

N.º13

2022

# ART IS ON

NÚMERO MULTITEMÁTICO  
MULTITHEMATIC ISSUE



**Diretor / Director**

Vítor Serrão – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, vit.ser@letras.ulisboa.pt

**Editor para esta edição / Editor for this issue**

Joana Balsa de Pinho – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, joanabalsapinho@letras.ulisboa.pt

**Editor geral / General editor**

Clara Moura Soares – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, claramourasoares@letras.ulisboa.pt

**Conselho Científico Editorial / Scientific Editorial Board**

Ana Calvo Manuel – Departamento de Pintura y Restauración, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, ancalvo@art.ucm.es

Ana Maria Rodrigues – Departamento de História, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, anarodrigues@letras.ulisboa.pt

Anne-Lise Desmas – Department Head of Sculpture and Decorative Arts, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, ADesmas@getty.edu

Carlos Fabião – Departamento de História, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, cfabiiao@campus.ul.pt

David Santos – Curador da Coleção de Arte do Estado (CACE), Portugal, davidsantos71@gmail.com

Elisa Debenedetti – Università La Sapienza, Roma, elisa.debenedetti@isicali.it

Elsje van Kessel – University of St Andrews, Reino Unido, ejmvmk@st-andrews.ac.uk

Fabrizio di Marco – Facoltà di Architettura, Sapienza Università di Roma, faberdimarco@libero.it

Fausta Franchini Guelfi – Università degli Studi, Genova, gianpaolo.guelfi@fastwebnet.it

Fernando Grilo – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, fjorgegrilo@gmail.com

Javier Rivera Blanco – Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Alcalá Universidad de Alcalá (Madrid), javier.rivera@uah.es

Joana Balsa de Pinho – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, joanabalsapinho@ulisboa.pt

José Manuel Varandas – Departamento de História, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, josevarandas@letras.ulisboa.pt

Laura Fernandez-Gonzalez – University of Lincoln (reino Unido), lfernandezgonzalez@lincoln.ac.uk

Luis Manuel de Araújo – Departamento de História, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, luisaraujo@letras.ulisboa.pt

Luis Mendéz Rodriguez – Departamento de Historia del Arte, Universidad de Sevilla, España, lrmendez@us.es

Luis Javier Cuesta – Universidad Iberoamericana, México, luis.cuesta@ibero.mx

Maria João Neto – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, mjneto@letras.ulisboa.pt

Maria Leonor Botelho – Departamento de Ciências e Técnicas do Património, Faculdade de Letras, Universidade do Porto, mlbotelho@letras.up.pt

Maria Lúcia Bressam Pinheiro – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, mlbp@usp.br

Marize Malta – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, marizemalta@eba.ufrj.br

Mija Oter – France Stele Institute of Art History ZRC SAZU, Eslovénia, mija.oter@zrc-sazu.si

Nuno Simões Rodrigues – Departamento de História, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, nonnius@letras.ulisboa.pt

Pedro Flor – Universidade Aberta e Instituto de História da Arte-FCSH/NOVA, pedro.flor@uab.pt

Pedro Lapa – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, pedrolapa@mail.com

Rosário Salema Carvalho – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, rscarvalho@letras.ulisboa.pt

Teresa Leonor do Vale – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, teresalmvale@outlook.com

Vanessa Henriques Antunes – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa / LIBPhys-UNL, Laboratório de Instrumentação, Engenharia Biomédica e Física da Radiação, Departamento de Física, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa, vanessahantunes@gmail.com

**Secretariado / Secretariat**

Sara Vargas – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, artis@letras.ulisboa.pt

**Edição / Edition**

ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.

**Conceção gráfica / Graphic design**

José Dias – Design

**Paginação / Page layout**

Rosa Quitério

**ISSN**

2183-7082

**Periodicidade / Frequency**

Anual / Annual

**Capa / Cover**

Louis-Michel van Loo, *Sexteto*, 1768, Museu do Hermitage.

Louis-Michel van Loo, *Sexteto*, 1768, Hermitage Museum.

A propriedade intelectual dos conteúdos pertence aos respetivos autores e os direitos de edição e publicação à revista ARTIS ON®.

Os conteúdos dos artigos são da inteira responsabilidade científica e ética dos seus autores, bem como os critérios ortográficos adotados e os necessários pedidos de autorização/pagamento de direitos para a reprodução das imagens. Avaliação por *double blind peer review*.

The intellectual property of the journal's contents belong to the authors and the editing and publishing rights belongs to the journal ARTIS ON®.

The contents of the articles are those of the scientific and ethical responsibility of their authors, as well as the spelling criteria adopted and the necessary requests for authorization/payment for the publication of images. Evaluation by double blind peer review.

4 **EDITORIAL**

8 **ENTRE NICOLAU DE CUSA E FERNANDO MARTINS:  
NUNO GONÇALVES E A DOCTRINA DA VIVA IMAGO**

Vasco Medeiros

23 **CADEIRÕES DA RENASCENÇA ESPANHOLA  
NO PORTO – UMA HISTÓRIA DE FAMÍLIA**

José Manuel Tinoco, Franklin Pereira

29 **UM BUSTO DE BENTO XIV, O PAPA DO FIDELÍSSIMO,  
NO MUSEU NACIONAL DE MACHADO DE CASTRO**

Teresa Leonor M. Vale

46 **RETRATOS SETECENTISTAS EM OEIRAS: CONTRIBUTOS  
PARA O ESTUDO DA GENEALOGIA ICONOGRÁFICA  
DO MARQUÊS DE POMBAL**

Susana Varela Flor, Pedro Flor

62 **PALACETES EM LISBOA ENTRE O SÉCULO XIX  
E O INÍCIO DO SÉCULO XX – ÂMBITO E CONTEXTOS  
SOCIAIS, CULTURAIS E ARTÍSTICOS**

Margarida Elias

73 **MODERNIDADE E TRADIÇÃO: OS TRAÇOS  
ARQUITECTÓNICOS NA AVENIDA RESSANO GARCIA  
NO PERÍODO ENTRE 1904 A 1909**

António Cota Fevereiro

98 **VISUALIZING THE TRANSCENDENTAL: IRAKLI  
PARJIANI'S METAPHYSICAL LANDSCAPES**

Natia Ebanoidze

107 **BIBLIOTECA DIGITAL CIARTE: LITERATURA HISTÓRICA  
TÉCNICO-ARTÍSTICA EM PORTUGUÊS**

António João Cruz

**VARIA**

NOTAS DE INVESTIGAÇÃO

120 **VELOSO SALGADO, A OBRA QUE O TORNOU  
PROFESSOR**

Catarina Cirne, Mercês Lorena, Catarina Villamariz

RECENSÕES

131 **RECENSÃO CRÍTICA DO LIVRO: O SANTUÁRIO  
DE NOSSA SENHORA DE AIRES: ARQUITECTURA  
E DEVOÇÃO (1743-1792)**

Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara

## Editorial

Joana Balsa de Pinho

O número 13 da revista ARTis On é pela primeira vez um número multitemático, após sete anos de existência e 12 números editados.

O objetivo foi inquirir a nível nacional e internacional as tendências atuais de investigação nos campos disciplinares da história da arte, ciências do património e mercados da arte. De igual modo, interessou averiguar as potencialidades desta tipologia de abordagem editorial que se revelou bastante frutífera dando origem não a um mas a dois números.

Os dez artigos que agora se publicam articulam-se com temas relevantes para o âmbito científico da revista, incluindo os domínios da reflexão teórica, metodológica e historiográfica, e incidem sobre diversos contextos temáticos, geográficos e cronológicos.

A abrir a revista um texto de Vasco Medeiros, “Entre Nicolau de Cusa e Fernando Martins: Nuno Gonçalves e a doutrina da *viva imago*”, que pretende analisar a ligação entre esta doutrina e o olhar frontal de parte das personagens representadas no políptico de São Vicente.

Segue-se o artigo dedicado ao estudo dos “Cadeirões da renascença espanhola no Porto”; nele, os seus autores, José Manuel Tinoco e Franklin Pereira, procedem a um estudo detalhado da técnica decorativa deste mobiliário e ao seu enquadramento no Renascimento em Espanha, colocando-o em paralelo com peças portuguesas contemporâneas.

O terceiro contributo é de Teresa Leonor Vale e intitula-se “Um busto de Bento XIV, o papa do *fidélissimo*, no Museu Nacional de Machado de Castro”; o texto procura clarificar o percurso histórico do busto do papa Bento XIV e proceder ao seu enquadramento no contexto da produção escultórica romana do século XVIII.

O seguinte artigo, de Susana Varela Flor e Pedro Flor, “Retratos setecentistas em Oeiras: contributos para o estudo da genealogia iconográfica do Marquês de Pombal”, pretende estudar a iconografia do Sebastião José de Carvalho e Melo e o traçar uma breve panorâmica sobre a sua genealogia e a evolução da retratística pombalina.

O texto “Palacetes em Lisboa entre o século XIX e o início do século XX – âmbito e contextos sociais, culturais e artísticos”, da autoria de Margarida Elias, procurou acompanhar a evolução do uso da palavra palacete, com base em fontes escritas e procurando identificar os edifícios que assim têm sido denominados, a sua cronologia de construção e a caracterização dos seus proprietários.

O sexto texto é assinado por António Cota Ferevereiro e designa-se “Modernidade e tradição: os traços arquitectónicos na avenida Ressano Garcia no período entre 1904 a 1909”; aborda a intemporalidade da arquitetura desenvolvida no início do século XX em Portugal através do estudos de diversas obras de arquitetos construídas na avenida Ressano Garcia.

Segue-se o artigo “Visualizing the transcendental: Irakli Parjiani’s Metaphysical Landscapes”, de Natia Ebanoidze que explora a paisagem metafísica de um pintor georgiano, procurando a relação entre as obras de arte e o conceito de transcendência.

O último artigo é da autoria de António João Cruz e é dedicado à Biblioteca Digital Ciarte; pretende expor os princípios que lhe estão subjacentes, assim como as opções técnicas tomadas, de forma a inspirar projetos semelhantes.

Segue-se a nota de investigação “Veloso Salgado, a obra que o tornou professor”, de Catarina Cirne, Mercês Lorena, Catarina Villamariz. O texto foi escrito a propósito da intervenção de conservação e restauro a que a obra foi sujeita, tendo sido realizados diversos exames que revelaram os dados de interesse relatados pelas autoras.

O volume conclui com a recensão crítica do livro *O Santuário de Nossa Senhora de Aires: Arquitectura e Devção (1743-1792)* da autoria de Raquel Seixas, elaborada por Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara que destaca a obra como uma referência para o estudo da arquitetura religiosa setecentista no sul de Portugal.

O número 13 da revista ARTis ON é assim um volume diversificado, com contributos de diferentes naturezas e períodos cronológicos, que afirma a vitalidade da disciplina da história da arte e suas áreas conexas.

# Editorial

Joana Balsa de Pinho

Issue 13 of the ARTis On journal is for the first time a multi-topic issue, after a seven-year existence and 12 issues published.

The aim was to inquire into current research trends in the disciplinary fields of art history, heritage sciences and art markets, both at a national and international level. Likewise, we were interested in investigating the potentialities of this editorial approach typology, which proved to be very fruitful, giving rise not to one but two issues.

The ten articles that are now published are articulated with themes relevant to the journal's scientific scope, including the fields of theoretical, methodological and historiographical thinking, and a focus on various thematic, geographical and chronological contexts.

The issue opens with a text by Vasco Medeiros, "Between Nicolau de Cusa and Fernando Martins: Nuno Gonçalves and the *viva imago* doctrine", which aims to analyse the connection between this doctrine and the frontal gaze by part of the characters represented in Saint Vincent's polyptych.

This is followed by the article "Spanish Renaissance chairs in Oporto – a family history"; in it, the authors, José Manuel Tinoco and Franklin Pereira, undertake a detailed study of such furniture's decorative technique and its setting in the Spanish Renaissance, placing it in parallel with contemporary Portuguese pieces.

The third contribution is by Teresa Leonor Vale and is entitled "A bust of Benedict XIV, the Pope of *the Most Faithful* king, in the Machado de Castro National Museum"; the text seeks to clarify the historical path of Pope Benedict XIV's bust and to place it in the context of eighteenth-century Roman sculptural production.

The following article, by Susana Varela Flor and Pedro Flor, "18th century portraits in Oeiras: contributions to the study of the iconographic genealogy of the Marquis of Pombal's ", aims to study Sebastião José de Carvalho e Melo's iconography and to trace a brief overview of its genealogy and the evolution of Pombaline portraiture.

The text "'Palacete' in Lisbon between the 19th and the beginning of the 20th century - scope and social, cultural and artistic contexts", written by Margarida Elias, sought to follow the evolution of the use of the word palace, based on written sources and seeking to identify the buildings that have been so named, their construction chronology and the characterisation of their owners.

The sixth text is signed by António Cota Fevereiro and is entitled "Modernity and tradition: architectural features on the Avenida Ressano Garcia between 1904 and 1909"; it addresses the timelessness of the architecture developed in the early twentieth century in Portugal through the study of several works by architects built on the Ressano Garcia Avenue.

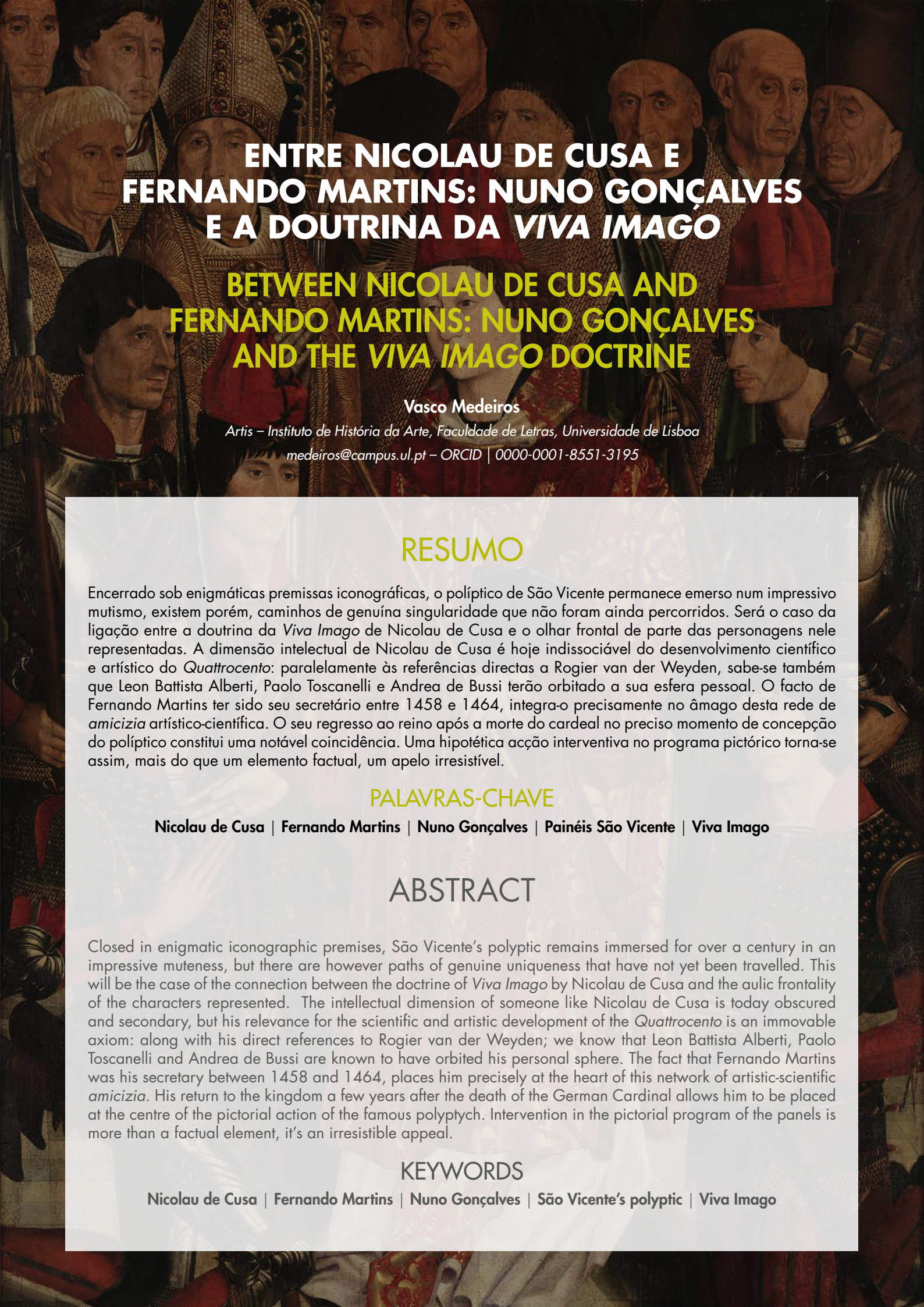
This is followed by the article "Visualizing the transcendental: Irakli Parjiani's Metaphysical Landscapes" by Natia Ebanoidze, which explores the metaphysical landscapes of a Georgian painter, searching for the relationship between the artworks and the concept of transcendence.

The last article is written by António João Cruz and is dedicated to the Ciarte Digital Library; it intends to expose its underlying principles, as well as the technical options taken, in order to inspire similar projects.

The following is the research note “Veloso Salgado, the work that made him a professor”, by Catarina Cirne, Mercês Lorena, Catarina Villamariz. The text was written after the conservation and restoration intervention to which the work was subjected, having several examinations been carried out and which revealed the interesting data reported by the authors.

The volume concludes with a critical review of the book *O Santuário de Nossa Senhora de Aires: Arquitectura e Devoção (1743-1792)* (The Sanctuary of Our Lady of Aires: Architecture and Devotion (1743-1792) by Raquel Seixas, written by Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara, who highlights the work as a reference for the study of eighteenth-century religious architecture in southern Portugal.

Issue 13 of the ARTis ON journal is thus a diverse volume, with contributions of various kinds and chronological periods, thus affirming the field of art history and its related areas' vitality.



# ENTRE NICOLAU DE CUSA E FERNANDO MARTINS: NUNO GONÇALVES E A DOCTRINA DA VIVA IMAGO

## BETWEEN NICOLAU DE CUSA AND FERNANDO MARTINS: NUNO GONÇALVES AND THE VIVA IMAGO DOCTRINE

Vasco Medeiros

Artis – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa  
medeiros@campus.ul.pt – ORCID | 0000-0001-8551-3195

### RESUMO

Encerrado sob enigmáticas premissas iconográficas, o políptico de São Vicente permanece emerso num impressionante mutismo, existem porém, caminhos de genuína singularidade que não foram ainda percorridos. Será o caso da ligação entre a doutrina da *Viva Imago* de Nicolau de Cusa e o olhar frontal de parte das personagens nele representadas. A dimensão intelectual de Nicolau de Cusa é hoje indissociável do desenvolvimento científico e artístico do *Quattrocento*: paralelamente às referências directas a Rogier van der Weyden, sabe-se também que Leon Battista Alberti, Paolo Toscanelli e Andrea de Bussi terão orbitado a sua esfera pessoal. O facto de Fernando Martins ter sido seu secretário entre 1458 e 1464, integra-o precisamente no âmago desta rede de *amicizia* artístico-científica. O seu regresso ao reino após a morte do cardeal no preciso momento de concepção do políptico constitui uma notável coincidência. Uma hipotética acção interventiva no programa pictórico torna-se assim, mais do que um elemento factual, um apelo irresistível.

### PALAVRAS-CHAVE

Nicolau de Cusa | Fernando Martins | Nuno Gonçalves | Painéis São Vicente | Viva Imago

### ABSTRACT

Closed in enigmatic iconographic premises, São Vicente's polyptych remains immersed for over a century in an impressive muteness, but there are however paths of genuine uniqueness that have not yet been travelled. This will be the case of the connection between the doctrine of *Viva Imago* by Nicolau de Cusa and the aulic frontality of the characters represented. The intellectual dimension of someone like Nicolau de Cusa is today obscured and secondary, but his relevance for the scientific and artistic development of the *Quattrocento* is an immovable axiom: along with his direct references to Rogier van der Weyden; we know that Leon Battista Alberti, Paolo Toscanelli and Andrea de Bussi are known to have orbited his personal sphere. The fact that Fernando Martins was his secretary between 1458 and 1464, places him precisely at the heart of this network of artistic-scientific *amicizia*. His return to the kingdom a few years after the death of the German Cardinal allows him to be placed at the centre of the pictorial action of the famous polyptych. Intervention in the pictorial program of the panels is more than a factual element, it's an irresistible appeal.

### KEYWORDS

Nicolau de Cusa | Fernando Martins | Nuno Gonçalves | São Vicente's polyptych | Viva Imago

# NICOLAU DE CUSA: UM FILÓSOFO ENTRE O ATAVISMO E A MODERNIDADE

A Itália daquela época não possuía um representante verdadeiramente exponencial no campo da matemática e também nenhum pensador que pudesse ser comparado a Nicolau de Cusa em termos de originalidade e profundidade na proposição de problemas

(Cassirer, 2001: 100).

Ao escrutinarmos os aspectos mais significativos do pensamento de Nicolau de Cusa (1401-1464), assim como, do contacto que estabeleceu com os principais protagonistas que impulsionaram a arte europeia ao longo do *Quattrocento*, a relevância do seu papel sobressai de forma exponencial, senão vejamos: em primeiro lugar, através da relação epistémica que estabeleceu entre a actividade experimental e a génese do conhecimento; em segundo, na elevação epistemológica e estatutária com que promoveu os artífices; em terceiro, mediante as relações directas ou indirectas que o ligam a alguns vultos de particular relevância no âmbito da teoria artística do seu tempo, caso de Jan van Eyck (1390-1441), de Roger van der Weyden (1400-1464) e de Leon Battista Alberti (1404-1472); em quarto, através das concepções teóricas em torno da óptica, da óptica pictórica, da geometria simbólica e da doutrina da *Viva Imago* nas obras *De Visione Dei* e *De Beryllo*; em quinto, mediante as elucubrações matemático-geométricas que estabeleceu em torno da noção de infinito e subsequente relação com o *Quantum Continuum* Albertiano em inúmeros escritos científicos<sup>1</sup>; em sexto, através da influência conceptual que a sua *Figura P* terá exercido em Leonardo da Vinci (1452-1519)<sup>2</sup>; em sétimo, mediante a relação que o liga ao gravador e mestre de Albrecht Dürer (1471-1528), Michael Wolgemut (1434-1519); e em oitavo e último lugar, pelo facto de configurar o arquétipo do viajero por excelência, que mediante as suas deambu-

lações e contactos, pôde estabelecer uma verdadeira rede de *amicizia* por toda a Europa, unindo o norte ao sul num propósito conceptual e filosófico comum (Medeiros, 2022: 588).

No entanto, e não obstante a presença documentada de todas estas relações, serão escassas, para não dizer totalmente omissas, as referências de uma recente historiografia da arte em torno destas manifestas relações entre a sua obra filosófica e a obra de alguns dos principais artistas coevos. Em boa verdade, ainda que essas ligações sejam hoje evidentes, é certo que o seu discurso não terá circulado profusamente, nem mesmo no decurso da sua vida. Esta estranha e perene desmemória em torno de um vulto, amiúde, considerado como o maior filósofo século XV (Long, 2011: 104), parece advir de diversas razões, cuja acção, directa ou indirecta, serão responsáveis por este aparente retraimento historicista. Uma dessas razões, advirá do facto de a divulgação da sua obra se ter mantido restrita a círculos muito limitados. Este aspecto, enquadra-o no reduzido lote de pensadores, que, não obstante serem pouco conhecidos no seu próprio tempo, terão sido responsáveis pela indução de profundas influências e transformações na história intelectual póstera. Esta percepção, defendida por Georges Friedmann, traduz-se na ideia de que o impacto de novas correntes espirituais e intelectuais assume quase sempre maior preponderância quando

1. Caso específico da Doutra Ignorância, assim como, de diversas obras matemáticas: *De geometricis transmutationibus* [1450]; *De arithmetis complementis* [1450]; *De quadratura circuli* [1450-52]; *De mathematicis complementis* [1453]; *Caesarea quadratura circuli* [1457]; e *De mathematica perfectione* [1458]. De referir ainda a obra *De staticis experimentis* [1450], onde Cusa propõe que o mundo infinito apenas poderá ser conhecido através da regra, ou seja, contado, pesado e medido. Arianne Conty por seu lado, ressalva a analogia entre o *Quantum Continuum* Albertiano e a *Visão de Deus* Cusiana enquanto ponto cêntrico e convergente (Cusa, 1964: 25, Conty, 2012: 464).

2. Vide a este respeito, (Cuozzo, 2018: 165-175).

dirigido a pequenos núcleos de indivíduos e/ou personalidades (Moore, 2013: 10, 11). Este facto poderá assim indiciar que a recepção do seu pensamento terá decorrido num restrito círculo de divulgação e/ou interacção compatível com as já referidas redes de *amicizia*. A segunda razão para o retraimento historicista em torno da figura do Cardeal, prende-se com o aspecto pouco preciso das marcas do seu pensamento na estrutura mental da Idade Moderna, resultado em parte da sua situação epocal, i.e., do papel de mediação que Cusa terá desempenhado entre um ainda atávico misticismo medieval e já uma plena modernidade cognitiva. Esta causalidade, contribuirá para o posicionar, de facto, no limiar de duas épocas aparentemente antagónicas: ou emerso ainda numa medievalidade opressiva, ou prefigurando já o “primeiro dos modernos” (André, 1997: 39, 45). A terceira e última razão, prende-se com o efeito erosivo que a obra *O Renascimento Italiano* de Jacob Burckhardt (1818-1897) terá acarretado para uma correcta recepção histórica do *Quattrocento* Europeu, e que, não obstante revelar-se um truísmo, terá contribuído em parte para a obliteração histórica do pensamento de Nicolau de Cusa (Burckhardt, 1973: 224).

Apesar de todos os obstáculos elencados, é certo que têm emergido recentemente algumas novidades que revertem o nefasto panorama de oclusão historicista a que Nicolau de Cusa foi submetido, mas que fundamentalmente, permitem estabelecer algumas profícuas relações entre a sua obra e alguns dos principais desenvolvimentos da arte do *Quattrocento*. Com efeito, inúmeros factos indiciam, por um lado, que o esplendor pictórico flamengo terá alicerçado o limiar do seu pensamento teológico-filosófico, e por outro, que a obra de Alberti terá constituído o profícuo ponto de partida de algumas das suas formulações matemáticas. Da unificação destas duas concepções teóricas advirá uma parte substancial da reflexão filosófico-matemática do Cardeal, senão vejamos: seja nas suas derivas matemáticas em torno dos *Ludi Mathematici* e do espaço pictórico; ou nas considerações que tece em torno da óptica e da doutrina da *Viva Imago* na *Visão de Deus*. Em face deste enquadramento conceptual, torna-se incontornável compreender a acção influenciadora do seu pensamento na teoria da arte do seu tempo, assim como, analisar o grau de relacionamento factual que

terá estabelecido com os principais artistas e teóricos do seu tempo.

