo terá partido de uma informação errada do olisipógrafo Norberto de Araújo nas suas “Peregrinações em Lisboa”. Embora não se detenha na apreciação do palácio, que considera “*sem história*”, menciona a então proprietária, já viúva do Dr. Baltazar Cabral, que refere

⁴ A quem agradecemos o valioso contributo. Cf. Seixas 2014.

⁵ Hoje guardados no Museu da Cidade em Lisboa.

⁶ Esquartelado de Henriques, Cabral, Metelo e Pacheco, com elmo encimado pelo timbre de Henriques.

⁷ Esquartelado de Albuquerque, Freire de Andrade, Osório e Fonseca, com elmo encimado pelo timbre de Albuquerque.

⁸ Pleno de Sobral, com coronel de conde.

⁹ Partido de Almeida e Vasconcelos, com coronel de conde.

¹⁰ Antes da instalação da Junta de Freguesia de Santa Catarina, em 1997, o palácio funcionou como anexo da Escola D. Maria I, que tinha a sua sede no fronteiro Palácio Mesquitela.

¹¹ DGLAB/TT, *Feitos Findos*, Juízo das Causas da Misericórdia de Lisboa, maço 23, doc. 8, fls. 83-88.

¹² DGLAB/TT, *Ibidem*, fls. 36v-41v.

¹³ DGLAB/TT, *Tribunal do Santo Ofício*, Conselho Geral, Habilitações, Manuel, maço 44, doc. 970.

¹⁴ DGLAB/TT, *Registo Geral de Mercês*, Ordens Militares, Livro 6, fl. 359, e Livro 7, fl. 428v; *Habilitações da Ordem de Cristo*, letra N, maço 45, n.º 45.

¹⁵ DGLAB/TT, *Tribunal do Santo Ofício*, Conselho Geral, Habilitações, Nicolau, maço 1, doc. 15.

¹⁶ APL, *Rol dos Confessados da Freguesia de Santa Catarina do Monte Sinai*, Códices 2433 a 2490.

erradamente como “D. Luiza Freire Cabral da Câmara que o herdou de sua mãe, a viscondessa de Moçâmedes” (Araújo 1992, 38).

Os proprietários das “casas nobres” da calçada do Combro

A 12 de Junho de 1742, Fernando de Larre arrematou em hasta pública as “casas nobres” da calçada do Combro, no âmbito de um longo e complexo processo judicial, iniciado em 1738 e só terminado em 1778, que a irmandade de Nossa Senhora da Doutrina, sediada na igreja de S. Roque, e outros credores intentaram contra Manuel Pedro de Melo, residente na sua quinta de S. Bartolomeu, em Alenquer. A compra foi realizada pela soma de quatro contos e trinta mil réis, integralmente entregue aos credores de Manuel Pedro de Melo: 960\$000 à irmandade de Nossa Senhora da Doutrina, 870\$000 aos padres do Carmo de Colares e 2.200\$000 a D. Brízida Doroteia Zuzarte de Lemos¹¹.

As rendas das casas de Manuel Pedro de Melo tinham sido penhoradas logo no início do processo, em 1738. Nos autos de posse então realizados pelo procurador da irmandade de Nossa Senhora da Doutrina são referidas duas “*propriedades de casas nobres (...) com estrebaria, cocheira e palheiro*”, uma arrendada ao conde de S. Vicente por 240\$000, a outra a André de Saldanha por 200\$000, além de prédios de rendimento situados na calçada do Combro e na vizinha rua Nova de Jesus¹².

Mas quem era Manuel Pedro de Melo? Através do seu processo de habilitação a familiar do Santo Ofício, de 16 de Setembro de 1692¹³, ficámos a saber que era bacharel em Sagrados Cânones pela Universidade de Coimbra, cavaleiro professo da Ordem de Cristo e “*habilitado no dezembargo do Paço*”. O pai, também Manuel Pedro, era filho de João Pedro, mercador falecido no Brasil, e neto de Pedro João de Cramer, natural de Haarlem, na Holanda; a mãe, D. Margarida Maria Lobo, era filha de Francisco Lobo e de D. Branca de Melo.

Tanto Manuel Pedro, o pai de Manuel Pedro de Melo, como o tio, Nicolau Pedro, eram armadores e comerciavam com o Brasil. Nicolau Pedro foi feito cavaleiro da Ordem de Cristo em 1667, como reconhecimento pelos muitos serviços prestados à coroa portuguesa, embora se tenha provado que “*seu avô materno comprava e vendia alhos, e a avó foi forneira, e a avó paterna padeira, e o pai e o avô paterno tratavão com fazenda do Norte*”¹⁴. No ano seguinte foi provada a sua “*limpeza de sangue e geração*” e recebido como familiar do Santo Ofício¹⁵.

Ao longo de 47 anos (entre 1684 e 1729¹⁶) a família residiu nas duas “*propriedades de casas nobres*” cujas rendas foram penhoradas no processo atrás referido. Nicolau Pedro vivia numa das casas com a sua mulher, Antónia Zuzarte de Lemos, e as quatro filhas: Joana, Felícia, Úrsula e Brízida. Manuel Pedro de Melo morava

com a mãe, Margarida Lobo, já viúva, em casa de Francisco Pedro de Barros, um outro irmão de seu pai.

Manuel Pedro de Melo casou por duas vezes com parentes muito próximas: primeiro com Joana, sua prima direita, a filha mais velha de Nicolau Pedro¹⁷, depois com a sobrinha, Brízida Joaquina de Almada, filha de uma cunhada de Nicolau Pedro¹⁸. Em 1729 foi morar para Alenquer e arrendou as casas em que vivia na calçada do Combro. Entre 1730 e 1736 ao conde de Vila Flor, Luís Manuel de Sousa e Menezes, copeiro-mor da Casa Real¹⁹; de 1737 a 1742, ao conde de S. Vicente, Manuel Carlos de Távora²⁰.

Como referimos, Fernando de Larre adquiriu as casas nobres junto ao convento dos Paulistas no âmbito de um processo por dívidas instaurado contra Manuel Pedro de Melo. Tomou posse das mesmas a 12 de Junho de 1742, “*abrindo e fechando portas e janelas, pondo as mãos pelas paredes e fazendo todas as mais cerimônias precisas para o tal acto*”, como registou o escrivão, que certificou esta curiosa prática remanescente de um Direito arcaico²¹.

Fernando de Larre era natural da cidade do Porto, onde nasceu a 12 de Novembro de 1689, na freguesia de S. Nicolau²², filho de Pedro José de Larre, mercador, natural de Bayonne e residente no Porto, e de D. Eusébia Maria de Echegaray, baptizada na freguesia de S. Paulo, em Lisboa. Os avós paternos, João de Larre e Gracia Jabelot, eram naturais de Bayonne, onde sempre residiram; o avô materno, Fernando de Echegaray, nascido na mesma cidade francesa, fixara-se em Lisboa, onde casara com a portuguesa Teresa André.

Estas informações constam do processo de habilitação a familiar do Santo Ofício de Fernando de Larre, que viu comprovada a sua “*limpeza de sangue*” a 8 de Outubro de 1714. Tinha então 25 anos e residia na freguesia do Sacramento. Era já bacharel em Leis e Provedor dos Armazéns da Guiné, Índia e Mina²³, embora só tenha entrado na posse efectiva desse ofício a 12 de Fevereiro de 1717²⁴. A 15 de Junho do mesmo ano recebeu de D. João V o foro de fidalgo da Casa Real, mercê já atribuída a seu pai²⁵.

A 22 de Dezembro de 1718 casou com D. Filipa Leonor da Fonseca Azeredo, baptizada a 6 de Março de 1704 na freguesia de Nossa Senhora da Conceição, em Lisboa, filha de Manuel da Fonseca, mercador na rua Nova, e de D. Leonor Maria de Azeredo e Alarcão²⁶. Uma semana antes do consórcio, recebeu do futuro sogro o ofício de Provedor da Casa da Moeda, a que renunciou a 22 de Março de 1722, por incompatibilidade com o cargo de Provedor dos Armazéns²⁷. Em 1728 foi agraciado com o hábito de Cristo²⁸.

Do seu casamento com D. Filipa nasceram vários filhos e filhas: José Joaquim de Larre, o primogénito, que lhe sucederia no cargo de Provedor dos Armazéns, Agostinho Francisco, António Veríssimo, Fernando, Pedro José, Eusébia Veríssima, Ana Joaquina, Lourença Josefa, Leonor Margarida, Teresa Gertrudes, Antónia Joana e Catarina Violante, as três últimas freiras no convento de Chelas²⁹. Catarina, Pedro e Lourença foram baptizados no oratório do palácio da calçada do Combro pelo tio de Fernando, monsenhor Pedro Francisco de Larre: Catarina, a 5 de Fevereiro

¹⁷ Do casamento com Joana nasceu Inácio Pedro de Melo, que viria a ser fidalgo da Casa Real, cavaleiro da Ordem de Cristo e tesoureiro do Fisco Real dos Ausentes em 1716, cargo este que pertencera a seu avô, Nicolau Pedro. Cf. DGLAB/TT, *Mercês de D. João V*, Livro 3, fl. 202v.

¹⁸ DGLAB/TT, *Tribunal do Santo Ofício*, Conselho Geral, Habilitações, Manuel, maço 44, doc. 970.

¹⁹ APL, *Ibidem*, Códices 2491 a 2497.

²⁰ APL, *Ibidem*, Códices 2498 e 2499.

²¹ DGLAB/TT, *Feitos Findos*, Juízo das Causas da Misericórdia de Lisboa, maço 23, doc. 8, fls. 83-88.

²² ADP, *Livros de Baptismos*, n.º 5, Freguesia de S. Nicolau, fl. 23v.

²³ DGLAB/TT, *Tribunal do Santo Ofício*, Conselho Geral, Habilitações, Fernando, maço 4, doc. 70.

²⁴ DGLAB/TT, *Registo Geral de Mercês*, D. João V, Livro 45, fls. 259v e 260. O pai de Fernando, Pedro José de Larre, recebeu a 5 de Março de 1709 o ofício de Provedor dos Armazéns Reais, com a condição de o transmitir a Fernando, o seu filho mais velho, logo que este atingisse a maioridade. Esta a recompensa pelos serviços prestados à coroa portuguesa por seu irmão, Pedro de Larre, que adiantara do seu bolso o pagamento do resgate de vários portugueses aprisionados durante a batalha de Almança, um dos confrontos da Guerra da Sucessão de Espanha. O cargo foi assegurado até 1717 por Fernando de Echegaray, tio materno de Fernando de Larre. Cf. DGLAB/TT, *Registo Geral de Mercês*, D. João V, Livro 3, fls. 83 e 83v; Livro 29, fl. 349.

²⁵ DGLAB/TT, *Ibidem*, Livro 9, fl. 146v.

²⁶ DGLAB/TT, *Registos Paroquiais de Lisboa*, Freguesia de Nossa Senhora da Conceição, Livro C-3 (1718), fl. 191, e *Tribunal do Santo Ofício*, Conselho Geral, Habilitações, Fernando, maço 4, doc. 70.

²⁷ DGLAB/TT, *Registo Geral de Mercês*, D. João V, Livro 9, fl. 146v; Livro 50, fl. 306v e Livro 58, fl. 298v.

²⁸ DGLAB/TT, *Ibidem*, Livro 19, fl. 418.

²⁹ DGLAB/TT, *Feitos Findos*, Inventários, Letra F, maço 186, n.º 9. Testamento de D. Filipa Leonor da Fonseca Azeredo.

³⁰ DGLAB/TT, *Registos Paroquiais de Lisboa*, Freguesia de Santa Catarina do Monte Sinai, Livro B-11, fls. 130v e 273v; Livro B-12, fls. 102v e 103.

³¹ APL, *Rol dos Confessados da Freguesia de Santa Catarina do Monte Sinai*, Códice 2513. Entre 1757 e 1833 o palácio foi arrendado a diversos inquilinos, todos estrangeiros e homens de negócios: Ricardo Burel, entre 1757 e 1764, Pedro Granol, de 1765 a 1767 e Cornélio van Hogerwoert, entre 1768 e 1808. Em 1811 a Secretaria e Pagadoria dos Transportes ocupou o palácio; de 1812 a 1816 o mesmo foi sede do Comissariado inglês. Em 1817 habitavam o palácio os descendentes do último provedor dos Armazéns Reais, Fernando de Larre Garcez Lobo Palha e Almeida, neto de Fernando de Larre, e em 1833 estava de novo arrendado, desta feita ao visconde de Magê, Joaquim José de Sousa Lobato. A partir de 1762, as informações dos livros da Desobriga Pascal da freguesia de Santa Catarina foram cruzadas com os livros das Décimas da Cidade da mesma freguesia, guardados no Arquivo do Tribunal de Contas. Agradeço ao Dr. Alexandre Lousada e à Dra. Lina Oliveira o levantamento que realizaram nestes dois fundos documentais.

³² DGLAB/TT, *Registos Paroquiais de Lisboa*, Freguesia de S. Sebastião da Pedreira, Livro Segundo de Óbitos, fl. 175.

³³ AML, *Livro 3.º de Consultas e Decretos de D. João V do Senado Ocidental*, ff. 71-80. Cf. Mendonça 2014b, 197.

de 1743, Pedro a 18 de Julho de 1746 e Lourença a 1 de Setembro de 1749. Esta última teve como padrinho o príncipe herdeiro, D. José, representado no acto pelo marquês de Marialva³⁰.

Com o terramoto de 1755, Fernando de Larre deixou as casas da cidade, mudando-se para o palácio da quinta que possuía nos arrabaldes, junto ao largo de S. Sebastião da Pedreira, à semelhança do que fizeram muitas outras famílias lisboetas mais abastadas. Na Quaresma de 1756 residiam apenas dois criados no palácio da calçada do Combro, que passou a ser alugado a partir do ano seguinte³¹.

Fernando de Larre não gozou o seu palácio do largo de S. Sebastião por muito tempo. Faleceu a 22 de Março de 1761 e foi sepultado no convento de Nossa Senhora do Monte do Carmo, em Lisboa, numa das capelas do claustro³².

Fernando de Larre, “Architecto” de D. João V

Cirilo Volkmar Machado, nas suas conhecidas “Memórias” publicadas em 1823, referiu Fernando de Larre como arquitecto francês ao serviço de D. João V, informação que lhe teria sido transmitida pelo neto, o último Provedor dos Armazéns, Fernando de Larre Garcez Lobo Palha e Almeida:

“Mr. Larre. Ouvimos dizer a Fernando de Larre, o último Provedor dos Armazéns, que era neto deste Architecto, e que elle fizera o Portico da Fundição, e o seu Palacio a S. Sebastião da Pedreira” (Machado 1823, 180).

O “Portico da Fundição” existe ainda, integrado na fachada poente do edifício do Arsenal do Exército, o actual Museu de Artilharia, junto à estação de Santa Apolónia, e será tudo o que resta do edifício construído em 1726 no local das Terceiras das Portas da Cruz. Muito danificado pelo terramoto de 1755, o edifício do Arsenal foi reconstruído em 1760, sob a direcção do tenente-general de Artilharia, Fernando de Echegaray, tio materno de Fernando de Larre (Santos 1994, 614).

Em Março de 1722, Fernando de Larre era já proprietário da quinta e casas nobres em S. Sebastião da Pedreira, pedindo então às autoridades municipais autorização para alinhar o muro das casas “*pella parte da eztrada de Palhavam*” que se encontrava arruinado e muito irregular. Pretendia ainda “*puxar a frontaria das casas à face da dita estrada (...) da parte de São Sebastião*” e construir galerias sobre as estradas de Palhavã e do Rego, para seu “*melhor ornato e nobreza*”. O Senado da Câmara de Lisboa exigia, em contrapartida, que as janelas de sacada ficassem com a altura de “*dezasseis palmos para sima*” e que as janelas de assento, “*ras-teiras do chão*”, não levassem “*grades de aranha*”, para não roubarem espaço à estrada³³.

Do palácio de S. Sebastião da Pedreira restam apenas as antigas cozinhas, que o capitalista José Maria Eugénio de Almeida integrou no novo palácio que aí fez construir entre 1859 e 1866, hoje ocupado por serviços do Exército (Cortez 1994, 961-962; Leal 2006, 106-125; Mendonça 2014c).

O palácio da calçada do Combro constitui por isso o testemunho mais significativo desta actividade de Fernando de Larre. Embora sem documentos que comprovem a sua intervenção nas obras que aí tiveram lugar após a compra do palácio, é bem provável, dados os antecedentes que atrás referimos, que tenha tido um papel activo na reformulação do edifício.

No testamento redigido a 11 de Janeiro de 1778, pouco antes de falecer no seu palácio de S. Sebastião, a viúva de Larre, D. Filipa Leonor da Fonseca Azeredo, referiu-se concretamente às casas nobres da calçada do Combro:

*(...) “declaro que possuo umas casas na calçada do Congro, por me pertencerem na meação, que se me fes no Inventário dos bens do dito meu Marido Fernando de Larre, as tomo na minha meia terça que se acha livre de vinculo, e as deixo a meus filhos e filhas (...) e por suas mortes lhes peço se lembrem de meu neto Fernando de Larre pelo muito amor que lhe tenho e seus herdeiros e sucessores do meu morgado, para que este sempre vá em aumento” (...)*³⁴.

No inventário realizado a 4 de Outubro de 1783, cinco anos após a morte de D. Filipa, os avaliadores do Senado, o mestre pedreiro Joaquim Pereira Carço e o mestre carpinteiro João Lopes Botelho, deram uma particular atenção às “casas nobres” na calçada do Combro, então arrendadas a Cornélio Van Hoegerwoert, que avaliaram em dez contos e oitocentos mil réis, mais do dobro do montante da compra levada a cabo em 1742. Para lá da inflação, as obras entretanto aí realizadas por Fernando de Larre contribuíram, certamente, para os novos valores atribuídos ao edifício.

Do processo de inventário constam duas descrições do palácio, uma datada de 1778, feita logo a seguir à morte de D. Filipa³⁵, e a outra assinada pelos avaliadores do Senado em 1783³⁶. As duas descrições, complementares, mostram-nos um edifício com uma estrutura espacial e funcional bem definida, não muito diferente daquela que hoje ainda observamos.

No piso térreo são referidos a cocheira, em comunicação com a rua por duas portas largas rasgadas na fachada, a cavalariça, o palheiro, vários quartos interiores para alojamento de serviçais – “*quatro cazas de acomodaçoens de Criadoz, e outros despejoz*” – e um “*Armazem Suterraneo*”. No piso térreo são ainda mencionadas duas lojas “*que se arrendão, com porta para a referida rua*”, uma escada de serviço de acesso ao “*quarto de baixo*” e uma escada nobre de dois lanços em comunicação com o “*quarto nobre*”.

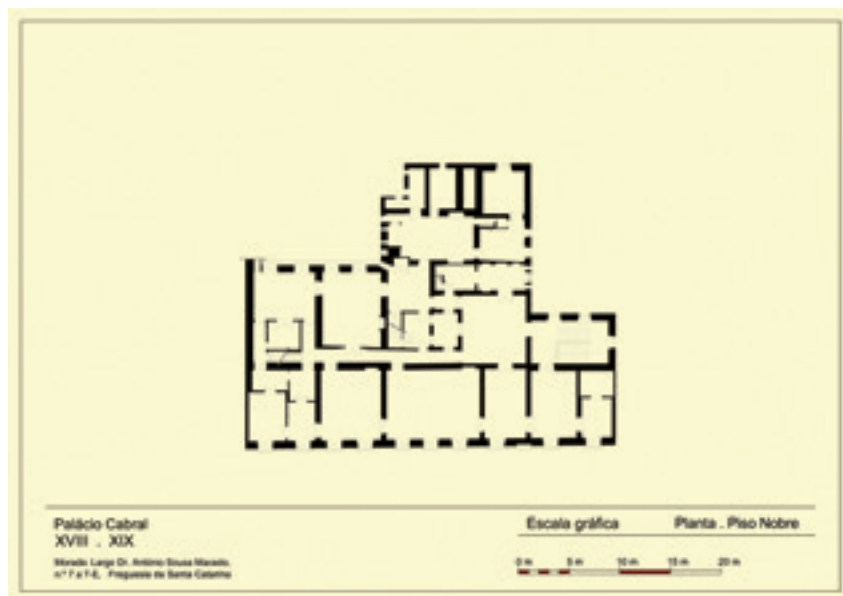
O “*quarto de baixo*”, do lado do poente, também referido como “*mezeninos*” situados “*abaixo dos madeiramentos*”, era composto de 14 divisões, com “*quatro cazas à frente da rua, e no centro outras cazas mayores e menores*”.

³⁴ DGLAB/TT, *Feitos Findos*, Inventários, letra F, maço 186, n.º 9, Inventário por morte de D. Filipa Leonor da Fonseca Azeredo, fls. 8 e 8v.

³⁵ DGLAB/TT, *Ibidem*, fls. 35v-36v.

³⁶ DGLAB/TT, *Ibidem*, apêndice não numerado.

Fig. 2 – Planta do piso nobre do palácio de Fernando de Larre na calçada do Combro, em Lisboa. Levantamento de Tiago Antunes



O piso nobre ou “*quarto de galaria*”, como é mencionado na descrição de 1783, compreendia vinte divisões e várias acomodações, duas delas de “*águas-furtadas*”. Para a fachada principal, virada a sul, rasgada por onze janelas, abriam-se “*cazas bem ornadas com tetos de estuque no ultimo primor da arte com solhos e portas de madeiras do Brazil*”. Do lado oposto, a norte, existia uma “*caza honrada [ornada?] o seu plano de xadres*”.

A descrição de 1778, por seu lado, referia o “*quarto nobre*” com “*seis cazas azulejadas, e os tetos de Estuque de Relevadoz*”, a que se acrescentavam “*no centro (...) dezasseis cazas em que entra a do Oratorio, e huma Cozinha, na qual há boas acomodaçoens*”. (Fig. 2)

Do recheio do palácio foram apenas inventariadas as pinturas em tela, com destaque para os nove painéis que se encontravam “*fixos na parede do oratorio*” e para o painel de S. Jerónimo colocado sobre o altar, avaliados em 19\$200³⁷.

Fernando de Larre e os estuques decorativos dos seus palácios

Na decoração do seu palácio de S. Sebastião da Pedreira, Fernando de Larre terá utilizado os serviços de vários estucadores italianos referidos por Cirilo nas suas “*Memórias*”: *Salla, Bill, Francisco Gommassa e Plura*:

³⁷ DGLAB/TT, *Ibidem*, fl. 35 e apêndice não numerado.

“*No tempo do Architecto Larre estiverão aqui Salla, e Bill, que fizeram alguns estuques no seu palácio chamado vulgarmente do Provedor: fazião ornato, e figura.*”

Depois veio o Plura que estucou huma casa na torre da pólvora, e huma Ermida ao pé da Sé. Francisco Gommassa, mero ornatista também trabalhou em casa do Provedor, e fez a fachada da Ermida dos Soldados em Alcântara” (Machado 1823, 269).

Algumas linhas abaixo, ao referir João Grossi, o mestre estucador que chegou a dirigir a Aula de Desenho e Estuque entre 1764 e 1777, Cirilo informa-nos de que também ele colaborou nas obras de Fernando de Larre:

“Fez também huma casa no Palácio de Cintra, outra em casa do Provedor dos Armazéns, que o introduzio com o Marquez de Pombal. Este o occupou nas suas casas da rua Formosa, e das Janelas verdes” (Machado 1823, 270).

Comprovámos recentemente, no âmbito da investigação que estamos a realizar sobre estuques decorativos em Portugal, que Giovanni Maria Theodoro de Grossi (assim se chamava João Grossi, no seu registo de baptismo) nasceu em 1716 na povoação de Bioggio, próximo de Lugano, hoje no cantão suíço do Ticino, vindo a falecer em Lisboa em Janeiro de 1780 (Mendonça 2012). Em 1743 residia já nos arredores de Lisboa (cinco anos antes da data adiantada por Cirilo para a sua chegada), precisamente na freguesia de S. Sebastião da Pedreira, como referiu o pároco da igreja do Loreto, que congregava a comunidade italiana residente em Lisboa, mudando-se em 1745 para a freguesia de S. Paulo, no centro da cidade (Mendonça 2005, 57-60).

É bem provável que Grossi em 1743 estivesse ocupado nas obras do Provedor em S. Sebastião da Pedreira e que tenha prosseguido a sua actividade de estucador nas campanhas decorativas do palácio da calçada do Combro, onde Fernando de Larre e a sua família passaram a residir a partir de 1742. Fundamental é a referência de Cirilo ao papel de Larre como intermediário entre Grossi e o futuro marquês de Pombal, cuja protecção explica o papel de destaque que veio a ter entre nós³⁸. Se os estuques decorativos do palácio de S. Sebastião da Pedreira se perderam para sempre, restam ainda os estuques do palácio de Larre na calçada do Combro. Um notável conjunto, relativamente bem preservado, que ilustra um período concreto das artes decorativas em Portugal, dominado pelo gosto da Regência francesa, em casos pontuais associado ao “barocchetto” de influência italiana.

A Regência francesa caracteriza-se pela presença de determinados elementos decorativos conjugados com grande leveza: fitas encadeadas, ornatos em forma de “C” e “S”, gradinhas preenchidas por pequenas flores, palmetas, mascarões femininos com toucado de plumas, baldaquinos com sanefas, etc. Este novo gosto, divulgado pelas gravuras realizadas a partir dos desenhos ornamentais de Jean Bérain (1637/1711), decorador de Luís XIV, terá chegado a Portugal ainda na década de 1730, presumivelmente através das vinhetas gravadas por François-Laurent Debrie e Pierre Rochefort para várias edições da Academia Real de História (Mandrourx-França 1974, 14).

³⁸ A protecção que Sebastião José de Carvalho e Melo concedeu a Grossi é reafirmada por Cirilo numa outra passagem das suas “Memórias”: “Ele foi excessivamente protegido pelo Marquez, que lhe dava, ou pedia que lhe dessem a fazer todas as grandes Obras que então se construíão, que erão muitas e pagas por altos preços” (Machado 1823, 271).

³⁹ O autor do programa iconográfico do tecto desta sala inspirou-se em duas edições de Ripa, a de Veneza, de 1645, e a de Londres, de 1709. A figuração do Sono e da Aurora constituem interpretações livres a partir das duas descrições da edição de Veneza. Cf. Mendonça 2014a, 178-180.

Ao gosto Regência associaram-se por vezes elementos decorativos oriundos do “barocchetto” de matriz italiana, que em certas zonas de Itália, nomeadamente em Génova e Veneza, antecederam as primeiras manifestações do rococó francês, ainda na transição do século xvii para o xviii (Arslan 1962, IX-XVI; Gavazza 1962, pp. 49-70; Mariacher 1962, pp. 79-91): cartelas assimétricas compostas por gordos concheados orgânicos, de contornos contidos, a que se associam conchas e ainda elementos do “estilo auricular” de inícios de seiscentos (assim designado pelos ornatos de carácter naturalista que lembram as cartilagens da orelha).

Esta associação de elementos decorativos da Regência francesa e do “barocchetto” italiano pode ser testemunhada nos interiores do palácio de Fernando de Larre, nos tectos das salas intercomunicantes do piso nobre e da casa da escada e no tecto e nas paredes do oratório.

No salão nobre, a maior das divisões do palácio, deparamos com um tecto notável, de uma configuração rara que só encontrámos no salão nobre do vizinho palácio dos Carvalhos, na rua do Século – as “casas da Rua Formosa” em que Grossi trabalhou, referidas por Cirilo (Machado 1823, 270). As quatro faces laterais da masseira são arredondadas e compartimentadas em dois planos por várias molduras recortadas. Destacam-se as figuras de vulto e em alto-relevo de meninos gesticulantes, aos pares, segurando cestos de flores e fruta e os bustos de heróis clássicos coroados de louros. A meio dos lados maiores do tecto, cartelas assimétricas enquadram as iniciais entrelaçadas “F” e “L”, uma alusão ao nome do proprietário. (Fig. 3) (Fig. 4) Na sala contígua, do lado poente, o tecto, decorado com estuques de médio relevo, é centrado por uma pintura em deficiente estado de conservação, com a figura feminina da Aurora, inspirada na “Iconologia” de Ripa. Nos quatro cantos do tecto, dentro de cartelas, outras representações alegóricas, baseadas na obra do mesmo autor, representam o Entardecer, a Vigilância, o Sono e a Esperança³⁹. (Fig. 5)

Fig. 3 – Tecto do salão nobre do palácio de Fernando de Larre. Fotografia de Tiago Antunes

Fot. 4 – Pormenor do tecto do salão nobre do palácio de Fernando de Larre. Fotografia de Tiago Antunes

Fig. 5 – Pormenor do tecto da sala da Aurora, Palácio de Fernando de Larre. Fotografia de Tiago Antunes



A pequena sala que se segue, a poente, de baixo pé-direito e tecto de um único plano decorado com estuques de baixo-relevo, mantém ainda o ambiente intimista da sua provável função inicial de quarto de toucador ou de “pentear”, a que aludem os meninos figurados no tecto segurando um gomil, um espelho, jóias e flores. Nos cantos, cenas com divindades do panteão clássico. (Fig. 6)

Nestas três salas encontramos silhares de azulejos com figurações mitológicas, bem estudadas por Ana Paula Rebelo Correia (Correia 2014), com molduras de enquadramento em que se repetem os mesmos elementos Regência dos tectos.

Os estuques dos tectos das três salas do lado nascente são muito mais sóbrios, com o pano central compartimentado por uma moldura recortada e apontamentos de flores e mascarões. No tecto da última sala estão figurados meninos segurando instrumentos de escrita, uma alusão à sua função primitiva de gabinete ou escritório. Nos quatro cantos destacam-se quatro grandes cartelas compostas pelos ornatos orgânicos e assimétricos que caracterizam o “barocchetto”. (Fig. 7)

Voltamos a encontrá-los no tecto da casa da escada, associados a quatro bustos de heróis da Antiguidade coroados de louros.

A norte do átrio do piso nobre fica o oratório do palácio, um excelente exemplo de “obra de arte total”, em que o estuque se combina na perfeição com um conjunto de nove telas aplicadas nas paredes (referidas no inventário por morte da viúva de Larre) e ainda com um silhar de azulejos cujas molduras repetem os elementos Regência, indiciando uma mesma época de realização. Os estuques cobrem o tecto, de perfil sanqueado, e as paredes, em que se destacam os bustos em alto-relevo dos doze apóstolos. As telas representam cenas da vida de Cristo e estão atribuídas a João Pedro Binhete e a seu filho José Carlos. Sobre o altar, uma outra tela, também atribuída a José Carlos Binhete, representa S. Jerónimo, possivelmente o orago da capela⁴⁰.

⁴⁰ As atribuições constam das legendas que figuram no oratório, junto das reproduções das telas. As pinturas originais foram restauradas e encontram-se no Museu da Cidade. Giovanni Pietro Bignetti (ou João Pedro Binhete, como ficou conhecido em Portugal), natural do Ducado de Milão, é um dos muitos pintores italianos que tentaram uma carreira artística em Portugal durante o reinado de D. João V. Em 1741 e 1742 vivia “junto aos Paulistas”, como foi testemunhado pelo pároco da igreja do Loreto, nos róis de confessados desses anos (ANSL, *Livro da Desobrigação do Perceito Annual da Quaresma da Nação Italiana, 1739/1744*, fls. 40 e 50). Em 1752 e 1755 está documentada a sua presença em Coimbra, nos livros de despesa da Universidade, para a qual pintou de novo alguns dos retratos dos reitores da Sala do Exame Privado, retocando outros (Dias 1986, 5-7). O seu filho, José Carlos Binhete, já nascido em Portugal, foi aluno e colaborador do arquitecto e cenógrafo bolonhês Giacomo Azzolini (Machado 1823, 239) e é recordado sobretudo por ter traduzido para português Vignola e Ferdinando Bibiena.

Fig. 6 – Pormenor do tecto da sala do toucador do palácio de Fernando de Larre. Fotografia de Tiago Antunes

Fig. 7 – Pormenor do tecto do gabinete do palácio de Fernando de Larre. Fotografia de Tiago Antunes



Fig. 8 – Tecto da escadaria conventual do convento do Grilo, em Lisboa. Fotografia de Isabel Mendonça



Os estuques do convento do Grilo em Lisboa

Fig. 9 – Tecto da escadaria conventual do convento do Grilo, em Lisboa. Fotografia de Isabel Mendonça



Não encontramos qualquer referência documental à data de realização dos estuques do palácio da calçada do Combro. Existem, contudo, fortes semelhanças com um outro tecto, datado de 1746: o da casa da escada do convento dos Agostinhos ou do Grilo, na zona do Beato, em Lisboa, actualmente sede de um dos recolhimentos da capital. A data inscreve-se no painel central do tecto em masseira, num livro aberto que dois meninos seguram, e repete-se numa das cartelas dos panos laterais, numa inscrição aparentemente aí colocada mais tarde, onde se pode ler: “Feito em 1746”. A mesma grafia foi utilizada numa outra inscrição do lado oposto, assinalando a data do restauro: “Retocado em 1870”. (Fig. 8)

No tecto do Grilo encontramos a mesma original combinação de elementos decorativos da Regência francesa com ornatos característicos do “barocchetto”. As suas fitas enlaçadas que servem de caule a flores em forma de palmeta estão também presentes no salão nobre do palácio de Larre, tal como as figuras gesticulantes apoiadas em plintos preenchidos com gradinhas, que são uma presença marcante no salão nobre e nas duas salas do lado poente do mesmo palácio. As cartelas assimétricas, associadas a gordos concheados que encontramos nos cantos do tecto do Grilo, logo abaixo da cimalha, repetem-se de forma idêntica nos cantos de vários tectos do palácio de Larre. Finalmente, um outro elemento pode ser visto nos dois edifícios, identificando uma mesma equipa de estucadores: os fundos crespos alternando com fundos lisos. (Fig. 9)

Estucadores suíços no palácio de Larre?

Quanto aos estucadores que trabalharam no palácio de Larre, mais uma vez escasseiam as informações documentais. Como atrás referimos, é muito provável que Grossi fosse um deles. Na década de 1740 encontrámos ainda em Lisboa, nos registos da igreja do Loreto, dois outros estucadores igualmente naturais da região dos lagos que aqui poderão ter trabalhado: Carlo Sebastiano Staffieri e Giovanni Francesco Righetti.

O primeiro era primo de Grossi e, como ele, natural de Bioggio, onde nasceu em 1694. É conhecida a sua actividade na Dinamarca, onde esteve em 1731 e em 1738 ao serviço da corte. Integrou uma equipa de conhecidos estucadores da mesma região, liderada por Giovanni Andreolli, de Vico Morcote, e da qual faziam parte Carlo Fossati, de Meride, e Carlo Maria Pozzi, de Lugano. Infelizmente, desapareceram os estuques realizados pelos suíços nos palácios de Hirschholm, na Dinamarca, e de Drage, no Holstein (actualmente em território alemão), que poderiam fornecer elementos de comparação com os estuques do palácio de Larre. Julga-se que Staffieri esteve em Itália entre 1736 e 1738. Em 1740 tinha já regressado a Bioggio, mas a partir daí as fontes locais perderam-lhe o rasto (Grandjean 1962, 153-164; Staffieri 1971, 155-165).

Terá vindo com Grossi? Em 1743 aparecem os dois no rol dos confessados do Loreto⁴¹. Dois anos mais tarde, a 19 de Abril de 1745, Staffieri foi surpreendido pela morte, em Lisboa, tendo sido sepultado na igreja do Loreto⁴².

Giovanni Francesco Righetti, que em Portugal ficou conhecido como João Francisco Riquete, nasceu em Aranno, uma povoação nas imediações de Bioggio. Aparece nos registos do Loreto entre 1744 e 1784, ano da sua morte, sendo também sepultado no Loreto⁴³. Ao contrário de Staffieri, Righetti teve uma actividade continuada como estucador na capital portuguesa e parece ter tencionado transferir-se para o Brasil, o que aparentemente não chegou a acontecer⁴⁴. Encontrámo-lo em 1783, portanto pouco antes de falecer, integrado na equipa de mais de vinte estucadores, portugueses e italianos, que entre Julho e Novembro trabalharam na obra de estuque da Casa da Música do palácio da Ajuda⁴⁵.

Na mesma altura trabalhava em Lisboa Domenico Maria Plura, natural de Lugano, onde nasceu na freguesia de S. Lourenço⁴⁶, e que ficou mais conhecido entre nós como escultor⁴⁷. Trata-se muito provavelmente do mesmo “Plura” que Cirilo refere nas suas “Memórias” a trabalhar nos estuques do palácio de Larre em S. Sebastião da Pedreira. Vários indícios documentais remetem para essa ligação com as obras do Provedor dos Armazéns. A 16 de Junho de 1744, data do seu casamento em segundas núpcias com Teresa Maria, Plura morava na freguesia de S. Sebastião da Pedreira, em casa do tenente-coronel José António de Macedo e Vasconcelos, escrivão dos Armazéns Reais, que testemunhou o acto⁴⁸. Por volta de 1746 Plura e Grossi trabalharam juntos na obra do tecto da igreja dos Mártires, que viria a ruir com o terramoto de 1755⁴⁹.

⁴¹ ANSL, *Livro da Dezobrigação do Perceito Annual da Quaresma da Nação Italiana* (1739/1744), fls. 70 v e 78v.

⁴² ANSL, *Livro Primeiro de Óbitos* (1669/1776).

⁴³ ANSL, *Livro da Dezobrigação do Perceito Annual da Quaresma da Nação Italiana* (1739/1744; 1745/1751; 1752/1769; 1770/1788), e *Livro Primeiro de Óbitos* (1669/1776).

⁴⁴ Nos arquivos notariais de Bellinzona, na Suíça, encontrámos referência a uma procuração que Giovanni Francesco passou em 1751 ao irmão Carlo Maria, junto do notário apostólico em Lisboa, Giovanni Carlo Romagnoli, dando-lhe poderes para o representar no processo de partilhas por morte de um outro irmão. No processo surge uma referência à suposta ausência de Righetti em terras da América: “*ac nunc temporis commorantis America*”, não confirmada nos registos do Loreto. ASCT, *Archivio Notarile, Rusca della Cassina d’Angno* (Angelo Maria di Carlo Antonio), scatola 1372.

⁴⁵ DGLAB/TT, *Casa Real*, Cx. 3129.

⁴⁶ A naturalidade de Plura é referida no registo de baptismo do seu filho José António. Cf. DGLAB/TT, *Registos Paroquiais de Lisboa*, Freguesia de S. Sebastião da Pedreira. Livro Terceiro de Baptizados, fl. 166.

⁴⁷ Por volta de 1733 realizou as esculturas de oito Virtudes e de quatro anjos para a sacristia nova do Colégio de Santo Antão, pelo montante de 6.246\$000 (Martins 1994, vol. II, pp. 114, 115).

⁴⁸ DGLAB/TT, *Registos Paroquiais de Lisboa*, Freguesia de S. Sebastião da Pedreira. Livro Segundo de Casamentos (1702/1748).

⁴⁹ Embora Cirilo Volkmar Machado refira que os estuques do tecto da igreja dos Mártires foram feitos em 1748 ou 1749 (Machado 1823, 269), a data verdadeira parece ter sido outra. Frei Apolinário da Conceição, que foi testemunha ocular da feitura do tecto, ao referir encomiasticamente a participação de Grossi, atribui-lhe “31 annos não complexos de idade” à data da conclusão da

obra (Conceição 1750, 392). Como Grossi nasceu a 7 de Outubro de 1715, a obra do tecto dos Mártires terá sido terminada antes de Outubro de 1746. Cf. Mendonça 2014b, 196, 197.

⁵⁰ APL, *Rol dos Confessados da Freguesia de Santa Catarina do Monte Sinai*, Códice 2502, fl. 49. Infelizmente, desapareceram os livros de confessados da freguesia de S. Sebastião da Pedreira, onde, muito provavelmente, terão sido registados os membros da família de Fernando de Larre.

⁵¹ DGLAB/TT, *Registos Paroquiais de Lisboa*, Freguesia de Santa Catarina do Monte Sinai, Livro B-11, fl. 273v.

As semelhanças dos estuques do palácio da calçada do Combro com os estuques da escadaria do Grilo, datados de 1746, indiciam uma mesma equipa de estucadores e uma data não muito distante de realização.

A conjugação das informações transmitidas por Cirilo Volkmar Machado com as referências documentais que temos vindo a recolher sobre os estucadores suíços que trabalharam em Lisboa desde o reinado de D. João V (Mendonça 2014b, 185-220) permite-nos avançar a hipótese de terem sido eles os autores dos estuques do palácio de Fernando de Larre e da escadaria do convento do Grilo. A actualizada linguagem decorativa presente nestes estuques, reunindo elementos da Regência francesa e do “barocchetto” de matriz italiana, reforça esta hipótese de trabalho. Quanto à data de realização dos estuques do palácio da calçada do Combro, uma outra referência documental parece apontar para o período que mediou entre o final da Quaresma de 1744 e o início da Quaresma de 1746, portanto uma data próxima dos estuques do Grilo. Com efeito, em 1745, Fernando de Larre e a sua família não figuram no rol dos confessados de Santa Catarina, sendo apenas referidos no palácio alguns criados, uma provável indicação de que o palácio estaria em obras⁵⁰. A 18 de Julho de 1746, a cerimónia do baptizado de Pedro, filho de Fernando de Larre, foi já celebrada no oratório do seu palácio, na calçada do Combro⁵¹, tendo como enquadramento os novos “*tetos de estuque no ultimo primor da arte*” que seriam tão encomiasticamente referidos pelos avaliadores do Senado alguns anos mais tarde. ●

Bibliografia

ARAÚJO, Norberto de, 1992. *Peregrinações em Lisboa*, vol. V, 2.^a ed. facsimilada (1.^a ed., 1938). Lisboa: Ed. Vega, p. 38.

ARSLAN, Edoardo, 1962, Preâmbulo à obra *Artisti dei Laghi Lombardi. Gli stuccatori dal Barocco al Rococo*, dir. de Edoardo Arslan. Como: Tipografia Artistica Antonio Nosedà, pp. IX-XVI.

CALADO, Maria e Matias, Vítor, 1992, *Lisboa. Freguesia de Santa Catarina (Bairro Alto)*, Lisboa.

CONCEIÇÃO, frei Apolinário da, 1750, *Demonstração Historica da primeira, e real Parochia de Lisboa de que é singular Patrona, e Titular N. S. dos Martyres*. Lisboa: Oficina de Inácio Rodrigues.

CORREIA, Ana Paula Rebelo, 2014, “Azulejos de uma casa nobre: temas e modelos”. *Casas Senhoriais Rio-Lisboa e seus interiores* (coord. de Marize Malta e Isabel Mendonça). Lisboa: Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Lisboa: Universidade Nova e Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, pp. 155-174.

CORTEZ, Maria do Carmo, 1994, “Vilalava (Palácio de)”. In *Dicionário da História de Lisboa*, 961, 962.

DIAS, Pedro, 1986, “Pinturas de João Pedro Binhetti na Universidade de Coimbra”. Separata do *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*, vol. VIII. Coimbra: Universidade de Coimbra.

GAVAZZA, E., 1962 “Apporti lombardi alla decorazione a stucco tra ‘600 e ‘700 a Genova”. In *Artisti dei Laghi Lombardi. Gli stuccatori dal Barocco al Rococo*, dir. de Edoardo Arslan. Como: Tipografia Artistica Antonio Nosedà, pp. 49-70.

GRANDJEAN, Bredo, 1962, “L’activité des stucateurs italiens et tessinois en Danemark (1670-1779)”. In *Artisti dei Laghi Lombardi. Gli stuccatori dal Barocco al Rococo*, dir. de Edoardo Arslan. Como: Tipografia Artistica Antonio Nosedà, pp. 153-164.

LEAL, Joana Cunha, 2006, “As portas de Lisboa: O Palacete de J.M. Eugénio de Almeida em S. Sebastião”. In *Revista de História da Arte*, n.º 2. Lisboa: Colibri, pp. 106-125.

MACHADO, Cirilo Volkmar, 1823, *Collecção de Memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores, architectos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal, recolhidas e ordenadas por Cyrillo Volkmar Machado, Pintor ao serviço de S. Magestade o Senhor D. João VI*. Lisboa: Imprensa de Victorino Rodrigues da Silva.

MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse, 1974, “Information artistique et « mass-media » au XVIIIe. Siècle: la diffusion de l’ornement gravé rococo au Portugal”. Separata da revista *Bracara Augusta*, vol. XXVII, fasc. 64(76). Braga: Câmara Municipal de Braga.

MARIACHER, G., 1962, “Stuccatori ticinesi a Venezia tra la fine del ‘600 e la metà del ‘700”. In *Artisti dei Laghi Lombardi. Gli stuccatori dal Barocco al Rococo*, dir. de Edoardo Arslan. Como: Tipografia Artistica Antonio Nosedà, pp. 79-91.

MARTINS, Fausto Sanches, 1994, *A Arquitectura dos Primeiros Colégios Jesuíticos de Portugal. 1542-1759. Cronologia, artistas, espaço*. Porto: Faculdade de Letras, Dissertação de Doutoramento em História da Arte, 2 vols.

MATOS, José Sarmiento de, 2006, “Uma escolha acertada”. In *Sede e Museu Gulbenkian. Ensaios* (coord. de Ana Tostões). Catálogo da exposição “Sede e Museu Gulbenkian. A Arquitectura dos Anos 60”, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, pp. 44-57.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho, 2005, “Estuques. Do Palácio de Belém”. *Azulejos, Estuques e Tectos do Palácio de Belém* (coord. de Diogo Gaspar). Lisboa: Museu da Presidência da República, pp. 46-69.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho, 2012, “O que Cirilo não sabia sobre Giovanni Grossi e os outros estucadores suíços em Lisboa”. Comunicação no *IV Colóquio Internacional da Associação Portuguesa dos Historiadores de Arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, APHA, no prelo.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho, 2014a, “Estuques decorativos em palácios da região de Lisboa: encomendadores, artistas e fontes de inspiração”. *Casas Senhoriais Rio-Lisboa e seus interiores* (coord. de Marize Malta e Isabel Mendonça). Lisboa: Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Lisboa: Universidade Nova e Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, pp. 175-211.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho, 2014b, “Estucadores do Ticino na Lisboa joanina”. *Cadernos do Arquivo Municipal*. Lisboa: Arquivo Municipal de Lisboa, 2.^a série, n.º 1, Janeiro / Junho de 2014, pp. 185-220.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho, 2014c, “Estuques de Paris e *parquets* de Bruxelas num palácio oitocentista de Lisboa”. *Casas Senhoriais em Lisboa e no Rio de Janeiro. Anatomia dos Interiores* (coord. de Isabel Mendonça e Hélder Carita). Lisboa: Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa, no prelo.

RODRIGUES, Maria João Madeira, 1975, “Palácio Cabral”. In *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*. Lisboa – Tomo II, coord. de Fernando de Almeida. Lisboa: Junta Distrital de Lisboa, p. 67.

RODRIGUES, Maria João Madeira, 1994, “Cabral (Palácio)”. In *Dicionário da História de Lisboa*, dir. de Francisco Santana e Eduardo Sucena. Lisboa: Carlos Quintas & Associados, p. 191.

SANTOS, Nuno Valdez dos, 1994, “Museu militar”. In *Dicionário da História de Lisboa*, dir. de Francisco Santana e Eduardo Sucena. Lisboa: Carlos Quintas & Associados, p. 614.

SEIXAS, Miguel Metelo de, 2014, “Perspectivas e interesse do estudo da heráldica no interior das casas senhoriais – o caso do palácio Metelo Cabral”. *Casas Senhoriais Rio-Lisboa e seus interiores* (coord. de Marize Malta e Isabel Mendonça). Lisboa: Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Lisboa: Universidade Nova e Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, pp. 213-232.

STAFFIERI, Giovanni Maria, 1971, “Notizie sullo stuccatore Carlo Sebastiano Staffieri da Bioggio (1694-1746)”. In *Bolletino Storico della Svizzera Italiana*, vol. 83, fasc. 4. Bellinzona: Arti Grafiche A. Salvione & Co., S.A., pp. 155-165.

Resumo

A presente perspectiva propõe-se oferecer uma visão do academismo português e da teoria e prática escultórica de Oitocentos – em particular das referências internacionais que concorreram para a sua definição – a partir da revisão do papel central de Francisco de Assis Rodrigues (1801-1887). Primeiro professor de escultura da Academia de Belas Artes de Lisboa e mais tarde Diretor Geral da Instituição, este escultor foi considerado pela historiografia um artista desatento à realidade do seu tempo e totalmente desatualizado. Da reconfiguração da sua posição no contexto cultural e artístico português de Oitocentos, resulta, no entanto, o reconhecimento do carácter *moderno* do seu pensamento e da sua atenção às discussões que decorriam nos meios artísticos internacionais. Esta abordagem permite questionar a desvalorização que historiograficamente tem sido aceite dos ecos internacionais na arte portuguesa de Oitocentos (habitualmente considerados tardios e mal compreendidos) e suscitar novas discussões em torno da presença e do significado dessas referências. ●

Abstract

This study aims at reviewing the Portuguese academicism and the 19th Century's sculpture theory and practice – particularly focusing on international influences – through a renewed approach to the sculptor Francisco de Assis Rodrigues (1801-1887). This artist was a key player of the Century's Portuguese sculpture not only because of his writing and artistic production but also because of his influential role as a sculpture lecturer and director of the Lisbon's Fine Arts Academy. Nevertheless, he has been considered an overaged artist, uninterested in the world around him. By reviewing his role both in sculpture and aesthetic thought my intention is to show his *modernity* and his interest in international artistic and aesthetics discussions, while challenging the prevailing interpretation that the international references in the Portuguese art have always been misunderstood and behind time. ●

Arbitragem Científica Peer Review

Miguel Figueira de Faria

Universidade Autónoma de Lisboa

Elsa Garrett Pinho

Direcção Geral de Património Cultural

palavras-chave

TEORIA DA ESCULTURA

ACADEMISMO

FRANCISCO DE ASSIS RODRIGUES

SÉC. XIX

ESCULTURA PORTUGUESA

key-words

SCULPTURE THEORY

ACADEMICISM

FRANCISCO DE ASSIS RODRIGUES

19TH CENTURY

PORTUGUESE SCULPTURE

Data de Submissão

Date of Submission

Fev. 2013

Data de Aceitação

Date of Approval

Abr. 2014

FRANCISCO DE ASSIS RODRIGUES E AS REFERÊNCIAS INTERNACIONAIS NA ESCULTURA OITOCENTISTA

SÍLVIA LUCAS VIEIRA DE ALMEIDA
FCSH-UNL

¹ Ver França 1990, 398 e Pereira 2006, 100.

² Sobretudo a partir da análise das atas das Conferências Acadêmicas. A Conferência Acadêmica era composta pelo corpo acadêmico e reunia regularmente para discussão e resolução de assuntos respeitantes ao funcionamento da Academia, quer nos aspectos administrativos, quer no que respeitava aos assuntos escolares.

Francisco de Assis Rodrigues (1801-1887), discípulo da escola de Machado de Castro, escultor, teórico, professor e Diretor Geral da Academia de Belas Artes de Lisboa, tem sido considerado pela historiografia uma personalidade menor e um artista antiquado e desatento relativamente à época em que viveu¹. No entanto, é ele que, segundo Diogo de Macedo, “representa na escultura a chamada escola do academismo, quase em exclusivo valor de consagração” (Macedo 1955, 11).

Seria, pois, inviável perspetivar as referências internacionais que concorreram para a definição do academismo português no campo da escultura e, conseqüentemente, para a teoria e a prática que lhe estão associadas, sem resgatar esta figura cujo desempenho foi central na sua estruturação. Para tal, socorremo-nos da análise dos seus desempenhos na Academia de Belas Artes de Lisboa², dos textos que redigiu e da sua obra escultórica, sintetizada plástica e conceptualmente na escultura produzida para o Teatro D. Maria II (1845-48), em Lisboa.

Filho do discípulo preferido de Machado de Castro, Assis Rodrigues ocupou, na Aula e Laboratório de Escultura que o mestre dirigia, praticamente todos os lugares que hierarquizavam os seus elementos. Aluno desde 1813, passou a Ajudante Interino dez anos depois e tornou-se Professor Substituto em 1829, por morte de seu pai Faustino José Rodrigues. Com a substituição da Aula pela Academia de Belas Artes em 1836, tornou-se o primeiro professor de escultura da Academia lisboeta, função

que, a partir de 1845, acumulou com a de Diretor Geral. No exercício da docência manteve-se até 1867 e na direção até 1876.

A sua ligação à Academia, através da ocupação de cargos de vincada importância, durante quatro décadas permitiu-lhe influenciar de modo decisivo os destinos académicos. Sobretudo porque além das atribuições propriamente docentes, o escultor integrou comissões diversas³ e fez valer com frequência as suas opiniões, através de propostas e pareceres relativos à organização e ao funcionamento da instituição⁴. Porque as suas ideias correspondessem ao pensamento geral, ou porque as dos restantes académicos fossem imprecisas, a verdade é que raramente eles expuseram os seus próprios pontos de vista na Academia, limitando-se, na maioria das vezes, a aplaudir e apoiar as sugestões do professor de escultura, sobretudo durante as primeiras décadas. Confrontado com a necessidade de orientar um tipo de ensino que exigia novos modelos e programas especializados, Assis Rodrigues demonstrou ter uma consciência clara dos princípios que pretendia ver instituídos na estrutura conceptual da Academia, quer no que tocava ao seu funcionamento geral, quer no que dizia respeito ao ensino. Para este facto pode ter concorrido o seu conhecimento da teoria académica internacional, adquirido através do estudo do conteúdo das conferências da Academia Francesa, bem como da história do academismo e das instituições que o representavam⁵, além do contacto que mantinha com académicos e artistas, nomeadamente em Espanha e Itália⁶.

Em linhas gerais, o ensino na Academia foi assim orientado, quer do ponto de vista metodológico, quer conceptual, pelos princípios que Assis Rodrigues propunha, nomeadamente nos textos que produziu. Consequentemente, o nosso academismo traduz o esforço do artista para assegurar-lhe algum paralelismo com o que acontecia a nível internacional.

Analisando os seus desempenhos académicos é desde logo possível destacar a identificação das suas ideias não só com aquelas que os princípios liberais vinham enfatizar⁷, mas também com as que a nível nacional e internacional eram defendidas por intelectuais e artistas, nomeadamente Joaquim Possidônio da Silva, Alexandre Herculano e Almeida Garrett ou Quatremère de Quincy, Ingres e mesmo Victor Hugo. De acordo com esta sintonia, Assis Rodrigues foi o primeiro escultor a exemplificar a atitude que caracteriza os artistas da contemporaneidade, ao ser autor da primeira obra conhecida realizada por iniciativa própria (um busto de António Feliciano de Castilho de 1836). A escolha do tema deste trabalho tem um significado específico, no âmbito dos princípios defendidos pelo escultor e da sua obra artística, na qual abundam não só retratos de personalidades contemporâneas, mas também de eminentes figuras do passado. Trata-se de uma atitude de imortalização que os artistas neoclássicos de certo modo recuperam de Vasari⁸, salvando do esquecimento coletivo determinadas personalidades consideradas dignas, pelas suas virtudes, de serem lembradas. “Preocupados sobretudo em demonstrar a sua modernidade [estes artistas]: dão preferência ao retrato, com o qual procuram definir simultaneamente a individualidade e a socialidade da pessoa” (Argan 1998, 22), representando igualmente as virtudes cívicas edificantes que se pretende cultivar.

³ Ver Almeida. 2012. *Forma e Conceito na Escultura de Oitocentos*. Vol. I, 60 e ss.

⁴ Ver nomeadamente atas das Conferências Académicas de 12-06-1837, 28-07-1837, 06-06-1838, 13-11-1838, 22-05-1838, 24-10-1839, 07-02-1840 e 01-10-1869.

⁵ No que respeita às Conferências da Academia francesas Francisco de Assis Rodrigues assinalava que eram para ele motivo de reflexão (Cf. Rodrigues 1829, 9)

⁶ Como se verifica pela forma como visitou a Academia Real de Belas Artes de Madrid, a Academia de S. Lucas, em Roma e o atelier, localizado nesta última cidade, do escultor Adamo Tadolini (1788-1868), discípulo de Canova, cuja descrição é feita nas suas anotações da viagem a Roma em 1867, transcritas pelo seu biógrafo. ANBA – *Biografia do Conselheiro...* 1889, 81 e ss).

⁷ Refira-se que, não obstante acusado de miguelista e por esse motivo afastado das suas funções à frente da Aula de Escultura pelos liberais em 1833, o próprio explica o suposto equívoco, que se terá ficado a dever ao facto de ter sido convocado, em 1928, a alistar-se no corpo militar dos Voluntários Realistas Urbanos, uma opção a que, ao que parece, terão sido constrangidos todos os funcionários públicos, como era o seu caso. A verdade é que Assis Rodrigues durante todo o período em que decorreu o governo de D. Miguel expediu consecutivos requerimentos para que obtivesse isenção de qualquer serviço militar, o que lhe permitiu efetivamente manter-se durante cinco anos totalmente afastado das lutas entre liberais e absolutistas. Esta constatação parece contradizer um “voluntário” desejo de combater como defensor de D. Miguel, ao mesmo tempo que corrobora a tese de que a sua identificação com os desígnios liberais não se limitava a uma superficial afinidade no domínio das ideias e dos princípios cívicos e pedagógicos. Ver sobre este assunto Almeida. 2012. *Forma e Conceito...*, 62 e ss.

⁸ Ver Didi-Huberman. 1990. *Devant L'Image...*, 78-9.

⁹ Consultar Réau. 1964. *Houdon sa vie et son œuvre: ouvrage posthume suivi d'un catalogue systématique*.

¹⁰ Utiliza, para expressar esta ideia, uma forma muito próxima da que foi escolhida por A. Herculano quando refere que nos monumentos “há mais história que nos escritos dos historiadores” (Herculano 1843, 5).

¹¹ *Estatutos da Academia de Belas Artes de Lisboa*. 1843.

¹² Cf. Acta da sessão de 12 de Janeiro de 1837.

¹³ Cujas obras são consideradas fundadoras no âmbito da História da Arte (Cf. Bozal 2004, 19). Uma história da arte que se concebe como uma história não apenas de obras e de artistas, mas também de ideias estéticas.

O escultor neoclássico francês Jean-Antoine Houdon (1741-1828), célebre sobretudo pelos retratos de personalidades notáveis do seu tempo, deu exemplo desta atitude⁹.

Na mesma linha de pensamento, Assis Rodrigues defendia que o retrato tinha a capacidade de estimular o desejo de seguir as qualidades dos representados, já que se tratava de verdadeiras traduções do carácter e, por isso, mais do que representações físicas deviam ser ilustrações psicológicas que serviam de exemplo às sociedades (Rodrigues 1856, 7 e ss). Complementarmente, fazia a apologia da consagração pública dos grandes homens através de monumentos que lhes imortalizassem a memória (Rodrigues 1862, 6).

Seguia deste modo a ideia de que as artes são potencialmente capazes de engendrar uma renovação da vida cívica (Bergdoll 2000, 44), como defendia, entre outros, o pintor e teórico francês Nicholas Paillot de Montabert (1771-1849), que afirmava que manifestar os princípios da beleza é compreender os princípios da bondade e da propriedade. É, por consequência, um treino que torna familiar a natureza da própria virtude (Montabert 1998, 214).

Na mesma sequência, Assis Rodrigues defendeu, tal como Almeida Garrett e Alexandre Herculano, o papel dos monumentos históricos, afirmando que a arte, pela linguagem “viva e universal” que dirige ao espírito, é mais eficaz na transmissão da história dos povos e das nações do que o mais competente dos historiadores¹⁰; que nela se lê “como em livros constantemente abertos” (Rodrigues 1856, 7).

Victor Hugo (1802-1885), cuja obra *Nossa Senhora de Paris* fora publicada em Portugal em 1841, sendo um dos escritores mais populares entre os portugueses (França 1994, 97), via nos monumentos “assunto para volumosíssimos livros” (Hugo 2004, 126). Foi ele quem estabeleceu, em 1832, a conceção do monumento como um *livro de pedra*, que se encontra muito próxima da formulação de Assis Rodrigues. De resto, esta defesa da importância dos monumentos do passado como documentos fecundos para a instrução das sociedades foi uma atitude característica do valor que o monumento histórico adquiriu para o Homem romântico (Rodrigues 1998, 80). Assim sendo, é compreensível que fosse partilhado pelo menos por uma determinada elite intelectual.

Esta responsabilidade cívica que o neoclassicismo outorgava aos artistas, presente no espírito do tempo, era contemplado pelos próprios Estatutos da Academia lisboeta que Assis Rodrigues ajudara a compor e que, no seu intuito de utilidade pública, se propunha “promover a civilização geral dos portugueses, difundir por todas classes o gosto do Belo...”¹¹.

Com o mesmo propósito instrutivo e moralizador Assis Rodrigues foi também o responsável, logo em 1837¹², pela introdução na Academia das temáticas relativas à história pátria, procedendo-se à substituição da tradicional mitologia clássica, por uma mitologia nacional, que fora sugerida por A. Herculano em 1835 (França 1974, 97).

Importa realçar que subjacente ao pensamento de Assis Rodrigues sobre arte encontram-se os princípios teorizados por J. J. Winckelmann (1716-1768)¹³, con-

siderado pai do neoclassicismo. De acordo com eles, para alcançar a felicidade e a virtude, o modelo a adotar pela contemporaneidade, e o único capaz de devolver ao homem moderno a grandeza, era o da civilização grega¹⁴. Um programa que previa a construção de um mundo renovado e recuperado pelos artistas e homens de letras, destinado a prevalecer sobre todas as disposições transitórias dos governos, das instituições e das ideologias. Um mundo do qual se perpetuariam, depois de tudo o resto ter passado, os jardins públicos, os edifícios, o resultado dos projetos urbanísticos, as estátuas, as pinturas e os poemas (Assunto 1990, 134).

Tal como para Winckelmann, também para Assis Rodrigues a beleza era uma das qualidades essenciais da obra de arte e devia ser ideal (Rodrigues 1875, 78-9), caracterizada pela simetria, as proporções¹⁵ e a graça¹⁶, inspirando-se ora nas obras antigas, ora nas obras da natureza¹⁷.

Assis Rodrigues aproxima-se novamente do autor alemão quando distingue a imitação criativa da servil, embora o significado exato do termo “imitação” na doutrina de Winckelmann continue a ser objeto de discussão e a suscitar interpretações divergentes¹⁸. No entanto, também ele se preocupou em distinguir a imitação da cópia, defendendo que uma imitação bem sucedida aumenta o prazer dos objetos prazerosos e diminui o horror das coisas assustadoras, tornando-as até agradáveis¹⁹. Tal como Winckelmann, o autor português refere a necessidade do juízo para proceder à seleção e reunião das mais belas partes de vários corpos, compondo um todo considerado perfeito (Rodrigues 1875, 79) e que a representação das paixões, afetos e sentimentos humanos nunca deveria perturbar a graça e a beleza (Rodrigues 1875, 271).

A. R. Mengs (1728-1779) foi outro teórico do neoclassicismo citado por Assis Rodrigues, nomeadamente quando refere que a expressão deveria ir para além dos estados emocionais do ser humano, para dizer respeito a todos os componentes da composição (Rodrigues 1875, 179). Mengs volta a ser uma referência evidente quando o escultor português indica que a dificuldade é um dos elementos fundamentais da obra de arte (Rodrigues 1829, 6). Um elemento associado ao domínio absoluto da técnica e a uma execução irrepreensível²⁰, que impossibilita os sentidos de captarem qualquer imperfeição nas obras belas, de acordo com Mengs (Assunto 1990, 39). Ainda com base no pensamento do mesmo autor²¹, Assis Rodrigues defende que “o sublime do belo acha-se nas obras dos artistas que melhor entenderam as intenções do Criador” (Rodrigues 1875, 38).

Resta acrescentar ainda que, para Assis Rodrigues, tal como para Winckelmann e Mengs, a beleza, sendo uma noção abstrata, era uma característica dos objetos, absoluta e universal, consequentemente independente da sua relação com o sujeito. Refere o escultor português que “é uma qualidade que compete a todos os objetos da natureza e da arte” (Rodrigues 1875, 38), razão pela qual ao artista cabia segui-los e imitá-los.

Quando Assis Rodrigues defende que era preciso corrigir a natureza, conjugando “idealismo e realidade” (Rodrigues 1852, 5) e valoriza a imitação relativamente à cópia, defendendo que “a imitação tem o valor de uma meia-invenção” (Rodrigues

¹⁴ Segundo Michael Fried, Winckelmann defendeu o contraste existente entre a grandeza dos gregos antigos e a inferioridade dos modernos, nomeadamente no que respeita à beleza e perfeição dos corpos. Cf. Fried. 1986. “Antiquity Now: Reading Winckelmann on Imitation”. *October*, Vol. 37, 87.

¹⁵ Em Winckelmann esta conjugação corresponde à “harmonia das partes” (Ver Assunto 1990, 39).

¹⁶ A *graça* para Winckelmann consistia no equilíbrio entre beleza e expressão (Cf. Olguin. 1949-50. “The Theory of Ideal Beauty in Artega and Winckelmann”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 8, Nº 1, 26). De referir que na teoria original, Winckelmann considerava que a expressão, ao alterar a aparência das formas, alterava consequentemente a beleza. Sendo a calma e sossego, livres de toda a emoção, qualidades essenciais da beleza, a expressão devia ser calculada cuidadosamente e aplicada com ponderação (Cf. Winckelmann, J.. 1789. *Histoire de l'art chez les Anciens*. Tomo II, Lvº. IV, 92-3). Porém, a sua teoria evoluiu para um reconhecimento de que características como a imobilidade são insignificantes quando separadas da expressão. Deste modo, as emoções e paixões terão entrado na estética de Winckelmann que passou a defender o equilíbrio das duas condições formais mais importantes da estatuária: expressão e beleza (Cf. Olguin. 1949-50. “The Theory of Ideal Beauty...”, 27).

¹⁷ A *bela natureza* e a *bela arte* eram, de resto, as duas respostas dadas pela Renascença à questão *o que imitar?* Respostas que podem ser entendidas como duas vertentes de um mesmo ideal, já que imitar a bela natureza não é mais que uma forma de fazer reviver os ideais da arte e do pensamento dos antigos (Cf. Didi-Huberman 1990, 92). De resto, o binómio antiguidade-natureza era suficientemente legítimo e autorizado com boas credenciais pelo próprio Winckelmann (Idem, 43).

¹⁸ Ver sobre este assunto Larson. 1976. “Winckelmann’s Essay on Imitation”. *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 9, N.º 3, 390-405.

¹⁹ Cf. Olguin. 1949-50. “The Theory of Ideal Beauty ...”, 12.

²⁰ Para os artistas acadêmicos, quanto mais elevada era a categoria dos temas representados, dentro da hierarquia estabelecida para os vários gêneros, mais elevadas eram as expectativas relativamente à perícia do desenho (neste caso do modelo da escultura) e ao aprumo do acabamento, que contribuem para o estatuto de perfeição da obra (Cf. Frascina 1994, 60).

²¹ Considerando a proposição de que o sublime não era mais do que uma modalidade da própria beleza, Mengs declara que o belo provém da capacidade do sujeito de descobrir o destino que o Criador quis dar à matéria (Cf. Bozal 2004, 29-30).

²² Alexandre Herculano distingue a verdade simples, a ideal e a composta ou perfeita, indicando que a primeira corresponde à “imitação servil” e a última era o alvo a ser atingido pelos artistas, reunia vários naturais diferentes, mudando algumas coisas para os aperfeiçoar, segundo a ideia que tinha do antigo, num composto em que se conjugava o simples e o ideal. Cf. Herculano. 1838. *O Panorama, 17-11-1838*, 362-3.

²³ Ver sobre este assunto Maia. 2007. *Patrimônio e Restauro em Portugal (1825-1880)*, 35 e ss.

²⁴ Ingres, não obstante, considerava que arte não tinha nem funções cognitivas, nem funções morais, que não servia nem ao Estado nem à religião (Cf. Ingres 1998, 184).

²⁵ A visão de Hegel da arte e da sua história era, de resto, inspirada na historiografia da arte neoclássica de Winckelmann.

1875, 222-3), além de voltar a fazer referência a um texto de A. Herculano²², alinhava ainda o seu pensamento com o de outros teóricos, nomeadamente Quatremère de Quincy (1755-1849).

Quatremère de Quincy, figura preponderante na definição do ensino acadêmico francês, era também defensor das ideias neoclássicas teorizadas por Winckelmann e é considerado o “verdadeiro representante do classicismo acadêmico idealista na nova École” (Kruft 1990, 489). Citado por Assis Rodrigues, o acadêmico francês defendia que havia que distinguir a imitação que não tem pretensão senão de falar à visão sem se dirigir à mente, daquela que é destinada a mais elevado propósito. Distinguir a que se limita a reproduzir fielmente o real, da que nos mostra o que não tem real existência (Quatremère de Quincy 1998, 121).

Cumprir anotar que Assis Rodrigues, embora sem um percurso formativo realizado além-fronteiras, acaba por inspirar o seu pensamento num autor que era também uma referência para outras figuras da mesma geração, como é o caso do arquiteto Joaquim Narciso Possidônio da Silva (1806-1896), diplomado pela École de Beaux-Arts de Paris²³.

Por outro lado, ao analisarmos em Assis Rodrigues os conceitos de belo ideal e de originalidade – qualquer obra, segundo o escultor, de invenção própria, não copiada de outra já existente (Rodrigues 1875, 276) – identificamos ainda paralelismos com outros nomes do universo artístico internacional. Um deles é o célebre pintor francês Ingres (1780-1867), que defendia que a verdadeira arte se funda na beleza, que é eterna e natural, não precisando de surpreender pela novidade, uma vez que não há nada de essencial a descobrir depois de Fídias e Rafael, embora haja muito a fazer para perpetuar a tradição da beleza²⁴ (Ingres 1998, 183).

Outra das personalidades que traduz um pensamento idêntico no que diz respeito à conceção de originalidade é o literato inglês William Hazlitt (1778-1830). Ainda que contrário aos cânones neoclássicos, e à idealização da natureza, também para ele a originalidade não residia no tema ou na forma, mas somente na capacidade do artista de interpretar aquilo que via. Consistia em oferecer os inumeráveis detalhes ou novos efeitos da natureza, na sua variedade infinita (Hazlitt 1998, 543).

Por último, assinalamos a referência a Hegel (1770-1831)²⁵ no pensamento de Assis Rodrigues, nomeadamente no que respeita à construção do conceito de “gênio natural”. Para o escultor português o gênio está longe de ser entendido como uma capacidade livre e original, que segue as suas próprias leis, sem se deter nas regras estabelecidas, tal como os românticos o conceberam. Para Assis Rodrigues, de acordo com a formulação hegeliana, o gênio era uma faculdade inata, embora não bastasse por si só, exigindo-se a sua conjugação com “longos estudos, constante aplicação, muito grande saber” (Hegel 1993, 163). Não é, pois, a projeção do indivíduo na obra que está em causa, ou a expressão individual, mas sim o processo em que a obra é capaz de transcender o individual para alcançar o belo universal.

No que respeita à obra artística propriamente dita, Assis Rodrigues influenciou de modo inequívoco a produção académica que seguiu genericamente os enunciados

teóricos e práticos do escultor, nomeadamente nos bustos de figuras notáveis do passado e do presente e nos baixos-relevos onde se combinam as cenas da mitologia clássica com o drama histórico-patriótico.

Das várias obras de que foi autor destaca-se a decoração escultórica do Teatro Nacional D. Maria II (1845-48) que, além de constituir uma das mais emblemáticas propostas do género realizadas por artistas nacionais durante a primeira metade de Oitocentos, foi também uma das mais relevantes encomendas de que a Academia foi encarregue.

Por outro lado, convém considerar a ligação da encomenda a uma das edificações públicas mais marcantes da primeira metade do século XIX²⁶.

O papel de Assis Rodrigues foi fundamental na condução de todo o processo da escultura para o Teatro, sendo inclusivamente o responsável pela alteração integral do projeto concebido pelo arquiteto Fortunato Lodi, a quem fora entregue o traçado daquela edificação²⁷.

No Teatro encontramos não só uma síntese de todo o trabalho artístico do escultor e do seu pensamento sobre arte, mas também as linhas programáticas do próprio academismo nacional e até, diríamos, aquelas que estarão presentes, de algum modo, em praticamente toda a escultura realizada até ao início de Novecentos. Integra expressivamente os valores intemporais da escultura antiga, num apuro de formas e conceitos que as figuras mitológicas lhe permitem (nas figuras de *Melpomene* e *Tália*, as musas da tragédia e da comédia, sobre o frontão e no baixo relevo do tímpano *Apolo e as Musas*), ao mesmo tempo que representa a adaptação da linguagem dos antigos às ansiedades e aspirações modernas (através da figura central de *Gil Vicente*). (Fig. 1)

As musas da tragédia e da comédia, de gestos contidos e solenes, expressão um tanto ausente, foram pensadas em função do seu lugar no frontão, de um e de outro lado da figura central. A *Tragédia* de Assis Rodrigues foi provavelmente inspirada na conhecida *Hebe* (1816) do escultor dinamarquês Bertel Thorvaldsen (1770-1844), recorrentemente citado no *Dicionário* do escultor português. (Fig. 2)

Quanto ao grupo *Apolo e as Musas* traduz, no equilíbrio da composição e na elegância e serenidade das poses, a obediência aos princípios neoclássicos, tal como as figuras alegóricas dos painéis em baixo-relevo que decoram a fachada.

Quanto a estes últimos, compostos por figuras reclinadas, através das quais são explorados os efeitos plásticos dos panejamentos, é possível identificar uma referência internacional muito próxima no baixo-relevo *Nereida rapportant le casque d'Achille* (1815). Da autoria de David d'Angers (1783-1856), então ainda não inclinado para as novas formas românticas (França 1987, 84), esta obra de tema inteiramente diverso, representa também, no entanto, em torno de uma figurar feminina reclinada, um trabalho intenso de exploração formal da linha curva que, neste caso, procura criar equivalência com a representação das águas e do seu movimento.

No que respeita à estátua de *Gil Vicente* sobre o frontão, quer pela pose pouco convencional, quer por se apresentar vestida à época, acaba contrastando com as restantes opções do artista. (Fig. 3)

²⁶ O Teatro fora de resto objeto, desde os anos 40 de Setecentos até ao fim do século, de um aceso debate internacional em torno do seu papel na vida social e política. Voltaire adiantara a noção de que, tal como na antiguidade, as produções teatrais providenciavam imagens de retidão moral no público (Cf. Bergdoll. 2000, 56), tendo deste modo um papel social semelhante àquele que era atribuído às artes plásticas pelos teóricos e artistas neoclássicos.

²⁷ Sobre este assunto consultar Sequeira, Gustavo de Matos. 1955. *História do Teatro Nacional D. Maria II e França, A Arte em Portugal no Século XIX*, 237 e ss.

A inclinação da figura, criticada no seu tempo por estar “curvada de mais” (França 1990, 245), permite que quem se encontra perto do edifício consiga estabelecer com ela uma relação particular, promovida não só pela possibilidade de observá-la integralmente, mas também pelo facto do olhar do retratado convocar o do observador.

Esta relação com o espectador fora um assunto predominante no que respeita à evolução da representação da pintura francesa em meados do século XVIII. Já Roger



Fig. 1 – Gil Vicente



Fig. 2 – Melpomene



Fig. 3 – Tália

De Piles (1635-1709), citado por Assis Rodrigues nos seus textos, defendera que a pintura devia ser pensada como um palco onde cada figura desempenha um papel, enfatizando a ideia de atrair, surpreender e fazer parar o espectador, num reconhecimento de que a arte era inevitavelmente endereçada a uma audiência que precisava ser conquistada (Fried 1988, 77).

A importância da estátua de *Gil Vicente* para a escultura oitocentista, reside não só no facto de introduzir esta cumplicidade com o público, mas também de inaugurar um longo processo de consagração dos grandes vultos que fizeram a glória da nação. Duas atitudes que o romantismo procurou fixar e que foram repetidamente adotada, depois da década de 50, mas que, como vimos, para Assis Rodrigues não eram mais do que uma extensão do seu neoclassicismo, enraizado nos exemplos da civilização grega e no papel social que a arte tinha a desempenhar, instruindo e moralizando.

A conjugação e a alternância das cenas e figuras da mitologia clássica e da história nacional é, pois, uma referência que, até muito tarde, na escultura, não pode deixar de se comprometer com as opções do artista para o Teatro.

Júlio de Castilho (1840-1919) anotou que “havia em Assis Rodrigues talento robusto, desenvolvido no calor das tradições puramente clássicas” (Castilho 1929, 92). Na verdade, mais do que a tradição clássica herdada dos seus mestres, foi a atualização de valores que o aprofundamento teórico dos conteúdos neoclássicos internacionais lhe trouxe, que lhe permitiu garantir a sintonia nacional com as discussões que se iam produzindo fora do nosso país. Estamos longe, portanto, de poder subscrever a perspectiva de que “um homem com esta formação e com estes ideais, de mais a mais escultor, não tinha grande apreço nem atenção pela sua contemporaneidade” (Pereira 2006, 100). Cumpre-nos antes assinalar a modernidade do seu pensamento e reacender a discussão em torno do seu papel e da atualidade das questões que introduziu na arte nacional e, conseqüentemente, questionar a desvalorização que historiograficamente tem sido aceite dos ecos internacionais que nela se fizeram sentir. ●

Bibliografia

- ALMEIDA, Sílvia. 2012. *Forma e Conceito na Escultura de Oitocentos*. (Tese de Doutoramento) Lisboa: FCSH – UNL, 2 vols.
- ARGAN, Giulio. 1998. *Arte Moderna*. S. Paulo: Companhia das Letras.
- ASSUNTO, Rosario. 1990. *La antigüedad como futuro: estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*. Madrid: Visor.
- *As Belas Artes do Romantismo em Portugal*. 1999. Lisboa: IPM.
- BERGDOLL, Barry. 2000. *European Architecture 1750-1890*. Oxford: University Press.
- *Biografia do Conselheiro e Diretor da Academia Real de Belas Artes de Lisboa, Francisco de Assis Rodrigues, por João Ant3nio da Silva Campos*. 1889.
- BOZAL, Valeriano. 2004. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: La balsa de la Medusa, Vol. I.
- CASTILHO, Júlio. 1926-32. *Memórias de Castilho*, Coimbra: Imp. da Universidade.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 1990. *Devant L'Image: Question Posée aux fins d'une Histoire de l'Art*. Paris: Minuit.
- EISENMAN, Stephen F. 2002. *Nineteenth Century Art – A critical history*. N. Y.: Thames and Hudson.
- *Estatutos da Academia de Belas Artes de Lisboa*. 1843.
- FARIA, Miguel. 2000/1. “O Ensino das Belas-Artes em Portugal nas vésperas da fundação da Academia”. *Anais*. Vol. V/VI.
- FRANÇA, J.-Augusto. 1990. *A Arte em Portugal no Século XIX*. Lisboa: Bertand Editora. Vol. I

- . 1974. *O Romantismo em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte.
- FRASCINA, Francis. 1993. *Modernity and Modernism*. The Open University.
- FRIED, Michael. 1980. *Absorption and theatricality*. University of California Press.
- . 1986. "Antiquity Now: Reading Winckelmann on Imitation". *October*. Vol. 37.
- HAZLITT, William. 1998. "Originality". *Art in Theory – 1815-1900* (Ed, por C. Harrison et al.) Oxford: Blackwell.
- HEGEL, G. W. F.. 1993. *Estética*. Guimarães: Guimarães Editores.
- HERCULANO, Alexandre. 1898. "Duas Épocas e Dois Monumentos ou a Granja Real de Mafra". *Opúsculos*. Lisboa: Tavares Cardoso e Irmão. Vol. VII.
- . 1837. *O Panorama*. n.º 1.
- . 17 Nov. 1838. *O Panorama*.
- HUGO, Victor. 2004. *Nossa Senhora de Paris*. Lisboa: Liv. Civilização Editora.
- INGRES, Jean Auguste. 1998. "Notebooks". *Art in Theory – 1815-1900* (Ed. Por C. Harrison et al.) Oxford: Blackwell.
- KRUFT, Hanno-Walter. 1990. *Historia de la teoria de la arquitectura*, Vol. II
- LARSON, James L.. 1976. "Winckelmann's Essay on Imitation". *Eighteenth-Century Studies*. Vol. 9, N.º 3.
- LISBOA, Maria Helena. 2007. *As Academias e Escolas de Belas Artes e o Ensino Artístico (1836-1910)*. Lisboa: Colibri; IHA.
- Livro de Actas da Academia de Belas Artes de Lisboa – 1836-1837
- Livro de Actas da Academia de Belas Artes de Lisboa – 1838 – 1843
- Livro de Actas da Academia de Belas Artes de Lisboa – 1844 a 1850
- Livro de Actas da Academia de Belas Artes de Lisboa – 1845 a 1858
- Livro de Actas da Academia de Belas Artes de Lisboa – 1857 a 1862
- Livro de Actas da Academia de Belas Artes de Lisboa – 1863-1868
- Livro de Actas da Academia de Belas Artes de Lisboa – 1869-1881
- MACEDO, Diogo. 1955. *Notas Biográficas de Dois Acadêmicos*. Lisboa: Tip. da Empresa Nac. de Publicidade.
- MAIA, Maria Helena. 2007. *Patrimônio e Restauro em Portugal (1825-1880)*. Lisboa: Colibri; IHA.
- MENGS, A. R.. 1989. *Reflexiones sobre la belleza y gusto en la pintura*. Madrid: Inst. Conservación y Restauración de Bienes Culturales.
- MONTABERT, J. N. P.. 1998. "On the Necessity of Theoretical and Philosophical Teaching of the Arts in our Education". *Art in Theory – 1815-1900* (Ed, por C. Harrison et al.) Oxford: Blackwell.
- OLGUIN, Manuel. 1949-50. "The Theory of Ideal Beauty in Artega and Winckelmann". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 8, N.º 1.

- PEREIRA, J. Fernandes. 2002. "Assis Rodrigues ou o Mal Estar de um Clássico Entre Românticos". *Arte Teoria*, n.º 3.
- . 2001. "Reflexões sobre as teorias da escultura portuguesa". *Arte Teoria*, n.º 2.
- . 2006. "Teoria da Escultura Oitocentista Portuguesa (1836-1874)". *Arte Teoria*, n.º 8.
- POTTS, Alex. 2000. *Flesh and the Ideal – Winckelmann and the origins of art history*. New Haven; Londres: Yale University Press.
- QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine. 1998. "Imitation in the Fine Arts", in *Art in Theory – 1815-1900* (Ed, por C. Harrison et al.) Oxford: Blackwell.
- RÉAU, Louis. 1964. *Houdon sa vie et son œuvre: ouvrage posthume suivi d'un cataloguesystématique*. Paris : F. de Nobel.
- RODRIGUES, Francisco de Assis. 1875. *Dicionário Técnico e Histórico de Pintura Escultura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- . 1852. *Discurso pronunciado na sessão pública trienal edistribuição de prêmios da Academia de Belas-Artes de Lisboa*. Lisboa: Tip. de José Baptista Morando.
- . 1856. *Discurso pronunciado na sessão pública trienal e distribuição de prêmios da Academia de Belas-Artes de Lisboa*. Lisboa: Tip. de José Baptista Morando.
- . 1829. *Memória de Escultura*. Lisboa.
- . 1836. *Método de Proporções e Anatomia do Corpo Humano*. Lisboa: Tip. A. S. Coelho e Comp^a.
- . 1862. *Na sessão pública trienal e distribuição de prêmios da Academia de Belas Artes de Lisboa (...). Discurso pronunciado por Francisco de Assis Rodrigues*. Lisboa: Tip. de José Baptista Morando.
- RODRIGUES, Paulo. 1998. *Património, Identidade e História*. (Dissertação de Mestrado). Lisboa: FCSH-UNL.
- SEQUEIRA, Gustavo de Matos. 1955. *História do Teatro Nacional D. Maria II*. Lisboa: Oficinas gráficas de Ramos, Afonso & Moita Lda. 2 vols.
- STAFFORD, Barbara Maria. 1980. "Beauty of Invisible: Winckelmann and Aesthetics of Imperceability". *Zeitschrift fur Kunstgeschichte*, H. 1.
- WINCKELMANN, J. J.. *Histoire de l'art chez les Anciens*. [Paris: s.n.], 3 vols.
- . 1954. *Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture*. Aubier: Montaigne.
- DGLAB/TT – Min. Reino, Decretos, 8/1/1867
- DGLAB/TT – MOPCI, Intendência das Obras Públicas, Lvº 47, 1808-1820, fl. 105.
- DGLAB/TT – Min. Reino, DGIP, Mç. 995, Cx. 1117.

Resumo

Desde o final do século XIX, a paisagem de Lisboa foi pautada pelo surgimento de edifícios prisionais e judiciais que atestam a necessidade e o impulso da implementação das Instituições – nos valores e usos – inerentes à Modernidade.

Neste contexto, e no alto de Monsanto, no âmbito do sistema defensivo da capital portuguesa é edificado o Forte do Marquês de Sá da Bandeira, 1878 – Campo Entrincheirado de Lisboa passando, em 1915 a Cadeia Civil de Monsanto e, desde 2007, a Estabelecimento Prisional de Monsanto, o único de segurança máxima no país.

Neste estudo procuramos conhecer a história de uma Instituição, no decurso do tempo, as suas características de discurso, funcionais e formais, através não só da ideia de *lugar* – o seu contexto urbano de excepção – mas também através das relações interpessoais, vivências nesse meio, tendo por base as experiências e testemunhos artísticos dos reclusos que o habitam. Neste sentido, é proposta uma abordagem metodológica que cruza uma perspectiva de *outside in e inside out*, do objecto. Olhamos o Forte de Monsanto – Estabelecimento Prisional enquanto fenómeno complexo e transversal a diferentes áreas. ●

Abstract

Since the late nineteenth century, the landscape of Lisbon has been ruled by the emergence of prisons and court buildings that attest the need and the boost of implementing institutions – in its values and uses – inherent to Modernity.

In this context, and on top of Monsanto, within the defensive system of the Portuguese capital, is built the Fort of the Marquis de Sá da Bandeira, 1878 – Entrenched Field of Lisbon, changing its name in 1915 to Civil Prison of Monsanto and, since 2007, to Establishment Prison of Monsanto, the only maximum security prison in the country.

In this study we seek to know the history of an institution over time, its characteristics of speech, functional and formal, not only through the idea of place – its exceptional urban context – but also through interpersonal relationships, through personal experiences from this atmosphere, based on the experiences and artistic testimonies of prisoners who inhabit it. Thus, we propose an approach to the object which crosses an outside in and inside out perspective. We look at the Fort Monsanto, Prison Establishment as a complex and cross-disciplinary phenomenon to different areas. ●

Arbitragem Científica Peer Review

Rui Ramos

Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

Laura Castro

Escola das Artes – Universidade Católica Portuguesa

palavras-chave

FORTE DE MONSANTO
ESTABELECIMENTO PRISIONAL
DE MONSANTO
ACTIVIDADE DE ARTES CRIATIVAS

key-words

MONSANTO FORT
MONSANTO PRISON ESTABLISHMENT
CREATIVE ARTS ACTIVITIES

Data de Submissão
Date of Submission

Mar. 2013

Data de Aceitação
Date of Approval

Mar. 2014

MONSANTO: DE FORTE [MARQUÊS SÁ DA BANDEIRA] A ESTABELECIMENTO PRISIONAL

LEITURAS DE UM EDIFÍCIO DISCRETO DA MODERNIDADE LISBOETA

MARIANA CORREIA CARROLO

Arquitecta, Doutoranda em História
da Arte Contemporânea, FSCH-UNL e Bolseira FCT

¹ Em Dezembro de 1860, o Marquês Sá da Bandeira é nomeado, de novo, Ministro da Guerra e sob a sua tutela, a 12 Janeiro de 1861, o governo autoriza a fortificação da cidade de Lisboa e Porto. No entender deste Ministro, o plano defensivo de Lisboa, a constituir-se, deveria ter sempre como ponto de partida a “Linha (de defesa) de 1833”, embora melhorada. A fortificação de Lisboa e Porto é integrada no Campo Entrincheirado de Lisboa e autorizada em lei, a 11 de Setembro de 1861, disponibilizando-se o orçamento de 400.000\$000 os anuais para este fim. A 17 de Setembro de 1861 procede-se ao aditamento da lei, declarando-se de utilidade pública as expropriações necessárias ao avanço das obras referidas.

² Nesse ano, a 30 de Dezembro, tiveram início os trabalhos de terraplanagem e construção da fortificação da Serra de Monsanto.

Em 1859, enquanto Ministro da Guerra, o Marquês Sá da Bandeira¹ promoveu a renovação das estruturas de defesa da capital. Com esse intuito, foi nomeada, em 1863², a primeira Comissão de Defesa de Lisboa e do seu Porto. Desse estudo resultará o projecto do Forte de Monsanto³, situado no alto da serra homónima, sob a designação de Forte Marquês Sá da Bandeira (1878/1914) – Reduto Circular de Monsanto. Foi classificado, em 1899, como Praça de Guerra de 1.ª Classe, subordinada ao Governo do Campo Entrincheirado de Lisboa (1899) e, nesse âmbito, fortificação central, peça-chave do conjunto militar, devido à sua localização privilegiada.

O Campo Entrincheirado de Lisboa (CEL), que se inscrevia na actual área metropolitana de Lisboa, era um sistema defensivo, terrestre e marítimo, elaborado enquanto estratégia conjunta do Exército e da Marinha. Após as Invasões Francesas⁴ (1804-1814), a sociedade Portuguesa viu-se impotente na sua capacidade militar, culminando nas diversas acções militares, estrangeiras, em território nacional, aquando da segunda ocupação, agora inglesa. A estes factos, somou-se o desgaste da Guerra Civil, entre 1828 e 1834⁵. Perante este retrato débil do país e aos avanços tecnológicos e bélicos que os tempos modernos propunham, tornou-se premente desenvolver instrumentos que salvaguardassem a soberania nacional e o seu império. Neste

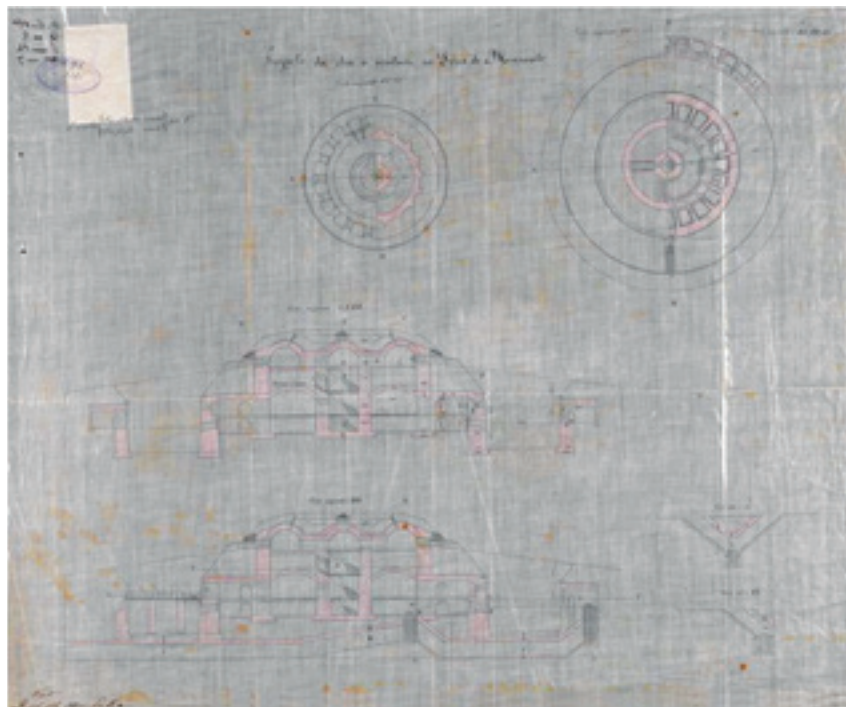


Fig. 1 – Forte de Monsanto. Planta, 1965, AHM

sentido, assentou a Comissão de Defesa de Lisboa que o CEL⁶ se basearia num sistema de fortificações, composto por alguns edificadas novos e pela reconversão de outros, habilitados com modernas peças de artilharia de praça e interligados através da rede telefónica e telegráfica⁷ como forma de garantir a defesa da capital. O projecto do Forte de Monsanto coube a Inácio Justino Crispiniano Chianca, secretário do Corpo de Engenharia, ficando concluído a 17 de Junho de 1889, como Praça de Guerra de 1ª Classe, reduto central do comando da linha defensiva⁸. Com uma estrutura abaluartada⁹, o Forte, à cota de 241 metros é ponto cimeiro da cidade de Lisboa e permitia, à época, uma total visibilidade sobre Lisboa e o Tejo. Enquanto estrutura defensiva o Forte de Monsanto surge em articulação com o Forte do Alto do Duque e com o do Bom Sucesso¹⁰, da Ameixoeira (D. Carlos), de Caxias (D. Luís) e de Sacavém (Monte Cintra), a par da linha de defesa avançada e da linha de fortes destacados¹¹, através da designada 'Estrada Militar Caxias-Sacavém'¹² que atravessava a Serra de Monsanto – com uma área superior a 900 hectares¹³ – outrora coberta por searas e pastos para gado. Foi também nessa época, por volta de 1898 que surgiu a intenção de modificar a paisagem de Monsanto com o plano de arborização do Parque Florestal de Monsanto. Todavia, só em 1929 foi criada a 1ª comissão para a elaboração do plano¹⁴, projecto esse que só estará pronto em 1934¹⁵, e se tornará realidade somente a partir de 1938¹⁶.

A prestação do Forte de Monsanto, enquanto reduto militar do CEL, foi relativamente curta e sem grande visibilidade, pois, logo após a I Guerra Mundial (1914-1918)¹⁷ foi considerada uma construção tecnologicamente obsoleta¹⁸, com acção militar escassa¹⁹. Destituído da sua função primordial enquanto estrutura militar, o

³ O projecto da fortificação teve início em 1863, sob o reinado de D. Luís e D. Carlos, embora a conclusão do projecto só ocorra em 1878. A 8 de Maio de 1865 é nomeada uma comissão para estudar a defesa do porto de Lisboa motivo pelo qual serão interrompidas as obras em Monsanto, por falta de verbas. Assim, aquele que foi o primeiro projecto de Monsanto de 1863 seria refeito em 1865: 'As plantas de 27 de Junho de 1865, contendo os perfis transversais e plantas do anteprojecto das fortificações, 'podem substituir com vantagem, na serra de Monsanto, uma parte das obras, que em 20 de Março de 1863, foram projectadas pelo Ex. mo Brigadeiro Manoel Joze Juero Guerra'. A planta que surge traçada a preto foi aprovada e mandada executar pelo governo, achando-se em trabalhos de construção, o lado F.G.' (consulta do AHM, constante nas plantas dos arredores de Lisboa, cotas 3.ª/47/AH2-1/18918/27/1.³⁴ e 3/47/AH2-1/18918/28/1e 2, respectivamente). No ano de 1866, é nomeada nova Comissão, agora presidida pelo Marquês Sá da Bandeira. A comissão ficava incumbida de proceder ao exame dos trabalhos já realizados e, tomando por base a linha de fortificações, erigidas em 1833 e a linha de redutos projectada em frente dela, cabia-lhe propor um plano de fortificações para a defesa da capital. A linha de fortificações de 1833 correspondia ao desenho de 'um arco', cujo contorno possuía 9 Km de extensão e 20 Km de desenvolvimento, a partir de Oeste, circunscrevendo Lisboa: de Alcântara, contornava a cidade, até à Madre de Deus, no Tejo.

⁴ Aquando das Invasões Francesas, já se havia procurado, através das linhas de defesa de Lisboa – Linhas das Torres – montar um dispositivo de fortificações assente em quatro linhas de defesa que, no seu conjunto, visavam a protecção e defesa da capital.

⁵ Sobretudo na sua fase final, a partir de 1833.

⁶ No seu total, o CEL deveria compreender um recinto de segurança Sacavém-Caxias (um reforço interior constituído pelos fortes de Alto do Duque, Alta Chã, Atalaia) e um reforço exterior, com

uma linha de fortes destacados. Em obediência a este plano foram então construídos os primeiros redutos do Alto do Duque, Montes Claros e o Campo Entrincheirado de Monsanto, que enquadrava a torre central e as quatro baterias [Plataforma, geralmente coberta, onde era disposto um certo número de bocas de fogo de artilharia. (Nunes, 2005: 64)] flanqueando o reduto central, situadas nas quatro obras fortificadas, as lunetas: Cabeço da Moura, Alto da Argolinha, Cabeço da Atalaia e Alto da Capela. Cf. Ministério da Guerra, Direcção Geral do Estado-maior do Exército, Estado-Maior do Exército. Lisboa, E.M.E., 8 de Dezembro de 1943. Marques Valente, Coronel.

⁷ E organizados sob o governo do comando militar ao abrigo do Ministério da Guerra, com um efectivo das forças permanentes que ascendia a 25.000 homens.

⁸ Tinha uma guarnição permanente, constituída por tropas de artilharia e engenharia pertencentes ao CEL.

⁹ De baluarte. Elemento ‘caracterizante da fortificação abaluartada, de planta pentagonal irregular, que se destaca nos ângulos salientes de duas cortinas contíguas ou noutros pontos vulneráveis. Na planta de um baluarte definem-se três partes – a gola, os flancos e as faces. O baluarte acabou por ser o elemento onde a artilharia se concentrava no flanco, protegida ou não por um orelhão e que era pela sua face que os ataques inimigos se conduziam. Alguns autores estabelecem diferença entre “baluarte” e “bastião”; todavia, as duas expressões são equivalentes, sendo a segunda um galicismo que se generalizou, a partir da preponderância na Europa da escola francesa, na época de Vauban. Duarte d’Armas e outros autores do início do séc. XVI, numa época em que a nova terminologia da fortificação abaluartada ainda não era muito clara, utilizam o termo baluarte para designar qualquer obra fortificada’ (Nunes; 2005: 58).

¹⁰ Construído em 1780-82, frente a Belém, pelo engenheiro francês general Valleré, foi completamente reconstruído de 1870 a 1873 (Nunes, 2005: 142).



Fig. 2 – Forte de Monsanto. Vista, s.d., CML



Fig. 3 – Forte de Monsanto. Vista, s.d., Ministério da Justiça

Forte de Monsanto apresentou, desde sempre, algumas características materiais, formais, espaciais, simbólicas e arquitectónicas que viriam a merecer a sua requalificação e adaptação a Cadeia Civil de Monsanto²⁰ (1915/2004) muito devido ao facto de, enquanto edifício – reduto de planta circular – seguir, espontaneamente, parte das directrizes do modelo Panóptico²¹ de J. Bentham (1748/1832). Nessa condição de estrutura militar, encerrada sobre si e de aspecto inviolável, apresenta qualidades formais e simbólicas que suscitam, de imediato, a associação ao panóptico e o reconhecimento de eventuais capacidades de aplicação dos dispositivos de vigilância, controlo e disciplina que Bentham (1787) sugere: de *ver* [o recluso], *sem ser visto* [por ele]²².

A transformação de Forte em Prisão de Monsanto, enquanto objecto histórico e arquitectónico singular, surge de um esforço de modernização das instituições carcerárias portuguesas, com vista a serem supridas as necessidades prisionais do país²³. A premência desta necessidade ocorre não só devido ao número reduzido de cadeias disponíveis no país, a grande maioria sobrelotadas e com péssima acomodação, mas também, face ao novo momento histórico, e ao desafio colocado pela ideia de modernidade, aqui entendido como motor de grandes alterações no paradigma carcerário dos países europeus e da América do Norte, desde o final do século XVIII e que se vieram a acentuar durante o século XIX e início do século XX. Esse desafio de Modernidade traduz-se, por exemplo, na reflexão sobre o penitenciário²⁴ e sobre o modelo prisional²⁵ considerado mais adequado e a adoptar por cada país, mas também, e de outro ponto de vista, a ideia de Modernidade estava também patente na exigência social de proceder a alterações das estruturas e dos dispositivos arquitectónicos prisionais, em prole da sua higiene física e moral, à luz de critérios científicos e humanos, que visavam a reabilitação e regeneração do recluso e que, em última instância, era o retrato de uma nova sociedade de valores, surgida em detrimento do *vício e do ócio, mas também contra* as doenças, febres e pragas que abundavam junto dos prisioneiros, aglomerados indistintamente. Podemos aqui entender o regime penitenciário enquanto: “(...) instrumento arquitectónico científico civilizacional ao serviço da humanidade, providenciando a manutenção da estabilidade social da construção do novo Estado Liberal moderno.” (Adriano, 2010: 71).

Assim, Portugal face às novas tendências e participando delas, via-se impellido a reagir perante o flagelo em que se encontravam as suas instituições carcerárias²⁶ e em procurar dotar o país de infraestruturas que assegurassem a segurança (de todos), cumprindo porém, melhores requisitos higienistas e de salubridade (ventilação, aquecimento, etc.), que surgem a par de novas ciências e disciplinas que, concomitantemente, visavam objectivos complementares noutras áreas da vida humana²⁷, segundo um critério profiláctico e de corpo são.

O caso de Monsanto e a sua transformação é, neste contexto, um exemplar da apropriação de edifícios pré-existentes, convertidos em sede de novas instituições. A sua adaptação foi no sentido de cadeia civil (que ficará, com as Mónicas, na dependência do Limoeiro até 1956) e não de penitenciária, como o Estabelecimento

¹¹ Na margem sul do Tejo construíram-se ainda, mas duas baterias de Alpena (1893-1902) e as duas da Raposeira (1898-1909). Este campo entrancheado perdeu rapidamente a sua eficiência. *Ibidem*.

¹² Ou Estrada Militar do Recinto de Segurança do sector Norte.

¹³ E integra um território que engloba as seguintes freguesias: Alcântara, Ajuda; Benfica; Campolide; Santa Maria de Belém; São Domingos de Benfica e São Francisco de Xavier.

¹⁴ O plano de arborização da Serra de Monsanto nasceu através do Ministério da Agricultura, pelo Tenente-Coronel Linhares de Lima, com o intuito de melhorar o clima da cidade, o controlo dos ventos e pela vontade de criar um parque, à imagem de outros, surgidos no século XIX, aquando da renovação e requalificação das cidades europeias (ex. Bois de Bologne, Paris ou Boschplan, Amesterdão).

¹⁵ Através do Decreto-Lei n.º 24625 e pelo então Ministro das Obras Públicas, o Engenheiro Duarte Pacheco.

¹⁶ A obra ficou a cargo do Arquitecto Francisco Keil do Amaral a qual decorreu em diferentes fases. A primeira fase de intervenção coube à zona que vai dos Montes Claros a Pina Manique (zona oriental da Serra); com a transformação da Luneta dos Quartéis a Miradouro e com o nascimento de outros promontórios na Serra. Já a última fase, esta de arborização, só terminou na década de 60, do século XX. Face à envergadura da obra, os reclusos do Forte de Monsanto, então Cadeia Civil de Monsanto, através das Brigadas de Trabalho, colaboraram na obra, bem como alguns voluntários da Mocidade Portuguesa.

¹⁷ Devido à evolução tecnológica e bélica, e pela potência e alcance da nova artilharia, que não a do Forte, por um lado e, por outro, pela necessidade de urbanização e crescimento da cidade de Lisboa, resultantes do aumento incessante da população da capital, o recinto deixou de poder desempenhar qualquer papel relevante na defesa da cidade.

¹⁸ O edifício foi perdendo importância, bem como o recinto de segurança Sacavém-Caxias, embora, o CEL, na sua totalidade só tenha sido desactivado em 1999. Em 1926, na sequência da reorganização do Exército Português, o CEL passou a integrar o Governo Militar de Lisboa (1926-2006, GML, Comando territorial do Exército Português).

¹⁹ Na I Grande Guerra e em data posterior, como em 1919, nos dias 23 e 24 de Janeiro aquando da acção dos revoltosos da Monarquia do Norte, sob o comando de Paiva Couceiro, todavia o forte, nessa altura já era presídio – integrando as Cadeias Civis de Lisboa.

²⁰ O 1.º Regulamento das Cadeias Civis surgiu a 16 de Janeiro de 1843.

Na Lei Orçamental, n.º 219, de 30 de Junho de 1914, art.º 6.º lê-se que: ‘É criada no forte de Monsanto uma dependência do [Cadeia Civil do] Limoeiro com o seguinte pessoal e dotação (...). Através do art.º 7.º é indicado que “O pessoal da cadeia do Limoeiro e sua dependência constitui um quadro único, sendo as promoções de guardas e chefes de guardas à 1.ª classe feitas por distinção de entre os guardas e chefes dos guardas do actual quadro. E, por último, é mencionado nos arts. 9.º e 10.º, o âmbito da cadeia de Monsanto: ‘enquanto não forem criadas casas de trabalho para os indivíduos do sexo masculino, os que incorrem nas disposições dos artigos 1.º, 3.º, 5.º da lei de 20 de Julho de 1912 serão internados na prisão forte de Monsanto e aí serão sujeitos ao regime de trabalho (...)’ e ‘Os presos definitivamente condenados que tenham de sofrer a pena de prisão correccional serão de preferência internados na cadeia do forte de Monsanto.’

²¹ ‘Construída segundo a lógica do panóptico circular de Bentham [a prisão de Monsanto] é um exemplar único do património prisional edificado português e raro a nível internacional. O carácter panóptico do edifício não resulta de um projecto especificamente pensado para o efeito (ao contrário do que sucedeu com o Pavilhão Psiquiátrico do Hospital Miguel Bombarda), mas das condicionantes da fortaleza pré-existentes.’ (Cf. Rede do Conhecimento da Justiça, <http://www.redeconheci->

Prisional de Lisboa, Santarém ou Coimbra, estabelecimentos estes, alvo de outras necessidades, rigores e disciplina que não eram compatíveis com as características e possibilidades de Monsanto. Essa adaptação, de forte a cadeia civil, criada pela lei de 30 de Junho de 1914, e que começou a funcionar em 1915, e que durará até 2003, causará pouca estranheza aos críticos, já que, anteriormente havia servido de presídio²⁸ no âmbito da sua função e materialidade. Do mesmo modo, e pela mesma lógica, quase um século depois, em 2003, o Ministério da Justiça anunciou o encerramento²⁹ da cadeia e lançou um concurso para a construção de uma prisão de alta segurança, no mesmo local, que abriu portas em 2008, como Estabelecimento Prisional de Monsanto (EPM), mantendo a pré-estrutura do passado e procedendo-se à renovação e requalificação do edificado. Os terrenos em Monsanto permitiram, ao longo dos tempos, manterem-se relativamente atractivos à missão de acolher os reclusos, simultaneamente longe e perto da capital, em solos pouco sujeitos a especulações imobiliárias³⁰ e propícios à exploração agrícola ou propícios ao desenvolvimento de trabalho oficial³¹ (que trariam auto-sustentabilidade e rentabilidade à cadeia).

Assim e como anteriormente referido, a prisão de Monsanto apresenta uma arquitectura e uma organização espacial militar, com claras semelhanças ao panóptico, em que sobressai da sua estrutura compacta e cerrada, uma total ausência de vãos virados para o exterior. O edifício é composto por dois anéis, um maior exterior e um outro, menor, interno ao primeiro, em que ambos estão separados por um fosso – actualmente o pátio. Pelo seu complexo diagrama organizativo e pela sua ausente decoração e austeridade formal de repetição, o espaço prisional a habitar coloca dificuldades de orientação e localização dos elementos no espaço, ao recluso. Este, reduzido na sua capacidade de compreender o edifício, encontra dificuldades em mapeá-lo e em compreender as suas interligações, na medida em que praticamente só ‘vive’ o seu interior e não consegue visionar o todo do exterior (que por ser redondo se repete), nem conhecer esse exterior de forma abrangente através dos vãos, a partir do interior da estrutura, quer pela sua ausência, mas também por ‘o edifício estar enterrado’ face à cota exterior da rua, e de nenhum ponto o recluso conseguir ver a rua ou a envolvente exterior à prisão. Desta situação decorre a dificuldade de conhecer e identificar o espaço e de reconhecer os pontos cardeais, as horas do dia e a orientação solar. A arquitectura é pois, criadora de constrangimentos e conflitos que tornam o sujeito vulnerável ao impacto do objecto-massa e, simultaneamente, em relação às potencialidades dos seus vazios. A verificação desta situação restringe e limita a experiência dos intervenientes e altera, tendencialmente, a percepção desse espaço e no limite o próprio recluso e o seu habitar e dispor do espaço. Esta incapacidade conduz assim, a uma leitura do espaço tendencialmente fraccionada. Constituída de pedaços e passagens, percursos de solidão sem o ‘outro’. Tal como Augé (1995) define, poderá constituir um momento de *não-lugar*³² ou mesmo, conforme problematiza Giddens (1994) podemos estar perante um *esvaziamento do espaço* –, ou seja, a concomitante separação do espaço em relação ao lugar³³. De onde, o lugar se tornaria fantasmagórico: ‘There is, however,

something profoundly disturbing about the panopticon. The concept of ceaseless invisible inspection all too graphically conjures up the nightmares of Orwell's Big Brother, Tolkien's Dark Lord, or the hideous reality of the clattering surveillance towers along the old Berlin Wall. The panopticon can too easily become the prototype of a fiendishly efficient instrument of totalitarian control, of ruthless social engineering, and of psychological manipulation.' (Semple, 1993: 316).

A arquitectura comporta assim, um efeito complexo de presenças devido à sua materialidade, ao lugar em que se insere e como se prolonga sobre o território envolvente, atingindo-nos. "O espaço habitado transcende o espaço da geometria", conclui Bachelard (1989). Assim, o objecto arquitectónico, vivência e geometria surgem inter-relacionados a partir da organização particular do sujeito e da sua localização face ao Todo. Qualquer edifício pressupõe pois, um impacto, resultado do conjunto da sua expressão formal e da sua *gestalt*, que se manifestam e se revelam de forma própria.

Como objecto de estudo, o EPM, sendo de alta-segurança e o *único assim definido no país*, destina-se a reclusos masculinos em regime fechado, de segurança, e em cumprimento de 'castigo' – com características disciplinares próprias e regulamento interno específico³⁴ – e configura-se um fenómeno social associado a uma instituição total³⁵ que sustém, vigia, disciplina e centraliza as experiências e regula não só o quotidiano e o habitar dos sujeitos, como também os saberes e as suas práticas, determinantes na construção social do espaço, mas igualmente da identidade individual do recluso e da instituição. Assim, o EPM é produto e produtor de experiências e discursos, definida e definidora de relações sociais, de influências recíprocas³⁶. O edifício, na medida das suas características físicas, de controlo e exiguidade – o que configura o sítio da execução e manutenção disciplinar do Poder, por excelência – tem uma estrutura que 'atomiza os reclusos' através da sua localização e disposição dos elementos arquitectónicos relativos. O que resulta, como consequência, numa arquitectura criadora de conflitos à orientação do indivíduo, onde ele se torna potencialmente incapaz de estabelecer a relação da parte do edifício com o seu todo. Nota-se pelo discurso veiculado, desde o século XIX, a procura ou a vantagem de desapropriar socialmente o sujeito, incrementando a sua despersonalização e ausência de autonomia³⁷. Essa tentativa assumiu-se não somente como forma de o Poder se fazer cumprir, exercitando-se e regulando-se, mas como forma desse Poder, também eminentemente transformador, se autodefinir e localizar, ficando manifesto em toda a *praxis* prisional (horários, restrições, rituais) e assumindo perante o poder político e a comunidade civil, um compromisso e responsabilidade de segurança³⁸.

Deste entendimento do *lugar* e da situação prisional foi-nos proposto desenvolver uma experiência de ensino no EPM, em 2007/2011, na actividade de Artes Criativas³⁹. Através desta actividade, procurámos reflectir sobre a percepção do espaço, forma e vivências dos reclusos e a sua capacidade de representação do ambiente prisional que habitam e compreender essa arquitectura, também através dos seus olhos e experiência. Recusamos assim, a ideia de "considerar os conhecimentos

mentojustica.mj.pt, consultado em Fevereiro 2013). A descrição do Panóptico por Bentham menciona as seguintes características mais imediatas: 'O edifício é circular. Os apartamentos dos prisioneiros ocupam a circunferência. Você pode chamá-los, se quiser, de *celas*. Essas *celas* são separadas entre si e os prisioneiros, dessa forma, impedidos de qualquer comunicação entre eles, por partições, na forma de raios que saem da circunferência em direcção ao centro, estendendo-se por tantos pés quantos forem necessários para se obter uma cela maior. O apartamento do inspector ocupa o centro (...)' (Bentham, 2008: 20-21). O Panóptico '(...)' é o diagrama de um mecanismo de poder levado à sua forma ideal; seu funcionamento, abstraindo-se de qualquer obstáculo, resistência ou desgaste, pode ser representado como um puro sistema arquitectural e óptico: é na realidade uma figura de tecnologia política que se pode e deve destacar de qualquer uso específico.' (FOUCAULT, 1997: 170).

²² Cf. Bentham, J. in Carta III, 1787 (2008: 28). Daí o efeito mais importante do panóptico: '(...) induzir no detento um estado consciente e permanentemente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder.' (Foucault, 2007: 166).

²³ Na área de Lisboa, a par do país, é flagrante a necessidade de introduzir alterações de fundo aos edifícios carcerários, não atingidos pelas Reformas Penais e Penitenciárias e suas ideias, que desde o final do século XVIII eram discutidas, mas sem grande implementação no território nacional, à excepção da Penitenciária de Lisboa, Coimbra e Santarém (Militar). Monsanto ao integrar as Cadeias Civas de Lisboa, com o Limoeiro e as Mónicas (e Aljube), – cadeias com uma organização e práticas próximas às do Antigo Regime – procurava solucionar um problema de sobrelotação sem, todavia, se constituir prisão com melhor capacidade de acomodação e salubridade ou mesmo de separação de penas. Ao longo de todo o século XX e XXI são descritas, em jornais, artigos e relatórios e mesmo pelos responsáveis ministeriais a inadequação de Monsanto à função e as suas péssimas condições de funcionamento.

²⁴ A implementação do regime penitenciário, amplamente defendido e defendido por John

Fig. 4 – EPM. Vista, 2010, EPM

Haviland (1816 – com o projecto de Cherry Hill ou ‘Eastern State Penitentiary’), obriga o Estado a oferecer edificações adequadas à função a cumprir, valorizando-se a ideia de vigilância, através do papel do guarda prisional e do preso.

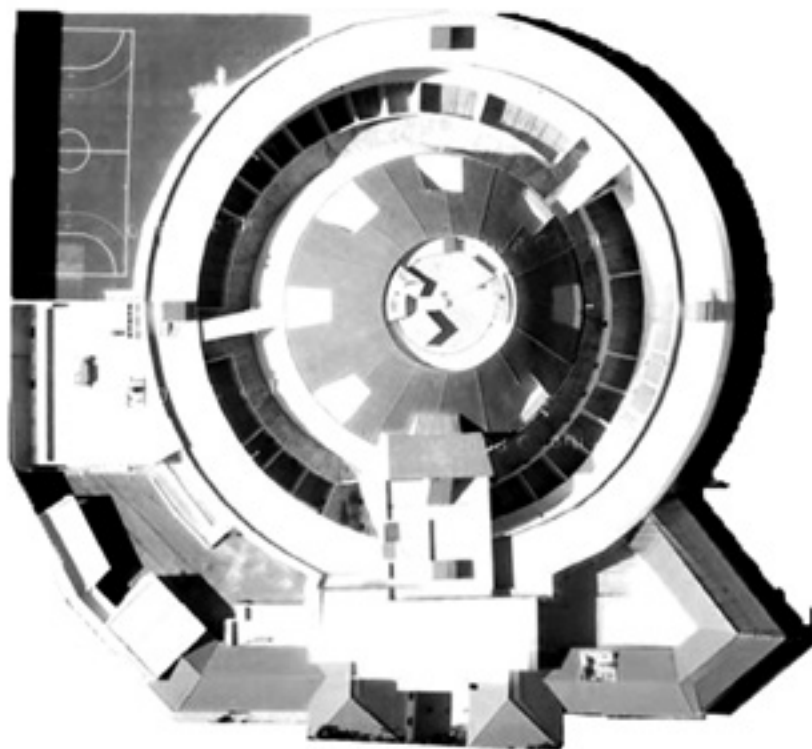
²⁵ A discussão fazia-se em torno de dois modelos distintos do que deveria constituir-se o penitenciário. Numa lógica mais próxima do regime de Auburn (Silent System) ou, inversamente, outra seguidora do modelo Filadelfiano (Solitary System). Neste período verifica-se um progressivo consolidar de ideias e apurar da discussão que apontavam no sentido de, em Portugal, se implementar um sistema filadelfiano em detrimento do Auburniano.

²⁶ Por exemplo o caso da Prisão do Limoeiro, uma das Cadeias Cíveis de Lisboa, a par das Mônicas e de Monsanto, que não apresentava as características necessárias à função e por variadíssimas vezes, embora o diagnóstico e a promessa do seu encarceramento se foi mantendo, embora as suas degradadas condições físicas e humanas, a funcionar.

²⁷ A cada vez maior participação das teorias científicas na regulação do quotidiano moderno, patente no nascimento de disciplinas como o Higienismo, da Medicina Legal ou da Prática de saúde Pública, Patologia social, Criminologia, entre tantas outras.

²⁸ A 10 de Abril de 1891 há um ofício [actualmente no AHM] para se saber se o reduto poderia receber 60 presos que estavam no Alto do Duque (PT/AHM/DIV/1/31/1/85).

²⁹ ‘(...) Fonte dos Serviços Prisionais recordou que a Cadeia de Monsanto foi mandada encerrar em 1994/1995 pelo então Ministro da Justiça Laborinho Lúcio, mas foi reaberta em 1998 para receber reclusos em RAVE. Contudo, rapidamente passou a receber outro tipo de reclusos.’ Cf. [Júdice defende encerramento da Cadeia de Monsanto], Lusa, 10/11/2003, 15:46h, Jornal Público (online).



quotidianos como ‘senso comum’, a serem ‘superados’ pelos conhecimentos científicos. Isso significou, na história das ciências, entendê-los como menores e mesmo equivocados, sem compreender os múltiplos sentidos e usos que tinham para os praticantes dos quotidianos” (Certeau, 1994) onde “o quotidiano não passaria de um grau inferior da reflexão e do «vivido»” (Lefebvre, 1969: 25). Pelo contrário, entendemos que “o estudo da vida quotidiana oferece um local de encontro entre as ciências parcelares e alguma coisa mais. (...)” (Idem 1986: 31.)

Partindo desta inquietação, o Espaço do EPM só é compreendido e avaliado, na sua expressão contida, quando ligado à capacidade perceptiva do sujeito e da capacidade deste de identificar as barreiras materiais que o tornam estanque.

As ‘Artes Criativas’ desenvolveram-se, no EPM, com a colaboração de 21 reclusos, do sexo masculino. As actividades decorreram em sala, no máximo de duas sessões por semana, com reclusos em cumprimento de pena efectiva ou a aguardar julgamento. O tempo médio da actividade foi de 90 minutos e o número de reclusos, a participar, nunca excedeu os 8 participantes⁴⁰. Os trabalhos realizados⁴¹ incidiram sobre temas e objectivos variados, procurando o concílio de valências do domínio plástico e do artístico. Propôs-se trabalhar o desenho livre, o geométrico, a perspectiva e a modelação, como forma de interpelar *Memórias*, *Paisagens* (reais e ficcionadas), *Fantasias*, *Experimentações* ou *Metáforas* (técnicas: carvão/cor/

cera/pastel). De igual modo, explorou-se a observação e a representação do real (natureza-morta, desenho de figuras geométricas), a ilustração e os esboços rápidos e a pintura (técnica: guache/aguarela).

Seguindo este programa procurou-se munir o sujeito dos instrumentos para que este, dotado de meios comunicacionais de natureza gráfica e expressiva própria, representasse o espaço que o circunda e lhe delimita a sua experiência e acção. Foi assim, pedido aos reclusos, que desenhasses a sua cela e a prisão, nos diferentes níveis do edifício (plantas) que entendiam conhecer⁴², visando perceber o impacto do Poder sobre esse sujeito (A). A sua capacidade artística de comunicar e representar o percebido e vivido (B) e, dialecticamente, procurando reflectir como a Arte participou da construção desse saber e, em sequência, informar o Poder mas e, reciprocamente, e enquanto veículo de Expressão e Comunicação, a Arte e os reclusos construíram uma narrativa de identidade pessoal e social de si, dos reclusos e da reclusão (C).

Nestes trabalhos, e como os desenhos desde logo mostram, os instrumentos arquitectónicos são utilizados como dissuasores ao conhecimento e apropriação do espaço pelos reclusos, na prática do *exercício do poder*⁴³ que é, simultaneamente contrariado pelo contrapoder e contra-saber dos reclusos e suas astúcias (Certeau, 1994) em captar e encontrar referências espaciais (no lugar e externas a ele) que identifiquem o espaço (e o tempo), constituindo-se uma forma do seu poder sobre o lugar.

Enquanto produtos comunicacionais, os desenhos estabeleceram-se em directa relação com a memória, com personagens e/ou cenários, detêm autonomia face a outros modos de comunicação, com um conteúdo próprio, instantâneo. “A imagem, a imaginação, o imaginário parecem mergulhar no fluxo temporal e prolongá-lo; mas, contudo, a essência do imaginário situa-se talvez na evocação, na ressurreição do passado, isto é, numa repetição. E isso aproximaria a imagem da recordação e o imaginário da memória assim como do conhecimento, de que os filósofos souberam, desde sempre que comportava reminiscência e reconhecimento (de si na reflexão; do outro no conceito; do ser na certeza). Imagem, memória e conhecimento não encontram desse modo uma unidade partida, uma convergência perdida?” (Lefebvre, 1969: 31). Deste modo, os desenhos são estruturados através de cenas que expressam momentos síntese, uma vez que a articulação desses elementos constituiu uma narrativa (história ‘aberta’) que surgiu na sucessão de momentos-chave que forjaram a trama. E onde, as imagens interconectadas, estabelecem séries ou sequências, mesmo quando ordenadas *a posteriori*. Ler o desenho conduz-nos, então, a uma segunda narrativa. Enquanto desenhos, o seu objectivo não é alimentar o factual ou reproduzir o verídico, é antes, pelo contrário, um compromisso de vertente metafórica entre realidade e ficção (Ricoeur, 1983)⁴⁴. As ‘histórias’ e as ilustrações destas histórias são mais próximas da vida real; focam, em particular, as consequências dos eventos nas pessoas e usam sinais e símbolos hierarquizados que melhor transmitem emoções, sinesthasias e sentimentos. A sua subjectividade interpretativa permite um maior encontro de significados, onde não se procura uma verdade estabelecida e

³⁰ Ao contrário do que ocorreu recentemente com o Estabelecimento Prisional de Lisboa (EPL) que foi adquirido por privados para desmantelamento da prisão e venda dos terrenos, no centro de Lisboa.

³¹ Para além da actividade agrícola foi explorada a pedreira, a produção de tijolos, borracha e cal.

³² O *não-lugar* é entendido como um lugar não relacional, não identitário e não histórico. Lugares de individualismos, de passagem e solidão. Todavia, e para o autor, ‘a possibilidade do não-lugar nunca está ausente de que lugar for. O regresso ao lugar é o recurso de quem frequenta os não-lugares.’ (Augé, 2005: 90) isto é, o não-lugar nunca existe na forma pura, reconstituem-se nele relações. Assim, lugares e não-lugares são polaridades fugidias, onde um nunca desaparece e o segundo nunca se realiza totalmente.

³³ Segundo este autor, a modernidade tendeu a subtrair o espaço ao lugar, ao promover relações entre ‘outros’ ausentes, distantes fisicamente e sem interacção presencial, o que é sentido pelos reclusos e muitas vezes também pelos próprios funcionários e guardas prisionais.

³⁴ Embora a natureza e características de cada instituição prisional se mantenham distintas tem vindo a ser critério proceder a um ponto de ordem, homogeneizando e padronizando os regulamentos e características dos regimes de acordo com critérios de segurança e de tipologia prisional de modo a que, a discrepância de critérios e procedimentos entre estabelecimentos seja o menos arbitrária possível e de acordo, também, com as exigências internacionais. No meio prisional era frequente ouvir-se ‘entre directores’ que ‘cada casa é uma casa e obedece às suas próprias regras’.

³⁵ A Instituição Total é aquela que, em regime fechado e administrado, reúne em si todos os tipos de uso e funções do quotidiano, segundo Goffman: ‘Uma instituição total pode ser definida como um local de residência e trabalho onde um grande número de indivíduos com situação semelhante, separados da sociedade mais ampla, por considerável período de tempo, leva uma

vida fechada e formalmente administrada. As prisões servem como exemplo claro disso (...).’ (Goffman, 2008: 11). Ainda, segundo o mesmo autor, ‘(...) Toda instituição tem tendências de ‘fechamento’. Quando resenhamos as diferentes instituições de nossa sociedade ocidental verificamos que algumas são muito mais ‘fechadas’ do que outras. Seu ‘fechamento’ ou seu carácter total é simbolizado pela barreira à relação social com o mundo externo e por proibições à saída que muitas vezes estão incluídas no esquema físico – por exemplo, portas fechadas, paredes altas, arame farpado, fossos, água, florestas ou pântanos. A tais estabelecimentos dou o nome de instituições totais, (...).’ (idem, 2008: 16).

³⁶ À imagem de um laboratório ou observatório e que nos permita conhecer o objecto da pesquisa: ‘A instituição total é (...) em nossa sociedade, são as estufas para mudar pessoas; cada uma é um experimento natural sobre o que se pode fazer ao eu.’ (idem, 2008: 22) ou, ainda: ‘O panóptico funciona como uma espécie de laboratório do poder’ (Foucault, 2007: 169).

³⁷ Ainda que, o motivo da reintegração social do sujeito na comunidade e a sua reabilitação – pela perda dos maus-hábitos, vícios e comportamentos que haviam levado o sujeito à prisão – fosse a base moral implícita, ao Sistema Penitenciário (presente desde o século XIX, tanto no modelo de Auburn, quanto no da Pensilvânia, E.U.A.).

³⁸ ‘The image of the prison will send out different messages depending on which side of the wall the observer happens to reside, both social and psychological aspects of security need to be considered. The public needs reassurance that the due processes of the law are being carried out: prisons must not seem to be weak or excessively lenient, or their confidence will be forfeited. A new image is needed to break away from the old fortress-style exterior to something more positive and ‘normal’.’ (Fairweather, 2000: 47).

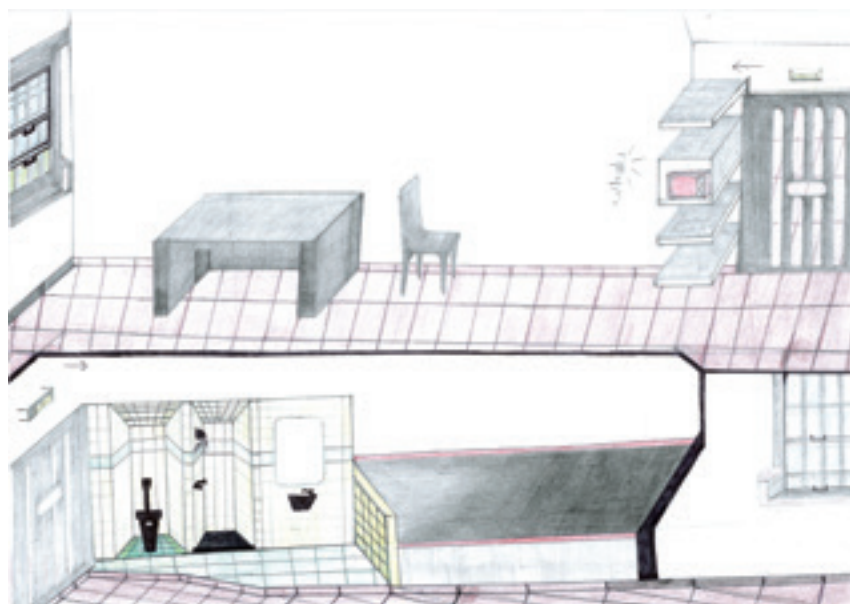
onde a produção de sentidos se dá entre o desenho e o observador. Esta relação, não textual, permite associações livres e uma combinatória de signos e a participação do inconsciente do observador, diferente do pensamento articulado por palavras. Embora haja a possibilidade de lacunas nessa sequência e encadeamento. Segundo Iser (1926-2007), uma narrativa é coerente quando elementos “ausentes” são subentendidos pelo sujeito observador (*links*), que o sujeito suprirá através do seu repertório social, cultural e experiências particulares. Nessas pistas estão também, muitas vezes, as possibilidades de compreender o contexto (...)” (Alves, 2003:6).



Fig. 5 – Cella do recluso I. Desenho, 2009, EPM

Este discurso eminentemente narrativo, de trabalhar com imagens, conta uma história assente numa linguagem plástica, formal e artística com recurso à expressão, à metáfora, à simbólica, à metalinguagem, usa-se como, auxiliar e complementar à construção de significados, suporte à criação e produção de imagens do real ou de carácter ficcional, em que ‘As imagens (...) vêm entrelaçadas em/por histórias, narrativas que estão presentes, sempre, em nossos tantos cotidianos, em especial no momento em que uma imagem é mostrada e vista. Essas narrativas permitem entender melhor nossos tantos cotidianos (...) tanto porque explicam o que se quer explicar, como porque permitem aproximar as tantas redes de significado em jogo, quando se vê uma imagem, se faz uma narrativa (...)’ (Alves, 2003: 6), formando um quadro, como se todas distintas entre si, formassem uma síntese e procurassem, através dessa síntese, expressar um mesmo conteúdo, embora os diferentes interlocutores, que dão vida e são corpo do espaço prisional do EPM, enquanto objecto histórico, vivido e percebido.