Um dos aspectos mais relevantes a este respeito, prende-se, de facto, com a recepção do Cardinalato em Roma no ano de 1448 sob o papado de Nicolau V (1397-1455), circunstância que o vincula a uma esfera particularmente profícuca. O seu relacionamento com Alberti, autor do *De Pictura* editado em 1435, assim como, do *De re Aedificatoria*, dedicado a Tommaso da Parentucelli, o próprio Nicolau V, reveste-se de uma elevada indubitabilidade. Na realidade, para além de Parentucelli, com quem Alberti e Cusa manterão uma relação de estreita amizade, uma outra personalidade parece conferir a esse mesmo relacionamento um elevado grau de plausibilidade – falamos do *virtuosissimo* Cardeal Niccolò Albergati (1373-1443) (Mancini, 1882: 61). A relação triangular entre Nicolau de Cusa, Albergati e Parentucelli constitui-se deste modo, paralelamente à relação triangular entre Alberti, Albergati e Parentucelli. Inúmeros exemplos permitem deduzir que as múltiplas esferas de interesse comum existentes entre os dois homens, terão levado precisamente à sobreposição destes dois triângulos relacionais, senão vejamos: o coincidente interesse por áreas análogas, como a matemática e a geometria; a estreita relação entre a noção de infinito de Cusa e o *Quantum Continuum* Albertiano; e a formulação comum de inúmeros *Ludi* com inegáveis fins didascálicos<sup>3</sup>. Para além dos inúmeros indícios elencados, importa referir a coincidente amizade entre Nicolau de Cusa e Alberti com os matemáticos Paolo Toscanelli (1397-1482) e Andrea de Bussi (1415-1475). Bussi constitui-se, de resto, como um elemento de ligação cuja relevância não pode ser ignorada. Para além do facto de integrar enquanto interlocutor as obras de Cusa *De possess* e *De non aliud*, e de ser, à semelhança de Fernando Martins, seu secretário pessoal entre 1458 e 1464 – a troca epistolar que estabeleceu com Alberti, posiciona-o, de facto, enquanto *pivot* de um trio que encontrará na matemática uma semântica comum (Cuozzo, 2018: 123, Medeiros, 2022: 588). Já Paolo Toscanelli cruzar-se-á com Cusa na Universidade de Pádua, sendo a sua amizade celebrada pela dedicatória que o Cardeal Alemão lhe dedica na obra *De transmutationibus geometricis*. Por último, e talvez de forma determinante, importa registar a presença na biblioteca de Nicolau

3. Por exemplo, os famosos *Ludi mathematici* de Leon Battista Alberti, publicados entre 1450-52, e alguns jogos didascálicos de Nicolau de Cusa, caso dos *ludus trochi* e *De ludu globi* de 1460 e 1463 respectivamente (Cuozzo 2018, 42, 52, 128).

de Cusa dos *Elementa picturae* de Alberti, facto que constitui para João Maria André, prova indefectível da proximidade entre as concepções estéticas Albertianas e Cusanianas (André, 1997: 678-679-680). Este trabalho de Alberti, publicado de resto em duas versões à semelhança do *De Pictura*, constitui uma espécie de súpula tratadística organizada sob a forma de uma sucessão de listas. O seu objectivo parece formalizar, para além de uma espécie de glossário dos termos Albertianos, todo um conjunto de exercícios de proficiência no desenho e na pintura inspirados em parte nos elementos Euclidianos e destinados a uma correcta interpretação dos princípios da *perspectiva artificialis*. Configurando os *Elementae* uma espécie de adenda clarificadora do *De Pictura*, parece-nos de todo evidente que o Cardeal deverá muito provavelmente ter possuído um exemplar da obra seminal.

Estabelecida a relação entre Cusa e Alberti, existe, porém, um outro vínculo que cremos de superior relevância, ou seja, a ligação, ainda que indirecta, entre Nicolau de Cusa e o pintor e embaixador do Duque da Borgonha, Jan van Eyck. Este aspecto constitui uma novidade, cuja relevância cremos estruturante para a póstera teorização óptica da pintura Europeia. Jan van Eyck, recém-chegado da sua missão diplomática em Portugal entre 1428 e 1429, irá precisamente pintar o retrato do Cardeal Niccolò Albergati por volta de 1431 (fig. 01). Mancini defende inclusive a hipótese de Albergati se ter feito acompanhar à época do seu jovem secretário Leon Battista Alberti (Mancini, 1882: 97-99). Este encontro entre Jan van Eyck e o jovem Alberti, ainda que no plano conjectural, mostrar-se-á bastante interessante tendo em conta o consenso em torno das visitas que Jan Van Eyck terá efectuado a Itália entre os anos de 1425 e 1426, assim como, das evidências estéticas dessa viagem apontadas por Charles Sterling (Barghahn, 2013: 32). Para além do mais, a profusão de referências ao novo paradigma óptico flamengo, onde conceitos como matiz, textura superficial, radiância e brilho se encontram amplamente teorizados no *De Pictura* Albertiano, reforça, de facto, o nexos causal proposto. É certo que na década de trinta, Nicolau de Cusa encontrar-se-ia ainda fora da esfera de amizade do Cardeal Albergati, mas é um facto que entre os anos de 1428 e 1432 efectuará diversas viagens entre Paris, Lovaina e Basileia – triângulo que o posiciona precisamente no âmago do universo filosófico e estético flamengo. Para além do mais, o facto de tanto Alberti como Nicolau de Cusa terem praticamente a mesma idade, coloca-os



Fig. 01 Eyck, Jan Van. (1431). Retrato do Cardeal Niccolò Albergati [Imagem online]. Óleo sobre madeira. 34x27,5 cm. Vienna, Kunsthistorisches Museum.

Consultada em Junho, 19, 2017 em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait\\_of\\_Cardinal\\_Niccol%C3%B2\\_Albergati#/media/File:Jan\\_van\\_Eyck\\_-\\_Kardinal\\_Niccol%C3%B2\\_Albergati\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Cardinal_Niccol%C3%B2_Albergati#/media/File:Jan_van_Eyck_-_Kardinal_Niccol%C3%B2_Albergati_-_Google_Art_Project.jpg).

num plano geracional comum, aspecto que, quando conjugado com as amizades e geografias coincidentes, os nivela em termos de apetência para com a mesma vanguarda da sua época, leia-se, o realismo emergente que o Renascimento do Norte paulatinamente engendrava. Na verdade, a relação entre Nicolau de Cusa e o universo pictórico de Jan van Eyck, ainda que se afigure inteiramente plausível face aos pressupostos já invocados, encontra-se, de facto, documentada. Seja mediante a futura relação que estabelecerá com o Cardeal Albergati, seja através de uma pequena história, que não obstante o facto de encerrar uma singela incongruência cronológica, nomeadamente a data coincidente com a recepção do cardinalato de Cusa em 1448<sup>4</sup>, o posiciona precisamente frente a frente com outro sortilégio pictórico de Van Eyck, aspecto que caracteriza, na perspectiva de Gianluca Cuzzo, a estreiteza cultural existente entre a pintura e a filosofia dos séculos XIV e XV:

En 1448, le cardinal Nicolas de Cues fut appelé par la grande maîtresse du béguinage de Bruges. Il était l'homme le plus savant du temps et le plus respecté. Il vivait deux passions, la philosophie et la peinture. La pensée qu'il admirait le plus était celle d'un homme dont il ne fallait pas prononcer le nom, un maître dominicain du siècle passé condamné pour

hérésie et dont les œuvres étaient interdites (...) On le mena dans une cellule qui n'avait pas été occupée depuis des années. La béguine découvrit une peinture de chevalet cachée par un voile qu'elle retira avec précaution. C'était le portrait d'un homme d'âge mûr. Le cardinal s'approcha du tableau pour y lire l'inscription sur le cadre que la béguine lui désignait: «Portrait de Maître Eckhart par Jan Van Eyck» (Moulonguet e Bouche, 2001: 8, Cuzzo, 2012: 117, Cuzzo, 2018: 121).

O autor chama a atenção para este episódio, que, não obstante poder tratar-se de uma história apócrifa, encerra, de facto, múltiplas dimensões significantes, pois encontra-se fundado sobre três verdades historicamente documentáveis: primeiramente, pelo facto de a relação entre Cusa e Eckhart ser facilmente verificável através da obra *Apologia doctae ignorantiae*; em segundo lugar, pelo facto de alguns dos textos fundamentais de Eckhart se encontrarem depositados na Biblioteca de Bernkastel-Kues, nomeadamente o *Comentário ao Evangelho de São João*, vulgarmente anotados com marginália do próprio Cusa; em terceiro, através de uma inegável integração do universo imagético e pictórico enquanto campo de especulação conceptual do seu pensamento (Cuzzo, 2018: 121-123).

## A FILOSOFIA CUSANIANA E O DIÁLOGO ENTRE ARTE E CIÊNCIA

A correlação entre o edifício filosófico Cusaniano e a obra pictórica de Jan van Eyck assume um valor definitivo através de um excerto do *Idiota de Mente*. Obra concluída em 1450, configura para Gianluca Cuzzo o ponto de encontro entre a formulação teológico-filosófica Cusaniana do retrato enquanto *Viva Imago*, assim como, da assunção intelectual da mesma por parte de Jan van Eyck. Neste texto, a divindade assume a dimensão de sumo artífice gerador de uma *infinita ars ex nihilo*, i.e., uma arte gerada a partir do nada. A imagem a que

Cusa se refere, sendo uma manifestação da *Viva Imago*, possui características intrinsecamente paradoxais: se por um lado possui a capacidade de "fazer-se sem fim cada vez mais conforme" o original; por outro fica sempre aquém da inacessível "precisão da arte infinita" (Cuzzo, 2018: 125). Assim sendo, para Cusa, uma imagem seria tanto mais perfeita, quanto a sua capacidade de mimetizar *aeternum* o arquétipo que lhe dava forma, manifestando-se assim enquanto imagem «viva» capaz de progredir sempre em direcção à perfeição:

4. Esta simultaneidade não invalida de todo a proposição, de facto Nicolau de Cusa poderia ter estado na Flandres, antes ou depois da recepção do Cardinalato. Para além do mais, iniciará a sua viagem enquanto legado, precisamente à Alemanha e aos Países Baixos em 1451, o que poderá indiciar tratar-se apenas de um pequeno lapso do relator (Watanabe, 2011: xvi).

(...) por mais perfeita, se não tem a possibilidade de ser mais perfeita e mais conforme ao exemplar, não é jamais perfeita como seria uma imagem qualquer imperfeita que tivesse, em vez, a potência de conformar-se sempre mais e sem limite à inacessibilidade do exemplar. Neste, com efeito, **como pode** [*quo potest*], ao **modo de imagem** [*imaginis modo*], **imita a infinidade**; se um pintor fizesse duas imagens, das quais uma, morta, aparecesse mais semelhante a ele em acto, a outra, em vez, **menos semelhante, mas viva**, isto é tal que, incitada a movimentar-se de seu exemplar, pudesse fazer-se sempre mais semelhante a ele, ninguém hesitaria em dizer que esta segunda é mais perfeita, enquanto imita mais a arte do pintor (Nicolau de Cusa, *apud* Cuzzo, 2018:125, grifo nosso).

Esta perspectiva Cusiana da arte, parece, de facto, cindir o estado da produção artística a duas escolas com princípios filosóficos, ontológicos e epistémicos totalmente dissemelhantes entre si. Referindo-se ao limite e capacidade [*quo potest*] de produzir imagens [*imaginis modo*], Cusa parece invocar uma escola de eleição onde a imitação infinda da realidade assume especial destaque, falamos claro está da escola flamenga. Com efeito, recordemos a passagem em que Cusa parece distinguir claramente dois modelos artísticos capazes de reproduzir imagens subordinadas a duas estranhas circunstâncias: umas mortas, mas mais semelhantes em acto; outras vivas, que, não obstante parecerem menos semelhantes, parecem impelidas a movimentar-se do seu exemplar, ou seja, assemelhando-se cumulativamente com o seu arquétipo. Esta visão conceptual de Cusa em torno dos princípios da *Viva Imago*, remete-nos assim para uma perfeição especular capaz de assumir uma total *similitudo* com a realidade, ou seja, uma vivência real capaz de dotar os objectos e os seres assim reproduzidos de uma substância transcendental. De facto, a relação estreita que Cusa estabelece entre a semelhança e a vivacidade das obras pictóricas, recorda precisamente uma passagem famosa do *Het Schilder-boeck* de Karel van Mander (1548-1606). A descrição que este regista do espanto com que o pintor e poeta Lucas de Heere (1534-1584) descreve o Retábulo de Ghent de Jan van Eyck, não deixa margem para dúvidas de que a doutrina estético-filosófica de Nicolau de Cusa terá tido origem exclusiva através da contemplação de inúmeras obras tanto de Jan van Eyck como de Rogier van der Weyden: “*Mais c’est en vain qu’on louerait une chose plutôt que l’autre, car entre eux ici luttent les plus nobles joyaux; Tout s’anime et paraît*

*sortir du cadre. Ce sont des miroirs, oui des miroirs, et non point des peintures !* » (Mander, 2002: 17). A imposição do espelho real ao espelho simbólico que a pintura constitui, configura assim um dispositivo em tudo complacente com a tese Cusiana da visão absoluta e sem tempo, i.e., do olhar omnividente e *sine perspectiva* capaz de integrar o espaço exógeno e ‘terrestre’ da obra, com o espaço endógeno e ‘celeste’, ou seja, místico por natureza – o olhar torna-se assim num espelho conceptual (fig.02). Esta *visio absoluta* que o espelho dentro do quadro perfigura, encontra substancial eco no pensamento lúdico Cusiano, onde, se por um lado, o mundo representa o espelho de Deus, por outro, Deus assume-se genuinamente enquanto *Speculum Orbis Terrae* (Cuzzo, 2018: 150-155):

Senhor, tu vês e tens olhos. És, pois, olhos porque o teu ter é ser. Por isso, contemplas em ti próprio todas as coisas (...) Porque os olhos são especulares e o espelho, ainda que pequeno, recebe em si, figurativamente, um grande monte e tudo aquilo que existe à superfície desse monte. (...) o teu olhar, sendo olhos ou espelhos vivos, vê em si todas as coisas (...) **o ângulo dos teus olhos, ó Deus, não é quantitativo, mas é infinito, ele é circulo** e, mais ainda, esfera infinita, porque o teu olhar é o olho da esfericidade e da perfeição infinita. Por isso vê tudo em redor, simultaneamente em cima e em baixo (Cusa, 1998:161-162, grifo nosso).



Fig. 02 Eyck, Jan Van. (1432). *Déesis*. [Detalhe do painel central do registo superior do retábulo de Ghent]. [Imagem online]. Óleo sobre madeira. Sint Baafskathedraal, Gent.

Consultada em Setembro, 28, 2017 em: <http://closertovaneyck.kikirpa.be/#viewer/id1=15&id2=0>

Este exemplo permite compreender a predileção que Nicolau de Cusa deposita na imagem enquanto veículo de explanação do seu ponto de vista, intensificando ainda mais a relação entre o universo imagético e o filosófico. A dimensão predominantemente imagética do seu pensamento traduz-se em particular na *Visão de Deus*, obra onde Cusa estabelece a comparação entre a imagem da *Santa Face* e um autorretrato de Roger van der Weyden (fig. 03), cuja similitude coincide precisamente no singular efeito de omnivisão ou *cuncta videns* enquanto fenómeno de uma percepção integral e mundividente da realidade<sup>5</sup>. Essa imagem incorporava, no seu entender, o princípio da coincidência dos opostos, revelando um particularismo simultaneamente sugestivo e maleável:

[...] entre as obras humanas não encontrei imagem mais conveniente ao nosso propósito do que a de alguém que tudo vê, de tal maneira que o seu rosto, por subtil arte de pintura, se comporta como se tudo olhasse em seu redor. Imagens destas encontram-se muitas optimamente representadas como a do arceiro na praça de Nuremberga, a que se encontra em Bruxelas no quadro preciosíssimo pintado pelo egrégio pintor Rogério, que está no pretório, a de verónica que está na minha capela em Coblença, a do anjo que no castelo em Brixen segura as armas da igreja e muitas outras espalhadas por todo o lado (Cusa, 2012: 139).

Não deixa de ser ilustrativo da sua filiação predominantemente setentrional, o facto de Cusa mencionar especificamente uma obra de Roger van der Weyden, assim como, pela omissão explícita de qualquer exemplo italiano<sup>6</sup>. É um facto que na data em que *De visione Dei* foi escrito, 1454, Cusa havia já percorrido as principais repúblicas italianas e, certamente, visto inúmeras obras de extraordinário valor<sup>7</sup>. Não obstante, irá optar por um enorme retábulo pintado por Rogier van der Weyden na década de trinta para um tribunal localizado na Prefeitura de Bruxelas e que representava



Fig. 03 Weyden, Rogier van der. (c. 1450). *Justiça de Trajano e Herkinbald* (Detalhe) [Imagem online]. Tapeçaria. Historical Museum of Bern.

Consultada em Setembro, 28, 2017 em: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Justice\\_of\\_Trajan\\_and\\_Herkinbald](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Justice_of_Trajan_and_Herkinbald)

5. Pamela Smith destaca a ligação particular entre a teoria Cusaniana e o autorretrato flamengo por este último ilustrar a relação detida entre Deus e cada indivíduo em particular (Smith, 2004: 41).

6. Com efeito, a menção específica a Bressanone, remete-nos para o pintor Leonhard von Brixen, Austríaco de nascimento, mas activo na região do Tirol entre 1453 e 1473, onde terá fundado inclusive uma escola, a *Brixener Schule* de características bastante conservadoras, distantes, portanto de todas as novidades que tanto a norte como a sul paulatinamente iam surgindo.

7. A título de exemplo, a sua presença no Concílio de Ferrara em 1438, transferido para Florença em 1439 por causa de um surto de peste, coloca-o no cerne das primeiras manifestações pictóricas da escola Florentina, caso da Capela Brancacci e do ciclo de frescos que Masolino e Masaccio realizaram entre 1424 e 1427, ou da impressionante *Trindade*, que este último pintou na Igreja de Santa Maria Novella entre 1427-1428. João Maria André destaca igualmente o facto de, nas suas múltiplas deslocações a Roma em meados do século XV, Cusa ter tido oportunidade de ver Fra Angélico e Pietro della Francesca a pintar o Vaticano (André, 1997: 678-679-680).

a *Justiça de Trajano e de Herkinbald*<sup>8</sup>. Esta obra continha um pormenor de extrema relevância: a inclusão de um autorretrato do pintor, emulando, de resto, o mesmo modelo do célebre autorretrato de Jan van Eyck da National Gallery de Londres. Esse retrato de Roger van der Weyden, possuía assim o mesmo dom da omni-visão que tanto fascinava Nicolau de Cusa e que se encontra igualmente presente na *Déesis* do altar de Ghent de Van Eyck (fig. 02). O objecto específico desta experiência, uma obra que Nicolau de Cusa envia aos monges Beneditinos de Tegernsee, formaliza aquilo que Cuozzo designa por *ludus iconae*, uma imagem omnividente do *Santo Rosto* que se torna o centro de uma experiência simultaneamente dialéctica e mística entre o olhar humano e o olhar divino. Constituinte a visão e o acto de “ver”, a própria matriz etimológica da palavra grega para “Deus”, Nicolau de Cusa edifica desta forma, um complexo sistema simbólico, doutrinal, mas sobretudo conceptual (Cuozzo, 2018: 39, Cusa, 2012: 112):

“Todavia para que vós não desfaleçais na prática que tal figura sensível exige, envio-vos, pelo afecto que vos tenho, o quadro, que pude obter, que representa a figura de alguém que olha tudo em redor, figura essa que chamo de ícone de Deus. Pendurai-o num lugar qualquer, por exemplo na parede do lado norte, e colocai-vos, irmãos, à sua volta, à mesma distância dele, olhai-o e cada um de vós experienciará, seja qual for o lugar a partir do qual o contemple, que é o único a ser olhado por ele (Cusa, 2012: 135-136).

Um dos aspectos mais extraordinários deste texto, reside, precisamente nesta experiência cinético-sensorial que Cusa propõe aos monges de Tegernsee. Com efeito, a sua sugestão parece configurar uma originalidade que não se limita à contemplação estática da obra, mas que explora precisamente uma circularidade visual condicente com a denotada deformação espacial típica do espaço óptico-pictórico flamengo, claramente

compatível com o seu postulado de um espaço não quantitativo, infinito e circular:

“E ainda que, mantendo fixo o olhar no ícone, se desloque do ocidente para o oriente, descobre que o olhar do ícone continua sempre com ele sem o abandonar de igual modo, mesmo que regresse de oriente a ocidente. E admirar-se-á com o facto de ele se mover permanecendo imóvel, não podendo também a sua imaginação compreender como se move de modo semelhante com um outro que caminha ao seu encontro numa direcção contrária (Cusa, 2012: 136).

Esta coincidente apetência pelas dinâmicas filosóficas, estéticas e epistémicas da época, quando confrontada com os princípios da *Visio intellectualis* (visão intelectual) de Cusa, parece induzir uma simultaneidade progressiva entre esta doutrina e a visão absoluta que o micro-macrocosmos do universo pictórico flamengo oferece, assim como, com o *Quantum Continuum* Albertiano, perfazendo de resto, todo o programa conceptual da *Scientia Pictórica* da sua época. De facto, a visão intelectual com que Cusa caracteriza o absoluto, encontra-se substanciada na soma inequívoca de todas as visões particulares e individualizadas sem a existência de qualquer primazia entre elas. Ver e ser visto simultaneamente fazem parte do mesmo jogo de sentidos que actuam tanto nas obras pictóricas flamengas como em praticamente todo o *corpus* filosófico Cusano: “A visão de Deus é o acto mediante o qual o próprio Deus vê, mas simultaneamente o acto em que Deus é visto: o ver de Deus é o ser visto das criaturas, ao mesmo tempo que o ser visto de Deus é o ver das criaturas. Mais do que objectos, o que há é um acto bi-direccional” (André, 1997: 726-727). Todas estas evidências tornam assim inevitável a conclusão de que Nicolau de Cusa, ainda que de forma metafórica e filosófica, terá operado enquanto intérprete/teorizador do mundo óptico-pictórico flamengo, harmonizando conceptualizações estéticas, mas sobretudo científicas, num universo de particular significação.

8. A obra original de van der Weyden, terá sido destruída aquando do bombardeamento de Bruxelas pelas tropas Francesas de Luís XIV em 1695. Não obstante esta perda inqualificável, Panofsky proporia em 1955, no seu ensaio “*Facies illa Rogeri maximi pictoris*, a hipótese de o retábulo estar na origem da tapeçaria homónima, *A Justiça de Trajano e de Herkinbald*, localizada no Museu Histórico de Berna. Esta terá sido manufacturada por volta de 1440 em Tournai ou em Bruxelas, a pedido do Bispo de Lausanne, Georges de Saluzzo, e copiada integralmente do original de Bruxelas. Esta hipótese, no entanto, seria refutada em 1969, por estudo da autoria de Micheline Sonkes. Vide (Moore, 2013: 31).

## FERNANDO MARTINS, NUNO GONÇALVES E A IMPLEMENTAÇÃO DA DOCTRINA DA VIVA IMAGO.

Fernando Martins de Reriz andava efectivamente ao serviço de el-rei D. Afonso V (...) A sua figura, portanto, deve pôr-se ao lado dos grandes homens que ajudaram a engrandecer Portugal (...) num âmbito de europeísmo e universalidade (...)

(Costa, 1990: 257).

A análise da óptica pictórica na pintura nacional produzida entre meados dos séculos XV e XVI obriga a diversas cautelas, de resto, à semelhança das suas congéneres europeias. Apesar da acentuada diferenciação dos estilemas em voga nos principais núcleos oficinais do reino, nota-se uma assimilação integral do *modus operandi* flamengo-italico, aspecto que confere à «escola portuguesa» uma actualização tecnológica e científica absolutamente inequívoca<sup>9</sup>. No entanto, poderemos indagar-nos em torno da existência de outras dimensões teóricas igualmente relevantes mas cujo escopo se afigura claramente filosófico. Neste sentido, importa invocar o nome de Fernando Martins (c. 1423-1483), clérigo nascido em Roriz no distrito de Viseu, cónego do Porto, cónego e deão de Silves e cónego da Sé de Lisboa entre 1474 e 1483: “*Fernandus Martini de Reriz, clericus Visensis dioceses, magister in medicina (...) in artibus magister (...) in teologia baccallarius formatus*” (Costa, 1990: 248, Cusa, 2003: X). O seu percurso exemplar e a dimensão singular que alcançou nos diversos círculos de poder que frequentou em Itália, assim como, a sua influência junto da corte de D. Afonso V, parecem evidenciar uma notável coincidência a este propósito. Com efeito, na biografia que estabelece em torno de Fernando Martins, António Domingues de Sousa Costa refere um aspecto cuja relevância tem permanecido até à data ignorado: o cónego encontrava-se em Lisboa aquando da concepção dos célebres *Painéis de São Vicente* (fig. 04), sendo pouco provável que uma figura da sua dimensão não tivesse tido a mínima influência programática e conceptual:

[...] O cónego, como se viu, era de facto familiar de el-rei D. Afonso V de Portugal, do cunhado deste, cardeal D. Jaime, que passou a parte principal da sua vida em Florença, e do cardeal Nicolau de Cusa, a cujo serviço andavam Paulo Toscanelli e Fernando Martins, tendo ambos sido testemunhas no testamento do cardeal, feito em Todi no ano de 1464. O cónego vivia em Lisboa, a partir pelo menos de 1474 até 1483, contando nesta última data 60 anos de idade (Costa, 1990: 255).

A formação de Martins iniciar-se-á, porém, muitos anos antes, aquando da sua partida para Itália em 1451 integrado no séquito de D. Jaime de Portugal, filho do Infante D. Pedro. O propósito da sua partida encontra-se assim associado aos estudos em Direito Canónico em Perugia com o objectivo de iniciar uma carreira eclesiástica. Paralelamente, efectuará também estudos em Teologia, Medicina e Artes, transitando aquando da morte de D. Jaime em 1459, para a esfera pessoal de Nicolau de Cusa, passando a residir a partir desse momento no seu círculo de influência em Roma (Costa, 1990: 243-257, D’Arienzo, 2006: 77-78). A relação entre o cónego Português e Nicolau de Cusa irá deste modo integrá-lo no âmbito de um dos mais profícuos núcleos intelectuais do *Quattrocento*, do qual, e conforme vimos, o seu colega Andrea de Bussi assumia claramente o papel de *pivot* (Cuozzo, 2018: 123). Um dos indícios mais claros da sua integração neste selecto grupo de *amicizia* encontra-se no facto de Martins, de resto à semelhança de Bussi, figurar enquanto interlocutor na obra escrita por Nicolau

9. Vide a este respeito o artigo *De Jan Van Eyck a Poggio Bracciolini – Portugal e o Renascimento Internacional (1428-1448)* publicado na revista *Artis* número 5 (Medeiros, *De Jan Van Eyck a Poggio Bracciolini – Portugal e o Renascimento Internacional (1428-1448)* 2017, 86-93).