Em termos de linguagem plástica, no desenho, como referido, vive a metáfora e a metamorfose da interpretação de si e, da envolvente, desse olhar narrador ou auto diegético, personagem principal desse tempo, desse espaço e dessa acção. Onde a (re)construção do lugar, embora individual, encontra no outro, espectador e actor – de um mesmo diferente – uma realidade outra, mas semelhante, que lhe confirma em léxico, conceitos e a certeza da sua noção de vivência e quotidiano num ambiente prisional/vivência de reclusão – validando ou não a sua experiência e, reciprocamente, a do outro, criando uma projecção de identidade. Assim, o desenho é em si um documento e registo e, na verdadeira assunção da palavra, um testemunho. Testemunho da testemunha. Forma de exteriorização e de ir ao encontro do outro – numa formulação de saber e de Contra-Poder – numa produ-



³⁹ Que se ficou a dever à contratação, pelo Ministério da Educação de Portugal, para leccionar Técnicas Especiais no Estabelecimento Prisional (EP). O trabalho desenvolvido e produzido, no EPM no decurso da actividade de Artes Criativas foi mote para a tese de investigação sobre a Arquitectura Prisional Portuguesa, com o caso de estudo do Estabelecimento Prisional de Monsanto onde, enquanto investigadora e observadora participante nos deparamos, simultaneamente, com o papel de professor-pesquisador (Stenhouse, 1991). A tese de Doutoramento, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade Nova de Lisboa tem como título: “A Arquitectura Prisional Portuguesa: Forma, Experiência e Representação do Espaço. O Estabelecimento Prisional de Monsanto” e decorre sob a orientação do Professor Doutor Manuel Morais Villaverde Cabral e da Professora Doutora Raquel Henriques da Silva (FCSH-UNL) e engloba de modo mais abrangente, o tema que aqui procuramos abordar.

⁴⁰ Sendo uma prisão especial, são transferidos para as suas instalações, na maioria, reclusos que pela natureza do crime cometido (elevado índice de perigosidade e risco de acção violenta) ou risco de evasão, lá são colocados cumprindo pena, por curtos período de tempo (1 ano, ano e meio), e numa capacidade máxima de 142 reclusos, em celas individuais e praticamente sem áreas comuns (não existem, por exemplo, refeitórios comuns, salas ou pátios para a população geral). Também por isso, e neste enquadramento, o tempo passado em Artes Criativas foi aproveitado para a sociabilização dos próprios reclusos. Os reclusos, devido à excepionalidade do estabelecimento prisional, puderam participar, após manifestarem o seu interesse ao serviço escolar e administrativo do EPM e à sua posterior avaliação e aprovação.

⁴¹ Que seguiram Programas aprovados pela DGSP e pelo EPM.

Fig. 6 – Cela do recluso II. Desenho, 2009, EPM

⁴² O exercício foi formulado sem indicações relativas ao modo do recluso proceder e abordar o tema ou limitações expressivas de conteúdo – não tendo sido igualmente solicitado qualquer modelo específico de representação (planta, perspectiva, vistas).

⁴³ ‘Em Vigiar e Punir o que se pretendeu mostrar foi como, a partir dos séculos XVII e XVIII, houve verdadeiramente um desbloqueio tecnológico da produtividade do poder. (...) [E instaurou-se] o que se poderia chamar uma nova ‘economia’ do poder, isto é, procedimentos que permitem fazer circular os efeitos de poder de forma ao mesmo tempo contínua, ininterrupta, adaptada e “individualizada” em todo o corpo social.’ (Foucault, 2007: 08)

⁴⁴ Para Ricoeur, a linguagem não possui apenas a função descritiva, através das metáforas renuncia-se à descrição directa da realidade introduzindo-se uma inovação semântica: a metáfora aponta a possibilidade de reescrever uma realidade que é inacessível à descrição directa. Esta sua visão da inovação semântica e a sua posição sobre a linguagem está dispersa em vários textos como, *Temps et Recit*, I, Paris: SEUIL, 1983 e *La Métaphore Vive*, Paris: SEUIL, 1975.

ção comunicacional mais vasta, como mediação e reinvenção daquela experiência celular onde, atomizado, o recluso ‘‘todos os reclusos’, estão sob a égide daquele organismo e das suas normas disciplinares. A percepção dos reclusos, na construção do todo é, como já se referiu, sempre fraccionada. Diz sempre respeito à parte. E os nomes indicam tantas vezes os locais onde não foram, as lacunas e ausências onde não estiveram, ou só as partes que anteviram, deduziram, interpretaram e mentalmente construíram, através de ‘imagens instantâneas’ e passagens; de quebra-cabeças por exclusão de partes, memórias fraccionadas e ficcionadas, retalhos e conversas avulsas.

Uma visão do mundo e de si – social e cultural – suportada por um espaço e uma estrutura de poder que vigia e perscruta as noções de cada um e imagina e procura subtrair ou controlar memórias, identidade e apropriações ao indivíduo que está recluso. Este tipo de situações permite-nos perceber e verificar nos desenhos, pelo que aparece representado e pelo que fica em branco e é verbalizado na sala de aula. A forma de ‘contar’ do desenho obedeceu pois, por um lado, à “interpretação dos factos”, elegendo símbolos de fundo, sinais e motivações próprias, como instrumentos/dispositivos de narrar o lugar e o espaço. E, reciprocamente, o observador apto a fruir e interpretar focou-se e distinguiu elementos em detrimento de outros, sem objectivos ou tema determinados.

A interpretação procura assim, os elementos que caracterizam e identificam a imagem – o documento que se nos apresenta. Nesse documento, o sujeito procura o reconhecimento do que está patente, nota o que está ausente e, outras vezes, subentendido. Esta capacidade de identificar elementos e descodificar significados tem diferentes ordens de proveniências, umas são biológicas e fisiológicas no homem, outras culturais, outras sociais e outras ainda heranças históricas, que constroem a nossa *capacidade de ler* como constatações evidentes de elementos presentes e ausentes nos desenhos e que podemos considerar e contabilizar, se interessados, no estudo baseado nas possibilidades decorrentes dos dados quantitativos. Como por exemplo:

- 1) Sabermos identificar os valores tonais e cores com sensações de temperatura.
- 2) Pela mesma via, reconhecemos a saturação de um espaço e dos seus elementos pela presença de manchas e quadrículas. Identificando sensações como “horror ao vazio” – no excesso – ou um “vazio surdo” –, na ausência abusiva de elementos. O que nos pode reencaminhar para momentos de claustro ou de agorafobia.
- 3) A localização do observador em planta, perspectiva ou numa vista, permite mensurar o espaço, localizá-lo e localizarmo-nos nele.
- 4) A representação de ângulos muito agudos tende a mostrar, quando em deformação ou distorção da imagem, uma excessiva proximidade do observador.
- 15) Do mesmo modo, as perspectivas tubulares, excessivamente focadas num ponto de fuga, e apesar da distorção, tendem a permitir-nos perceber automaticamente que o valor de medida não está na ampliação do afastamento, mas na diminuição, estreiteza, da largura.

- 6) Por último, a tendência para a síntese. Tendemos, como sujeito autor, a reunir num único registo todos os dados significativos do espaço que nos interpelam independentemente das suas distâncias relativas, posicionamento e localização. Reunir o máximo de informação. Assim, sobrepomos perspectivas, aplicamos vistas simultâneas e panorâmicas para num só olhar abarcarmos a totalidade do real. Por vezes, para o observador esta sobrecarga do desenho dificulta a sua compreensão. Tal pode dever-se à pressão ambiental, exógena, a que os reclusos podem estar sujeitos. Sobretudo em ambiente prisional (Moreira, 2010) quando, como no caso de Monsanto, estão alojados nas celas individualmente e por períodos de tempo prolongados, que podem chegar às 20/22 horas diárias. Mas também e de forma complementar ou suplementar à primeira, percebemos o que nos circunda e procuramos conhecer a realidade à nossa volta ao longo do tempo, não de forma instantânea, mas fraccionada que, depois sintetizamos e sumarizamos. Esse sumário pessoal consiste em trazer ao visível as nossas referências do espaço e do tempo (reais ou ficcionais) e do que neles é relevante

Assim, quando nos detemos sobre um desenho procuramos encontrar o assunto e localizando a cena. Tentamos igualmente enquadrar a imagem e percebê-la relativamente à sua escala, campo de visão (plano que encerra) e cena. Não descuramos o valor do formato da folha e a sua orientação (vertical ou horizontal), a existência de uma moldura ou o uso da margem da folha, suporte à representação.

Medimos o ‘peso’ da composição e como se insere no suporte folha. Se respeita a ‘linha terra’, se paira no ar.

Procuramos igualmente encontrar o ponto central da imagem, de onde ‘olha’ o observador na cena. Quando encontramos alguns destes pontos estáveis ou outros não mencionados, conseguimos medir a abrangência da imagem. E, então, procuraremos perceber como se constrói essa imagem, esse desenho. E, necessariamente considerando a quem se dirige e o que transmite. Quem interpreta, o sujeito dotado de razão, sentimentos e experiências pessoais, estabelece, de imediato, uma relação com o objecto de apressão, interesse, gosto ou dos seus contrários. Mais, irá identificar-se ou não com a imagem. E procurará perceber como nos interpela essa imagem e o que quis o autor com ela? Como nos quis tocar? Que instrumentos foram usados, pelo recluso, nessa comunicação? O que fala de si, do que vê, o que pensa?

Na História da imagem narrativa, as opções e formas de representar – mais ‘realista’, mais ‘projectista’ e arquitectural, mais ‘dinâmica’, mais ‘metafórica’ ou psicológico – formam um quadro, como se todas distintas, entre si, formassem uma síntese e procurassem através dessa síntese expressar um mesmo conteúdo através das suas diferentes formas. Desta interpretação e leitura extemporânea ao desenho e, através do processo da narrativa, surgem igualmente dados que informam a investigação e úteis à análise. Dizem respeito, na sequência e na leitura da sucessividade narrativa: Aquém, de entre os reclusos artistas se foca, dentro do mesmo tema, num mesmo elemento ou num diferente? Ou, quem elege outras características?

Por isso, são tão importantes os elementos que reconhecemos presentes em todos os desenhos:

- a) Nas presenças dos objectos em cena (por exemplo: camas, cadeiras, wc, etc.).
- b) Na permanente ausência de ‘coisas’ pessoais e marcas do próprio.
- c) Na repetição de recursos ‘estilísticos’ e plásticos.
- d) Na sintética e pontual eleição de pormenores. Num espaço tendencialmente generalista surgem, por exemplo, as siglas DGSP nos lençóis; o “trim trim” do intercomunicador; os detalhes da janela; a cor e forma orgânica da cadeira, etc.

E, como para lá dos elementos da composição são efectivamente construídos os desenhos:

- 1) Com recurso predominante da linha.
- 2) Com ausência quase total de mancha.
- 3) Com ausência de cor (mancha) ou predominância de cor em linhas.
- 4) Com recurso persistente às quadrículas, fruto da estereotomia dos materiais de revestimento da cela ou desníveis do pavimento.
- 5) Com recurso persistente de um branco parietal e um cinzento betão (percepção de materialidade e de temperatura).
- 6) Com recurso a sinaléticas, sinais e metalinguagem.
- 7) Ou com a predominância de valores e hierarquias pessoais, assentes no conforto – a representação “fluffy” de uma almofada; os objectos de higiene; a torneira e a aspersão do chuveiro; a televisão ou em oposição as grades.

Todos estes elementos falam da ‘história’, a grelha mental destes desenhos. A sua narrativa é a reunião destes universos múltiplos, sem que um elemento tenha maior valor que outro. Não existe uma ordem ou hierarquia, um guião que nos indique como se integram e dispõem os desenhos na hora e como comunicam connosco. Através do envolvimento do investigador ‘em cena’ e da participação do utilizador e do seu testemunho, “à sua medida” e “à medida do seu conhecimento” e vontade de o expressar, entendemos, pela nossa experiência, conhecer um objecto segundo um outro ponto de vista. Esta forma de conhecer um objecto que, não competindo com outras formas de aquisição de conhecimento ou saber, nos aproxima ‘de um outro modo’ da realidade vivida e do que é age, por ventura, de forma complementar ‘ao que foi’ e ao ‘como foi. Fã-lo, sobretudo através da prática da sua vivência, através de interlocutores comuns, cujo saber – obviamente parcial – revela, do EPM e do antigo forte, a sua natureza mais crua, a sua dimensão mais silenciada, a sua imagem depurada. O produto desse conhecimento, concretizado pelo homem de hoje (um recluso) ocorre fruto do que se lhe sugeriu ser mais desejável partilhar ou simplesmente, lhe foi mais sensível. Este Saber, como forma de resistência e Contra-Poder ocorre como um processo de adaptação e é ‘esquivo’. Não é suposto o Poder (aqui retratado nos guardas e direcção), ter conhecimento de quanto um recluso sabe, de quanto ‘conhecem a casa’ ou como a conhecem e o quanto sabem dela. É mesmo, um assunto ‘tabú’, entre as diferentes partes.

Assim, no nosso entender, a construção da narrativa, seja ela histórica ou social, permite-nos encontrar da realidade, acreditamos, uma unicidade, não só do objecto

no tempo, de um *outsider-in*, independentemente da sua natureza enquanto facto ou objecto a conhecer, como nos permite reconhecer o espaço através dos usos, em sentido estrito. Inversamente, encontramos lugar para o entendimento desse objecto, através de um *inside-out*, com recurso às quotidianidades e estudo dos fenómenos, das vivências e da experiência, intersubjectiva e relacional dos sujeitos, como activos parceiros da (re)construção da memória, da história e da identidade dos lugares, através das suas representações plurais⁴⁵. É neste sentido que, englobar no estudo do EPM, a arte e os desenhos dos reclusos enquanto ‘imagens em narrativa’ deste ambiente prisional específico nos permite “(...) afirmar que a arte foi apropriação (do tempo, do espaço, do desejo)” (Lefebvre, 1969: 126.) como meio, revelador do espaço, do lugar e do objecto, aceitando porventura as suas limitações, mas reconhecendo também as suas virtudes, em que “as imagens exigem que incorporem sua variedade e diferenças, sabendo ainda, que vão permitir diversas leituras, que é como vem sendo chamada a entrada de quem olha, sente e, tantas vezes, toca e cheira uma imagem.” (Alves, 2003: 6), como metalinguagem⁴⁶. Deste modo, representar é ‘contar uma história’ em que a arte é a mediadora privilegiada, entre o objectivo e o subjectivo, o passado e o presente, entre o eu e o outro, numa construção plurívoca (Ricoeur, 2000) da realidade. A elaboração deste trabalho só foi possível com a participação dos reclusos, do EPM e da DGSP. A todos, o meu agradecimento ●

⁴⁵ As pluralidades de sentido (o literal, o próprio e o figurado, o analógico, o simbólico, o oculto, o metafísico, o crítico ou místico, sem contar com o sentido último e indecifrável ligado talvez aos enigmas da divagação, da morte e da ausência, assim como a diferença dos níveis nos discursos, o familiar, o histórico, o próximo e o distante, etc.) apercebem-se sem dificuldade. Os sentidos coexistem.” (Lefebvre, 1969: 13).

⁴⁶ ‘A metalinguagem, discurso sobre o discurso (...)’ (Lefebvre, 1969: 177).

Bibliografia

- ADRIANO, Paulo. 2010. Penitenciária Central de Lisboa: A casa do Silêncio e o Despontar da Arquitectura Penitenciária em Portugal. Lisboa: ULFL-IHA.
- ALVES, Nilda. 2003. Cultura e Cotidiano Escolar, Revista Brasileira de Educação, n.º23, Rio de Janeiro. In <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n23/n23a04.pdf>. (Consultado em Novembro 2012).
- AUGÉ, Marc. 1994. Le sens des autres. Paris: Fayard.
- AUGÉ, Marc. 1995. Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity. London:Verso.
- BANDEIRA, Marquês Sá. 1867. Notas Sobre o Plano de Defesa de Lisboa, Lisboa.
- BENTHAM, Jeremy, Miller, Jacques, Perrot, Michelle e Werrett, Simon. 2008. O Panóptico. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Cadernos de História Militar n.º 9. 1990. Direcção do Serviço Histórico Militar, Lisboa.
- CERTEAU, Michel. 1990. L’invention du quotidien – 1. Arts de faire. Paris: Folio.
- FOUCAULT, Michel. 1997. Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão. R. Ramallete (trad.), Petrópolis: Editora Vozes.

FREITAS, M. & Solé, M.. 2003. O Uso da Narrativa nos Estudos Sociais, *Revista Galega-Portuguesa de Psicoloxía e Educación*, 10: (8), pp.216-230. Acedido em <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/4239>.

GIDDENS, Anthony. 1994. *Modernidade e Identidade Pessoal*. Oeiras: Celta.

GOFFMAN, Erving. 2008. *Manicômios, Prisões e Conventos*. São Paulo: Editora Perspectiva.

LEFEBVRE, Henri. 1969. *A Vida Quotidiana no Mundo Moderno*. Lisboa: Ulisseia.

MOREIRA, Nuno. 2010. *Suicídio nas Prisões*. Porto: Livpsic.

MUGA, Henrique. 2006. *Psicologia da Arquitectura*. Canelas: Gailivro.

NORBERG-SCHULZ, Christian. 1971. *New concepts of architecture. Existence, Space and Architecture*. London: Mary Kling.

NORBERG-SCHULZ, Christian. 1979. *Intenciones en Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

NUNES, António. 2005. *Dicionário de Arquitectura Militar*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.

RICOEUR, Paul. 1975. *La Métaphore Vive*. Paris: Seuil.

RICOEUR, Paul. 1983. *Temps et Recit, I*. Paris: Seuil,

RICOEUR, Paul. 2000. *Teoria da Interpretação. O discurso e o excesso de significação*. Lisboa: Edições 70.

SANTOS, M. Moutinho. 1999. *A Sombra e a Luz: As Prisões do Liberalismo*. Porto: Edições Afrontamento.

Secretaria de Estado dos Negócios da Guerra. 1902. *Regulamento Provisório para os Trabalhos de Conservação, Reparação e Fiscalização do Recinto de Segurança e Estrada Militar do Sector Norte do Campo Entrincheirado de Lisboa*, Lisboa.

SEMPLE, Janet. 1993. *Bentham's Prison: a Study of the Panopticon Penitentiary*. Oxford: Clarendon.

TRAQUINO, Marta. 2010. *A Construção do Lugar pela Arte Contemporânea*. V. N. Famalicão: Edições Húmus.

TRIGUEIROS, Conceição. 2011. *Panóptico: As Ordens da Vigilância. Uma Arquitectura Moralista*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.

Resumo

A fábrica de lapidação de diamantes, inaugurada em meados dos anos 60, constituiu um exemplo máximo da qualificação urbana e arquitectónica alcançada através de um programa industrial de ponta, respondendo excepcionalmente aos desafios colocados pelo Plano Director de 1948.

A compreensão desta empresa tem de ser analisada numa estreita relação com as colónias, neste caso através das matérias-primas provenientes de Angola. Aos arquitectos coube o desígnio de projectarem um edifício que respondesse à riqueza inerente ao produto a transformado, conciliando as linhas de produção, os paradigmas arquitectónicos defendidos pelo Movimento Moderno e a sua relação com a cidade. Com uma ambição de criarem um edifício modular para as indústrias de lapidação de diamantes coevas existentes na Europa, os arquitectos Carlos Manuel Ramos e António Teixeira Guerra conceberam um edifício fabril que simbolizou, efectivamente, o paradigma da arquitectura industrial moderna, enquanto reflexo da evolução tecnológica associada à electricidade, devendo colocar-se a hipótese da sua classificação de âmbito nacional. ●

Abstract

The diamonds stoning factory, inaugurated in mid-60's, is the maximum example of urban and architectonic qualification achieved through an industrial edge program, exceptionally answering to the challenges put in practice by the Master Plan of 1948. The understanding of this company, must be analysed through a strait relation with the colonies, in this case by the access to the raw materials that came from Angola. The design of projecting a building that answers to the wealth of a product produced there was the task for the architects, which knew how to reconcile the producing lines, the architectonic paradigms defended by the modern movement and the relation with the city. With the ambition of creating a modular building for the diamonds stoning factory that existed in the same age in Europe, the architects Carlos Manuel Ramos and António Teixeira Guerra conceived a factory typology that symbolized, effectively, the modern industrial architecture, while reflecting the technological evolution associated to the electricity. It should be put in consideration the national classification of this factory. ●

Arbitragem Científica Peer Review

Ana Maria Cardoso Matos
Universidade de Évora

Paulo Oliveira Ramos
Universidade Aberta

palavras-chave

LISBOA
INDÚSTRIA
DIAMANTES
ARQUITECTURA
URBANISMO

key-words

LISBON
INDUSTRY
DIAMONDS
ARCHITECTURE
URBANISM

Data de Submissão
Date of Submission
Mar. 2013

Data de Aceitação
Date of Approval
Abr. 2014

DIALAP – O CONTRIBUTO DE UMA FÁBRICA DE LAPIDAÇÃO DE DIAMANTES NA MODERNIZAÇÃO DE LISBOA

DEOLINDA FOLGADO
DGPC
IHC-FCSH/NOVA

1. O reconhecimento de uma fábrica e o valor patrimonial

As máquinas permaneceram silenciosas durante aquela visita que realizara, no Verão de 1999, ao edifício da antiga Fábrica de Lapidação de Diamantes. Silenciosos e quietos, alguns sistemas operativos, as máquinas e as ferramentas aguardavam um novo destino que testemunhasse a sua importância no trabalho desenvolvido na única fábrica de lapidação de diamantes, com esta escala, que existira em Portugal. O fulgor desta indústria fora breve, menos de 30 anos. Uma das características da indústria, a sua efemeridade inerente à constante actualização tecnológica, não chegara contudo a perturbar o trabalho aí desenvolvido, pois a instalação dos sistemas operativos revestira-se das maiores exigências quanto à qualidade, eficiência e modernidade.

Muitas das máquinas deslocalizadas, quase na sua totalidade, encontravam-se no piso térreo da ala da antiga fábrica. A sua mudança realizara-se aquando da alteração do uso inicial deste espaço para sede dos serviços da Expo'98, permanecendo nessa secção fabril 5 anos, entre 1993 e 1998. A transferência prendera-se com a preservação imediata destes bens, perspectivando-se uma acção de salvaguarda



futura. Actuara-se com a prudência e a sabedoria suficientes, de modo a impedir que o desgaste já ocorrido em relação a alguns dos equipamentos industriais continuasse, e evitando uma perda total do património integrado ou móvel deste recinto fabril.

Durante os 5 anos em que o edifício fora sede administrativa da Expo'98 os equipamentos aí permaneceram, como numa casa forte, lado a lado com a imponente escada helicoidal que articula os três corpos do edifício. Quantas das milhares de pessoas que trabalharam neste edifício, durante esta fase, souberam da existência destas máquinas? E quantas suspeitaram que estavam a trabalhar numa fábrica? O edifício acolhera-os sem parcimónias, oferecendo-lhes uma modernidade atemporal.

Em 1999, nova fase se adivinhara para o conjunto edificado, sentindo-se, de novo, certa angústia, por parte de alguns dos corpos dirigentes da DIALAP, quanto ao destino das máquinas e equipamento diverso subsistentes. No "espaço-abrigo" descobriu serras; mesas de lapidação (com os respectivos discos, saídas de desperdício e acessórios); máquinas de desgaste; conjuntos de moldes de diamantes; espólio

Fig. 1 – DIALAP, maqueta à escala 1/200, realizada por Ticiano Violante. AOS/CO/UL-38. DGLAB/TT.

¹ Muito sumariamente, as fases da lapidação do diamante desenrolam-se em 5 operações – serragem, desbaste, preparação e pré-acabamento, polimento e classificação. Os equipamentos ainda existentes no edifício da DIALAP, em 1999, testemunhavam esta cadeia operatória, alguns em fase de desmontagem (bancadas das oficinas de serragem, de lapidação ou de desbaste), sendo que ainda permaneciam outros bens como – suporte com discos de lapidação; saco com acessórios de lapidação; um laser para serragem e corte de pedras de marca SMMIT-DANNA (USA) e respectivos acessórios; dois pequenos cofres de transporte de diamantes internos; equipamento vário de laboratório para lavagens e fabrico de pastas; crivos; balanças; envelopes para diamantes; lupas; microscópios; etc., etc.

² O projecto ficou a cargo do arquitecto Vitor Lopes dos Santos.

fotográfico, uma bancada de serrar e lapidar, sendo que alguns destes equipamentos ainda se encontravam *in situ*¹.

Apesar das preocupações havidas quanto à salvaguarda destes bens, desconhecera a existência de uma qualquer estratégia organizada que os dignificasse de novo e que lhes atribuísse uma nova função, esperando-se que a museologia e a pedagogia aliadas à memória pudessem reverter favoravelmente este incerto compasso de espera, como se de um processo natural se tratasse.

A inexistência de um museu de indústria, de âmbito nacional, impossibilita a incorporação e a promoção de uma acção concertada e criteriosa de recolha e de preservação dos objectos que integraram o processo de industrialização em Portugal; em conjugação com a ausência de uma política ou estratégia para o património industrial, por parte dos organismos centrais, constituíram e constituem um ambiente óptimo para a perda deste tipo de espólios. Provavelmente, os equipamentos e máquinas, que sossegados aguardaram uma solução e um destino patrimonial, pereceram no limbo das indecisões inerentes a processos desta natureza.

Se em relação ao espólio fabril e ao arquivo a informação se pulverizara, o conjunto edificado da DIALAP recebera os serviços da RTP/RDP, a partir de 2003/2004, como os estúdios ou os auditórios, função que ainda hoje acolhe². Trata-se de um edifício único no contexto da produção arquitectónica ao serviço do programa industrial. Esta singularidade cedo se identificara. A revista “Arquitectura”, preciosa fonte para o estudo da melhor criação arquitectónica realizada em Portugal, para boa parte do século XX, publicara em 1966 um importante artigo sobre o edifício da então Sociedade Portuguesa de Lapidação de Diamantes. Este testemunho coetâneo do nascimento de uma obra industrial ressaltara as soluções e opções encontradas para um edifício de referência de âmbito nacional, posicionando-o no contexto da arquitectura dessa centúria.

2. Lapidação de diamantes, uma indústria de excepção

O Secretário de Estado da Indústria, José Ferreira Dias, nome indissociável do surto de industrialização que o país sentira, essencialmente a partir do fim da Segunda Guerra Mundial, assina o alvará n.º 14, que concederá à DIALAP licença para a instalação de uma indústria de lapidação de diamantes, em regime exclusivo, durante 10 anos. Aprovado pelo conselho de Ministros de 29 de Maio de 1959, este alvará resultou de uma longa caminhada empreendida para a implantação de uma indústria que deveria ser considerada de interesse nacional, em conformidade com a Lei n.º 2052, na sua base VII, datada de Março de 1952. Esta condição plasmara-se no Decreto-Lei n.º 41040, de 15 de Fevereiro de 1957, no seu art.º 3, o qual reporta à decisão do governo em promover “a constituição de uma Sociedade portuguesa

tendo por objecto a instalação e o exercício em Portugal da indústria de lapidação (lapidação) de diamantes”³.

A 31 de Dezembro de 1957, assistira-se, efectivamente, à constituição estatutária da Sociedade Portuguesa de Lapidação de Diamantes, S.A.R.L., concretizando-se o desígnio do Decreto-Lei n.º 41040. A publicação em Diário do Governo n.º 9, III Série, datado de 11 de Janeiro de 1958, da constituição da nova Sociedade, precisou no seu art.º 3 o objecto social desta recente empresa – “instalação e o exercício da indústria de lapidação de diamantes, a compra e a importação destas pedras para lapidar e a sua venda em Portugal ou no estrangeiro depois de lapidadas. É-lhe defeso negociar diamantes em bruto, salvo para os fins acima indicados”⁴.

Constituída a Sociedade Portuguesa de Lapidação de Diamantes com um capital social no valor de 150.000.000\$00, dividido em 150 mil acções, com um valor nominal de 1.000\$00 cada uma⁵, explicitara-se no artigo 4.º que a sua sede fosse estabelecida em Lisboa – “A sede da Sociedade é em Lisboa, e nesta cidade serão instalados os seus principais escritórios, oficinas e dependências. Poderão ser criadas, no estrangeiro, agências especialmente incumbidas da propaganda, publicidade e venda dos seus produtos”⁶.

Todavia, decorrido o ano de 1958, o alvará de instalação industrial não fora ainda atribuído à DIALAP. Em Janeiro de 1959, em carta dirigida a António de Oliveira Salazar, Ernesto Vilhena, presidente da Sociedade⁷, dá nota do desagrado quanto à demora com que o Estado protelara a emissão de alvará para a instalação desta indústria, alegando “A Sociedade Portuguesa de Lapidação de Diamantes vem assim, [...] requerer que mediante alvará se definam as condições gerais que devem reger a sua actividade. E, dado que esta haverá de ter lugar em intensa e difícil competição com a de outros países (Bélgica, Israel, Alemanha, Holanda, E.U. da América e União da África do Sul) que presentemente abastecem o mercado mundial, julga indispensável que nesse documento se inscrevam as garantias que, ao abrigo da legislação vigente, lhe podem ser concedidas para realizar com êxito a sua missão económica”⁸.

A exigência de um conjunto de condições e garantias exigidas ao Estado, que assegurassem a viabilidade económica da Sociedade, integrara as preocupações da primeira reunião da sociedade, realizada em Janeiro de 1958. Ernesto Vilhena referira que a DIALAP “deveria beneficiar da protecção da Lei n.º 2.005, de 14 de Março de 1945, sobre o Fomento e Reorganização Industrial. Com efeito, uma das facilidades a que ali se alude para se auxiliar a instalação de novas indústrias é a isenção de impostos do Estado e dos corpos administrativos, salvo o imposto de selo, pelo período de seis anos, a constar do começo da exploração. Trocadas impressões a este respeito, verifica-se que o Conselho é de parecer que a Lei 2.005 é inteiramente aplicável a esta Sociedade, deliberando, portanto, que se diligenciasse obter, para ela, os benefícios louvavelmente estabelecidos naquele diploma”⁹. O alvará, emitido em 1959, ao conceder à Sociedade a exclusividade de explorar a indústria de lapidação de diamantes, por 10 anos, reflectira-se, necessariamente, na proibição da laboração de qualquer oficina, mesmo as de escala doméstica, res-

³ Cf. p. 57, AOS/CO/UL-32.

⁴ Cf. p. 18, AOS/CO/UL-38.

⁵ Deste capital 15.000.000\$00 foram subscritos pelo Estado Português; 15.000.000\$00 pela província de Angola; 20.000.000\$00 pelo Banco de Angola; 20.000.000\$00 pelo Banco Fonsecas, Santos & Vianna; 20.000.000\$00 pelo Banco José Henriques Totta; 24.600.000\$00 pela Companhia de Diamantes de Angola; 20.000.000\$00 pela Diamond Corporation, Lda.; 15.000.000\$00 pelo Banco Burnay; 200.000\$00 por Ernesto de Vilhena e 200.000\$00 por Vasco Luís de Castro. Cf. p. 18, AOS/CO/UL-38.

⁶ Idem.

⁷ Na primeira reunião da Sociedade, realizada a 6 de Janeiro de 1958, escolheu-se o Comandante Ernesto Vilhena para presidente e o Banco de Angola para vice-presidente. Cf. subpasta 3, AOS/CO/UL-38.

⁸ Cf. p. 57, AOS/CO/UL-32.

⁹ Cf. subpasta 3, AOS/CO/UL-38. Sobre a instalação desta indústria em Portugal veja-se a opinião crítica de Cunha Leal, 1959.

¹⁰ Cf. p. 80, AOS/CO/UL-32. O Dr. Ruy Brás Mimoso foi o administrador por parte do Estado, integrando um total de 7 administradores.

¹¹ Em 1917 verificou-se a existência de campos diamantíferos nos vales de alguns rios, como o Cassai. As primeiras descobertas de diamantes ficaram a dever-se à Companhia Belga “Société Internationale Forestière et Minière du Congo”, também designada por Formière; constituindo-se, em 1912, a Companhia de Pesquisas Mineiras de Angola (PEMA), cujos sócios fundadores foram o Banco Nacional Ultramarino e a firma Henry Burnay & C.³ (Portugal); a Société Générale de Belgique e a Mutualité Coloniale (Bélgica) e o grupo Ryan-Guggenheim (EUA). A Companhia de Diamantes de Angola – DIAMANG – constituiu-se em 16 de Outubro de 1917, com o capital inicial de 90.000\$00, elevado mais tarde até 294.100.000\$00. A sede da Companhia de Diamantes de Angola estabeleceu-se em Lisboa, possuindo escritórios em Bruxelas, Londres e Nova York. Do seu conselho de Administração fizeram parte dois administradores nomeados pelo governo, tendo sido presidente e administrador – delegado o Comandante Ernesto Vilhena. Cf. Lourenço 1957. Quanto ao fornecimento dos diamantes à DIALAP por parte da DIAMANG, uma das actas do Conselho, datada de 20 de Junho de 1960, refere que “De passagem esclareceu o Sr. Presidente que o novo contrato com a Companhia de Diamantes de Angola, a concluir depois das próximas férias, terá em conta o fornecimento à nossa Empresa de todos os diamantes que, em ritmo crescente, estivermos em condições de lapidar”, Cf. subpasta 6, AOS/CO/UL-38.

¹² Durante 3 meses a Sociedade procurou uma pessoa competente, de preferência engenheiro, para director-geral, acabando por seleccionar o engenheiro de nome Manuel Rey Colaço Menano, de 30 anos de idade. “Enquanto a Sociedade não estiver em marcha a sua actividade industrial, este Director nada tem que dirigir, mas somente conhecer e assimilar tudo o que a diamantes diga respeito, para o que já está reunida uma porção avultada de relatórios, memórias e livros de fundo escolhidos entre os milhares que têm sido publicados sobre esta matéria. Terá o

pondendo positivamente a um dos maiores anseios da Sociedade, a inexistência de concorrência interna. Considerada, simultaneamente, como uma indústria de interesse nacional, a “lapidação de pedras preciosas” foi mencionada no “1 Plano de Fomento, 1953-58, Relatório Final de Execução”, publicado em 1959, como uma actividade que se encontrava em fase de instalação.

Efectivamente, no final da década de cinquenta, decorria um processo irreversível para a criação e instalação de uma nova e promissora indústria em Portugal, espectando-se volumosos negócios e lucros. Sendo uma indústria pouco conhecida no país “e de que pouco se conhece aqui; indústria que tem de lutar na conquista de mercados de venda [...], necessita do apoio do Estado”¹⁰. A dimensão económica da DIALAP e a sua garantia de sucesso apreendera-se, também, nos elementos constituintes da Sociedade, entre os quais se destaca o Estado Português e a Companhia de Diamantes de Angola – DIAMANG, produtora dos diamantes a lapidar na nova fábrica¹¹. O Estado assumira, nesta empresa, simultaneamente dois papéis, o de accionista e o de proteccionista.

A excepcionalidade desta indústria residira, igualmente, no valor da matéria-prima a trabalhar; nos processos técnicos inerentes ao seu funcionamento; e ainda nos conhecimentos especializados realizados por parte dos trabalhadores, conjunto de factores que constituíram desafios quanto à actualização de saberes e de tecnologias introduzidos em Portugal, durante a fase de instalação e de laboração da DIALAP, e que contribuíram, determinadamente, para a modernização deste sector no país. Várias viagens foram empreendidas pelos administradores da DIALAP e pelo recém-nomeado director-geral da fábrica, Eng.º Menano¹², a lapidarias da Bélgica, Holanda, Israel ou Suíça, estabelecendo contactos preciosos, para a fábrica de Lisboa, com técnicos especializados, com construtores de máquinas e com representantes de algumas das principais empresas internacionais – Oppenheimer – De Beers; Anglo-American Corporation; Diamond Corporation, etc. Muitos destes conhecimentos plasmaram-se no “Organigrama” fabril apresentado pelo director-geral da fábrica na 12.ª Sessão do Conselho de Administração, realizada a 20 de Junho de 1960. Este Organigrama fora elaborado “sobre a base do emprego de 500 operários, com todas as divisões e subdivisões necessárias, e um “Diagrama de Operações”, sobre o qual deu todos os esclarecimentos [...]”¹³. Entre várias medidas empreendidas pela Sociedade para procurar pessoal qualificado para a sua fábrica, refira-se a contratação de David Landau, grande e rico negociante americano de diamantes, com fábricas em nova York e Johannesburg, peça fundamental para assegurar a competência técnica da indústria a instalar¹⁴.

Apesar do processo singular da instalação da fábrica de lapidação de diamantes e da novidade tecnológica inerente à sua laboração, no contexto do país nos anos 60, a emergência da DIALAP inscrevera-se num processo de industrialização iniciado através das Leis n.º 2.002 (1944) e n.º 2.005 (1945) e, mais concretamente, com a adopção dos Planos de Fomento aprovados a partir de 1951, independentemente desta indústria não se integrar no quadro das indústrias base defendidas por Ferreira do Amaral¹⁵.

3. Um lugar na cidade de Lisboa e a construção da DIALAP

O Plano Director da Urbanização de Lisboa, da autoria do urbanista Etienne de Gröer, datado de 1948, considerou a indústria um elemento de dignificação urbana. A concepção de que o programa industrial simbolizava a modernidade e exaltava valores estéticos, técnico-científicos e sociais, relevantes para o bem-estar da sociedade de então, correspondera a um tempo que procurou sintetizar no desenho urbano anseios e práticas que há muito preocupavam arquitectos, urbanistas, industriais e políticos mais esclarecidos.

Pensar a cidade nas décadas de 30, 40, 50 e ainda 60, do século xx, implicara pensar o fenómeno da industrialização. Certamente, as diversas e complexas mudanças tecnológicas ocorridas possibilitaram, neste período, uma convivência mais harmoniosa da indústria no espaço urbano. Parafraseando Ferreira do Amaral, na sua obra “Industrialização e Urbanismo” (1958), mais indústria é sinónimo de mais urbanismo. As diversas alterações ocorridas no programa industrial, por via da introdução da electricidade, enquanto força motriz, da maior relação entre ciência e técnica e da adopção de novos materiais de construção, como o betão armado, poderão explicar a melhor aceitação das fábricas nas cidades.

“Os Elementos para o Estudo do Plano de Urbanização da Cidade de Lisboa” da autoria do engenheiro António Emídio Abrantes, documento fundamental para a elaboração do futuro Plano de De Gröer, retrataram, 10 anos antes, a cidade marcada pela industrialização associada à época do vapor, assinalando as fábricas mais relevantes para o período em questão, em freguesias como as de Alcântara ou Xabregas, e outras de menor dimensão pulverizadas um pouco por toda a cidade. O Plano director de 1948 representou uma mudança de paradigma urbano para Lisboa. Este instrumento de gestão, que compreendeu a cidade de um modo global, equacionou diversas propostas funcionais para o território de Lisboa, sendo muitas delas, como a industrial, articulada com as actividades dos concelhos que envolviam a capital. As soluções encontradas, para compatibilizar o programa industrial na cidade, condensaram, no que se refere ao programa industrial, conceitos como o *zoning* ou soluções ensaiadas nas *news towns* inglesas ou ainda na Carta de Atenas¹⁶.

Para uma indústria da segunda geração industrial definiu-se a Oriente da cidade a nova zona industrial que beneficiava de um conjunto de modernas infra-estruturas, como a estação elevatória dos Olivais (1948), a subestação de Moscavide (1951), o aeroporto (1942) e a auto-estrada do norte (1961).

Articulada com o Plano dos Olivais Sul (aprovado em Dezembro de 1960), nascera na cidade uma área vocacionada para a moderna indústria assente em dois eixos viários estruturantes – as Avenidas Marechal Gomes da Costa e Infante D. Henrique – e que relacionaram a oriente uma Lisboa moderna vocacionada para o Homem Moderno, onde a preocupação com uma certa unidade ao nível do ambiente urbano

jovem director geral de especializar-se, em suma, em um ramo de actividade de múltiplos aspectos e de muito difícil manejo na sua prática, como é a compra de diamantes em bruto, para o efeito do seu aproveitamento por meio de diversas operações contidas na simples palavra de lapidação, e a reclassificação do produto obtido, a fim de se lhe fixarem preços de venda consoante o merecimento real das pedras, ou aquele que lhe atribuímos de acordo com as condições do mercado em que tenham de ser colocadas etc.. e este ensinamento a que me refiro não poderá ser obtido só pela leitura, aqui, mas também mediante frequência de centros fabris e de venda no estrangeiro, onde tencionamos enviá-lo no momento próprio. Ao Director-geral foi fixado o vencimento mensal de 8.000\$00, o mesmo que, segundo sua declaração, depois confirmada por terceiro, ele tinha na Companhia Inglesa em que aqui trabalhava (The Engineering Company of Portugal, Ltd)”, Cf. pt. 1, AOS/CO/UL-38.

¹³ Cf. subpasta 6, AOS/CO/UL-38.

¹⁴ O ensino da classificação de diamantes e a experimentação nas áreas da lapidação e da serra-gem integraram o programa preparatório para a instalação da DIALAP. Na sessão de 16 de Agosto de 1960, é referida a “resolução de instalar, desde já, em Lisboa, em um pequeno local adequado, e já alugado, uma oficina com um Mestre e 4 operários estrangeiros, para iniciar trabalhos de lapidação com pedras que a “Diamond Corporation” nos venderá, enquanto não conseguirmos montar, com aprendizes portugueses, que estão sendo instruídos em Londres, as operações de classificação dos diamantes da nossa produção, o que só dentro de um ano poderá ter realização prática”, cf. subpasta 8, AOS/CO/UL-38.

¹⁵ I Plano de Fomento (1953-1958); II Plano de Fomento (1959-1964); Plano Intercalar de Fomento (1965-1967); III Plano de Fomento (1968-1973).

¹⁶ Sobre este assunto veja Folgado, 2012.

¹⁷ Folgado, 2012, 142.

¹⁸ Cf. p. 216, AOS/CO/UL-38.

se manifestou. “As preocupações com a imagem urbana da zona industrial, essencialmente na Lisboa oriental, foram tão necessárias quanto as manifestadas na área ocidental mais vocacionada para o lazer e o turismo. Esta foi a zona de saída da capital para norte e para o estrangeiro. Se a ocidente turistas chegavam a Lisboa pela barra do Tejo e aportavam nas modernas gares marítimas, a oriente os turistas e os empresários desembarcavam no aeroporto servido por avenidas largas”¹⁷. O lugar para a construção da moderna indústria fora encontrado na cidade. A edificação do programa fabril, no âmbito do Plano de 1948, ficou sujeita ao “Regulamento do Talhamento do Terreno” para as zonas industriais e portuárias, tendo em conta as classes industriais e as regras de implantação das fábricas nos lotes industriais, procurando-se uma harmonização entre as preocupações de âmbito tecnológico, produtivo, construtivo, estético e humano. Pela primeira vez, o Plano de 1948 fomentara a construção das fábricas na cidade, valorizando, simultaneamente, esta função e uma certa imagem de indústria inspirada na “fábrica verde” de Le Corbusier.

A DIALAP fixou a modernidade industrial num dos principais eixos da cidade eleitos para a nova indústria – a Av. Marechal Gomes da Costa. A excepcionalidade da indústria aliada a um edifício, que se adivinhava cuidado, constituíram condições óptimas que, à partida, respondiam exemplarmente ao conceito do Plano de 1948 e às exigências do regulamento de edificação para as zonas industriais. Todavia, a selecção de um espaço para a construção da DIALAP na cidade, concretizando o conteúdo do art.º 4, publicado no Diário do Governo n.º 9, de 11 de Janeiro de 1958, revelou-se um processo demorado e difícil.

Durante todo o ano de 1958 e, ainda em 1959, as actas de diversas reuniões do conselho de administração da DIALAP mostraram uma enorme preocupação, relativa à selecção dos terrenos para a construção da fábrica. Sendo o Estado accionista da DIALAP e encontrando-se criada uma zona industrial na cidade para a edificação fabril, revelou-se estranho que entre as diversas pesquisas realizadas pela empresa não tivessem sido incluídos os lotes industriais dos Olivais. Circunstância que poderá evidenciar que as principais preocupações dos industriais continuaram centradas nos equipamentos tecnológicos e nos trabalhadores, e, neste caso, no edifício, manifestando desatenção para com o espaço urbano.

Na 5.ª sessão do conselho de administração, realizada a 22 de Julho de 1958, a escolha de terrenos para a construção das oficinas revelou-se um dos pontos mais importantes em discussão. Ernesto Vilhena referia que tinha “presente uma relação dos terrenos de maior interesse, que mandara fazer ao Eng.º Menano [...], e que no passado dia 16, acompanhado pelo colega Sã Carneiro e aquele engenheiro, dera uma volta por todos eles para apreciar os prós e os contras de cada um”¹⁸. A “Relação dos Terrenos em estudo para a instalação da DIALAP”, datada de 15 de Junho, de 1958, elencava 7 áreas possíveis para a edificação da fábrica – Av. 24 de Julho (Sociedade Guérin Lda. / 36.000\$00); Rua das Amoreiras, (família Andrade e Souza / 10.000\$000); Calçada das Lages (firma G. H. Hall Lda. / 6.000\$00); Av. Duarte Pacheco (Iris Lda. /16.000\$00); Rua S. Francisco de Sales (Iris Lda. / 13.000\$00)



Figs 2 e 3 – DIALAP, maqueta à escala 1/200, realizada por Ticiano Violante. AOS/CO/UL-38. DGLAB/TT.

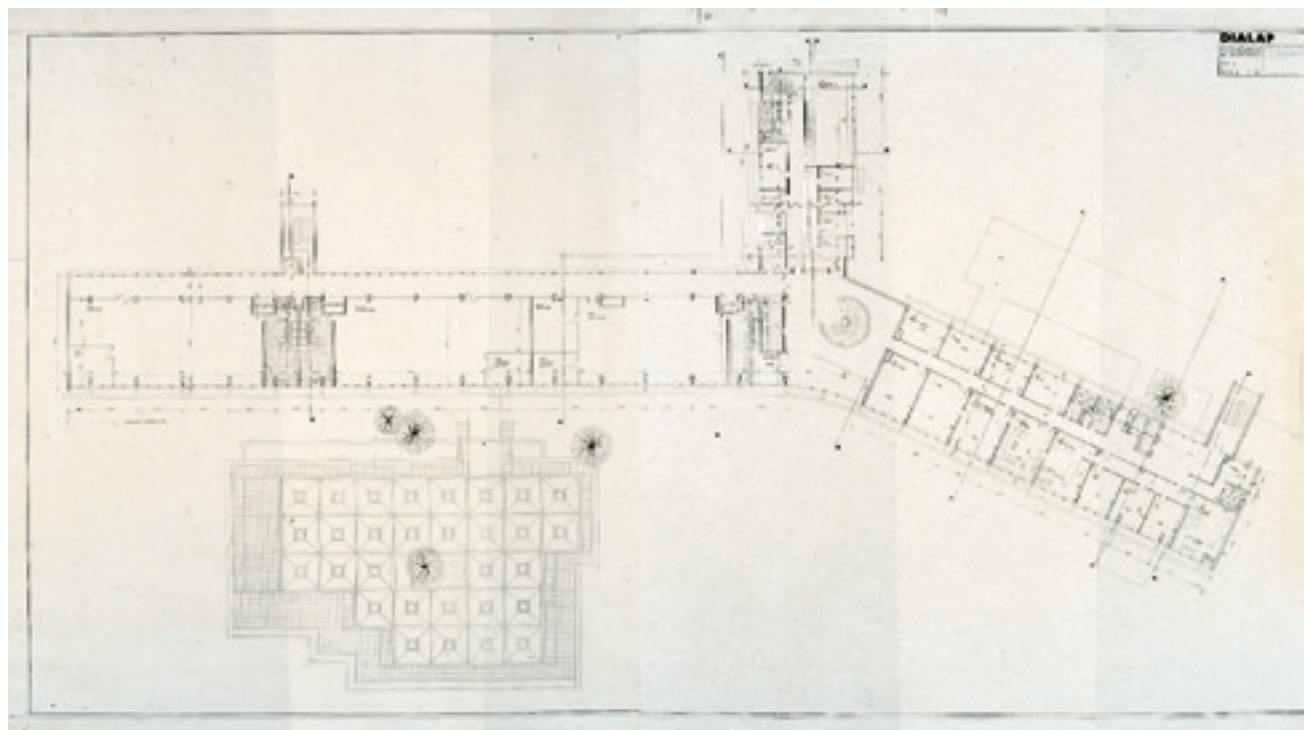
¹⁹ Cf. pp. 119, 120, AOS/CO/UL-38.

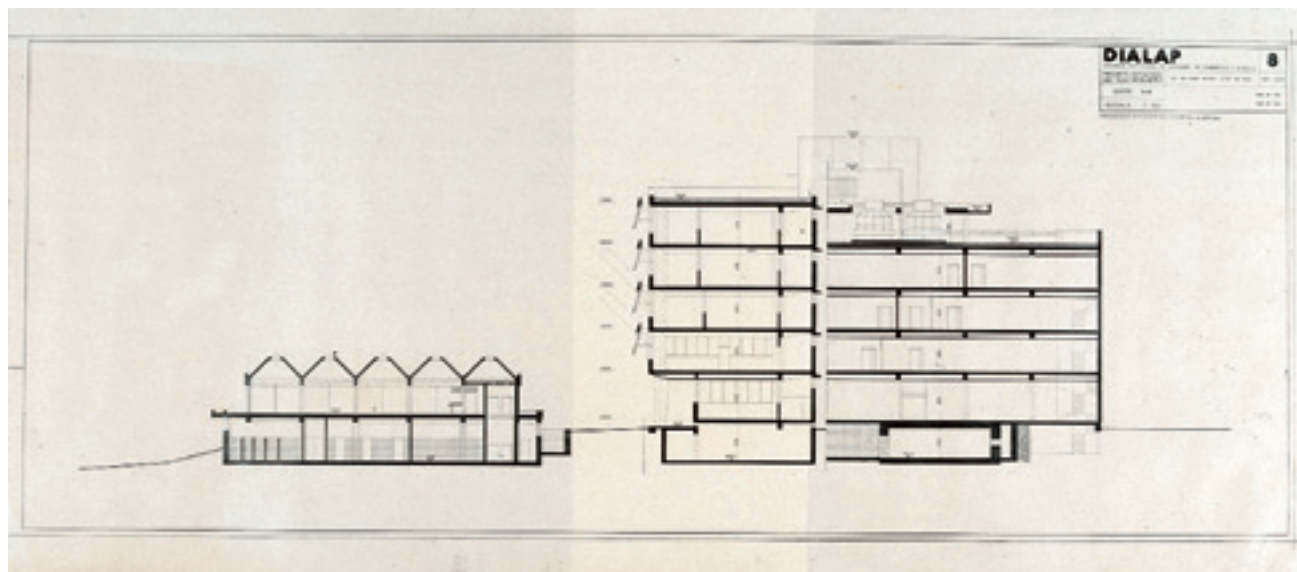
²⁰ Cf. pp. 218, 219, AOS/CO/UL-38.

e Rua Castilho (Iris Lda. / ?)¹⁹. Das várias propostas apresentadas, o interesse, por parte do conselho, recaiu no terreno localizado na Calçada das Lages, com cerca de 7.000 m², e cercado pela muralha do antigo Forte de St.^a Apolónia, apesar da existência de outros projectos insertos no Plano de Urbanização para o local e da Câmara Municipal não se mostrar muito receptiva, por se tratar de um sítio com valor histórico. Este último aspecto foi mesmo desconsiderado na reunião: “Parece que a Câmara receia que a nossa ocupação possa prejudicar o aspecto histórico do forte, suposição errada, pois, frizou o Sr. Presidente, ninguém o cuidaria melhor do que nós, e se impunha pedir com insistência aquele plano de que temos necessidade, alegando mesmo interesse nacional da nossa indústria”²⁰.

Já na sessão de 4 de Junho, o director-geral informara que na zona industrial, nos Olivais, os terrenos vendiam-se a 170 e 200\$00 o metro quadrado, todavia o administrador Dr. Braz Mimoso considerou que Alvalade teria outras vantagens, por se encontrar perto do Aeroporto, por onde normalmente se faria a entrada de diamantes em Portugal, opinião que contribuiu para a elaboração da relação apresentada um mês depois. Contudo, a escolha da aquisição do terreno para a construção da DIALAP recaía, efectivamente, no lote de terreno 625, da então designada II Circular, futura Av. Marechal Gomes da Costa. Este lote, vocacionado para o programa industrial, recebeu uma fábrica “total”. A preocupação dos encomendadores e dos arquitectos em responder de forma integrada aos desafios colocados, à época, pela moderna indústria, viabilizou a realização de uma obra que articulou diversas preocupações relacionadas com – a qualidade do espaço de fabrico, as condições

Fig. 4 – DIALAP. Projecto definitivo, planta. 1965. AML.





de produção, a actividade do trabalhador e a melhoria constante do produto obtido –, não esquecendo o contacto com a natureza, condição inerente ao trabalho do operário da segunda revolução industrial.

Fig. 5 – DIALAP. Projecto definitivo, cortes. 1965. AML.

4. Uma fábrica, um edifício, um modelo

Com a construção da DIALAP, os arquitectos Carlos Manuel Ramos e António Teixeira Guerra pretenderam desenvolver um arquétipo para a indústria de lapidação de diamantes, que pudesse inspirar obras a nível internacional. Na memória descritiva mencionaram que “a criação da indústria de lapidação de diamantes entre nós representará, certamente um facto notável da nossa vida económica, e a escala em que se pretende instalar essa indústria, escala tentada mundialmente pela primeira vez, chamará certamente sobre ela e sobre as suas instalações a atenção de todos aqueles que a ela se dediquem e daqueles que formam a rede do comércio mundial”²¹.

O diálogo estabelecido entre o programa e o partido arquitectónico baseou-se em toda a informação detalhada, técnica e funcional fornecida pela administração da DIALAP e pelo director-geral que apresentara, em Junho de 1960, as Bases para o projecto das instalações da Sociedade Portuguesa de Lapidação de Diamantes. Diversas propostas foram pensadas para o terreno disponível – dispersa, obedecendo a uma lógica de funcionamento mais tradicional, organizada em unidades de pequenas dimensões; em dois corpos, apostando em naves com *sheds* para as

²¹ Cf. processo de obra n.º 38.797.

²² Cf. subpasta 5, AOS/CO/UL-38. Decidiu-se nesta sessão pela execução de uma maquete, à escala 1/200, realizada por Ticiano Violante. Para a elaboração deste texto procedeu-se a uma pesquisa no arquivo do IHRU, localizado no Forte de Sacavém, onde se encontra depositado o espólio do Carlos Manuel Ramos e de seu pai. Todavia, a pesquisa efectuada não trouxe grande contributo aos dados já recolhidos, uma vez que só se teve acesso às peças desenhadas, encontrando-se toda a documentação escrita e fotográfica com a família. Apesar do esforço desenvolvido para contactar a família, não obtive qualquer resposta à solicitação de consulta requerida para a documentação em falta.

²³ Folgado, 2012, 239.

oficinas e num volume mais elevado para os escritórios; ou através de um corpo que integrasse as várias funções requeridas.

A 24 de Outubro de 1960, a reunião da 14.^a sessão, realizada com a presença dos arquitectos, versou fundamentalmente sobre a apresentação do projecto da DIALAP, “baseado no “partido” anteriormente aprovado pelo Conselho, seguiu o programa que lhes foi fornecido com toda a possível precisão e consta de plantas, cortes e alçados, além de uma memória descritiva”²².

Tendo o arquitecto Carlos Manuel Ramos trabalhado com o seu pai, Carlos Chambers Ramos, num programa industrial implantado no mesmo eixo viário, os laboratórios Pasteur, verificou-se uma certa similitude conceptual entre os dois projectos, quanto à optimização do programa fabril através do partido arquitectónico e da valorização do recinto exterior da fábrica com base na paisagem, opções plenamente exploradas na DIALAP.

A manutenção do relevo original do terreno, integrando-o e valorizando-o, além de apresentar custos mais baixos, permitiu a criação de um parque que circundou o edifício, alcançando-se um conjunto mais harmonioso entre o edificado, o território e a paisagem. O volume da DIALAP, desenvolvido em forma de Y ou de estrela de 3 pontas, pareceu moldar-se ao terreno, bem como o corpo dos refeitórios, originando um diálogo de pertença entre os elementos construídos e naturais. A sinuosidade alcançada com a solução em Y acentuou mesmo o movimento de todo o conjunto. Estimou-se que nos três corpos que compuseram o edifício da DIALAP pudessem vir a trabalhar 2.500 pessoas. A proposta em Y permitira responder à compatibilização de diversas funções e dos requisitos inerentes ao trabalho com os diamantes. “Efectivamente, só o conhecimento orgânico do programa da indústria permitiu apreender a essência da fábrica deste período. Explicitado por Frederick Taylor o princípio básico da separação do corpo produtivo, do administrativo e do técnico [...] será, contudo, a DIALAP, a fábrica que melhor conformou a ideia de modernidade industrial”²³, cumprindo o conceito de indústria difundido pela Fábrica Van Nelle (1926-1931).

Os três corpos articularam-se por um eixo distributivo vertical – a escultural escada helicoidal – que ligou os diversos pisos, as distintas áreas de trabalho integradas em cada um dos volumes, permitindo, simultaneamente cumprir apertadas normas de segurança e de circulação. Acusado no partido arquitectónico, este eixo organizou a nascente os corpos flectidos (5 pisos) da administração e da fábrica, no qual se localizaram as serrarias (5 salas), a lavagem de pedras e recuperação de pó de diamante e as salas de lapidação e facetagem, que ocuparam os três últimos pisos; enquanto a norte localizou-se o braço (4 pisos) com as funções de classificação, planificação e vendas, tarefas tão exigentes que não podiam ser realizadas com a incidência de outra luz, comportando na cave o bloco da casa forte.

A utilização de uma estrutura porticada em betão armado facilitou a organização interna do espaço, contribuindo também para definir uma das principais idiosincrasias edificantes deste edifício, a extensa galeria coberta obtida através dos elegantes *pilotis* assumidos ao longo da fachada nascente. Fachada que beneficiou de amplos envidraçados, menos presentes no volume fabril devido à utilização de

estores móveis de alumínio. Esta solução de ensombramento revelou uma sábia apropriação do corpo da fábrica acentuando, por um lado as linhas horizontais da fachada nascente, e, por outro, a plasticidade do conjunto através da presença de diferentes materiais e do jogo de claros-escuros.

Assumindo o desnível dos pisos entre o corpo norte e os volumes a nascente, o partido arquitectónico adoptou a cobertura em laje, formando terraço, o que permitiu ainda a discreta inserção de um restaurante na ala da administração. A solução em laje consolidou a imagem de um volume puro, oblongo, colocado perpendicularmente à Av. Marechal Gomes da Costa, exaltando à cidade a modernidade de uma indústria e de um partido arquitectónico amadurecido e idealizado para o bem-estar do trabalhador.

Com a DIALAP Lisboa recebera, inequivocamente, um programa industrial de ponta, integrado num dos edifícios mais representativos da arquitectura industrial produzida em Portugal. ●

Fontes

Arquivo Municipal de Lisboa

Estúdio Mário Novais e Maqueta

Processo de obra n.º 38797, Sociedade Portuguesa de Lapidação de Diamantes, Av. Marechal Gomes da Costa, n.º 37, 12 volumes.

Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas / Torre do Tombo

Arquivo Oliveira Salazar

AOS/CO/UL – 32

AOS/CO/UL – 38

Fundação Calouste Gulbenkian – Biblioteca de Arte

Estúdio Mário Novais

DIALAP

Maqueta – CFT003 035406.ic; CFT003 035407.ic; CFT003 035411.ic.

Bibliografia

ABRANTES, António Emídio. 1938. Elementos para o estudo do plano de urbanização da cidade de Lisboa. Lisboa: CML, Direcção dos Serviços de Urbanização e Obras.

Companhia de Diamantes de Angola (DIAMANG). Breve notícia sobre a sua actividade em Angola. 1963. Lisboa: Tip. Silvas, Ld.^a.

FOLGADO, Deolinda. 2013. LX Factory, uma atmosfera líquida em Alcântara. RP-Revista Património. Lisboa: DGPC: 148-153.

FOLGADO, Deolinda. 2012. A nova ordem industrial no Estado Novo. Da Fábrica do Território de Lisboa, 1933-1968. Lisboa: Livros Horizonte.

FOLGADO, Deolinda. 2005. O lugar da indústria no território. A Arquitectura da Indústria, 1925-1965. Barcelona: Docomomo Ibérico: 80-93.

FOLGADO, Deolinda; Custódio, Jorge. 1999. Caminho do Oriente. Guia do Património Industrial. Lisboa: Livros Horizonte.

GRÖER, Ettiene de. 1948. Plano Director de Lisboa. Modo actual de construir. Lisboa: [s.n].

LEAL, Cunha. 1959. Coisas do Tempo Presente. Novas Coisas da Companhia de Diamantes de Angola (DIAMANG). Lisboa: Edição do autor, 2.^a edição.

LOURENÇO, José Pires. 1957. A Exploração dos Diamantes em Angola. Lisboa: Editorial Império.

RAMOS, Carlos Manuel; Guerra, António Teixeira. 1966. Edifício da Sociedade Portuguesa de Lapidação de Diamantes, S. A R.L. Arquitectura. Lisboa: [s.n.]. Março-Abril, n.º 92: 63-72.

Revista Auge. 1962. México: [s.n.]: 380-392.

TOSTÕES, Ana, Coord. 2003. Arquitectura Moderna Portuguesa, 1920-1970. Lisboa: IPPAR.

Abstract

Este trabalho parte de uma perspectiva holística e multidisciplinar, tem como principal objetivo propor linhas de análise de la estética maçônica em la ciudad de Lisboa, principalmente a través de su patrimonio arquitectónico para dar respuesta a numerosas cuestiones artísticas o socio-culturales presentes en ella y carentes de estudio.

Desde el siglo XVIII, la capital portuguesa presenta una serie de manifestaciones artísticas en el espacio urbano vinculadas a la estética maçônica. Arquitectos, comitentes y dirigentes políticos adscritos a la Orden del Gran Arquitecto del Universo han intervenido de forma simbólica en la ciudad. Códigos herméticos que deben ser teorizados desde la historia del arte con la máxima científicidad posible. El objetivo de este ensayo es dar a conocer las pautas metodológicas y aproximarnos al complejo campo simbólico en la ciudad lisboeta a través de algunos ejemplos paradigmáticos. ●

Resumo

Este trabalho, baseado numa visão holística e multidisciplinar, tem como objetivo principal propor linhas de análise da estética maçônica na cidade de Lisboa. Através do seu património arquitectónico, pretende dar uma resposta a muitas questões socioculturais presentes na cidade, e ainda carentes dum estudo pormenorizado na historiografia da arte.

Desde o século XVIII até a atualidade, a capital portuguesa apresenta um número importante de manifestações artísticas no seu espaço urbano relacionadas com a estética maçônica. Arquitetos, comitentes e líderes políticos afiliados à Ordem do Grande Arquiteto do Universo intervieram simbolicamente na cidade. Estes códigos herméticos deveriam ser analisados e teorizados pela história da arte como objeto de estudo para a compreensão da Lisboa contemporânea. O objetivo deste trabalho é fornecer orientações e diversas abordagens metodológicas no complexo campo simbólico do urbanismo, explicadas através de alguns exemplos que tornaram-se paradigmáticos. ●

Arbitragem Científica Peer Review

Antônio Pires Ventura

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Antônio Reis

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

palabras clave

MASONERÍA

ARQUITECTURA

HISTORIA DEL ARTE

ESTÉTICA MASÓNICA

LISBOA

palavras-chave

MAÇONARIA

ARQUITETURA

HISTÓRIA DA ARTE

ESTÉTICA MAÇÓNICA

LISBOA

Data de Submissão

Date of Submission

Mar. 2013

Data de Aceitação

Date of Approval

Abr. 2014

LA ESTÉTICA MASÓNICA EN LISBOA: NUEVAS PERSPECTIVAS PARA HISTORiar LA CUIDAD

DAVID MARTÍN LÓPEZ
Universidad de Granada

“[En] el estudio de un fenómeno histórico, en la investigación de un comportamiento humano o social, existe siempre una respuesta a una cuestión. El historiador formula las cuestiones partiendo de una imagen visual del conjunto de esa sociedad donde se produce el hecho que desea estudiar. Emite, pues, una serie de hipótesis que abarquen el fenómeno en su mayor amplitud posible” (Enríquez del Árbol 1994, 21).

¹ Reflexión presentada de manera sucinta sobre esta temática, fruto de la estancia posdoctoral del Ministerio de Educación de España, en el Instituto de História da Arte de la Universidade Nova de Lisboa, dentro del proyecto “El hermetismo simbólico del arte contemporáneo: la estética masónica, siglos XVIII-XX”. En este trabajo solo se ha tratado la arquitectura masónica en su exterior, no pudiendo abordar aquí otros estudios estéticos en curso que abarcan el sentido decorativo del espacio arquitectónico masónico y el arte de pintores francmasones como Domingos Sequeira, Rafael Bordalo Pinheiro y Veloso Salgado.

Así, como en el fragmento que nos precede, el profesor Eduardo Enríquez del Árbol, uno de los masonólogos más reconocidos de España, introducía su estudio sobre la masonería en Huelva. Con la misma premisa, nuestro trabajo, que parte de una perspectiva holística y multidisciplinar, tiene como principal objetivo proponer líneas de análisis de la estética masónica en la ciudad de Lisboa, principalmente, a través de su patrimonio arquitectónico. De esta forma damos respuesta a numerosas cuestiones artísticas y socio-culturales presentes en la capital lusa y, hasta el momento, carentes de estudios pormenorizados¹.

La Orden masónica ha estado, de una u otra forma, estrechamente ligada a la cultura artística de la ciudad de Lisboa, desde sus inicios especulativos en la Inglaterra del siglo XVIII hasta la actualidad. Incluso, en este siglo XXI, todavía genera un discurso estético propio, con arquitectos francmasones y con artistas grafiteros, como el luandés Nomen Dubius. Éste, en sus grafitis, elabora visualmente un discurso antimasonónico que alude a la política del momento² (Fig. 1) ¿Por qué? ¿Qué

sucede en Portugal y, concretamente, en Lisboa para que una presencia artística o cultural masónica sea tan ampliamente constatable? ¿Por qué tantos arquitectos lusitanos importantes que han pertenecido a la Orden desde el siglo XVIII? Esto no es habitual en Europa, si exceptuamos contextos paradigmáticos como Gran Bretaña, Francia o Bélgica. Sin embargo, la estética masónica que nos ocupa no ha sido debidamente teorizada como una singularidad que sea inherente a la idiosincrasia de la capital lusa.

El rico patrimonio cultural y arquitectónico de la ciudad ha generado vínculos estéticos indisociables con la masonería, desde sus orígenes. Una visibilidad que equipara Lisboa a otras ciudades europeas de una extraordinaria presencia masónica como son Londres, París, Edimburgo, Barcelona o Bruselas. Aunque en la capital portuguesa resultan más elocuentes los monumentos y edificios masónicos realizados en el siglo XIX – sobre todo neogóticos e historicistas–, e incluso, ya en el siglo XX con movimientos modernistas, Art Déco, racionalismo arquitectónico, etc. también es cierto que encontramos a muchos técnicos de alta cualificación que pertenecen a la masonería desde los albores de la Orden. Este sería el caso del arquitecto Carlos Mardel (1696-1763), ya presente en 1735 en una logia lisboeta de composición mayoritariamente irlandesa (Ferrer Benimeli 1983, 304-317). Junto a él, son

² El mismo artista ya había trabajado en otros grafitis que poseen símbolos masónicos como el de la Canciller Ángela Merkel manipulando como marionetas a Dr. Portas y Dr. Passos Coelho. Ese grafiti posee las columnas Jakin y Boaz y numerosos elementos masónicos, hasta las ondas debajo del perímetro del proscenio.

Fig. 1 – Grafiti de Nomen Dubius (Luanda, 1974). Es una obra de 2013, que durante varios meses se encontraba situada en la zona de Amoreiras en Lisboa, en la calle *Conselheiro Fernando da Sousa*, representando una crítica al gobierno y a la masonería portuguesa.



³ La mayoría de los cuales conservan sus nombres en planchas de logias portuguesas y documentación existente en el Archivo del Gremio Lusitano.

numerosos los afamados arquitectos, y masones constatados³, que coexisten en un amplio panteón de ilustres de tres siglos de historia, al lado de otros profesionales de la talla de Joaquim Possidónio Narciso da Silva (1806-1896), Norte Júnior (1878-1962), Adães Bermudes (1864-1948), Rosendo Carvalheira (1864), Ernesto Korrodi (1870-1944), Keil do Amaral (1910-1975) o Cassiano Branco (1887-1970). Otros son contemporáneos e incluso siguen vivos en la actualidad como es el caso del polémico José Deodoro Troufa Real (1941); todos han ejecutado soluciones arquitectónicas de clara estética masónica en el espacio urbano de Lisboa ¿Qué tendrían en común estos profesionales de la arquitectura asociados a la Orden, a lo largo de estos siglos?

Aunque podría parecernos que no tienen nada en común no olvidemos que dentro de la asociación se trabaja con las herramientas de construcción gremiales – escuadra, compás, plomada, nivel, etc. – de forma simbólica en orden a su formación ética y moral. Esta formación, se basa en el conocimiento de la geometría y la búsqueda de la perfección, lo que, por otra parte, condiciona su praxis arquitectónica. En este sentido, hasta los informes de la Inquisición de Lisboa en 1738 reflejan cómo dentro de la asociación masónica, en la tenida, se hablaba de arquitectura y geometría. Por tanto ¿quién mejor que los arquitectos, conocedores de las proporciones y el ideal canónico de belleza, para pertenecer a esta asociación? En realidad, la lógica fascinación del mundo profesional de la ingeniería y la arquitectura, tiene un componente romántico de tinte nostálgico heredado del pasado gremial que ha perdurado durante centurias. Aquellos canteros medievales que mantuvieron, en cierta medida, el carácter asociativo hasta la Inglaterra del Gran Incendio de Londres (1666), dotaron con posterioridad, de nuevos patrones de modernidad asociativa y especulativa la Orden. Rápidamente, las logias estrecharon lazos fraternales, donde el corporativismo y el conocimiento universal se daban la mano. Trascendían geografías y la cuya red de miembros, muchos de ellos comitentes comprometidos con el progreso social y comercial, era rentable desde una perspectiva económica para artistas y arquitectos. La nueva y moderna asociación proporcionaba, inconscientemente, a los profesionales adscritos a ella, una amplia cartera de clientes, en aquel siglo XVIII en el que, todavía, los estamentos sociales estaban muy divididos jerárquicamente.

En Portugal y, concretamente, en Lisboa, ya en el siglo XIX y principios del XX, el peso específico de la Orden se aprecia tanto en movimientos literarios como políticos. Un buen número de poetas, artistas, hombres de Estado, e incluso presidentes de la nación y del Parlamento, son francmasones. Introducir el factor o el hecho masónico en la biografía de los personajes de esta época, ya sean comitentes, dirigentes políticos, arquitectos o urbanistas, permite comprender una serie de circunstancias, desde desarrollos pedagógicos hasta ideas filantrópicas de primera índole, de otro modo, no se harían visibles.

A partir de la década de los 80 del siglo XX, la historia social ha intentado plasmar metodológicamente, y a través de la masonología, el análisis y estudio pormenorizado de estas biografías masónicas dentro del ámbito académico. Otras disciplinas

humanísticas afines, todavía deben atender el factor masónico en sus investigaciones, y poder así justificar elementos que, de otra manera, no serían analizables o quedarían inconexos.

La problemática de historiar “lo masónico”

Por motivos de extensión y foro, no podemos explicar los orígenes históricos de la masonería, y sus comienzos en la Gran Bretaña del siglo XVIII; tampoco es pretensión de esta reflexión adentrarse en las vicisitudes históricas o en las diferencias de las diferentes obediencias, que existen en la francmasonería internacional y también apreciables en Portugal. Puntualizar cómo hasta Fernando Pessoa (1888-1935), en su ensayo *La masonería*, diserta sobre la amplitud de variaciones ideológicas y formales – ritualísticas – en la masonería internacional de principios del siglo xx, señalando que “a pesar de que la masonería esté materialmente así dividida, puede considerarse unida espiritualmente” (Pessoa 2008, 33). Concretamente Pessoa se definía a sí mismo como un “Cristião gnóstico, e por tanto inteiramente oposto a todas as Igrejas organizadas, e sobre tudo à Igreja de Roma. Fiel à Tradição Secreta do Cristianismo, que tem íntimas relações com a Tradição Secreta em Israel (a Santa Kabbalah) e com a essência oculta da Maçonaria” (Pessoa 1986, 253). En verdad, el poso cultural del modernismo portugués, está cercano a diferentes sincretismos culturales donde la estética masónica no es ajena.

Aún así, partiendo de un sustrato cultural tan filomasónico como el lisboeta, cuando un historiador del arte se enfrenta ante un elemento estético aparentemente propio de la masonería no debe caer en un error hermenéutico. Independientemente del símbolo a tratar y del estilo en el que haya sido ejecutada la obra, una de las primeras situaciones a determinar es el grado de veracidad de aquello que tiene ante sí. Con la máxima masónica de que no existe nada arbitrario en ella; y partiendo de la base que el simbolismo de la Orden nace de forma sincrética, fruto de múltiples raíces culturales, establecer el concepto iconológico, subyacente al símbolo, se torna complejo. Además, el corpus iconográfico emplea códigos simbólicos herméticos, con recursos judeo-cristianos y de la emblemática del siglo xvi, entrelazándolos con otras tradiciones grecolatinas, corrientes egipcias – ya en el siglo xviii – y posteriormente asiáticas – en el xix-. Es por ello que cualquier historiador del arte ha de mantener la calma y la necesidad de ser escrupulosamente aséptico en la valoración, aunque esto no impida formular hipótesis de trabajo sobre determinadas obras.

Es muy habitual pensar, incluso dentro del mundo académico, que no puede existir simbología masónica circunscrita al patrimonio religioso, ya sea el interior de las iglesias católicas europeas, en su decoración o programa arquitectónico. Además, cualquier manifestación al respecto de analizar la estética masónica de estos con-

⁴ En el contexto español son numerosos los arquitectos Diocesanos a lo largo del siglo XIX que pertenecieron a la masonería y crearon, restauraron y acondicionaron templos religiosos católicos. Algo similar, aunque en menor escala ocurre en Argentina, Francia e Italia. En el panorama británico, con la vinculación directa del anglicanismo y el metodismo en la masonería, han sido muchos los arquitectos que han realizado claras soluciones masónicas dentro del espacio sagrado.

juntos, parece que tiene un sentido esotérico propio de una inventiva posmoderna. No obstante, ciñéndonos a Portugal, numerosos masones a lo largo de siglos han ejecutado templos religiosos – desde Mardel o Adães Bermudes en nuestro abanico cronológico, hasta Troufa Real y su conocida iglesia de San Francisco Javier en Lisboa–, adaptando determinadas simbologías propias del catolicismo al uso específico que tienen dentro de la Orden o encriptando símbolos en estos edificios⁴. Estamos, por tanto, ante un metalenguaje que actúa de forma discreta, para quienes no se encuentran iniciados o familiarizados con el corpus iconográfico. Al mismo tiempo, la historia de la masonería, portuguesa, británica o española, demuestra la fascinación de muchos religiosos, sacerdotes y obispos, incluso cardenales – como el cardenal Saraiva (Oliveira Marques 1996,1307) – por la sociedad filantrópica, lo que añade a su vez un nuevo parámetro al entender determinadas comitencias artísticas y lenguajes complejos con significante masónico, nada arbitrario.

Tal vez la propia dificultad de historiar el arte masónico en España y Portugal se deba a los prejuicios que existen desde diversos sectores de la sociedad ibérica en relación a estas cuestiones. Estos prejuicios ahondan sus raíces en los dictados contra la masonería por parte de las dictaduras franquista y salazarista; y, han pesado en el devenir historiográfico de esta disciplina masonológica, al contrario que en otros países de larga tradición como el Reino Unido. Historiar el hecho artístico masónico sin estar adscrito a la Orden en el ámbito portugués puede ser un camino lleno de vicisitudes, ya que, gran parte de los masonólogos, a diferencia de otros países europeos, siguen además la tradición de ser miembros de la misma. Curiosamente, casi toda la masonología – disciplina de la historia contemporánea que estudia la masonería en múltiples vertientes – europea no presta especial interés a las manifestaciones artísticas; posiblemente, esto sea debido a al origen de sus investigadores, quienes principalmente han sido formados en el seno de la historia y no de la historia del arte. Tan solo prestigiosos profesores, como Marcelo Faggiolo y James Curl Stevens, ambos historiadores del arte, sí han entendido los valores culturales y patrimoniales de esta sociedad, y cómo éstos revierten en el espacio que les rodea. En la historiografía del arte universal pocos han abordado la importancia de los valores simbólicos de la masonería como Ernest Gombrich, en su ensayo sobre la Revolución francesa (1979, 2), y Anthony Vidler en su *Arquitectura de la Ilustración* (1992). En el caso de Gombrich, su padre era francmasón y de origen judío (Hacohen 2000, 314), por lo que la presencia simbólica y el conocimiento profundo de las raíces herméticas, hacían que el ilustre historiador se encontrara despojado de todo prejuicio sobre los ideales y la estética masónica.

Portugal, por fortuna, contó con los numerosos estudios científicos del profesor A. H. de Olivera Marques – historiador, masonólogo y francmasón reconocido –, que permitieron sistematizar la adscripción masónica de toda una serie de personajes vinculados a la historia portuguesa. No obstante, y aunque el profesor José Augusto França, en plena dictadura, hace mención a la adscripción masónica como aspecto biográfico de personalidades tan relevantes como Saldanha y el duque de Loulé, dentro de su ensayo *O Romantismo em Portugal. Estudos de factos socio-*

culturais (1974), la historiografía del arte en general, como sucede también en España, ha seguido ajena a la masonología científica y a la importancia del hecho masónico asociado al arte. Tal vez por desconocimiento metodológico o por los lógicos prejuicios deudores del pasado dictatorial⁵, se ha inadvertido la estética masónica subyacente a los componentes estilísticos de estos arquitectos y artistas, como una forma coherente de análisis simbólico pormenorizado y atemporal que enriquece el discurso interpretativo.

Una ciudad simbólica y hermética...

Lisboa además de presentarse en el imaginario colectivo como una ciudad romántica, repleta de un notable y singular patrimonio arquitectónico a lo largo de sus aparentes siete colinas, tiene al mismo tiempo una carga simbólica concreta y específicamente masónica; cuestión que no puede ser ajena a la historiografía universitaria. En la síntesis ensayística aquí propuesta solo esbozamos algunos ejemplos para ver cómo dialoga esta estética en el espacio urbano.

Los símbolos que aparecen en la semiótica urbana de la ciudad son claros⁶: abrazos masónicos, ojos de Dios (Fig. 2) con Delta o sin él – por ejemplo, la obra de Ferreira das Tabuletas para el dueño de la *Cervecería Trindade*⁷ –, la letra G de Dios – God – y Geometría – *Teatro de la Trindade* –, escuadras y compases en capiteles del siglo XIX – claustro menor del *Convento de la Madre de Deus* – (Fig. 3), esfinges y ajedrezados en jardines – *Teatro Thália* (1843) – (Fig. 4), paneles de abeja, ocasos masónicos, Jakin y Boaz – columnas del Templo de Jerusalén –, casas-atelier con mariposas monarca de forja en la verja de su fachada⁸ – símbolo masónico de resurrección –, veneras en frontones – esquematizando el Templo de Salomón, como aparece en el *Gremio Lusitano*, único símbolo apreciable externamente en la arquitectura de su sede –, esferas celestes y terrestres cerrando jardines y puertas de acceso, tumbas masónicas y flores de loto en ajedrezados – perímetro de acera

⁵ Pocos historiadores en España pudieron analizar en tiempos de la dictadura la importancia histórica y cultural de la masonería en el país. Uno de los primeros en realizar investigaciones sistemáticas y argumentadas en su tesis doctoral es el profesor y sacerdote jesuita José Antonio Ferrer Benimeli, fundador del Centro de Estudios Históricos de la Masonería Española, adscrito a la Universidad de Zaragoza. Su tesis *Relación de la Iglesia y la masonería en el siglo XVIII e historia de la masonería en España en el siglo XVIII*, defendida en plena dictadura española, en 1972 en la Universidad de Zaragoza, es uno de los primeros ejemplos de científicidad sobre la temática en los cuarenta años de represión. Los intentos por boicotear el acto no se produjeron en aquel momento, pero sí quince años más tarde con el atentado provocado en su despacho. “José Antonio Ferrer Benimeli, experto en masonería”, 1 de septiembre de 1983. Cfr.: http://elpais.com/diario/1983/09/01/ultima/431215238_850215.html.

⁶ El análisis aquí señalado solo ha tratado aquellos elementos existentes en el exterior de conjuntos arquitectónicos. Dentro de la investigación se han analizado numerosos símbolos que se encuentran en el interior de palacios y recintos religiosos.

⁷ En el interior de la *Cervecería Trindade* se pueden apreciar diferentes panales de azulejos masónicos, además de los existentes en antiguo refectorio, éstos últimos obra de Ferreira das Tabuletas en 1863.



Fig. 4 – Ajedrezado simbólico del *Teatro Thália*, o *Teatro das Laranjeiras* (1820-1842), del *Palácio dos condes de Farrobo*, Lisboa. En la última restauración se ha eliminado el ajedrezado empedrado del nártex distorsionando así el significado de preámbulo iniciático. En él fueron representadas numerosas óperas y obras de artistas especialmente francmasones europeos y lisboetas, cuestión que debe ser estudiada por la musicología.

<<

Fig. 2 – Detalle de capitel del *claustrum* del *Convento de la Madre de Deus*, actual *Museo Nacional do Azulejo*, con ojo de Dios inserto en estrella de Salomón. Este conjunto, restaurado por el arquitecto José Maria Nepomuceno en 1871, era dotado de un vínculo masónico con la modernidad y un guiño al cantero moderno heredero del carácter gremial que reforzaba el corpus simbólico de tal magno edificio, donde varios estilos y lenguajes artísticos habían configurado su historia.

<<

Fig. 3 – Detalle de capitel del *claustrum* del *Convento de la Madre de Deus*, actual *Museo Nacional do Azulejo*, con escuadra y compás en clara alusión a la Orden del Gran Arquitecto del Universo. Este espacio fue restaurado por el arquitecto José Maria Nepomuceno en 1871.



del Ayuntamiento de la ciudad–, proyectados por artífices masones en calles o en palacios – como el Real de Ajuda o Queluz–, en tiempos de comitentes masones, ya fueran príncipes o alcaldes, o arquitectos municipales.

En el metro lisboeta, por ejemplo, en la *estación de Marquês de Pombal*, mediante unos paneles cerámicos realizados en los años 90 del siglo xx que revisten el hall la línea amarilla de metro, aparece una recreación mítica de una supuesta iniciación de Pombal, con alfabeto masónico, cuadro de aprendiz, y otros elementos simbólicos. A ciencia cierta, no ha sido posible todavía adscribir al marquês de Pombal como francmasón, pese a las inúmeras y relevantes manifestaciones simbólicas y decorativas existentes en sus residencias, tanto en Oeiras como en Lisboa – *rua do Século* –, residencias ejecutadas por Carlos Mardel⁹. Lo significativo de este hecho, que encontramos en el metro lisboeta, no es solo anecdótico y artístico, pues en él reside la intencionalidad simbólica de un discurso político e ideológico, que acentúa y subraya el valor que tenía para la masonería portuguesa de principios del siglo xx. La idea de un monumento a Pombal rondaba en la masonería desde finales del siglo xix, pero no se concretiza hasta la segunda década del nuevo siglo. Tras un concurso bastante competitivo en 1917, el proyecto ganador es obra del arquitecto francmasón Adães Bermudes (Fig. 5). No se proyectará hasta 1926, colocándose una segunda *primera piedra* con todo el ceremonial previsto y la presencia del presidente de la República, el también masón Bernardino Machado junto al presidente de la Comisión del Monumento el masón Sebastián Magalhães Lima. Todo el complejo escultórico-arquitectónico posee una simbología masónica intensa: Atenea, con una Niké alada en sus manos – con gorro frigio – está entronizada ante las puertas del Templo de Jerusalén – con flores de loto dorada en su portada, que representa a la Universidad de Coimbra, tal y como aparece escrito en su friso – (Fig. 6). Cuatro columnas de luz, hacen una alusión también mínima-

⁸ En la obra contemporánea a Norte Júnior del arquitecto masón almeriense Trinidad Cuartara podemos apreciar numerosas mariposas con similares características.

⁹ Escuadras, ajedrezados simbólicos, presencia habitual santos protectores de la Ilustración y de la Orden masónica como otros elementos alusivos a la diosa Isis, referencias simbólicas importantes en la masonería especulativa del siglo . Esta simbología está a ser analizada en un trabajo específico que por motivos de extensión no puede ser tratado en este artículo.



>>

Fig. 6 – *Monumento al marquês de Pombal*, Lisboa. Proyecto de Adães Bermudes (1926). Atenea entronizada con en la mano Niké – que usa gorro frigio y levanta la palma de la victoria –.

>>

Fig. 7 – Granada abierta del cerramiento de la verja del *Monumento al marquês de Pombal*, Lisboa. Proyecto de Adães Bermudes (1926). Sus granos simbolizan los masones unidos.

Fig. 5 – *Monumento al marquês de Pombal*, Lisboa. Proyecto de Adães Bermudes (1926).

lizada conceptualmente en las cuatro columnas, formadas por cinco haces de luz cada una, que decoran el perímetro de la afamada y polémica rotonda; es un elemento simbólico similar al que podríamos bien apreciar en el remate de la fachada del *Teatro Edén* de Cassiano Branco.

Nada hay arbitrario en el monumento, desde el propio conjunto escultórico – a modo de obelisco-truncado –, su solería blanca, roja y negra, el número de escalones de su frente – 7 – o la iconografía de su perímetro circundante (Fig. 7): El con-



junto está ennoblecido por baranda de hierro forjado con simbología masónica disimulada entre múltiples emblemas, dentro del aparato iconográfico militar – cañón con su pila de balas, yelmo – propio de los grandes hombres de estado portugueses – yelmo con la cruz de la Orden de Cristo de la que Pombal era Comendador – y con elementos alusivos al progreso – la muesca del progreso, el nivel, el compás–, a la ciencia o sabiduría – búho de Atenea y libro –, a la agricultura – trigo – y la pesca – con una red repleta de veneras –, además de poseer la antorcha de la eternidad, la *mano de la justicia* – cetro con mano alusivo a la Justicia como virtud y poder–, entre otros elementos alegóricos – timón, ancla –. Pese a esta enumeración, el historiador del arte podría entender como lógicos y plausibles todos estos elementos ya señalados. Éstos realmente podrían serlos, siempre y cuando el arquitecto no hubiese sido masón, pues cobran un significado especial para ellos propios y para la Orden. A su vez, el discurso del monumento se subraya con ocho granadas, cada una colocada en los pilares que cierran la baranda que da acceso al monumento. La granada es el elemento simbólico que coronan las columnas del Templo de Jerusalén y está presente en la iconografía masónica de Jakin y Boaz, normalmente cerrando las mismas, sobre el capitel.

Es necesario introducir otra temática acorde a la estética masónica: la restauración del pasado medieval y manuelino como una formulación de identidad nacional y gremial. Esta aseveración incluso es anterior al siglo XIX, con restauraciones y reformas realizadas por Mardel en edificios emblemáticos para la masonería operativa o ideológicamente significativos para la especulativa. Si bien, durante el romanticismo europeo y las primeras décadas del siglo XX, numerosas obras del románico, gótico y manuelino portugués, como la Catedral de Guarda, la Sé de Lisboa, *Los Jerónimos* de Lisboa, el *Monasterio de Tomar*, entre otros conjuntos fueron intervenidos por arquitectos masones, atraídos por el valor histórico y contenido simbólico que albergaba para la masonería especulativa nacional. Personalidades tan complejas y multifacéticas como Possidónio da Silva – de nombre simbólico *Vitruvio*¹⁰, arquitecto de la Familia Real portuguesa, arqueólogo y miembro fundador de la Asociación de Arqueólogos Portugueses–, Adães Bermudes, con altos cargos patrimoniales como Secretario de la Comisión Nacional de Monumentos (1911), Jefe de la 3.ª Repartición de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Instrucción Pública (1926) y Director de los Monumentos Nacionales (1929-1933), dependiente del Ministerio de Comercio y Comunicaciones portugués o Manuel Joaquim Norte Júnior quien interviene en el *Palacio Real de Buçaco*, y Rosendo Carvalheira, restaurador de la Catedral de Guarda (Cardoso Rosas 1996, 535-460) y del *Monasterio de Los Jerónimos*, o Ernesto Korrodi apasionado de la arquitectura medieval del *Monasterio de Alcobaça*¹¹.

Coexistiendo con la estética masónica, estrictamente simbólica, hay ocasionalmente una vertiente más filantrópica, donde el símbolo, en términos iconográficos queda relegado a un segundo plano y su interés radica en la innovación y modernidad tipológica y el bienestar social de sus creaciones. No se tratan de barrios obreros al uso, pues presentan distribuciones y creaciones marcadas por la tradición protectora francmasónica británica, con tintes paternalistas heredados del capitalismo, o por el

¹⁰ Iniciado en la Logia *Regeneração* de Lisboa, perteneciente al *Gran Oriente Irlandés*, siendo el Gran Maestro de la Logia Provincial del *Oriente Irlandés* en Lisboa (1851-1853) (Oliveira Marques 1986, 1347). Su personalidad compleja, como arquitecto y arqueólogo, lo lleva a entablar una serie de contactos internacionales que se explican en ocasiones mediante el corporativismo masónico.

¹¹ Iniciado en 1908 en la Logia *Trinidade Leitão*, de Alcobaça con el nombre de *Helvécio*. En ese mismo año se traslada a la Logia *Gomes Freire* de Leiria (Oliveira Marques 1986, 821-822).

contrario totalmente progresistas en la corriente franco-belga, de los que Portugal y España posee buenas manifestaciones. El arquitecto Norte Júnior, como buen republicano convencido y, debido a un gran talento filantrópico, propio del Gremio Lusitano de aquel entonces, se interesaría por teorizar y proyectar vivienda obrera en Lisboa. El barrio de la *Estrela d'Ouro* (1907) – así aparece en los paneles azulejados –, realizado por el arquitecto para el empresario Agapito Serra Fernandes (Fig. 8). Es barrio bien perimetrado y definido por una calle central y varios adarves: un conjunto singular formado por casas, capilla, almacenes, panadería y cine, que forman una trama urbana singular, hoy afortunadamente protegida, que solo tiene su parangón en el *Bairro Grandela* de Benfica (1902-1904, 1910) (Fig. 9), donde los mismos parámetros higienistas (Ramos 2005, 53-80) y filantrópicos de proteccionismo del proletariado a principios del siglo XX aparecen reflejados en una vivienda digna (Galvão e Ribeiro Mendes 2011, 28-31) (Fig. 10). La austeridad compositiva es máxima, si bien Júnior aplica guiños estéticos alusivos al nombre del barrio y a su simbolismo masónico (Fig. 11). La estrella dorada o roja de 5 puntas – asociada a la estrella de Salomón – aparecerá por todo el barrio: en paneles y remates cerámicos, pasando por la solería del acerado, empedrada en blanco y negro, los paramentos y los hierros forjados de las escaleras y barandas de las residencias ubicadas en la segunda planta. Además, el arquitecto proyecta para el barrio el *Cine Royal* (1909), con frontón y estrella roja, conjugando los parámetros estéticos del Art-Déco en boga ya en Lisboa (Fig. 12).

Otro edificio señero dentro de la multiplicidad de formas de la estética masónica en Lisboa es la Escuela de la *Voz do Operário* (1912), de Norte Júnior. El arquitecto presenta un edificio monumental en una compleja calle con un profundo desnivel (Fig. 13). Propone una solución digna, noble y solemne para la escuela de esta asociación de trabajadores del tabaco de carácter filomasónico. Efectúa esta magia arquitectónica mediante la creación de un vacío en la fachada a modo de nártex sobre el que destacan dos columnas pétreas de orden gigante en alusión a Jakin y Boaz. Es, por tanto, un gran espacio, a modo de arco de triunfo, cuya fórmula asemeja a las *ventanas de orejera* propias del modernismo centroeuropeo. Las grandes columnas pétreas, son decorativas y conmemorativas. Estas sirvieron para dejar grabado en piedra el homenaje realizado al propio arquitecto el 21 de febrero de 1932. Norte Júnior, como otros arquitectos masones, emplea el orden gigante y las columnas simbólicas en sus grandes encargos como en el edificio de la *Pastelería Versailles* (1919). En otras obras como las efectuadas para el *Bairro Azul* la columna monumental es sustituida por una especie de gran frontón partido, a modo de compás abierto, tan propio de arquitectos masones a lo largo de la historia como Mardel, Trinidad Cuartara, Marrero Regalado, Francisco Albiñana, entre otros.

Norte Júnior es un arquitecto que desplegará su conocimiento en buen número de tipologías: desde hoteles, teatros y cines, casinos, escuelas, viviendas obreras, comercios así como restauración de determinados monumentos, además de fábricas como la de Abel Pereira da Fonseca (1917), en la *plaza David Leandro da Silva* de

>>

Fig. 10 – *Bairro Estrela d'Ouro* (1907), Lisboa. Detalle del panel de azulejos en la panadería con el nombre del barrio construido por el empresario Agapito Serra Fernandes con la estrella dorada de Salomón, símbolo masónico ubicado por toda la decoración del conjunto.

Fig. 8 – Detalle de la solería del nártex con ojo de Dios inscrito en Delta en uno de los edificios escolares del *Bairro Grandela* (1902-1910), Lisboa. Se refuerza así el sentido masónico de este urbanismo, como sucede en otras calzadas la portuguesa de la ciudad de Lisboa.

Fig. 9 – *Bairro Grandela* (1902-1910), Lisboa. Aspecto general de la antigua escuela y guardería del barrio creado por el empresario francmasón Francisco de Almeida Grandela, para los trabajadores de la *Fábrica Grandela*. Su constructor fue João Pedro dos Santos.



Fig. 11 – Capilla del *Bairro Estrela d’Ouro* (1907), Lisboa. Obra de Norte Júnior, donde se puede apreciar determinados elementos como la estrella en la calzada y en otros elementos decorativos del jardín y del propio asilo de ancianos.

Fig. 12 – *Cine Royal*, de Norte Júnior (1909), para el *Bairro Estrela d’Ouro*, Lisboa. Con frontón partido y estrella roja de Salomón, conjuga los parámetros estéticos del Art-Déco. Las columnas Jakin y Boaz, aparecen de forma clara en el significado de la entrada, así como un ocaso, en su vidriera que imita, a su vez, a una venera. Es un recurso típico de los masones de la época, según se puede apreciar en las obras de Albert Baert en la famosa filantrópica piscina de Roubaix.



Lisboa, con dos grandes ventanales circulares que se adelantan como arquitectura vanguardista y marcan un hito en el patrimonio industrial de la ciudad.

Sería interesante conocer las redes de contacto entre los comitentes y el prolijo arquitecto; hasta qué punto muchas de estas contrataciones se deben a la adscripción masónica de sus comitentes. Se ha estudiado el corporativismo francmasónico asociado al progreso industrial de Francia y su repercusión en la Península Ibérica, principalmente en España. No es de extrañar que determinadas formulaciones férreas de discípulos y del taller de Eiffel, francmasón reconocido, se justifiquen precisamente con este punto.

Llegados a estas líneas, tal vez debamos esbozar también la relación que la francmasonería en sentido estético tiene con la muerte. La arquitectura funeraria en Lisboa, principalmente en el *Cemitério dos Prazeres* – que contiene una ruta masónica entre sus rutas temáticas –, es menos poderosa visualmente que otras manifestaciones artísticas y arquitectónicas (Fig. 14). En ocasiones, el recelo familiar o las presiones políticas y eclesiásticas contra la francmasonería a lo largo de la historia, han hecho que las tumbas portuguesas posean simbología masónica explícita en casos puntuales aunque significativos. Bajo pautas uniformes, gran parte de los mausoleos de corte clasicista poseen iconografía esculpida en piedra en sus tímpanos. Puntualmente pueden encontrarse saludos masónicos, escuadras y compases, niveles o plomadas, Deltas, ramas de acacia, etc. esculpidos a modo de altorrelieve. No obstante, uno de los notables ejemplos europeos de arquitectura funeraria masónica también se encuentra en este cementerio lisboeta. Se trata del mausoleo realizado por el arquitecto masón José Cinatti para la familia ducal de



Fig. 13 – *Voz do Operário* (1912), *Rua da Voz do Operário*, Lisboa. Centro educativo y social realizado por Norte Júnior para la sociedad filantrópica. En ella se aprecian de forma extraordinaria las dos columnas Jakin y Boaz, y otros elementos masónicos en vidrieras y decoración.

Palmela en 1849 (Fig. 15). No solo la propia estructura y volumetría del conjunto piramidal, que recuerda a Ledoux y otros artistas visionarios del siglo XVIII, sino el perímetro enrejado tienen una grandilocuencia formal sin parangón en el país. Es casi un conjunto urbanístico, donde después de salvar unos peldaños, se accede a una avenida de cipreses ajedrezada en piedras negras y blancas, imitando a la calzada portuguesa ya visto en el *Teatro Thália* del francmasón conde de Farrobo. En lo que respecta al panteón de los duques de Palmela, este ajedrezado iniciático de preámbulo al templo – pirámide truncada –, es apreciado en múltiples ejemplos de arquitectura funeraria internacional: desde el acceso exterior a la capilla del



Fig. 14 – Tumba con una clara alusión masónica de la niña Sarah Matos, fallecida en 1894. Homenaje del *Pueblo Liberal de Lisboa* [sic.] por suscripción pública del periódico *O século*. *Cementerio dos Prazeres*, Lisboa.

cementerio municipal de Santa Cruz de La Palma o al cementerio masónico de la Columbia Británica, en Estados Unidos. A su vez, la propia existencia en su interior de la obra de Canova (1805-1808), variación de otra estela del mismo autor esculpida para la memoria del conde Alexandre de Sousa Holstein – francmasón y representante de Portugal en Roma (Oliveira Marques 1986, 1385-1386) – para la iglesia de San Antonio de los Portugueses en Roma, indica los estrechos vínculos que el artista y el comitente poseen con la masonería italiana.

En definitiva, y a modo de conclusión, la estética masónica en el ámbito de la arquitectura y las bellas artes, trasciende geografías y estilos, adaptándose a las circunstancias culturales y políticas de un determinado momento. La condición supranacional y atemporal de la francmasonería en ritual y forma, dota a la estética de un comportamiento que supera al de cualquier estilo. Estas premisas son perceptibles de una manera singular en la ciudad de Lisboa, cuestión que debe ser advertida por todos aquellos historiadores que se enfrentan con la ciudad contemporánea como objeto de estudio.



Fig. 15 – Mausoleo realizado por el arquitecto masón José Cinatti para la familia ducal de Palmela (1849), ajedrezado iniciático con cipreses del perímetro perteneciente al panteón familiar. Cementerio Municipal *dos Prazeres*, Lisboa.

Esta simbología no se supedita a un tiempo concreto, actúa en función de una necesidad de trasmisión y visualización que no poseen otras emblemáticas contemporáneas. Los símbolos masónicos conformaron uno de los primeros lenguajes que sirvieron de elemento conector entre iguales – iniciados – independientemente de raza, status y religión, dentro de una semiótica particular que generaría un discurso de comprensión global. El metalenguaje subyacente al símbolo puede ser decodificado de diversas formas; para el iniciado tendrá un sentido iconográfico que la Historia del Arte no puede *a priori* percibir por el desconocimiento del valor semántico del ritual. ●

Bibliografía

CARDOSO ROSAS, Lúcia. 1996. "Restauro da Sé de Guarda: Rosendo Carvalheira e o poder sugestivo da arquitectura". *Revista da Faculdade de Letras. Historia*. Lisboa: Universidade de Lisboa, vol. 13, pp. 535-560.

ENRÍQUEZ DEL ÁRBOL, Eduardo. 1994. *La Masonería en Huelva en el último tercio del siglo XIX*. Alicante: Diputación de Huelva, CEHME y Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad de Granada.

FERRER BENIMELI, José Antonio. 1983. *Masonería, Iglesia e Ilustración. Un conflicto ideológico-político-religioso*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

FRANÇA, José Augusto. 1993. *O Romantismo em Portugal. Estudo de factos socioculturais*. Lisboa: Livros Horizonte.

GALVÃO, Andreia y Ribeiro Mendes, José. 2011. "Filantropia e arquitetura: da primeira República ao Estado Novo (1880-1920)". *Revista de Arquitectura Lusíada*. Lisboa: Universidade Lusíada, 2.

HACOHEN, Malachi Haim. 2000. *Karl Popper. The Formative Years. 1902-1945. Politics and Philosophy in Interwar Vienna*. Estados Unidos: Cambridge University Press.

GOMBRICH, Ernest H. 1979. "The Dream of Reason: Symbolism in the French Revolution". *The British Journal of Eighteenth Century Studies*, vol. 2, n.º 3.

KORRODI, Ernesto. 1929. *Alcobaça: estudo histórico-arqueológico e artístico da real Abadia de Santa Maria de Alcobaça*. Oporto: Litografia Nacional.

MARQUES, A. H. de Oliveira. 1986. *Dicionário de Maçonaria portuguesa*. Lisboa: Editorial Delta.

PESSOA, Fernando. 2008. *Escritos sobre ocultismo y masonería*. Málaga: Alfama.

PESSOA, Fernando. 1986. *Obra em Prosa – Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*. Lisboa: Europa-América.

RAMOS, Rui J. G. 2005. "Produções correntes em arquitetura: a porta para uma diferente gramática do projecto do início do século XX". *NW noroeste. Revista de História*. Braga: Núcleo de Estudos Históricos da Universidade do Minho, núm. 1, pp. 53-80.

RODRIGUES, Dânia. 2009. "A Simbólica maçónica existente no Cemitério dos Prazeres enquanto indicadora de novas sensibilidades perante a morte", en *Sapiens: História, Património e Arqueologia*. N.º 1, pp. 64-100. Cfr.: http://www.revistasapiens.org/Biblioteca/numero1/A_simbolica_maçonica.pdf

VIDLER, Anthony. 1992. *L'Espace des Lumières: Architecture et philosophie de Ledoux à Fourier*. París: Editions Picard.

Resumo

Em 1940, o Palácio Foz foi adquirido pelo Estado Português e foi decidido que seria ocupado pelo Secretariado da Propaganda Nacional (SPN/SNI) e pela Inspeção-Geral dos Espectáculos. No ano seguinte deu-se o início da recuperação do edifício, conforme projeto do arquiteto Luís Benavente (1902-1993), ao serviço da Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN). O trabalho de Benavente consistiu na reelaboração do espaço exterior e interior, que não só procurava restituir ao edifício a sua feição original do século XVIII, como também criar espaços adaptados às funções da instituição estatal.

Em 1947, a Comissão para a Aquisição de Mobiliário esteve envolvida, juntamente com o SNI, no planeamento de mobiliário e decoração do Palácio. Luís Benavente empenhou-se em seleccionar objetos artísticos e decorativos, mas interveio igualmente no projeto de mobiliário. Os objetos foram escolhidos em antiquários, mas também se desenharam móveis de inspiração historicista, que eram considerados como os mais ajustados ao estilo do Palácio. ●

Abstract

In 1940, the Foz Palace was purchased by the Portuguese State and ruled to be the new site for the National Propaganda Secretary (SPN/SNI) and for the Showbusiness General-Inspection. At the following year the building's recovery began, directed by Architect Luís Benavente (1902-1993), working for the National Monuments and Buildings' General Directory (DGEMN). Benavente's work consisted in redesigning both the interior spaces and the facade, aiming not only to restore the building's original XVIII-century's look but also to create a context appropriate to the tasks to be performed there.

In 1947, the Commission for the Furniture's Purchasing was involved, together with SNI, in the Palace's design planning and decoration. Luís Benavente devoted himself in selecting specific art and decoration pieces but intervened also in the furniture design and supply. The objects used to bring life to those premises were mostly carefully selected at antiques shops, but furniture with historic inspiration was also designed and crafted, considered most fit to the Palace's style. ●

Arbitragem Científica Peer Review

Maria João Baptista Neto

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Sandra Vaz Costa

Direcção Geral do Património Cultural

palavras-chave

DESIGN DE INTERIORES

ESTADO NOVO

HISTORICISMO

LUÍS BENAVENTE

PALÁCIO FOZ

key-words

INTERIORS' DESIGN

"ESTADO NOVO"

HISTORICISM

LUÍS BENAVENTE

FOZ PALACE

Data de Submissão

Date of Submission

Mar. 2013

Data de Aceitação

Date of Approval

Abr. 2014

A ADAPTAÇÃO DO PALÁCIO FOZ PARA SEDE DO SECRETARIADO NACIONAL DE INFORMAÇÃO

A INTERVENÇÃO DA DGEMN E DE LUÍS BENAVENTE NO MOBILIÁRIO E DECORAÇÃO DE INTERIORES (1940-1953)*

MARGARIDA ELIAS

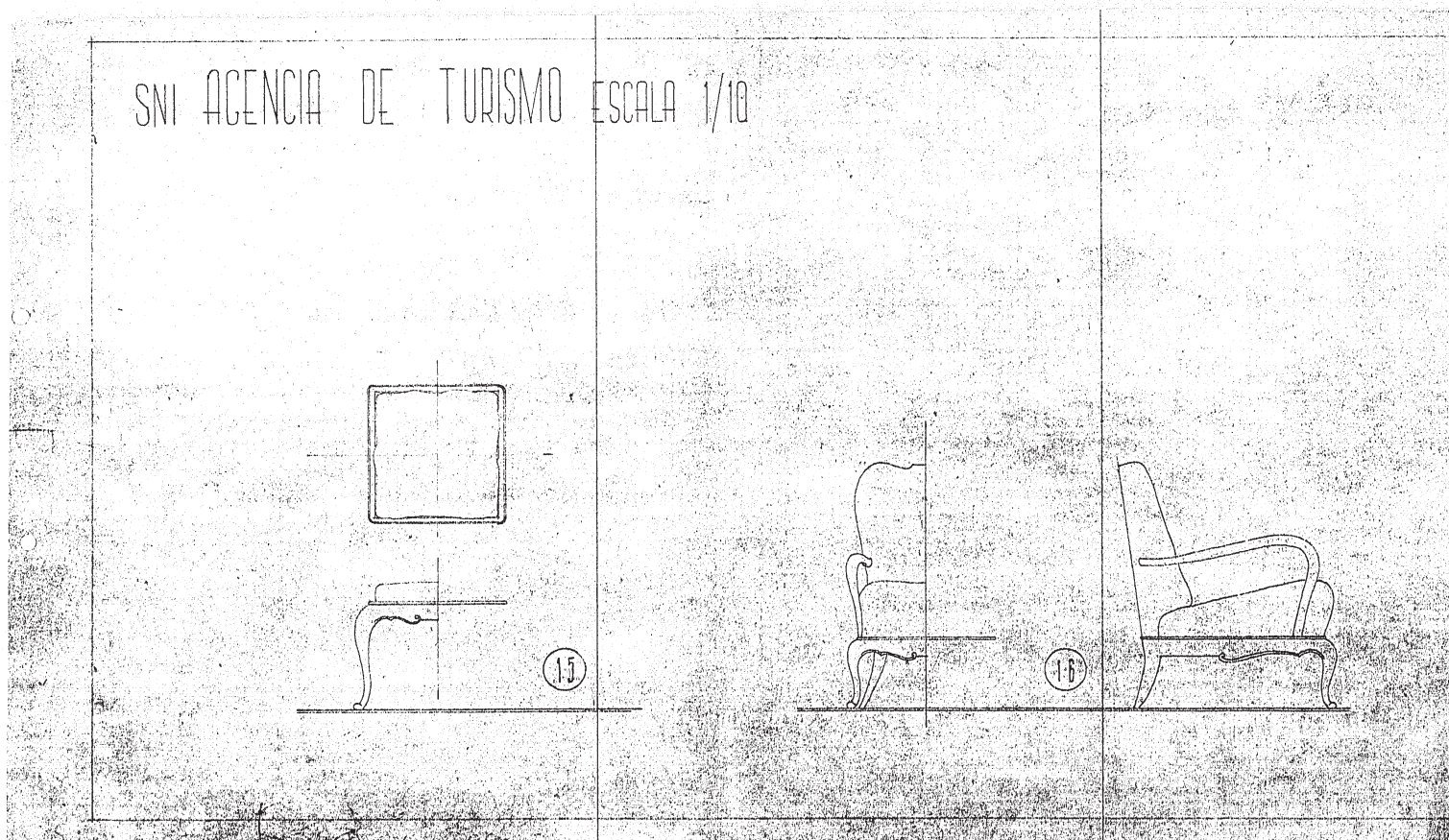
Centro de investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design (CIAUD)
Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa

* Este texto enquadra-se na investigação realizada no âmbito do projeto «Móveis Modernos. A Actividade da Comissão de Aquisição de Mobiliário no âmbito da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. 1940-1974», financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (PTDC/AUR-AQI/115660/2009). O projeto tem sede na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, tendo como investigador principal o Professor Doutor João Paulo Martins, com o apoio de duas bolseiras de investigação, a Dra. Sofia Diniz e a autora deste artigo, Margarida Elias. O projeto tem ainda o apoio do IHRU (Instituto da Habitação e Reabilitação Urbana), nomeadamente através do acesso privilegiado ao Arquivo do Forte de Sacavém, onde se encontra a documentação da antiga DGEMN.

O Palácio Foz (ou Palácio Castelo Melhor) localiza-se na Praça dos Restauradores, no centro histórico de Lisboa. O edifício tem sido objeto de diversos estudos, entre os quais destacamos o dossier que lhe foi dedicado no n.º 11 da revista *Monumentos* (1999)¹ e a obra coordenada por Alexandra Silveira Lorena, com texto de Carlos Schoneberger de Ataíde, datada de 2010².

De acordo com a investigação já realizada, o Palácio foi mandado edificar pelo 1.º Marquês de Castelo Melhor, D. José de Vasconcelos e Sousa Câmara Faro e Veiga. Sabe-se que, em 1776, o edifício já era habitado, mas a construção ainda não estava concluída, visto que o arquiteto italiano Francesco Fabri (1761-1807), chegado a Portugal em 1790, superintendeu as obras até à data da sua morte. A edificação do Palácio só foi dada por terminada em 1858, com a inauguração da capela.

Em 1889, Tristão Guedes de Queirós Correia Castelo Branco, 1.º Marquês da Foz, adquiriu o edifício e empreendeu uma campanha de obras de transformação e de decoração, dirigidas pelo arquiteto José António Gaspar (1842-1909), as quais iriam alterar a fisionomia exterior e interior do edifício, conferindo-lhe um gosto fran-



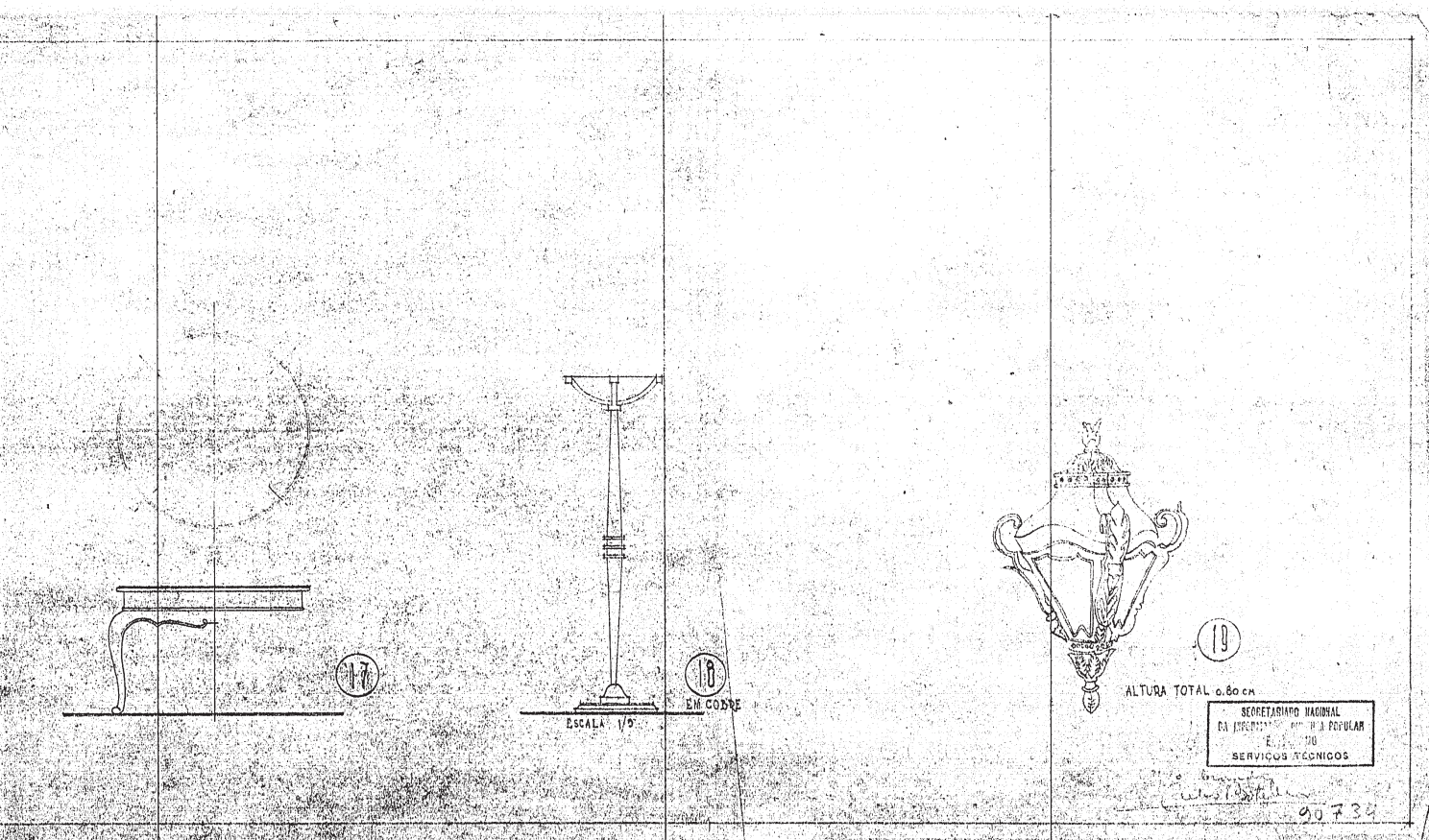
cês neo-barroco e neo-rocaille que hoje persiste. Contudo, no início do século xx, o Marquês da Foz viu-se obrigado a vender o recheio do Palácio e o espaço foi alugado a Manuel José da Silva, proprietário do *Anuário Comercial*. Dos seus faustos interiores pouco terá ficado: «Estatuas de marmore de Carrára, preciosas mobílias (...), quadros dos melhores mestres, o vôo que tomaram dispersou para sempre todas essas bellas coisas. Algumas ficaram em Portugal, muitas sahiram a fronteira»³.

Para maior rentabilização, o edifício foi dividido e arrendado a várias empresas e instituições, destacando-se o Club-Maxim's e o *Animatographo*. Em 1908, o espaço foi hipotecado ao Crédito Predial e, em 1910, foi adquirido pelo Conde de Sucena. Entretanto caía a Monarquia e o Palácio perdeu definitivamente a sua finalidade nobre, residencial e privada. Em 1929, foi hipotecado pela Caixa Geral de Depósitos, que o adquiriu em 1939.

Uma das primeiras intervenções do Estado, depois de adquirir o Palácio, foi a de afastar os seus anteriores inquilinos. Um dos mais famosos, tinha sido o Club-Maxim's, clube noturno que era considerado o «primeiro clube do país», com luxuosas e monumentais instalações⁴. Quando do encerramento (em 1933), o seu

¹ Sobre este assunto ver os artigos de José-Augusto França, «O Palácio Castelo Melhor ao Passeio Público», José Sarmiento de Matos, «O Palácio de Castelo Melhor», Raquel Henriques da Silva, «O Palácio Castelo Melhor: contexto e projecto inicial» e Teresa Leonor M. Vale, «Da sumptuosidade e da ostentação. Os interiores do palácio dos marqueses da Foz nos últimos anos de Oitocentos», in *Monumentos*, DGEMN, n.º 11: Set. 1999.

² Lorena, Alexandra Silveira, Ataíde, Carlos Schoeneberger de (Coord.). 2010. *Palácio Foz*. Lisboa: GMCS. É ainda de acrescentar outro livro de Carlos Ataíde sobre o Palácio Foz, editado pela Direção Geral da Divulgação, em 1984; assim como o capítulo sobre o Palácio Foz no *Dicionário da História de Lisboa*, de 1994, assinado por Maria do Céu Miguel.



SNI Agência de Turismo / Carlos Botelho / 1947 / DES.00090734

³ *O Ocidente*, n.º 806, 20/5/1901, p. 108.

⁴ Sobre este tema cf. Vaz, Cecília Santos. 2008. *Clubes Nocturnos Modernos em Lisboa: Sociabilidade, Diversão e Transgressão (1917-1927)*. Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (Tese de Mestrado).

⁵ Teresa Vale e Carlos Gomes (1994), Cecília Matias (1999), Paula Figueiredo (2008), «Palácio Foz / Palácio Castelo Melhor», in SIPA – Sistema de Informação para o Património Arquitetónico [<http://www.monumentos.pt>], consultada a 26 de Março de 2013.

recheio foi leilado mas algo deve ter ficado, pois, em 1940, fez-se uma avaliação dos móveis existentes no Clube para verificar a viabilidade de serem utilizados para a futura decoração do edifício. Raul Lino (1879-1974), que era, desde 1939, o Superintendente Artístico para os Palácios Nacionais, foi o responsável pela elaboração do inventário das peças que interessava manter⁵.

Em Dezembro de 1940, decidiu-se que o espaço seria ocupado pelo Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) e pela Inspeção-geral dos Espetáculos. No ano de 1941, iniciou-se a recuperação do edifício, conforme projeto do arquiteto Luís Benavente (1902-1993)⁶. Este estava, desde 1938, ao serviço da Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN), e seria, a partir de 1952, Diretor de Serviços dos Monumentos Nacionais⁷.

A ação de Benavente no Palácio Foz vinha na continuidade de outros trabalhos que realizara em edifícios de carácter histórico e monumental, nomeadamente, no período de 1934-1935, em Coimbra, na recuperação e enquadramento do motivo central do Claustro da Manga e na Comissão que presidiu às obras no Museu Machado de Castro⁸. Durante a cronologia que nos ocupa, esteve também envolvido noutros projetos da DGEMN, como o Paço dos Duques de Bragança, em Guimarães⁹,

a adaptação do corpo da Arrábida, do Palácio Nacional de Belém, para residência do Presidente da República (1951-1952), e na adaptação do Palácio de Seteais para Hotel, em Sintra (1953-1954).

Os trabalhos de arquitetura no Palácio Foz foram continuadas ao longo dos anos seguintes, completados em 1945, com a construção de um corpo a poente, que fechava o jardim. Ainda em 1950, fizeram-se novas obras, designadamente com a criação da Sala de Conferências, Concertos e Cinema. Na perspetiva de Benavente, com o resultado destas obras, o edifício ganhou uma nova «monumentalidade»¹⁰. Estando o edifício a ser recuperado e adaptado às suas recentes funções, faltava tratar do recheio de mobiliário, equipamento e decoração. Grande parte desse trabalho foi desenvolvido através da Comissão para a Aquisição de Mobiliário (CAM). Esta comissão fora criada em 1940, no seio da DGEMN¹¹, e tinha por objetivo conduzir as tarefas de fornecimento de mobiliário para os edifícios públicos, de construção nova ou que tivessem sido objeto de profunda remodelação. Nos anos em que se fez a aquisição de mobiliário para o Palácio Foz, a Comissão incluía como vogais Luís Benavente e o Conservador do Palácio Nacional da Ajuda, Manuel Cayola Zagalo (1904-1970).

De acordo com o Decreto de criação da CAM, o estudo de móveis, equipamentos e decorações deveria ser realizado em articulação com a entidade à qual o edifício se destinava. No caso do Palácio Foz, a CAM colaborou com o Secretariado Nacional da Informação e Cultura Popular (ou SNI, a nova designação do SPN, desde 1945), para a realização do estudo do mobiliário e a sua aquisição.

Para além da CAM, existia ainda outra Comissão, também responsável pela intervenção no interior do Palácio Foz, constituída novamente Manuel Zagalo e por Benavente, mas também José Leitão de Barros (1896-1967), como delegado do SNI. A ideia de base era a de «criar um ambiente rico e harmonioso, sem a preocupação de repor rigorosamente o estilo francês, tal como era o primitivo mobiliário na última reforma do palácio»¹².

Em 1947, o SNI instalou-se no edifício, mas a aquisição de mobiliário continuou ao longo dos anos seguintes. O primeiro fornecimento destinou-se ao Salão de Exposições, que se augurava que viria a ser «a primeira galeria de exposições de Lisboa»¹³. Para este espaço previa-se um estrado para teatro ou conferências, sendo o seu mobiliário, naturalmente, bastante reduzido: bancos duplos e um de maiores dimensões, circular, todos forrados de veludo (fornecidos pelas empresas Jalco e Barbosa & Costa).

Se bem que Benavente tenha tido um papel preponderante na definição dos interiores, os projetos de mobiliário não foram apenas da sua autoria. Carlos Botelho (1889-1992), pintor de formação, integrado como decorador nos Serviços Técnicos do SNI, elaborou também desenhos para móveis. Trata-se, em geral, de desenhos de modelos historicistas, inspirados no século XVIII, mas adaptados a modernas funções, como, por exemplo, um armário para telefonia. Esse mobiliário seria fornecido por diversas empresas, entre as quais, a Alcobia. Em 1949, sob a responsabilidade direta de Benavente, tratou-se da Biblioteca, planeada num género clássico,

⁶ Sobre este arquiteto, cf.: AA VV. 1997. *Luís Benavente – Arquitecto*. Lisboa: IANTT; Oliveira, Cláudio Guiomar de. 2010. *Luís Benavente (1902-1993). Portugal 1910-2010 – 100 Anos de Património – Memória e Identidade*. Lisboa: IGESPAR: 250.

⁷ DGLAB/TT, Caixa 90, Pasta 561, *Espólio de Luís Benavente*, «Biografia do Arquitecto Luís Benavente ao Serviço da Nação».

⁸ Juntamenzte com Virgílio Correia (Diretor do Museu) e o arquiteto Baltazar de Castro (Diretor dos Monumentos Nacionais do Norte). Cf. *Diário do Governo*, n.º 129, II.ª série, 5/6/1935.

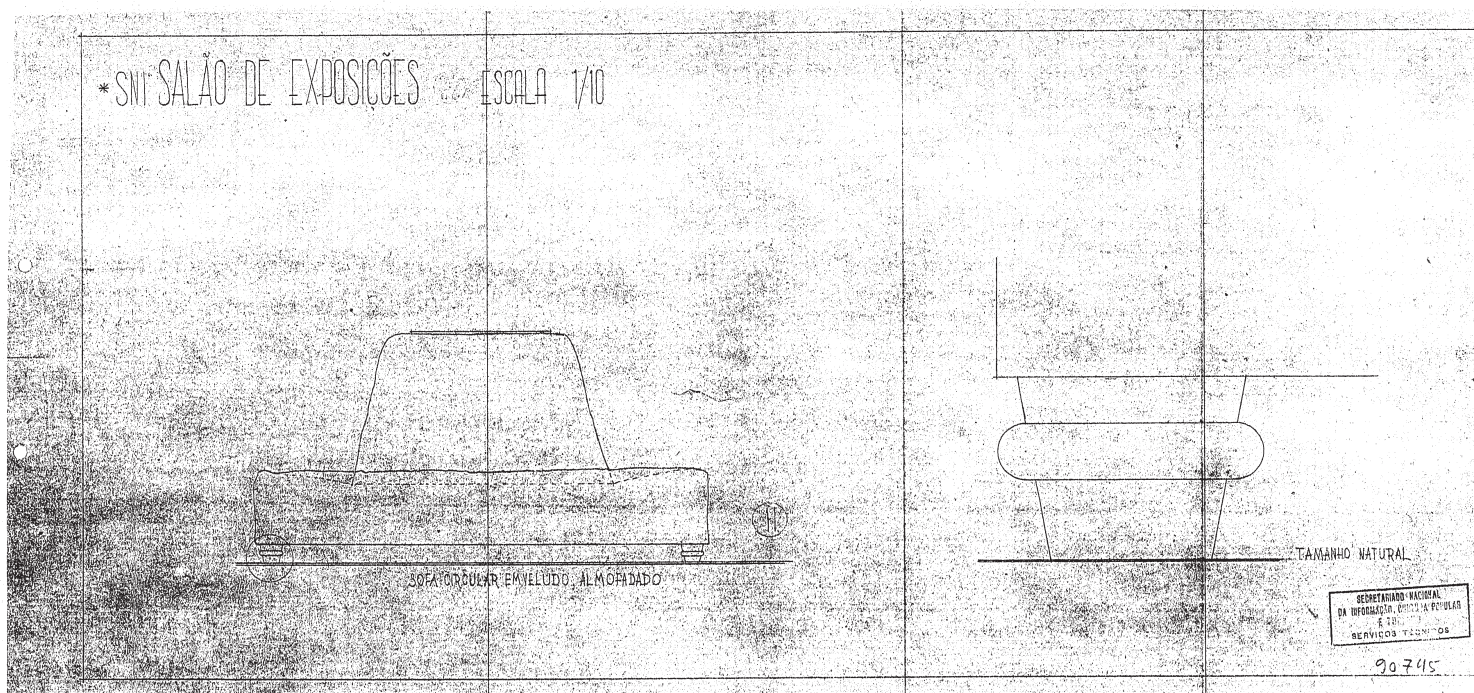
⁹ Obras orientadas por Rogério de Azevedo entre 1936 e 1940; o mobiliário e decoração foram adquiridos, através da DGEMN/CAM, entre 1955 e 1959.

¹⁰ IHRU: DSARH-PESSOAL 0476/02.

¹¹ Decreto-Lei n.º 30:359 de 1940 in *Diário do Governo*, I.ª Série, n.º 80, 6/4/1940.

¹² IHRU: CAM 0031/05: TXT.07019522, TXT.07019525 e TXT.07019547.

¹³ IHRU: CAM 0031/02.



SNI Salão de Exposições - Sofá circular / 1947 / DES.00090745

com estantes em madeira de casquinha pintada. O arquiteto dizia que: «a próxima conclusão da biblioteca, dependencia com a sobriedade que tal local requiere, vai permitir a sua utilização para congressos internacionais nas suas sessões de trabalho»¹⁴. Entre 1950 e 1951 foram fornecidas mesas com ferragens douradas, cadeiras estofadas em pele verde escura e estantes de mesa, fornecidos pela Soares Barbosa & Irmão¹⁵.

Ainda no ano de 1949, o arquitecto Leonardo Castro Freire (1917-1970) projectou mobiliário de linhas mais simples e modernas, destinados aos Serviços Técnicos e de Turismo, que estavam em maior contacto com o público. Era essa a razão que o arquitecto alegava para que fossem construídos para estes espaços móveis robustos em madeira de carvalho¹⁶.

Dentro dos vários departamentos que eram albergados pelo Palácio, é de destacar a Sala de Conferências, Concertos e Cinema, projectada por Benavente, em 1950. O arquitecto pensou nas cadeiras para a assistência (com madeira pintada e dourada a folha de ouro), mas também no mobiliário para o *foyer* (com bancos pintados e dourados levando «frisos de muralhas sobrepostas, no estilo Luís XVI»¹⁷) e para os camarins – sendo este mobiliário fornecido pela Olaio. Em 1951, a decoração do espaço era ainda enobrecida com uma peça de cerâmica com as armas nacionais executada por Jorge Barradas (1894-1971)¹⁸ e com a aquisição de uma lanterna de latão à Antiquária de Portugal¹⁹, para o átrio. Empreendeu-se igualmente o fornecimento de um equipamento de projecção cinematográfico para filmes sonoros. Pela mesma altura, 1950, Benavente, em colaboração com Zagalo, delineou o mobiliário e decorações para as salas do andar nobre²⁰. Nesse piso existiria um maior

¹⁴ IHRU: CAM 0286/03 CAM 0312/17.

¹⁵ IHRU: CAM 0312/13.

¹⁶ IHRU: CAM 0312/12. Outro arquitecto que participou nos projetos de mobiliário foi Alberto Pereira da Cruz (1920-1990), com modelos de estilo historicista destinados a espaços cuja localização não foi ainda possível identificar.

¹⁷ IHRU: CAM 0312/02 e CAM 0312/16.

¹⁸ IHRU: CAM 0393/03.

¹⁹ IHRU: CAM 0021/04: TXT.07012352.