**Fig. 04** Gonçalves, Nuno. (c. 1450-1490). Painel do Arcebispo. [Imagem online]. Óleo e têmpera sobre madeira (?). 206x 128,3 cm. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

Consultada em Junho, 17, 2019 em: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2d/Painel%20do%20Arcebispo%20de%20Vicente%20de%20Fonseca%20-%20Painel%20do%20Arcebispo%20-%20inv.\\_1364\\_Pint%29.png](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2d/Painel%20do%20Arcebispo%20de%20Vicente%20de%20Fonseca%20-%20Painel%20do%20Arcebispo%20-%20inv._1364_Pint%29.png)

de Cusa em 1462 *De non aliud*<sup>10</sup> e que João Maria André inscreve como estruturante para o pensamento Europeu em torno das problemáticas do infinito (Cusa, 2003: X). Outro elemento documental indiciário da sua proximidade encontra-se presente no testamento de Cusa, datado de 15 de Julho de 1461 e renovado em Todi a 6 de Agosto de 1464, e onde surgem como testemunhas o Físico Paulo Toscanelli e “*magister Ferdinandus de Roritz, dottore in medicina, canónico di Lisbona*” (Costa, 1990: 247, D’Arienzo, 2006: 75). Fruto desta notoriedade, Fernando Martins receberá a 23 de Fevereiro de 1464 o privilégio de poder desfrutar das sinecuras e prebendas oriundas da Sé de Lisboa sem a obrigação de residir pessoalmente na cidade. Para tal, será dirigido ao Papa Paulo II uma autorização a pedido do rei Afonso V e do próprio cardeal alemão, com o objectivo de o autorizar a residir na Cúria Romana não obstante as diversas incompatibilidades existentes, privilégio que o Papa prontamente confirmará. Após a morte de Cusa em Agosto de 1464, Martins residirá ainda em Roma um par de anos regressando ao reino a partir de 1467, data que se encontra legitimada por diversas cartas de câmbio a seu favor emitidas de Portugal nesse mesmo ano. Sabemos também através da célebre carta que Paolo Toscanelli lhe enviará em 1474, que nessa data Martins se encontrava, de facto, a residir em Lisboa. Este dado assume especial relevância quando confrontado com a dinâmica cultural da corte de Afonso V na década de setenta, período em que o rei terá sido especialmente pródigo na contratação e fomento de uma vultuosa encomenda pictórica (Costa, 1990: 247, D’Arienzo, 2006: 80).

Neste contexto particular, cremos que as relações que Martins terá estabelecido com Alberti, Bussi, Toscanelli, e em particular com Nicolau de Cusa, não poderão de todo ser ignoradas. Com efeito, como compreender a coabitação entre Fernando Martins e Nuno Gonçalves aquando da grande encomenda régia desse período, senão no âmbito de uma profícua troca de conhecimentos e actualização do artista face às «novidades» filosófico/operativas que começavam a manifestar-se também em Itália? Será exequível sequer imaginar que o contacto certamente detido entre Martins, Cusa e Alberti, não pudesse de

modo algum surgir como tema de conversação na corte? E como olhar para os painéis sem os indagar em torno da presença inequívoca da doutrina da *Viva Imago* e do olhar absoluto? Efectivamente, a contemplação dos painéis de Nuno Gonçalves sob esta perspectiva, transmite o exacto fenómeno que Nicolau de Cusa descreve aos monges Beneditinos de Tegernsee e que Cuozzo caracteriza enquanto experiência simultaneamente dialéctica e mística entre o olhar humano e o olhar divino: “(...) olhai-o e cada um de vós experienciará, seja qual for o lugar a partir do qual o contemple, que é o único a ser olhado por ele” (Cusa, 2012: 135-136). Mais, a própria experiência visual e contemplativa que o políptico oferece, parece condicente com o conceito de *ludus iconae* que Cusa propõe aos monges de Tegernsee. De facto, ao movermo-nos perante o olhar atento das personagens, constatamos que também o seu olhar se move e nos acompanha, criando assim a forte ilusão de estarmos precisamente perante uma *Viva Imago* (fig. 05). Constituirão deste modo os painéis uma vívida experiência onde o olhar e o ser olhado cumprem funções similares à experiência Cusiana? Poderá Fernando Martins ter influenciado Nuno Gonçalves à luz da sua convivência com o autor da *Visão de Deus*, dotando-o assim de uma fundamentação filosófica responsável pela edificação de uma obra única face ao panorama pictórico europeu? Assim o cremos.

Pedro Flor destaca precisamente o forte individualismo do olhar de cada uma das personagens, integrando os painéis num singular patamar de retrato psicológico e nomeando Nuno Gonçalves como um dos grandes nomes da arte do retrato europeu do século XV (figs. 06, 07, 08) (Flor, 2010: 218). A própria tipologia singular dos painéis, sugere a Dalila Rodrigues que os mesmos rompem com os esquemas tradicionais ao conjugar a força expressiva do retrato com uma modernidade consubstanciada em múltiplos domínios “[...] cujo alcance não é fácil de determinar” (Rodrigues, 2007: 161-162). Com efeito, se tivermos em conta a tipologia habitual do retrato da época, constatamos que o fundo escuro constituía ainda nessa década, o gosto dominante tanto na Flandres como em Itália<sup>11</sup>. Efectivamente, e não obstante o papel cen-

10. Nicolau de Cusa refere-se ao Cónego Português como *Ferdinandus Matim portugaliensi natione* (D’Arienzo 2006, 75).

11. Tome-se a título de exemplo a dupla efígie de Tommaso e Maria Portinari que Hans Memling pintou no ano de 1470, assim como, os retratos produzidos na mesma década por Antonello da Messina ou Giovanni Bellini. No seu conjunto permitem constatar que o fundo escuro segundo a tradição Eyckiana, constituiu ao longo dessa década o gosto dominante tanto na Flandres como em Itália.



**Fig. 05** Gonçalves, Nuno. (c. 1450 - 1490). *Painel dos Frades*. (Detalhe). Imagem manipulada por João Rosa Guerra. In *Catálogo Milagre – Elogio aos Painéis de Nuno Gonçalves*. 2019.



**Fig. 06** Gonçalves, Nuno. (c. 1450-1490). *Painel dos Pescadores*. (Detalhe). Imagem manipulada por João Rosa Guerra. In *Catálogo Milagre – Elogio aos Painéis de Nuno Gonçalves*. 2019.



**Fig. 07** Gonçalves, Nuno. (c. 1450-1490). *Painel dos Pescadores*. (Detalhe). Imagem manipulada por João Rosa Guerra. In *Catálogo Milagre – Elogio aos Painéis de Nuno Gonçalves*. 2019.

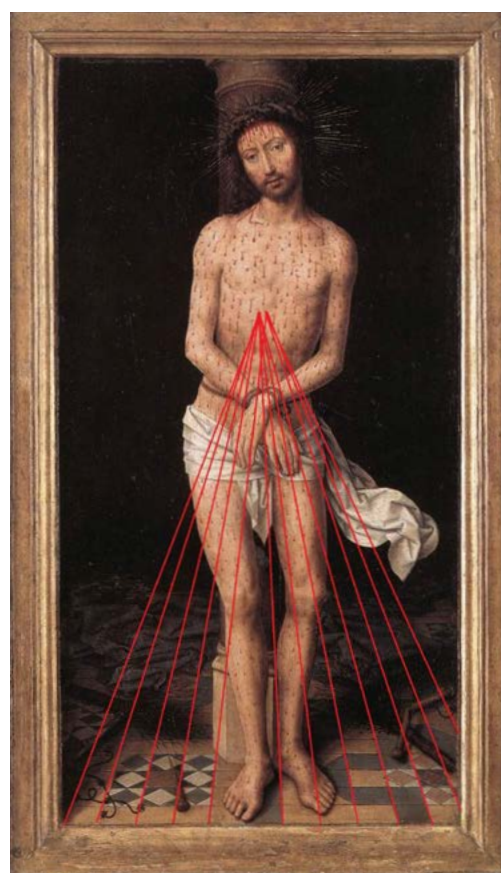


**Fig. 08** Gonçalves, Nuno. (c. 1450-1490). *Painel do Infante*. (Detalhe). Imagem manipulada por João Rosa Guerra. In *Catálogo Milagre – Elogio aos Painéis de Nuno Gonçalves*. 2019.

tral que o realismo textural representará no sortilégio visual da pintura flamenga, nada será equiparável ao estatuto revolucionário que o retrato – fiel, mimético e inteiramente desenvolvido na oficina de Jan van Eyck – viria a alcançar. Para Belting, esta nova tipologia pictórica que a Flandres irá desenvolver a partir da terceira década do *Quattrocento*, deverá ser entendida não apenas no âmbito filosófico que propomos, mas também no contexto de um conflito social que oporá a nobreza às novas e emergentes realidades sociais. No cerne dessa revolução, está, de facto, a origem da pintura moderna, manifestando-se enquanto produto estético completamente inovador, i.e., a representação veraz e mimética do indivíduo enquanto conferente de memória e de estatuto social. Com efeito, e não obstante o facto de o retrato individual já existir anteriormente, o grau de ruptura com que subitamente será reinventado nas oficinas do Norte da Europa, tomará proporções avassaladoras, constituindo o capítulo seminal de uma história social da arte (Belting, 2014: 29, Smith, 2004: 47). Tomando esta perspectiva como modelo, constatamos que de facto os painéis se inscrevem integralmente nessa categoria de ruptura e nivelamento social, fazendo figurar lado a lado, tanto *personas* religiosas como figuras áulicas, artífices e homens comuns (figs. 05, 06, 07, 08).

Existe ainda uma outra tipologia pictórica flamenga coetânea dos painéis, capaz de integrar a oficina de Nuno Gonçalves num âmbito mais vasto e singular. De facto, se observarmos o *Cristo na Coluna* que Memling pintou entre 1485 e 1490 (fig. 09), observamos a mesma configuração espacial dos painéis que Dalila Rodrigues caracteriza enquanto “[...] um espaço de figuração simplificado a um pavimento e a um fundo escuro, sem qualquer registo” (Rodrigues, 2007: 162). A própria projecção perspectica representada pelo pavimento, remetendo o observador para um plano elevado simétrico ao omnividente olhar de Cristo, parece convocar uma formulação genérica comum à pintura religiosa

setentrional fundamentada sob a doutrina da *Viva Imago*. Cremos que a singular «novidade» com que Nuno Gonçalves se terá confrontado aquando da encomenda Vicentina terá sido precisamente como intersectar dois universos aparentemente impérvios: o retrato grupal integrado sob a premissa imaginal e idiossincrática da pintura religiosa. É certo que a sobreposição destas duas tipologias se encontrava perfeitamente estabelecida através do retrato integrado dos doadores sob três tipologias distintas: representação no exterior dos volantes retabulares; introdução discreta no interior dos volantes retabulares; participação directa na narrativa da cena. Por outro lado, assistir-se-á ao longo do século XV a uma progressiva uniformidade de escala entre as figuras sagradas e os doadores, assim como, a uma integração na cena de inúmeros familiares, resultando em determinadas situações em genuínos retratos de grupo (Flor, 2010: 35). Não obstante esta realidade prévia, é um facto que o políptico Vicentino constitui uma «novidade» inteiramente singular. Mediante as soluções compositivas que Gonçalves implementa, a obra inscreve-se assim numa tipologia mista e inteiramente revolucionária resultante da intersecção de duas tradições pictóricas flamengas aparentemente desconexas: por um lado, o retrato individual integrado ainda sobre fundo negro, contendo porém, a novidade tanto da representação de corpo inteiro, como da integração conceptual de um «grupo» uniforme; por outro, através da introdução desta nova tipologia num espaço unificado que o pavimento perspectivado constitui. Ademais, a impressiva simultaneidade de olhares que perscrutam incessantemente o observador, parecem invocar a todo o momento as premissas conceptuais tanto em torno da *Visio absoluta* como da *Viva Imago* que Nicolau de Cusa havia formulado na década de cinquenta. A curiosa simultaneidade entre Fernando Martins e Nuno Gonçalves no momento conceptual do notável políptico, tal como, a presença de inúmeros indícios compatíveis com a doutrina imagética Cusiana, traduzem-se assim numa extraordinária novidade.



**Fig. 09** Memling, Hans. (c. 1485-1490). *Cristo na Coluna*. (Projeção de ortogonais do autor) [Imagem online]. Óleo sobre madeira. 58.8 x 34.3 cm. Collecció Mateu, Barcelona.

Consultada em Maio, 24, 2018 em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Memling\\_Christ\\_at\\_the\\_Column.jpg#/media/File:Memling\\_Christ\\_at\\_the\\_Column.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Memling_Christ_at_the_Column.jpg#/media/File:Memling_Christ_at_the_Column.jpg)

## REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Leon Battista – *On painting*. London: Penguin Classics, 2004.
- ANDRÉ, João Maria – *Sentido, simbolismo e interpretação no discurso filosófico de Nicolau de Cusa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.
- BARGHAHN, Barbara Von – *Jan Van Eyck and Portugal's "Illustrious Generation"*. Londres: Pindar Press, 2013.
- BELTING, Hans – *Miroir du Monde – L'Invention du tableau dans les Pays-Bas*. Paris: Hazan, 2014.
- BREDOW, Gerda Von – *Das Vermächtnis des Nikolaus von Kues – Der Brief an Nikolaus Albergati nebst der Predigt in Montoliveto (1463)*. Heidelberg: Carl Winter – Universitätsverlag, 1955.
- BURCKHARDT, Jacob – *O renascimento italiano*. Lisboa: Editorial Presença, 1973.
- CASSIRER, Ernst – *Indivíduo e cosmos na filosofia do Renascimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CONTY, Arianne – “Absolute art: Nicolas of Cusa's De Visione Dei.” *Religion and the Arts*, 2012: 461-487.
- COSTA, António Domingues de Sousa – *Cristóvão Colombo e o cônego de Lisboa Fernando Martins de Reriz, destinatário da carta de Paulo Toscanelli sobre os descobrimentos marítimos*. Roma: Pontificum Athenaeum Antonianum, 1990.
- CUOZZO, Gianluca – *Mystice Videre: esperienza religiosa e pensiero speculativo in Cusano*. Milano: Mimesis Edizioni, 2012.
- \_\_\_\_\_ – *Raffigurare L'invisibile: Cusano e l'arte del tempo*. Milano: Mimesis Edizioni, 2012.
- \_\_\_\_\_ – *Representar o invisível Nicolau de Cusa e a arte do tempo*. 1ª Edição Electrónica. Traduzido por Íris Fátima da Silva Uribe e Luis Uribe Miranda. São Paulo: Fontenele Publicações, 2018.
- CUSA, Nicolau de – *A douta ignorância*. Traduzido por João Maria André. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- \_\_\_\_\_ – *A bisão de Deus*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.
- \_\_\_\_\_ – *De Deo abscondito*. Editado por Eusébio Colomer. Braga: Faculdade de Filosofia, 1964.
- D'ARIENZO, Luisa – “Fernando Martins, canonico di Lisbona, e la famiglia di Amerigo Vespucci.” Em *Mundus novus Amerigo Vespucci e la sua Eredità*, de Ilaria Luzzana Caraci e Annalisa D'Ascenzo, 75-94. Roma: Centro Italiano per gli Studi Storico-Geografici, 2006.
- ESTRADA, Paula Pico – “Weight and proportion in Nicholas of Cusa's Idiota. De Staticis.” *Nicolaus Cusanus: ein bewundernswürdiger historischer Brennpunkt*, 2008: 135 – 146.
- FLOR, Pedro – *A arte do retrato em Portugal nos séculos XV e XVI*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- HORTON, Scott – “Cusanus and Van Eyck: the eye behind the mirror.” *Harper's Magazine*, Janeiro 2009.
- KUZMINA, Evgenia – “El pensamiento estético de Nicolás de Cusa en el espectro de la luz renacentista.” *Pensamento y Cultura*, Junho de 2010: 37-52.
- LONG, Pamela O – *Artisan/Practitioners and the rise of the new sciences*. Corvallis: Oregon State University Press, 2011.
- MANCINI, Girolamo – *Vita di Leon Battista Alberti*. Florença: Sansoni, 1882.
- MANDER, Karel Van – *Le livre des peintres I*. Paris: Les Belles Lettres, 2002.
- MEDEIROS, Vasco – “De Jan Van Eyck a Poggio Bracciolini – Portugal e o Renascimento Internacional (1428-1448).” *Artis*, 2017: 86-93.
- \_\_\_\_\_ – “The portrait and the viva imago doctrine: between realism and Anthropography.” *On Portraiture*, 2022: 586 – 600.
- MOORE, Michael Edward – *Nicholas of Cusa and the Kairos of Modernity: Cassirer, Gadamer, Blumenberg*. Brooklin, NY: Punctum Books, 2013.
- MOULONGUET, Antoine, e Pierre Bouche – *Maître Eckhart peint par Van Eyck*. Paris: Éditions du Regard, 2001.
- RODRIGUES, Dalila – *O episódio de Nuno Gonçalves ou da «Oficina de Lisboa»*. Vol. 3, em *História da Arte Portuguesa*, de Paulo Pereira, 159-191. Rio de Mouro: Círculo de Leitores, 2007.
- \_\_\_\_\_ – “Da formação artística de Nuno Gonçalves.” Em *Primitivos Portugueses 1450-1550 – O século de Nuno Gonçalves*, de AA.VV, 116-117. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga – Athena, 2010.
- SERRÃO, Vitor – *História da arte em Portugal – O Renascimento e o Maneirismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2001.
- SMITH, Pamela H – *The body of the artisan*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- WATANABE, Morimichi. *Nicholas of Cusa – A companion to his life and his times*. Editado por Gerald Christianson e Thomas M. Izbicki. UK: Ashgate Publishing, 2011.
- WILLIAMS, Kim, Lionel March, e Stephen R. Wassell – *The mathematical works of Leon Battista Alberti*. New York: Springer Science & Business Media, 2010.

# CADEIRÕES DA RENASCENÇA ESPANHOLA NO PORTO – UMA HISTÓRIA DE FAMÍLIA

## SPANISH RENAISSANCE CHAIRS IN OPORTO – A FAMILY HISTORY

José Manuel Tinoco

*jmt.jose.manuel.tinoco@gmail.com*

Franklin Pereira

*frankleather@yahoo.com*

### RESUMO

Neste texto são estudadas cadeiras espanholas do século XVI – “sillas de brazos” – com estofos em couro decorado. Inicia-se este artigo pelo historial dos proprietários e suas ligações familiares com Portugal interior, e a vinda destes móveis para o Porto, nos anos de turbulência de inícios do século XX. Os autores recorrem à história da família, e aos estudos do mobiliário de assento de ambos os países ibéricos. Os estofos em couro recebem um estudo detalhado, tanto na técnica decorativa (puncionamento padronizado e couro lavrado) como no seu enquadramento no Renascimento em Espanha; são estas cadeiras colocadas em paralelo com as peças portuguesas coetâneas (as “cadeiras d’espaldas”), revelando-se as diferenças consideráveis na arte da gravura em couro, tanto na estética como na técnica.

### PALAVRAS-CHAVE

**Mobiliário espanhol | Renascimento | Silla de brazos | Couro lavrado | Herança patrimonial**

### ABSTRACT

In this text, Spanish chairs from the 16th century are studied – “sillas de brazos” /chairs with arms – with upholstery in decorated leather. This article begins with the history of the owners and their family connections with inland Portugal, and the arrival of these chairs to Oporto, in the turbulent years of the early 20th century. The authors resort to family history, and studies of furniture from both Iberian countries. Leather upholstery receives a detailed study, both in the decorative technique (patterned tooling and carved leather) and in its setting in the Renaissance in Spain; these chairs are placed in parallel with Portuguese pieces of the same epoch (the “cadeiras d’espaldas”/chairs with back), revealing the considerable differences in the art of leather carving, both in aesthetics and in technique.

### KEYWORDS

**Spanish furniture | Renaissance | Chairs with arms | Carved leather | Cultural heritage**

## INTRODUÇÃO

O presente artigo tem por objeto a análise de uma “*silla de brazos*” e de um par de outras do renascimento espanhol, património de uma família residente no Porto com múltiplas e ancestrais ligações a Portugal e a Espanha. Nesta observação de cadeiras espanholas, junta-se o historial dos proprietários num

conturbado início do século XX, e a vinda das peças para o Porto; é analisado o trabalho ornamental dos estofos em couro bovino, onde está presente a gravura (no par de cadeiras) e o puncionamento padronizado (na cadeira isolada).

## A VIAGEM DAS CADEIRAS: DE MADRID ATÉ AO PORTO

Maria Dolores Egido Vicente Franqueira, actual detentora das cadeiras em análise, nasce em Vitigudino, município de Espanha na província de Salamanca, a 14 de outubro de 1930. Encontra-se ligada a Portugal por antigos laços familiares e pelo acaso do destino.

A bisavó materna Maria da Anunciação Nunes vivia na Fontelonga, aldeia do concelho de Carrazeda de Ansiães, de onde era natural. Aqui conhece Don Ramon Franqueira, natural de Santa Maria de Vilar de Ordela, em Orense (Galiza), que se diz ter vindo para Portugal durante a 2.ª Guerra Carlista<sup>1</sup>, por motivos políticos. Casaram em 1858.

Homem dinâmico, com fortuna e iniciativa, adquire numerosos bens imobiliários e aumenta e melhora aqueles que sua mulher virá a herdar, entre outros a casa de Fontelonga e as Quintas da Barreira e dos Canaes na freguesia da Beira Grande, na margem direita do rio Douro, em frente à estação ferroviária de Vargelas. Desenvolve novos negócios, como a seda natural e a produção de brandy, com os quais irá participar na Exposição Universal de Filadélfia de 1876, integrado na delegação portuguesa.

Em 1879 a sua filha mais velha, Maria da Luz, casa com Miguel António de Sá Puente, natural de Vitigu-

dino, na província de Salamanca, para onde vão viver. É aqui que a sua irmã mais nova, Adelaide Nunes Franqueira, vai passar temporadas e onde virá a conhecer Don Juan Vicente Bartol, natural de Lumbrales, povoação vizinha de Vitigudino, licenciado em farmácia em Santiago de Compostela e doutorado pela Universidade de Alcalá de Henares.

Adelaide e Juan Bartol acabam por casar na Fontelonga e, tal como a irmã, vai viver para Vitigudino onde mandam construir uma magnífica casa, farmácia e laboratório. O casal teve quatro filhos, três rapazes e uma rapariga de nome Maria Esperanza, educada em bons Colégios de Salamanca e Madrid, como era dado nessa altura.

Na sequência da morte de Don Ramon Franqueira em 24 de novembro de 1889 e de sua mulher Maria da Anunciação, em 8 de fevereiro de 1916, vão ocorrer diversas transmissões patrimoniais intrafamiliares, sendo que em 1917 a Quinta do Canaes é pertença dos casais Juan Bartol/Adelaide e António La Fuente/Maria da Luz, que a administram em conjunto.

Quando a irmã e o cunhado morrem, sem descendência, deixam em testamento a respetiva quota-parte na Quinta dos Canaes a Juan Bartol e Adelaide, avós

1 O Carlismo foi um movimento legitimista espanhol, que surgiu a partir de 1830, quando Fernando VII declarou a sua filha Isabel como sua sucessora, contra as pretensões do irmão Carlos Maria de Bourbon, príncipe das Astúrias. Depois da morte de Fernando VII, Carlos de Bourbon proclama-se Carlos V, dando origem à guerras civis de 1833-1840, 1846-1849 e 1872-1876. Em Portugal, D. Miguel recebe o apoio dos carlistas nas lutas entre liberais e conservadores que provocaram a divisão nas Casas Reais de Bragança e Bourbon, dando origem a um conjunto de conspirações e tentativas de levantamento de uma guerrilha carlo-miguelista em Portugal, sobretudo na III Guerra Carlista entre os anos de 1872 e 1876 (Arquivo Histórico Militar – Archeevo <https://ahm-exercito.defesa.gov.pt/details?id=109165>).

da Maria Dolores. Apaixonados pelo Douro, aumentam a casa de habitação, constroem novos lagares e armazéns, dinamizam as vinhas etc. Embora vivendo em Vitigudino, as deslocações à Quinta em Portugal são frequentes, que passa a ser lugar onde a família periodicamente se reúne.

Entretanto, os filhos do casal vão casando: Maria Esperanza em 1928, com Don António Egido, natural de Vitigudino, formado em medicina pela Universidade de Salamanca, com ligações por via materna à família Mirueña e à Casa de Saldeaña, e, pelo lado paterno, à família Muñoz. Tiveram duas filhas, Maria da Luz e Maria Dolores, com menos de um ano de diferença. As duas nasceram em Vitigudino, em casa dos avós, como era costume na época.

Aos 31 anos, Don António Egido é convidado a integrar o quadro médico do Hospital de San Carlos (atual Museu Rainha Sofia), onde foi responsável pelo Serviço de Cirurgia. Em consequência, a família desloca-se para Madrid onde passa a residir.

No início de 1936, tendo em conta o evoluir da instabilidade no país, António e Esperanza decidem enviar as filhas para Portugal ao cuidado dos avós maternos. As duas raparigas, na altura com 5 e 6 anos de idade, fazem sozinhas a viagem de comboio entre Madrid e Porto-Campanhã, onde os avós as aguardavam, para depois seguirem para a Quinta no Douro que, entretanto, passa a chamar-se Canaes-Bartol. Algum tempo mais tarde também os pais fogem ao cerco de Madrid e, com maior ou menor dificuldade, a família consegue reagrupar-se em Canaes-Bartol, onde passa a residir.

A guerra em Espanha durará 3 anos até 1939, mas Don António Egido, por razões políticas, não pode regressar a Espanha. Desta forma, de médico afamado a viver no centro de Madrid, António vê-se a viver num local sem luz elétrica, telefone ou estrada, onde as notícias chegavam por rádio e o correio por comboio até

à estação de Vargelas, onde o iam buscar por barco (LAGE, 2018: 238 a 267, e 532 a 536).

Com determinação, a família reorganiza a sua vida. As duas filhas iniciam a educação escolar com o apoio de uma professora vinda de Lamego e o pai administra a Quinta, transformando-se em médico-lavrador.

As duas irmãs ficarão para sempre ligadas a Portugal. A mais velha acaba licenciatura em Direito pela Universidade de Coimbra e casa com o industrial José Campos Rodrigues Serrano. A mais nova, Maria Dolores, conclui Medicina pela Universidade do Porto e casa com Vasco Eduardo Crispiniano Corrêa de Lacerda Abrantes Tinoco, juiz de direito, que virá a ser senhor do Solar das Casas Novas, na cidade da Mêda.

No final da década de 50, Don António Egido é finalmente reconduzido a todos os seus cargos e regressa a Vitigudino, onde retoma o exercício de medicina e onde virá a falecer a 26 de novembro de 1967.

No âmbito das partilhas que se seguem, a filha Maria Dolores recebe algum do mobiliário que decorava a casa de seu pai em Vitigudino, e algumas outras peças que se encontravam armazenadas desde o tempo que tiveram de fugir de Madrid, uma centena de metros mais abaixo, na casa em tempos mandada construir pelo avô Juan Bartol, já em mau estado de conservação.

É desta forma que alguns móveis de cunho marcadamente espanhol vêm para Portugal e agora fazem parte da decoração da residência de Maria Dolores, na cidade do Porto. De entre os móveis de couro lavrado salienta-se o "*silla de brazos*" do século XVI, que Maria Dolores associa à Casa de Saldeaña, da família de seu pai, e um semelhante par de cadeiras renascentistas decorados com canídeos alados, que em tempos decoravam a entrada da casa dos seus pais em Madrid.

## ANÁLISE DOS MÓVEIS DE ASSENTO

O pesado cadeirão medieval proporcionou na Península Ibérica dois modelos básicos no limiar da época moderna: a "*cadeira d'espaldas*" em Portugal, com prumadas rectas e braços planos; e a "*silla de brazos*"

espanhola, com braços planos ou ligeiramente abaulados, largos e com talha austera. O material de estofado é geralmente o couro de bovino, tingido de negro, que permite gravura. Em Portugal, as cadeiras mais antigas

mostram lavrado à goiva decorrente dos temas ricos do Califato do al-Andalus (anacrónicos para a época, mas marcantes de um legado que permaneceu no Ocidente do al-Andalus, de que Portugal é o herdeiro) (PEREIRA, 2000: 12/fig. 1b, 14/fig. 2, 88-93; 2000 A: 43-55; 2021: 55-59, 91-95); em Espanha, as cadeiras da mesma época podem apresentar gravura renascentista ou puncionamento repetitivo.

É de enfatizar o hábito herdado do “*sentar-se à mourisca*”, em estrados atapetados e coxins (onde o *guadameci* estava presente, a par do têxtil), e, portanto, uma utilização reduzida de cadeiras até inícios do século XVII em ambos os países.

A apreciação destes dois conjuntos – uma cadeira isolada e duas cadeiras iguais – é indissociável da viagem que fizeram de Madrid para o Porto: a pertença a uma família, as heranças e o apreço pelo património cultural e mobiliário de assento.

O couro aplicado é de bovino de curtume vegetal, com cerca de 4 mm de espessura.

Cada conjunto distingue-se na estrutura em madeira: sem talha na cadeira única (a primeira a ser considerada) e talha muito simples na extremidade dos braços e recorte na travessa frontal do segundo conjunto. A pregaria está escurecida, outro facto que distingue estas peças daquelas portuguesas coetâneas, que mostram pregaria grossa em latão amarelo.

A cadeira única é mais leve (fig. 01), sendo um modelo de maior austeridade, com os estofos em padrão repetitivo de malha quadriculada de duas linhas paralelas (fig. 02), realizada não por goiva nem cinzelagem, mas apenas por estilete metálico. Cada quadrado está puncionado com um “*ferro*” de flor (círculo côncavo central, ladeado por outros quatro círculos). Podemos ver um mudejarismo tardio no padronizado dos couros. É um trabalho muito básico do correeiro-gravador, que já vimos noutros estofos espanhóis.

Os estofos estão coçados, indiciando uso durante séculos. O assento deste exemplar está abaulado devido ao modo de fixação à estrutura em madeira: a inexistência de trave horizontal na frente permite que o assento em couro se adapte ao peso de quem se senta. Tal modo confere maior conforto ao móvel de assento, que não existe nos assentos em couro das cadeiras portuguesas, porque o material está mais próximo da sola – daí a



Fig. 01



Fig. 02

designação lusitana de “*sola aceleirada*” –, é mais rígido, está fixo nas traves por pregaria grossa de latão e o couro tem 5 ou 6 mm de espessura.

No outro conjunto (fig. 03), o lavrado é renascentista, típico da época, e muito diferente do Renascimento lusitano de inícios do século XVII (PEREIRA, 2000: 37-43; 2000a: 72 e 73; 2021: 60-66; GUERRA; PEREIRA, 2018: 70-73). O tingimento de negro – em Portugal era denominado “*atamarado*” / cor de tâmara – não atingiu a gravura; tal não se passa nas cadeiras portuguesas. A abertura das linhas deixa dúvidas quanto à ferramenta utilizada: nalgumas partes dir-se-ia serem abertas com goiva em V cortante, dado o aspecto aveludado do corte, pois a goiva implica retirar um fiozinho à derme do couro, não colocando em risco o estofado, que é grosso e não-maleável. Noutros pontos, o lavrado parece ter sido executado por cinzelagem: curvas repetitivas no corpo dos canídeos e alguns aspectos da folhagem. Dir-se-ia, portanto, ter sido empregue tanto a goiva como cinzelagem.

No espaldar (fig. 04), a estilização floral central está ladeada por dois canídeos em pé, com moldura em linha, bordejada exteriormente por uma punção côncava de pequeno rectângulo de lados arredondados (obtendo-se um motivo convexo no couro); esta punção não existe no clássico português, devedor sobretudo à folha estilizado do acanto, realizada por cinzelagem. A folhagem central apresenta ornamento muito simples com duas diferentes punções de bola (côncava no ferro, convexa no couro). O fundo foi texturado com uma punção de 6 grãos em linha, levando a um campo uniforme de granulado convexo – neste ponto há coincidência com a tradição portuguesa desde o Gótico. Nota-se ter havido alguma modulação do ornamento no corpo dos canídeos e no drapeado superior, não por punção, mas sim por estilete modelador (qual minúscula colher).

No assento (fig. 05), repete-se o mesmo esquema de gravura, com os animais com pescoço mais esticado, adaptados à forma mais alta do rectângulo, tal como a folhagem central; tal não acontece nas cadeiras portuguesas, pois o assento distingue-se dos lavrados do espaldar. Tal como na cadeira anterior, o assento mostra-se côncavo devido ao uso (que erodiu o tingimento na borda da frente e fez romper a derme na parte de trás), e ao facto de o couro bovino não ser tão grosso e compacto como aquele das “*cadeiras d’espaldas*” e de todas as peças portuguesas (com couro de 5-6 mm);



Fig. 03



Fig. 04



Fig. 05

ou seja, não sofria um curtume que lhe dava dureza e menor maleabilidade.

Contrariamente ao Renascimento português, onde há um uso abundante de punções de rebaixar e modular, nestas peças o ferramental é parco e limitado.

O facto destas cadeiras terem ficado arrumadas e afastadas de um uso regular contribuiu para uma boa conservação.

O ornamento deste tipo de cadeiras reduz-se a motivos puncionados em pouca variedade (como se apresenta na primeira cadeira em estudo), mas, na maioria dos casos, fica-se por pespontado em simples padrões geométricos (FEDUCHI, 1946: figura 367; 1957: figuras 33, 37 e 45; AGUILÓ ALONSO, 1982: 326; 1987: 154; 1993: 353 a 355; 1998: 21; 1999:

266 a 268); noutros exemplares, a decoração dos estofos limita-se a um vincado com linhas paralelas às bordas, realizado com um estilete de osso ou metal (PEREIRA, 2000b: 11).

Na bibliografia espanhola sobre este tema não se encontra dados que permitam saber o local de fabrico destes móveis de assento, sendo sempre de considerar que eram as cidades principais os centros produtores, e onde vivia a clientela nobre e eclesiástica; o mesmo se passava em Portugal.

De certo modo, o facto de haver dois exemplares do segundo conjunto prova que este modelo de cadeira não é peça única – contrariamente a Portugal, onde, das cerca de duas dúzias de “cadeiras d’espaldas” conhecidas, todas são únicas nos seus lavrados (PEREIRA, 2019) e, portanto, não formavam conjuntos.

## REFERÊNCIAS

AGUILÓ ALONSO, M<sup>o</sup>. Paz – “Cordobanes y guadameciles”. *Summa Artis /Historia General del Arte*. Madrid: Espasa Calpe. LXV, 1999, pp. 259-297.

\_\_\_\_\_ – “Cordobanes y guadameciles”. *El arte en la piel*. Vic: Museu de l’Art de la Piel / Fundación Central Hispano, 1998, pp. 17-31.

\_\_\_\_\_ – El mueble en España, siglos XVI-XVII. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Ediciones Antiquaria, 1993.

\_\_\_\_\_ – El mueble clásico español. Madrid: Editorial Cátedra, 1987.

\_\_\_\_\_ – “Cordobanes y guadameciles”. *Historia de las artes aplicadas y industriales en España*. Madrid: Editorial Cátedra, 1982, pp. 325-336.

Arquivo Histórico Militar – Archeevo <https://ahm-exercito.defesa.gov.pt/details?id=109165>

FEDUCHI, Luís – Antología de la silla española. Madrid: Afrodísio Aguado, 1957.

\_\_\_\_\_ – Historia del mueble. Madrid: Afrodísio Aguado, 1946.

GUERRA, Luís; PEREIRA, Franklin – O couro lavrado no Museu de Lisboa / Carved leather at the Museum of Lisbon. Lisboa: EGEAC, E.M. / Museu da Cidade / Palácio Pimenta, 2018.

LAGE, Maria Otília Pereira – Um caso de fronteira no «Douro Novo»: Carrazeda de Ansiães. Para a história do vinho do Porto. Porto: CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória / Afrontamento, 2018.

PEREIRA, Franklin – Guerra Junqueiro e os couros artísticos: as cadeiras lavradas e os guadamecis da Fundação e da Casa-Museu. Oeiras: Mazu Press, 2021.

\_\_\_\_\_ – “Carved leather of the Caliphate lineage: the heritage of the West of Iberia Peninsula – beyond the myth of Córdoba”. *Postprints of the 11th Interim Meeting ICOM-CC Leather and Related Materials Working Group*. L. Robinet, C. Dignard, T. Sturge (eds.). Paris, 2019, pp. 170-178.

\_\_\_\_\_ – O couro lavrado no mobiliário artístico de Portugal. Porto: Lello & Irmão, 2000.

\_\_\_\_\_ – O couro lavrado no Museu Municipal de Viana do Castelo: da arte “mourisca” à época barroca. Viana do Castelo: Museu Municipal de Viana do Castelo, 2000a.

\_\_\_\_\_ – “Leather decoration tools of the Iberian tradition, since the 13th century”. *Tools and Trades*. 12 (2000b), pp. 1-25.

# UM BUSTO DE BENTO XIV, O PAPA DO *FIDELÍSSIMO*, NO MUSEU NACIONAL DE MACHADO DE CASTRO

## A BUST OF BENEDICT XIV, THE POPE OF THE MOST FAITHFUL KING, AT MUSEU NACIONAL DE MACHADO DE CASTRO

Teresa Leonor M. Vale

ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa  
teresalmvale@campus.ul.pt – ORCID | 0000-0003-1711-5245

### RESUMO

No presente texto efectua-se a abordagem de obra que integra o acervo do Museu Nacional de Machado de Castro e que não mereceu até ao presente a atenção da historiografia da arte nacional e internacional. Trata-se de um busto de mármore do papa Bento XIV, o Sumo Pontífice que atribuiu o tão desejado título de *Fidelíssimo* a D. João V.

Tendo conhecido um percurso atribulado, à semelhança de outras obras de arte no seguimento da expulsão das ordens religiosas, determinada pelo decreto liberal de 1834, a peça integra hoje o acervo do museu de Coimbra.

Propomo-nos assim clarificar as vicissitudes históricas do busto de Bento XIV e proceder ao seu enquadramento no âmbito da produção escultórica romana de Setecentos, procurando contribuir para um mais aprofundado conhecimento do *corpus* de esculturas do *Settecento* romano em geral e em Portugal em particular.

### PALAVRAS-CHAVE

**Busto | Bento XIV | D. João V | escultura | Coimbra**

### ABSTRACT

This text aims to discuss a work that belongs to Museu Nacional de Machado de Castro and which until now has not received due attention from art historiography. It is a marble bust of Benedict XIV, the pope who bestowed the much-desired title of *Fidelissimo* (the most faithful) on D. João V, King of Portugal between 1706 and 1750.

Having had a troubled path, like other works of art, following the expulsion of religious orders, determined by the liberal decree of 1834, the bust is now part of the collections of the Coimbra museum.

We therefore propose to clarify the historical issues related to the bust of Benedict XIV and place it in the context of 18th century Roman sculpture, seeking to contribute to a more in-depth knowledge of the corpus of sculptures from the Roman *Settecento* in general and in Portugal in particular.

### KEYWORDS

**Bust | Benedict XIV | John V | sculpture | Coimbra**

## INTRODUÇÃO

No presente texto propomo-nos abordar uma obra que integra o acervo do Museu Nacional de Machado de Castro e que não mereceu até ao presente a atenção da historiografia da arte nacional e internacional. Trata-se de um busto de mármore do papa Bento XIV (figs. 01, 02 e 03), cujo pontificado decorreu entre 1740 e 1758, o Sumo Pontífice que atribuiu o tão desejado título de *Fidelíssimo* a D. João V.

Todavia, a presença do busto no nosso país nada tem a ver com a concessão de tal título, mas sim com a criação de uma academia pontifícia dedicada à Ciência Litúrgica, sediada na cidade de Coimbra, e acolhida no mosteiro de Santa Cruz.

Após um percurso atribulado, comum a tantas obras de arte no seguimento da expulsão das ordens religiosas determinada pelo decreto liberal de 1834, a peça integra hoje o acervo do MNMC<sup>1</sup>.

Desde a Antiguidade Clássica que o busto se assume como a modalidade mais difundida do retrato escultórico, conhecendo na Idade Moderna, e em particular no Renascimento, um aprofundar das preocupações do denominado retrato psicológico, ou seja, da capaci-

dade do artista em captar traços de carácter e / ou estados de alma do retratado, na senda do verificado com o retrato pictórico (Castelnuovo, 2006: 29). O Barroco, que para o efeito particularmente nos importa, atribui a esta tipologia escultórica uma significativa atenção e consequente proliferação, legando-nos uma galeria de retratos de membros da realeza, da aristocracia, do clero, do alto funcionalismo do Estado, mas também de outros grupos sociais, entre os quais se destacam os próprios artistas. Estudos recentes têm-se constituído como relevantes contributos para o conhecimento dos bustos, enquanto tipologia escultórica, sobretudo no que concerne ao ambiente do barroco romano que nos interessa (Bacchi et al., 2008; AAVV, 2009; Carpentieri, 2019), uma vez que consideramos ser no contexto da sua fase final que a obra em análise foi realizada, por volta de 1747-1750.

Propomo-nos assim clarificar o percurso histórico do busto de Bento XIV, pertencente ao MNMC, e proceder ao seu enquadramento no âmbito da produção escultórica romana de Setecentos, procurando contribuir para um mais aprofundado conhecimento do *corpus* de esculturas do *Settecento* romano em geral e em Portugal em particular.



**Fig. 01** Busto de Bento XIV, Roma, meados / segunda metade do século XVIII, mármore. Museu Nacional de Machado de Castro, inv. 15036. © DGPC / MNMC.



**Fig. 02** Busto de Bento XIV, Roma, meados / segunda metade do século XVIII, mármore. Museu Nacional de Machado de Castro, inv. 15036 – vista lateral. © DGPC / MNMC.



**Fig. 03** Busto de Bento XIV, Roma, meados / segunda metade do século XVIII, mármore. Museu Nacional de Machado de Castro, inv. 15036 – vista do verso. © DGPC / MNMC.

1 MNMC, inv. 15036; mármore; 86 cm (alt.), 65 cm (larg.), 35 cm (prof.).

## BENTO XIV E PORTUGAL

O bolonhês Prospero Lambertini (1675-1758) viu-se eleito papa, como Bento XIV (em referência ao seu antecessor Bento XIII, que o fizera cardeal em 1728), no dia 17 de Agosto de 1740, pese embora, aquando da abertura do conclave, reunido no seguimento da morte de Clemente XII, não se contasse entre os candidatos “papáveis”. Com efeito, a sua candidatura impôs-se, após seis longos meses de negociações, como solução de compromisso entre as duas facções identificáveis no seio do colégio cardinalício, reunido num dos conclaves mais extensos da história da Igreja romana.

A elevação ao sólio pontifício foi o culminar de um percurso ascensional no seio da Igreja Católica, que o vira bispo em 1724, arcebispo em 1727 (primeiro de Ancona e depois de Bolonha, em 1731) e cardeal em 1728. Doutor em Teologia, mas também em Direito, desde 1694, Prospero Lambertini soube valer-se da sua formação jurídica para alimentar a carreira na Cúria, a qual lhe assegurou uma relevante experiência no âmbito das congregações romanas, e lhe serviu subseqüentemente no exercício do cargo máximo da Igreja Católica.

O papa Lambertini era o quinto Sumo Pontífice desde o início do reinado de D. João V, tendo sido precedido respectivamente por Clemente XI (1700-1721), Inocêncio XII (1721-1724), Bento XIII (1724-1730) e Clemente XII (1730-1740).

É bem sabido que as relações de Portugal com a Santa Sé no período joanino foram particularmente intensas, sem que tal signifique pacíficas, tendo-se registado mesmo uma interrupção de relações diplomáticas entre 1728 e 1732.

Bento XIV seria, contudo, um papa cujo pontificado se revelou, de uma maneira geral, particularmente favorável às pretensões portuguesas, alcançando mesmo o soberano o almejado título de *Sua Majestade Fidelíssima* no ano de 1748, vendo-se assim coroadas

de êxito as diligências efectuadas pela diplomacia nacional e, muito concretamente, aquelas desenvolvidas pelo Comendador Manuel Pereira de Sampaio (1691-1750), embaixador desde 1740 até à data do seu falecimento. Sampaio era um profundo conhecedor do ambiente romano e das suas idiossincrasias, tendo residido na *Urbe* durante largo tempo antes de se ver investido na missão diplomática (Vale, 2015a: 63-85). Com efeito, durante a embaixada de Sampaio as relações entre os dois estados decorreram sem os sobressaltos de anos precedentes<sup>2</sup>. Aliás, acerca do último embaixador joanino escrevia o próprio Sumo Pontífice, numa missiva endereçada ao rei D. João V, a 28 de Dezembro de 1748:

Il commendatore è nato per trattare affari ed ha tutta la mano con Noi, perché in nove anni di pontificato l’abbiamo sempre riconosciuto per uomo sacrificato al servizio della M.V., ma senza cabale e bugie. In somma la M.V. ha un degno ministro in Roma e che è meritevole d’ogni dimostrazione del suo Reale gradimento. Le abbiamo già altre volte attestato, e presentemente lo confermiamo (...)<sup>3</sup>.

As ofertas efectuadas pelo embaixador em nome do monarca eram frequentes e delas dão igualmente testemunho os documentos (Vale, 2016: 230-232); refira-se, apenas a título de exemplo, o magnífico cálice realizado com ouro ido de Portugal, com decorações em lápis-lazúli, relevos em cristal de rocha, e figuras das armas pontifícias e das armas reais portuguesas, realizado em 1742 pelo prestigiado ourives Francesco Giardoni (1692-1757):

con statue, e putti, e testine di Cherubini tramezzato com Lapislazoli e Bassirilievi di Cristallo di Monte et Arme smaltate di Sua Santità Benedetto XIV. Pontefice regnante e di Sotto al piede l’Arme di Sua Maestà lavorata tutta di bassorilievo com Ornato attorno di varie Figurine, Modelli, Disegni, Stuccio nobile. Dichia-

2 Sendo particularmente interessante a consulta dos “*Abozzi di lettere al papa*” (minutas e apontamentos de cartas a dirigir ao papa): Biblioteca da Ajuda (B.A.), Ms. 49-VII-37, que passou a avulsos com a cota Caixa 9 (N.º1-N.º12); cf. também Samoggia, 1982: 989-1073.

3 “O comendador nasceu para tratar de negócios e tem toda a mão conosco, pois em nove anos de pontificado reconhecemo-lo sempre como homem dedicado ao serviço de Vossa Majestade, mas sem cabalas nem mentiras. Em suma, Vossa Majestade possui um digno ministro em Roma, que é merecedor de toda e qualquer demonstração da vossa Real satisfação. Já anteriormente o tínhamos atestado e agora podemos confirmá-lo (...).”, *Archivio Segreto Vaticano, Lettere di Principi*, fls. 374-375, cit. por Quieto, 1990: 29.

rando che tutto l'Oro del detto Calice mi fu consegnato dal detto Signore Commendatore che disse venuto gli da Portogallo (...)⁴.

Porém, a presença do busto de Bento XIV em análise não se deve à troca de ofertas que entre os dois soberanos ocorreu ao longo do pontificado do primeiro e reinado do segundo. De facto, o busto deve a sua presença entre nós à instituição da mencionada Academia Litúrgica Pontifícia dos Sagrados Ritos e História Eclesiástica (ou, mais simplesmente, Academia Litúrgica Conimbricense), a qual foi fundada em 1747, pela bula *Gloria Domini* (de 22 de Julho), e instalada no Colégio dos Cónegos Regulares de Santo Agostinho, no mosteiro de Santa Cruz (Cabecinhas, 2008; Cabecinhas, 2010).

A Academia Litúrgica Conimbricense surge num contexto propício ao desenvolvimento da ciência litúrgica, impulsionado por vários autores que conhece particular expressão (no concreto âmbito do estudo) no contributo do religioso teatino (cardeal em 1712) Giuseppe Maria Tomasi (1649-1713) (Busolini, 2001; Cabecinhas 2010: 116, nota 6), que, nos primeiros anos de Setecentos escreveu as *Riflessioni intorno a una Nuova Accademia di Liturgia, che si pensa di istituire*. Esta academia romana almejada por Tomasi veio efectivamente a ser criada, mas apenas em 1740, por Bento XIV, e com uma muito diferente configuração daquela preconizada pelo teatino, vocacionada que era sobretudo para uma abordagem prevalentemente histórica do estudo da liturgia (Cabecinhas, 2010: 116).

Da criação da Academia Pontifícia de Coimbra, ocorrida em 1747, como se referiu, é indissociável a figura do jesuíta Padre Manuel de Azevedo (1713-1796), que não cabe aqui abordar, mas a cuja menção não nos podemos eximir, tendo em conta a sua acção determinante para o estudo da ciência litúrgica (Cabecinhas 2010: 117-122).

A instituição da academia conimbricense teve como finalidade leccionar as cátedras de História Eclesiástica e de Liturgia no colégio de Santo Agostinho dos cónegos regrantes de Santa Cruz. A bula de criação confiava aos cónegos a nova academia, devendo os mesmos assegurar a leccionação das duas cadeiras. A academia ficava sob a tutela e patrocínio pontifício, ou seja, de Bento XIV à época, e da Sé Apostólica, o que justificava plenamente a presença de uma representação do papa, ou seja, do busto marmóreo que nos ocupa.

Apesar de criada em 1747, apenas em 1756 se regista o início do funcionamento das cátedras (Cabecinhas, 2010: 123). Entre os seus membros contam-se muitos nomes ilustres do Portugal de meados de Setecentos, como revela o *Catalogo dos Socios d'Academia Liturgica Pontifícia Dos Sagrados Ritos, e Historia Ecclesiastica, que instituiu no Real Mosteiro de S. Mosteiro de S. Cruz de Coimbra O Sanctissimo Padre Benedicto XIV*⁵.

A academia teve breve duração, à semelhança de tantas outras entre nós, e viu-se extinta por acórdão do Desembargo do Paço, com data de 25 de Agosto de 1767⁶.

A proximidade de Bento XIV à academia instituída em Coimbra sob o seu patrocínio traduziu-se, nomeadamente, na oferta de manuscritos e livros (Delaforce; Amaral, 2021: 117-155), os quais foram recolhidos no mosteiro de Santa Cruz, como refere o bibliotecário D. Pedro da Encarnação, no seu catálogo de 1771: “No anno de 1750 viéão de Roma muytos Livros por troca de parte da impressão das Obras do Smo. P. Benedicto XIV. q. lá se mandou fazer: e foy necessário accomoda-los pelo meyo da Livraria sobre bancos.” (Carvalho, 1921: IX).

A impressão das obras de Bento XIV em Roma, a que alude o bibliotecário, consiste num notável conjunto de

4 “com estátuas, e *putti* e cabeças de querubins, com lápis-lazúli e baixos-relevos de cristal de rocha e as armas esmaltadas de Sua Santidade Bento XIV, Pontífice reinante, e, sob a base, as armas de Sua Majestade, trabalhado todo em baixo-relevo, com ornatos de vulto de várias figuras. Modelos, desenhos, estojo nobre. Declaro que todo o ouro do dito cálice me foi entregue pelo dito Senhor Comendador, que me disse ter vindo o mesmo de Portugal (...)”, B.A., Ms. 49-VIII-13, fl. 58, N.º 40a, ver também Ms. 49-VIII-13, fl. 59, N.º 40b, fl. 60, N.º 40c.; no total os custos do cálice ascenderam a 4000 escudos.⁶ Uma cópia do acórdão pode ser consultada no Arquivo do Seminário de Coimbra, *Vários Papéis*, VIII, fl. 41, cf. Cabecinhas, 2010: 126.

5 *Catalogo dos Socios d'Academia Liturgica Pontifícia Dos Sagrados Ritos, e Historia Ecclesiastica, que instituiu no Real Mosteiro de S. Mosteiro de S. Cruz de Coimbra O SANCTISSIMO PADRE BENEDICTO XIV. EM NOME DE SUA SANCTIDADE DIRECTOR O Prior Geral dos Conegos Regulares Lateranenses, Cancellario da Universidade de Coimbra. LENTE DOS SAGRADOS RITOS. O P. D. Bernardo d'Annunçiaçã, Conego Regular, [etc]. S/l. S/L [Coimbra?]. S/d [1747-1767], 2 fólhos (de 29x20 cm) inumerados; o catálogo é publicado na íntegra por Delaforce; Amaral, 2021: 152-154 (Anexo 3).*

6 Uma cópia do acórdão pode ser consultada no Arquivo do Seminário de Coimbra, *Vários Papéis*, VIII, fl. 41, cf. Cabecinhas, 2010: 126.

doze volumes, realizado sob a direcção do já mencionado Padre Manuel de Azevedo, saído dos tipos dos Pagliarini, conceituada família de impressores romanos, que, para o efeito, se intitulam tipógrafos da Academia Litúrgica Conimbricense (*"Academiae Liturgicae Conimbricensis typographi"*), como se pode ler no frontispício do primeiro volume, no qual também se refere explicitamente que a obra se destinava ao uso na mesma academia (*"ad usum academiae liturgicae conimbricensis"*) (fig. 04).

Precisamente no primeiro volume da compilação, intitulada *De Servorum dei Beatificatione et Beatorum Canonizatione*, publicado no ano de 1747 (Saccenti, 2011: 121-152; Frutaz, 1981-1982: 27-90), o da fundação da academia de Coimbra, inclui-se uma gravura de um busto de Bento XIV acompanhado de uma lápide ostentando uma inscrição alusiva à instituição da Academia Litúrgica Pontifícia. A este assunto voltaremos adiante.

Apesar da aparente promiscuidade que se verificou quanto aos manuscritos e espécimes bibliográficos afetos à Academia Litúrgica Pontifícia e aqueles pertencentes a outras bibliotecas de Santa Cruz de Coimbra (a do mosteiro, a do noviciado e a da botica) (Delaforce; Amaral 2021: 124), pois efectivamente não parece ter-se verificado uma distinção física (apesar dos estatutos da academia o preverem) (Carvalho, 1868: 325), cremos que o busto de Bento XIV pertencia, de facto, à academia e não ao mosteiro, tendo em conta a sua associação à fundação da mesma, ainda que fosse referido como estando na livraria do cenóbio agostinho.