²⁰ IHRU: CAM 0031/06.

investimento decorativo, pois previa-se que os Salões fossem utilizados em festas e receções, por vários departamentos do governo. Benavente afirmou, ainda em 1949, que, no «intuito de completar o ambiente das dependências do andar nobre do Palácio Foz, ha tempo que temos vindo a procurar saber o paradeiro e na posse de quem se encontram os objectos de adorno que pela sua natureza possam interessar repôr»²¹. Neste contexto, fez-se o restauro dos lustres de Veneza, já existentes no Palácio²². Adquiriu-se uma escultura de Leopoldo de Almeida (1898-1975) e duas telas, da escola flamenga do século xvii, atribuídas a Frans Sneyders (1579-1657). Em 1953, o antiquário Henrique Soares forneceu sofás e *fauteuils* no estilo Luís XVI, forrados a tapeçaria Aubusson, representando as fábulas de La Fontaine²³. Poderemos exprimir que, na decoração dos interiores deste edifício, se assinalam alguns problemas que julgamos merecedores de realce, não só para melhor compreender o trabalho realizado por Benavente, como para melhor alcançar a acção do Estado Novo na decoração dos edifícios estatais e de carácter público, particularmente os de cunho monumental. No que respeita ao historicismo, devemos lembrar que, como foi referido por Jonathan M. Woodham (1997), a nostalgia pelo passado teve um papel significativo na produção e no consumo de *design* ao longo do século xx, sendo que o saudosismo por épocas passadas está ligado a questões de tradição e de identidade nacional.

Se o conservadorismo não era exclusivo de Portugal no Pós-Guerra, devemos assumir que nos anos cinquenta, sobretudo depois da saída de António Ferro do SNI, no final de 1949, se acentuou o lado mais retrógrado do regime. Não deixa de ser relevante que, depois dos anos da «Política do Espírito» propugnados por Ferro – em que se deu apoio aos novos artistas e se promoveu o Modernismo – em 1955, a propósito do recém-inaugurado Museu de Artes Decorativas da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, Salazar tenha afirmado: «É realmente possível que dentro de quinze ou vinte anos este Museu venha a influenciar o gosto do povo português» (Vecchi, 1955). Esta frase atestava, sem dúvida, uma defesa do gosto historicista, embora viesse da parte de Salazar, que estava longe de opções estéticas mais abertas à modernidade.

No caso do Palácio Foz, vários factores se conjugam para o resultado encontrado em termos decorativos. Por um lado, o facto de se tratar da sede do SNI, um organismo directamente dependente da Presidência do Conselho, com funções ligadas à propaganda, ao controlo da cultura e da informação; por outro lado, o facto de o regime ter uma base ditatorial de dominante conservadora (apesar da relativa abertura a valores artísticos modernizantes); por fim, o facto de tudo isto se passar num Palácio cuja origem remonta ao século xviii, redecorado no final do século seguinte, que apresenta, quer na fachada quer nos interiores, uma imagem clássica e barroquizante de influência francesa. A opção por uma decoração clássica, considerada qualificada e prestigiante, adequada à definição formal do contexto pré-existente, deve ter surgido como inquestionável.

Por fim, em diversos estudos realizados sobre as intervenções da DGEMN, tem-se verificado que, pelo menos até à década de 1960, prevalecia a aposta em fazer do

²¹ IHRU: CAM 0393/16: TXT.07250279.

²² IHRU: CAM 0312/03.

²³ IHRU: CAM 0312/01.

restauro um veículo para restituir o edifício a uma pureza idealizada das suas linhas históricas. Neste exemplo, como noutros contemporâneos, a atitude de busca de uma «unidade de estilo» iria abranger o edifício tanto no exterior como no interior, incluindo mobiliário e decoração, que participam do mesmo processo de reintegração do monumento no passado. Assim, se criava uma representação mítica da História, mítica por integral (com uma integridade baseada em suposições e construída, se necessário, com o recurso a réplicas), contribuindo para a propaganda nacionalista que promovia uma imagem de unidade harmoniosa e impoluta. ●

Bibliografia

AA VV. 1997. *Luís Benavente – arquitecto*. Lisboa: IANTT.

ATAÍDE, Carlos. 1984, *Palácio Foz*, Direcção Geral da Divulgação.

BRUNHAMMER, Yvonne, Delaporte, Gillemette (colab.). 1987. *Les Styles des Années 30 à 50*. Paris: Les Éditions de l'illustration Baschet & Cie.

CUSTÓDIO, Jorge (Coord.). *Portugal 1910-2010 – 100 Anos de Património – Memória e Identidade*. Lisboa: IGESPAR.

FERNANDES, José Manuel. 2003. *Português Suave – Arquitectura do Estado Novo*. IPPAR.

GONÇALVES, Rui Mário. 1992-1993. *Arte Portuguesa nos Anos 50*. Câmara Municipal de Beja – FCG.

LORENA, Alexandra Silveira, Ataíde, Carlos Schoneberger de (Coord.). 2010. *Palácio Foz*. Lisboa: GMCS.

MIGUEL, Maria do Céu. 1994. Palácio Foz. *Dicionário da História de Lisboa*. 414-416. *Monumentos*. DGEMN, n.º 11: Set. 1999.

NETO, Maria João. 2001. *Memória, Propaganda e Poder: O Restauro dos Monumentos Nacionais (1929-1960)*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

O Ocidente. n.º 806. 20/5/1801: 108.

SIPA – Sistema de Informação para o Património Arquitectónico [<http://www.monumentos.pt>], consultada a 26/3/2013.

TOMÉ, Miguel. 2002. *Património e Restauro em Portugal: 1920-1995*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

VAZ, Cecília Santos. 2008. *Clubes Nocturnos Modernos em Lisboa: Sociabilidade, Diversão e Transgressão (1917-1927)*. Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (Tese de Mestrado).

VECCHI, Adriana de. 1955. «O “Museu de Artes Decorativas” da “Fundação Ricardo Espírito Santo Silva»». *Panorama*. n.º 12, II.ª série.

WOODHAM, Jonathan M. 1997. *Twentieth-Century Design*. Oxford University Press.

Resumo

A definição de um estilo Estado Novo constitui um problema intensamente discutido por historiadores da arte portuguesa. A praça *Alameda Dom Afonso Henriques* em Lisboa pode ser considerada emblemática pela arquitetura de poder no Estado Novo. A *Alameda* forma um vale jardimado entre duas colinas. Nos dois extremos deste vale encontram-se dois edifícios significativamente famosos: O Instituto Superior Técnico e a Fonte Luminosa, dedicados, respectivamente, às ciências modernas e à contribuição harmónica da natureza pela cidade de Lisboa. A iconografia da *Alameda*, tanto como a sua integração nas campanhas propagandistas de planeamento urbano nas décadas 1930 e 1940, exemplificam as políticas de representação durante o Salazarismo. Projetos urbanistas da época visavam criar cidades que preservassem o carácter de uma sociedade tradicional e católica e, ao mesmo tempo, respondessem à necessidade de modernizar o país, portanto, cidades que evocassem a imagem de um estado progressista. Desta maneira, as obras públicas e praças urbanas, tais como a *Alameda*, contribuíram à ‘imagem corporativa’ e ao ‘espírito’ do regime. ●

Abstract

The stylistic categorization of the *Estado Novo* has been intensely discussed by Portuguese art historians. The square *Alameda Dom Afonso Henriques* in Lisbon (*Alameda*) can be seen as paradigmatic for the architecture of power of the *Estado Novo*. The *Alameda* forms a garden valley between two hills. There you find two prominent and highly propagandist buildings: The Instituto Superior Técnico (IST) and the Fonte Luminosa are dedicated to modern sciences and respectively to the harmonious contribution of nature to the city. The iconography of the *Alameda* as well as its incorporation into the propagandist use of urban planning in the 1930s and 1940s exemplify the visual politics during Salazarism. Urban planning programs intended to create cities that would preserve the character of a traditional catholic society and at the same time answer to the need to modernize the country and evoke the image of a progressive state. Thus, public buildings and urban squares such as the *Alameda* contributed to design a corporate image and to the ‘spirit’ of the regime. ●

Arbitragem Científica Peer Review

Helena Barranha

Instituto Superior Técnico – Universidade de Lisboa

Sandra Vaz Costa

Direcção Geral do Património Cultural

palavras-chave

POLÍTICAS DE REPRESENTAÇÃO

OBRAS PÚBLICAS

ESTADO NOVO

ALAMEDA DOM AFONSO HENRIQUES

FONTE LUMINOSA

INSTITUTO SUPERIOR TÉCNICO

key-words

VISUAL POLITICS

ESTADO NOVO

ALAMEDA DOM AFONSO HENRIQUES

FONTE LUMINOSA

INSTITUTO SUPERIOR TÉCNICO

Data de Submissão

Date of Submission

Fev. 2013

Data de Aceitação

Date of Approval

Abr. 2014

VISUAL POLITICS OF THE *ESTADO NOVO* REALIZED ON THE *ALAMEDA DOM AFONSO HENRIQUES* IN LISBON THE CONSTRUCTION OF IDEAL CITIZENSHIP?

JAKOB HARTMANN
Universidade de Bremen
Translation INKA MÜLLER

¹ Of the few individual analyses of the *Alameda* or the *Fonte Luminosa*, Acciaiuoli 2005, Santana/Sucena 1994 and Guarda 2008 are to be pointed out primarily.

² Cf. e.g. Kemp 1992, Hall 1997.

This essay references the preliminary findings of a PhD thesis (at the Sciences of Art institute at the University of Bremen) on historic transformations of significance on the urban square *Alameda Dom Afonso Henriques (Alameda)* in Lisbon between the state's visual politics and everyday reception by the users of the city. The focus is on ascription and production of meaning in interplay with changing discourses and ways of reception. As Roland Barthes notes, referring to painting: „Le tableau, quiconque l'écrit, il n'existe que dans le *récit* que j'en donne; ou encore: dans la somme et l'organisation des lectures que l'on peut en faire: un tableau n'est jamais que sa propre description plurielle.“ (Barthes 1969, 16, emphasis in the original) Transferred to our context, we are interested in the 'production' of the square and its implicit observers. Also, I will introduce the *Alameda* in respect to stylistic and iconographic aspects.¹ In accordance with an approach of reader-response criticism and the critique of representation,² the main focus, however, will be on the interrelations of gaze, processes of perception and the interactions which the square potentially enables and privileges in its (landscape) architectural staging. It is about the implicit observer figures it addresses and about the forms of subject

constitution its aesthetics may thus promote. In other words, it's about a „historically dimensioned and hegemonic 'given-to-be-seen'“, not as „any clear, large-scale plan“, but as a „situational accumulation of ascriptions“. (Nierhaus 2011, 35) From art historical classifications to actual ways of utilization in everyday life to the stipulation of iconographic programs and interpretations, e. g. by explanatory plaques or newspaper reports: discursive inscriptions of meaning mould our view of the square in many different fields. This essay follows the premise that aesthetic works such as the *Alameda* and its landscape architectural design can also, by its interactions with and orientation towards the intended subjects of reception and by privileging certain views, contribute to the promotion of an ideal of citizenship. W.J.T. Mitchell argues in a similar vein in his introduction to a collection of essays about „landscape and power“, demanding „[...] to change landscape from a noun to a verb.“ Landscape should be seen „not as an object to be seen or a text to be read, but as a process by which social and subjective identities are formed.“ (Mitchell 2002, 1) The *Alameda* with its wide and open lawn, which used to be loosely populated with trees, suggests a transfer of this approach to the evocation of landscape in the city. From this perspective, urban spaces appear as scenography of an exhibition that is supposed to steer the gazes and attention of the people moving in it. The square and the layout of the city can therefore be understood as a display, which positions the subjects in the field of visibility and discourse and hence forms identities.

The question of how the evocation of landscape in the city contributes to the constitution of the subject is also profitable for the analysis of Salazarist cultural politics and propaganda. Margarida Acciaiuoli points in a comparable direction on the topic of the connection between the 'Política do Espírito', proclaimed by minister of propaganda António Ferro,³ and the aesthetic expression of the regime. She states that Ferro's massive promotion of an internationally accepted, idyllic image of Portugal, in the end let the country's orientation towards aesthetics appear as the only image of the propagated progress. Having realized already in the 1920s that reality can be produced aesthetically, Ferro – according to Acciaiuoli – created the „país de Bilhete Postal de que o poder tinha necessidade“. (Acciaiuoli 2008, 17) The *Alameda* with its mythifying idealization of the voyages of discovery and the taming of nature may seem like urban planning's anticipation of the aims of the 1940s 'Campanha do Bom Gosto': „elevar o nível do nosso gosto, para embelezar o país, [...] para tentar [...] passá-lo a limpo.“ (Ferro 1949, quoted in Acciaiuoli 2008, 19) The question of the aesthetic expression of Salazarist politics is linked to the debate about the definition of the architecture *of* or *in* the 'Estado Novo'. This text will leave the often discussed distinction of a modernist phase of the architecture in the 'Estado Novo' from more revivalist, regionalist, neo-baroque or neo-classicist tendencies of the late 1930s and 1940s without comment. Supplementary to stylistic discussions and classifications,⁴ I will suggest an additional possible perspective on the architectural expression of Salazarism, from which to take into view the visual and spatial policies of the 'Estado Novo' and their possible implications – using the

³ From 1933 until 1949, Ferro, being Salazar's minister of propaganda, was head of the *Secretariado de Propaganda Nacional* (since 1944 known as *Secretariado Nacional de Informação Cultural Popular e Turismo/SNI*).

⁴ Cf. e.g. the differentiated contributions of Pedro Vieira de Almeida (Almeida 2002) and Paulo Varela Gomes, who discusses the notion of Rationalism within the modernist as well as within traditionalist discourse and states their respective intersection and vagueness. (Gomes 1989) Joana Brites gathers valuable analyses and considerations in her essay on the architectonic programs of the *Caixa Geral de Depósitos* (Brites 2007), that offered an appreciated stimulus for the present work, too.

⁵ Cf. e.g. Lôbo 1995, França 1989 or the already mentioned essay by Israel Guarda.

⁶ Faria da Costa was also responsible for the final draft of the *Alameda* from 1939, which already included the monumental *Fonte Luminosa* as climax.

⁷ Cf. Acciaiuoli 2005.

example of the *Alameda*. Given the multitude of individual projects and their respective regional characteristics and blends, one cannot speak of a uniform development of urban planning in the 1930s and 1940s.⁵ In general, two tendencies can be found: on the one hand, an orientation towards a strict axial order and towards a general monumentalism, similar to the *City Beautiful* movement, represented, among others, by Cottinelli Telmo or Cristino da Silva. On the other hand is a group that rather follows the ideas of the *Gartenstadt*-movement or the concepts of Camillo Sitte, represented for example by urbanists Etienne de Gröer or Faria da Costa. Both directions aim at hierarchizing urban space by a pattern of streets, squares and housing blocks, at establishing dominant sightlines or at staging complex paths of reception (e. g. by points and routes of attention, such as squares, avenues and monuments which induce impulses) in which citizens can wander and contemplatively or actively experience and constitute themselves as subjects as well as a collective.

Urban planning campaigns by the still young dictatorship in the 1930s and 1940s aimed at achieving order of and control over space by the state in the face of a rapidly growing population. Furthermore, the image of a nation and of a metropolis that appear representative, rich in tradition, yet at the same time modern was to be evoked. To this end, cell-like, 'organically' linked and loosened-up city structures were designed in some places in which prominent public buildings were to demonstrate the unity and order of the nation. One of these designs was done, for example, by Faria da Costa in the second half of the 1940s for the areas north of the *Alameda*.⁶ Israel Guarda considers the urbanisation north of the *Alameda* to be the best example of urban planning policies of the 'Estado Novo'. (Guarda 2008, 181) Additionally, Guarda identifies the aim as „definir unidades de vizinhança, como unidade mínima reconhecida no espaço urbano que garantisse homogeneidade morfológica e social“. (Guarda 2008, 185) This way, a synthesis was to be reached between the needs of an industrially developing society and economy and a catholic-nationalist, authoritarian ideology of state.

The square's aesthetic

The *Alameda*, including its two architectural poles, was built mostly between 1927 and 1948. Its size and central location alone make it a significant example of the urbanist policies in the first decades of Salazar's dictatorship. By being named after the first Portuguese king, it refers back directly to Portuguese history and its mythical idealization in national historiography. The *Alameda* gains additional symbolic and practical significance in the city's fabric by its location at roughly the middle of the central street connecting the historic city centre and the airport (opened in 1943).⁷ It is also a traffic hub and is used as an inner-city venue. Spatially, it is characterised by its bipolar layout. Between two hills marking its boundaries, an open lawn area crossing the main road and a side street stretches over the valley

and axially links the respective architectural poles. The building of the *Instituto Superior Técnico (IST)* sits 'enthroned' above the steeper and higher part of the *Alameda*. It was built between 1927 and 1935⁸ by one of the most active architects of the 'Estado Novo', Pardal Monteiro, in strictly axial-symmetric, monumental Art Déco-style with traces of both neo-classicism and rationalism.⁹ (Fig.1)

This ensemble, important for the new dictatorship in terms of urban development as much as political symbolism, was called a 'new Acropolis', the first time in a eulogy written by the architect himself and published in the internationally renowned journal *L'Architecture d'Aujourd'hui*.¹⁰ A term like that – apart from the inherent idealization of Portugal's first modern campus as the new chapel of an industrializing nation – may seem comprehensible, as the *IST* would have a strong dominating effect in the space of the city by its distinct orientation towards the *Alameda* (which, though envisaged in the urban development plan, was not yet finished).¹¹ Due to the slightly recessed position behind another crossing street, this effect only unfolds completely to viewers standing on the hill lying opposite. At this end of the *Alameda*, the monumental building of the *Fonte Luminosa* rises – named after its original illumination. (Fig.2) Being less steep and connecting the neighbouring residential areas (including a central market hall from 1940), this area is, where the social life at the *Alameda* concentrates. Along the street circling the *Alameda*, there are the *Império*, by Cassiano Branco, one of the big cinemas of the 1950s,¹² a couple of cafés with outside tables and a recently opened retro-style café-kiosk close to the metro station. I would now like to discuss the fountain and its iconology in more detail, due to the significance this part of the *Alameda* carries in everyday life and in respect to the visual and spatial political development and ordering of the area as a whole. The fountain's orientation towards the *IST* and its

⁸ According to the information provided by *Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana (IHRU)* at http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3162.

⁹ For the *IST*'s building history and aesthetic see Tostões 2009.

¹⁰ *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no. 4, May 1934, cf. Tostões 2009, 53.

¹¹ Cf. Tostões 2009, 55f.

¹² The architectural as well as social importance the cinema held for the *Alameda* at the time can only be indicated. However, the *Diário de Lisboa* (25.05.1952, p. 4) puts the cinema in an interesting context: „[...] foi ontem inaugurado o cinema Império, moderno e luxuoso, como o bairro em que está situado, luminoso como a vizinha Fonte Luminosa. Com a assistência [...] dum público elegante e numeroso, daquele bairro [...]” Cf. <http://www.fmsoares.pt>.



Fig. 1 – *Instituto Superior Técnico*, Pardal Monteiro, 1935, copyright Jakob Hartmann (2010).

Fig. 2 – *Fonte Luminosa*, ferroconcrete, limestone, glazed ceramics, Carlos and Guilherme Rebelo de Andrade/Diogo de Macedo/Maximiano Alves/Jorge Barradas, 1948, copyright Jakob Hartmann (2010).



¹³ With regard to the juxtaposition of technology and «nature» being thus made and the aesthetic and propagandistic call to the *IST*'s prospective engineers, it is not surprising that a revealing interpretation of the *Fonte Luminosa* as „dam” can be found at http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=4806.

¹⁴ On its website, the IHRU states 1943 as the time of the monument's opening and presentation to the city. The inscription on the fountain itself suggests the opening and presentation of the „fonte monumental” as late as 1948: „No dia vinte e oito de maio de mil novecentos e quarenta e oito vigésimo segundo aniversário da revolução nacional aberta a primeira exposição de obras públicas foi inaugurado esta fonte monumental e entregue à câmara de Lisboa”. Cf. www.monumentos.pt (see Footnote 13) The *Anais do Município de Lisboa* state May 30, 1948 as the day of both the opening and presentation to the city. Cf. <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt>. Indeed, the monument was inaugurated and illuminated publicly at May 28, 1948 in the context of the propagandist exhibition *15 anos de Obras Públicas* which had been opened during that weekend at *IST*. Interestingly, journals reported the event with particular focus on the connection to the exhibition rather than underlining the fountain's architectural originality. Cf. e.g. *Diário de Notícias*, 29.05.48, p. 5 and Folgado 2012.

direct addressing of the engineering students are to be understood as fundamental. The *Alameda* is staged as a place of mythical idealization of Portuguese history and the forces of nature and at the same time as a place of order. Yet the overall effect only unfolds in the interplay with the *IST*.¹³

The *Fonte Luminosa*

The *Fonte Luminosa* was planned and built between 1939/40 and 1948 by the brothers Carlos and Guilherme Rebelo de Andrade (1887-1971/1891-1969).¹⁴ The figural furnishings were made by the sculptors Diogo de Macedo (1889-1959) and Maximiano Alves (1888-1954), the ceramics by Jorge Barradas (1894-1971). The *Fonte Luminosa*, one of the biggest fountains of Europe, also serves as an impressive viewing platform that grants a wide view over the *Alameda* onto the *IST* lying opposite. Climbing one of the flights of stairs at the sides, you reach a platform spanning the complete building. At the back of it, an open colonnade invites you to sit on benches with a view over the whole platform with its central, rectangular shallow pool and over the *Alameda*. Above the viewing platform rises the hill, on which grass and a few trees grow, and on top of which are more benches with tables and a freestanding central palm tree in a paved and walled-in round. Several paths lead from the viewing platform, the street and the pavement in a nearly concentric, bowed or secant-like form to this highest place of the hill.

The symmetrical corpus of the fountain consists of a wide block of reinforced concrete covered with smooth white-grey limestone bands, the deep joints and sharp edges of which give the fountain a rustic and fortified impression. The building is

flanked by two avants-corps which each make for about one fifth of the fountains total width. With a ratio of approximately three to one (width to height), the fountain is harmonically balanced.

At the lateral avants-corps two bas-reliefs, one over each of the two massive portals with inscribed plaques, take up almost the complete height of the building. The whole building is encompassed by a plinth of smooth limestone and crowned with a likewise light-coloured balustrade atop a distinctly overhanging ledge.

The middle part of the *Fonte Luminosa* is dominated by one semi-oval and two smaller semi-round basket-shaped basins. These serve as pools for the water streaming out of the openings situated above, which again repeat the order and ratio of the whole ensemble as well as of the middle part. Just as the avant-corps are arranged with a single vertical step, the water basins are tiered horizontally so that the water gushes down in a cascade. All three basins are eventually encompassed by two additional pools. The form of these pools is remarkable as well, as they add a distinct dynamic to the otherwise strictly axial-symmetric building and constitute a subtle transition or expansion into urban space.

Taking a frontal look at the fountain, the main impression is one of plunging masses of water softly bubbling and finally subsiding – generated due to the astonishing discrepancy of height between the three high, narrow basins and the wide pools at ground level. The wave-like guiding of the fountain's architecture to the lawn area of the square is, however, best seen from the viewing platform: The seemingly massive architecture presents itself as a dynamic spatial relation in an alternation of different radiuses and heights. This spatial relation is ordered harmonically and at the same time seems to be organically interwoven with its environs. Looking from above, an expansion into the square is occurring via the various semi-circles of the pool, of the slightly raised ground and of a notching in the lawn area. This expansion (with its rhythmic arrangement and its opening towards the square) may evoke associations of a stage. (Fig.3) From our



Fig. 3 – *Alameda Dom Afonso Henriques*, airview, copyright Google GeoEye (2012).

>>

Fig. 4 – *Fonte Luminosa*, allegory of Abundantia/scenes from work (detail), glazed ceramics, Jorge Barradas, 1948, copyright Jakob Hartmann (2010).

¹⁵ Cf. www.monumentos.pt (see note 13). The ceramics form an additional, complex visual program. It has to be emphasized that representations of women in nature and male craftsmen and farmers at work are tellingly juxtaposed. Technology/industrialization and ›nature‹ – as the two poles on the *Alameda: IST* and *Fonte Luminosa* – are interrelated and a feminized nature almost seems to be the reward for the work of the male craftsmen. In a landscape that is probably to be read as ideal-typical of Portugal's regions, we find, among others, ploughing and sowing farmers, farm-women harvesting hay and grapes, women picking oranges or feeding a child in a garden, laundry women, fishermen, smiths, potters and glass-blowers and also hints to a factory and a few port sheds. Also, the figuration of the city of Lisbon is grouped with the rural scenery on the right, while Abundantia is on the left side, together with the representations of the city with crafts and industry.



raised position on the viewing platform – only here both the square and the fountain basin offer themselves completely to the sublime perspective – we can comprehend the subsiding of the waters, their plunging, expanding, swelling, ebbing and ‘seeping away’ in a wave-like motion. The relations between the elements water, stone and earth are being translated into the sensuality of an interplay of shapes.

The iconographic program – corporality in the service of corporatism?

This sort of interpretation is also supported by the iconography of the figural furnishings and the dedication of the fountain, which – according to the plaques – is rendering homage to the waters of the Tejo entering the city. The vertical glazed ceramic friezes above the plaques are to be understood in this way as well: A bas-relief features working figures, engaged in typical activities of the countryside and of the city. They are connected by a meandering river and thus introduced as the unity of city and countryside, the cohesion of society through nature and technology. Two other central figurations are presented larger-than-life: Abundantia with a cornucopia and the city of Lisbon, which are, however, partly damaged.¹⁵ (Fig.4) In the curvature of the three big basket-shaped pools – here, too, associations of agriculture, harvest or even femininity may come to mind – are 13 life-sized sculptures of naked women who seem to pour more water from shells and jugs shouldered or carried on their heads. The position of the arms above their heads is offering their bodies completely to the eyes of the observer, and when the fountain is running, they seem veiled and unveiled at the same time behind the curtains of the cascades. Thus, they are left to our imagination and visual appropriation as projection surfaces and objects of desire.¹⁶

This is even more evident with respect to the four kneeling nymphs in the flat basin at the front. The figures portray Tágides, water goddesses of the Tejo, from whom Luís de Camões expected poetic inspiration in the first canto of *Os Lusíadas* (1572), his national epic about the Portuguese voyages of discovery. In the Tágides' midst rises the statue of a rider, a young, muscular hero in the pose of the taming conqueror, the personification of the Tejo who keeps the rearing horse (or is it dashing out of the water?) under control with his right hand while guiding a Portuguese caravel over the water with his left. (Fig. 5) The pose and the caravel as a traditional symbol of Portuguese naval and colonial dominion directly address the glorious past and – within the overall framework – are used as aesthetical actualisation, an idealization and mythical confirmation of the (then still existing) colonial empire.¹⁷ A link between the architectural site and Camões' *Os Lusíadas* as the quintessential national epic is conceivable. In this essay, it can merely be pointed out that

the landscaped layout of the *Alameda*, especially the monumental fountain with the half-naked figures of the Tágides, can well be interpreted as an architectural update of the epic that is so important to Portugal's imperial identity and of the myth of the *Ilha dos Amores* that is described in it. In Camões' epical narration, the Portuguese seamen under Vasco da Gama are being received by beautiful nymphs on a fabled island as a reward for their heroic courage in discovering India. The ninth canto of the *Lusíadas* describes the landscape where the sexual union with the nymphs awaits the seamen and the future of the Portuguese voyages of discovery is prophesied to Vasco da Gama. Verse 54 and 55 say of the island: „Três fermosos outeiros se mostravam, / [...] Que de gramíneo esmalte se adornavam, / Na fermosa Ilha, alegre e deleitosa. / Claras fontes e límpidas manavam / Do cume, que a verdura tem viçosa; [...] // Num vale ameno, que os outeiros fende, / Vinham as claras águas ajuntar-se, / Onde ãa mesa fazem, que se estende / [...] Arvoredo gentil sobre ela pende [...]” (Camões 1972, 236) The enticing prospect of similar paradises and amorous adventures is meant as encouragement to follow the glorious example of Vasco da Gama. In the end, Camões urges the king to new heroism: „E fareis claro o Rei, que tanto amais, / [...] Vos farão, como os vossos já passados: [...] Que quem quis sempre pôde; e numerados / Sereis entre os Heróis esclarecidos / E nesta 'ilha de Vênus' recebidos.” (Camões 1972, 246)

The architectural ensemble of the *Alameda* could thus serve as a direct request to imitate and internalise Portugal's imperial past – also in relation with the many other monuments for the voyages of discovery in the Portuguese capital (for example the Fernão de Magalhães memorial close by). At the same time, the myth of the conquests appears to be transferred to the current needs of modernization and corporative unification of the country, for example by representing the intended harmony of rural and urban workers, of technology and 'nature' on the fountain's ceramics. The fountain praises the technological harnessing of water as a new colonization, as renewal of the nation.¹⁸

Hence, the prospective engineers of the *IST* are every day confronted with the image of a nation that is (forcibly) unified in a corporative order, a nation in which, apparently, technological progress and popular patriotism work together productively. Against the backdrop of the *Alameda* as architectural illustration of the „ilha de Vênus”, the expectation of the students' own rationalistic contribution to the country's modernization seems to be a promise of quasi-orgiastic union with the forces of nature and myth.

The Tágides' secondary sexual characteristics are orientated towards the observer. The Tágides offer their bodies to the observer sitting or standing at the fountain's edge and are separated from him (or her) only by the shallow waters or the barely one meter high enclosing wall. Only from the thighs down are the nymphs covered by scales, thus clearly showing their hairless pubic area. They sit on square pedestals let into hollows with round-edged encompassing walls which again serve as a sort of pedestal and emphasis, but also as additional boundary and disconnection. (Fig. 6) A complex visual play of presentation and withdrawal, of promise and dis-



Fig. 5 – *Fonte Luminosa*, equestrian statue/ allegory of Tejo, limestone, Diogo de Macedo, 1948, copyright Jakob Hartmann (2010).

¹⁶ In such ways, the paradigm of gaze is exemplified. It is affected by patriarchy and driven by desire – a premise constitutive also for the present interpretation. Cf. e.g. Silverman 1996 and Bryson 1983.

¹⁷ For interpretation of the sculptures cf., among others, Acciaiuoli 2005, 35. Yet, the concrete allegoric function of the sculptures is not registered at the fountain itself. Especially the equestrian – with its attribute of the caravel – may just be read as a reference to Portuguese history of discoveries and conquests in general.

¹⁸ The *Fonte Luminosa* can also be understood as the inner city equivalent of the syphon at the Tejo canal, which was rebuilt at the same time. This was used for the city's fresh water supply and furnished with two monumental statues, as well by Maximiano Alves. Cf. Acciaiuoli 2005, 36 and www.monumentos.pt (see Footnote 13).



Fig. 6 – *Fonte Luminosa*, equestrian statue and allegories of Tágides, Diogo de Macedo, 1948, copyright Jakob Hartmann (2010).

appointment sets in: The naked nymphs seem – depending on the observer's focus – to be rising out of the water as temptation to lose oneself in the foaming water or as confirmation of the regulative, aesthetic gaze and architectural frame of the engineer-crafted building. Nature in the service of corporatist society is alluring with its sculpted forms and controlled elements and is thus offering itself to risk-free contemplation. The 'solemn' architecture of the fountain, its skilful, wildly gushing water art: confirmation of the technological-rationalist power interplaying with the mythically idealized powers of nature.

The sweeping view over the whole square and the view onto the fountain from afar allow for the visual penetration of the space without relevant obstacles; and the view from above shows the tiered embedding of the arrangement. The fountain is set in front of the hill and towered over by the trees on it, so that the water can be imagined as streaming directly out of a mountain. (Fig. 7) However, the fountain's architecture has a clear frame and consequently offers the possibility of visually captivating the 'forces of nature'. The wide flights of stairs leading to the viewing platform additionally open the apparently wild 'spring' up spatially. In one continuous motion, the citizen ascends the stairs along the square and, below the crowning idyllic grove, meets a rectangular, flat basin of water let into the platform. Water softly bubbles from fish heads fixed to the sides into the basin. The rambler is separated by open colonnades with stone benches and a wall from the hilltop behind the viewing platform. Above this, again a sort of 'throne' rises in the middle with a parapet at its front. (Fig. 8) This raised bench, accessible by two curved flights of stairs, is separated from the hill (and from the soil at its back) by a high stone backrest decorated with painted tiles and volutedly curved. This particularly prominent seat thus appears to be let into the 'natural space' while at the same time being disconnected from it.



Fig. 7 – *Fonte Luminosa*, view from the *Instituto Superior Técnico*, copyright Jakob Hartmann (2011).



Fig. 8 – *Fonte Luminosa*, Miradouro, copyright Jakob Hartmann (2010).

The place therefore derives its effect and status from the topography, from ‘nature’ or the earth behind and beneath it; but by the rationality and harmony of its architectural order it also literally makes them its ‘subjects’. At this point already, the question arises if and to what extent not only the figural allegorical furnishings of the fountain and the bas-reliefs, but also the architectural and landscape composition in general serve the staging and conveyance of a national ideal of order and work. If the mythical figures of the Tágides and the hero in the fountain’s basin are to transfer the glorious past into the present, is the activation of the square’s users as moving, interacting subjects in the architectural order perhaps meant to suggest to them an elitist view?¹⁹

Viewing platform, colonnades and central bench, however, allow for a distanced view over the whole *Alameda* and simultaneously offer personal, almost intimate seclusion, shielded from the gazes of passers-by on the square below. Those who have climbed the wide flights of stairs to the platform and further up belong to a special, elevated and detached class.

In absorbing and walking the site, the city residents fulfill the active role Michel de Certeau ascribes to them concerning the way meaning is determined in urban space: „First, if it is true that a spatial order organizes an ensemble of possibilities [...] and interdictions [...], then the walker actualises some of these possibilities. In that way, he makes them exist as well as emerge.“ (De Certeau 2011, 98)

Consequently, the prospective engineers of the *IST*, strolling about the *Alameda* and admiring the female allegories of nature, the city and abundance of the fountain, can see their stroll as a confirmation of their masculine drive in the service of the industrialisation and modernisation of the country. The male ideal of the efficient engineer, believing in progress as the architect of the nation is being advertised and strengthened by the tempting prospect of the Tejo nymphs and the nurturing women on the

¹⁹ The social structure of the surrounding residential areas should briefly be pointed out in this context. They were also only urbanised during the 1930s and 40s and were generally reserved for a bourgeois or middle-class population. See also França 1989, Lôbo 1995.

²⁰ In this sense, the Alameda would give us a propagandistic image of the healthy and agile *Volkskörper* (racial corpus) in the form of the fountain's allegorical figures.

ceramics. At the same time, the idealizing representations of work along the Tejo remind the *New Man* of the 'Estado Novo' of the values of patriotism and tradition.

(Landscape) Architecture between biopolitics and disciplinary regime

After having seen which directions of gaze and motion the *Alameda* might privilege and which levels of meaning it may thus open, the question is to ask to what extent the layout of the square can be interpreted as implementation of a certain form of government. The works of Michel Foucault offer some suggestions.

In his lecture on biopolitics, Foucault points out the mutual permeation of different power techniques in modern societies. He describes the disciplinary techniques aiming at the individual body that enable the orientation and surveillance of bodies and thus define the field of visibility. (Foucault 1997, 215) On the other hand, the image of the city's 'green lung', referring to parks and green areas, or 'veins and arteries', referring to streets and avenues, can hence be recognised as an expression of the regulatory techniques of biopolitics. In Foucault's terms, the *Alameda Dom Afonso Henriques* could be described as a built interconnection of two techniques of power permeating one another – the element of urbanistic campaigns by the Salazarist regime and the architectural expression of an ideology of societal control. In its function as architectural-spatial structuring and hierarchization of urban space, the square directly affects individual bodies, arranges the „distribution spatiale des corps individuels [...] et l'organisation, autour de ces corps individuels, de tout un champ de visibilité.“ (Foucault 1997, 215) Against the backdrop of a policy of 'modernisation', of public hygiene and of urban beautification, the square can be interpreted as an element of biopolitical power techniques of controlling and regulating life in itself.²⁰ Irene Nierhaus uses the term „landscapeness“ and argues along similar lines, describing „landscapeness“ as giving the impression, through motivic quotations and evocations, of a landscape „that ultimately appear[s] unplanned or 'naturally' developing.“ (Nierhaus 2011, 30) „Greenery [...] was now envisioned as spreading and merging to become a shared ground within a society coordinated in terms of social 'naturalness'.“ (Nierhaus 2011, 32)

These reflections on the naturalisation of urban space can be transferred onto the *Alameda* as a designed site. What is particular about landscape is that it usually appears to us as a supposedly *pre*-social, 'natural' entity. It does not seem to represent anything in itself – which is exactly why, according to Irene Nierhaus, it is especially suited to represent the pre-social. (Nierhaus 2010, 34) Thus, social order is being naturalised and, as such, made legitimate.

At this point, Acciaiuoli's thoughts on Salazarist propaganda may again prove useful. She sketches the regime's cultural politics as a suggestion of modernity and

progress through aestheticisation of the country. Like the *Alameda*, this campaign can in some ways also be read as biopolitics in the sense of Foucault. Acciaiuoli's description of the essence of the 'Campanha do Bom Gosto' as imposing outward harmony on the country and its people may remind us of the *Alameda* (designed before the campaign!) with its staging of the unity of science and technology, work, heroism and nature. To Margarida Acciaiuoli, campaigns like that lead to the creation of a space where art and power become indistinguishable and, consequently, any direct insight is blocked. (Acciaiuoli 2008, 22)

The consequences are far reaching: The author notes that during the 'Campanha do Bom Gosto' an amalgamation of the discourse of modernisation and aestheticisation took place. Not least because of that, according to Acciaiuoli, the latter would often seem to us as the core of a renewal movement which again is supposedly outside of the actual ideological and political determinants. The author of this essay unconditionally agrees with Acciaiuoli's subsequent admonition to critically reflect current visual politics of a similar kind.²¹ ●

²¹ Ibid. In regard to present urbanistic programs in Lisbon one might think e.g. of the establishing of a „Percurso Turístico-Cultural“ and the transformation of great parts of the Mouraria to an ›open air museum‹ including a „Sítio do Fado“. Cf. www.aimouraria.cm-lisboa.pt.

Bibliography

ACCIAIUOLI, Margarida. 2005. »Escultura do Estado Novo«. In *Estatuária e escultura de Lisboa – Roteiro*, edited by Antoni Remesar et al., 34-39. Lisbon: CML/Departamento de Património Cultural.

ACCIAIUOLI, Margarida. 2008. »O duplo jogo da arte e do poder«. In *Arte e Poder*, edited by Margarida Acciaiuoli/Joana Cunha Leal/Maria Helena Maia, 12-24. Lisbon: Instituto de História da Arte.

ALMEIDA, Pedro Vieira de. 2002. *A Arquitectura no Estado Novo – uma leitura crítica*. Lisbon: Livros Horizonte.

BRITES, Joana Rita da Costa. 2007. *Caixa Geral de Depósitos, Crédito e Previdência – Modelos e programas arquitectónicos na construção do Estado Novo (1929-1970)*. Coimbra: Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras.

BARTHES, Roland. 1969. »La peinture est-elle une langue?«. In *La quinzaine littéraire* 68, 1st-15th of March 1969, 16.

BRYSON, Norman. 1983. *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*. New Haven: Yale University Press.

CAMÕES, Luís Vaz de. 1972. *Os Lusíadas*. Leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Lisbon: Instituto de Alta Cultura/Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

CERTEAU, Michel de. 2011. *The practice of everyday life*. Translated by Steven F. Rendall. Berkeley et al.: University of California Press (Reprint).

Diário de Notícias, Lisbon, 29.05.1948.

FOLGADO, Deolinda. 2012. *A nova ordem industrial no Estado Novo, 1933-1968: da fábrica ao território de Lisboa*. Lisbon: Livros Horizonte.

FOUCAULT, Michel. 1997. *Il faut défendre la société – Cours au Collège de France. (1975-1976)*. Paris: Seuil/Gallimard.

FRANÇA, José-Augusto. 1989. *Lisboa. Urbanismo e arquitectura*. Second Edition. Lisbon: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação.

GOMES, Paulo Varela. 1989. «Teoria da arquitectura – Raul Lino e o Modernismo». In *Vértice* 11, Fevereiro 1989. 67-79.

GUARDA, Israel. 2008. «Espaços Urbanos e Poder. O Modelo e a Prática nas Décadas de 30 e 40». In *Arte e Poder*, edited by Margarida Acciaiuoli/Joana Cunha Leal/Maria Helena Maia, 181-192. Lisbon: Instituto de História da Arte.

HALL, Stuart. 1997. «The Work of Representation». In *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, edited by Stuart Hall, 13-63. London et al: Sage.

KEMP, Wolfgang, ed. 1992. *Der Betrachter ist im Bild – Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Berlin: Reimer.

LÔBO, Margarida Souza. 1995. *Planos de Urbanização. A Época de Duarte Pacheco*. Porto: FAUP publicações.

MITCHELL, W.J.T., ed. 2002. *Landscape and Power*. Second Edition. Chicago IL: Chicago University Press.

NIERHAUS, Irene. 2010. «Landschaftlichkeiten – Grundierungen von Beziehungsräumen». In *Landschaftlichkeit – Forschungsansätze zwischen Kunst, Architektur und Theorie*, edited by Irene Nierhaus/Josch Hoenes/Annette Urban, 21-37. Berlin: Reimer.

NIERHAUS, Irene. 2011. «Landscape as Social Primer and Ground – Visual and Spatial Processes between Biopolitics, Habitation and the Body». In *Space (Re)Solutions – Intervention and Research in Visual Culture*, edited by Peter Mörtenböck and Helge Mooshammer, 29-41. Bielefeld: transcript.

SANTANA, Francisco / Sucena, Eduardo, eds. 1994. *Dicionário da história de Lisboa*. Lisboa: s.n.

SILVERMAN, Kaja. 1996. *The threshold of the visual world*. New York et al.: Routledge Chapman & Hall.

TOSTÕES, Ana. 2009. *Pardal Monteiro – Fotobiografias Século XX*. Lisbon: Círculo de Leitores.

<http://www.aimouraria.cm-lisboa.pt/linhas-gerais-do-programa-de-accao/descricao.html>. Accessed 12.11.2012.

http://www.fmsoares.pt/aeb_online/visualizador.php?bd=IMPrensa&nome_da_pasta=06335.056.13270&numero_da_pagina=4. (*Diário de Lisboa*, 25.05.1952) Accessed 26.01.2013.

http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/AnaisMunicipio/1948/1948_item1/P118.html. (Anais do Município de Lisboa 1948) Accessed 26.01.2013.

http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3162. Accessed 27.01.2013.

http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=4806. Accessed 27.01.2013.

Resumen

La *calçada à portuguesa* forma parte de la identidad de Lisboa y afecta a la imagen de marca de la ciudad. Sin embargo, a pesar de su valor identitario y artístico, la *calçada* está en peligro de muerte.

El tratamiento particularizado del pavimento está en la base de algunas de las operaciones emblemáticas de construcción de la imagen de la ciudad. Desgraciadamente, en el caso de la *calçada*, estas mismas operaciones demuestran que no responde a muchos de los requisitos de economía, seguridad o accesibilidad universal que exige la ciudad contemporánea. En ese trabajo analizamos los motivos y razones que planean sobre la muerte anunciada de la *calçada à portuguesa*.

Este tipo de pavimento ya ha sido ampliamente estudiado (Paes 1883; Bairrada 1985; Cabrera y Nunes 1990; Matos 2004; Sisti 2006), pero nuestra investigación sitúa a Barcelona como la primera ciudad donde se utiliza este sistema de pavimentación fuera del territorio portugués (Esparza, 2013) lo que nos permite establecer algunos paralelismos entre el sistema de pavimentación de Lisboa y Barcelona que puedan dar luz al debate existente sobre la sobrevivencia o no de este sistema de pavimentación en Lisboa. ●

Abstract

The *calçada à Portuguesa* it configures a part of the identity of Lisbon and it affects to the brand image of the city. However, despite their identitary and artistic value, the *calçada* is in danger of death.

The particularized treatment of paving it is on the basis of some of the flagship operations to build an image of the city. Unfortunately, in the case of the *calçada*, these same operations show that the *calçada* does not respond to many of the requirements of economy, safety and universal accessibility that requires the contemporary city. In this paper we analyze the motives and reasons hovering over the announced death of the *calçada à Portuguesa*.

This kind of paving has been widely studied (Paes 1883; Bairrada 1985, Cabrera and Nunes 1990; Matos 2004; Sisti 2006), but our research places Barcelona as the first city where this paving system is used outside the Portuguese territory (Esparza, 2013) and allow allowing us to establish some parallels between Lisbon and Barcelona that may shed light on the ongoing debate on the survival of this paving system in Lisbon. ●

Arbitragem Científica Peer Review

Maria Helena Maia

Centro de Estudos Arnaldo Araújo – Escola Superior Artística do Porto

Margarida Tavares da Conceição

Instituto de História da Arte – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

palabras-clave

PAVIMENTO

CALÇADA

ARTE PÚBLICO

IDENTIDAD

PAISAJE URBANO

key-words

PAVEMENT

CALÇADA

PUBLIC ART

IDENTITY

URBAN LANDSCAPE

Data de Submissão

Date of Submission

Fev. 2013

Data de Aceitação

Date of Approval

Abr. 2014

UNA IDENTIDAD EN RECONSTRUCCIÓN. LA CALÇADA A PORTUGUESA

ANTONI REMESAR
DÁNAE ESPARZA
Universidade de Barcelona

La calçada en Barcelona

¹ Julio Cesar Augusto Cordeiro fue un negociante portugués. En 1865, junto al ingeniero José Eugenio Chabert, se les concede patente por cinco años de un sistema de construcción de paredes de *“betume hidráulico comprimido, construidas de uma só peça ou por meio de tijolo massiço ou oco”*. En 1880 Cordeiro es el suministrador de cemento para todos los pedidos que le solicite la Câmara Municipal de Lisboa. En 1896 patenta la introducción de una nueva industria de refinados de óleos minerales, petróleos y sus derivados durante 10 años. En 1874 por orden del rey D. Luís I de Portugal es nombrado *“Cavalleiro da Ordem Militar de Nosso Senhor Jesus Christo”*.

² *Memoria descriptiva del nuevo sistema de empedrado mosaico, inventada por D. Julio Cesar Augusto Coreidiro, natural de Lisboa* (OEPM 1895).

³ Marimón, Joaquín. Instancia presentada al Ayuntamiento. Barcelona, 17 de abril de 1895 (AMCB 1895).

El 24 de mayo de 1895 y con duración de 20 años, Julio Cesar Augusto Cordeiro¹ registró en el Ministerio de Fomento de Madrid la patente número 17.498. La memoria de la patente declara *“la importantísima ventaja y superior a los otros sistemas hasta hoy empleados, que es de una duración muy grande y de mucha economía”*².

En representación de Cordeiro, Joaquín Marión y Carbó dirige una instancia al Ayuntamiento de Barcelona proponiendo el ensayo de un sistema de pavimento denominado *“Mosaico Portugués”* dados sus excelentes resultados en Portugal³. El arquitecto Municipal Pere Falqués⁴ aprueba la propuesta y sugiere que se experimente en uno de los laterales del Salón de San Juan, actual Passeig Lluís Companys.

Las obras de pavimentación de los 500m² quedan finalizadas el 5 de abril de 1896. Los resultados son avalados durante la recepción definitiva de la obra: *“Del reconocimiento practicado ha resultado que el expresado pavimento se encuentra en perfecto estado de conservación demostrando excelentes cualidades que lo hacen recomendable sin que se note defecto alguno que perjudique ni su aspecto ni su solidez habiéndose cumplido todas las condiciones del contrato tanto respecto a la calidad de los materiales empleados como respecto a la mano de obra, presentando unas superficies uniformes y condiciones favorables al transito de aspecto agradable y decorativo”*⁵.

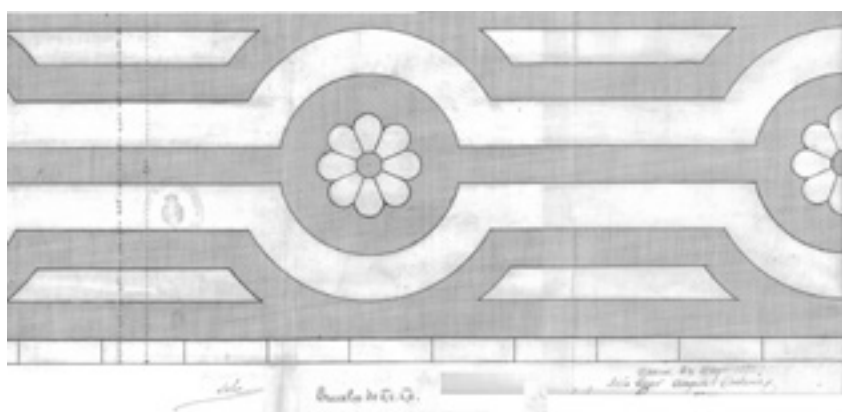
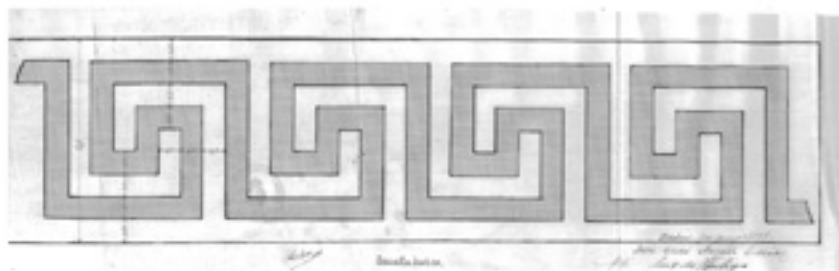


Fig.1 y 2 – Julio Cesar Augusto Cordeiro – Dibujos que acompañan la patente 17.498, 1895 (Oficina Española de Patentes y Marcas).

Tras esta experiencia, no será hasta 1917, cuando se decide pavimentar el otro lateral del salón de San Juan y los cinco burladeros al pie de cinco de las farolas obra del propio Pere Falqués situadas desde 1909 en el cruce, conocido popularmente como “Cinc d’Oros”⁶, entre Diagonal y paseo de Gracia. Transcurridos ya los 20 años de vigencia de la patente, las obras son adjudicadas a través de subasta⁷ a la Sociedad Fomento de Obras y Contrataciones. Las obras de pavimentación del salón de San Juan se alargan hasta febrero de 1920, debido a las dificultades que alega el contratista: *“la necesidad de aportar, por ferrocarril, de lejanas y distintas canteras, la piedra de colores blanco y negro que se necesitan para formar el mosaico y por la escasez de vagones debido a la crisis de transporte que se atraviesa (...). También (por...) la gran dificultad de tratarse de un trabajo de carácter especialísimo y artístico, que se ejecuta con obreros, en su mayoría extranjeros cuyo número es ahora reducidísimo, en Barcelona”*⁸. Mientras, la pavimentación alrededor de las farolas de Pere Falques sufren mayores retrasos debido a la dificultad en la que se encuentra el contratista al desenterrar las tapas de hierro de los pozos de registro de electricidad situados junto cada una ellas. Por ello la Comisión de Ensanche acuerda *“se estudie la posibilidad de revestir de mosaico las tapas de hierro que propone instalar en dichos burladeros de manera que armonicen con el pavimento de los mismos”*⁹. Tras las negociaciones, se acuerda suprimir las tapas de registro y realizar el empalme de las líneas eléctricas en la parte superior de las farolas¹⁰, el 3 de enero de 1922, se procede a la recepción provisional¹¹ de la obra.

⁴ Pere Falqués Urpí (Barcelona 1850-1916). Autor de dos palacios de la Exposición Universal de Barcelona de 1888 y del edificio de la Hidroeléctrica de Cataluña (1897-99). Arquitecto municipal jefe de Barcelona desde 1889 se dedicó sobre todo al diseño de monumentos y mobiliario urbano. (Grandas, Lecea, Remesar 2010).

⁵ Recepción definitiva de la obra. Barcelona, 4 de abril de 1899, acta aprobada el 2 de julio de 1899 (AMCB 1895).

⁶ En el remate del paseo de Gracia, la autoría de las farolas del “Cinc d’Oros” sistemáticamente se ha confundido, con los del paseo de Gracia, como obra de Gaudí. *“Este conjunto de seis farolas completaba las que el mismo arquitecto diseñó para el paseo de Gràcia, ya que fueron instaladas al mismo tiempo en el cruce del paseo con la avenida Diagonal.”* (Molet 2010).

⁷ Boletín Oficial de la Provincia de Barcelona. Barcelona, 13 de abril de 1917, p.3.

⁸ Piera y Jané, Antonio. Instancia presentada al Ayuntamiento. Barcelona, 5 de junio de 1918 (AMCB 1917).

⁹ Comisión de Ensanche. Barcelona, Junta del día 2 de julio de 1920 (AMCB 1917).

¹⁰ Vega, Antonio. Barcelona, 27 de octubre de 1920 (AMCB 1917).

¹¹ Fernández, Telmo. Barcelona. 7 de enero de 1922 (AMCB 1917).

¹² Comisión de Ensanche. Barcelona, Junta del día 8 de agosto de 1918 (AMCB 1918).

¹³ Steva y Planas, Felipe. Pliego de Condiciones. Proyecto de Ornamentación de la nueva plaza de las Cortes Catalanas. Barcelona, 20 mayo 1919 (AMCB 1919).

¹⁴ Su objetivo es estudiar *“la calidad visual de la ciudad norteamericana y para ello se estudiará la imagen mental que, de dicha ciudad, tienen sus habitantes”* (Lynch 1960, 11).

¹⁵ *“con esta expresión indicamos la facilidad con que pueden reconocerse y organizarse [las partes del paisaje urbano] en una pauta coherente”* (Lynch 1960, 11).

¹⁶ *“la cualidad del objeto físico que le da una gran probabilidad de suscitar una imagen vigorosa en cualquier observador”* (Lynch 1960, 19).

¹⁷ Designa *“la cualidad formativa, la modelación de las impresiones sensoriales de modo que constituyan totalidades unificadas y orgánicas”* (Kepes 1944, 27).

En 1917 el ingeniero municipal Felipe Steva y Planas presenta un proyecto para localizar en la Fuente de Diana, obra de Venanci Vallmitjana, en el cruce entre la Gran Vía y la calle Llúria, donde se proyecta un nuevo alumbrado y cambios en las vías del tranvía. Antes de iniciar las obras, la Comisión de Ensanche encarga un nuevo plan de urbanización de este cruce a Luís Callén y a Felipe Steva y Planas para facilitar el tránsito de peatones¹². La pavimentación de los burladeros se concreta en el proyecto fechado en 20 de mayo de 1919, cuyo pliego de condiciones estipula: *“Se construirá un mosaico llamado portugués, parecido al que existe en una de las aceras del paseo central del Salón de San Juan, en los burladeros y extremos de los pasos laterales de la calle de Cortes, de conformidad al plano de emplazamiento unido a este pliego y a los detalles respecto a los dibujos que deberán afectar cada uno de ellos”*¹³.

Hasta donde alcanza nuestra investigación, la implantación de la *calçada* se realiza con todo esplendor y superando algunos de los diseños que Cordeiro propuso en su patente, indicando que los arquitectos municipales de Barcelona comprendieron el valor y papel que la *calçada* podría tener en el paisaje barcelonés en aquel momento de tránsito entre el *modernismo* catalán y el *noucentisme*.

El pavimento y la imagen de la ciudad

Determinados elementos del entorno construido se convierten en estructurantes de la imagen de la ciudad para sus residentes y para sus visitantes. Este concepto está ligado al trabajo de Kevin Lynch¹⁴ (1960), cuyo argumento es que en la interacción entre el sujeto y su entorno se generan *“imágenes ambientales”*, representaciones sintéticas del medio ambiente que permiten al sujeto organizar su medio y desenvolverse en él. Para ello, el medio debe poseer dos características: **legibilidad**¹⁵ e **imaginabilidad**¹⁶. Lynch basaba su análisis en los postulados de la Psicología de la Gestalt y del concepto de *“campo dinámico”*, en el que interactúan *“figura”* y *“fondo”* generando *“la forma”*, caracterizada por ser *“aislable, destacable, cerrada y estructurada”* (Katz 1943, 50) pero sobre todo *“plástica”*¹⁷ (Kepes 1944). Lynch plantea que una imagen ambiental posee tres partes: **identidad** (debe ser figura), **estructura** (relación con el fondo) y **significado** (emotivo o práctico para el observador).

El estudio de estas imágenes, con posterioridad denominadas *“mapas cognitivos”*, pretende identificar los elementos (sendas, bordes, barrios, nodos y mojonos) que organizan nuestra relación con el entorno. Lynch plantea el carácter cambiante de esta imagen *“en vez de una sola imagen inclusiva de todo el medio ambiente, parecería haber conjuntos de imágenes que más o menos se superponían e interrelacionaban”* (Lynch 1960, 106). Pero, la imagen de una ciudad no es el resultado exclusivo de la formación de imágenes ambientales. Como el propio Lynch estudiaría más adelante (Lynch 1972; Lynch 1981) la *“buena forma”* de la ciudad

se traduciría en “imágenes consistentes” dependiendo de cinco dimensiones de rendimiento espacial: Vitalidad, Sentido, Adecuación, Acceso, Control a las que añade dos metacriterios: Eficacia y Justicia¹⁸.

Lynch supera el reduccionismo psicologista de su primera propuesta proporcionando la base de un método de evaluación del paisaje urbano, mediante las categorías visuales de *legibilidad e imaginabilidad*, y otras vinculadas con aspectos de uso y de valoración práctica y experiencial. Lynch desarrollaba su aproximación en un entorno que, funcional y sensorialmente, no era tan complejo como nuestros entornos urbanos actuales y por ello “*hoy en día, la experiencia pierde valor y se sustituye por los medios de comunicación, que definen la identidad de los lugares ofreciendo una percepción de la realidad alternativa a las narrativas de la experiencia colectiva*” (Brandão 2011, 29). La relación antropológica entre lugar e imagen, lo que los gestaltistas llamarían isomorfismo¹⁹, se ha roto. Si la ciudad construida se organiza desde un sistema de representaciones – imágenes²⁰ que ya no está anclado en el territorio, de la ciudad como obra de arte o como panorama, pasamos a la ciudad como espectáculo (Boyer 2004; Muñoz 2008). Del espacio de uso, pasamos al consumo del espacio, de sus imágenes y de sus representaciones²¹, si bien una ciudad contiene valores que sobrepasan los de un producto de consumo (su historia, su paisaje, sus ciudadanos). A pesar de ello “*la concurrencia entre ciudades, como sucede en los productos, se realiza cada vez más a partir de valores intangibles. [...] las imágenes que una ciudad emite de ella misma a través de sus outputs son, por ello, parte de su competitividad*” (Brandão 2011b, 69). La ciudad se convierte en “marca”²² y los íconos son la esencia de la estrategia de marca²³. “*La imagen ha cambiado su lugar en el proceso de producción de la ciudad, dejando de ser algo accesorio o necesario cuando el espacio urbano ya se había producido o transformado, para convertirse en la condición sine qua non que garantiza la competencia de la ciudad en el mercado global de capitales*” (Muñoz 2008, 68).

Si Lynch nos advertía que no había posibilidad de “*crear imágenes ambientales únicas*”, deberemos admitir la imposibilidad de generar “*una única imagen*” de ciudad. A menos que reduzcamos la ciudad a un ícono: París es la Torre Eiffel, Chicago es la “*Nube*” y la “*Crown fountain*”; Nueva York eran las torres gemelas, Barcelona es la Sagrada Familia. Los Ángeles es un skyline... Lisboa sería una ciudad luminosa y blanca, donde se come bien, que suena a fado, de la que admiramos su el plano vertical arquitectónico²⁴ y en la que pisamos un plano horizontal peculiar, característico, pisamos y vemos *calçada*. La *calçada* se convierte en un dato identitario fundamental²⁵.

Debray (1980, 27-44) señalaba que el “monumento”²⁶ es “*el útil por excelencia de una producción comunitaria [en tanto que] atrapa el tiempo en el espacio y convierte lo fluido en duro*”. Desplegando su idea, Debray distingue tres niveles distintos para el monumento: **El monumento mensaje** referente a un acontecimiento pasado, real o mítico. **El monumento forma** referente a un hecho arquitectónico, civil o religioso; antiguo o contemporáneo que se impone por sus características intrínsecas, de orden estético o decorativo, independientemente de sus funciones

¹⁸ La utilización de estas categorías se ha desarrollado en algunos trabajos del PPA (Project for Public Spaces). En un contexto más próximo cabe consultar Brandão, Águas, Carrelo 2002 y Brandão 2011, 2012.

¹⁹ En terminología de Lefebvre (1974), podemos decir que las imágenes mentales que construimos mediante el uso de la ciudad poseen una relación isomórfica entre los sitios y la propia imagen. La introducción de elementos de comunicación supone el establecimiento, como mínimo de relaciones heterotópicas, entre nuestra imagen y “los otros sitios” (especialmente los vinculados con las redes de circulación y transporte y la publicidad).

²⁰ Lefebvre (1974) “*representaciones del espacio*” que paulatinamente substituyen y borran los trazos vinculados con el “*espacio de representación*” que supone la práctica espacial, individual y colectiva.

²¹ Lefebvre: «*La consommation de l'espace se donne des caractères spécifiques. Elle diffère de la consommation des choses dans l'espace, mais ce n'est pas une simple différence de signes et de significations. L'espace enveloppe le temps. On l'écarte on écarte le temps ; celui-ci ne se laisse pas réduire. A travers l'espace, un temps social se produit et se reproduit ; mais ce temps social se réintroduit avec ses traits et ses déterminations : répétitions, rythmes, cycles, activités* » (Lefebvre 1974, 392) También Harvey 2003, Lash y Urry 1994, Urry 1995.

²² Proceso de movilización de recursos identitarios para la creación de valor.

²³ Ver Remesar (2011) para la valoración de este hecho en los procesos de Regeneración Urbana.

²⁴ “*Es importante resaltar que nuestro aborda-je parte de la constatación de la existencia de tres “planos” configuradores del espacio público. Mientras que es habitual hablar del suelo (plano del suelo o horizontal) y de la fachada (plano vertical) como soporte de los distintos elementos de mobiliario urbano, raramente se menciona el*

“plano del aire” que se convierte en un ámbito relevante de cualificación del espacio público” (Remesar y Esparza 2012).

²⁵ “Vamos a partir de la idea de que la calle, la calle física, actúa como un factor impulsor de mecanismos de apropiación e identidad, al mismo tiempo que de cohesión urbana (Pinto y Remesar 2012) y, por lo tanto, aporta el “material” para la creación de la imagen de la ciudad. Este “material” está formado por elementos “repetibles” (el denominado mobiliario urbano) en el sentido de reproducibles seriadamente, y, al mismo tiempo “repetidos” a lo largo y ancho de la ciudad. Podemos afirmar que esta repetición es, en buena medida, la responsable por la creación de una “proto-imagen”, una imagen común para toda la ciudad. Mediante una serie finita de elementos (...) se consigue la apropiación del territorio, de su conjunto, de la ciudad toda, y no sólo de los territorios vinculados con la experiencia directa del espacio, lo que permite establecer una pauta “común” que ayuda a destacar las diferencias” (Remesar y Esparza 2012).

²⁶ Entendemos monumento en su sentido más laxo, incorporando todos aquellos aspectos de estetización de la ciudad que pueden caber en la categoría Arte Público. Señala Joana Cunha Leal (2010) “Public Art challenges the main assumptions of contemporary art theory because it, dramatically challenges the autonomic conception of creative work. I am specifically reporting myself to the idea that public art cannot be merely thought as yet another available ground for contemporary art”.

utilitarias o de su valor de testimonio. Por último, el **monumento trazo** refiere a un documento sin motivación ética o estética.

Calçada mensaje	Calçada monumento		Calçada trazo
	Anónima/artesanal	De autor	
			
			
			
			
Deíctico urbano que soporta publicidad directa	Derivada de los modelos de los mestres calceteiros	Las formas que dibuja la calçada se encargan a artistas de reconocido prestigio	Extendida por toda la ciudad. A veces presenta variaciones de tratamiento de materiales

Fig. 3 – Adaptación del concepto de Debray aplicado a la calçada

Partiendo de Debray, podemos plantear la discusión entre el concepto de “forma-calçada” y el de “calçada-forma”. La **calçada-forma** equivale al concepto de “monumento-forma” y abarcaría los espacios producidos mediante la instauración de este tipo de pavimentación. Diversos, únicos en relación a su entorno, dependiendo de la capacidad y habilidad del maestro *calceteiro*. El concepto de **forma-calçada** haría referencia a los constituyentes estructurales de este procedimiento de construcción. ¿Qué caracteriza la *forma-calçada*? Según el Mestre calceteiro Artur “A principal característica da calçada e vantagem em relação aos outros pavimentos é a **possibilidade do restauro com mesmo material natu-**

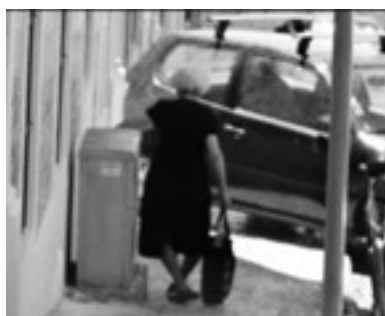
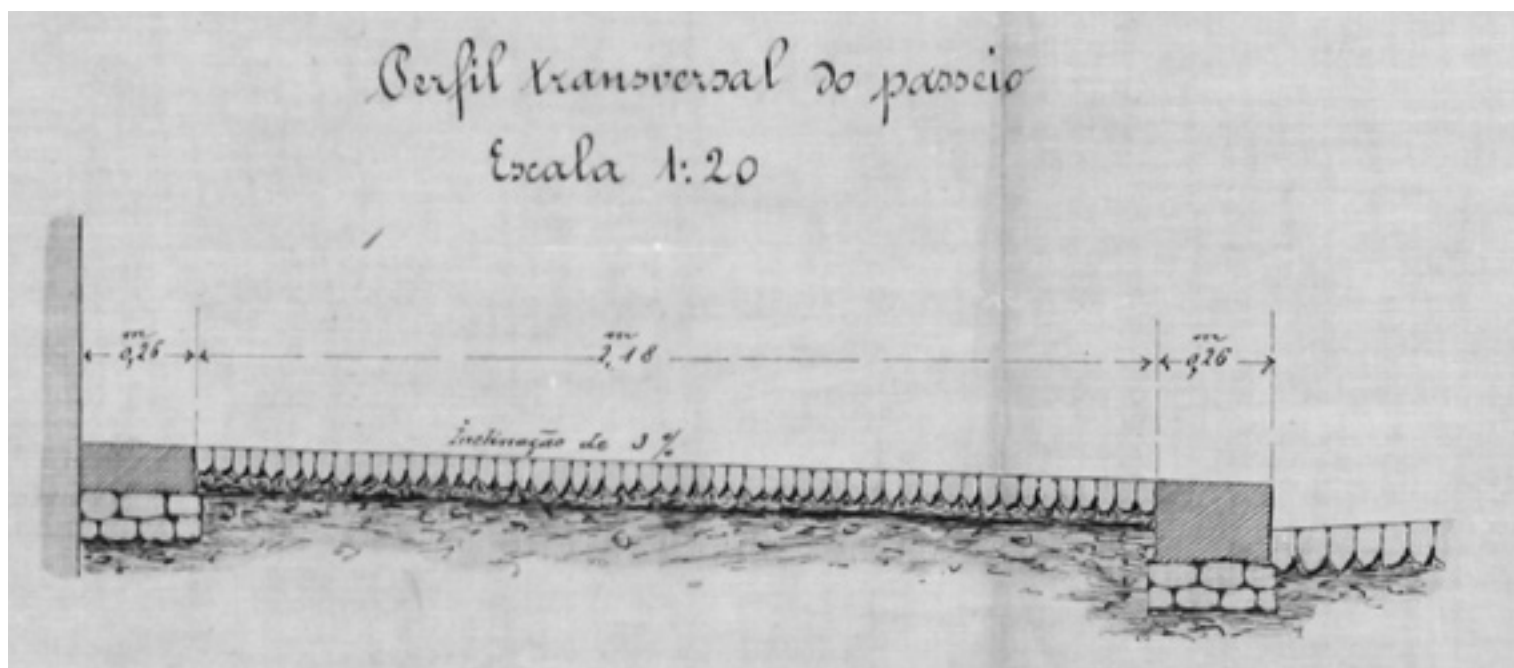


Fig. 4 – Augusto Cesar dos Santos. Sección Rua Garret, 1887 (AML-AC). El perfil transversal para la pavimentación de la Rua Garrett esquematiza la sección tipo de las calles de Lisboa, donde los cubos de piedra calcárea se asientan en una capa de polvo de piedra sobre una base de arena compactada. Este sistema facilita su implantación sobre el terreno variable y cambiante de la ciudad

Fig. 5 y 6 – Dos imágenes habituales en Lisboa. A la izquierda la descomposición de la calçada. A la derecha la dificultad de andar sobre la calçada, en gran parte debido a la falta de adherencia cenestésica y a que se adecua con plasticidad a los desniveles, obviando las necesarias obras de nivelación de la calle.

ral²⁷ – *pedra da calçada*. A Calçada como pavimento de pedra natural (granito e calcário) **tem durabilidade muito maior em comparação com materiais artificiais (asfaltos, produtos de cimento, mosaicos)**. A Calçada **absorve parcialmente águas de chuva**. Cada calçada é única, porque o estilo de assentamento depende do Mestre (único ou equipa) e do pedra feita manualmente por cortador de pedra (único ou equipa) e de camada de pedra (única por natureza geológica). Por isto calçada considera-se como arte ou artesanato e ate hoje no está considerada (regulamentada) como profissão em Portugal” (“Calceteiro”).

Pero, la calçada tiene algunos inconvenientes referentes a los principios de **accesibilidad** y **seguridad** que el espacio público debe ofrecer. La calçada es resbaladiza (una vez desgastado el calcáreo), sus irregularidades introducen un factor adicional de riesgo, puesto que sus componentes se desencajan con facilidad, introducen irregularidades al tacto cenestésico, pueden inducir e inducen caídas. Por último, el agua de lluvia absorbida, reingresa contaminada en los acuíferos.

²⁷ Las negritas son nuestras para destacar los elementos estructurales de la calçada-forma

²⁸ El panot es una baldosa de hormigón hidráulico de 20 × 20 × 5cm, actualmente recubre 5 millones de m² en Barcelona.

²⁹ Introducimos las negritas para realzar el argumento que estamos discutiendo

³⁰ Steva y Planas, Felipe. Pliego de Condiciones. Proyecto de Ornamentación de la nueva plaza de las cortes catalanas. Barcelona, 20 de mayo 1919 (AMCB 1919).

³¹ Decreto Ley 163/2006

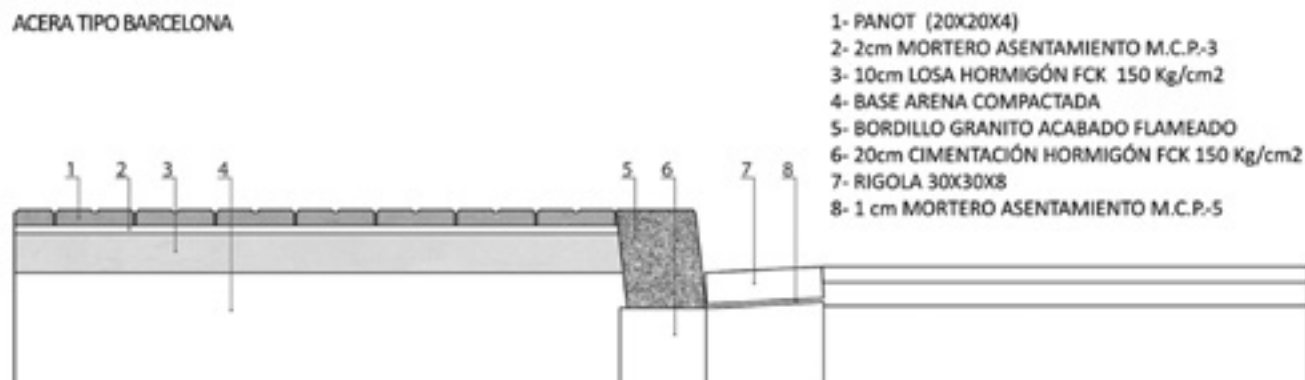
¿Panot vs. Calçada?

En paralelo a las primeras instalaciones de *calçada* en Barcelona, su Ayuntamiento trabaja en el proyecto de construcción de las aceras del Ensanche, donde desde 1906 se generalizará la utilización del panot²⁸. En la fig.7 se observa que el modo de implantación del panot es radicalmente distinto del de la *calçada*. Primero porque su tamaño no permite la adaptabilidad de la *calçada*. Segundo, porqué requiere un proceso de impermeabilización del suelo mediante hormigón para “regularizar” el plano del suelo. El resultado es un mayor confort cenestésico del peatón: un suelo firme, continuo y que no resbala. Pero sin drenar el agua de lluvia, conduciéndola hasta a los imbornales.

No es de extrañar que en la aplicación de la *calçada* en Barcelona se produzca una adaptación del sistema portugués a los requisitos de estabilidad y continuidad propios del modo de hacer en Barcelona. En el pliego de condiciones para la construcción de la *calçada* alrededor de la Fuente a Diana, se especificaba: **“las piedras se sentarán sobre un macizo de hormigón y se trabarán por medio de mortero de cemento portland²⁹; una vez formado el dibujo se verterá una lechada de la misma clase de cemento para rellenar las juntas, que se procurará no sean de gran anchura; una vez haya fraguado el mortero, se procederá al alisado y pulimento de la superficie del mosaico, como consecuencia de cuya operación deberá quedar las superficies bien lisas, no se tolera que ninguna parte de ellas se presente rehundida ni sobresalga de la rasante adoptada³⁰.”**

En Barcelona se substituye el esquema portugués por uno que prioriza la “impermeabilización” y “nivelación” del terreno, adelantándose a algunas de las soluciones estandarizadas que hoy vemos en las calles de Lisboa. Los nuevos espacios urbanos sustituyen los pequeños cubos de piedra irregular por losas de piedra calcárea, por materiales continuos o prefabricados que utilizan áridos de piedra calcárea, con la voluntad de encontrar pavimentos que cumplan con la legislación vigente³¹ en temas de accesibilidad y mantengan en el paisaje de la ciudad el color y la luminosidad característica de la *calçada*.

Fig. 7 – Acera tipo en Barcelona.



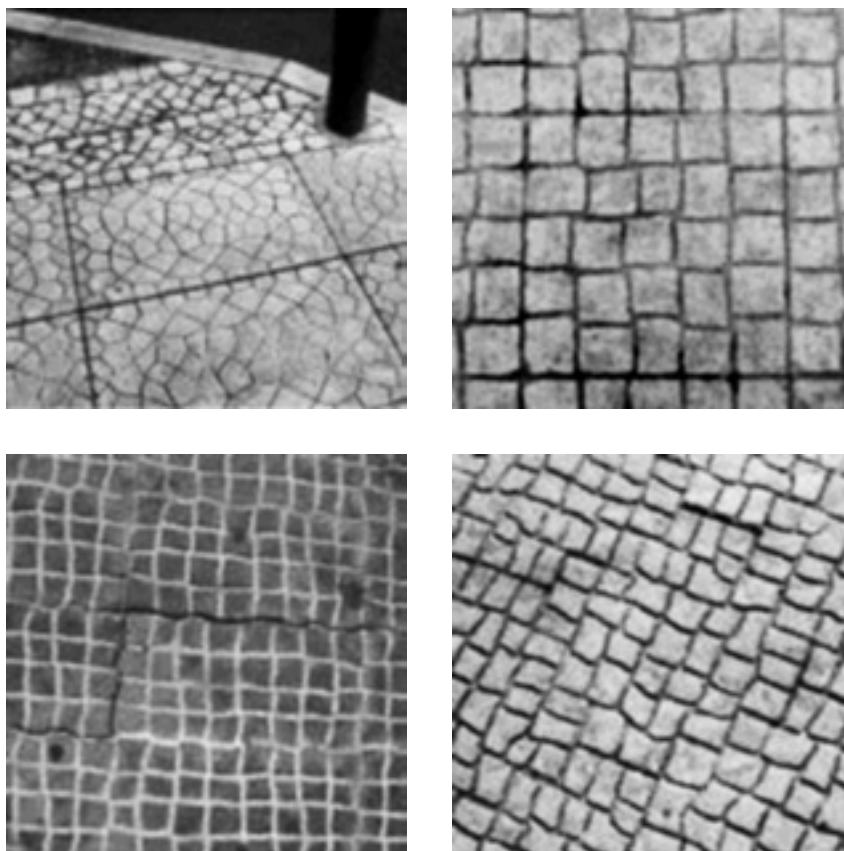


Fig. 8 – La estandarización mecanizada de la calçada, en forma de piezas prefabricadas, no supone ningún avance en cuanto a sus características estéticas como bien se aprecia en la imagen. La losa mecanizada establece una metáfora, rígida y repetitiva, de la calçada-forma, siendo incapaz de reproducir sus valores visuales, plásticos y cenestésicos.

Un debate: ¿ puede sobrevivir la calçada ?

El debate en torno al material más apropiado para la pavimentación tiene un gran impacto en la prensa de la última mitad del s. XIX, que se muestra disconforme con la utilización de piedra basáltica en las calzadas de la ciudad y recomienda la *“conveniência de se deixar, de uma vez para sempre, o sistema antigo de calçar, generalizando para todas as partes o macadamizo, já provado e aprovado por tantas ruas na capital”* (Castilho 1844, 457). Ambos sistemas, continuarán conviviendo durante varios años, también con el asfalto a partir de 1844 y con los paralelepípedos de granito a partir de 1870 e incluso de madera en 1883. Mientras, la pavimentación de las aceras en la Baixa se realiza con losas de piedra, siguiendo el proyecto de Eugenio dos Santos después del terremoto de 1755, a diferencia del resto de la ciudad, donde las escasas aceras existentes se comienzan a construir con asfalto.

La introducción de la *calçada* en el Castillo de San Jorge, causó un notable impacto entre la población. Describe Miguel Paes: *“Era uma novidade, fez sensação. Esta-*

³² Cesar Dos Santos, Augusto. Documento 8. Lisboa, 18 de marzo de 1869. En correspondencia recibida pela repartição de obras públicas 1865-1871 (AML-AC 1865-1871).

³³ *Arte Portuguesa: Revista Ilustrada de archeologia e arte moderna*. Lisboa, mayo 1895, Año I, n.º 5, p.97.

*bleceu-se romaria ao castelo de S. Jorge, para ver a calçada-mosaico, a maioria compreendeu que era bom o systema, bonito, económico e que devia generalizar-se”(Paes 1883). A partir de esta obra y de la pavimentación del *mar largo* del Rossio, los lisboetas empiezan a interiorizar este elemento como constituyente de una imagen distintiva y propia de ciudad. Así, cuando se plantea la ampliación de las aceras del largo de Camões en 1869 para posibilitar las terrazas de los bares, Augusto Cesar declara: “O sistema a empregar no empedramento destes passeios, deverá ser em mozaico, não só pela beleza que apresenta, como por ser uma especialidade desta cidade, beleza que se pode levar a efeito, escolhendo-se um padrão simples que sua importância não exceda de 500 a 600s o metro superficial”³².*

La limitación de formas, es contestada más tarde con la voluntad de crear motivos portugueses para la ornamentación de las calles y paseos más representativos de la ciudad: *“Nas ruas da baixa, pouco a pouco se teem substituído os antigos lajedos dos passeios por empedrados de pedra miúda, o que é bem feito; na rua Augusta, ornamentaram esse trabalho com desenhos de um modelo só, e de mau gosto; na rua da Prata, baniram toda a ornamentação: porque não um desenho variado em cada quarteirão, baseado em motivo português? Ao mesmo tempo, na Avenida forram os passeios de “betons”, incómodos no tempo chuvoso, inesgotáveis de fina operai no verão: porque não o empedrado á portuguesa, o grande mosaico, ali, com uma bela ornamentação?”³³.*

La *calçada* generaliza su utilización simplificada en la mayor parte de aceras de la ciudad, limitando la creación de mosaicos a los lugares de mayor representatividad. Esta generalización ha contribuido a la creación de una imagen compartida de ciudad, de modo parecido a lo que acontece en Barcelona con el *panot*. Sin embargo, desde hace unos años diversas críticas y reivindicaciones apuntan a que la *calçada-forma* debe ser re-inventada para servir a las necesidades de la ciudad contemporánea para garantizar mayor accesibilidad y mejor movilidad.

Las modificaciones de implantación de la *calçada-forma* en Barcelona a principios del s. XX, indican un camino que nos conduciría a una toma de decisión política referente a re-construir los miles de kilómetros de acera de Lisboa mediante la utilización de un sistema de pavimento basado en la nivelación del suelo. Pero, dadas su características, las consideraciones acerca de la *calçada-forma*, tienen un impacto en la posibilidad de pervivencia de la *forma-calçada*. ¿Deberíamos iniciar el proceso de sustitución de la *calçada* por otros sistemas de pavimentación acordes con las necesidades de movilidad y accesibilidad actuales?. Esta decisión debería estar fundamentada en un eficaz análisis coste / beneficio, y debería convertirse en una decisión política a largo plazo, acompañada de un abordaje interdisciplinar que integre, de forma coordinada, los distintos departamentos municipales, así como la opinión de los ciudadanos al afectar a un elemento fundamental de la imagen que los lisboetas tienen de su ciudad. El desarrollo de este debate posibilita la implementación de soluciones innovadoras que contemplen la adaptación de la ciudad al cambio climático integrando medidas para aumentar la permeabilidad del suelo (Costa 2013), y posibilitar el reciclado del material existente en su proceso de fabricación.

Como ya se ha hecho puntualmente, la *calçada-forma* debería innovarse en su lenguaje y en relación al lenguaje contemporáneo del arte, siempre que prevalezca “la lectura estructural de que debe aportar a la ciudad soluciones técnicas y estéticas adecuadas a nuevas situaciones, evitando revivalismos que podrían vararla en el pasado, y resaltando el valor diferencial de este espacio respecto a los otros espacios de la ciudad.” (Remesar y Esparza 2012), puesto que, recordando lo que dijera G.C. Argán (1968) “La estética de la ciudad no es cuestión ni de belleza ni de fealdad, sino de significados”.

Sería imprescindible una reflexión acerca de mantener en algunos sitios la *calçada-forma* artística, tal como plantea el Plano de Acessibilidade Pedonal de Lisboa (CML 2013), para limitar que la *calçada-forma* no quede reducido a un icono turístico de la ciudad³⁴. El centro histórico de las ciudades debiera ser el territorio privilegiado de la innovación en diseño urbano que permita el disfrute democrático de su espacio público (Remesar 2005; 2007). El espacio central de las ciudades (Roca 2000) es el territorio donde se produce la mayor concentración simbólica e histórica, es un gran palimpsesto, donde “leer” la Historia y las historias de la ciudad. Su rastro nos lleva a imaginar otros modos de vida. Sus edificios nos hablan de las vicisitudes experimentadas por ricos y por pobres. Sus monumentos marcan el rastro de la historia, de las representaciones de la ciudad y de las formas de celebración.

La preservación inteligente de este patrimonio es esencial pero evitando la hoja de ruta instalada en la vieja Europa que convierte los centros históricos en “parques temáticos” al servicio de la economía simbólica del turismo y del consumo de “bienes culturales” (Urry 1995). Sus nuevos *habitantes* requieren un confort que un centro histórico tradicional no puede ofrecer, en un contexto en que se prima la patrimonialización. Podemos restaurar una fachada, podemos acomodarla en el decorado urbano, pero no podemos restituir el programa funcional de un edificio. El “fachadismo” arquitectónico tiene su contrapartida en el “revivalismo arcaizante” del mobiliario urbano y equipamientos urbanos cuya única misión es re-crear un ambiente que nunca existió (Remesar, 2007). Que no suceda con la *calçada*. ●

³⁴ Como está sucediendo en Barcelona con el *panot* que encontramos en las tiendas de recuerdos (diversos tamaños y materiales incluido el chocolate) o con la pavimentación del paseo de Gracia basada en un modelo de Gaudí.

Acknowledgemets

Este trabajo se ha desarrollado como parte de los proyectos HAR 2009-13989-CO2-01 y HAR 2011-14431-E del Ministerio de Ciencia e Innovación de España y 2009SGR0903 de la Generalitat de Catalunya

Referencias

Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona (AMCB). 1895. *Assaig del paviment , mosaic portugues, en un dels passejos laterals del rierol del Saló de Sant Joan*. Promotor Sr. Joaquin Marimón. Obras Públicas, Q137, C-29774, Exp.6115.

AMCB. 1913. *Expediente relativo a la adquisición de la fuente Diana y su instalacion en el centro de las calles Cortes y Lauria*. Obras Públicas, Q137, C-29934, Exp.18166.

AMCB. 1917. *Expediente relativo a la construcción del pavimento de mosaico en las aceras del Salón de San Juan y en cinco de los burladeros del cruce del Paseo de Gracia y Argüelles*. Obras Públicas, Q137, C-29930, Exp.17101.

AMCB. 1918. *Expediente relativo a la contratación del empedrado en el cruce de las calles de Cotes y Lauria*. Obras Públicas, Q137, C-29936, Exp.19995.

AMCB. 1919. *Expediente relativo a la ornamentación de la nueva plaza de las Cortes Catalanas (cruce cortes Lauria)*. Comisión Fomento, C-29940, Exp.19995.

Arquivo Municipal de Lisboa Arco do Cego (AML-AC). *Calçadas nas vias publicas*. PT/AMLSB/AL/CMLSB/UROB-E/23, AC.01.I.02.06.37.

ÁGUAS, Sofia. "Design de candeeiros de iluminação pública para a sustentabilidade do Espaço Público" (tesis doctorado, Universidad de Barcelona, 2009). Disponible <<http://www.tdx.cat/handle/10803/1546>>

ARGAN, Giulio Carlo.1968. *Proyecto y Destino*. Buenos Aires: Eudeba.

BAIRRADA, Eduardo Martins.1985. *Empedrados artísticos de Lisboa: A arte da Calçada-Mosaico*. Câmara Municipal de Lisboa. Vila da Maia: Gráfica Maiadouro.

BARRADAS, Silvia. "O mobiliário urbano de fundição artística em Lisboa" *Rossio. estudos de Lisboa*. [en línea]. n.º 2, nov.2013, pp.104-115. Disponible: <http://issuu.com/camara_municipal_lisboa/docs/rossio.estudos_de_lisboa_02_issuu/48>.

BRAGA, Pedro Manuel. "Mobiliário urbano de Lisboa: 1838-1938" (tesis doctorado, Universidade Nova de Lisboa, 1995).

BOYER, Christine. 1994. *The City of Collective Memory*. Cambridge: The MIT Press.

BRANDÃO, Pedro. 2011. *O Sentido da Cidade*. Lisboa: Livros Horizonte.

BRANDÃO, Pedro. 2011b. *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona.

BRANDÃO, Pedro; Águas, Sofia; Carrelo, Miguel. 2002. *O chão da cidade: Guia de avaliação do design de espaço público*. Lisboa: Centro Português de Design.

CABRERA, A. and Nunes, M. 1990. *Olhar o Chão*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa Moeda, 1990.

MESTRE Artur. "Calceteiro.com", última modificación 20 septiembre, 2008. Disponible <www.calceteiro.com>.

CASTILHO, António Feliciano. 1844. *Calçadas*. *Revista universal lisbonense: jornal dos interesses physicos, Moraes e literários*. [periódico digitalizado] Primera Serie, Tomo 3, 9

de mayo de 1844, n.º 38, p.457, artículo 2907. Disponible en: <<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/RUL/RUL.htm>>.

CÂMARA Municipal de Lisboa. 2013. *Plano de Acessibilidade Pedonal de Lisboa*. Equipa do Plano de Acessibilidade. Disponible en: <www.cm-lisboa.pt/viver/mobilidade/modos-suaves/mobilidade-pedonal/plano-de-acessibilidade-pedonal>. Aprobado en reunión pública de la Câmara realizada el 18 de Dezembro de 2013

COSTA, João Pedro. 2013. *Urbanismo e adaptação às alterações climáticas, as frentes de água*. Lisboa: Livros Horizonte.

DEBRAY, Régis. 1999. "Trace, forme ou message?" En Melot, Michel (coord.). *La Confusion monumental*. Paris: Cahiers de la Medialogies, Gallimard, 1^{er} semestre, pp. 47-57.

ESPARZA, Danae. 2013. "O chao da cidade. Lisboa em Barcelona". *Rossio. estudos de Lisboa*. [en línea]. n.º 2, nov.2013, pp. 48-61. Disponible: <http://issuu.com/camara_municipal_lisboa/docs/rossio.estudos_de_lisboa_02_issuu/48>.

ESPARZA, Danae. 2014. El diseño del suelo: el papel del pavimento en la creación de la imagen de la ciudad. Tesis de Doctorado. Programa de Doctorado Espacio Público y Regeneración Urbana. Universitat de Barcelona. (<http://www.tdx.cat/handle/10803/146248>).

FABRE, J.; Huertas, J.M. 2010. "Fuente de Diana" En Grandas, C.; Lecea, I. de; Remesar, A. *Art Públic Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Disponible: <www.bcn.cat/artpublic>.

GANDAS, C.; Lecea, I.; Remesar, A. 2010. *Art Públic Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Àmbit Editorial. Véase también <www.bcn.cat/artpublic>.

HARVEY, D. 2006. *Paris, Capital of Modernity*. New Cork: Routledge.

KATZ, David. 1945. *Psicología de la forma*. Madrid: Espasa Calpe. 1967.

KEPES, Gyorgy. 1944. *El lenguaje de la visión*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1969.

LASH, S; Urry, J. 1994. *Economies of Signs & Space*. London: SAGE.

LEAL, Joana da Cunha. 2010 "On the strange place of Public Art in contemporary Art Theory". *On the w@terfront* [en línea]. n.º: 16, pp. 35-52. Disponible: <www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/225041/306153>.

LEFEBVRE, Henri. 1974. *La construction de l'espace*. Paris: Anthropos, 2000 (4^a edición).

LYNCH, Kevin. 1960. *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.

LYNCH, Kevin. 1972. *¿De que tiempo es este lugar?*. Barcelona: Gustavo Gili.

LYNCH, Kevin. 1981. *La buena forma de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.

MATOS, Ernesto. 2004. *Lisboa das calçadas*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

MOLET, Joan. 2010. "Farolas de la Avenida Gaudí" en Grandas, C; Lecea, I. de; Remesar, A. *Art Públic Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Disponible: <www.bcn.cat/artpublic>.

MUÑOZ, Francesc. 2008. *Urbanalización. Paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona: Gustavo Gili.

OFICINA Española de Patentes y Marcas, Archivo Histórico (OEPM). 1895. *Memoria descriptiva del nuevo sistema de empedrado mosaico, inventada por D. Julio Cesar Augusto Coreiro, natural de Lisboa*. 25 de mayo 1895. Patente n.º 17.498.

PAES, Miguel. 1883. Empedramento das praças. *Diário de Notícias*. Lisboa: Año 19, n.º 6267, 9 de Julio.

PINTO, Ana J.; Remesar, A. 2012. "Public space networks as a support for urban diversity. Then Hague". *Open House International*, vol. 37, n.º 2, June 2012, pp. 15-23.

REMESAR, A. (coord.) 2005. *Manual de Boas Práticas de Mobiliário urbano em Centros Históricos*. Porto: Câmara Municipal de Porto, Projeto Atlante.

REMESAR, A. 2007. O "estilo Alphand-Hittorf" de mobiliário urbano nos centros históricos. *Arquitecturas. O jornal de negócios do mercado das cidades. Suplemento Mobiliário Urbano*. Lisboa: Setembro 2007, n.º.28. p. 56

REMESAR, A. 2011. "Public Art, strategies for the regeneration of public space". *On the w@terfront*. N.º: 17, pp. 3-27. Disponible: <<http://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/234245/316480>>.

REMESAR, A.; Esparza, D. 2012. *Imágenes Congeladas. La imagen del centro histórico*. XVI Convención Científica de Ingeniería y Arquitectura. La Habana: Ministerio de Educación Superior.

ROCA, Miguel Ángel. 2000. Los símbolos en la metrópolis (Globalizada). En Brandão, Pedro; Remesar, Antoni (ed.) *O Espaço Público e a Interdisciplinidade*. Lisboa: Centro Português de Design, p. 106-118.

SISTI, Claudia. 2006. "Studio dell' evoluzione della pavimentazione nello spazio Pubblico Urbano di Lisboa nel secolo XIX con riferimenti a Milano e Barcelona". *On the w@terfront* [en línea]. n.º 8, pp. 105-139. Disponible: <www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/217156>.

URRY, John. 1995. *Consuming places*. London: Routledge.

Resumo

Tomando a cidade de Lisboa como referência e estabelecendo um arco temporal que parte do trabalho produzido desde o início da década de 1970 por artistas como Fernando Conduto, Eduardo Nery, Artur Rosa ou Charters de Almeida, e que nos leva até às soluções exploradas no contexto da *Expo 98*, o objectivo deste artigo é analisar de que modo a problematização do espaço de implantação da obra teve expressão na Arte Pública da capital durante a segunda metade do século xx. ●

Abstract

Taking Lisbon as a case study, and establishing a temporal framework that starts in the beginning of the 1970's, with the work of artists such as Fernando Conduto, Eduardo Nery, Artur Rosa or Charters de Almeida, and ends with *Expo 98*' solutions, the aim of this paper is to analyze how the work's location determined Lisbon's Public Art during the second half of the 20th century. ●

palavras-chave

ARTE PÚBLICA
ESCULTURA
LISBOA

key-words

PUBLIC ART
SCULPTURE
LISBON

Arbitragem Científica Peer Review

Eduarda Neves

Centro de Estudos Arnaldo Araújo – Escola Superior Artística do Porto

Nuria Ricart Ulldemolins

Universidade de Barcelona

Data de Submissão
Date of Submission

Mar. 2013

Data de Aceitação
Date of Approval

Abr. 2014

À PROCURA DE UM CONTEXTO: ARTE PÚBLICA EM LISBOA NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

MARGARIDA BRITO ALVES
IHA/FCSH-UNL

“The question of place, site, or location has always been a central issue for sculpture. Unlike painting, it normally does not carry its frame with it, and is thus much more sensitive to issues of placement. It does not project a virtual space, opening a window into immensity as, say, landscape painting does; it takes up space, moves in and occupies a site, obtruding on it or changing it.”

– W. J. T. Mitchell

Amplamente complexo, o conceito de Arte Pública implica invariavelmente a constituição de uma relação entre a obra e o espaço que a acolhe – relação essa que cruza uma dimensão não apenas artística, mas também urbana, política, económica e social, e que durante o século XX, sobretudo na sua segunda metade, foi alvo de intensa e continuada problematização.

Assim, apesar da Arte Pública, estar tradicionalmente associada a uma expressão monumental, celebrativa e figurativa, ao longo do século XX é reconhecível um processo de espacialização da escultura que introduziu novas coordenadas para a redefinição da abordagem a este tipo de programas.

Com efeito, tendo por referência a designada “expansão do campo da escultura” (Krauss, 1979), que se definiu com maior evidência a partir do final da década de 1960, foi já em meados da década seguinte que, num plano internacional, a Arte Pública adquiriu um novo fôlego, tendo até (re)começado a ser utilizada como ins-

trumento central na definição de operações de expansão e requalificação do espaço urbano em diferentes cidades¹. Revelando um forte potencial de experimentação, foi então que surgiu revitalizada através de diferentes estratégias de elaboração de propostas que, mais do que se constituírem como exercícios de pontuação ou ornamentação do espaço público, partiam da exploração de noções como “contexto” ou “envolvente”.

Nesses anos, assinalando uma revisão de paradigma, e em detrimento de uma concepção abstracta de espaço, surgiram numerosos projectos² de Arte Pública que tomavam como ponto de partida as particularidades de um determinado local, apoiando-se numa noção de *site-specific*, à qual subjaz uma interligação entre a obra e o espaço que a recebe, ou mesmo entre arte e arquitectura. Neste processo, a noção de espaço, enquanto suporte neutro, foi substituída pelas noções mais particularizadas de sítio e de lugar – conceitos que foram objecto de estudo de diversos autores, tais como Yi-Fu Tuan³, Christian Norberg-Schulz⁴ ou Michel de Certeau⁵. Na década de 1970, muitas intervenções no espaço público passaram deste modo a ser encaradas como um campo propício ao desenvolvimento de propostas que, inscrevendo-se directamente no meio urbano, permitiam que fossem estabelecidas diferentes ligações com o próprio local a que se destinavam⁶. Foi, de resto, com base nestes princípios que, já na década de 1980, no âmbito do seu polémico e mediático projecto *Tilted Arc* na Federal Plaza em Nova Iorque, Richard Serra formulou a frase que passou a ser amplamente citada como um slogan de defesa da inseparabilidade entre a obra e espaço da sua implantação: “to remove the work is to destroy the work” (Serra, 1985, 44).

Em Portugal, e mais especificamente em Lisboa, este tipo de soluções tardou a surgir, mas é contudo possível reconhecer, ao longo da segunda metade do século xx, uma crescente preocupação com a definição espacial da obra, num sentido mais alargado, e, em particular, com a articulação entre obra e espaço envolvente.

Tomando pois o contexto lisboeta como referência, e estabelecendo um arco temporal que parte do trabalho produzido por diferentes artistas desde o início dos anos 1970 e que nos leva até às soluções exploradas no âmbito da *Expo '98*, é assim objectivo desta reflexão analisar de que modo a problematização do espaço de implantação da obra teve expressão na Arte Pública desta cidade – tornando-se possível distinguir, durante este período, uma assinalável alteração em termos operativos.

De facto, na continuidade das práticas oitocentistas, durante a primeira metade do século xx raras são as intervenções no espaço público da capital em que é identificável uma clara articulação entre a obra e o contexto da sua inserção. Não faltam aliás casos em que o local de implantação foi decidido à posteriori, num processo de alheamento relativamente a questões de escala e de coerência de integração que por vezes se arrastou ao longo de décadas – escultura não “num campo expandido”, mas num tempo expandido, portanto.

Poderíamos recordar diferentes situações que atestam a total ausência de um pensamento sobre esta articulação, mas talvez o mais eloquente exemplo deste tipo

¹ Para aprofundar esta questão ver Antoni Remesar. 2011. «Public Art, strategies for the regeneration of public space», *On the w@terfront*, vol.17 (February), 3-27.

² Veja-se, por exemplo, a acção da agência norte-americana *The National Endowment for the Arts*, que, a partir de 1965, começou a viabilizar diversas encomendas de arte pública através da atribuição de fundos especificamente subsidiados para esse fim, ou a da organização australiana *Kaldor Public Art Projects* que, desde 1969, promoveu comissões a diferentes artistas internacionais.

³ Yi-Fu Tuan. 1977. *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

⁴ Christian Norberg-Schulz. 1980. *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. London: Academy Editions.

⁵ Michel de Certeau. 1984. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press.

⁶ Para aprofundar esta questão, ver, por exemplo, Miwon Kwon. 2002. *One Place After Another – Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge – Massachusetts: The MIT Press.



de práticas seja o caso das estátuas que, em 1946, o Ministério Público encomendou a Francisco Franco “sem destino prévio nem preciso” (Acciaiuoli, 2005, 38), deixando a decisão da sua colocação ao encargo da Câmara Municipal de Lisboa. E se esta abordagem nos parece hoje ultrapassada, importa notar que, na verdade, continua a ser comum, já que, se avançarmos para um exemplo recente, embora relativamente feliz, é ainda nesta nebulosa que podemos inscrever a solução que foi encontrada para a peça *Kit Garden*, de Joana Vasconcelos, que em 2003 venceu o Prémio Ministério da Cultura / Tabaqueira, tendo sido pensada para ser instalada no Largo das Belas-Artes, mas que, depois de quase dez anos de indefinição, foi inaugurada em Outubro de 2012 no entretanto requalificado Largo do Intendente. Uma fragilidade maior na Arte Pública lisboeta está porém no modo como a articulação entre a obra e o espaço envolvente continua muitas vezes a não ser reconhecida, e respeitada, mesmo após a implantação da peça. Notemos pois que também não são diminutos os casos em que, interrompendo qualquer possibilidade de construção de uma identidade espacial baseada numa associação simbólica entre obra e local, diversas peças foram sucessivamente deslocadas entre diferentes pontos da cidade, tendo sido essencialmente encaradas como esculturas portáteis – uma prática novamente identificável desde o século XIX, e que se manteve no século XX, como nos mostra o exemplo do *Neptuno* (1771) – da autoria de Joaquim Machado de Castro, e que, depois de ter sido originalmente colocada no Chiado, foi desmantelada na década de 1850 e deslocada, sequencialmente, para a Mãe d’Água às Amoreiras, para o Museu Arqueológico do Carmo (em 1866), para o Jardim da Estação Elevatória das Águas dos Barbadinhos (de 1866 a 1881), para a Praça do Chile (em 1949) e, finalmente, para o Largo D. Estefânia (1950), onde se encontra actualmente –; ou o do monumento a D. Nuno Álvares Pereira (1950) – da autoria de Leopoldo de Almeida, e inicialmente pensado para ser colocado ao fundo da Alameda do Parque Eduardo VII, mas que, na sequência de uma forte polémica, foi destinado à Praça da Figueira, acabando por ser levado para a Batalha, onde foi inaugurado apenas em 1968.

Mais tarde, é ainda dentro deste tipo de operações que podemos inscrever o reposicionamento do *Monumento à I Travessia Aérea do Atlântico Sul* – uma escultura que teve por base um concurso lançado por iniciativa camarária em 1970, com o objectivo de comemorar o cinquentenário desse percurso. Recordemos que a proposta de José Laranjeira Santos e de António Rodrigues Fernandes, que venceu por unanimidade o concurso em questão, foi, como previsto, construída e inaugurada em Junho de 1972, junto à Torre de Belém, perto da doca de onde saía o hidroavião de Gago Coutinho e Sacadura Cabral em 1922, e onde estabelecia uma relação com um espelho de água que simbolizava o Atlântico. Porém, com base numa contestação que surgira no final de Março de 1971, assinada por 80 subscritores que solicitavam a anulação do concurso⁷, a escultura acabou por ser removida em 1985, para um dos claustros do Mosteiro dos Jerónimos, e substituída por uma réplica, à escala natural, do avião *Santa Cruz*, da autoria de Domingos Soares Branco. Já em 2001, foi recolocada, por razões de toponímia, no cruzamento da Av. da Igreja com a Av. Rio de Janeiro.

⁷ Para aprofundar esta questão, ver Sílvia Câmara. 2009. *Abstracção e Escultura em Portugal: História de um encontro adiado (1930-1972)*. Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal, Lisboa: FCSH – UNL, 174-182.

⁸ Cf. Aldo Rossi. 1966. *L'Architettura della Città*. Milano: CittàStudi Edizioni.

Em Lisboa, várias peças puderam assim, de forma artificializada, ser adaptadas a diferentes locais, sendo abstractamente pensadas enquanto elementos passíveis de serem pousados, de forma sucessiva, em contextos com os quais à partida não se relacionavam, e quebrando desse modo um laço espaço-temporal, tão caro a qualquer intervenção de Arte Pública – aqui explicitamente entendida à maneira de Aldo Rossi, que identificou os monumentos como pontos fixos na dinâmica urbana, como uma sequência de elementos que vai registando uma história, um tempo, e assumindo-se, dessa forma, como responsáveis pela manutenção da memória⁸.

Evidentemente que temos de reconhecer que, no século xx, muitas das intervenções no espaço público lisboeta seguiram um modelo modernista mais ortodoxo, baseado numa concepção de espaço neutro, no qual a escultura funciona como um elemento autónomo que o pontua, sem com ele estabelecer qualquer relação formal. Mas esse facto em nada justifica um modo de operar que suspende a possibilidade de constituição de uma memória baseada na pertença de uma obra a um lugar. Neste sentido, e como nos indica W. J. T. Mitchell na frase que nos serve de epígrafe, importa compreender que o lugar é, de facto, uma questão central na escultura, dado que esta o ocupa, o transforma. Mesmo sem com ele criar evidentes ligações formais, a escultura tem a capacidade de alterar o espaço em que se inscreve, criando desse modo um novo espaço que a inclui, passando a fazer parte da história do local, tal como do quotidiano dos seus habitantes – e constituindo-se, nessa medida, como parte activa da construção de uma identidade.

Tomando como referência a segunda metade do século xx, podemos notar que, tal como nas décadas anteriores, na grande maioria das peças escultóricas que foram instaladas em Lisboa, continuou a não existir uma clara preocupação com a relação estabelecida entre a obra e o contexto da sua inserção, o que acusa assim a persistência de um modelo operativo de simples pontuação, que tardou a ser posto em causa.

A este propósito é aliás esclarecedor que, já em Outubro de 1973, se fazia capa da revista *Colóquio / Artes* com a peça *D. Sebastião* de João Cutileiro – então acabada de inaugurar em Lagos, e motivo de acesa polémica – uma vez que, em certa parte, marcava a tardia ruptura da escultura portuguesa com o estereótipo de estatuária pública que ainda tinha por modelo a escultura de Gonçalves Zarco da autoria de Francisco Franco, de 1928. Relevante é também o facto de, no texto referente a essa capa, José-Augusto França, então director da revista e um dos mais influentes críticos nesse período, não hesitar em considerá-la como “uma das melhores estátuas de Portugal – e a mais moderna de todas” – ainda que acrescentasse, com prudente reserva, “dentro dos limites da figuração iconográfica” (França, 1973, 44). Apesar de tudo, a partir da década de 1970, e embora muitas vezes definidas como meros exercícios de ampliação, alguns artistas desenvolveram propostas destinadas ao espaço público da capital mais compaginadas com as geometrias que internacionalmente se vinham a definir – facto que não pode, evidentemente, ser desligado da maior abertura que definiu o período pós-revolução. Uma abertura que foi, de resto, explorada em acções colectivas que se realizaram no espaço público – recordemos as

intervenções então desenvolvidas pelos artistas do Grupo Acre, que, a 5 de Agosto de 1974, pintaram uma malha de figuras abstractas, em cor-de-rosa e amarelo, numa extensão do pavimento da Rua do Carmo –, e que, no campo da escultura, foi, bastante mais tarde, simbolicamente fixada por João Cutileiro no *Monumento ao 25 de Abril*, inaugurado já em 1997, no topo do Parque Eduardo VII, tratando-se de uma composição que procura assinalar um novo tempo para a escultura, representando a destruição de um recorrente plinto da estatuária do Estado Novo – uma proposta que, como bem notou João Pinharanda, é conceptualmente estimulante, “mas não inteiramente resolvida a nível estético” (Pinharanda, 2005, 44).

É assim dentro de um fase de maior abertura que podemos salientar algumas das propostas desenvolvidas por autores como Fernando Conduto, Eduardo Nery, Artur Rosa ou Charters de Almeida, que, de diferentes formas, revelam como a problematização do espaço de implantação da obra veio a ter expressão na Arte Pública lisboeta.

Fernando Conduto é, aliás, o autor da primeira escultura abstracta tardiamente⁹ colocada no espaço público da cidade: uma peça de grandes dimensões produzida em ferro metalizado e zinco pintado que, em 1968, foi posicionada no cruzamento da Rua Castilho com a Rua Braancamp, junto ao edifício Castil – arquitectado pelo Atelier Conceição Silva, com o qual o artista colaborou em diferentes projectos. Embora essa escultura possa, eventualmente, estabelecer um diálogo com a arquitectura, a intervenção corresponde no entanto a uma pontuação urbana que não reflecte, na verdade, qualquer vínculo ao lugar onde se situa. De resto, atestando esta perspectiva, o próprio escultor chegou a referir-se às peças que criou para o espaço urbano como “adereços escultóricos” (Nunes, 2005, 154).

Durante os anos seguintes, Fernando Conduto manteve uma proximidade com a arquitectura, continuando a desenvolver esculturas abstractas, de tendência minimalista, que procuravam estabelecer relações dinâmicas com a envolvente urbana em que se localizavam – tal como mostra a escultura para as Torres de Alfragide, de 1969, ou a *Sem Título*, de 1975, posicionada na Av. dos Combatentes. No final da década de 1970, utilizando a arquitectura como suporte, chegou a produzir peças que se constituíram como intervenções sobre elementos estruturais da própria construção arquitectónica, tais como a *Coluna da Faculdade de Ciências* da Universidade de Lisboa, de 1976, ou o *Pilar do Fórum Picoas*, de 1978.

Por seu lado, Eduardo Nery aproximou-se igualmente da arquitectura desde o final da década de 1960, tendo configurado diversos painéis em azulejo, pinturas e relevos murais¹⁰, que corresponderam essencialmente a intervenções plásticas sobre edifícios, mas que revelam uma cuidadosa atenção à sua articulação espacial – como exemplificam os painéis geométrico-abstractos em azulejo que desenvolveu para a Estação e Viadutos do Campo Grande do Metropolitano de Lisboa, entre 1984 e 1987 (projectados entre 1983 e 1984), tratando-se de um modo de actuar no espaço público que nos obriga necessariamente a recordar a pioneira operação de arte abstracta levada a cabo por Maria Keil a partir de 1957, nos painéis de azulejos produzidos igualmente para o Metropolitano de Lisboa, ou, recuando um pouco

⁹ Notemos que, depois de quase uma década de exploração de uma linguagem abstracta na escultura portuguesa, foi apenas em 1959 que o regime se decidiu finalmente a colocar, pela primeira vez, uma peça abstracta no espaço público, mas apenas, e tal como refere Sílvia Câmara, “na confortável distância de Valência” – tratando-se de *Ritmo de Primavera*, uma escultura desse mesmo ano, da autoria de Arlindo Rocha. Ver Sílvia Câmara. 2009. «Escultura Pública Abstracta nas Ditaduras Peninsulares. Notas para um Estudo Comparativo entre Lisboa e Barcelona», *Arte y Espacio Público en Las Dictaduras*, conjunto de textos policopiados e distribuídos por ocasião do colóquio *Vlth Waterfronts of Art International Conference*, na Universitat de Barcelona de 14 a 19 de Setembro de 2009, p. 28.

¹⁰ Ver Maria Alexandra Salgado Ai-Quintas. 2009. *Transfigurações do Espaço Arquitectónico através da Pintura na Arquitectura Portuguesa entre os Anos Sessenta e Noventa do Século XX*. Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, Lisboa: Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.

¹¹ Na década de 1990 foi ainda desenvolvido um quinto mural, da autoria de Eduardo Nery.

¹² “Essas esculturas que eu fazia em 1971, eram esculturas a que eu chamava de *Esculturas para espaços urbanos*. Porque eu sentia que a escultura podia ser ampliada à nossa escala e que por isso estaria certa, digamos. Funcionavam também como objecto autónomo de escultura. Uma peça pequena de escultura, embora eu pudesse apoderar-me dela e pô-la à nossa escala”. Artur Rosa citado por Pedro Miguel Alegria Lobo Pereira de Sousa. 2008. «Entrevista a Artur Rosa», *A Arte Op na Arte Pública em Portugal*. Dissertação de Mestrado em Estudos Curatoriais – Temas de Arte Contemporânea, Vol. II, Lisboa: FBA – UL, p.170.

¹³ “(...) Acresce a todos estes aspectos o facto da sua proximidade com o Terreiro do Paço. Esta belíssima praça, por si só define todo um sentido de pensamento na sua mais vasta compreensão, impõe o cuidado a ter em ordem à escala, densidade, cor, implantação e forma, factores a considerar a qualquer tipo de intervenção que se pretendesse fazer nesse local. A diferença de cotas existentes entre o nível das águas do rio Tejo e a zonas de circulação pedonais e de viaturas, eram também um aviso a ter em conta em ordem às leituras feitas do rio pela nova relação que iria surgir entre a intervenção a fazer e os edifícios mais próximos, bem assim como à diversidade dos tempos de leitura entre aqueles que se deslocassem em viaturas ou a pé”. João Charters de Almeida, «*Ribeira das Naus* – Memória descritiva», disponível em <<http://www.chartersdealmeida.com/#app=3f4c&6e86--selectedIndex=10>>, consultado a 28 de Março de 2013.

¹⁴ José Guilherme Abreu. 2006. *Escultura Pública e Monumentalidade em Portugal (1948-1998)*. Estudo transdisciplinar de História da Arte e Fenomenologia Genética, Dissertação de Doutoramento, Lisboa: FCSH – UNL, Lisboa, p. 663.

mais, os quatro painéis de azulejos¹¹ da autoria de Carlos Botelho, Júlio Pomar e Alice Jorge, Maria Keil, e Sá Nogueira, para as escadarias dos Blocos de Habitação da Av. Infante Santo, projectados pelos arquitectos Alberto Pessoa, Hernâni Gândara e João Abel Manta, em 1952.

Um outro caso particularmente interessante, no que se refere a uma problematização da relação entre obra e espaço, é o da série de peças elaboradas por Artur Rosa em 1971, tratando-se de uma série de estruturas que tanto eram pensadas como esculturas autónomas, assumindo a escala de objecto em que eram trabalhadas, como admitiam a possibilidade de serem ampliadas para uma escala arquitectónica¹², podendo assim ser tomadas como maquetes de obras a instalar no espaço público. Foi esse o destino da *Escultura para Espaço Urbano I* – uma estrutura em arco, composta por vários elementos unificados por uma pintura vermelha, que configura uma dinâmica progressão geométrica, definindo a transformação de um cubo num paralelepípedo – uma peça pensada, desde o momento inicial da sua concepção, como uma “zona de entrada” para ser aplicada num contexto urbano, e que acabou por vir a ser inaugurada, já em 1999, numa versão ampliada, instalada na Av. Conde de Valbom. Durante esse processo, mantendo a tendência geométrica e cinética que vinha a seguir, evocando algumas preocupações de referência minimal, e sem alterar o desenho original da escultura, o artista trabalhou em articulação com os técnicos responsáveis pela instalação da peça no espaço urbano, tendo sido definida uma cuidadosa localização – que teve em conta os diferentes pontos de vista tidos a partir das diversas ruas que ali confluem, tal como outros elementos previamente existentes no espaço. Apesar desses evidentes cuidados de implantação, e da sua clara integração no local, importa contudo notar que, no essencial, esta adaptação segue ainda uma lógica decorativa, com flexibilidade de ampliação / redução. Na mesma linha, e depois de ter explorado um cunho expressionista, João Charters de Almeida assumiu um registo geométrico, desenvolvendo esculturas urbanas que evocam um léxico minimalista. Em 1995, a sua obra *Ribeira das Naus* – uma estrutura em aço, de grandes dimensões, composta por diversas peças pintadas homogeneamente de vermelho – foi colocada junto ao Tejo, tomando o nome da sua localização. Como esclarece a memória descritiva da escultura, esta foi claramente definida com base na sua articulação com o espaço de implantação – tendo sido consideradas especificidades como a escala, a forma, as variações de cota do terreno, a cor, ou a relação estabelecida com o rio e com os edifícios na sua proximidade¹³. Não deixa assim de ser irónico que, após a peça ter sido desmantelada em 2011, no âmbito das obras de requalificação da frente ribeirinha entre o Cais do Sodré e a Praça do Comércio, não tenha sido novamente reposicionada nessa reconversão, mas antes deslocada para um outro ponto da cidade – e desta forma, num desdobramento de espaços, temos a *Ribeira das Naus* na Alameda da Universidade desde 2012.

Neste alinhamento, vale a pena referir ainda a produção escultórica de Sam, que, depois de ter realizado *Ad Ephemeram Gloriam* em 1980, um notável “contra-monumento” – tal como o designou José Guilherme Abreu¹⁴ –, que se localiza no

topo da Alameda D. Afonso Henriques, produziu *A Oliveira*, uma escultura que, em 1990, foi implantada numa zona arborizada de Olivais-Sul, e que é uma das poucas obras no espaço público de Lisboa a estabelecer uma interessante e particularmente eficaz articulação com a sua envolvente.

Em memória às entretanto desaparecidas oliveiras que caracterizavam a área, a peça desenvolve-se a partir de duas chapas em ferro, com cerca de 5 metros de lado, em cada uma das quais foi recortado o simplificado, senão mesmo infantil, contorno de uma oliveira à escala natural. Enquanto as chapas recortadas são utilizadas como uma cenográfica composição colocada em “L”, os recortes delas retirados formalizam-se num cruzamento ortogonal, enquanto composição tridimensional, que se afirma como o positivo daquilo que podemos identificar nas chapas como negativo. Trata-se assim de um jogo entre cheio e vazio, entre subtração e adição, entre bidimensional e tridimensional, ou ainda entre representação e apresentação – dado que as árvores existentes no local são visíveis através das chapas recortadas, preenchendo os contornos deixados em aberto, e fazendo, desse modo, também parte da escultura.

Sem que tenha existido uma articulação formal com o espaço envolvente, importa ainda destacar que, ao longo da segunda metade do século xx, foram colocadas diversas esculturas no espaço público de Lisboa, através das quais se procurou estabelecer uma identificação entre obra e lugar. Entramos pois num terreno de afinidades simbólicas, no qual é sobretudo uma intenção decorativa que norteia a implantação das peças, mas que, numa dimensão evocativa, definem diferentes ligações invisíveis que funcionam como um precioso mapa secreto da cidade. É neste quadro que podemos compreender as pálidas relações do *Monumento à Travessia Aérea do Atlântico Sul* com o local onde actualmente se encontra, e é nele que também podemos inscrever peças como o *São Vicente* – cujos primeiros estudos foram desenvolvidos em 1949 por Raúl Xavier, tratando-se de uma peça inicialmente destinada ao átrio dos Paços do Concelho, mas que, em 1970, acabou por ser colocada relativamente perto da Igreja de São Vicente de Fora –, ou como *Ouranos II* – criada por Etienne Hadju em 1957, e que, já em 2001, foi instalada no Jardim das Amoreiras, em frente à Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, em memória à amizade que unia o seu autor a esses artistas. E dentro deste eixo de acção, não deixemos de salientar ainda a bela ironia *noir* que a Praça do Areeiro nos oferece, ao rematar a Av. Almirante Gago Coutinho – também conhecida como Av. do Aeroporto – com a homenagem a uma vítima de um acidente aéreo: o monumento a Francisco de Sá Carneiro, da autoria de Domingos Soares Branco, inaugurado em 1991.

Por fim, resta-nos abordar algumas das iniciativas¹⁵ desenvolvidas no Parque das Nações, no âmbito da *Expo '98* – que se constituiu como uma fecunda oportunidade para que fossem testados novos modelos de intervenção, tal como aspirava António Manuel Pinto, um dos responsáveis pelo projecto de Arte Pública em questão. De facto, num texto que este comissário então assinou, e que integra um catálogo dedicado às propostas então realizadas, eram salientadas as possibilidades

¹⁵ Para uma análise mais abrangente sobre as intervenções no espaço público, desenvolvidas no contexto da *Expo '98*, ver Marta Traquino. 2010. *A Construção do lugar pela Arte Contemporânea*, Lisboa: Húmus.

que a área oferecia “às mais inovadoras experiências urbanas, partindo do desejo de concretizar novas filosofias de ocupação de espaço”, era indicado que “para além da problemática do espaço público e da sua vivência, colocava-se também o problema da introdução e validade de projectos de Arte Contemporânea (...) no espaço público”, e era ainda referido o desejo de que fossem introduzidos “projectos artísticos que influíssem nas práticas vivenciais do território que se criava” (Pinto, 1998, 13).

Contudo, embora a ocasião, tantas vezes referenciada como um momento de relançamento da Arte Pública em Portugal, tenha viabilizado a encomenda de uma série de peças que revelaram o trabalho de diferentes escultores contemporâneos, quando procuramos soluções com a capacidade de se articularem realmente com a sua envolvente, temos de reconhecer que, na sua maioria, as obras resumem-se a exercícios de pontuação.

Evidentemente que esculturas como a *Montanha-Rio*, de Rui Sanches, *Horas de Chumbo*, de Rui Chafes, *Kanimambo*, de Ângela Ferreira, ou a *Sem Título*, de José Pedro Croft, escapam a um modelo puramente modernista e determinado por uma noção de autonomia da arte, ao estabelecerem algumas subtis relações espaciais com a sua envolvente, ao assumirem uma escala humana, e ao incluírem alguma possibilidade de participação por parte do público: a escultura de Rui Sanches estrutura-se como uma construção arquitectónica percorrível; a de Rui Chafes, executada em ferro pintado de preto, é constituída por dois tubos cónicos, através dos quais o espectador pode espreitar, e que apontam para o norte de África e para o Oriente, relacionando-se assim directamente com a temática da exposição; a de Ângela Ferreira, situada no Largo das Bicas e que pretende homenagear os trabalhadores moçambicanos que participaram na construção da *Expo '98*, inclui duas mesas com bancos, passíveis de serem utilizadas pelos visitantes, uma bica e uma estrutura semelhante a um equipamento lúdico-infantil; enquanto a de José Pedro Croft, dando continuidade à utilização de chapas de espelho que o artista começara a testar no início da década de 1990, consiste num grupo de sete estruturas metálicas quadrangulares ou rectangulares, com cantos boleados, e de diferentes dimensões, que funcionam como molduras a chapas reflectoras – que, ao espelham o espaço da sua envolvente, tornam a presença das peças algo indistinta do pequeno bosque de plátanos que as acolhe.

Por outro lado, intervenções como o revestimento em azulejo do viaduto que liga a Av. Marechal Gomes da Costa à Av. Infante D. Henrique, da autoria de Pedro Cabrita Reis – e que tem por complemento uma oliveira centenária e ainda diversos volumes geometrizados que evocam o carácter industrial que determinava anteriormente aquela zona –, ou a reconversão da Torre de TCC (a antiga torre de refinaria da Petrogal), elaborada pelos arquitectos Manuel da Graça Dias e Egas Vieira, em parceria com Pedro Calapez (que projectou o desenho do pavimento da área envolvente a essa estrutura), também se afastam de uma concepção modernista mais redutora, dado que se tratam de intervenções sobre elementos previamente projectados, ou preexistentes, e que procuram sobretudo fixar memórias – embora

assinalem uma certa cumplicidade entre artistas e arquitectos, tal como um mais complexo entendimento do espaço em que se inserem.

Pensadas de facto em articulação com o espaço que as acolhe, e com a capacidade de dinamizar as práticas vivenciais do lugar, surgem apenas, e portanto como excepção, as propostas desenvolvidas por Fernanda Fragateiro em colaboração com o arquitecto paisagista João Gomes da Silva: o *Jardim das Ondas* e o *Jardim da Água*. Com efeito, tratam-se de intervenções que não se limitaram a encarar a área de implantação como uma superfície meramente de suporte, tomando-a antes como matéria moldável – como é o evidente caso do *Jardim das Ondas* –, e que exploraram uma linguagem construtiva que cruza elementos da escultura, da arquitectura e da arquitectura paisagista – como exemplificam as linhas de água, os muros, as zonas de estar ou a composição mineral e vegetal do *Jardim da Água*. Embora uma grande parte das obras produzidas no quadro da *Expo '98* permitam deste modo assinalar um tipo de intervenção no espaço público de Lisboa que se afasta de um registo celebrativo e monumental, uma mais cuidadosa articulação entre obra e contexto, tal como a problematização desse contexto, permaneceu assim essencialmente por ser explorada no final do século xx. ●

Bibliografia

ABREU, José Guilherme. 2006. *Escultura Pública e Monumentalidade em Portugal (1948-1998). Estudo transdisciplinar de História da Arte e Fenomenologia Genética*, Dissertação de Doutoramento, Lisboa: FCSH – UNL.

ACCIAIUOLI, Margarida. 2005. «Escultura do Estado Novo», *Estatuária e Escultura Pública de Lisboa. Roteiro*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 34-39.

AI-QUINTAS, Maria Alexandra Salgado. 2009. *Transfigurações do Espaço Arquitectónico através da Pintura na Arquitectura Portuguesa entre os Anos Sessenta e Noventa do Século XX*. Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, Lisboa: Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.

ALMEIDA, João Charters, «*Ribeira das Naus – Memória descritiva*», disponível em <<http://www.chartersdealmeida.com/#app=3f4c&6e86-selectedIndex=10>>

CÂMARA, Sílvia. 2009. *Abstracção e Escultura em Portugal: História de um encontro adiado (1930-1972)*. Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal, Lisboa: FCSH – UNL.

CÂMARA, Sílvia. 2009. «Escultura Pública Abstracta nas Ditaduras Peninsulares. Notas para um Estudo Comparativo entre Lisboa e Barcelona», *Arte y Espacio Público en Las Dictaduras*, conjunto de textos policopiados, distribuídos por ocasião do colóquio *Vlth Waterfronts of Art International Conference*, na Universitat de Barcelona de 14 a 19 de Setembro de 2009.

CERTEAU, Michel de. 1984. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press.

FRANÇA, José-Augusto França. 1973. «O “D. Sebastião” de João Cutileiro», *Colóquio / Artes* N. 14, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 41-44.

KRAUSS, Rosalind. 1979. «Sculpture in the Expanded Field», *October*, N.8 (Spring 1979) Cambridge – Massachusetts: The MIT Press, 30-44.

KWON, Miwon. 2002. *One Place After Another – Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge – Massachusetts: The MIT Press.

MITCHELL, W.J.T. 2005. «What Sculpture wants: Placing Anthony Gormley», *What do pictures want?*, Chicago and London: The University of Chicago Press.

NORBERG-SCHULZ, Christian. 1980. *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. London: Academy Editions.

NUNES, Paulo Simões. 2005. «Fernando Conduto», *Dicionário de Escultura Portuguesa*, dirigido por José Fernandes Pereira, Lisboa: Caminho, 152-157.

PINHARANDA, João. 2005. «Monumentos em Lisboa de 1974 aos dias de hoje: enquadramento teórico, político e urbano», *Estatuária e Escultura Pública de Lisboa. Roteiro*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 40-47.

PINTO, Manuel António. 1998. «Arte Urbana: Entre o Espaço Público e o Espaço Humano», *Expo'98. Arte Urbana / Urban Art*. Lisboa: Parque Expo 98.

REMESAR, Antoni. 2011. «Public Art, strategies for the regeneration of public space», *On the waterfront*, vol.17 (February), 3-27.

ROSSI, Aldo. 1966. *L'Architettura della Città*. Milano: CittàStudi Edizioni

SERRA, Richard. 1988. «Letter to Don Thalacker, 1st January 1985», *Richard Serra's "Tilted Arc"*, editado por Clara Weyergraf-Serra e Martha Buskirk, Eindhoven: Van Abbemuseum.

SOUSA, Pedro Miguel Alegria Lobo Pereira de Sousa. 2008. *A Arte Op na Arte Pública em Portugal*. Dissertação de Mestrado em Estudos Curatoriais – Temas de Arte Contemporânea, Vol. II, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes – Universidade de Lisboa.

TRAQUINO, Marta. 2010. *A Construção do lugar pela Arte Contemporânea*, Lisboa: Húmus.

TUAN, Yi-Fu. 1977. *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Varia

Os azulejos de Manuel dos Santos na escadaria nobre do Palácio Azevedo Coutinho

Fernando M. Peixoto Lopes, Margarida Almeida Bastos

A descoberta de um tecto: alegoria celestial de José António Narciso
na sacristia da igreja do Sacramento em Lisboa

Vítor dos Reis

Cada rua tem um preço as quantidades e as qualidades do espaço urbano
na reconstrução de Lisboa no século XVIII

Maria Helena Ribeiro dos Santos

Alessandro Tanzi: um escultor de carrara na Lisboa de Setecentos

Sandra Costa Saldanha

OS AZULEJOS DE MANUEL DOS SANTOS NA ESCADARIA NOBRE DO PALÁCIO AZEVEDO COUTINHO

FERNANDO M. PEIXOTO LOPES
MARGARIDA ALMEIDA BASTOS
Técnicos Superiores do Museu da Cidade (Lisboa)

O Palácio Azevedo Coutinho, em Alfama, estende-se ao longo da Rua de Santo Estêvão e do largo com o mesmo nome. A ausência de documentos que comprovem a presença de uma habitação de grandes dimensões anterior ao século XVII, leva alguns investigadores a considerar que o complexo terá sido edificado no início de seiscentos, sabendo-se, contudo, que ainda durante a primeira metade desta centúria era propriedade da família Correia da Franca. A partir de meados do século XIX o edifício estava já na posse da família Azevedo Coutinho, a quem coube por testamento e em cujas mãos permanece na actualidade.

O complexo apresenta planta irregular e morfologia que reflecte os vários restauros, alterações e acrescentos, nem todos particularmente felizes, sofridos ao longo dos anos. Apesar das intervenções, mantém, no entanto, um aspecto imponente, constituindo importante exemplar da arquitectura civil dos séculos XVII e XVIII. Ao nível do corpo central, a fachada mostra da primitiva fisionomia seiscentista as pilastras, o arco abatido de grandes dimensões, o friso que define o andar nobre e as quatro janelas de sacada do primeiro piso¹. A sul existia, na origem, um muro de suporte com construções, implantado ao nível da Rua de Santo Estêvão, estrutura que, nos inícios de setecentos, seria integrada no palácio para formação de um terraço no decorrer da campanha de obras promovida por António Correia da Franca. Foi precisamente durante estas intervenções que se construiu a actual escadaria nobre, mandada embelezar com painéis de Manuel dos Santos, um dos mais notáveis pintores de azulejo do barroco português, integrável no designado “ciclo dos mestres” ou da “grande pintura” que corresponde, sensivelmente, ao primeiro terço de setecentos.

Através da obra realizada pelo artista, o proprietário procurou enriquecer uma área fulcral do edifício áulico. Tendo em consideração o conceito de “escada acima”, este espaço dava acesso ao andar nobre, motivo pelo qual o senhor da casa pre-

¹ O aumento de dois andares no decorrer do século XIX contribuiu, no entanto, para retirar o equilíbrio à fachada principal.

Arbitragem Científica Peer Review

Céline Ventura-Teixeira
Universidade de Aix-Marseille

Luísa Arruda
Faculdade de Belas-Artes da
Universidade de Lisboa

Data de Submissão
Date of Submission
Fev. 2013

Data de Aceitação
Date of Approval
Mar. 2014

² A documentação relativa a este revestimento foi descoberta por Túlio Espanca, encontrando-se na Biblioteca Pública de Évora, Cod. CII-I-24, fl. 99v. (Meco, 1980, 76, 95).