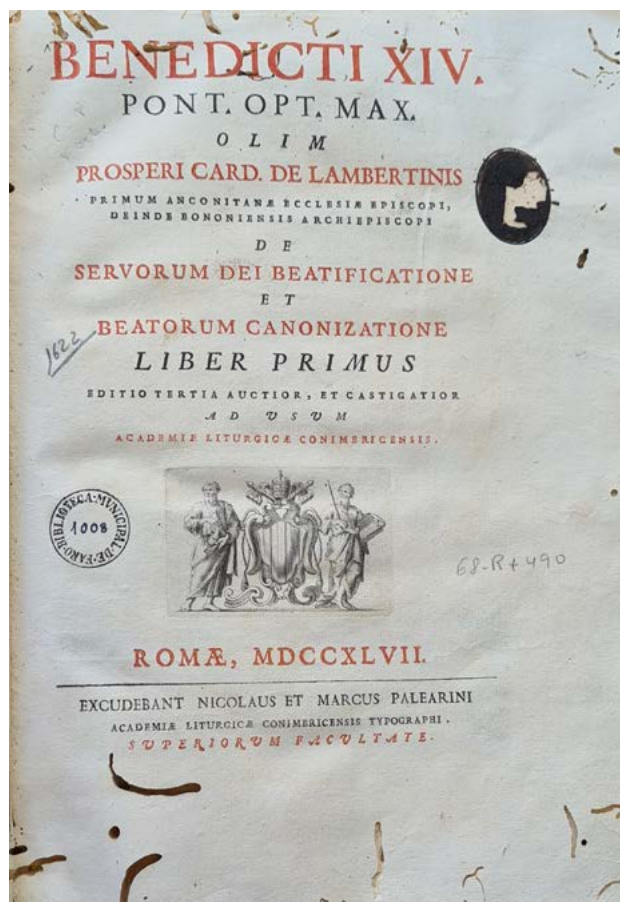


Fig. 04. Frontispício da obra de Bento XIV, *De Servorum dei Beatificatione et Beatorum Canonizatione, Liber Primus*, Roma, Nicola e Marco Pagliarini, 1747.

Biblioteca Municipal de Faro, Fundo Antigo, ref. 01622.  
© Biblioteca Municipal de Faro.

## O BUSTO DO PAPA LAMBERTINI

Com efeito, nos seus *Apontamentos para a História Contemporânea*, publicados pela Imprensa da Universidade de Coimbra em 1868, Joaquim Martins de Carvalho referia essa oferta do papa Lambertini à academia:

O papa Benedicto XIV para mostrar a consideração em que tinha não só a Academia Litúrgica, estabe-

lecida por sua autorização no mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, mas o Reino de Portugal, fez à referida Academia as seguintes ofertas. Mandou-lhe o seu busto feito de mármore (Carvalho, 1868: 325).

J. M. Teixeira de Carvalho considera diversamente, que o busto "foi mandado fazer pelos cônegos regentes, como testemunho de gratidão pela instituição da Aca-

demia Litúrgica, e não pelo Papa para ser oferecido ao mosteiro” (Carvalho, 1921: XIV). Independentemente de quem foi o encomendador do busto, Sumo Pontífice ou cónegos de Santa Cruz, o que se afigura claro, pela observação da obra, é que a mesma foi decerto realizada em contexto romano, por meados do século XVIII.

É ainda Martins de Carvalho que nos revela as subseqüentes vicissitudes que a peça conheceu: “Este busto estava colocado na livraria do Mosteiro de Sancta Cruz, e hoje acha-se no lyceu nacional d’esta cidade na aula de Desenho” (Carvalho, 1868: 325). Por seu turno, Teixeira de Carvalho, no início da década de vinte do século passado, confirma esta informação e acrescenta alguns elementos que permitem descortinar o restante percurso da obra até à sua integração no acervo do MNMC:

[O busto] Existe ainda. Da *Academia Liturgica*, passou pela extinção das ordens religiosas para a aula de Desenho do Liceu, cujos alunos se entretinham a decorar com bigodes a carvão a face gorda e glabra do Papa. Da aula de Desenho do Liceu passou para a aula de Desenho da Universidade com o professor Luís Bastos, onde continuou a ser bigodado pelos alunos em horas de bom humor. Mais tarde foi transferido para o Museu de Antiguidades do Instituto e daí para o Museu Machado de Castro em que se conserva [...] (Carvalho, 1921: XIV).

A estas breves passagens se resumem as escassas notícias escritas relativas ao busto em estudo. Contudo, existiria, como houve ocasião de mencionar atrás, pelo menos um testemunho iconográfico, que poderia assumir-se como contributo relevante para o seu melhor conhecimento e análise. Com efeito, no primeiro volume da obra *De Servorum dei Beatificatione et Beatorum Canonizatione* de Bento XIV, concretamente a p. XXIV, inclui-se uma gravura que supostamente reproduziria o busto de Coimbra (fig. 05)<sup>7</sup>.

Nesta gravura o busto surge sobre uma pequena base, na qual se reconhecem apostas as armas pontíficas de Prospero Lambertini, e assente sobre um largo plinto paralelepípedo, em cujo facial se pode ler a seguinte inscrição:

BENEDICTO. XIII. P. O. M.

QVOD

ACADEMIAM. LITVRGICAM

MAGNO. LUSITANIAE. TOTIVS. BONO

CONIMERICAE. INSTITVERIT

REDITIBVS. LIBERALITER. ADTRIBVTIS

PERPETVAM. EFFECERIT

EVO. ET. APOSTOLICAE. SEDIS. PATROCINIO

CONMVNIVERIT

CANONICI. REGVLARES. REFORMATI

CONGREGATIONIS. SANCTAE. CRVCIS

POSERVNT

Contudo, o busto que na gravura se encontra reproduzido não corresponde àquele destinado à Academia Litúrgica Pontifícia e que na actualidade integra as colecções do MNMC. Tal permite desde logo considerar que a gravura foi realizada tendo por base outra representação de Bento XIV, mas não o busto em análise, descartando-se assim a possibilidade de uma relação linear entre a escultura e a gravura. De facto, esta última terá sido realizada com base numa qualquer outra figuração do Sumo Pontífice, escultórica ou não, disponível para o efeito por ocasião da impressão do primeiro volume da compilação das obras de Bento XIV, ou seja, no ano de 1747.

<sup>7</sup> A gravura é reproduzida em CARVALHO, 1921: entre pp. XIII e XIV.



**Fig. 05** Gravura representando um busto de Bento XIV, com a inscrição que acompanhava aquele realizado para a Academia Litúrgica Pontifícia de Coimbra, constante da obra *De Servorum dei Beatificatione et Beatorum Canonizatione, Liber Primus*, Roma, Nicola e Marco Pagliarini, 1747.

© Biblioteca Municipal de Faro.

A gravura contribui, porém, para o conhecimento de outros aspectos associados ao busto, proporcionando uma aproximação à eventual morfologia do plinto e lápide com inscrição, hoje inexistentes. Teixeira de Carvalho alude ainda ao “brazão do papa e outros ornatos de bronze, que desapareceram” (Carvalho, 1921: XIV), podendo eventualmente inferir-se desta afirmação que existiria uma ulterior representação das armas pontifícias (para além daquelas observáveis na estola) em bronze.

Cremos assim, que o busto marmóreo de Bento XIV aqui em estudo terá sido realizado em Roma, entre c. 1747 e 1750, sendo enviado para Coimbra, muito provavelmente com os primeiros volumes do *De Servorum dei Beatificatione et Beatorum Canonizatione* ou com os “*muytos Livros*” chegados em 1750, a que alude o bibliotecário D. Pedro da Encarnação, como já referimos (Carvalho, 1921: IX).

“L’iconographie de Benoit XIV est immense”, afirmavam Olivier Michel e Pierre Rosenberg em 1987, numa importante monografia dedicada ao pintor Pierre Subleyras (1699-1749), responsável por um dos retratos mais emblemáticos do Sumo Pontífice bolonhês (Michel; Rosenberg, 1987: 248). De facto, Bento XIV é certamente um dos papas com maior número de representações, tanto pictóricas como escultóricas, às quais se reúne ainda um sem número de figurações gravadas (avulsas ou integrando volumes impressos). Assim sendo, a abordagem da peça que agora nos ocupa, teve obrigatoriamente de se alicerçar num levantamento de um conjunto significativo dessas representações, de molde a proporcionar um panorama no qual fosse possível proceder ao enquadramento do busto em estudo. O levantamento efectuado não teve qualquer pretensão de ser exaustivo, o que seria desde logo tarefa hercúlea, sobretudo porque tal não era nosso objectivo e não seria particularmente útil ao nosso propósito. Favorecemos, assim, a recolha de peças predominantemente no âmbito da escultura (e em particular naquele dos bustos) não deixando, porém,

de atentar em obras pintadas e gravadas, que considerámos úteis para aferir algumas especificidades da representação em análise.

O levantamento efectuado visava proporcionar desde logo uma colocação da obra no tempo – naturalmente em articulação com os aspectos históricos relativos à fundação da Academia Litúrgica Pontifícia – mas também no espaço de produção, que poderia ser um relevante contributo para uma eventual aproximação à autoria, uma vez que o busto não se encontra “assinado”, ou seja, não apresenta um qualquer tipo de registo de autoria.

No âmbito da nossa investigação – para a qual se revelou da maior utilidade aquela já efectuada por Andrea Bacchi, ainda que com objectivos diversos (Bacchi, 2015: 483-491) – identificámos como sendo obras de interesse oito bustos pétreos, a que juntámos dois meios-corpos, também em mármore<sup>8</sup>. Não abdicámos igualmente da observação atenta de dois bustos brônzeos<sup>9</sup> e ainda de duas estátuas de corpo inteiro, a que preside ao monumento fúnebre do pontífice, na basílica de S. Pedro do Vaticano e a que se encontra no convento de S. Agostino (ver tabela 1, na qual se sistematizou, ainda que de forma sumária, informação e iconografia relativas a todas estas obras)<sup>10</sup>.

Neste conjunto considerámos que sobretudo seis bustos se afiguravam de interesse para uma abordagem comparativa, tendo em consideração, para além das afinidades tipológicas e compositivas, o ambiente e a cronologia em que foram produzidos, a Roma de meados / início da segunda metade do século XVIII. São esses bustos os que em seguida se indicam:

- os dois bustos de Bento XIV, atribuíveis ao escultor Antonio Corradini (1668-1752), sendo um, realizado em 1745-1746, para integrar o monumento, projectado pelo arquitecto Ferdinando Fuga (1699-1782), e encomendado pelo Colégio dos Advogados para a Sala Alessandrina do Palazzo della Sapienza de Roma, posteriormente

8 Respectivamente datados de 1746, da autoria de Carlo Marchionni (1702-1786, átrio da Biblioteca da Basílica de Santa Croce in Gerusalemme, Roma) e de 1752.1753, da autoria de Pietro Bracci (refeitório dos antigo hospício da Santissima Trinità dei Pellegrini, Roma – deve notar-se quanto a esta última obra que o que hoje se observa trata-se de uma cópia oitocentista (mais ou menos fiel) do original de Bracci, destruído aquando da ocupação francesa; cf. respectivamente também: Petrucci, 2001: 37-53 e Montagu, 2001: 11-35.

9 Que se conservam no Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque e no Palácio Tozzoni de Imola.

10 Deve notar-se que, para além das obras constantes da tabela, aferimos da existência de outros bustos líticos do papa Lambertini, invariavelmente atribuídos ao escultor romano Pietro Bracci (1700-1773), ainda que sem qualquer fundamentação documental, designadamente no Convento de S. Francesco em Assis, no Museo della Città de Rimini, no Palazzo Comunale de Pergola, na igreja de S. Rocco de Senigallia, no Colégio de San Biagio de Cento, na colecção do Castelo Rohoncz de Lugano.

deslocado para a Aula XX da mesma sede histórica da universidade romana<sup>11</sup> e um segundo busto, decorrente do primeiro, e muito semelhante, que se encontrava até há alguns anos no Palácio Lancellotti de Roma (tido como obra de Pietro Bracci) e que na actualidade integra uma colecção privada (Bacchi, 2015: 489-490);

- o busto de Bento XIV, datado de 1746, da autoria do escultor Bernardino Ludovisi (1694-1749), encomendado pelo então protonotário apostólico e mais tarde cardeal Marcantonio Colonna (1724-1793), que o Sumo Pontífice ofereceu à Igreja Metropolitana de Bolonha no ano seguinte<sup>12</sup>, e que presente-mente se encontra numa colecção privada;
- o busto de Bento XIV, datável de c. 1749, da autoria do escultor flamengo activo em Roma, Peter Anton von Verschafelt (1710-1793)<sup>13</sup>, integrado no monumento em memória da sua acção benemérita em prol dos Museus Capitolinos de Roma, onde se encontra (Taylor, 1952: 231-233);
- o busto de Bento XIV, por nós considerado datável da década de quarenta, atribuído ao escultor Pietro Bracci (1700-1773), que faz parte da colecção da Fondazione Cini de Veneza, sendo procedente do Palácio Lambertini de Bolonha<sup>14</sup>, tendo passado por outras colecções;
- o busto de Bento XIV, de 1754, da autoria de Joseph Claus ("*Joseph Claus fecit anno 1754*"), escultor decerto de origens germânicas (mas activo em Roma, entre esta data e 1783), acerca do qual

pouco se conhece ainda, constante do acervo do Ashmolean Museum de Oxford, sendo proveniente de uma colecção privada e adquirido no mercado de arte em meados do século passado<sup>15</sup>.

A estes seis bustos poderia ainda juntar-se aquele, realizado nos anos de 1764-1765, pelo escultor Gaspare Sibilla (m. 1782) e destinado a figurar na Biblioteca Angelica de Roma, onde ainda se conserva (Guerrieri Borsoi, 2002: 151-189). Optámos, contudo, pela sua exclusão deste pequeno grupo por ser já tardio, relativamente ao arco temporal que decidimos considerar para a feitura da peça em estudo.

Todos os seis bustos, à semelhança do que se verifica com o do MNMC, são em mármore branco (com toda a probabilidade carrarino) e apresentam-se sobre um pequeno plinto igualmente lítico. Em todos eles o papa surge figurado em posição frontal (embora tanto no pertencente à Fondazione Cini, como no do Ashmolean Museum, o rosto se encontre ligeiramente direccionado para um dos lados), com a cabeça coberta pelo camauro e envergando a veste invernal, ou seja, a murça (*mozzetta*) guarnecida de pele no remate inferior, dispendo-se sobre o peito a estola, na qual se reconhecem as armas pontifícias<sup>16</sup>.

As variações são mínimas: refira-se, a título de exemplo, os três botões da murça desapertados no busto do Ashmolean que não se observam em nenhuma das restantes obras, ou ainda a ligeiramente diversa (de peça para peça) disposição do laço, feito com as fitas do capuz e respectivas borlas, que surgem entre e se dispõem sobre as duas partes da estola.

11 Referida por vários guias de Roma (de Titi e Riosecco) e pela bibliografia moderna dedicada a Corradini, a obra é monograficamente abordada por Pampalone, 2011: 155-170, onde se indica a bibliografia precedente de interesse.

12 Veja-se Chracas, *Diario Ordinario*, N.º 4545, 10 Setembro 1746, pp. 2-3: "[Marcantonio Colonna] ha fatto scolpire dal virtuoso Sig. Bernardino Ludovisi, scultore dell'Eccma. Casa sudetta [Colonna], un Busto rappresentante Sua B.ne in marmo fino di Carrara, com sua base dello stesso marmo, interziato tutto di pietra bianca, e vera, e cornici di metalli dorati (...) oltre de metalli dorati de quali è anche tutta la Stola del Pontefice lavorata ad uso di ricamo (...)."; Chracas, *Diario Ordinario*, N.º 4605, 28 Janeiro 1747, p. 4: "In questi giorni passati sono stati inviati a Bologna per ordine di Sua Santità, a quella Chiesa Metropolitana, alcuni quadri di Celebri pittori, insieme col Busto di marmo rappresentante la Santità Sua, che già scolpì il Sign. Bernardino Ludovisi Scultore dell'Eccma. Casa Colonna."; acerca da obra cf. Minor, 2000: 52-55 e Minervino, 2003: 271-339, a p. 288, nota 9 a autora aborda o subsequente percurso da peça até chegar ao mercado de antiquariato (Galerie Kugel, Paris) em 2003.

13 A Verschafelt é também atribuído um outro busto de Bento XIV, integrado num monumento realizado para a igreja de San Ciriaco de Ancona (Bacchi, 2015:484).

14 Nomeadamente as colecções Contini Bonacossi e E. Ventura, ambas de Florença — veja-se o catálogo da Fondazione Zeri (ficha n.º 80296) — <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/82388/Bracci%20Pietro%2C%20Ritratto%20di%20papa%20Benedetto%20XIV>.

15 O busto foi adquirido (em conjunto com outros, dos papas Inocêncio XIII, Bento XIII e Clemente XII, assinados: "*Joseph Claus inven. et fecit anno 1755*") num leilão da Christies, a 22 de Junho de 1950 (provenientes da colecção de Lady Frances Ashburton); cf. Taylor, 1952 e Penny, 1992: vol 1, 27-28; cf. também Desmas, 2012: 199 e 372.

16 A excepção é o busto de Bernardino Ludovisi, no qual a estola, realizada em metal dourado, não apresenta as armas pontifícias, mas sim um distinto programa iconográfico (figurações da fénix e de apóstolos),

É precisamente na estola, com um tratamento em baixo-relevo que naturalmente remete para o bordado presente nos correspondentes exemplares têxteis, que se reconhecem algumas diferenças de busto para busto, e tal permite aferir da competência e perícia técnica do escultor. Com efeito, as diferenças a que aludimos não se cingem a diversas opções quanto aos motivos ornamentais que se articulam com o emblema heráldico de Prospero Lambertini, na sua qualidade de Sumo Pontífice, mas também concernem à execução relevada desses motivos no mármore.

O busto de Coimbra, apesar de evidenciar a qualidade técnica exigível no contexto da produção escultórica do ambiente romano de meados de Setecentos, apresenta-se como uma obra de mais apressada execução, sem o investimento na caracterização fisionómica (fig. 06) que evidenciam os exemplares da Fondazione Cini, dos Museus Capitolinos ou mesmo do Ashmolean Museum ou outros que tivemos oportunidade de observar (ainda que os não tenhamos incluído neste conjunto mais estrito), como é o caso do busto do Museo di Arte Antica do Castello Sforzesco de Milão<sup>17</sup> ou o do Staatliche Museen de Berlim<sup>18</sup>, ambos já atribuídos a Pietro Bracci mas cuja autoria permanece em discussão, tendo sido recentemente proposta a de Peter Anton von Verschafelt para o último (Bacchi, 2015: 485-489), ou mesmo o do Musée de Grenoble (Roman, 1892: 119; Beylie, 1909: XVI e 170; Robiquet, 1935: 109-110).

Também o relativamente sumário tratamento da estola (veja-se a figuração das chaves e da tiara pontifícia, em particular) (fig. 07) revela um menor empenhamento por parte do escultor ou a sua menor competência técnica no que ao baixo-relevo concerne.

O que acomuna todas estas representações escultóricas de Bento XIV é o facto de se tratar de obras que tinham a finalidade de tornar presente o Sumo Pontífice num determinado espaço ou lugar, contribuindo assim para a difusão da sua imagem e para a construção da sua memória para a posteridade. Tal poderia consumir-se num espaço institucional, de acesso público, como era o caso da Academia Litúrgica Pontifícia de Coimbra, a cuja instituição se associara, ou dos Museus Capito-

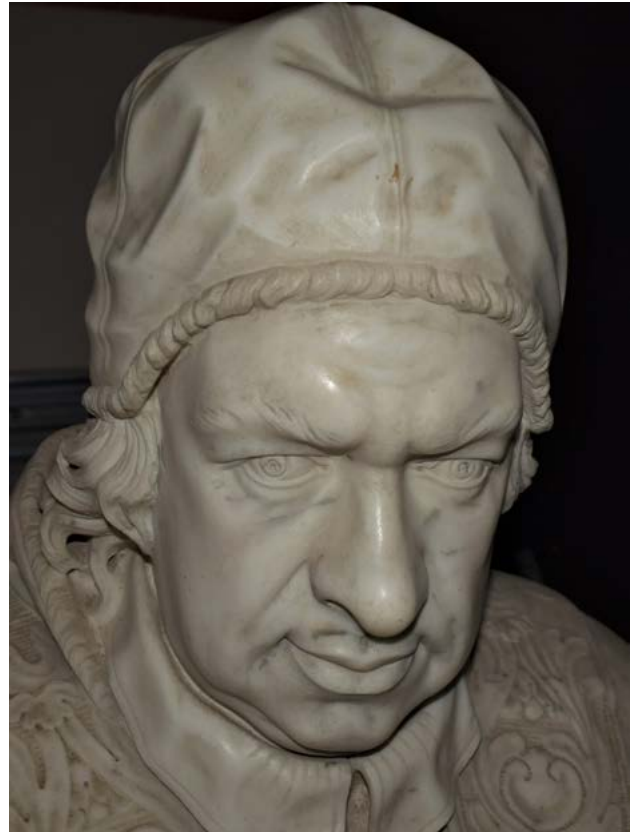


Fig. 06. Busto de Bento XIV, Roma, meados / segunda metade do século XVIII, mármore. Museu Nacional de Machado de Castro, inv. 15036 – pormenor do rosto.  
© DGPC / MNMC.



Fig. 07. Busto de Bento XIV, Roma, meados / segunda metade do século XVIII, mármore. Museu Nacional de Machado de Castro, inv. 15036 – pormenor da estola.  
© DGPC / MNMC.

<sup>17</sup> Em cujo acervo ingressou por oferta do Conde Gian Giacomo Attendolo Bolognini (1855-1919): <https://arteantica.milanocastello.it/sites/arteantica.milanocastello.it/files/Museo%20di%20Arte%20Antica%20schede%20sale%201-15.pdf>

<sup>18</sup> Adquirido em Itália em 1873, pelo então recentemente nomeado vice-director do museu Wilhem von Bode (Nava Cellini, 1992: 5 e Achilles-Syndram, 2000: 231-232, com indicação da bibliografia precedente).

linos de Roma, cujas colecções enriquecera, criando nomeadamente a pinacoteca (Arata, 2013: 105-156). Mas poderia ocorrer igualmente num contexto privado, para efeitos da associação da imagem pontifícia a uma determinada família, promovendo esta última pela proximidade de que gozaria relativamente à autoridade máxima da Igreja Católica, como terá sido o caso dos bustos pertencentes a colecções privadas, sendo que alguns de entre estes integram hoje acervos museológicos.

O busto de Coimbra é, como genericamente o são os bustos setecentistas realizados em ambiente romano, herdeiros – concordantes ou não – das inovações berninianas no âmbito desta modalidade escultórica. Tal circunstância fica particularmente bem expressa nos desenhos do busto de Scipione Borghese de Bernini, executados pelo escultor Edmé Bouchardon (1698-1762)<sup>19</sup>, que estudou na Academia de França em Roma, nos quais as suas anotações revelam a preocupação de bem aferir as proporções adequadas e a identificação dos eixos compositivos (Bacchi et al., 2008: 1-43, em especial 2-3).

O busto de Coimbra não é uma réplica, nem sequer o resultado de uma inspiração directa, de nenhum dos bustos do papa Lambertini que tivemos ocasião de identificar no contexto da investigação realizada. A peça não evidencia tão-pouco ter como ponto de partida uma representação pictórica do Sumo Pontífice, nomeadamente o tão divulgado e apreciado retrato (desde logo pelo retratado), de 1741, devido a Pierre Subleyras<sup>20</sup>, ao contrário do que se verifica com dois dos bustos considerados, os de Antonio Corradini, numa colecção particular e na Sapienza (Pampalone, 2011: 161), sendo o primeiro aquele que evidencia uma mais eficaz leitura psicológica do retratado, como já bem notou Andrea Bacchi (Bacchi, 2015: 490).

O panorama da escultura romana no tempo de Bento XIV (Michel, 1998: 43-58) é marcado por artistas que, de diferentes modos, interpretam a herança do *Seicento* e das suas duas grandes figuras: Gianlorenzo Bernini (1598-1680) e Alessandro Algardi (1598-1654). Assim, ao nome de Camillo Rusconi (1658-1728) devem juntar-se os de Filippo della Valle (1698-1768),

Pietro Bracci e Giovanni Battista Maini (1690-1752), os três seus discípulos, e ainda os de Bernardino Ludovisi, Carlo Monaldi (1683-1760), Agostino Corsini (1688-1772), Antonio Corradini, todos com ligações a Portugal, nomeadamente no âmbito da componente escultórica da basílica de Mafra e da capela de São João Baptista, mas não só (Montagu, 1993: 81-87; Montagu, 1995: 385-390; Vale, 2010; Vale, 2015b: 129-169), Agostino Cornacchini (1686-1754), Paolo Benaglia (activ. Roma c. 1723-m. 1737), etc. (Desmas, 2012: 249-292). Acrescem ainda aqueles artistas, da geração sucessiva, que asseguraram a transição para o denominado *barocchetto*, essa expressão muito própria que, em certa medida, resiste à implantação do *rocaille*, o rococó de matriz francesa, na *Urbe*.

Entre os escultores mencionados, há que considerar que alguns deles tinham já desaparecido na cronologia que agora nos importa, pelo que deixam de nos interessar no contexto de uma tentativa de aproximação a uma eventual autoria.

Por outro lado, é inegável que o nome de Pietro Bracci emerge como aquele mais directamente associado à figura de Bento XIV (Bacchi, 2015: 484), desde logo porque foi o escultor romano que assegurou a realização do seu monumento fúnebre, perpetuador da imagem do pontífice para a posteridade. Tal associação determina o significativo número de atribuições de representações escultóricas do papa Lambertini a Bracci, ainda que sem sustentação documental, como já houve ocasião de mencionar.

A observação analítica da obra em contexto, adoptando uma metodologia comparativa com as peças já mencionadas, seleccionadas segundo os critérios enunciados, não permite extrair conclusões positivas. Queremos com tal afirmar que não se revela possível proceder a uma aproximação a uma qualquer proposta de autoria, por via do reconhecimento da linguagem escultórica específica de cada um dos artistas. Assim, no presente estado do conhecimento, temos de aceitar, como tantas vezes ocorre na investigação em história da arte, que a autoria do busto em estudo, não pode ser estabelecida no contexto do grupo de escultores responsáveis pelas obras afins que considerámos.

19 Os desenhos, a sanguinha e lápis sobre papel, conservam-se no Museu do Louvre, inv. 23987 *recto* e inv. 23988 *recto*.

20 Da pintura existem numerosas versões, a mais apreciada conserva-se no Musée Condé, Chantilly (inv. PE 384) – Michel; Rosenberg, 1987: 248-253.

Com efeito, não se reconhece no busto de Coimbra, a graça pictórica de della Valle, nem o vigor de Bracci, nem a delicadeza de Corradini ou a serena correcção de Corsini. Nem, tão-pouco, se pode na obra identificar a força expressiva e exímia execução de Maini, o escultor sistematicamente eleito como preferido no âmbito das encomendas joaninas, como a documentação bem atesta.

Cremos, assim, que o busto da Academia Litúrgica Conimbricense será obra de um artista menos relevante no panorama romano, o qual terá trabalhado com base em iconografia de discutível qualidade / fidelidade, pois as semelhanças fisionómicas entre a figuração de Bento XIV no busto de Coimbra e outras representações, escultóricas e pictóricas, do Sumo Pontífice (vejam-se, por exemplo os lábios carnudos, que não se reconhecem em nenhum outro retrato), são verdadeiramente escassas. Este aspecto conduziu-nos mesmo, num momento inicial da investigação, a considerar que se poderia estar perante o aproveitamento / adaptação de um busto de outrém<sup>21</sup>. Contudo, o subsequente curso da investigação permitiu considerar que não seria essa a circunstância, mas sim um caso em que o artista, que não teve decerto oportunidade de aceder directamente ao retratado, se viu obrigado a basear o seu trabalho em iconografia, a qual não seria, como referido, a mais fiel.

A escolha do escultor e os critérios que à mesma terão presidido são elementos que não conhecemos. De qualquer modo, os agentes que em Roma se ocuparam de tal encargo poderiam ter contado com a colaboração dos representantes nacionais na *Urbe*. Se o arco temporal por nós considerado para a realização do busto, c. 1747-1750, for válido, uma eventual intervenção do embaixador Manuel Pereira de Sampaio poderia

ter ocorrido. Não cremos, contudo, que o exigente Comendador, profundo conhecedor do ambiente artístico romano, familiarizado com o trabalho dos melhores artistas activos na cidade pontifícia (por via do acompanhamento das encomendas joaninas), se satisfizesse com esta figuração do papa Lambertini, que, precisamente por esses anos, o considerava o "*degno ministro*", "*natto per trattare affari*". Contudo, se solicitados os bons ofícios (ou tão-só o conselho) do diplomata, este poderia simplesmente ter feito uma sugestão, que subsequente, por diversos motivos (da indisponibilidade dos artistas aos custos, eventualmente considerados demasiado elevados), não pode ser tida em conta para a concretização da peça.

Por óbvios motivos, não acreditamos igualmente que tenha sido o papa o responsável pela encomenda da obra, cujo resultado final decerto não aprovaria. Pensamos sim que a realização do busto terá eventualmente decorrido de uma encomenda dos próprios cónegos regrantes, como, já na década de vinte do século passado, propôs Teixeira de Carvalho na sua obra sobre a livraria de Santa Cruz. Para o efeito ter-se-ão os agostinhos socorrido de algum agente, decerto menos conhecedor do ambiente artístico romano e / ou condicionado pelo montante disponível, que se satisfizesse com o busto que hoje integra o acervo do MNMC.

Não se tratando de uma obra maior, o busto de Coimbra, vem, todavia, contribuir para um mais completo panorama do que terá sido o universo de obras de escultura do *Settecento* romano em Portugal, evidenciando ainda como para além do rei Magnânimo, os encomendadores particulares (institucionais ou individuais) se acercavam daquele que ainda era o palco mais prestigiado e apreciado em termos de produção artística.

21 A nossa perplexidade inicial encontrou eco na opinião de colegas especialistas na escultura do barroco romano, como sejam Jennifer Montagu (Warburg Institute, University of London) e Andrea Bacchi (Università di Bologna), que tiveram a generosidade de discutir connosco o assunto.

Tabela 1

## BUSTOS (E OUTRAS REPRESENTAÇÕES ESCULTÓRICAS DE VULTO) DO PAPA BENTO XIV











Obra	Tipologia	Autor	Localização	Iconografia
Bento XIV, 1744-1745	Busto mármore	Antonio Corradini (1668-1752)	Palazzo della Sapienza, Roma	
Bento XIV, Década de 40 séc. XVIII	Busto mármore	Antonio Corradini (1668-1752)	Colecção privada	
Bento XIV, 1746	Busto mármore e metal dourado	Bernardino Ludovisi (1694-1749)	Colecção privada	
Bento XIV, c. 1749	Busto mármore	Peter Anton von Verschafelt (1710-1793), <b>atrib.</b>	Pinacoteca Capitolina, Museus Capitolinos, Roma	
Bento XIV, década de 40 séc. XVIII	Busto mármore 70 cm. (alt.) 74 cm (larg.)	Pietro Bracci (1700-1773), <b>atrib.</b>	Fondazione Cini, Veneza	

Tabela 1 (cont.)

Obra	Tipologia	Autor	Localização	Iconografia
Bento XIV, 1754	Busto mármore 69 cm (alt.)	Joseph Claus (activ. 1754-1783), assinado e datado: "Joseph Claus fecit anno 1754"	Ashmolean Museum, Oxford (inv. WA1950.65)	
Bento XIV, 1764-1765	Busto mármore	Gaspare Sibilla (m. 1782)	Biblioteca Angelica, Roma	
Bento XIV	Busto mármore	Pietro Bracci (1700-1773), <b>atrib.</b>	Museo di Arte Antica di Castello Sforzesco, Milão (inv. 1314)	
Bento XIV, c. 1740	Busto (curto) mármore 42 cm (alt. sem base)	Peter Anton von Verschafelt (1710-1793), <b>atrib.</b>	Staatliche Museen, Berlim (inv. 345)	
Bento XIV	Busto mármore 66 cm (alt.) 51 cm (larg.) 26 (prof.)	Pietro Bracci (1700-1773), <b>atrib.</b>	Musée de Grenoble (inv. 09940005439)	
Bento XIV, 1743	Meio-corpo mármore	Carlo Marchionni (1702-1786)	Átrio da Biblioteca de Santa Croce in Gerusalemme, Roma	

Tabela 1 (cont.)

Obra	Tipologia	Autor	Localização	Iconografia
Bento XIV, <b>1752-1753</b>	Meio-corpo mármore	Cópia oitocentista de um original de Pietro Bracci (1700-1773)	Refeitório do hospício da Santissima Trinità dei Pellegrini, Roma	
Bento XIV	Busto Bronze 30,8 (alt.) 16, 5 (larg.) 8,9 cm (prof.)		Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque (inv. 12.131)	
Bento XIV	Busto Bronze 72 cm (alt.) 24 cm (larg.) 24 cm (prof.)		Palazzo Tozzoni, Imola (inv. 66)	
Bento XIV, <b>1769</b> (início)	Estátua mármore	Pietro Bracci (1700-1733)	Monumento fúnebre de Bento XIV, Basílica de S. Pedro do Vaticano	
Bento XIV	Estátua mármore		Convento de S. Agostino, Roma	

## AGRADECIMENTOS

Agradecemos a cedência de imagens ao MNMC (onde contámos com a melhor colaboração da sua Directora, a Professora Doutora Lurdes Craveiro, bem como da Senhora Conservadora da Colecção de Escul-

tura, Dra. Fernanda Alves) e à Biblioteca Municipal de Faro, que com a maior celeridade respondeu ao nosso pedido de imagens da obra *De Servorum Dei beatificatione et Beatorum canonizatione*.

## REFERÊNCIAS

### FONTES MANUSCRITAS

Archivio Segretto Vaticano, *Lettere di Principi*, fls. 374-375

Ms. 49-VII-37 (o m. q. Caixa 9 [N.º1-N.º12])

Arquivo do Seminário de Coimbra, *Vários Papéis*, VIII, fl. 41

Ms. 49-VIII-13, fl. 58, N.º 40º

Biblioteca da Ajuda:

Ms. 49-VIII-13, fl. 59, N.º 40b, fl. 60, N.º 40c

### FONTES IMPRESSAS

*Catalogo dos Socios d'Academia Liturgica Pontificia Dos Sagrados Ritos, e Historia Ecclesiastica, que instituo no Real Mosteiro de S. Mosteiro de S. Cruz de Coimbra O SANCTISSIMO PADRE BENEDICTO XIV. EM NOME DE SUA SANCTIDADE DIRECTOR O Prior Geral dos Conegos Regulares Lateranenses, Cancellario da Universidade de Coimbra. LENTE DOS*

*SAGRADOS RITOS. O P. D. Bernardo d'Annuniação, Conego Regular, [etc]. S/l. S/L [Coimbra?]. S/d [1747-1767].*

CHRACAS, *Diario Ordinario*, N.º 4545, 10 Setembro 1746

CHRACAS, *Diario Ordinario*, N.º 4605, 28 Janeiro 1747

### FONTES ICONOGRÁFICAS

Museu do Louvre, Colecção de Desenhos, inv. 23987 *recto* e inv. 23988 *recto*

### ESTUDOS

AAVV – *I Marmi Vivi. Bernini e la nascita del ritratto barocco*. Florença: Giunti, 2009.

BACCHI, Andrea, HESS, Catherine, MONTAGU, Jennifer – *Bernini and the birth of portrait sculpture*. Los Angeles- Otava: J. P. Getty Museum – National Gallery of Canada, 2008.

ACHILLES-SYNDRAM, Katrin – “109. Pietro Bracci, Pope Benedict XIV”. BOWRON, Edgar Peters, RISHEL, Joseph J. (dir.) – *Art in Rome in the Eighteenth Century*. Filadélfia: Merrell – Philadelphia Museum of Art, 2000, pp. 231-232.

BEYLIE, Léon de – *Le musée de Grenoble : peintures- dessins- marbres-bronzes, etc*. Paris: H. Laurens, 1909.

ARATA, Francesco Paolo – “Munificentia SS. D. N. Benedicti. PP. XIV. Le provvidenze di Papa Lambertini per il Museo Capitolino (1740-1758)”. *Bollettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 114 (2013), 105-156.

BUSOLINI, Dario – “Giuseppe Maria Tomasi, santo”. *Dizionario biografico degli italiani*, 57, 2001. [www.treccani.it/biografico](http://www.treccani.it/biografico)

BACCHI, Andrea – “Portraits of Pope Benedict XIV: New attributions to Peter von Verschafelt and Antonio Corradini”. MINER, Carolyn (coord.) - *The eternal Baroque. Studies in honour of Jennifer Montagu*. Milão-Londres: Skira-Sotheby's, 2015, pp. 483-491.

CABECINHAS, Carlos – “A ciência litúrgica” como disciplina universitária. Manuel de Azevedo S.J. (1713-1796) e as primeiras cátedras de ciência litúrgica”. *Didaskalia*, 40, N.º 2 (2010), 113-133.

\_\_\_\_\_ – *A ciência litúrgica como disciplina universitária*. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 2008.

CARPENTIERI, Chiara – *Il ritratto scultoreo a Roma nel primo Settecento*. Lambert Sigisbert Adam, Edme Bouchardon e Michelangelo Slodtz. Turim: Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, 2019.

CARVALHO, Joaquim Martins de – *Apontamentos para a história contemporânea*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1868.

CARVALHO, J. M. Teixeira de – *A livreria do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1921.

CASTELNUOVO, Enrico – “Fortuna e vicissitudini del ritratto cinquecentesco”. SPINOSA, Nicola (dir.) - *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*. Nápoles: Electa Napoli, 2006.

DELAFORCE, Angela, AMARAL, A. E. Maia do – “Un Index dos manuscritos da Biblioteca Real de D. João V no Paço da Ribeira: MS 1 018 da Biblioteca Geral da Universidade da Coimbra”. *Boletim da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*, 51 (2021), 152-154.

DESMAS, Anne-Lise – *Le Ciseau et la Tiare. Les sculpteurs dans la Rome des Papes 1724-1758*. Roma: École Française de Rome, 2012.

FRUTAZ, P. A. – “Le principali edizioni e sinossi del ‘De Servorum Dei beatificatione et de beatorum canonizatione’. Saggio per una bio-bibliografia”. CECCHELLI, M. (dir.) - *Benedetto XIV. Convegno Internazionale di Studi Storici. Atti*. II. Cento: Centro Studi “Girolamo Baruffaldi”, 1981-1982, pp. 27-90.

GUERRIERI BORSOI, Maria Barbara – “Gaspere Sibilla ‘scultore pontificio’”. DEBENEDETTI, Elisa (dir.) - *Sculture romane del Settecento II*. (col. Studi Sul Settecento Romano, 18). Roma: Bonsignori Editore, 2002, pp. 151-189.

MICHEL, Olivier – “La sculpture religieuse à Rome durant le pontificat de Benoît XIV”. BIAGI MAINO, Donatella (coord.) - *Benedetto XIV e le arti del disegno. Convegno Internazionale di Studi di Storia dell'Arte*. Roma: Quasar, 1998, pp. 43-58.

MICHEL, Olivier; ROSENBERG, Pierre – *Subleyras 1699-1749*. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1987.

MINERVINO, Olga – “Nuovi contributi su Bernardino Ludovisi scultore romano”. DEBENEDETTI, Elisa (dir.) - *Sculture romane del Settecento III*, (col. Studi Sul Settecento Romano, 19). Roma, Bonsignori Editore, 2003, pp. 271-339.

MINOR, Vernon Hyde – “A portrait of Benedict XIV by Bernardino Ludovisi”. *Antologia di Belle Arti*. Série II, 59-62 (2000), 52-55.

MONTAGU, Jennifer – “I monumenti papali nei refettori della Ss. Trinità de'Pellegrini”. DEBENEDETTI, Elisa (dir.) - *Sculture romane del Settecento I*. (col. Studi Sul Settecento Romano, 17). Roma, Bonsignori Editore, 2001, pp. 11-35.

\_\_\_\_\_ – “João V e la scultura italiana”. VASCO ROCCA, Sandra, BORGHINI, Gabriele (dir.) - *Giovanni V di Portogallo e la cultura romana del suo tempo*. Roma: Argos, 1995, pp. 385-390.

\_\_\_\_\_ – “D. João V and Italian Sculpture”. LEVENSON, Jay A. (dir.) - *The Age of Baroque in Portugal*. Washington-Londres-New Haven: The National Gallery of Art-Yale University Press, 1993, pp. 81-87.

NAVA CELLINI, Antonia – *La scultura del Settecento*. 2ª ed. Milão: Garzanti, 1992 (1ª ed. 1982).

PAMPALONE, Antonella – “Il progetto di Ferdinando Fuga per un busto di Benedetto XIV di Antonio Corradini: nuovi documenti sulla “Sapienza di Roma”. DEBENEDETTI, Elisa (dir.) - *Palazzi, chiese, arredi e scultura I*. (col. Studi sul Settecento Romano, 27). Roma: Bonsignori Editore, 2011, pp. 155-170.

PENNY, Nicholas – *Catalogue of European sculpture in the Ashmolean Museum: 1540 to the Present Day*. I. Oxford: Clarendon Press, 1992.

PETRUCCI, Francesco – “Contributi su Carlo Marchionni Scultore”. DEBENEDETTI, Elisa (dir.) - *Sculture romane del Settecento I*. (col. Studi Sul Settecento Romano, 17). Roma: Bonsignori Editore, 2001, pp. 37-53.

QUIETO, Pier Paolo – *D. João V e a sua influência na arte italiana do século XVIII*. Lisboa-Mafra: Elo, 1990.

ROBIQUET, Jean de (pref.) – *Les chefs-d'œuvre du musée de Grenoble*. Paris: Musée du Petit-Palais, 1935.

ROMAN, Joseph – *Inventaire général des richesses d'art de la France: Province: monuments civils*. VI. Paris: E. Plon, Nourrit & Cie, 1892.

SACCENTI, Riccardo – “Il De Servorum Dei beatificatione et Beatorum canonizatione di Prospero Lambertini, papa Benedetto XIV: materiali per una ricerca”. FATTORI, Maria Teresa (dir.) – *Le fatiche di Benedetto XIV. Origine ed evoluzione dei trattati di Prospero Lambertini (1675-1758)*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, pp. 121-152.

SAMOGGIA, Luigi – “Carteggio tra Benedetto XIV e Giovanni V di Portogallo”. CECCHELLI, M. (dir.) - *Benedetto XIV. Convegno internazionale di Studi Storici. Atti*. II. Cento: Centro Studi Girolamo Baruffaldi, 1982, pp. 989-1073.

TAYLOR, Gerald – “Uno scultore ignoto-Joseph Claus”. *Bollettino d'arte*, IV Serie, Fasc. III (1952, Jul.-Set.), 231-233.

VALE, Teresa Leonor M. – *Scultura barocca italiana in Portogallo. Opere, artisti, committenti*. Roma: Gangemi Editore, 2010.

\_\_\_\_\_ – *Arte e diplomacia. A vivência romana dos embaixadores joaninos*. Lisboa: Scribe, 2015a.

\_\_\_\_\_ – “A Escultura”. VALE, Teresa Leonor M. (coord.) - *A capela de S. João Batista da Igreja de S. Roque. A encomenda, a obra, as coleções*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2015b, pp. 129-169.

\_\_\_\_\_ – *Ourivesaria barroca italiana em Portugal: presença e influência*. Lisboa: Scribe, 2016.

# RETRATOS SETECENTISTAS EM OEIRAS: CONTRIBUTOS PARA O ESTUDO DA GENEALOGIA ICONOGRÁFICA DO MARQUÊS DE POMBAL

## 18TH CENTURY PORTRAITS IN OEIRAS: CONTRIBUTIONS TO THE STUDY OF THE ICONOGRAPHIC GENEALOGY OF THE MARQUIS OF POMBAL

Susana Varela Flor<sup>1</sup>

Instituto de História da Arte da NOVA/FCSH  
susanaflor@fcs.unl.pt – ORCID | 0000-0003-3799-8014

Pedro Flor<sup>2</sup>

Universidade Aberta  
pedro.flor@uab.pt – ORCID | 0000-0002-1530-7465

### RESUMO

O presente artigo tem como objectivos centrais o de estudar a iconografia do 1.º Marquês de Pombal e o de estabelecer uma genealogia de imagens que nos permita entender melhor a evolução da retratística pombalina. A inexistência de um trabalho monográfico sobre a retratística de Sebastião José de Carvalho e Melo (1699-1782) é facto singular dada a relevância histórica e cultural desta personagem histórica. Os esforços empreendidos por outros autores no passado, de que destacamos Ernesto Soares, José Augusto França e, mais recentemente, Luísa Arruda, não esgotaram o tema e, por esse motivo, muito há a investigar sobre esta temática no contexto mais alargado da segunda metade do século XVIII. Não sendo o momento presente propício a tal empresa, que exige investigação de maior fôlego dado o número considerável de retratos a ter em conta, procurámos neste artigo traçar uma breve panorâmica sobre a genealogia da iconografia pombalina, integrando-a no espaço e no tempo e destacando os exemplos presentes no Palácio Pombal de Oeiras, nomeadamente a magnífica tela de Louis-Michel Van Loo (1707-1771) e Claude Vernet (1714-1789), hoje na Câmara Municipal de Oeiras, e a pintura da *Concordia Fratrum* de Joana Inácia Monteiro (1711-1781), habitualmente designada por Joana do Salitre.

### PALAVRAS-CHAVE

Retrato barroco | Marquês de Pombal | Oeiras | Iconografia

### ABSTRACT

The main goals of the present paper are to study the iconography of the 1st Marquis of Pombal and to establish a genealogy of images that allows us to better understand the evolution of Pombaline portraiture. The inexistence of a monographic work on the portrait painting of Sebastião José de Carvalho e Melo (1699-1782) is a singular fact given the historical and cultural relevance of this historical character. The efforts undertaken by other authors in the past, of which one should highlight Ernesto Soares, José-Augusto França and, more recently, Luísa Arruda, did not exhaust the subject and, therefore, there is much to research on this theme in the wider context of the second half of the 18th century. As the present moment is not conducive to such mission, which requires longer-term research given the considerable number of portraits to be taken into account, the paper has attempted to outline a brief overview of the genealogy of Pombaline iconography, integrating it into space and time and highlighting the examples present in the Pombal Palace at Oeiras, namely the magnificent canvas by Louis-Michel Van Loo (1707-1771) and Claude Vernet (1714-1789), now in the Oeiras City Hall, and the painting of the *Concordia Fratrum* by Joana Inácia Monteiro (1711-1781), also known as Joana do Salitre.

### KEYWORDS

Baroque portraiture | Marquis of Pombal | Oeiras | Iconography

1 Investigadora contratada do Instituto de História da Arte da NOVA/FCSH. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da Norma Transitória - [DL 57/2016/CP1453/CT0032].

2 Professor Auxiliar da Universidade Aberta e Investigador integrado do Instituto de História da Arte da NOVA/FCSH.

## O RETRATO DE LOUIS-MICHEL VAN LOO E CLAUDE J. VERNET

Iniciamos esta análise genealógica à iconografia de Pombal a partir da obra maior de Louis-Michel van Loo (1707-1771) e Claude-Joseph Vernet (1714-1789) – “O Retrato de Sebastião José de Carvalho e Melo, a expulsão dos Jesuítas, estabelecimento do Comércio, Indústria, Artes e a reedificação de Lisboa” de 1766 (fig. 01)<sup>3</sup>. Desde logo, refira-se o facto de estarmos

perante uma pintura representativa de três géneros artísticos, a saber: a pintura de retrato, a pintura de paisagem e pintura de marinha, todos condensados numa única tela, o que obrigou a um trabalho diversificado de parcerias. Esta particularidade conduz-nos ao nosso próximo ponto de discussão, ou seja, a explicitação da história da encomenda da obra.



Fig. 01 Louis-Michel van Loo e Claude-Joseph Vernet, *O Retrato de Sebastião José de Carvalho e Melo, a Expulsão dos Jesuítas, o Estabelecimento do Comércio, Indústria, Artes e a Reedificação de Lisboa*, 1766, Câmara Municipal de Oeiras

3 A pintura é constituída por dois panos, denotando-se bem a marcação da cosedura da mesma. Embora o estado actual de conservação não ofereça preocupações de grande monta, registe-se, no entanto, a presença de massas e repintes, vernizes escurecidos e/ou amarelados, bem como uma rugosidade a todo o comprimento (talvez derivada da marcação da grade de madeira). Aconselha-se uma análise cuidada por parte de especialistas a fim de devolver à obra de arte os valores cromáticos.

## HISTÓRIA DA ENCOMENDA DO RETRATO

São Cyrillo Volkmar Machado e Francisco de Sousa Viterbo os historiadores das circunstâncias da encomenda, feita por dois abastados negociantes estrangeiros instalados em Portugal - o suíço David de Purry e o sócio inglês Gérard DeVisme, ambos comerciantes de pau-brasil, protegidos e inquilinos de Pombal em Lisboa (Machado, 1823: 114; Viterbo, 1911: 101-104). A obra foi executada em França, mas de Portugal foram enviados esboços executados por António Joaquim Padrão (1731-1771) e João Silvério Carpinetti (1725-1803). Depois de concluída por artistas franceses, os comerciantes ofertaram-na ao filho do Marquês, Henrique José de Carvalho e Melo (1748-1812).

Desta versão tradicional da história da encomenda, a acção do 1.º Marquês de Pombal tem sido sempre isolada do processo. Até aos nossos dias, veiculou-se sempre a ideia de que Sebastião José de Carvalho e Melo conheceria vagamente as intenções de Purry e DeVisme e, numa atitude de reserva (e quase de pudor relativamente ao feito), permitiu que a oferta fosse planeada sob a sua indiferença e o resultado final quase uma surpresa. Estamos em crer que este contexto traçado e repetido pela historiografia não corresponde à realidade. O próprio Marquês de Pombal esteve sempre a par de todo o processo pois, através de missivas, recebeu pessoalmente provas e acompanhou à distância, mas atentamente, a feitura da obra. De resto, José-Augusto França levanta a hipótese de toda a composição ter sido sugerida pelo Governante (França, 1977: 245).

Nesta senda, defendemos também ter sido o próprio quem induziu os “inquilinos-comerciantes” a tomar a iniciativa, mas de forma tão indirecta e subtil, que tal atitude nunca foi detectada pelas fontes. A política da subtileza e da indução por parte do Marquês não é matéria nova e encontra-se replicada em outra encomenda artística. Acompanhemos de perto a execução da Estátua Equestre para a nova Praça do Comércio a fim de reforçarmos a nossa tese.

Em primeiro lugar, enfatize-se o controlo absoluto sobre tal empreitada. Na opinião de Miguel Figueira de Faria a fortuna crítica sobre a matéria é favorável à simplificação do problema e, na realidade, desde os

projectos primitivos do monumento – e da praça – até ao meticuloso programa do dia da inauguração da estátua de D. José tudo tem, literalmente, as assinaturas do ministro Carvalho e Melo (Faria, 2012a: 163).

Após esta assunção, estaríamos preparados para encontrar Carvalho e Melo como impulsionador primeiro do real projecto pós-terramoto, mas tal afirmação não corresponde à realidade. Com efeito, deve-se ao Senado da Câmara de Lisboa a iniciativa formal através de um “assento de 1764 onde se pede licença ao soberano para se lhe levantar uma estátua, a expensas do mesmo povo” (Faria, 2012a: 164).

Salientando-se a via indirecta pela qual o tema foi abordado, todavia não podemos descurar os contactos e influência que o Marquês possuía sobre a instituição, uma vez que Paulo de Carvalho e Mendonça (1702-1770), seu irmão, exerceu as funções de Presidente do Senado da Câmara precisamente nos anos de 1764-69, seguido do filho do Marquês – Henrique José de Carvalho e Melo.

Outro pormenor gostaríamos de acrescentar. No mesmo pedido, os vinte e quatro deputados dos Grémios solicitavam que, no monumento, se acrescentasse o retrato de Carvalho e Melo

para por este meio ficar indelével a memória da nossa gratidão, assim à real a piedade de Sua Magestade Fidelíssima, como aos bons officios do seu fiel e incomparável ministro. As memórias da época referem a anuência do monarca à vontade popular dando o seu Real Beneplácito para se lhe erigir a estátua equestre ‘ainda que com repugnância’ ordenando igualmente que ‘na base dela tivesse honrado lugar a memória de tão prezado vassalo’ (Faria, 2012a: 164-165).

Esta atitude de indiferença revelada pelo Rei, de coartar a iniciativa pessoal, é espírito da época, mas não escapou à crítica das fontes, principalmente à reflexão de Eduardo Freire de Oliveira, que julgou ver nesta sucessão de acontecimentos “uma encenação que desse sequência ao projecto antecipadamente equacionado por Pombal” (Oliveira, 1911: 468).

Conscientes que estamos do contexto histórico em que surgiu a encomenda da Estátua Equestre, a declarada vontade de Pombal no desejo de ser retratado tanto na tela como no medalhão de bronze, o subterfúgio da obra ser ofertada ao filho e a omissão da reacção do Marquês, não podemos deixar de reivindicar para a execução do retrato em França, a mesma estratégia dissimulada de ambicionar uma obra de craveira internacional. Para este enquadramento explicativo da “suposta” ausência de Carvalho e Melo na concep-

ção da pintura há um segundo ponto de não menos importância: o próprio Rei não possuía (nem veio a possuir) uma imagem de aparato da qualidade do retrato do Marquês. Acresce ainda que os “inquilinos-comerciantes” de Pombal não envidaram quaisquer esforços para compensar o monarca dos serviços que o Império Ultramarino Português proporcionava às suas fortunas. A encenação e o sigilo explicam-se também por este facto.

## UMA OBRA PARA MUITAS MÃOS

Como referimos, é Cyrillo Volkmar Machado quem nos informa sobre a identidade dos artistas intervenientes no processo de execução do retrato de Sebastião José Carvalho e Melo. Em primeiro lugar, refira-se o nome de António Joaquim Padrão, discípulo de Vieira Lusitano. Ficou para a História como “grande teórico e pintava com bom e sábio estilo” (Machado, 1823: 114). Para além disso, dominava a técnica da gravura, abrindo a água-forte. No que diz respeito ao retrato encomendado “fez os esboços que foram para França para por eles se executar o grande retrato do Marquês de Pombal expulsando os Jesuítas” (Machado, 1823: 114). Na sua actividade laboral deixou escola, tendo sido Mestre de José Caetano Ciríaco e de João Silvério Carpinetti. Deste último, conhece-se de igual forma participação na obra pictórica de Pombal e, tal como Padrão, recebeu lições de Vieira Lusitano:

foi bom desenhador, gravou a água-forte os retratos das Pessoas Reaes, do Marquez de Pombal. Desenhou toda a Marinha de Belem, e o embarque dos Jesuítas para servirem de modelo à que se gravou em França, por ordem de Gerardo de Visme na famosa estampa do Marquez de Pombal, bem conhecida dos curiosos (Machado, 1823: 115).

Como mencionámos, já em território francês, os desenhos de Padrão e Carpinetti foram passados à tela

e aivados pelos pincéis de Louis Michel Van Loo e Claude-Joseph Vernet.

No que concerne à biografia de Vernet, sabe-se que nasceu em Avignon em 1714 e teve como primeiro mestre o pai que era pintor decorador. Mais tarde prosseguiu a formação com um pintor de temas históricos, Philippe Sauvage. No ano de 1734 partiu para Roma graças ao apoio de mecenas locais (Marquês de Caumont), em cuja cidade conheceu a lição de Adrien Manglard, pintor francês de marinhas. Permaneceu em Itália vinte anos ligado ao Duque de Saint-Aignan (embaixador de França em Roma) e o Abade de Canillac. Dez anos depois estava perfeitamente integrado no meio artístico, ingressando na Academia de S. Lucas em Roma. O ano de 1753 marcou o seu regresso definitivo a França ao receber uma encomenda real para pintar uma série de pinturas dedicada aos “Portos de França”. Nesse mesmo ano foi recebido na Academia Real e foi elevado ao estatuto de pintor da Marinha do Rei Luís XV. Foi artista muito famoso no género e cujos modelos foram utilizados por toda a Europa, inclusivamente em Portugal, como aqui deixamos documentado a propósito da biografia de Francisco José de Setúbal sobre os interiores da Real Barraca: “com pinturas a tempera os tectos e paredes o Palacio Real da Ajuda elle [Francisco José de Setúbal] pintou alli mt. as marinhas pelas estampas do Vernet”<sup>4</sup>.

4 Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, Reservados, Arquivo Reis-Santos, Cx. 173 – Rs173/1 (32), “Manuscrito Cyrillo Volkmar Machado”.

## FORTUNA CRÍTICA

A encomenda e execução da obra ter-se-á feito entre 1766-67, bem como a respectiva oferta a Henrique José de Carvalho e Melo. Não sabemos a data da chegada da pintura ao nosso território e só voltamos a ter notícia da presença da obra em Portugal, em 1772, no Palácio dos Carvalhos à Rua Formosa, possivelmente na Casa Comercial de David de Purry e G. DeVisme pelo viajante Richard Twiss:

Is a Picture painted by Vanloo, representing the Marquis of Pombal (who is prime Minister) sitting, of the natural size at a table covered with plans and elevations of buildings intended for Lisbon. The background shows the Tagus down to Bellem, with ships in which Jesuits are embarking, and is painted by Vernet; the whole piece was executed in Paris...the proprietors have caused a very fine copper-plate of it to be engraved; and this is the only picture I ever heard of at Lisbon worth any notice (Twiss, 1775: 12).

Entre 1777/83, a pintura encontrava-se no Palácio das Janelas Verdes, onde o 2.º Marquês de Pombal a colocou na melhor Sala. Estará lá pelo menos até 1783, pois a tela não é descrita na visita efectuada pela Rainha D. Maria ao Palácio de Oeiras. Por ocasião do novo arrendamento do Palácio dos Carvalhos

(1786?-1807), o quadro veio para Oeiras por ordem do 2.º Marquês de Pombal e colocado, talvez, na Sala Chinesa. Durante a 1.ª Invasão Francesa “foi roubado, encaixotado e mandado para a França por Junot, mas foi requisitado a tempo, indo já de caminho” (Santos, 1982: 385-388). Voltamos a ter notícia de que foi “tornado a pôr neste mesmo lugar pelo 4.º Marquês de Pombal [Sebastião José de Carvalho Melo e Daun: 1821-1834]”. No Memorial histórico que temos vindo a seguir, a pintura é descrita como estando na Sala Chinesa:

Nesta sala [Chinesa] existe o grande quadro que representa o Marquês de Pombal em acção de mostrar o embarque dos Jesuítas para fora do Reino, este quadro foi oferecido ao Conde de Oeiras Henrique José de Carvalho e Melo, primeiro filho do dito Marquês [...] (Santos, 1982: 388).

O século XX viria a ser incompaciente com o património da casa Pombal: em 1939 deu-se a venda do Palácio e das Quintas de Oeiras a Artur Brandão, uma grande parte do recheio artístico foi vendido em leilão, tendo o retrato sido adquirido pela Câmara Municipal de Oeiras e colocado no Salão Nobre, actual Gabinete da Presidência.

## O TRIUNFO DE POMBAL E O RETRATO DE VAN LOO

A cima referimos que na pintura estavam sintetizados três géneros artísticos: a pintura de retrato, a pintura de paisagem e a pintura de marinha. Iniciamos a nossa análise pelo primeiro género, observando a imagem de Carvalho e Melo. Segundo Joaquim Veríssimo Serrão

os retratos mostram-no de grande porte e magro de aspecto, senhor de uma presença física que impressionava os que pela primeira vez o viam... ‘Tinha o rosto comprido e cheio de inteligência’ escreveu Wraxall em 1772; e o Conde de Saint-Priest, ministro de França,

que o conheceu em 1763, referiu: ‘era homem de grande estatura e de rosto agradável, conquanto fosse mais que sexagenário’. Sobre a personalidade dizia-se que ‘não era uma coisa nem outra (nem sóbrio; nem taciturno)’ (Serrão, 1982: 161).

A pintura confirma-nos toda a fortuna descritiva da sua pessoa: de aspecto alourado e detentor de perspicazes olhos azuis, cujas capacidades já se queixava, em 1766, pelas imensas horas em que se ocupava a trabalhar. Confortavelmente sentado num cadeirão

fornado a damasco carmesim, apresenta-se de expressão afável, anfitrião, anunciador de obra feita, atitude materializada no gesto de convite do braço esquerdo. Através dele, vislumbramos a minúcia da cena marítima enquadrada entre a barra do Tejo e o bairro marítimo de Belém. Neste espaço, a movimentação da população é intensa em torno da representação de um dos episódios mais marcantes do governo de Pombal – a expulsão dos Jesuítas de Portugal e Brasil em 1759. Podemos apreciar os escaleres, completos com os religiosos da Companhia a dirigirem-se para os navios ancorados e, desde logo, aponte-se como destino a península Italiana e os Estados pontificais (portos de Génova, visível no vaso em primeiro plano e de Civita Vecchia); o Levante e os Portos da Europa do Norte (assinalada no segundo vaso a bandeira dos Países Baixos) e o Reino da Suécia, visível nas cores do terceiro (Santos, 2008: 19).

Em paralelo, a azáfama da vida habitual de um porto com a descarga de mercadorias e o vaivém de navios de pesca, cabotagem e carga ali registados em intensa actividade.

No que diz respeito à pintura de paisagem e ao registo topográfico da obra, saliente-se a mestria da técnica de Vernet que emprestou à tela um olhar exacto, ainda que filtrado pelo traço de Carpinetti: a praia de Belém, o Mosteiro dos Jerónimos, a Quinta do Marquês de Marialva (antiga dos Condes de S. Lourenço) e a Quinta do Barão de Alvito (antiga dos Correio-mor), o Convento do Bom Sucesso, a Torre de Belém e o Forte de S. Lourenço (Bugio). Ao desenho do italiano e à pena do pintor francês não escapou a representação de uma “frota da Armada Portuguesa, que se advinha, fundeada na enseada de S. José de Ribamar” (Santos, 2008: 20).

Embora ocupando menos espaço na tela, os motivos à esquerda do Marquês não são menos importantes e ilustrativos da mensagem de poder que o governante quis veicular. Para tal, recorreu-se à representação de vários objectos: em primeiro lugar, um livro sobre a mesa, intitulado “Providências que se deram sobre o Terramoto de Lisboa”, o qual fundamenta todas as medidas políticas do Marquês representadas nos objectos que se sucedem. Desta forma, saliente-se, sob o seu braço direito, a Planta da Praça do Comércio, na qual se verifica a ausência do palácio real, a introdução da Bolsa, bem como da Alfandega e Arsenal da Marinha: “a cena pintada por Vernet constitui uma homenagem à Marinha de Portugal, ao mercantilismo e à navegação

fomentados por Pombal, mensagem quer política quer económica” (Santos, 2008: 20).

Ao fundo da tela, do lado esquerdo, sobressai a maquete da estátua equestre do Rei D. José I, cujos esforços do Marquês permitiram inaugurar em 1775 no Terreiro do Paço. A maquete encontra-se apoiada visualmente por dois motivos que a realçam: uma coluna canelada de amplo diâmetro e uma cortina carmesim insuflada de movimento, gerador de zonas de claro e escuro.

Segundo Miguel Figueira de Faria, a maquete corresponde ao primitivo desenho de Eugénio dos Santos (onde ainda existia, por exemplo, o leão sob as patas do cavalo) e é nele que se manifesta a continuidade barroca de que Joaquim Machado de Castro tanto se queixou:

a estátua equestre fixa-se na linguagem arcaica do herói militar empunhando o bastão de comando, triunfando sobre os povos submetidos acorrentados representados nos dois grupos laterais em mármore [simbolismo dos continentes vencidos e acorrentados perante o poder triunfante do monarca em glória]... Sem nunca criticar abertamente a carga ideológica patente nos desenhos primitivos de Eugénio dos Santos torna-se evidente que se Castro tivesse maior autonomia actualizaria o monumento para uma linguagem mais próxima das experiências adoptadas nas representações do Bem Amado [Luís XV] (Faria, 2012b: 108-109).

Podemos, pois, sumariamente, concluir que o que ficou retratado na pintura de Van Loo em 1767 foi o aparato marcial do monumento a D. José e não uma ode à autoridade pacífica de um rei e suas qualidades cívicas em prol do bem comum.

No centro do quadro, em primeiro plano, continua o testemunho de obra feita no que concerne à reconstrução de Lisboa. Sobre um banco forrado de veludo carmesim, saliente-se a existência de três documentos, dos quais se conseguem distinguir dois, a saber: uma planta com a seguinte legenda:

Plano da cidade de Lisboa no qual se amostra o estrago que fez o fogo que foi consumir ao Terramoto acontecido no primeiro novembro de 1755. E para que interamento ficou disforme (...) de vila e casas pela dita freguesia com a cor mais escura que contornando com uma linha preta.

Sob esta planta, hoje desaparecida, repousa uma outra do alçado norte da Praça do Comércio da autoria de Eugénio dos Santos (1759) que fazia

coerentemente a síntese entre a afirmação absolutista do poder monárquico... e a participação das novas forças da cidade na partilha do espaço, consagrado no programa monumental a ordem já registada na toponímia – Real Praça do Comércio – e na ocupação prevista para a moldura em construção e que se concretizaria na instalação prioritária da bolsa e da Alfândega dos novos edifícios da Praça Real.

Como é sabido, este projecto para o Arco monumental foi abandonado e o alçado norte representado na pintura de Van Loo “encobre convenientemente, a solução projectada para o arco triunfal” (Faria, 2012a: 172-173).

No chão de pedra bicolor, subsistem ainda mais três plantas reveladoras da acção reconstrutiva e reformista da governação do Marquês: dois planos de recuperação/transformação do Colégio dos Nobres (antigo Noviciado da Cotovia da Companhia de Jesus) e um alçado do “Arsenal que faz frente à Ribeira das Naus”.

## PROCESSOS CRIATIVOS DO RETRATO DE VAN LOO

O retrato do Marquês de Pombal de Louis-Michel Van Loo data como vimos de 1766, embora as raízes estéticas do mesmo nos remetam para a primeira metade do século XVIII e para a arte do pai Jean-Baptiste Van Loo (1707-1771) ou para a do pintor Hyacinthe Rigaud (1659-1743), por sua vez herdeiras dos figurinos seiscentistas de retratistas da craveira de Rubens e Van Dyck. A exuberância da pose de Pombal, acentuada por gesto expressivo e retórico, bem como a opulência do traje e do cenário, composto por ondulante reposteiro e arquitecturas imaginadas, marcam o discurso pictórico dos retratistas barrocos e são irrefutáveis na pintura de Oeiras. Bastará comparar a tela executada em 1743 por Louis-Michel Van Loo, hoje no Museu do Prado, onde representou a corte de Filipe V, com a que temos por objecto de análise neste capítulo para identificarmos com facilidade tais características da retratística barroca. Estas marcas iconográficas e de estilo do pintor são igualmente detectáveis nos retratos individuais de corpo inteiro ou em meio corpo: figuras luxuosamente vestidas, bem ataviadas, que se voltam e interpelam o observador, numa postura requintada,

ostensiva e demonstrativa do orgulho que sentem da (elevada) posição social ocupada<sup>5</sup>.

Se os valores plásticos do barroco francês, com citações da arte da pintura de Roma e de Turim suas contemporâneas, são evidentes na obra de Oeiras, já sobre o processo criativo não conseguimos ainda determinar a existência ou não de desenho subjacente, além do uso de meios mecânicos. Para esta investigação não foram ainda efectuados exames de área como por exemplo a fluorescência de ultravioleta (UV), a reflectografia de infravermelho (IV) e a radiografia, processos habituais para o apuramento de tais elementos. Todavia, à vista desarmada, é possível identificar que o pintor Van Loo utilizou um modelo prévio para a composição do retrato do Marquês. Com efeito, se observarmos com atenção, verificamos que o posicionamento dos membros inferiores (pernas e pés) de Pombal é exactamente o mesmo que foi aplicado numa outra figura de Van Loo, presente na obra “Sexteto” do Museu do Hermitage, datado de 1768 (fig. 02). Tal facto indicia o uso de uma matriz que foi usada

5 O autorretrato de Louis-Michel Van Loo, onde se vislumbra também o de seu pai Jean-Baptiste, datado de 1762 e presente nas coleções do Palácio de Versailles, é bom exemplo da caracterização que temos vindo a fazer da sua arte. Vejam-se também os retratos do mesmo autor de Nicolas Beaujon (c. 1760-65) no museu da Abbaye Royale de Chaalis (Oise); ou do rei Luís XV (1763) no Museu de Belas-Artes de Grenoble; ou ainda de Jacques de Heusy (1771) no Museu d’Ansembourg de Liège, onde em primeiro plano não falta também a representação de cartografia.



Fig. 02 Louis-Michel van Loo, *Sexteto*, 1768, Museu do Hermitage

indiferenciadamente nas personagens dos quadros, consoante o artista o desejava.

Como é sabido, Van Loo não veio a Lisboa com o propósito de retratar o Marquês e, por conseguinte, a pintura foi toda ela idealizada e composta em Paris, servindo-se o pintor dos desenhos da fisionomia de Pombal executados por António Joaquim Padrão. Viterbo publicou há muito as missivas trocadas a 6 de Outubro e a 8 de Dezembro de 1766 entre D. Vicente de Sousa Coutinho (1726-1792), embaixador de Portugal na capital francesa, e Pombal, onde se explica um pouco as circunstâncias que rodearam a execução do magnífico retrato e que nos provam, uma vez mais, a supervisão de Pombal (Viterbo, 1911: 101-104; França, 1984: 93-97; Araújo, 2003: 109-137).

Diz o diplomata na primeira carta:

Um destes dias veio a minha casa um banqueiro de Paris, o qual me disse que um dos seus correspondentes de Lisboa o encarregara de mandar fazer aqui

por um dos mais célebres pintores o retrato de V. Exa e que ele havendo escolhido monsieur Vanloo, me pedia fosse ver se estava semelhante e que desse o meu parecer sobre os atributos de que se havia ornar o painel para melhor caracterizar o Herói. Ainda o não vi, por causa de um fluxo, com que passei estes dias, mas para o correio saberei dar a V. Exa uma completa informação desta matéria [...].

Sabemos também pela segunda carta o seguinte:

O retrato de V. Exa é muito semelhante e eu tive o gosto de ver uma cópia sua, que faz uma doce ilusão à saudade. Determinou pintar na parte inferior do quadro o porto de Lisboa e nele a nau que conduziu os jesuítas. Ainda que a extinção desta Sociedade perigosa seja uma das melhores épocas para Portugal, parece-me que se podia juntar a esta ideia outro qualquer ornamento, de que é capaz a excelente mão do pintor.

Em suma, instado a sentar o retratado numa cadeira, num amplo terraço que abria sobre o Tejo, o pintor não

hesitou em transpor para a tela de Oeiras um molde que tinha à disposição no atelier e que, por esses anos, viria de novo a usar num contexto temático distinto, como é o caso da obra galante do Hermitage. Por sua vez, a colocação do braço direito de Pombal parece derivar também de uma isometria do braço esquerdo da figura presente no Sexteto. Ao contrário do que possamos pensar, esta estratégia de composição pictural semelhante à do *patchwork* foi empregue amiúde por pintores e oficinas, ora copiando modelos entre si, ora buscando nos mestres do passado as soluções adequadas, documentando não só as práticas de (re)criação da obra artística, como também a versatilidade dos artistas em ultrapassar dificuldades na disposição de figuras, adereços e cenografias (Pommier, 1998: 313-320; Macleod, 2001: 50-61; Mena Marqués, 2004: 200-215). A ideia de Van Loo de colocar num terraço a figura principal, apontando para o exterior, é provável que derive do modelo criado por Hyacinthe Rigaud em 1726, quando retratou o banqueiro Samuel Bernard (1651-1739), Conde de Coubert, pintura hoje nas colecções do Palácio de Versalhes<sup>6</sup>.

A superior qualidade plástica da pintura e a necessidade de a reproduzir pelos meios diplomáticos eruditos promoveram a criação de uma gravura, cujo desenho preparatório ainda se conhece e coube a Jacques-Firmin Beauvarlet (1731-1797) a tarefa de a realizar (Litron, Le Fell, 2009: 23). Artista de créditos firmados e responsável pela difusão de parte da obra pintada de autores como Fragonard, Drouais e Boucher, o gravado do Marquês de 1772 constituiu a versão mais propagada ao tempo, mesmo sofrendo algumas alterações iconográficas de pormenor, e a sua encomenda ficou a dever-se também a Purry e De Visme (Faria, 2005: 317 e Santos, 2008: 18-21).

Sobre o processo de execução da gravura dá-nos conta Gérard de Visme em carta, ainda inédita, de 15 de Fevereiro de 1773 e dirigida a Thomas Robinson, 2.º

Barão de Grantham, embaixador inglês em Madrid entre 1771 e 1779. Transcrevemos parte dessa missiva para melhor entendermos o sucedido:

*Happiness that Grantham has accepted their Print with Portrait & some historical events of W. Marquett de Pombal's ministry. Would like to have showed him original picture. Mr. Ayres de Sá [e Melo (1690-1786)] who has recently returned to Madrid, and is well known to de Visme's brother, will tell Grantham it is a 'noble performance'. Beauvarlet succeeded well under inspection of Vernet, difficult task to guide at a distance*<sup>7</sup>.

Além da gravura, outras versões da peça foram elaboradas sobre tela, com maior ou menor competência, e que ainda hoje permanecem no anonimato no que respeita à autoria<sup>8</sup>. Em qualquer dos casos, testemunham o prestígio sócio-político e iconográfico do 1.º Marquês de Pombal ao tempo e a mais-valia plástica da arte de Van Loo/Vernet no contexto mais vasto da Europa iluminista.

A força simbólica deste poderoso retrato de Carvalho e Melo, sem par na arte portuguesa de setecentos, pode igualmente medir-se nas variantes efectuadas nas centúrias seguintes, em circunstâncias políticas e culturais bem distintas. Referimo-nos em particular à revisitação do tema por parte de Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905) no António Maria de 11 de Maio de 1882, onde a caricatura do Zé Povinho encarna a personagem do Marquês e, ao fundo, os Jesuítas que embarcam em Belém são substituídos desta feita pela família real e classe política da época. Por ocasião da implantação da República em 1910, foi a vez de representar, num bilhete postal, o político Afonso Costa (1871-1937) na pele de Pombal, enquadrando a imagem com os símbolos republicanos, mas mantendo o tema da “Expulsão dos Jesuítas” que tão bem assentava aos ideais anticlericais dos primeiros governos do século XX<sup>9</sup>.

6 H. Rigaud, *Portrait de Samuel Bernard, Comte de Coubert, 1726*, óleo sobre tela, 232,6 x 165,8 cm, n.º inv. MV 7172, Château de Versailles. Disponível em: <http://collections.chateauversailles.fr/#b9384047-eb66-4235-935d-f7d72b8cd8ed>. Se o autor não conhecia a obra pintada, pode ter-se inspirado na gravura do mesmo tema por Pierre Drevet em 1729 (Biblioteca Nacional de Portugal, Iconografia, E. 583 A). Estas informações foram indicadas por um dos referees do presente texto a quem os autores agradecem.

7 Letter from Gerard de Visme to Lord Grantham (Thomas Robinson, 2nd Baron Grantham). 15 February, 1773, Bedfordshire and Luton Archives and Record Service, L30/14/407/1. Citada com cota diferente por Gerald LUCKHURST, “Gerard de Visme and the introduction of English landscape garden to Portugal (1782-1793)”, in *Revista de Estudos Anglo-Portugueses*, no 20, Lisboa, CETAPS/UNL, 2011, pp. 127-160 (132).

8 São conhecidas várias cópias do quadro de Oeiras. Sem ter a pretensão neste trabalho de inventariar exaustivamente todas elas, registem-se por ora as variantes presentes: a) no Museu de Lisboa - Palácio Pimenta; b) na Biblioteca Nacional de Portugal (<http://purl.pt/22951>); c) duas vendidas pela Cabral Moncada Leilões em Setembro de 2011, lote 234 e em Dezembro de 2012, lote 150; d) uma vendida no Palácio do Correio Velho e) no Museu Nacional Soares dos Reis (sem n.º inv.).

9 Fundação Mário Soares, coleção António Pedro Vicente, 09022.001.137.

## A GENEALOGIA DOS RETRATOS DE POMBAL

Para traçar a genealogia da retratística pombalina, partindo em primeiro lugar das mais antigas representações de Sebastião José de Carvalho e Melo, teremos de forçosamente começar pelo retrato pintado por Pellegrino Parodi (1705-1785) que apenas conhecemos através da gravura aberta em 1759 por João Silvério Carpinetti para ilustrar a *Arte Poética* de Horácio, traduzida por Cândido Lusitano em 1758<sup>10</sup>. Para a imagem, e de acordo com a inscrição na gravura, Carpinetti baseou-se na obra de Parodi, certamente concebida para assinalar ou comemorar a recepção do título de Conde de Oeiras e respectivo juro e herdade e outras benesses régias como a doação do Reguengo de Oeiras, a Comenda de São Miguel das Três Minas e o senhorio da vila de Pombal, tudo em 1759.

A gravura de formato oval mostra-nos o retratado de meio corpo, com farta cabeleira, a três quartos, olhando em frente para o observador (fig. 03). A insígnia da Ordem de Cristo que o acompanhará em toda a retratística e que usava desde 1738 quando professou como Cavaleiro da dita Ordem, destaca-se sobre um colete, coberto por uma casaca e um jabot rendado. Por seu turno, a moldura mostra-nos, em baixo e ao centro, as armas dos Carvalhos encimadas por um coronel de conde e ladeadas por uma cornucópia e por um caducéu que simbolizam virtudes do retratado, respectivamente riqueza e equilíbrio moral (Chevalier, Gheerbrant, 1997). No cimo, uma coroa de louros e uma charamela, ambas envoltas em elementos vegetalistas, rematam a oval e toda a composição<sup>11</sup>. Ao longo do terceiro quartel do século XVIII e início do seguinte, este gravado irá tornar-se num verdadeiro retrato oficial de Pombal, mantendo as características essenciais do modelo e sofrendo apenas algumas variações no traje, adornos e cenografias. Tal poderá indiciar que poucas foram as poses efectuadas pelo Marquês diante dos artistas que depois o retratavam. Com efeito, seguindo práticas antigas na reprodução do rosto, os pintores aproveitaram modelos já



Fig. 03 Retrato de Sebastião José de Carvalho e Melo, 1758, Gravura de João Silvério Carpinetti, segundo pintura de Pellegrino Parodi, Biblioteca Nacional de Portugal

<sup>10</sup> Pode ser que a pintura, atribuída a Parodi e existente na Fundação Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, seja a versão mais próxima desse original perdido que serviu de base à composição de Carpinetti. Interessante também a pintura do Museu de História Natural do Rio de Janeiro, sem atribuição definida, e que datará dos anos 60 do século XVIII, onde o retratado está representado a três quartos, voltado à esquerda, em pose pouco usual na sua vasta iconografia.

<sup>11</sup> BNP, Secção de Iconografia, E 320 V (<http://purl.pt/5659>). Ver também Soares, 1947: 267. A propósito da genealogia e as armas dos Carvalhos, consultar obrigatoriamente Galvão Telles, Seixas, 1999. Para um inventário da principal iconografia do Marquês, consultar *Lisboa e o Marquês de Pombal - Catálogo da Exposição*, 1 vol., Lisboa, 1982.

existentes, com a devida autorização dos próprios retratados, para a difusão da imagem.

De resto, sobre este modo (eficaz) de produção de retratos nos dá probo testemunho Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823) que nos diz nas suas Memórias que “em casa de Parodi copiei, e vesti retratos, e depois tirei alguns pelo natural” (Machado, 1823: 303), isto é, Cyrillo na oficina do pintor genovês limitou-se a aproveitar imagens já tomadas, posteriormente finalizando-as ou vestindo-as.

Do final de 1759 ou dos anos subsequentes, é um raro retrato de Sebastião José de Carvalho e Melo pertencente à colecção de João M. Teixeira da Mota, cuja autoria desconhecemos<sup>12</sup>. Trata-se de um exemplar de óptima qualidade plástica e que difere da obra de Parodi/Carpinetti pelo posicionamento terçado do retratado, uma vez que a indumentária e a insígnia da Ordem de Cristo marcam igual presença e são em tudo semelhantes. É figurino que mais tarde será retomado tanto pelo monogramista JB no retrato do Marquês à guarda da Biblioteca do Hospital de S. José em Lisboa (c. 1770?), como por Joaquim Machado de Castro (1731-1822) no medalhão em latão almirantado (?) (c. 1775) que se encontra ladeado pelas esculturas da Fama e do Triunfo e a adornar a base da estátua equestre de D. José I no Terreiro do Paço em Lisboa<sup>13</sup>. Tal significa que foi considerado um protótipo iconográfico credível e, por isso, valioso, pois caso contrário teria sido abandonado e não reutilizado.