³ Em calcário cristalino de tom rosáceo onde se integram manchas brancas de ostraídeos.

Fig. 1 – Claudine Bouzonnet-Stella, a partir de desenhos de Jacques Stella, *Le jeu du pet en gueule*

Fig. 2 – Pormenor do azulejo

tendia confrontar o visitante com uma cenografia festiva e rica, denunciadora da sua capacidade económica.

Pouco se conhece da biografia de Manuel dos Santos, que terá entrado para a Irmandade de São Lucas em 1702 (Meco, 1980, 79). Apesar de lhe ser atribuída a autoria do revestimento cerâmico da igreja matriz do Sardoal, realizado em 1703, até ao momento a sua actividade só é identificada com toda a certeza a partir de 1706, data dos azulejos que executou para a capela do Arcebispo no Convento Oratoriano dos Congregados de Estremoz². Desconhece-se onde terá feito a sua formação, apesar de, face à qualidade dos trabalhos que realizou, se poder inferir que possuía, provavelmente, experiência no campo da pintura erudita a óleo. Com oficina em Lisboa, ao que parece, no Bairro das Olarias a Santa Catarina, exerceu a sua actividade, relativamente profícua, até cerca de 1730. Tinha um filho, de nome Joaquim, que com ele colaborava e cuja existência é testemunhada no documento de encomenda analisado neste artigo.

Fontes e programa decorativo de uma cenografia barroca

Na escadaria nobre do Palácio Azevedo Coutinho pode observar-se um programa decorativo de grande qualidade, onde ressaltam aspectos característicos do desenho e pintura de Manuel dos Santos. Os silhares de azulejos do átrio e os que acompanham os dois lanços e respectivos patamares, procuram reproduzir em *trompe l'oeil* os elementos péticos³ do corrimão existente na parte superior da escada. Intercalando os balaústres fingidos e definindo o ritmo da composição, dispõem-se, alternadamente, grinaldas de flores e hastes de videira com cachos de uvas. Este jogo constitui o cenário onde se dispõe uma série de meninos nus, foliões, sendo o conjunto pontuado aqui e ali por aves e cães que, juntamente com outros motivos, lhe emprestam uma nota de vivacidade.

Imprimindo dinamismo à composição, os *putti* surgem de pé, sentados ou encostados aos balaústres. Apanham uvas, brincam com a folhagem, com animais ou entre si: abraçam-se, fazem travessuras, jogam, divertem-se com bolas de sabão. No meio destas cenas lúdicas, ressalta, no silhar do primeiro lanço do lado direito de quem sobe, ao centro, um pequeno sátiro coroado de parras que agarra a perna de um dos meninos, que dois *putti* tentam libertar: enquanto um o puxa pelo braço, o outro espicaça com um agulhão a figura mitológica. O conjunto que reveste a escadaria resulta num surpreendente e conseguido programa que transmite ao observador a sensação de se encontrar num ambiente ao ar livre. A predominância do branco sobre o azul na composição, habitual na obra do pintor, assume aqui um propósito também funcional, conferindo uma luminosidade ilusória àquela área do palácio, dotada de pouca fenestração. Por sua vez, a aparência tridimensional da obra, pró-



pria da espacialidade barroca, é levada às últimas conseqüências nos mais ínfimos pormenores, desde a disposição das grinaldas de videira por detrás dos balaústres, à representação esbatida do recorte de suaves elevações no horizonte, ao recurso a aves esvoaçantes, até à escolha das crianças como meio ajustado para escala da figuração humana face aos elementos arquitectónicos reproduzidos. Para enfatizar o efeito *trompe l'oeil* e conferir harmonia à composição, Manuel dos Santos recorre a uma hábil manipulação das posições dos meninos que, ora surgem sentados ou encavalitados na base do corrimão, ora em meio-corpo espreitando atrás da mesma, ou ainda, parcialmente encobertos pelos balaústres.

No século XVII a representação dos *putti*⁴ na arte foi pujante, destacando-se neste âmbito algumas obras, nomeadamente no campo da gravura⁵, como a colectânea *Les jeux et plaisirs de l'enfance* de Claudine Bouzonnet-Stella⁶, de 1657, composta por uma série de 52 estampas com meninos brincando, que constituiu um dos primeiros repertórios de jogos conhecidos na Europa. A difusão deste tipo de fontes terá influenciado, directa ou indirectamente, este trabalho de Manuel dos Santos, sem pôr em causa a sua “capacidade altamente inventiva e original na recriação destes materiais circulantes” (Meco, 1980, 155). De facto, existem certas semelhanças ao nível da composição e/ou dos motivos, entre algumas cenas da escadaria do palácio e as gravuras daquela colecção, principalmente, as intituladas: *Le jeu du pet en gueule*, *Les bouteilles de savon* e *Le masque*. Também a modelação anatómica dos corpos, bem como certas expressões e posturas, lembram, de uma maneira geral, as figurações daquela obra. De referir ainda a presença de aves e cães, no trabalho azulejar, como acontece nalgumas das gravuras de Bouzonnet-Stella.

Na escadaria revelam-se diversos jogos habilmente conciliados com outras temáticas, num propósito a que não seriam alheias, porventura, questões de índole moral ou pedagógica. É notório também o aproveitamento de forma descomprometida, livre e eclética, de diversos motivos, tendo em vista o enriquecimento do programa decorativo. Importa chamar a atenção relativamente ao silhar que fecha o patamar

⁴ A utilização da imagem dos *putti* (singular de *putto*), meninos nus e rechonchudos, por vezes alados, num aproveitamento da figura de Eros da antiguidade clássica, surge na produção artística europeia no Proto-Renascimento. A sua representação multiplicou-se até à exaustão, particularmente ao nível da pintura, onde aparece tanto em obras de temática religiosa como nas de natureza profana. Nestas últimas simbolizam diversas espíritos, como o do Amor, sendo neste caso designados por Cupido.

⁵ A gravura teve um papel de grande importância como meio de inspiração da arte azulejar portuguesa. Entre outros textos sobre esta questão, vejam-se os da autoria de Ana Paula Rebelo Correia.

⁶ Claudine (Lyon, 1636 – Paris, 1697) era sobrinha de Jacques Stella (Lyon, 1596 – Paris, 1657), pintor cujos trabalhos, integrados no classicismo francês, apresentavam uma marcada influência de Nicolas Poussin (Les Andelys, 1594 – Roma, 1665), de quem foi discípulo. Aquela artista foi uma importante gravadora, tendo realizado diversas reproduções de obras de seu tio, entre as quais a referida colectânea.

Fig. 3 – Claudine Bouzonnet-Stella..., *Les bouteilles de savon*

Fig. 4 – Pormenor do azulejo



⁷ Entre estes encontra-se, invertida, parte de uma cabeça feminina que terá integrado um painel figurativo setecentista.

⁸ Quando os intervenientes eram crianças, tinha contornos inocentes, tal como é expresso no poema que serve de legenda à respetiva gravura. No entanto, em França, quando jogado por adultos e associado ao Carnaval, simbolizava a inversão de valores.

⁹ Esta área azulejada, mais recente, é claramente diferenciada pelo tom do azul e branco e por uma pior qualidade do desenho e da pintura. Também no patamar inferior da escadaria, no silhar do lado direito de quem sobe, se verificam algumas distorções, flagrantes no menino que se encontra sentado, cuja configuração corporal é incorrecta devido a articulação desajustada com os azulejos originais. Esta situação torna-se ainda mais notória face à inexistência parcial de um elemento integrante do enquadramento, ao qual aquele *putti* se encontrava encostado.

¹⁰ Este tema foi tratado, entre outros artistas, por Nicolas Poussin, sendo de referir deste pintor o óleo sobre tela “Bacanal de *Putti*”, de 1626, exposto na Galleria Nazionale d’Arte Antica, Roma.

Fig. 5 – Claudine Bouzonnet-Stella..., *Le Masque*

Fig. 6 – Pormenor do azulejo

superior, inspirado na primeira daquelas estampas. Com efeito, além de apresentar alguns azulejos que não reproduzem fielmente os originais, integra outros totalmente estranhos à primitiva composição⁷. Neste trecho os cinco *putti* surgiam inicialmente envolvidos num jogo que foi popular nos séculos XVI a XVIII. Naquele folguedo, duas crianças abraçadas, uma delas em posição invertida, ficavam com a cabeça entre as coxas uma da outra. Depois, deixavam-se cair sobre outros dois meninos que se encontravam de gatas, no chão, para se erguerem de novo mas com as posições trocadas⁸. Na remodelação parcial do silhar foram introduzidas alterações, flagrantes sobretudo, na modificação da posição original de um dos *putti*, desvirtuando a representação do *Jeu du pet en gueule*. Esta situação é comprovada, entre outros aspectos, pela presença de duas mãos entrecruzadas, pertencentes à cena original e fora de contexto na nova área reformulada⁹. Tal intervenção, talvez se prenda com o desconhecimento do desenho original, caso estivessem em falta aqueles elementos cerâmicos, ou então, a questões de pudor por parte de quem mandou efectuar a mudança dos primitivos azulejos, vendo neles, não um inocente jogo de crianças, mas uma cena passível de ser interpretada como escandalosa.

Outras figurações evocam pormenores iconográficos patentes, por exemplo, nas edénicas bacanâlias de *putti*¹⁰, tais como, os meninos disputando cachos de uvas, o jarro de vinho (*oinochoe*) que um deles segura ou a “gestualidade” afectiva de alguns. De referir que Baco, correspondente romano do Dionísio grego, é o deus do vinho, das festas e fantasias. Neste âmbito, é de salientar a mencionada gravura, *Le masque*, onde um menino escondido por uma máscara de sátiro assusta outros *putti*, brincadeira comum em representações da antiguidade clássica. Esta cena parece ter sido interpretada de forma livre por Manuel dos Santos ao substituir aquela figura disfarçada por um sátiro criança. Parte destes elementos, juntamente com os cachos de uvas, a pomba, o mocho e o pavão, constituem apropriações de símbolos da antiguidade clássica e/ou da tradição cristã. Neste âmbito, surgem ao que parece de forma aleatória na composição, revestindo-se, provavelmente, de uma função



ornamental. Contudo, não é de excluir, em absoluto, a hipótese de estar subjacente a dicotomia paganismo/cristianismo, levando em consideração a iconografia presente no lado direito do principal lanço da escada, onde figura o sátiro, face à do lado contrário, na qual surge a pomba segurando no bico um ramo de oliveira. A adaptação dos *putti* pelo pintor ceramista aos contextos em que são aplicados torna-se notória. No caso deste palácio, os meninos têm posturas adequadas ao meio profano. Em contraponto, no rodapé dos painéis do antigo Convento de São Félix e Santo Adrião de Chelas (Lisboa)¹¹, Manuel dos Santos converte aquelas figuras em anjos tocadores de instrumentos musicais, mais ajustados ao espaço sagrado. A integração arquitectónica do azulejo atingiu um expoente elevado com este mestre que procurou soluções criativas no embelezamento cénico. A demarcação esquemática dos painéis é reveladora deste aspecto ao definir claramente os diferentes lanços e patamares da escadaria do Palácio Azevedo Coutinho, através de composição pética formada por mísula onde assenta voluta escultórica adornada por enrolamentos de acanto e grinalda de frutos. Alguns destes elementos decorativos são muito característicos do trabalho do artista, como se pode observar, entre outras obras, nos rodapés da Igreja de São José (Ponta Delgada) ou nos enquadramentos laterais dos painéis da Igreja Paroquial de Santiago e São Mateus (Sardoal). Neste contexto, os balaústres são aproveitados também algumas vezes pelo pintor para estabelecer perspectivas no quadro da produção artística barroca, como acontece nos magníficos painéis do extinto Convento de Sant'Ana¹² (Lisboa) ou ainda nos já referidos azulejos do antigo Convento de Chelas onde, mais uma vez, o autor denota influências de gosto italianizante. Nestes últimos, é manifesta a similitude do processo técnico artístico aplicado aos *putti* para acentuar o efeito tridimensional da perspectiva, que não atinge ali, porém, a plenitude estética do trabalho deste palácio.

Em consonância com a sua produção, o desenho aqui é bastante gráfico, delineado por um traço cuidadoso, fino mas vincado, que torna a pintura, do ponto de vista técnico, próxima da escola holandesa sem cair, no entanto, na típica frieza da mesma. As figuras dos meninos patenteiam atenção esmerada no tratamento anatómico, verificando-se grande cuidado nos rostos, que apresentam um característico queixo proeminente. Por sua vez, a disposição equilibrada dos *putti*, imprime graciosidade e movimento ao conjunto.

Para o efeito da predominância do branco sobre o azul, uma das referidas facetas identificativas do trabalho do mestre, não contribuiu, como habitualmente, a aplicação de tonalidades mais fortes ao nível dos primeiros planos, diluídas progressivamente nas cenas de fundo (Carvalho, 2012, 306). Aqui, a habitual pintura esfumada, de azuis esbatidos associada a uma tímida modelação, é uniforme nos diferentes planos, que se aproximam bastante, sendo a paisagem praticamente inexistente, com excepção de um trecho onde uma linha sinuosa define colinas. Todavia, através da superior utilização do *trompe l'oeil* a tridimensionalidade da obra não fica minimamente prejudicada, comprovando a capacidade inventiva de Manuel dos Santos¹³.

¹¹ Hoje depositados nas reservas do Museu Nacional do Azulejo.

¹² O Convento de Sant'Ana foi destruído, estando os respectivos azulejos actualmente integrados no Convento da Madre de Deus (Museu Nacional do Azulejo).

¹³ Os motivos arquitectónicos reproduzidos neste trabalho, embora mais conseguidos artisticamente denotam, também, algumas afinidades com a obra de P.M.P, mestre que enfatizou aqueles elementos. Um dos exemplos mais elucidativos

Fig. 7 – Vista do 1.º lance da escadaria

Fig. 8 – Vista do 2.º lance da escadaria



é a simulação de uma balaustrada realizada pelo “monogramista” nos azulejos que acompanham os lanços da escadaria do Palácio dos Marqueses de Minas (Lisboa).

¹⁴ Na realidade, arquivisticamente trata-se de um documento composto, formado pela nota de encomenda e assento de recebimento.

¹⁵ Arquivo Particular da família Azevedo Coutinho, caixa 5. Este documento foi consultado em Abril de 2011, por gentileza do Eng. Luís de Azevedo Coutinho, a quem os autores agradecem. A mesma fonte encontra-se parcialmente transcrita na tese de Maria do Rosário Salema de Carvalho (Carvalho, 2012, 370).

¹⁶ A.N.T.T., C.N.L., n.º 1 ofício A (antigo 12 ofício A), Cx. 79, Livro de Notas n.º 341, fls. 84-87 (Carvalho, 2012, 72)

¹⁷ Existem diversas referências, bastante posteriores, a um azulejador José da Costa, designadamente em: 1744-45 (Simões, 1979, 29); 1746 (Keil, 1921, 42) e (Lamas, 1925, 140-141). Na Rede Temática em Estudos de Azulejaria e Cerâmica, o Sistema de Referência & Indexação de Azulejo, parece considerar tratar-se do mesmo José da Costa, uma vez que, na respectiva ficha, a cronologia inclui estas datas (http://redeazulejo.fl.ul.pt/pesquisa-az/autor_ficha.aspx?id=442).

¹⁸ Arquivo Particular da família Azevedo Coutinho, caixa 5. No documento lê-se “três cazas”. Na sequência de obras posteriores, correspondem actualmente, às designadas Sala dos Azulejos e Sala de Jantar ou das Caçadas.

Considerações sobre a “nota de encomenda”¹⁴

O documento relativo à encomenda feita por António Correia da Franca para garantir de azulejos a escadaria nobre deste palácio, reveste-se de grande importância. Efectivamente, a respectiva nota¹⁵, de 29 de Julho de 1709, constitui uma das raras fontes daquele tipo onde Manuel dos Santos surge claramente identificado, dando a conhecer também outros intervenientes no processo. Assim, no acordo estabelecido, juntamente com o pintor ceramista, aparece o nome de Miguel de Azevedo, encarregado da produção do azulejo de barro. Existem diversas alusões a oleiros com este nome, mas, ao que tudo indica, o artífice em causa deve ter sido o que morou na Rua Direita da Esperança e, mais tarde, na Rua das Janobras, a Santa Catarina, desconhecendo-se a localização da olaria onde laborava (Carvalho, 2012, 97). Associado aos anteriores, surge o nome de José da Costa, mestre azulejador que, segundo parece, havia sido aprendiz do ladrilhador Sebastião Francisco, proprietário da olaria do Pé de Ferro, e em cuja casa habitava em 1706. Sabe-se que a sua actividade está documentada¹⁶, pelo menos, entre aquela data e 1714¹⁷. É precisamente neste último ano, que o nome de José da Costa volta a aparecer ligado ao Palácio Azevedo Coutinho, desta feita ao revestimento azulejar de uma varanda e três salas¹⁸.

Na nota de 1709 verifica-se que a encomenda é ajustada directamente com o pintor e o oleiro que, ao assinarem o documento assumem, aparentemente em pé de igualdade,



Fig. 9 – Nicolas Poussin, *Bacanal de putti*, Galleria Nazionale d’Arte Antica, Roma

a responsabilidade da obra, sendo-lhes atribuído o mesmo montante por cada milheiro de azulejos: 17.000 reis. Por sua vez, o mestre ladrilhador ou azulejador, encarregado das medidas das superfícies a revestir e assentamento do material cerâmico, não teve aqui papel centralizador no processo¹⁹. Nesta fonte, contrariamente ao que sucede em outras do mesmo género datadas da primeira metade do século XVIII, a definição dos ofícios é precisa, tanto no que concerne à produção, como à colocação do azulejo²⁰. Este documento é demonstrativo também das relações familiares que ligavam muitas vezes os envolvidos neste tipo de trabalhos. Relativamente à identificação do responsável pela selecção de gravuras, pinturas e outras fontes de inspiração, o ajuste é omissivo. Caso a escolha não tenha partido directamente de António Correia da Franca, pressupõe-se que este tenha delegado essa competência a Manuel dos Santos. Contudo, a vontade do proprietário foi por certo determinante no resultado final do programa decorativo, uma vez que a obra da escadaria devia ser condigna com o seu *status* social. Na nota é acertado o prazo de dois meses e meio para a realização do trabalho. Porém, curiosamente, não é feita qualquer alusão a eventuais encargos por incumprimento do mesmo, nem são também indicadas testemunhas como acontece, por vezes, noutros documentos similares.

Quanto às questões relacionadas com a forma de pagamento do trabalho, verifica-se o recurso tanto ao numerário em ouro²¹, como a géneros, designadamente sacos de cevada. O cereal não se destinava ao consumo humano, pois tal só acontecia em períodos de crise. No entanto, a cevada assumiu desde cedo um papel relevante na alimentação do gado cavalariças e muar (Magalhães, 1993, 257). Assim, esta forma de pagamento faz sentido, uma vez que aquele tipo de animais era necessário à actividade das olarias, sendo utilizado no transporte das matérias-primas e na movimentação de engenhos destinados à mistura das argilas, razão pela qual era habitual a presença de cavaliariças integradas naquele tipo de estruturas. ●

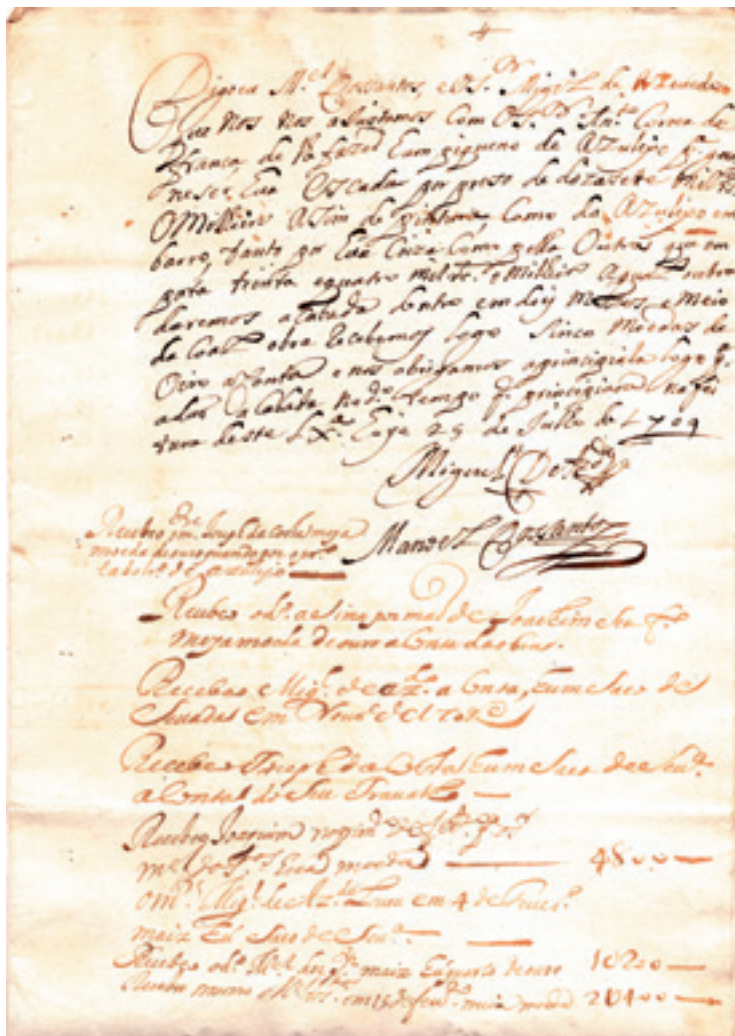
¹⁹ Levanta-se a hipótese de ter sido ao longo da segunda metade do século XVIII que o papel centralizador deste oficial ganharia preponderância. “A quantidade a produzir, as medidas do espaço a revestir, a fixação dos preços dos azulejos, os prazos de entrega e as formas de pagamento eram ajustados directamente e em particular, entre o cliente e o mestre ladrilhador. É este último quem centraliza todo o comércio de azulejo.” (Câmara, 2005, 264).

²⁰ “Os termos *azulejador* ou *mestre de azulejo* e *ladrilhador* são utilizados indiferenciadamente, não se distinguindo as tarefas de “fabricar o azulejo”, de quem o colocava, seguindo-se ainda a questão de quem o pintava, por vezes identificado, por alguns autores como o próprio azulejador” (Câmara, 2005, 268).

²¹ Não se compreendem, no entanto, alguns dos valores inscritos no documento uma vez que, se à época, a moeda de ouro importava em 4.800 reis, na discriminação dos montantes relativos a 1/4 e 1/2 de moeda, surgem associados, respectivamente, 10.200 reis e 20.400 reis. Uma vez que estes valores correspondem exactamente a 1/10 do que deveriam, poderá tratar-se de um engano.

Fig. 10 – Documento de encomenda de azulejos

Nota de encomenda e assento de recebimento



Transcrição paleográfica²²

Digo eu Mano^{el} dos Santos, e o Senh^{or} Miguel de Azeuedo que nos nos ajustamos com o Senh^{or} Antone^o Correa de Franca, de lhe fazer hum piqueno de azulejo per^o guarnerer hũa escada por preso de dozasette mil reis o milheiro asim de pintura, como do azulejo em barro, tanto por hũa coiza como pella outra que emporta trinta e quatro mil reis o milheiro a qual outra daremos acabada dentro em dois mezes e meio da coal obra recebemos logo sinco moedas de oiro a conta e nos obrigamos a principia-la logo per^o a dar acabada no dito tempo que principiaram na feitura deste. Lixbo^a hoje 29 de Julho de 1709.

Miguel de Azevedo^o
Manoel dos Santos

Recebeo o mes^{tre} Joseph da Costa meya moeda de ouro quando por o primeir^o tableir^o de azulejo.

Recebeo o dinheir^o asima por mão de Joachim seu filh^o meya moeda de ouro a guisa da obra.

Recebeo Migue^l de Azeue^{do} a conta, hum sacco de seuada em Nouembro de 1709.

Recebeo Joseph da Costa hum sacco de seuad^o a conta do seu trualho.

Recebeo Joaquim no primei^{ro} de Setemb^{ro} per^o o Senh^{or} Mano^{el} do<s>Sant^{os} hũa moeda.²³

O mes^{tre} Migu^{el} de Azeue^{do} leuou em 4 de Feuereir^o maiz hum sacco de seuad^o.

Recebeo o dinheir^o Mano^{el} dos Sant^{os} maiz hum quarto de ouro.²⁴

Recebeo o mesmo Mano^{el} do<s> San^{tos} em 15 de Feuereir^o meia moeda²⁵

²² Transcrição paleográfica elaborada por Adelai-de Brochado (Técnica Superior do Arquivo Municipal de Lisboa), com base nas normas (apresentação, transliteração, abreviaturas, separação de palavras e acidentes de texto) propostas por Eduardo Borges Nunes.

²³ Nota marginal à direita: 4800.

²⁴ Nota marginal à direita: 10200.

²⁵ Nota marginal à direita: 20400.

Bibliografia

ARRUDA, Luísa. 1998. Figuras de Convite em Portugal e no Brasil. *Oceanos*, 36/37: 126-154.

ARAÚJO, Norberto de. 1949. Palácio dos Azevedos Coutinhos. Inventário de Lisboa. Câmara Municipal de Lisboa, fasc.VI: 33-35.

CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da. 2005. A Arte de Bem Viver: A encenação do quotidiano na azulejaria portuguesa da segunda metade de setecentos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

CARVALHO, Maria do Rosário Salema de. 2012. A Pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]: Autorias e biografias, um novo paradigma. Tese de Doutoramento: Universidade de Lisboa.

CORREIA, Ana Paula Rebelo. 2012. A Gravura europeia e o estudo iconográfico da azulejaria portuguesa. Actas do 3.º Colóquio de Artes Decorativas: 25-26. Lisboa: Fundação Ricardo Espírito Santo Silva.

KEIL, Luís. 1921. As obras da Sacristia do Convento da Madre de Deus de 1746. *Boletim de Arte e Arqueologia*, n.º 1: 37-48.

LAMAS, Arthur. 1925. A Casa-Nobre de Lázaro Leitão no sítio da Junqueira. Lisboa: Imprensa Lucas.

MAGALHÃES, Joaquim Romero de. 1993. As estruturas da produção agrícola e pastoril. História de Portugal, 3º vol.: 243-282. Lisboa: Círculo de Leitores.

MANGUCCI, António Celso. 1996. Olarias de louça e azulejo da freguesia de Santos-o-Velho: dos meados do século XVI aos meados do século XVIII. *Al-madan*, 2.ª série, n.º 5: 155-168.

MECO, José. 1980. O Pintor de Azulejos Manuel dos Santos. *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, n.º 86, 1.º Tomo: 75-160.

Idem. 1989. O Azulejo em Portugal. Lisboa: Publicações Alfa.

NUNES, Eduardo Borges. [s.d.]. Álbum de Paleografia Portuguesa. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

SIMÕES, J. M. dos Santos. 1979. Azulejaria em Portugal no Século XVIII. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Sites

http://redeazulejo.fl.ul.pt/pesquisa-az/autor_ficha.aspx?id=442, consultado em 21/04/2014.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stella_-_Jeux_d%27enfants_34_-_Le_jeu_du_Pet_en_gueule,_F17BOU005412.JPG?uselang=pt, consultado em 21/04/2014.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stella_-_Jeux_d%27enfants_08_-_Bouteilles_de_savon,_F17BOU005386.jpg?uselang=pt, consultado em 21/04/2014.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolas_Poussin_-_Bacchanal_of_Putti_-_WGA18262.jpg, consultado em 21/04/2014.

<http://www.cndp.fr/mnemo/web/vueNot.php?index=132453>, consultado em 21/04/2014.

A DESCOBERTA DE UM TECTO: ALEGORIA CELESTIAL DE JOSÉ ANTÓNIO NARCISO NA SACRISTIA DA IGREJA DO SACRAMENTO EM LISBOA

VÍTOR DOS REIS

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

¹ Convém salientar que a pintura mais recente foi executada sobre uma preparação oleosa aplicada sobre a pintura prévia, necessária para facilitar a adesão daquela; embora não tendo sido destruída, a pintura original sofreu com as intervenções decorrentes deste processo. A nova pintura previu desde o início a colocação do quadro emoldurado, preso ao tecto através de compridos parafusos, já que a área central que lhe correspondia não foi pintada. Agradeço

Arbitragem Científica Peer Review

Luís de Moura Sobral
Universidade de Montréal

Magno Moraes Mello
Universidade Federal de Minas Gerais

Data de Submissão
Date of Submission
Fev. 2013

Data de Aceitação
Date of Approval
Abr. 2014

Introdução

São complexas as vidas das imagens. Como complexas são as relações entre si; no modo como se cruzam, se sobrepõem e coexistem. Como, frequentemente, se desafiam, influenciam e citam, criando rivalidades e continuidades. Na pequena sacristia da Igreja do Santíssimo Sacramento, em Lisboa, aconteceu tudo isto.

Em 2012, no decorrer dos trabalhos de restauro no interior do templo, a limpeza da pintura decorativa do tecto da sacristia do lado do evangelho conduziu à descoberta de uma outra pintura subjacente cobrindo integralmente o mesmo tecto (fig. 1). A antiga pintura, posta a descoberto, representa uma alegoria celestial constituída por três anjos que, sobre uma nuvem, seguram objectos litúrgicos; em seu redor, uma arquitectura ilusionista procura elevar o pequeno e baixo espaço rectangular e abri-lo à visão mística do céu. Esta construção perspéctica, que culmina numa balaustrada a toda a volta da sala, opera a típica desmaterialização do espaço sólido e opaco do ilusionismo barroco que, em Portugal, perdurou até ao início do século XIX. Curioso é o facto da pintura ter sido oculta (mas não destruída) por uma outra, meramente ornamental, esteticamente datável de adiantado século XIX, realizada sobre a pintura original e tendo ao centro um quadro, em tela cartonada e emoldurada, representando igualmente três *putti* que, em pleno céu, empunham objectos quase idênticos aos da pintura subjacente (fig. 2)¹. Destruída a pintura mais recente para que a mais antiga fosse revelada, preservou-se o quadro central – agora exposto, após a sua limpeza, na parede da mesma sacristia (fig. 3).

Três perguntas surgem de imediato: quem são os autores das duas pinturas, quando foram criadas e qual a razão da segunda ter sido realizada sobre a anterior, ocultando-a mas reiterando o seu tema central?



à Dr.^a Carmen Almada e à equipa da Junqueira 220 estas informações. Agradeço também à Dr.^a Cristina Carvalho pelo seu auxílio no acesso aos documentos do Arquivo da Igreja e ao Flávio pela disponibilidade. Um agradecimento especial ao Cônego Armando Duarte, responsável pelas paróquias dos Mártires e do Sacramento e impulsionador incansável dos trabalhos de restauro desta igreja.

² António Manuel da Fonseca, cuja vida atravessa quase todo o século XIX, estudou em Lisboa e Roma e foi em Portugal um dos principais – e mais polémicos – representantes do neoclassicismo de inspiração romana. Professor de Pintura Histórica (de 1837 a 1863), foi o autor de uma vasta obra pictórica que inclui, em Lisboa, a decoração, datada de 1822, do Salão Nobre do Palácio Quintela, com *O Rapto das Sabinas e Minerva e Cupido*, e o tecto da nave da Igreja de São Nicolau, contratado em 1847 (Reis 2006b, 154-155).

³ Também em Meca, Narciso trabalhou em equipa com Pedro Alexandrino na nave (*Cenas da Vida e Martírio de Santa Quitéria*, c.1760-99) e a solo na sacristia. Apesar de muito escurecido e retocado, um outro tecto de Narciso apresenta

Fig. 1 – José António Narciso (1731-1811). *Alegoria Celestial (Alegoria à Procissão Eucarística)*, 1805. Óleo e/ou têmpera sobre estuque, 380 x 570 cm. Lisboa, Igreja do Santíssimo Sacramento (tecto da sacristia do lado do evangelho).

Fig. 2 – António Manuel da Fonseca (1796-1890). *Alegoria Celestial (Alegoria à Procissão Eucarística)*, 1873. Óleo e/ou têmpera sobre estuque e óleo sobre tela cartonada (quadro central), 380 x 570 cm. Lisboa, Igreja do Santíssimo Sacramento (anterior tecto da sacristia do lado do evangelho).

Fig. 3 – António Manuel da Fonseca (1796-1890). *Alegoria Celestial (Alegoria à Procissão Eucarística)*, 1873. Óleo sobre tela cartonada, 140,50 x 95,50 cm. Lisboa, Igreja do Santíssimo Sacramento (detalhe do anterior tecto da sacristia do lado do evangelho).

Duas pinturas, dois autores, duas datas – o mesmo tema

A pintura agora revelada, por características estilísticas que incluem tanto as óbvias semelhanças com outras obras como as notórias debilidades anatómicas dos corpos representados, é certamente da autoria de José António Narciso (1731-1811) que, em parceria com Pedro Alexandrino de Carvalho (1709-1810), foi responsável pela decoração pictórica dos tectos da nave e da capela-mor da igreja, executados entre 1804 e 1805, ano provável da realização da pintura descoberta. Nesta obra a solo, Narciso antecipa, no tema e na forma, o bastante maior e mais espectacular tecto da sacristia da Igreja de Santa Quitéria de Meca, próximo de Alenquer, provavelmente a sua derradeira criação (fig. 4). Já a segunda pintura, agora removida, terá sido realizada por António Manuel da Fonseca (1796-1890), pintor e professor da Academia de Belas-Artes², que, entre 1 de Junho de 1872 e 23 de Setembro de 1873, integrou a equipa responsável pelas obras de restauro e beneficiação da igreja. Nesta empreitada, António Manuel da Fonseca foi o responsável pelo restauro dos restantes tectos criados pela dupla Alexandrino e Narciso mas também das telas que o primeiro realizou para os altares da igreja e paredes da capela-mor e, ainda, o autor do novo retábulo que concluiu o projecto pictórico da igreja: a tela de *Nossa Senhora da Soledade* colocada no primeiro altar, a partir da entrada, do lado do evangelho.

Efectivamente, a análise da pintura da sacristia permite concluir com segurança a sua filiação na obra de José António Narciso, um dos principais pintores decoradores portugueses da segunda metade do século XVIII, especialista em pintura de ornatos e de perspectiva (arquitectura ilusionista ou *quadratura*), e co-autor, com Pedro Alexandrino de Carvalho, da maioria dos tectos pintados em Lisboa no período de reconstrução pós-terramoto – como foi o caso, só no Chiado, dos tectos das igrejas do Sacramento, do Loreto e dos Mártires (cf. Reis 2006a; Reis 2006b). Uma obra em particular destaca-se pelas semelhanças com aquela que aqui se analisa: a da cobertura da sacristia da Igreja de Santa Quitéria de Meca, próximo de Alenquer, realizada provavelmente entre 1809-11. Apesar da sua maior dimensão, da sua técnica distinta (óleo sobre tela em vez de óleo e/ou têmpera sobre estuque), do maior número de anjos representados e, sobretudo, da grandiosidade da sua *quadratura*, o tema, a composição e o estilo são idênticos aos do tecto agora revelado³.

A consulta dos documentos existentes no arquivo da igreja, bem como do *Relatório da mesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia da Mesma Soberana Invocação, Acerca das Obras de Restauração da Sua Igreja, que se fizeram durante os meses de Junho de 1872 a Setembro de 1873, Acompanhado d'uma Breve Notícia das Mencionadas Igreja – Freguesia – e Irmandade*, publicado em 1873, permite obter informações valiosas sobre a contratação de Narciso e de Alexandrino para as obras de decoração pictórica da igreja inseridas na sua reconstrução pós-terramoto (AISS 1870-1875, 31v-43v; Irmandade do Santíssimo Sacramento 1873, 29-31). De facto, não só Pedro Alexandrino de Carvalho foi contratado para pintar as dez-

sete telas que decoram o templo (as do baptistério e dos altares laterais da nave terão sido realizadas entre 1798 e 1800, a do altar-mor em 1802 e as das paredes da capela-mor em 1805), como Narciso, no período de 1804 a 1805, é contratado e pago para pintar os tectos da nave e da capela-mor e, em 1805, para realizar a «pin-/tura das 2 Sanchristias, Tribuna, / Teto do Coro e Camarim, que / ajustou p.º 840\$000» (AISS 1870-1875, 39r), além de vários outros trabalhos de decoração da igreja que se estendem até 1806. Certo é que todas estas obras estavam concluídas a 5 de Abril de 1807, data da missa de sagração da igreja⁴.

No caso da nave como da capela-mor, parece indiscutível que Narciso, sendo embora o único responsável pela empreitada perante a Irmandade, terá subcontratado Pedro Alexandrino, pintor de história e o mais bem sucedido artista deste período, que, nessa qualidade, foi o autor dos medalhões centrais e das representações figurativas⁵. A Narciso coube a elaborada pintura de quadratura e ornamentos – a mais notável da sua carreira. Já no caso da pintura do tecto da sacristia do lado do evangelho, agora reaparecida, tudo indica que, fosse pela pequena dimensão da sala, pela menor importância da obra ou por questões práticas da empreitada, terá sido da inteira responsabilidade de Narciso, o autor tanto da quadratura como da figuração – a qual, aliás, revela, à semelhança da pintura de Meca, as dificuldades do artista com a construção anatómica das figuras.

Só terminada em 1807, a decoração pictórica da Igreja do Sacramento tornar-se-ia um dos últimos exemplos da longa arte do ilusionismo barroco em Portugal⁶, indissociavelmente ligado ao *ancien régime* cujo fim se iniciaria a 29 de Novembro desse ano com a fuga da família real e da grande nobreza portuguesas para o Brasil na sequência da invasão do país pelas tropas de Napoleão. No entanto, em 1822, as obras seriam retomadas para, desta vez, erguer o edifício contíguo que apenas ficaria concluído em 1847. Nessa data, a Casa do Despacho da Irmandade do Santíssimo, situada no piso superior deste corpo, foi decorada pelo pintor e professor da Academia das Belas-Artes José Francisco Ferreira de Freitas, pela quantia de 334\$800 réis paga entre 15 de Novembro e 31 de Dezembro (AISS 1845-1855, 30r, 31r, 35r; Irmandade do Santíssimo Sacramento 1873, 34)⁷.

No entanto, são as obras de 1872-73 que, tudo o indica, conduziram à ocultação da pintura de Narciso por aquela que agora foi removida. De facto, 65 anos depois de concluída a Igreja do Sacramento, a respectiva Irmandade considerou necessário proceder ao restauro do interior e promover pequenas obras de melhoramento⁸. É neste contexto que, a 22 de Junho de 1872, António Manuel da Fonseca, professor jubilado da Academia das Belas-Artes, é contratado, pela quantia de 1.600\$000 réis, para efectuar «a restauração das pin-/turas dos tectos da Igreja e Capella-/Mór d'esta Irmandade – a de todos / os quadros dos altares e paredes da m.^{ma} / Capella-Mór – a do camarim do throno – / a do quadro e Cap.^a do baptisterio, bem co-/mo a do tecto por baixo do Côro» (AISS 1870-1875, 48r). A 29 de Setembro do ano seguinte, Fonseca receberia 105\$000 pela pintura de um novo painel, dedicado a *Nossa Senhora da Soledade*, para o único altar não decorado por Alexandrino (AISS 1870-1875, 75r; Irmandade do Santíssimo Sacramento 1873, 4, 17, 30). Mais

afinidades com este do Sacramento, sobretudo no que diz respeito à *quadratura*: o do Salão dos Oficiais do Palácio Barbacena (*Vênus e Eros com Cupidos*, realizado em data desconhecida), actual Messe de Oficiais de Lisboa (cf. Reis 2006b, II, 245).

⁴ Tudo indica que, a ter sido realizada, a pintura do tecto da sacristia do lado da epístola terá desaparecido. As sondagens efectuadas aquando do presente restauro não indicaram a presença de uma pintura subjacente à que actualmente decora este tecto. Também desapareceram as pinturas da tribuna e do camarim, explicitamente referidas no livro de contas da Igreja.

⁵ Além dos desenhos preparatórios para duas telas dos altares laterais e para a do altar-mor, chegou até nós o estudo de Pedro Alexandrino para o grande medalhão central do tecto da nave, com o tema *Adoração do Cordeiro Místico*, que se encontra hoje no Museu Nacional de Arte Antiga (desenho a pincel a tinta sépia, aguada de tinta da china e desenho subjacente a lápis, 566 x 345 mm; Inv. n.º 32 DES). Cf. Reis 2006b, II, 161; Fonseca 2008, 193.

⁶ Em Lisboa, posterior ao Sacramento só, eventualmente, o tecto da nave da Igreja de São Julião, também pintado por Pedro Alexandrino de Carvalho e José António Narciso, cuja data de conclusão é, segundo diferentes autores, 1800 ou 1810. No entanto, acabaria destruído no incêndio que a 4 de Outubro de 1816 atingiria a igreja (Reis 2006b, II, 294).

⁷ Esta pintura, que inclui as paredes e o tecto da sala, de inspiração neoclássica e assumido anti-ilusionismo perspectivado e atmosférico, dá continuidade à temática eucarística, tendo no centro do tecto um medalhão com a representação do Cordeiro Místico. José Francisco Ferreira de Freitas foi também o autor, em 1824, da pintura original do tecto da Igreja de Nossa Senhora da Vitória, na paróquia de São Nicolau e, em 1836, da pintura de ornatos das paredes da Capela de São Roque do Arsenal da Marinha (Guimarães 2006, 123).



Fig. 4 – José António Narciso (1731-1811). *Alegoria Celestial*, c. 1809-11. Óleo sobre tela colocada sobre madeira. Meca (Alenquer), Igreja de Santa Quitéria (tecto da sacristia).

⁸ O restauro das pinturas e cantarias terá sido motivado, aparentemente, pela conjugação de dois factores: infiltrações e excesso de fumo; daí a reparação do telhado «afim de que as pinturas dos tectos ficassem preservadas dos estragos a que, sem aqueles reparos, estariam sujeitas» e a abertura de respiradores no tecto e a colocação

importante, é o pagamento a 25 de Junho de 1873 de 100\$000 pelas «pinturas das sa-/cristias da Igreja d’esta Irman-/dade e dos corredores a ellas con-/tiguos» e não, como anteriormente, pelo restauro das pinturas existentes (AISS 1870-1875, 67r). De facto, também a sacristia do lado da epístola, de maior dimensão, apresenta uma pintura ornamental de estuque fingido, estilisticamente idêntica à que existia na do lado do evangelho, mas desprovida do quadro figurativo central. Portanto, António Manuel da Fonseca terá sido o autor muito provável da pintura do tecto de ambas as sacristias que, pelo menos no caso da mais pequena, implicou a ocultação da já existente – da autoria de Narciso. Porém, o tema permaneceu o mesmo tal como, no essencial, a composição do grupo figurativo central – mas não o contexto envolvente que abandonou a espacialidade do ilusionismo perspectivado

barroco para exibir uma solução mais *moderna*, exclusivamente ornamental, acen-tuadamente monocromática e bidimensional.

No centro do tecto de Narciso, os três anjos seguram alguns objectos sagrados como a umbela, espécie de pátio redondo, semelhante a um guarda-sol destinado a cobrir o sacerdote que, em procissão, leva o sacramento da Eucaristia; o missal; a cruz processional e duas velas. Esta associação da procissão com o sacramento da Eucaristia ressurgue no quadro de António Manuel da Fonseca mas agora reforçada por objectos adicionais, como a píxide, destinada a guardar as hóstias consagradas, que o anjo da direita segura juntamente com a estola e, sobre os ombros, a capa de asperges, ou pluvial, paramento litúrgico usado sobretudo nas procissões. Conclui-se assim que a alegoria celestial pintada por duas vezes no tecto da pequena sacristia é, em rigor, uma alegoria à procissão eucarística, uma outra forma de celebrar o Santíssimo Sacramento da Eucaristia, ao qual todo o templo está consagrado e que, de forma coerente, constitui o tema das restantes imagens para ele criadas. Apesar da pequena dimensão da Sacristia, a muito baixa altura do tecto dificulta, tal como em Meca, a visão total da obra de Narciso a partir do centro da sala e, sobretudo, a plena eficácia das leis óptico-geométricas ao serviço da construção de uma ficção arquitectónica em altura⁹. Por isso também, a observação a partir da porta de entrada, embora conduzindo à percepção distorcida da quadratura (exposta pela fig. 1), permite uma visão mais ampla da pintura e, por via da *dissonância* aperspéctica do céu e das figuras nele representadas (cf. Sjöström 1978), uma percepção eficaz dos anjos concebidos para serem vistos deste lugar através desta visão oblíqua. Trata-se de uma forma de *contraponto* ou *arte da fuga* (Reis 2006b, I, 454-467), tão ao gosto barroco, entre espacialidade arquitectónica (visual) e espacialidade atmosférica (visionária), estruturante do ilusionismo celestial amplamente praticado em Portugal na segunda metade do século XVIII (cf. Raggi 2004; Reis 2006b).

Conclusão: uma vida suspensa

Estaria o tecto de Narciso degradado, esteticamente desactualizado, ou, numa avaliação do seu mérito artístico, foi considerado dispensável? Talvez as três razões expliquem o destino desta pintura. Mas, convém lembrar, para esse destino contribuiu também a decisão de realizar a nova pintura sem destruir fisicamente a anterior, mesmo que tal tenha ocorrido por razões relacionadas com o menor custo e a maior rapidez de execução; de facto, a aplicação da camada que serviu de base à segunda contribuiu para a sua preservação em notáveis condições. Oculta da luz, do fumo e do contacto atmosférico directo durante quase 140 anos, a pintura de Narciso viu a sua vida suspensa e nesse estado de letargia permaneceu à espera de ser redescoberta. Ao mesmo tempo, como numa charada, ao repetir e citar o tema e a forma da representação central da obra de Narciso, a nova pintura de Fonseca oferecia-se como indício da presença invisível da pintura anterior. ●

de ventiladores em vários locais da igreja «para dar saída ao fumo, do que havia falta muito notável, que era preciso não continuar, como meio de evitar-se, tanto quanto possível, a damnificação das pinturas» (Irmandade do Santíssimo Sacramento 1873, I, 10).

⁹ O tecto da Sacristia da Igreja de santa Quitéria de Meca, sendo um verdadeiro exercício de *bravura* por parte de José António Narciso, constitui um dos exemplos mais notáveis nas *máquinas celestiais* portuguesas da segunda metade do século XVIII e início do XIX. Mas, ao mesmo tempo, um dos seus mais impressionantes fracassos. Por ter uma área muito maior que a pintura lisboeta da Igreja do Sacramento mas uma altura semelhante, vê bastante agravada esta ineficácia perceptiva e ilusionista. No caso da pequena pintura do Sacramento, é necessário que o observador esteja deitado no centro do chão da sacristia (origem da pirâmide perspéctica) para que a ilusão da quadratura seja perceptivamente eficaz.

Bibliografia

AISS (Arquivo da Igreja do Santíssimo Sacramento). 1769-1822. Livro da Conta da Obra da Igreja do Santíssimo Sacramento p.^a Apresentar na Meza da Collecta (1769-1822). Lisboa; f. 102.

AISS (Arquivo da Igreja do Santíssimo Sacramento). 1845-1855. Diário da Receita e Despesa da Irmandade do S.^{mo} Sacramento da Freguezia da Mesma Soberana Invocação da Cidade de Lisboa, Bairro do Rocio (1845-1855). Lisboa; f. 280.

AISS (Arquivo da Igreja do Santíssimo Sacramento). 1870-1875. Diário da Receita e Despesa N.º4, da Irmandade do S.^{mo} Sacramento da Freguezia da Mesma Soberana Invocação (1870-1875). Lisboa; f. 149

FONSECA, Anne-Louise G. 2008. *Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) et la peinture d'histoire à Lisbonne: cycles religieux et cycles profanes*. Montréal: Faculté des Arts et des Sciences de l'Université de Montréal (Tese de doutoramento em História de Arte).

GUIMARÃES, Maria Luísa de Oliveira. 2006. *A Capela de S. Roque no Real Arsenal da Ribeira das Naus*. Lisboa: Edições Comissão Cultural da Marinha.

Irmandade do Santíssimo Sacramento. 1873. *Relatorio da mesa da Irmandade do Santissimo Sacramento da Freguezia da Mesma Soberana Invocação, Acerca das Obras de Restauração da Sua Igreja, que se fizeram durante os mezes de Junho de 1872 a Setembro de 1873, Acompanhado d'uma Breve Noticia das Mencionadas Igreja – Freguezia – e Irmandade*. Lisboa: Typographia de Costa Sanches.

RAGGI, Giuseppina. 2004. *Architetture dell'Inganno: Il Lungo Cammino dell'Illusione. L'Influenza Emiliana nella Pittura di Quadratura Luso-brasiliana del Secolo XVIII*. 2 vols. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Tese de doutoramento em História da Arte).

REIS, Vítor dos. 2006a. "O Sonho de Jacob: Visões do Céu nos Tectos da Igreja dos Mártires e de outras Igrejas do Chiado", in *Basilica de Nossa Senhora dos Mártires e outras Igrejas do Chiado*. Lisboa: Fundação Sousa Pedro, 115-139.

REIS, Vítor dos. 2006b. *O Rapto do Observador: Invenção, Representação e Percepção do Espaço Celestial na Pintura de Tectos em Portugal no Século XVIII*. 2 vols. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (Tese de doutoramento em Belas-Artes / Teoria da Imagem).

SJÖSTRÖM, Ingrid. 1978. *Quadratura: Studies in Italian Ceiling Painting*. Stockholm: Almqvist and Wiksell.

CADA RUA TEM UM PREÇO

AS QUANTIDADES E AS QUALIDADES DO ESPAÇO URBANO NA RECONSTRUÇÃO DE LISBOA NO SÉCULO XVIII

MARIA HELENA RIBEIRO DOS SANTOS

Técnica Superior da Direção-Geral do Património Cultural

Lisboa foi reedificada segundo um novo Plano regular sobre as ruínas da cidade que a catástrofe destruiu. Aproveitou-se a oportunidade para criar uma nova realidade urbana como sugere Manuel da Maia, Engenheiro-mor do Reino e Guarda-mor da Torre do Tombo, que tinha sido encarregue de estudar a renovação de Lisboa, apresentando um projecto que “não padecerá a desgraça de arrependimentos”, porque está “acompanhado de todas as melhoras possíveis” (Castro, fl. 677)¹. O novo ordenamento urbano foi alcançado através da elaboração de um Plano global tendo como finalidade promover o “comum benefício e decoro da Capital destes Reinos” (Rossio, *Avaliações*, fol. 1v)². O modo como o Plano aprovado foi implementado e viabilizado é um dos temas urbanísticos mais interessantes da reconstrução. Conserva-se praticamente inédita a riquíssima documentação manuscrita relativa à Inspeção dos Bairros de Lisboa existente na Torre do Tombo, constituída por 31 livros e 135 maços, ou a do imposto da Décima (1762-1802) no Arquivo Histórico do Tribunal de Contas³, que permitirão sem dúvida aprofundar o conhecimento sobre a cidade à data do terramoto, bem como sobre o processo da sua reedificação. Saliente-se que uma das grandes inovações que o caso de Lisboa nos mostra, advém do facto de se tratar de uma cidade de grandes dimensões onde se optou por refazer o tecido urbano destruído pelo terramoto e incêndio subsequente, utilizando um novo traçado geométrico. Dificilmente se poderiam usar expropriações em larga escala, não sendo por isso viável esse método e procedimentos. A reedificação da cidade será obra do empenho e capacidade de investimento dos donos das propriedades antigas, ou dos que dispõem de meios para as adquirir, reinventando Lisboa e fazendo-a literalmente renascer das suas cinzas⁴. Fundamental para a concretização deste objectivo foi a definição de um complexo processo de equivalências entre as antigas propriedades e os lotes defi-

¹ “Segunda parte da Dissertação sobre a renovação da Cidade de Lisboa por Manuel da Maia Mestre de campo general, Engenheiro-mor do Reino e Guarda-mor da Torre do Tombo”, 16 de Fevereiro de 1756, §6. A *Dissertação* é constituída por três partes e um Aditamento. As duas primeiras partes são conhecidas unicamente pela cópia feita por João Baptista de Castro, e que se conserva na Biblioteca Pública de Évora (BPE), *Códice CXII / 2-9*, fls. 666-68.

Arbitragem Científica Peer Review

Miguel Figueira de Faria
Universidade Autónoma de Lisboa

Raquel Henriques da Silva
Faculdade de Ciências Sociais
e Humanas da Universidade Nova
de Lisboa

Data de Submissão
Date of Submission
Mar. 2013

Data de Aceitação
Date of Approval
Abr. 2014

Sobre a importância da actuação de Manuel da Maia na Reconstrução de Lisboa consultar França, José-Augusto. 1987. *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. 3.ª ed. rev. act.. Lisboa: Livraria Bertrand (1.ª ed. port., 1966); Sepúlveda, Cristovão Aires de Magalhães. 1910. *Manuel da Maia e os engenheiros militares portugueses no Terremoto de 1755*. Lisboa: Imprensa Nacional, disponível em <http://purl.pt/848>; Teixeira, Manuel C. 2007. “O plano de reconstrução da baixa de Lisboa: a expressão erudita do modo tradicional de planeamento da cidade portuguesa”, *O Terramoto de 1755. Impactos históricos*. Lisboa: Livros Horizonte; Santos, Maria Helena Ribeiro dos. 2005. *A Baixa Pombalina. Passado e futuro*. Lisboa: Livros Horizonte (2000).

² DGLAB/TT, Feitos Findos, Juízo da Inspeção dos Bairros, Bairro do Rossio. *Livro das Avaliações*, fol. 1v. A expressão é do “Discurso sobre a avaliação dos Terrenos...”, documento de Montanha que se analisa em detalhe neste artigo.

³ Não há qualquer investigação que analise de modo aprofundado e globalmente a documentação existente sobre a implementação do Plano no terreno, que apenas é referida de forma pontual. Uma primeira abordagem e interpretação foi apresentada em Santos, Maria Helena Ribeiro dos Santos e Sagarra i Trias, Ferran. 2011. “Trading properties after the earthquake: the rebuilding of eighteenth-century Lisbon”. *Planning Perspectives*, Volume 26, n.º 2, 301-11 (DOI:10.1080/02665433.2011.550450).

⁴ As obras públicas e a urbanização da Cidade foram geridas pela Junta do Comércio, que recebia o donativo de 4% criado pelo Decreto de 2 de janeiro de 1756, e o donativo voluntário do Brasil, e que administrou estes fundos promovendo e pagando as despesas públicas da reconstrução. Mas os gastos relativos à reedificação dos edifícios privados foram custeados exclusivamente pelos proprietários particulares, construindo nos novos lotes adjudicados de acordo com os Alinhamentos e Prospectos aprovados.

⁵ Instrução de 19 de Junho de 1759, publicada em Freitas, Joaquim Inácio de (comp.). 1819.

nidos pelo novo traçado, procurando acautelar devidamente os direitos existentes. Este tema essencial é abordado e discutido de forma exaustiva na “Dissertação” de Manuel da Maia. Como refere, havia que encontrar uma resposta adequada para as questões relacionadas quer com as ‘quantidades’ quer com as ‘qualidades’ das casas e dos sítios da antiga e da nova cidade.

Foram publicadas sucessivamente várias leis e normas que definem de forma muito clara o processo de equivalências, conforme adiante se explica. Curiosamente, a legislação trata as novas propriedades como se fossem as ‘mesmas’ antigas, e na verdade, a situação resultante aproximar-se-á dessa realidade. Um notável espírito analítico e criativo é patente na definição de métodos muito eficazes, que permitiram que se passasse dos estudos à sua concretização prática sobre o terreno. A distribuição dos novos lotes é formalizada através de um Auto de Adjudicação e Posse, elaborado de acordo com a minuta estabelecida pela Instrução de 19 de Junho de 1759 (Freitas 1819, 110-1)⁵. Após comprovar a propriedade das casas antigas, com base na descrição registada no Livro do Tombo mandado executar pelo Decreto de 29 de Novembro de 1755 (Silva 1830, 401-2)⁶, o proprietário fica obrigado a “dar as ditas casas reedificadas”, conformando-se “no prospecto e construção delas com as *Instruções e Decreto de 12 de Junho* do mesmo ano [1758], e mais providências, ordenadas por sua Majestade em comum benefício” (Freitas 1819, 111)⁷.

Diz o Aviso de 30 de Junho de 1759 (Freitas 1819, 120)⁸ “que as sobreditas adjudicações de Terrenos se façam de sorte que, entregando-se a cada um dos donos deles o mesmo número de palmos superficiais, que antes tinha em figura disforme, em outra figura regular de Quadrado, ou Paralelogramo, se fique assim conseguindo o comum benefício de todos os sobreditos interessados; e o regular prospecto, e a boa serventia das Ruas da Cidade e de seus moradores”. Corrige-se deste modo a situação antecedente em que “na irregularidade de algumas porções que a cada um dos referidos interessados pertencia, tendo na frente por exemplo quarenta ou cinquenta palmos, e no fundo quinze, vinte ou trinta; não há possibilidade para os Edifícios se fabricarem de sorte que todos os interessados neles fiquem gozando dos benefícios das separações, luzes e ductos particulares, por onde se devem evacuar as superfluidades das casas para as cloacas principais”. A regra básica é manter a ‘mesma’ área, mas com uma nova forma e fachadas regulares, associando à quantidade das áreas as qualidades da forma e do desenho urbano.

Vemos assim que o Auto de Posse informa sobre a área e a rua onde se situava a parcela antiga, sendo aplicado o seguinte método de conversão: divide-se esta área pela profundidade do novo lote (que é constante em cada rua, em geral 58 ou 75 palmos na zona baixa), e obtem-se a largura da frente do lote equivalente. Aspecto inovador é o facto desta frente ter de ser um múltiplo do módulo da fachada do quarteirão, pelo que é necessário proceder ao ajustamento deste valor, e indica-se quanto se deverá comprar ou vender para obter uma frente adequada. A lei impõe aliás a existência de uma frente mínima de 26 palmos (2 módulos = 5,72 m), para assegurar condições de habitabilidade.

A outra questão essencial é que devem ser mantidas as qualidades das propriedades que advêm da sua localização, situando nas ruas principais as que antes estavam nas melhores ruas comerciais, e preservando a sua maior ou menor proximidade do rio, factor de valorização importante. A reedificação é iniciada pelo eixo estruturante da quadrícula da zona baixa, onde serão localizados os terrenos das antigas Ruas dos Escudeiros, Douradores e Ourives do Ouro “as quais todas se acham actualmente incluídas na Rua denominada Augusta, que discorre desde o meio da Praça do Comércio até à do Rossio”, conforme se define no Edital de 12 de Junho de 1759 (Silva 1830, 662-3)⁹.

O documento técnico elaborado pelo Engenheiro Alexandre José Montanha¹⁰ com o título “Discurso sobre a avaliação dos Terrenos, que devem comprar ou vender os proprietários das Casas, que foram inteiramente demolidas pelo terremoto do primeiro de Novembro de mil setecentos cinquenta e cinco, e incêndio a ele sucessivo”, aprovado em 29 de Dezembro de 1760 por Aviso do Arcebispo Regedor Dom João (Rossio, *Avaliações*, fols. 1-5)¹¹, ilustra de modo eloquente as regras que permitiram contabilizar os acertos necessários para a adequação da área das propriedades antigas ao sistema modular da arquitectura dos novos lotes, agora situados em ruas largas e arejadas. As ruas do novo traçado da zona baixa são hierarquizadas e agrupadas em sete categorias distintas, e para cada uma delas estabelece-se um preço para o palmo de frente de lote. Passa assim a poder dispor-se de uma tabela para aplicar sempre que seja necessário fazer avaliações.

Destaca-se a Praça do Rossio, o local mais caro por se considerar que uma praça é “o sítio mais nobre em que pode haver propriedades de particulares” (Rossio, *Avaliações*, fol. 2v)¹², com 20.000 e 16.000 réis, respectivamente nos lados ocidental e sul, porque o primeiro caso está beneficiado por ter duas fachadas de rua, e a sul apenas uma na praça. Seguem-se as ruas mais importantes, e que são as que têm 60 palmos de largura. A Rua Nova d’El-Rei (Comércio), vale 12.000 réis, por estar mais próxima do rio. Já os três eixos nobres – Ouro, Augusta e Bela da Rainha (Prata) – têm dois preços 9.000 e 8.000 réis, respectivamente para a metade mais perto do rio, e para a metade até ao Rossio. As outras duas ruas paralelas a estas – Nova da Princesa (Faqueiros) e Madalena – têm igualmente dois preços 8.500 e 7.500 réis, atribuídos de forma idêntica, consoante a proximidade do rio. As restantes ruas intermédias, menos importantes – Douradores, Correeiros, Sapateiros e também a Rua Nova das Hortas (depois Valverde, e actual 1.º de Dezembro) – são as mais baratas e têm um preço único de 7.000 réis, visto considerar-se que estão distantes do rio. Quanto às ruas paralelas à Rua Nova d’El-Rei, temos São Julião com 9.000 réis e Conceição com 8.000 réis, valorizadas pela proximidade do rio, e por terem uma profundidade de lote de 75 palmos (16,5 m), enquanto que a generalidade das outras ruas têm apenas 58 palmos (12,76 m).

Exemplifica-se cada uma destas situações através de um lote-tipo, informando-se qual o rendimento – o foro – que se poderia obter aplicando um juro do 5%, como justificação para os preços propostos. Adicionalmente informa-se que além dos valores para as frentes das ruas, se deverá contabilizar também o valor das

Colecção Cronológica de Leis Extravagantes, Posteriores à Nova Compilação das Ordenações do Reino, Publicadas em 1603. Tomo II. Que compreende o Reinado do Senhor D. José I até o ano de 1761 inclusivamente. Coimbra: Real Imprensa da Universidade.

⁶ Decreto de 29 de Novembro de 1755, publicado em Silva, António Delgado da. 1830. *Colecção da Legislação Portuguesa desde a última Compilação das Ordenações. Legislação de 1750 a 1762.* Lisboa: Tipografia Maignense.

⁷ Instrução de 19 de Junho de 1759, em Freitas, 1819. *Colecção Cronológica de Leis Extravagantes.* Coimbra: Real Imprensa da Universidade.

⁸ Aviso de 30 de Junho de 1759, em Freitas, 1819. *Colecção Cronológica de Leis Extravagantes.* Coimbra: Real Imprensa da Universidade.

⁹ Edital de 12 de Junho de 1759, publicado em Silva, 1830. *Legislação de 1750 a 1762.* Lisboa: Tipografia Maignense.

¹⁰ Numa pesquisa não sistemática na documentação consultada relativa à Inspeção dos Bairros (DGLAB/TT) verifica-se que Alexandre José Montanha aparece frequentemente como ‘louvado’, ou seja avaliador nos autos de medição do Tombo, e também como colaborador nos Autos de Posse e nas Avaliações, trabalhando com Eugénio dos Santos, Carlos Mardel, Clemente Valenzuela e Miguel de Blasco, na condição de Ajudante, e mais tarde como Praticante da Aula Militar, entre 1756 e 1765. É promovido a Capitão de Infantaria e parte para o Brasil, sendo conhecido pelo seu trabalho na implantação urbana de Porto Alegre em 1772, e de outras localidades, relacionadas com o povoamento por casais açoreanos. Regressou a Portugal tendo sido nomeado Tenente-Coronel de Infantaria com o exercício de Engenheiro em 1791. Sobre a actividade no Brasil consultar Oliveira, Clovis Silveira de. 1985. *Porto Alegre. A Cidade e Sua Formação.* Porto Alegre: Ed.Gráfica e Editora Norma; e Macedo, Francisco Riopardense. 1973. *História e vida da cidade de Porto Alegre.* Porto Alegre: Editora da Universidade Federal de Rio Grande do Sul.

¹¹ DGLAB/TT, Inspeção dos Bairros, Bairro do Rossio, *Livro de Avaliações*, fols. 1-5. Ver também Monteiro, Claudio. 2010. *Escrever direito por linhas rectas*. Lisboa: aafdl, 391-5.

¹² DGLAB/TT, Inspeção dos Bairros, Bairro do Rossio, *Livro de Avaliações*, fol. 2v.

esquinas; quando os lotes anteriormente não beneficiassem dessa situação, haveria que adicionar mais 10.000 réis por cada palmo de frente na travessa. No caso da quadrícula da zona baixa, a generalidade das travessas é definida pela soma da profundidade dos dois lotes que rematam o quarteirão, ou seja 116 palmos = 58 palmos \times 2 (25,52 m = 12,76 m \times 2), e que têm as suas frentes nas ruas principais ou intermédias. Para outras situações indica-se que as mesmas regras serão adaptadas em conformidade com as diferentes localizações dos lotes.