Na senda da reconstituição da genealogia iconográfica de Pombal, importa destacar uma série de retratos de meio corpo, a lembrar a matriz de Parodi/Carpinetti, que nos mostra a figura do Marquês, um pouco mais idosa, ostentando a Cruz da Ordem de Cristo sob uma gola eclesiástica de “abbé” que, segundo José-Augusto França, não parece ter tido grande uso

em Portugal (França, 1984: 96). Além disso, o retrato segura com a mão esquerda uma folha escrita (ou uma carta) e a outra mão encontra-se oculta por debaixo da capa, junto do ventre, numa dupla alusão à coragem viril e à modéstia do retratado, segundo o código de conduta sugerido por Nivelon de 1738<sup>14</sup>.

A autoria destas pinturas, realizadas nos finais da década de 60 do século XVIII ou posteriormente na década seguinte em momento coincidente com a nomeação de Sebastião José como Marquês de Pombal, é hoje desconhecida e as opiniões dos autores não coincidem. Se por um lado o conhecimento das fontes coevas à execução das telas é ainda insuficiente, a inexistência de análises laboratoriais aos suportes, pigmentos e preparos das pinturas dificulta a tarefa do historiador da arte na hora de definir a(s) oficina(s) envolvidas na produção de tais retratos. Com efeito, esses exames poderão no futuro esclarecer melhor os métodos utilizados e os materiais empregues para a definição autoral, pois ajudarão a determinar o perfil técnico e o processo criativo do(s) autor(es). Acresce ainda a esta problemática que a evidente discrepância plástica entre as pinturas e a existência de vários artistas capazes de executar retratos na época são factores que complicam a investigação nesta área. Por conseguinte, optámos por indicar as atribuições actuais, esperando no futuro poder explorar (e distinguir) melhor as várias sensibilidades artísticas subjacentes à criação da retratística de Pombal.

Consideremos alguns exemplos concretos desta tipologia de retratos, baseada na lição de Parodi/Carpinetti no tratamento do rosto, mudando apenas o posicionamento dos membros e as vestes e adereços envergados: Museu Nacional Soares dos Reis (em depósito no Paço dos Duques de Bragança em Guimarães); Palácio Nacional de Mafra; Museu de Évora e Câmara Municipal de Oeiras<sup>15</sup>. O primeiro exemplo parece-nos

12 Obra raramente reproduzida na bibliografia da especialidade, conhecemo-la apenas por ter servido como ilustração de capa à edição de 1982 da Imprensa Nacional Casa da Moeda do romance de Agostina Bessa-Lúis “Sebastião José”, na colecção Biblioteca de Autores Portugueses. De acordo com informação recolhida nesse livro, esta pintura pertencia a um particular de nome João Teixeira da Mota que não conseguimos localizar.

13 Sobre a identidade do monogramista JB, e a julgar pela coincidência da sigla de ambos os artistas, levantamos as hipóteses de se tratar ou do pintor genovês João Baptista Pele (fal. 1775) ou de Jerónimo de Barros Ferreira (1750- 1803), importante discípulo do grande retratista Miguel António do Amaral (1710-1780).

14 *he head erect and turned, as in this figure, will be right, as will the manly Boldness in the Face, tempered with becoming Modesty (...)* *The arms must fall easy, not close to the Sides, and the Bend of the Elbow, at its due Distance, will permit the righ Hand to place itself in the Waistcoat easy and genteel, as in this Figure is represented; but any rising or falling the Hand from that Place, will make it appear lame, and consequently disagreeable (...).*

15 MatrizNet – Inventário das Colecções Museológicas da DGPC: Paço dos Duques de Bragança - Autor desconhecido, s/d, 93x71 cm, no inv. MNSR273; Palácio Nacional de Mafra - Autor desconhecido, s/d, 92x71 cm, no inv. 7477; Museu de Évora - António Joaquim

ser o mais bem conseguido, quer do ponto de vista do tratamento fisionómico, com expressão forte e individualizada, quer do ponto de vista do tratamento do traje e da cortina fundeira, onde a taticidade dos tecidos se presente na observação. Os restantes exemplos parecem mais homogéneos, embora a expressividade do rosto de Pombal varie entre o natural e o rígido e os cenários alternem entre os tons claros e o fundo negro. Para aferir a qualidade e a mestria dos pintores responsáveis por estas obras, bastará comparar o modo como as golas e a fita de Ordem de Cristo são pintadas: umas vezes a gola de renda é fina e quase transparente, deixando adivinhar até a qualidade do tecido e o vermelho da fita da Ordem; outras a gola é opaca, de textura algo grosseira, encobrindo parte substancial dessa fita.

Estando perante um conjunto de variações sobre o mesmo tema, importava indicar com precisão a matriz original, para cotejar os vários elementos iconográficos e plásticos das peças e retirar conclusões sobre a sua qualidade. Todavia, não nos foi possível identificar com segurança tal base primordial, ainda que possamos sugerir os modelos usados nos retratos de corpo inteiro do Marquês, atribuídos a Francisco Vieira Lusitano (1699-1783) e a Joana do Salitre (1711-1781), na senda do que já fizera Luísa Arruda (Arruda, 2013: 42-68)<sup>16</sup>. A imponência física das obras e a qualidade artística dos seus autores constituiriam excelentes motes para serem glosados por outros pintores, numa fase da biografia de Pombal (1769-1770) que exigiu maior propaganda da sua imagem de autoridade como figura central do Estado: a nomeação como Marquês e a afirmação da liderança do seu governo, logo abaixo do rei D. José I.

De acordo com testemunhos coetâneos, tanto Vieira Lusitano como Joana do Salitre trabalharam para a casa Pombal e foram responsáveis por retratos da família. À pintora, de seu nome original Joana Inácia Rosa Monteiro de Carvalho, anda atribuído o triplo retrato *Concordia Fratrum* no tecto do Palácio dos Marqueses em Oeiras (fig. 04) (Crespo, 2009: 15-18). Nesta obra encontramos a representação de Sebastião José e seus dois irmãos Paulo António de Carvalho e Mendonça (1702-1770), Cónego da Sé Patriarcal e Inquisidor-mor, que chega a Cardeal postumamente e Francisco Xavier de Mendonça Furtado (1701-1769), Secretário de Estado e Governador de Grão-Pará e Maranhão. A figuração dos três irmãos prende-se com a vontade de afirmar o poderio dos Carvalhos no seio da vida política portuguesa e com o empenho conjunto na construção e desenvolvimento do morgado de Oeiras e suas propriedades (Dias, 1987). Sujeita a várias leituras mais ou menos engenhosas, a propósito da simbologia maçónica nela presente, a *Concordia Fratrum* parece ser mais um manifesto de Pombal, celebrativo da família e do poder político, eclesiástico e económico que detinha, além de sublinhar o gosto pelo entendimento cordial no seio familiar<sup>17</sup>.

Como já se referiu, a atribuição habitual a Joana do Salitre foi colocada em causa em data recente por Luísa Arruda que prefere ver o desenho e os pincéis de Vieira Lusitano que utilizou amiúde na sua obra figuras alegóricas em contraposto com os retratados, criando assim paralelismos visuais entre as Virtudes e as características pessoais dos modelos<sup>18</sup>. Todavia, a recente pesquisa documental levada a cabo na Coleção Pombalina da Biblioteca Nacional de Portugal veio esclarecer qual a verdadeira autoria da *Concordia Fratrum*.

Padrão (atrib.), s/d, 103x72 cm, no inv. ME 1085. O exemplar da Câmara Municipal de Oeiras é de autor desconhecido, s/d, e mede c. 92x71 cm.

16 Segundo a autora, o retrato atribuível a Vieira Lusitano está em coleção particular e o de Joana do Salitre encontra-se no Museu de Lisboa - Palácio Pimenta.

17 O próprio Pombal afirmou em 1746, em carta escrita de Viena a Frei Gaspar da Encarnação, que: "Observo que ao tempo em que tinha pouco mais de 20 anos de idade, quando no interior da minha família houve algumas aparências de discensão, por fugir de controvérsias me degredei voluntariamente para o campo de Coimbra, preferindo por mais de sete anos a broa de milho de Soure à mesa do meu Tio, sem que para isso tivesse precedido alguma quebra, ou ainda outra alguma causa, que não fosse o amor, que tive sempre à paz, e o grande horror que sempre me causou a discórdia..." Parte desta missiva, do fundo pombalino da Secção de Reservados da Biblioteca Nacional de Portugal (Cód. 852, fls. 2v-3), encontra-se transcrita em Serrão, 1982: 17.

18 De acordo com Arruda, 2013: 57-59: "A vara de Lictor representada significa a força indestrutível, a força de carácter e a liderança, características que se reconhecem em Pombal e que também simbolizam a "Concórdia" de Ripa. Por seu turno, a tocha acesa, ligada à figuração do amor, paz e conhecimento, constituem sinais também da inteligência ao serviço do bem comum e do iluminismo como fundamento filosófico das acções do Marquês; ambos os símbolos evocam e celebram Pombal."

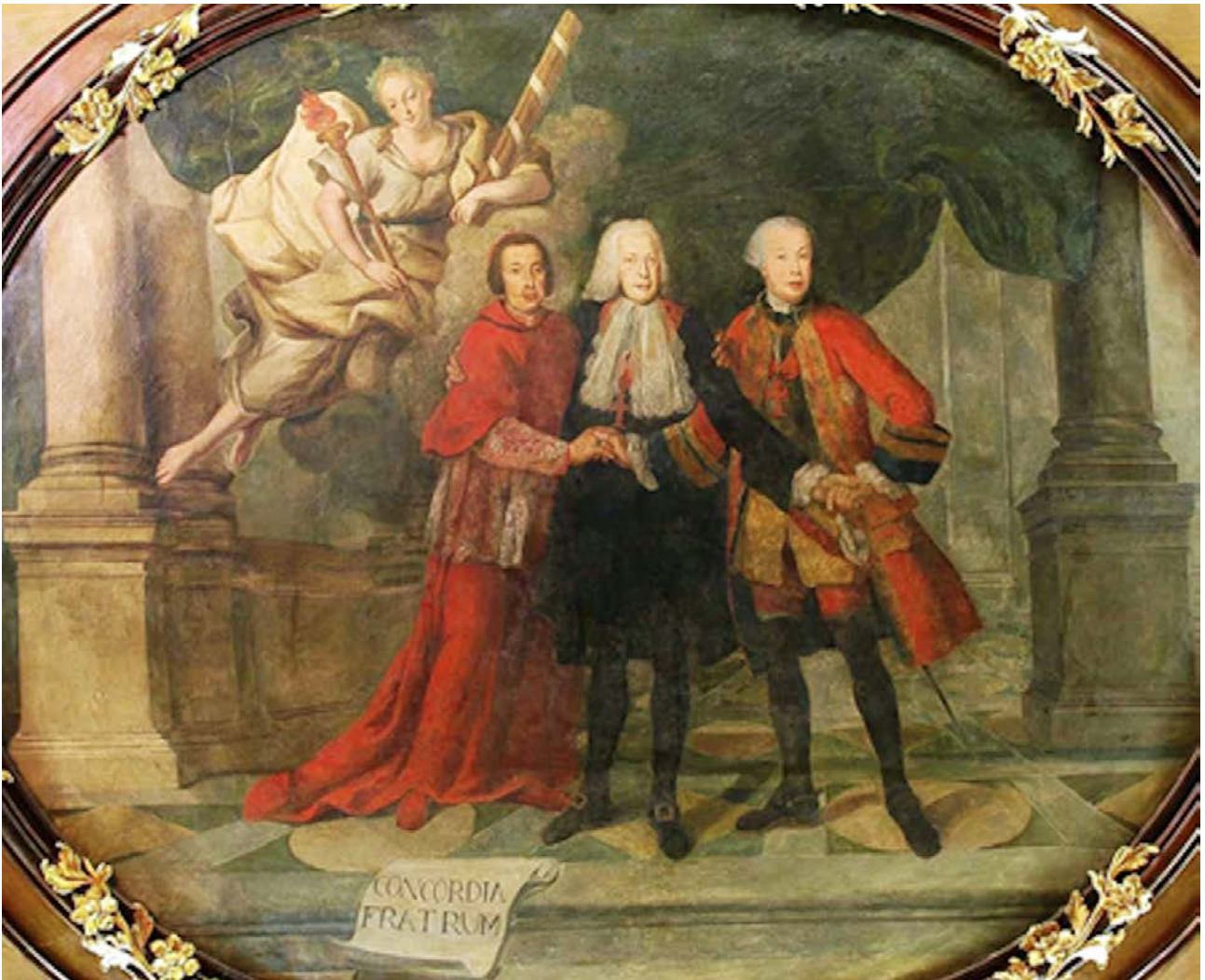


Fig. 04 - Joana Inácia Monteiro de Carvalho (atrib.), *Concordia Fratrum*, tecto do Palácio dos Marquês de Pombal em Oeiras, c. 1770

Com efeito, a 9 de Novembro de 1777, Joana Inácia Rosa (Joana do Salitre) passava um recibo ao Conde de Oeiras pelos “três retratos que fiz para a casa do Ilustríssimo e Excelentíssimo Senhor Marquês de Pombal, a saber o primeiro do mesmo Senhor, o segundo do Ilustríssimo Senhor Cardeal Carvalho e o terceiro do Senhor Francisco Xavier de Carvalho”, pela quantia de 72.000 rs<sup>19</sup>.

É provável que os retratos de corpo inteiro da *Concordia* tenham sido baseados nos modelos existentes na

antiga colecção dos Marquês de Pombal, descrita no Memorial Histórico ou Colecção de Memórias sobre Oeiras de 1866 na apelidada “Sala Chinesa” do Palácio, onde também se encontrava, como referimos, o imponente retrato pombalino de Van Loo / Vernet. (Meco, s/d: 167-185). As afinidades em termos de desenho e de cor entre a obra do Museu de Lisboa - Palácio Pimenta (o conhecido retrato de corpo inteiro de Sebastião José assinado pela dita pintora) e os retratos acima referidos parecem reforçar as palavras de Cyrillo<sup>20</sup>.

19 Biblioteca Nacional de Portugal, Arquivo Pombal, Maço 124, doc. 407. Os autores agradecem a indicação prestada por Madalena Costa Lima.

20 Machado, 1823: 134 - “Fez para Oeyras os Retratos de Paulo de Carvalho e Francisco Xavier, e nessa ocasião obteve baixa para o Marido.” A pintura do Museu de Lisboa representa Sebastião José de corpo inteiro, junto de uma biblioteca e de uma janela, da qual se contempla um edifício palaciano, semelhante à morada dos Carvalhos da Rua Formosa. Trata-se de um óleo sobre tela, de 213,4 x 133 cm. A assinatura da pintora diz: Industrió Joanne / Studió.

Existe ainda em colecção particular um outro retrato do Marquês de corpo inteiro, que emparceirava com um da esposa, Leonor Ernestina Eva Josefa Wolfganga, Condessa de Daun, 1.º Marquesa de Pombal (1724 - 1788). Estes retratos que partilham do mesmo colorido, mancha e dimensões, dados à mestria de Vieira Lusitano por Luísa Arruda, completavam a imponente galeria de retratos de família, à qual se juntavam também outros da família real de D. José I e de seus antepassados (Meco, s/d: 169)<sup>21</sup>.

Neste contexto plástico e iconográfico, devemos recordar também que os 1.º Marqueses de Pombal solicitaram os serviços do pintor francês Pierre Jouffroy (1718- 1796) para executar os seus retratos, pouco depois copiados. Um recibo de 67\$200 rs de pagamento a “Pedro Juffroy pelo custo do retrato que fez à similhaça do Ex.mo Snr. Marquês de Pombal” comprova justamente essa empreitada que data de 28 de Abril de 1771, em momento posterior à execução dos retratos como era prática comum<sup>22</sup>. Essas telas de elevada qualidade pictórica são de pequeno porte e a de Leonor Ernestina encontra-se datada de 1770 e assinada, conforme nos assegura José Monterroso Teixeira<sup>23</sup>. As cópias desses retratos, também pertencas a colecção particular, revelam, porém, maior dureza no desenho e dificuldade na representação lumínica<sup>24</sup>. Em qualquer dos casos, para lá da qualidade intrínseca das pinturas, a posse dos retratos reforça o gosto dos Marqueses por este género pictórico que abundava na sua colecção privada. A exibição dos mesmos em conjunto com os da família real e ancestrais reforçava e traduzia visualmente os laços políticos entre a Coroa e a Casa de Pombal.

Os últimos retratos de Sebastião José que se conhecem parecem datar já da década de 70 do século XVIII,

período coincidente com a etapa final da governação e do reinado de D. José I e com o surto da industrialização do país e a afirmação do Iluminismo. A partir do retrato da Concordia, o Marquês de Pombal passa a ser representado predominantemente de negro, contrastando apenas com um pequeno jabot de rendas por debaixo da capa e com as vibrantes fita e insígnias carmesins da Ordem de Cristo. Assim, à imagem trajada de preto e de gola branca rendada, sucede-lhe uma outra de vestes mais austeras por se apresentar com maior sobriedade. Esta alteração iconográfica, para a qual ainda não encontramos justificação segura, marcará a última etapa da representação pictórica do Marquês. O posicionamento do rosto e das mãos (uma dentro da capa e outra com uma folha de papel) é idêntico ao inaugurado por Parodi/Carpinetti e Salitre, mas a maior sobriedade e evidente soturnidade plástica das imagens é inovadora<sup>25</sup>. Não tem de momento explicação plausível esta diferenciação iconográfica, mas talvez seja associável às funções de lugar-tenente do monarca na entrega dos Estatutos à Universidade de Coimbra em Setembro de 1772 (Serrão, 1982: 152).

O estudo que apresentamos serve no essencial para indicar algumas pistas para futuras investigações. Ao longo do nosso trabalho procurámos estabelecer uma genealogia iconográfica da imagem de Pombal, organizando o vasto leque de registos existente. A inexistência de uma monografia dedicada a esta problemática e um corpus bem definido tem suscitado dúvidas quanto à (verdadeira) iconografia do Marquês, até porque o estudo mais alargado da arte do retrato no tempo de D. José I e de D. Maria I que enquadrasse tais peças encontra-se ainda por realizar. O número de pintores capazes de satisfazer encomendas de retrato é significativo e demonstra uma maior variedade de executantes e oficinas<sup>26</sup>.

21 Parte destes retratos pertencem hoje ao espólio do Museu Nacional de Arte Antiga, do Palácio Nacional de Queluz e da Fundação da Casa de Bragança - Paço Ducal de Vila Viçosa. Os retratos dos 1o Marqueses de Pombal encontram-se em colecção particular e estão reproduzidos nos trabalhos já citados de José Meco, Luísa Arruda e João Bernardo Galvão-Telles e Miguel Metelo de Seixas.

22 Sobre Jouffroy, ver Neil Jeffares, *Dictionary of pastellists before 1800*, online edition.

23 Obras em colecção particular. O retrato de Leonor Ernestina, óleo sobre tela de 90 x 77,5 cm está reproduzido na obra *Triunfo do Barroco*, coordenado por José de Monterroso Teixeira, catálogo da exposição de 1991 na Europália, na p. 274, cuja entrada é de sua autoria.

24 Estas cópias poderão ser de Roque Vicente (act. 1760-80) que, segundo Cyrillo, copiara vários retratos na casa de Parodi, entre os quais os dos primeiros Marqueses de Pombal (Machado, 1823: 113).

25 Veja-se o retrato presente no Museu Francisco Tavares Proença Júnior de Castelo Branco, proveniente do Paço Episcopal da mesma cidade e datável de 1771. Mede 121 x 89,5 cm e tem o no inv. 16.16 MFTPJ. Além deste, ver também o presente nas colecções da Torre do Tombo com 85 x 68 cm e no inv. 38, bem como na Real Companhia Velha no Porto, datável de c. 1770-71.

26 Além dos já aludidos ao longo do texto, identificámos outros nomes de pintores, de que destacamos: Pe. Francisco Lino de Matos Gastão (n. 1739), António Joaquim Padrão (m. 1760), Miguel António do Amaral (1710- 1780), Bernard Foit (c. 1710-1791), Domingos da Rosa (1729-1796), Jerónimo de Barros Ferreira (1750-1803) e Francisco José Aparício (1757-1787).

A título de exemplo, registre-se que há pouco tempo foi à praça uma tela de consideráveis dimensões que foi identificada como sendo um retrato do Marquês de Pombal, mas na verdade tratava-se antes de uma pintura que representava o rei-consorte D. Pedro III (1717-1786)<sup>27</sup>. O cotejo deste quadro com um outro presente no Hermitage, devido ao pintor Miguel António do Amaral, assegura a correcta identificação<sup>28</sup>. Acrescente-se também a existência de um pequeno retrato de busto em miniatura, atribuída a François Hubert Drouais (1727-1775), na posse da National Trust – Anglesey Abbey (Cambridgeshire), onde se figura o Marquês a três quartos para a direita, olhando o espectador, e de capa e veste vermelhas debruadas a ouro (fig. 05)<sup>29</sup>. Esta peça que identifica no verso a personagem retratada (Marquis of Pombal) é uma novidade iconográfica e demonstra precisamente a investigação que ainda urge realizar para estabilizar o corpus e entender melhor a evolução da imagem de Sebastião José de Carvalho e Melo. Neste caso concreto para averiguar da sua veracidade em termos de identificação.

Parte da imagem criada por Pombal serviu de mote a outros artistas contemporâneos que copiaram os modelos e os cânones de representação para novas obras de arte, tal era o grau de inovação que trazia. Com efeito, nem o rei D. José I chegou a possuir tão invulgar iconografia, optando quase sempre por retratos iconograficamente mais conservadores, tendo em conta o grau de originalidade que retratos como o de Van Loo / Vernet atingiu. Foi esse o caso de Domenico Pelegrini (1759-1840) que, por encomenda de D. João VI, recuperou o tal modelo, empregue com Pombal, para a figuração do rei<sup>30</sup>. O cenário onde se desenrola a representação é mais restritivo e a pose do monarca é menos exuberante do que a de Pombal. No entanto, a organização de toda a pintura e os detalhes iconográficos são colhidos na majestosa tela de Van Loo / Vernet, o que revela o impacto que a mesma teve nos meios mais esclarecidos dos finais de setecentos e inícios de oitocentos.



Fig. 05 Escola francesa, *Retrato do 1.º Marquês de Pombal*, c. 1760, Anglesey Abbey (Cambridge)

## AGRADECIMENTOS

Os autores desejam agradecer todo o apoio e as informações prestadas por Catarina Miranda, Joana Balsa de Pinho, Joaquim Boiça, Jorge Miranda, José Meco, Luísa Arruda, Madalena Costa Lima, Maria de Fátima Rombouts, Miguel Figueira de Faria e Susana Pereira.

27 Cabral Moncada Leilões, sessão de 28/05/2012, lote 121, 119 x 97,5 cm.

28 Segundo o Museu do Hermitage, o quadro possui 241 x 144 cm e o número de inventário 4432. Está atribuído a Miguel António do Amaral e datável de c. 1773.

29 De acordo com a National Trust, a peça foi legada por Huttleston Rogers Broughton, 1.º Lord Fairhaven (1896-1966) e tem como número de inventário NT 515797.

30 Domenico Pelegrini, *Retrato de D. João VI*, c. 1803-1810, Consulado Geral de Portugal no Rio de Janeiro.

## REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Agostinho Rui Marques – “Das riquezas do Brasil aos gastos e gostos de um Suiço em Lisboa. David de Purry, um amigo de Pombal (1709-1786)”. *Revista da Faculdade de Letras Ciências do Património*, 1.º série, vol. II, Porto, (2003) 109-137.
- ARRUDA, Luísa – “Joana do Salitre”. SILVA, Raquel Henriques e LEANDRO, Sandra (eds.). *Mulheres pintoras em Portugal*, Lisboa: Esfera do Caos, 2013, pp. 42-68.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain – *Dictionnaire des symboles*, Paris: Lib. Poche, 1997.
- CRESPO, Maria Teresa – *O tecto da sala da concórdia no Palácio do Marquês de Pombal em Oeiras - relatório analítico-descritivo sobre uma obra de arte particular*. Oeiras: Câmara Municipal de Oeiras, 2009.
- DIAS, Rodrigo – *A quinta de recreio dos Marqueses de Pombal – Oeiras*. Oeiras: Câmara Municipal de Oeiras, 1987.
- FARIA, Miguel Figueira de – “A estátua equestre, in *Absentia principis e o rei rsondido*” in FARIA, Miguel Figueira de (coord.) – *Do Terreiro do Paço à Praça do Comércio – História de um espaço urbano*. Lisboa: Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012a, pp.163.
- FARIA, Miguel Figueira de – “A ‘epopeia da escultura’ de Machado de Castro”. RODRIGUES, Ana Duarte e FRANCO, Anísio (eds.) – *O virtuoso criador – Joaquim Machado de Castro 1731-1822*. Lisboa: MNAA/INCM, 2012b.
- FARIA, Miguel Figueira de – “Jacques-Firmin Beauvarlet”. GADY, Alexandre e MONTCLOS, Jean-Marie Pérouse (dir.) – *De l’Esprit des villes: Nancy et l’Europe urbaine au siècle des Lumières 1720-1770*, Nancy: Ed. Artlys, 2005.
- FRANÇA, José-Augusto – “Iconografia e não-iconografia pombalina”, separata da obra *Pombal revisitado*, 2 vols. Lisboa: Ed. Estampa, 1984, pp. 93-97.
- \_\_\_\_\_ – *Lisboa pombalina e o iluminismo*. Lisboa: Livraria Bertrand, 2.º ed., 1977.
- JEFFARES, Neil – *Dictionary of Pastellists before 1800*. Em <http://www.pastellists.com> (Acesso: 10 junho 2022).
- LITRON, Jean-Louis e LE FELL, Jean-Marie – *Dessins anciens - Galerie Jean-Marie Le Fell*. Paris, 2009.
- LUCKHURST, Gerald – “Gerard de Visme and the introduction of English landscape garden to Portugal (1782-1793). *Revista de estudos anglo-portugueses*, n.º 20, Lisboa: CETAPS/UNL, 2011, pp. 127-160.
- MACHADO, Cyrillo Volkmar – *Collecção de memorias relativas às vidas dos pintores...* Lisboa: Imp. Victorino Rodrigues da Silva. 1823.
- MACLEOD, Catherine – “‘Good, but not Like’: Peter Lely, portrait practice and the creation of a Court look”. MACLEOD, Catharine e ALEXANDER, Julia Marciari (ed.) – *Painted Ladies*. London: New Haven, 2001, pp. 50-61.
- MECO, José – “Artes decorativas no Palácio do Marquês de Pombal”. BOIÇA, Joaquim M.F. (coord.) – *Encontros de história e património. Diálogos em noites de verão 2006-2007*, n.º 1. Oeiras: Espaço e Memória - Associação Cultural de