Nos documentos que consultei verifica-se que o procedimento usado em termos práticos é basicamente o seguinte. É feita a conversão da área antiga para um lote novo, como se de facto se fosse implantá-lo, respeitando os dois aspectos básicos: mantém-se a mesma área, mas agora com uma forma regular, e supondo que ficará numa situação em planta que corresponda às 'qualidades' do seu sítio anterior - numa rua mais ou menos principal, ou mais ou menos perto do rio. Uma vez definida hipoteticamente essa rua, calcula-se a frente que teria o lote, dividindo a área registada no Tombo pelo fundo da parcela que, como se viu, é constante para cada rua. Multiplicando a largura da frente equivalente pelo preço por palmo tabelado, obter-se-ia o valor 'actualizado' da propriedade antiga.

Ficaram estabelecidos deste modo os preços das ruas novas, elemento contabilístico indispensável para determinar os montantes dos pagamentos a que a distribuição dos novos lotes regulares e modulados obrigava. Houve a necessidade de tipificar várias situações, que se traduzem na atribuição de um preço diferente para cada praça ou rua, em função das diferentes qualidades que caracterizavam a cidade antiga. Efectivamente é esta nova cidade mais bela, ordenada e regular, a realidade que ainda hoje podemos encontrar na Baixa de Lisboa. ●

ALESSANDRO TANZI: UM ESCULTOR DE CARRARA NA LISBOA DE SETECENTOS

SANDRA COSTA SALDANHA

Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja – CEAACP/UC

No âmbito da política artística joanina, que de longa data se agenciava por via das magníficas comissões do monarca, é inegável a influência exercida pelo vasto repositório de obras de escultura italiana sobre a produção nacional. Encomendadas durante toda a primeira metade do século XVIII, resultam como uma das mais importantes vias de aproximação dos artistas à produção do *Settecento* romano. Com raras oportunidades de saírem do país, o conhecimento de inúmeras obras da autoria de mestres referenciais da escultura europeia, constituía uma ocasião única de contacto com o barroco italiano, que D. João V procurou transportar para o universo da arte portuguesa¹.

Neste domínio, porém, pouca atenção tem sido concedida à fixação de alguns escultores italianos no nosso país, também eles tributários desse ambiente estético, seja por via da sua formação, seja através da sua própria actividade em Itália. Movidos pelos ecos da magnificência do monarca, seduzidos por um potencial e próspero mercado de trabalho, ou, como pressupõe José-Augusto França, “informados da fraca concorrência nacional” (França 1966, 75), perdurarão, ao longo de Setecentos, testemunhos da presença desses artistas que, provenientes de Itália, elegem Portugal como destino².

Preferencialmente estabelecidos na capital, singularizam-se casos como os de João Antônio Bellini (Pádua, c. 1690-1758) ou Alessandro Giusti (Roma, 1715 – Lisboa, 1799), cuja projecção e apoio, mormente junto da corte e de outros círculos de influência, conferem à sua actuação um carácter de excepcionalidade. Giusti, em particular, seria aquele que maior êxito granjearia, revelando-se numa figura de primeiro plano da produção artística nacional, num lastro que perduraria por mais de meio século (Saldanha 2012).

Contudo, muitos outros mestres se poderão mencionar, evocados por entre esparsas memórias de cronistas coevos³. Integrados nos anos de transição joanino-josefina, são disso exemplo nomes como os de Giovanni Battista Maragliano (Génova, 1690-1700 – Lisboa, c. 1762) ou Floriano Fiorani (San Severino Marche, c. 1766 – Lisboa, 1790); João Bernardes Escorpio ou “Hum certo Fancé” (Machado 1823, 262); ou

¹ Sobre a presença de obras de escultura italiana em Portugal no século XVIII veja-se, essencialmente, Vale 2002 e 2005.

² Circunstância que, de igual modo, poderá depreender-se de algumas notícias pontuais, dando conta do envio de obras de arte para comercialização em Portugal, exemplificam-no os casos documentados de Francesco Maria Queirolo (Génova, 1704 – Nápoles, 1762) ou Gioacchino Varlè (Roma, 1731 – Ancona, 1806). Cf. Ricci

Arbitragem Científica Peer Review

Gonçalo Vasconcelos e Sousa
Escola das Artes – Universidade
Católica Portuguesa

Ana Duarte Rodrigues
Centro Interuniversitário da História
das Ciências e Tecnologia
Faculdade de Ciências da Universidade
de Lisboa

Data de Submissão
Date of Submission
Mar. 2013

Data de Aceitação
Date of Approval
Abr. 2014

1834, 409; Cellini 1992, 265; Guelfi 2002, 252; e Santamaria 2002, 33. Sobre a importância da comunidade italiana de Lisboa cf. os estudos publicados em Alessandrini-Flor-Russo-Sabatini 2013.

³ Como os Chracas (1716-1836), Lione Pascoli (1730-1736), Carlo Giuseppe Ratti (1762-1768), Filippo Titi (1763) Cirilo Volkmar Machado (1823) ou Amico Ricci (1834). Cf. Bibliografia.

⁴ Tema cujo desenvolvimento não se integra entre os objectivos do presente artigo, encontra-se amplamente documentado nos vários registos paroquiais e de desobriga da Igreja de Nossa Senhora do Loreto.

⁵ Cf. Assento de óbito de Alessandro Tanzi. Cf. Arquivo Histórico da Igreja de Nossa Senhora do Loreto (AHIL). *Registos Paroquiais*. Lisboa, Loreto. *Livro de Óbitos* (1679-1777), fl. 195.

⁶ Cf. informação disponibilizada na base de dados do Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, ArtPast – catalogo opere d’arte / SPSAE Torino.

⁷ Agradeço a Isabel Mayer Mendonça a chamada de atenção para a existência de informações sobre este escultor no arquivo da Igreja de Nossa Senhora do Loreto.

⁸ Arquivo Nacional da Torre do Tombo (DGLAB/TT). *Cónegos Regulares de Santo Agostinho*. Mosteiro de São Vicente de Fora. Livro 107, fl. 24 v.

⁹ 264\$000 reis, distribuídos em pagamentos de 24\$000 reis, com o contrato, e 240\$000, com a entrega das obras. Idem.

¹⁰ Idem, fl. 25. No contexto deste processo de encomenda, deveremos ainda destacar o nome de Peregrino Bruneti, conterrâneo de Alessandro Tanzi, que lhe serviria de fiador no contrato das obras para São Vicente de Fora. Também ele natural de Massa (Carrara), e igualmente morador à Boavista (onde possuía uma casa de pasto), será de ponderar a hipótese de terem aportado juntos à capital. Nesse sentido, desconhecendo-se os contornos exactos da fixação de Tanzi, já sobre Bruneti sabemos que

ainda os numerosíssimos membros de importantes famílias de escultores genoveses com obra em Portugal, como os Parodi, os Pittaluga ou os Bocciardi, estabelecidos em Lisboa por meados de Setecentos⁴. Pese embora a abundância de testemunhos que atestam a sua presença em Portugal, sobre a actividade e biografia de quase todos predomina, essencialmente, o completo desconhecimento.

Em panorama de parca informação, assumem especial relevância três escultores cuja actividade pudemos acompanhar no âmbito da investigação desenvolvida: Gaetano Pace (Roma, c. 1690 – Loyola, 1738), Alessandro Tanzi (Carrara, c. 1690 – Lisboa, 1770) e Pietro Antonio Avogadri (Bioggio, 1719 – Lisboa, 1793). Documentados em Portugal desde as décadas de 20, 30 e 40, em comum apresentam, para além da origem italiana, uma cronologia e círculo de actuação de grande proximidade. Neste quadro, destacamos o nome de Alessandro Tanzi, artista que regista uma das presenças mais prolongadas no nosso país, durante pelo menos quarenta anos. São contudo inexistentes os estudos que melhor nos informem quanto à sua ascendência, formação ou actividade. Natural “do Estado de Massa de Carrara”⁵, e estabelecido em Lisboa a partir de 1730, da sua carreira em Itália, porém, apenas um busto de mármore, retratando Giacinto Scaglia (1719), foi possível localizar⁶.

Sem outros dados que melhor nos esclareçam, eventuais relações familiares se poderão conjecturar com outros Tanzi associados à prática da escultura nesta região da Toscana. É o caso do também desconhecido Filippo Giovanni Tanzi, artista que em época não muito distante encontraremos representado na basílica de Mafra, assinando uma estátua de *São Barnabé*; Francesco Tanzi, escultor de Lucca, estabelecido na cidade francesa de Grenoble entre 1736 e 1754, ano da sua morte (Maignien 1887, 343); ou, com semelhante probabilidade, um “Pietro Tanzi di Carrara, d’anni 17, di professione lavoratore di marmo”, de quem temos notícia já em pleno século XIX (Gaddi 1852, 18).

Artista cujo paradeiro começámos por detectar por entre os registos da igreja de Nossa Senhora do Loreto⁷, a primeira obra da autoria de Alessandro Tanzi, de que temos notícia, remonta à intervenção no mosteiro de São Vicente de Fora, em 1730. Ano em que é contratado para realizar duas alegorias destinadas ao portal da sacristia, do instrumento notarial, celebrado a 25 de Novembro, se fica saber que ao escultor são encomendadas “duas figuras de pedra marmore de montes claros, sentadas q havião de ser, Fé, e Esperança, para os remates do portal da porta da sanchristia nova”⁸ (Fig. 1).

Obra que deveria ser concluída no prazo de seis meses, pela sua execução Tanzi seria remunerado com 55 moedas de ouro⁹. Dando conta do processo de trabalho e apreciação prévia das obras, interessante é ainda verificar que se integrem como “parte do contarto” os modelos das estátuas que o escultor terá apresentado presencialmente no mosteiro vicentino, e segundo os quais seriam aprovadas duas figuras “assentadas, e seram de estatura cada hua, de tres palmos, e meyo d’alto”¹⁰ (Fig. 2).

Na esteira dos dados de que dispomos até ao momento, a sua obra mais relevante em Lisboa parece ter sido, porém, aquela levada a cabo na igreja de Nossa Senhora do



Loreto (Fig. 3). Com efeito, da informação colhida se comprova que Alessandro Tanzi é o autor das duas estátuas figurando São Pedro e São Paulo (Figs. 4 e 5), existentes na fachada do templo lisboeta: “due statue di S. Pietro e Paolo di marmo che o fate per li nichii della facciata della deta chiesa di nostra Signora di Loreto”¹¹. Remuneradas por D. Paolo Girolamo de Medici, com 40 moedas de ouro¹², seriam lavradas em 1735, a partir de “seis pedras” fornecidas por “João Fr.^{co} Mestre Cabouqueiro de Alcabedeche”, sob a “direcção do s.^r Alexandre Tance M.^e Escultor”¹³ (Fig. 6). Obras que Cirilo Volkmar Machado atribuíra já a “Hum certo Fancê”, que identifica como sendo o autor do “S. Pedro e o S. Paulo, que estão na frontaria do Loreto” (Machado 1823, 262), é esse enigmático escultor, quantas vezes questionado pela historiografia¹⁴, este mesmo Alessandro Tanzi, apelidado em Portugal de “Tance” (Fig. 7), portanto, o tal “[T]Fance” mencionado pelo autor da *Colecção de Memórias*. Escultor que sabemos também ocupado de uma “figura” de Nossa Senhora (1735)¹⁵, Alessandro Tanzi seria ainda incumbido dos pedestais marmóreos destinados às referidas estátuas (1736)¹⁶, bem como de concertos em dois apóstolos no interior da igreja (1737)¹⁷.

Sistematicamente registado nos livros de desobriga da igreja dos italianos¹⁸, pudemos deste modo acompanhar a mobilidade do escultor italiano em Lisboa até 1770. Inicialmente estabelecido na zona ribeirinha da cidade, à Boavista (Santos)¹⁹, sabemos porém que, durante pelo menos duas décadas, residirá invariavelmente na baixa da cidade (freguesias das Mercês, Encarnação e Mártires), em concreto, na rua Formosa, do Alecrim, das Flores, do Conde, Direita do Loreto e dos Caetanos.

Fig. 1 – Portal da sacristia da Igreja de São Vicente de Fora, Lisboa, c. 1730.

Fig. 2 – Alessandro Tanzi, *Esperança e Fé*, c. 1730, Portal da sacristia da Igreja de São Vicente de Fora, Lisboa.

vem para Lisboa depois de ter estado em Espanha ao serviço de Filipe V (1700-1724). Por averiguar, permanece saber se semelhante motivo estaria na base do estabelecimento de Tanzi em Lisboa.

¹¹ Quitação de Alessandro Tanzi declarando o valor recebido pela execução das estátuas de *São Pedro e São Paulo*. Lisboa, 6 de Dezembro de 1735. Cf. AHIL. Caixa II, Doc. 10.

¹² As parcelas dos pagamentos efectuados comprovam-se pelos diversos recibos assinados pelo escultor. Cf. nota anterior.

¹³ Contrato para desbaste das pedras destinadas às estátuas de *São Pedro e São Paulo* da igreja de Nossa Senhora do Loreto, sob a direcção de Alessandro Tanzi. Lisboa, 30 de Abril de 1735. Cf. AHIL. Caixa II, Doc. 12. Recibos de pagamen-



Fig. 3 – Fachada da Igreja de Nossa Senhora do Loreto, Lisboa.

Fig. 4 – Alessandro Tanzi, *São Pedro*, 1735. Igreja de Nossa Senhora do Loreto, Lisboa.

Fig. 5 – Alessandro Tanzi, *São Paulo*, 1735. Igreja de Nossa Senhora do Loreto, Lisboa.



to ao escultor pela realização das duas estátuas. Cf. AHIL. Caixa II, Doc. 11 (31 de Maio a 30 de Julho de 1735); Doc. 15 (6 de Agosto de 1735); (13 de Agosto de 1735) Doc. 16

¹⁴ E que Ayres de Carvalho chegaria a associar a um Fancelli (Carvalho 1956, 7), referindo-se, talvez, ao escultor romano Cosimo Fancelli.

¹⁵ Recibo de pagamento de Alessandro Tanzi pelos pedestais das estátuas de *São Pedro* e *São Paulo*. Lisboa, 27 de Janeiro de 1736. Cf. AHIL. Caixa II, Doc. 17.

¹⁶ Cf. Recibos de pagamento de Alessandro Tanzi pelas estátuas de *São Pedro* e *São Paulo*, e uma figura de Nossa Senhora. Lisboa, 2 de Agosto e 4 de Setembro de 1735. Cf. AHIL – Caixa II, Doc. 14.

Contemporâneo de Gaetano Pace e de João António Bellini, atrás mencionados, interessante será ainda verificar que Tanzi chegasse mesmo a partilhar com o paduano um colaborador (Machado 1823, 262) – Pietro Antonio Avogadri – escultor luganês que, como pudemos já esclarecer, será também o primeiro ajudante de Alessandro Giusti em Mafra (Saldanha 2012, 267-268).

Até este ponto da investigação, nada mais nos é dado conhecer quanto à obra de Tanzi em Portugal. Contudo, se Avogadri “andou”, como assevera Cirilo, “com o Pádua e o Fancé” (Machado 1823, 262), é de supor que algo mais tenha feito nos sete anos que decorrem entre 1745 e 1752, período durante o qual se regista, justamente, a presença desse seu ajudante em Lisboa (Saldanha 2012, 264-267). Deste modo, atendendo à relação de proximidade que se adivinha ter existido entre Bellini e Tanzi, mas também à cronologia das suas actividades, será plausível atribuir a esta dupla de artistas a execução da componente escultórica do retábulo-mor da igreja do Menino Deus, em Lisboa (Fig. 8). Estrutura ladeada de duas estátuas, contaria, de facto, com a intervenção de escultores distintos, circunstância que, de resto, já antes fizemos notar: “uma mais atenta observação das duas esculturas, conduz-nos à imediata constatação de que não poderão ter sido executadas por um único artista” (Saldanha 2007, 67).

À luz dos dados apurados, consideramos que a João António Bellini tenha cabido a tarefa de executar o *São Francisco*, como não o desmentem as similitudes por demais evidentes com outras obras de sua autoria (nomeadamente aquelas de equivalente datação, na igreja lisboeta de São Domingos); sendo imputável a Alessandro

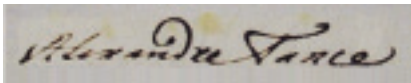
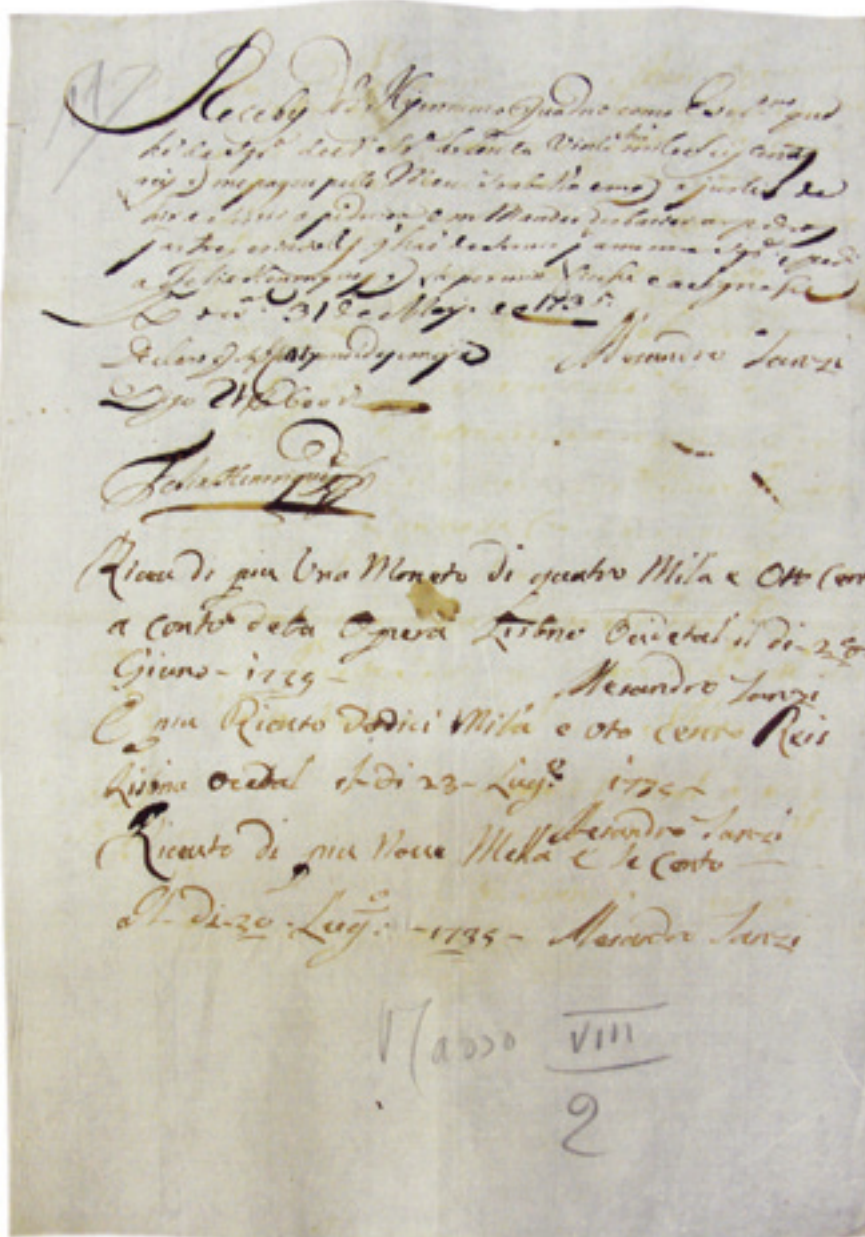


Fig. 7 – Ortografia do nome de Alessandro Tanzi em vários documentos.

Fig. 6 – Recibo de pagamento ao escultor pela realização das duas estátuas. Lisboa, 30 de Julho de 1735. AHIL. Cx. 2, Doc. 11.

Tanzi a estátua de *São Domingos* (Fig. 9), citação directa da escultura de Pierre Le Gros (1666-1719) para *São Pedro* do Vaticano, mas estilisticamente próxima do seu trabalho na igreja do Loreto. Acolhido nos últimos anos de vida em casa do prestigiado joalheiro inglês William Dugood, constitui-se esse contacto como a derradeira notícia que documenta a presença de Tanzi em Portugal, à “Rua de Sima junto ao convento do Corpo Santo”²⁰. Membro da Royal Society de Londres, William Dugood, radicado em Lisboa desde o reinado de D. Pedro II, manter-se-ia ininterruptamente ao serviço da corte por-

¹⁷ Recibo de pagamento de Alessandro Tanzi por concertos em duas estátuas de apóstolos em mármore da igreja de Nossa Senhora do Loreto. Lisboa, 12 de Agosto de 1737. Cf. AHIL. Caixa II, Doc. 9.

¹⁸ Cf. Registos de desobriga de Alessandro Tanzi na Igreja de Nossa Senhora do Loreto, em Lisboa. AHIL. *Livros da Desobrigação do Preceito Annual da Quaresma da Nação Italiana*. 1734-1754



Fig. 8 – Retábulo-mor da Igreja do Menino Deus, Lisboa.

Fig. 9 – Alessandro Tanzi, São Domingos, c. 1745-1752, Igreja do Menino Deus, Lisboa.



¹⁹ Cf. DGLAB/TT. *Cónegos Regulares de Santo Agostinho*. Mosteiro de São Vicente de Fora. Liv. 107, fl. 24 v.

²⁰ Cf. assento de óbito de Alessandro Tanzi. Lisboa, 19 de Fevereiro de 1770. AHIL. Registos Paroquiais. Lisboa, Loreto. *Livro de Óbitos* (1679-1777), fl. 195.

²¹ Cf. Dedicatória autógrafo, dirigida a D. José I, manuscrita no índice de *La nuova topografia di Roma*, de Giovanni Battista Nolli. Cf. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (BNRJ). *Secção de Iconografia*. Inv. N.º 1187. Transcrição publ. em Dedicatória 1981, 137.

tuguesa, até ao reinado de D. José I. Atribuindo-se-lhe a fundação da primeira loja maçónica portuguesa, fundada em Lisboa em 1727-28 (Marques 1990, I), notabilizar-se-ia pela proximidade a diversas personalidades da corte joanina, como Alexandre de Gusmão, o marquês de Abrantes ou o conde de Galveias.

Vivendo entre Roma e Lisboa, ocupar-se-ia, conforme o seu próprio testemunho, de “tudo o que resguardava o conhecimento de pedras preciosas, antiguidades, e obras de Ouro e Prata”²¹. No exercício de tais funções, Dugood esteve também associado à recuperação de diversos objectos em prata e outros materiais preciosos, provenientes dos escombros da igreja Patriarcal do Paço, arruinada com o terramoto de 1755. Com efeito, requeria-se logo em 1756, a presença de “Guilherme de Got”²² para um possível reaproveitamento da magnífica pia baptismal da Igreja²³. A ideia deverá ter sido abandonada, procedendo-se à realização de uma nova peça anos depois²⁴. Associado também à recuperação de outros materiais provenientes do templo, a Dugood seria ainda encomendado um forno para fundição e refinação da prata encontrada nas ruínas (Sequeira 1916, 93)²⁵.

No auge do período áureo das grandes comissões joaninas, Alessandro Tanzi permanece em Lisboa num contexto particularmente marcado pela encomenda de obras de arte italiana. A sua fixação e acolhimento integra-se, pois, nesse quadro de um

gosto importado, em ambiente aparentemente favorável ao desenvolvimento de uma carreira de sucesso.

Tanzi passaria, contudo, por diversas privações nos últimos anos de vida. Seguramente apartado do sonho que alimentou nos alvares da sua carreira em Portugal, o escultor viria a falecer em Lisboa, a 19 de Fevereiro de 1770. Encontrado “morto pella manhan” na residência de William Dugood, era então descrito como um homem pobre, que o seu benfeitor “recolhia pello amor de Deos pella sua pobreza”²⁶.

Sepultado na igreja dos italianos a expensas da irmandade de Nossa Senhora do Loreto, seria assim, derradeiramente, registado o artista que, quatro décadas volvidas, deixaria em Lisboa aquelas que deverão ter sido as suas obras mais relevantes. A longa permanência de Tanzi na capital, que o presente estudo certifica, aliada à singularidade dos contactos estabelecidos, deixam adivinhar o desenvolvimento de uma obra bastante mais vasta que, com este ponto de partida, merecerá a pena vir a explorar. ●

Bibliografia

Fontes manuscritas

Arquivo do Cabido da Sé de Lisboa

Colecção de vários documentos do século XVIII. Vol. 31, Caderno 1, D-3-31.

Arquivo Histórico da Igreja de Nossa Senhora do Loreto, Lisboa

Caixa II, Doc. 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16 e 17.

Livros da Desobrigação do Preçeito Annual da Quaresma da Nação Italiana (1724-1792).

Registos Paroquiais. Lisboa, Loreto. Livro de Baptismos (1749-1765).

Registos Paroquiais. Lisboa, Loreto. Livro de Óbitos (1679-1777).

Direcção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas / Torre do Tombo

Cónegos Regulares de Santo Agostinho. Mosteiro de São Vicente de Fora. Livro 107.

Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

Secção de Iconografia. Inv. N.º 1187.

Fontes impressas

DEDICATÓRIA de Guilherme Dugood ao Rei de Portugal, D. José I. 1981. *Anais da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional. Vol. 101: 137-138.

GADDI, Paolo. 1852. Memorie originali. *Gazzetta Medica Italiana – Lombardia*. Milano: Editora Gaspare Truffi. 3ª série, Tomo II, N.º 3 (20 Jan. 1852): 17-21.

²² Agradeço a Paula Figueiredo a cedência da informação. Arquivo do Cabido da Sé de Lisboa (ACSL). *Colecção de vários documentos do século XVIII*. Vol. 31, Caderno 1, D-3-31.

²³ Uma das primeiras obras em que Alessandro Giusti intervém ao serviço da coroa portuguesa e uma das mais emblemáticas para aquele templo joanino. Encomendada em 1743, Giusti teve uma participação directamente ligada à concepção de alguns elementos escultóricos, a partir de 1744, nomeadamente, diversas maquetes e modelos em cera e barro, destinados à execução de peças em bronze e mármore. Cf. Saldanha 2012, 95-98.

²⁴ Peça que não seria, portanto, aproveitada, à qualidade artística da obra joanina não foi alheio o delineamento de outras duas pias, posteriormente encomendadas para a reedificada Patriarcal de Lisboa. Instalada na Cotovia em 1757, e na igreja de São Vicente de Fora em 1772, seriam então executadas segundo modelos de José de Almeida (1763) e Joaquim Machado de Castro (1776), respectivamente (Saldanha 2009).

²⁵ Entre o legado deste inglês deve ainda destacar-se a importante doação da sua biblioteca ao rei D. José I, incluindo uma série de álbuns de gravuras, desenhos, plantas, mapas e manuscritos iluminados, de que se conserva parte na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Cunha 2000).

²⁶ Assento de óbito de Alessandro Tanzi. Lisboa, 19 de Fevereiro de 1770, Cf. AHIL. Registos Paroquiais. Lisboa, Loreto. *Livro de Óbitos* (1679-1777), fl. 195.

MACHADO, Cirilo Volkmar. 1823. *Collecção de Memórias Relativas às Vidas dos Pintores, e Escultores, Architetos e Gravadores Portugueses, e dos Estrangeiros, que Estiverão em Portugal*. Lisboa: Imp. de Victorino Rodrigues da Silva.

MAIGNIEN, Edmond. 1887. *Les artistes grenoblois*. Grenoble: Drevet.

RICCI, Amico. 1834. *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*. Macerata: Tip. di Alessandro Mancini. Vol. 2.

Estudos

ALESSANDRINI, Nunziatella; FLOR, Pedro; RUSSO, Mariagrazia; SABATINI, Gaetano (Orgs.). 2013. *Le nove son tanto e tante buone, che dir non se pò. Lisboa dos Italianos: História e Arte (sécs. XIV-XVIII)*. Lisboa: Cátedra de Estudos Sefarditas A. Benveniste.

CARVALHO, Ayres de. 1956. *A Escultura em Mafra*. Mafra: Edição do Autor (1ª ed. 1950).

CELLINI, Antonia Nava. 1992. *La Scultura del Settecento*. Milão: Garzanti.

CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes da. 2000. Real Biblioteca: Apontamentos sobre seu acervo. *D. João VI: Um Rei Aclamado na América*. Anais do Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2000: 208-220.

FRANÇA, José-Augusto. 1966. *A Arte em Portugal no século XIX*. Lisboa: Bertrand. Vol. I.

GUELFI, Fausta Franchini. 2002. La scultura del Seicento e del Settecento. Marmi e legni policromi per la decorazione dei palazzi e per le immagini della devozione. In BOCCARDO, Piero; COLOMER, José Luis; FABIO, Clario Di; AIRALDI, Gabriella (a cura di). *Genova e la Spagna. Opere, artisti, committenti, collezionisti*. Milano: Silvana, 2002: 241-260.

MARQUES, António Henrique de Oliveira. 1990. *História da maçonaria em Portugal: das origens ao triunfo*. Lisboa: Editorial Presença. Vol. I.

SALDANHA, Sandra Costa. 2007. A série de santos fundadores da basílica vaticana na escultura de Lisboa do século XVIII. *Olisipo – Boletim do Grupo 'Amigos de Lisboa'*. Lisboa: Grupo 'Amigos de Lisboa': 65-74.

— 2009. Os apóstolos em prata para a Patriarcal de Lisboa: modelos de ourivesaria dos escultores José de Almeida (1708-1770) e Joaquim Machado de Castro (1729-1822). *Revista de Artes Decorativas*. Porto: Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, 2009. N.º 2: 45-62

— 2012. *Alessandro Giusti (1715-1799) e a Aula de Escultura de Mafra* [texto policopiado] Coimbra: [s.n.] 2 Vols. Tese de Doutoramento em História, variante História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras Universidade de Coimbra.

SANTAMARIA, Roberto. 2002. Marmi e mugugni genovesi per la cattedrale di Cagliari. *La Casana*. XLIV, N.º 4: 26-33.

VALE, Teresa. 2002. *A escultura italiana de Mafra*. Lisboa: Livros Horizonte.

— 2005. *Escultura Barroca Italiana em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte.

Recensões

**PERRIN, MICHEL
JEAN-LOUIS**
**– L'ICONOGRAPHIE DE
LA GLOIRE À LA SAINTE
CROIX DE RABAN MAUR.**
**(RÉPERTOIRE ICONOGRAPHIQUE DE
LA LITTÉRATURE DU MOYEN ÂGE I.)**
TURNHOUT: BREPOLS, 2009 PAPER.
216 PP.; 39 COLOUR FIGS.
ISBN: 9782503531281

MARIA COUTINHO

Instituto de Estudos Medievais

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Michel Perrin is assuredly the most prolific writer on the work of Hrabanus Maurus *In Honorem Sanctae Crucis*, composed in the 9th century¹. He is the author of the *Corpus Christianorum* volume, and he published several other texts, probably being responsible for a fresh look at the subject out of the German *milieu*². Until the beginning of the 20th century, Hrabanus was considered to be the *praeceptor germaniae* for powerful political reasons. However, subsequent early historiography did no better by describing his publication as lacking in originality.

Perrin's research reinforced the new interest in this work, sustained in a rigorous analysis of the texts, images and circumstances of production, showing Maurus to be an author capable of innovation and his work to be a matchless piece. Such a historiographical approach was long-needed because the work brings together 28 figured poems, their explanation in verse and in prose which requires, by its very nature, a comprehensive study. The poems are constructed within a framed square with additional verses interspersed among the text, also called *versus in texti*, as acrostics. Acrostics are an arrangement of letters, syllables, words or even sentences which when positioned sequentially form another text, extrinsic to the main one, here they are highlighted with the geometrical figures and images.

In the first chapter of the *L'iconographie de la Gloire à la sainte croix de Raban Maur*, Perrin gives a general survey of Hrabanus's life and career³ and his role at the centre

¹ Michel J. L. Perrin has published more than 20 texts on the subject that should be regarded as complementary to the reading of this work. Cf. Perrin (2009, 105-107). He was also responsible for 2 source editions: Raban Maur, *De laudibus sanctae crucis – Louanges de la Sainte Croix*, ed. by Michel J. L. Perrin, co-ed. by Berg-Trois Cailoux, Paris-Amiens, 1988 (Introduction, partial facsimile edition of the manuscript *Amien 223*, translation, notes and index); *Rabanus Maurus, In honorem sanctae crucis = Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis*, n°100 (129 pp. of introduction; 342 pp. of text and annex) + 100 A (32 covers with the reproduction of the *carmina figurata* of the manuscript *Vaticanus Reginensis 124* and its transcription) + the concordance for the CLCLT, ed. by Michel J. L. Perrin, Turnhout, 1997.

² Along with the work of Michele Camillo Ferrari (1998); Bernard Guineau and Jean Veizin (1992, 1994); Lynda L. Coon (2010) and

Philippe Depreux [dir.] (2006). Among the most recent and/or relevant German literature on the subject we find: Kurt Holter (1973); Hans-Georg Müller (1973); Ulrich Ernst (1984, 1990, 1991, 2003, 2005); Spilling Herrad (1992) (Also Spilling 1996, 1980 and 1978); Franz J. Felten (2006); Hans-Jürgen Kotzur (2006); Michael Embach (2007).

For an almost complete acknowledgement of Hrabanus Maurus's bibliography, see Susana Bulido Del Barrio (2010).

³ Perrin (2009, 15-16).

⁴ Quoted through Perrin (2009, 17-18).

⁵ Perrin (2009, 18-19).

⁶ Cf. e.g. Thomas Noble (2009) or Ann Freeman (2003).

of the Carolingian court. In the second, Perrin addresses the conditions of redaction of *In honorem* very synthetically yet meticulously, emphasizing some of its most important aspects. By way of example, the fact that it was Alcuin who suggested the elaboration of such *libellus*, or the (almost certain) possibility of a first autograph manuscript, corrected and carried by Hrabanus's throughout his entire life.

A first copy was sent to his colleague and friend Hatto for correction and approval, raising some questions about his putative intervention in the work. However, Perrin stresses the fact that Hrabanus refers to it as *opus meum*, signs one of the poems and portrays himself in the last one. He also affirms that he made the work *mente et calamo* (in the exemplar dedicated to Otgar), and states that *confeci librum mente manumque simul*...⁴ (manuscript sent to Saint-Denis). All of this leads to his almost undeniable authorship for both the images and the text of the first copy, an idea of major importance for the critical study of authorship in the Middle Ages. Perrin discusses another central aspect of the *In honorem* composition: was it from its very beginning an *opus geminum*? That is, a work deliberately divided in two parts (first, poems and verse; second, prose explanations)? He presents some provisional conclusions in the sense that Hrabanus did in fact intend a double book, but the second part was written only a few months or years later, perhaps due to the conflicts that he experienced in Fulda⁵.

Perrin tries to account for the immediate success of this manuscript by providing an extensive list of the copies offered as gifts during Hrabanus's life. Following the work of Spilling he presents a possible correspondence between the currently known manuscripts and their possible recipients. Unfortunately, he does not discuss in depth which artistic characteristics might have raised such interest. He reflects, however, on the status that Hrabanus had enjoyed at his monastery, having had at his disposal the materials and human resources for the making of so many manuscripts, which is certainly symptomatic of its value.

In the third chapter Perrin contextualizes the iconoclastic controversy which crosses the Christian world in the eighth and ninth centuries to present Hrabanus's position on images. So, for Hrabanus, as Perrin puts it, the image goes from the visible to the invisible and only concerns the theological plan. It works as an appeal to the senses to conduct the individual to the eternal life. In this sense, as it has the value of a theological commentary, it is not pure representation; it is functional. And he quotes Boulnois by saying that during the Middle Ages the image does not seek to provoke aesthetical pleasure, but the knowledge of truth. Perrin bases his arguments on the text and shows familiarity with others of Hrabanus's works and epistles demonstrating a deep understanding of the spiritual perspective of the time. Hence he connects Hrabanus's view with Pope Adrian's position, someone who had a fundamental role in mediating these issues among the Carolingians⁶. However, a purely spiritual understanding of his visual poetry might contradict both the material investment in the work and its immediate success. Though very appropriate, a study that adheres to what the author might be claiming in his prefatory material, or to an established idea of the spiritual importance of the image during

the Middle Ages, can result in incomplete conclusions. Hrabanus takes the figural poetry to a new level by introducing images into the poems, and he does so within the controversy of images. His artistic boldness should be taken hand in hand with the subsequent use and distribution of the manuscript referred to *supra*, and with the interest that it raised. Such considerations might lead us to conclude that the importance of the work also depends on the defiant use of images, its ornamentation and other material aspects (e.g. good quality parchment, use of gold and purple) which surpass its theological value. Together they can reveal an acute recognition of the artistic or even the 'aesthetic' value of the manuscript.

The fourth chapter of *L'iconographie* presents precisely a summary of Hrabanus's creation within the visual / figural poetry genealogy, and the following pages are a unique study of the number symbolism employed in the work. Perrin shows how Hrabanus uses number as a philosophized and theologized subject and as raw material to construct the work. He proposes this arithmology as part of the structural development of the *In honorem*, not only associated with the Bible and religious significance⁷, but also benefiting from antique mathematical knowledge. Perrin counts the number of letters of each square / rectangle, the number of figures drawn, the type of the polygons and so on, eventually resulting in striking conclusions about a logical determination of the ensemble (with several internal links), divided in two major parts. Finally, he remarks that Hrabanus's intentions were not determined by esoteric interests; he created the poems with the conception of a geometric and numerical God⁸. It is only in the fifth chapter that Perrin's proposal of a theological cycle divided in two becomes clearer. He argues that the first part of the cycle concerns the period up to the Passion of Christ and the second, symmetrically, the times of the Church up to the celestial path⁹. In this sense, the 28 poems form a total *macro-poème*, where the sacred history of man and the world is enclosed in God's time. Perrin adds that the importance of the Apocalypse (through Bede's influence) clearly shows the eschatological vision of Hrabanus, meaning that this history is oriented towards the eternal life. If we take into account that the apocalyptic perspective somehow resumes the times of the Church, perhaps *In honorem* is expressing an anthropology and Christology which distances itself from Adoptionism. The Adoptionist controversy alongside that of the *Filioque* is especially heated during Hrabanus's lifetime. It is possible that he was subtly discussing these questions and assuming a personal position, as he probably was concerning the controversy of images¹⁰. Perrin very efficiently supports his arguments from the text and remarks that that is why the Cross plays a central role in the work.

The sixth chapter briefly reinforces some of the preceding conclusions underlining the fact that Hrabanus's *opus* has no parallel.

Then, as a second part of the book, we have a material description of *In honorem* and a reading guide that might have been helpful to know in advance. In the following pages Perrin presents the iconographical cycle and provides detailed interpretations about the poems. It is a very useful working tool, since he also transcribes and translates the *versus in texti* mingled with iconographical explanations for the

⁷ Hrabanus often uses patristic author's interpretation of number symbolism, like St. Augustin, St. Jerome or Isidor of Seville.

⁸ Perrin (2009, 40).

⁹ First part, poems 1 to 14 (B1 – B14); second part, poems 15 to 28 (B15 – B28). Cf. Perrin (2009, 43).

¹⁰ Perrin supports it with several passages from the poems. Cf. Perrin (2009, 45-48).

¹¹ (V) Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reginensis 124, 9th century (Fulda, Germany); Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano; Douai, Bibliothèque Municipale 340, 12th century (Anchin, France); (A) Amiens, Bibliothèque d'Amiens Métropole 223, 9th century (Fulda, Germany).

¹² Perrin (2009, 12).

¹³ Perrin (2009, 13).

figures and other material, naming Hrabanus's sources. The explanations are followed by a list of manuscripts, the literature most relevant to the theme (sources, specific bibliography and general bibliography) and a short glossary.

In what Perrin calls "Guide des Figures" he presents the reading instructions for the squared poems, so to say. Each poem is transcribed in a *quasi* manual way facilitating its reading. The images' contour is roughly outlined above the text to mark the difference between the main text and the text embedded in that one, and with arrows and numbers Perrin provides the proper reading order. The *versus in texti* or acrostics are transcribed and translated into French immediately after the poem. *L'Iconographie de la Gloire à la sainte croix de Raban Maur* finishes with a set of 39 colour plates, 2 from the Vaticana ms. Reginensis 124, 1 from the Douai ms. 340, and the rest from the Amiens ms. 223¹¹.

The utility of this amount of work by Perrin is unquestionable. The achievements of his research, summarized in this book and in some respects developed, equips us with relevant tools for the reading and interpretation of *In honorem* and we will no longer look at those puzzling poems in the same manner. However, in a manuscript that is constructed to be seen and read as a complete set and which relies so heavily on the decoding games and reading paths (simultaneously disturbed and reinforced by the images), key to its uniqueness, one is forced to admit that some perturbation emerges from such deconstruction.

To conclude, it is worth noting that *L'Iconographie de la Gloire à la sainte croix de Raban Maur* is the first volume of a collection, *Corpus du Rilma. Répertoire iconographique de la littérature du Moyen Âge*, directed by Christian Heck. Facing the contradiction between the richness and scientific potential of the considerable existing material and the various limitations of its actual availability, its main purpose is to provide several literary themes and iconographical cycles which remain unpublished or little known. That is why the authors were invited to write a docket of their research and present, to art historians in particular and medievalists in general, complete and coherent sequences of iconographical cycles. The collection has therefore the critical aim of showing that the image cycles are complex creations; that they do not develop themselves exclusively from the text (nor are they solely connected to it), but also exist as independent artistic inventions; and to prove that the iconographical cycles cover all fields of the knowledge and thinking of the Middle Ages¹².

It is no wonder that the work of Perrin on Hrabanus's *In honorem sanctae crucis*, receives the honour of being the first volume. Besides the quality and relevance of Michel Perrin's work, and as Christian Heck himself puts it: "La création de Raban Maur est exemplaire dans cette quête du *Profectum ex pictura si tardus ex scriptura*. Le lecteur qui n'est pas familier de cette oeuvre comprendra, dans les commentaires contenus dans ce pages, à quel point le *carmen figuratum* est un cas extrême de l'association du texte et de la représentation figurée, en une articulation absolue de la lettre et de la forme plastique, l'une se nourrissant de l'autre dans une réalisation géniale tout à l'honneur d'un immense savant au coeur de la Renaissance carolingienne."¹³ ●

NORMAS DE REDACÇÃO [PARA AUTORES]

Normas de redacção de artigos/recensões/notícias

01. OBJECTIVOS

A diversidade de autores que colaboram com os seus trabalhos na preparação desta publicação exige o cumprimento de regras de normalização que têm como objectivo homogeneizar os conteúdos produzidos. Desta forma, torna-se premente o cumprimento destas normas aplicadas aos documentos produzidos, contribuindo para a qualidade da informação e documentação.

02. PUBLICAÇÃO DE ARTIGOS

02.1 FORMATAÇÃO

APLICAÇÃO: Microsoft Office Word

TIPO DE LETRA: Times New Roman; tamanho 12 pt.

NUMERAÇÃO DAS PÁGINAS: Sequencial

NOTAS DE RODAPÉ: Numeração automática

PARÁGRAFOS: Alinhamento à esquerda com duplo espaçamento, não indentados.

02.2 TAMANHO

Não deve exceder as 5 000 palavras, ou cerca de 30 000 caracteres (com espaços).

02.3 LÍNGUA

Aceitam-se artigos em Português, Espanhol, Francês ou Inglês.

02.4 TÍTULO

Claro e sintético em maiúsculas.

02.5 SUBTÍTULO

Opcional.

02.6 RESUMO

Os resumos dos artigos não devem exceder o máximo de 155 palavras, ou cerca de 1 000 caracteres (com espaços), em português e, sempre que possível, em inglês.

02.7 PALAVRAS CHAVE

Para cada artigo deverão ser indicadas até 5 palavras chave.

02.8 NOTA BIOGRÁFICA SOBRE O AUTOR

- Nome completo
- Afiliação Institucional
- Contacto de email (opcional)

02.9 CITAÇÕES

Devem ser apresentadas entre aspas e acompanhadas pela referência à obra citada, segundo o sistema abreviado autor-data (ver 02.10)

02.10 SISTEMA ABREVIADO AUTOR-DATE

As referências no texto seguirão o sistema abreviado Chicago (apelido do autor data, página). Por exemplo (Grimal 1988, 65) ou (Hauschildt e Arbeiter 1993, 47). No caso de mais de dois autores, utiliza-se et al. (Laumann et al. 1994, 262).

Artigos de imprensa, entrevistas e comunicações pessoais devem ser citados como notas finais, e não como referências bibliográficas abreviadas.

02.11 BIBLIOGRAFIA

Toda a bibliografia segue as seguintes normas –exemplos:

- Monografias:
Silva, José Custódio Vieira da. 2003. *O Fascínio do Fim*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Artigos de publicação em série:
Moreira, Rafael. 1988. "D. Miguel da Silva e as origens da arquitectura do Renascimento em Portugal". *O Mundo da Arte. Revista de Arte, Arqueologia e Etnografia* II série, 1: 111-23.

Para esclarecer os casos não considerados nestes exemplos, os autores deverão consultar as normas de publicação no site: www.chicagomanualofstyle.org

02.12 ILUSTRAÇÕES

- Fotografias, desenhos, quadros, gráficos, mapas, devem ser fornecidas em papel ou digitalizadas a 300 dpi's (mínimo), em formato jpg ou tif;
- Cada imagem digital deverá ser gravada num ficheiro;
- Todas as ilustrações não digitalizadas, deverão ser entregues em papel, numeradas sequencialmente, e acompanhadas da respectiva legenda;

EDITORIAL GUIDELINES [FOR AUTHORS]

Editorial guidelines for articles/reviews/news items

01. AIMS

Due to the diversity of contributions to the journal, a set of submission guidelines has been devised in order to ensure the editorial consistency of the publication. It is therefore imperative that all articles adhere to the following guidelines.

02. GUIDELINES FOR ARTICLES

02.1 FORMAT

APPLICATION: Microsoft Office Word

FONT: Times New Roman; font size 12 pt.

PAGE NUMBERING: Sequential

FOOTNOTES: Automatic numbering

PARAGRAPH: Left side alignment with double spacing, no indentation.

02.2 SIZE

Should not exceed 5 000 words or about 30 000 characters (including spaces).

02.3 LANGUAGE

We accept articles in Portuguese, Spanish, French and English.

02.4 TITLE

Clear and concise in capital letters.

02.5 SUBTITLE

Optional.

02.6 ABSTRACT

Abstracts to the articles should not exceed 155 words, or around 1 000 characters (including spaces), in Portuguese and, if possible, in English.

02.7 KEYWORDS

A maximum of 5 keywords should be included with the article.

02.8 SHORT BIOGRAPHY OF THE AUTHOR(S)

- Full name
- Institutional affiliation
- Email (optional)

02.9 QUOTES

Must appear between quotation marks followed by an abbreviated author-date reference to the quoted work (see 02.10).

02.10 ABBREVIATED SYSTEM AUTHOR-DATE

All references within the text will follow the Chicago abbreviated system (author's surname date, page). For example (Grimal 1988, 65) or (Hauschildt and Arbeiter 1993,47). In case of more than two authors the use of et al is applicable, (Laumann et al. 1994, 262).

News articles, interviews and personal communications must appear in footnotes, rather than as abbreviated bibliographical references.

02.11 BIBLIOGRAPHY

All bibliography should abide by the following rules – examples

- Monographs:
Silva, José Custódio Vieira da. 2003. *O Fascínio do Fim*. Lisbon: Livros Horizonte.
- Articles published in journals:
Moreira, Rafael. 1988. "D. Miguel da Silva e as origens da arquitectura do Renascimento em Portugal". *O Mundo da Arte. Revista de Arte, Arqueologia e Etnografia* 2nd series, 1: 111-23.

In cases not considered by these examples, authors should consult the Chicago bibliographic style guide on www.chicagomanualofstyle.org

02.12 IMAGES

- Photos, drawings, tables, graphs and maps should be supplied either as a hard copy or scanned at 300 dpi's (minimum), in jpg or tif format;
- Each digital image should be saved in a different file;
- All non-scanned images should be handed in as a hard copy, sequentially numbered and accompanied by the corresponding caption;

- No texto deverá ser mencionado o local exacto onde cada ilustração deve entrar, do seguinte modo: fig.1; fig.2; etc.;
- Deverá ser entregue um ficheiro independente com a relação de todas as imagens, legendas, e respectivos ficheiros que contêm essas mesmas imagens. EXEMPLO: Fig. 1 > Amadeo de Sousa Cardoso – Pintura, 1913 (CAM-FCG) > Foto001.jpg

02.13 CRÉDITOS DAS ILUSTRAÇÕES

- No caso de os autores incluírem qualquer material que envolva a autorização de terceiros, é da responsabilidade destes obter a autorização escrita e assumir os seus eventuais encargos.
- Os créditos devem ser fornecidos para cada uma das ilustrações do seguinte modo: autor, data, copyright.

03. PUBLICAÇÃO DE RECENSÕES

03.1 OBRA RECENSEADA

- Deverá ser identificada com: autor, data de edição, título, local de edição e editora.
- A citação de outras obras para além da recenseada será feita somente no texto.

03.2 TAMANHO

As recensões não devem exceder as 1 000 palavras (aprox. 12 000 caracteres com espaços).

03.3 OUTRAS REGRAS

As recensões deverão seguir as restantes normas dos artigos, designadamente: 02.1, 02.3, 02.7, 02.8.

04. PUBLICAÇÃO DE NOTÍCIAS

A *Revista de História da Arte* aceita a submissão de notícias sobre temas relevantes, nomeadamente críticas de exposições, apresentações de projectos, notas sobre eventos científicos.

04.1 TAMANHO

As notícias não deverão exceder as 500 palavras (aprox. 6 500 caracteres com espaços).

04.2 OUTRAS REGRAS

- As notícias não terão notas de rodapé ou bibliografia. Quaisquer referências, bibliográficas ou outras, deverão ser indicadas no corpo do texto.
- As recensões deverão seguir as restantes normas dos artigos e recensões, designadamente: 02.1, 02.3, 02.8, 02.12, 02.13.

05. DIREITOS DE AUTOR

No caso de os autores incluírem nos seus artigos qualquer material que envolva a autorização de terceiros, é da responsabilidade do próprio obter a respectiva autorização por escrito e assumir os eventuais encargos associados a essa autorização.

06. REVISÕES DE PROVAS

O autor receberá uma prova do seu artigo, de forma a garantir que o texto e as imagens coincidem com a versão final entregue para publicação, não sendo possível alterações substantivas. A revisão final das provas é da responsabilidade do Coordenador Científico, que garante a reprodução fidedigna dos textos.

07. ENVIO DOS TRABALHOS

07.1 MATERIAL EM FORMATO DIGITAL

Todo o material digital deverá ser enviado para: iha@fcsh.unl.pt

07.2 MATERIAL EM FORMATO NÃO DIGITAL

Todo o material não digital deverá ser assinado, e enviado para:
Instituto de História da Arte – Revista de História da Arte
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Av. de Berna, 26 C – 1069-061 Lisboa – Portugal

08. SELECÇÃO E PUBLICAÇÃO DE ARTIGOS/RECENSÕES/NOTÍCIAS

08.1 Todos os artigos/recensões/notícias propostos para publicação na *Revista de História da Arte* serão encaminhados para o Coordenador Científico de cada número, solicitando parecer. Nesta avaliação, o Coordenador Científico privilegiará os trabalhos de acordo com a sua originalidade, relevância e qualidade científicas.

- The article text should refer to the exact location where the image is to be inserted in the following manner: fig. 1; fig. 2; etc.;
- A separate file should be supplied with a list of all the images, their respective captions and files containing the images. EXAMPLE: Fig. 1 > Amadeo de Sousa Cardoso – Pintura, 1913 (CAM-FCG) > Foto001.jpg

02.13 IMAGE CREDITS

- Authors whose submitted work includes any material requiring third-party authorization, will be responsible for obtaining a written authorization for publication and for any costs that might arise from such an authorization.
- Credits should be given for each image as follows: author, date, copyright.

03. GUIDELINES FOR REVIEWS

03.1 REVIEWED WORK

- The work reviewed should be identified as follows: author, date of publication, title, place of publication and publisher.
- Citations from works other than the one reviewed should be included within the text.

03.2 SIZE

Reviews should not exceed 1 000 words (around 12 000 characters including spaces).

03.3 OTHER RULES

Reviews should follow the aforementioned guidelines, namely: 02.1, 02.3, 02.8.

04. GUIDELINES FOR NEWS ITEMS

Revista de História da Arte accepts the submission of news items on relevant subjects, such as exhibition critiques, project presentations or scholarly events.

04.1 SIZE

News items will not exceed 500 words (around 6 500 characters including spaces).

04.2 OTHER RULES

- News items must not be accompanied by footnotes or bibliography. Any references, bibliographical or otherwise, must be included in the body of text.
- News items should follow the aforementioned guidelines, namely: 02.1, 02.3, 02.8, 02.12, 02.13.

05. AUTHOR'S RIGHTS

Authors whose submitted work includes any material requiring third-party authorization, will be responsible for obtaining a written authorization for publication and for any costs that might arise from such an authorization.

06. PROOFREADING

Each author will receive a set of proofs of his or her article to confirm the final version of text and images to be published. No substantial alterations will be permitted at this stage. The final proofreading is entirely the responsibility of the Scientific Coordinator, who will guarantee that the reproduction of the text is faithful to the original.

07. SUBMISSION OF ARTICLES

07.1 MATERIAL IN DIGITAL FORMAT

All digital material should be sent to the following email address: iha@fcsh.unl.pt

07.2 MATERIAL IN NON-DIGITAL FORMAT

All non-digital material should be signed and sent to:
Instituto de História da Arte – Revista de História da Arte
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Av. de Berna, 26 C – 1069-061 Lisboa – Portugal

08. SELECTION AND PUBLICATION OF ARTICLES/REVIEWS/NEWS ITEMS

08.1 All articles/reviews/news items submitted for publication in *Revista de História da Arte* will initially be sent to the Scientific Coordinator of the relevant issue, who will assess them for originality, relevance and scientific quality.

08.2 Os trabalhos que forem seleccionados para artigos do Dossiê serão submetidos a arbitragem científica, segundo o processo de revisão anónima por dois pares. Os árbitros serão nomeados pelo Coordenador Científico de cada número da *Revista de História da Arte*. Os autores dos artigos serão convidados a preparar os seus trabalhos para a revisão científica anónima. Em particular, quaisquer referências, ao longo do texto, ao seu nome e às suas publicações deverão ser cuidadosamente retiradas, tal como a identidade do autor nas “Propriedades” do documento Word. Após a revisão, os autores serão notificados do parecer dos árbitros e ser-lhes-ão enviadas as “Fichas de Avaliação” (ver Anexo 1) respeitantes ao seu trabalho. Se o parecer for positivo à publicação, os autores serão convidados pelo Coordenador Científico a considerar as sugestões dos árbitros. Em caso de publicação, o nome dos árbitros com parecer positivo será divulgado no artigo.

08.3 A Coordenação Editorial da *Revista de História da Arte* reserva-se o direito de proceder à uniformização das referências bibliográficas, bibliografia e a alterações formais, consideradas indispensáveis, sempre que estas não alterem o sentido do texto.

08.4 A Direcção da *Revista de História da Arte* reserva-se o direito de proceder à:

- reprodução, qualquer que seja o suporte
- colocação à disposição do público universitário ou outros
- divulgação, nas suas várias modalidades: redes digitais, sites, etc...
- distribuição de exemplares da obra

08.5 Os autores serão informados, no prazo de 60 dias a contar do final do processo de selecção, da data prevista de publicação dos seus trabalhos.

08.6 Após a publicação, cada autor receberá 3 exemplares da revista e o respectivo artigo paginado em formato PDF. •

NORMAS DE ARBITRAGEM CIENTÍFICA [PARA ÁRBITROS]

A *Revista de História da Arte* é uma revista com arbitragem científica. Os árbitros são convidados a ler cuidadosamente a informação e a observar as orientações que se seguem.

01. ANONIMATO

- Os trabalhos seleccionados para o dossiê da *Revista de História da Arte* são submetidos ao processo anónimo de arbitragem científica: a identidade do autor não é revelada aos árbitros, e vice-versa. Os trabalhos serão vistos por dois árbitros. Se os seus pareceres não forem unânimes, o desempate será feito pelo Coordenador Científico ou, se necessário, será solicitada a revisão a um terceiro árbitro.
- No entanto, se um trabalho for publicado, o nome dos árbitros com parecer positivo será divulgado junto do artigo.

02. REVISÃO E AVALIAÇÃO

- Os árbitros serão convidados a fazer a revisão científica dos trabalhos que lhes forem submetidos pelo Coordenador Científico e a avaliar se os mesmos se adequam ou não a publicação.
- O seu parecer deverá ser bem fundamentado, seguindo os critérios especificados na Ficha de Avaliação (ver Anexo 1).
- Os árbitros são ainda encorajados a fazer sugestões ao autor, no sentido de proceder a alterações e ao desenvolvimento de ideias ou aspectos particulares que melhorem significativamente o seu trabalho.
- A Ficha de Avaliação deve ser preenchida em todos os campos, mas não deve ser assinada. Feito o preenchimento, deve ser enviada, por correio electrónico, ao Coordenador Científico no prazo de 4 semanas após a submissão dos trabalhos para revisão.

03. DECISÃO FINAL

- As avaliações deverão fornecer ao Coordenador Científico informação e argumentos relevantes sobre os quais possa sustentar as suas decisões.
- Os Coordenadores Científicos da *Revista de História da Arte* levarão a sério as considerações dos árbitros.
- Todavia, as decisões finais sobre se e de que forma um trabalho será publicado serão da responsabilidade do Coordenador Científico de cada número. •

08.2 Articles selected for the themed section of the journal will undergo a double-blind peer-review process by two referees chosen by the Scientific Coordinator of the relevant issue. Authors will be required to prepare their work for the anonymous review process; in particular, they will be asked to remove from the text any reference to themselves or their own publications, as well as their identity in the ‘Properties’ tab of Word documents. Following this review process, authors will be notified as to the referees’ decision and will receive the relevant Appraisal Form (see Appendix 1). In the case of a positive assessment for publication, authors will be invited by the Scientific Coordinator to consider any suggestions included by referees in the Appraisal Form. Published articles will show the name of referees having given a positive assessment.

08.3 The Editorial Coordination team of *Revista de História da Arte* reserves the right to uniformize bibliographical references and introduce other formal alterations considered essential, provided that they do not change the meaning of the text.

08.4 The Board of *Revista de História da Arte* reserves the right to:

- reproduce the work on any media support
- place the work at the disposal of the academic community and others
- disseminate the work in various ways: digital networks, sites, etc...
- distribute copies of the work

08.5 Authors will be informed of the issue’s planned publication date within 60 days from the end of the selection process.

08.6 After publication, each author will receive three copies of the magazine, as well as his/her article in PDF format. •

PEER-REVIEW GUIDELINES [FOR REFEREES]

Revista de História da Arte is a peer-reviewed journal. Referees are invited to carefully read the information and observe the guidelines below.

01. ANONYMITY

- Papers submitted for publication in the themed section of *Revista de História da Arte* are subject to a peer-review process based on anonymity: the author’s identity is not revealed to referees, and vice-versa. Each paper is reviewed by two referees. If their appraisal differs, the final decision will be taken by the journal’s Scientific Coordinator or, if deemed necessary, the opinion of a third referee will be sought.
- Any published paper will show the names of the referees who have given it a positive appraisal.

02. REVIEW AND APPRAISAL

- Referees will be invited to review the papers submitted to them by the Scientific Coordinator in order to assess whether they are fit for publication.
- Referee appraisals will have a solid basis according to the criteria set out in the Appraisal Form (Appendix 1).
- Referees are also encouraged to suggest improvements to the author, including amendments or the further development of ideas or specific aspects which can significantly improve the author’s work.
- All fields in the Appraisal Form must be filled in. Once completed, the unsigned form must be sent by e-mail to the Scientific Coordinator within four weeks of the date in which the paper was submitted for review.

03. FINAL DECISION

- Appraisals must supply relevant information and arguments for the Scientific Coordinator to be able to justify his/her decision.
- The Scientific Coordinator of *Revista de História da Arte* will take on board the considerations made by referees.
- Notwithstanding the previous point, the final decision on whether and how a paper is to be published, will be the responsibility of each issue’s Scientific Coordinator. •

ANEXO 1

Ficha de Avaliação de artigos submetidos, a ser preenchida pelo Coordenador Científico e pelos membros do Conselho de Arbitragem Científica.

TÍTULO DO ARTIGO

RECEPÇÃO DO ORIGINAL

ENVIO AO ÁRBITRO CIENTÍFICO

CÓDIGO DO ÁRBITRO CIENTÍFICO

01. O artigo cabe no âmbito de um número da revista *Revista de História da Arte*, em termos metodológicos?

- Sim Não

02. O artigo é:

- Demasiado longo (indicar onde deve ser encurtado)
 Demasiado curto (indicar onde deve ser desenvolvido)
 Apropriado

03. Apresentação do artigo:

- Bem Estruturado
 Mal Estruturado

04. Bibliografia:

- Actualizada e relevante
 Não actualizada e pouco relevante

05. Conteúdo do artigo

Avaliar tendo em conta os seguintes critérios:

- Tema (originalidade, relevância, novidade)
- Revisão do estado da questão
- Teoria (domínio pelo(s) autor(es), confronto teórico, problematização, profundidade, etc.)
- Metodologia (formulação do problema, delimitação do objecto, modelos, hipóteses, estratégias de investigação, procedimentos, definição de conceitos, tratamento de dados, desenvolvimento da análise, fundamentação das conclusões, etc.)
- Dados empíricos (sustentação da análise, fontes, informação seleccionada)
- Exposição das ideias (estrutura, clareza do discurso, terminologia adequada, concisão)

06. Outras sugestões críticas ao autor:

07. Resultado geral da avaliação:

- Publicável na forma actual
 Publicável com modificações
 Não publicável •

APPENDIX 1

Appraisal Form for submitted papers, to be completed by the Scientific Coordinator and by members of the Peer-Review Board.

PAPER TITLE

DATE RECEIVED

DATE FORWARDED TO REFEREE

REFEREE CODE

01. Is the paper suitable, in methodological terms, to be included in an issue of *Revista de História da Arte*?

- Yes No

02. Is the paper:

- Too long (indicate where it could be shortened)
 Too short (indicate where it could be elaborated on)
 Of appropriate length

03. Paper structure:

- Well structured
 Poorly structured

04. Bibliography:

- Up-to-date and relevant
 Dated and not relevant enough

05. Paper contents

Please assess the paper based on the following criteria:

- Subject (originality, relevance, novelty)
- Historiography review
- Theory (knowledgeability, theoretical debate, ability to problematize, depth, etc.)
- Methodology (formulation of issues, definition of the object of study, models, hypotheses, research strategies, procedures, concept definition, data handling, development of analysis, basis for conclusions, etc.)
- Empirical data (substantiation, sources, data selection)
- Presentation of ideas (structure, clarity of discourse, use of appropriate terminology, conciseness)

06. Other improvement suggestions to the author:

07. Appraisal:

- Fit for publication as is
 Fit for publication with amendments
 Not fit for publication •

Venha percorrer 2.500 anos da vida lisboeta

Visite o Núcleo Arqueológico
da Rua dos Correiros, em Lisboa



Núcleo Arqueológico da Rua dos Correiros, em Lisboa

F U N D A Ç Ã O
Millennium
bcp



HORÁRIO NARC
2ª, 3ª, 4ª, 6ª: 10h00-12h00/14h00-17h00
5ªs: 15h00-17h00
Sábados: 10h00-12h00/15h00-17h00
Encerra domingos e feriados

**HORÁRIO GALERIA MILLENNIUM
EXPOSIÇÕES**
2ª a sábado: 10h00-13h00/14h00-17h00
Encerra domingos e feriados

ENTRADA GRATUITA

O conjunto urbano da Baixa Pombalina, onde se situa o Millennium bcp, é considerado uma das "jóias" arquitectónicas de Lisboa, tendo sido classificado como Imóvel de Interesse Público em 1978. Integrado, no conjunto mencionado, encontra-se o NARC - Núcleo Arqueológico da Rua dos Correiros, descoberto aquando da intervenção no edifício, que ocupa quase por inteiro um quarteirão pombalino da Baixa de Lisboa e percorre cerca de 2.500 anos da história desta cidade.

Neste núcleo, que no total já foi visitado por mais de 120.000 pessoas, encontram-se, permanentemente expostas, estruturas arqueológicas das várias civilizações que habitaram Lisboa e, em área contígua, a Fundação Millennium bcp tem vindo a promover a realização de exposições temporárias, no novo espaço Galeria Millennium, na Rua Augusta, 96.

Instituto de História da Arte
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa



A *Revista de História da Arte* n.º 11 demonstra como os estudos sobre a cidade são um forte exemplo das múltiplas possibilidades da História da Arte e da sua pertinência no campo mais vasto dos Estudos Patrimoniais, capazes de devolver memórias e entender o devir artístico ao longo das épocas.



APOIOS / PATROCÍNIOS



A vida inspira-nos



Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E DA TECNOLOGIA



9 771646 176008

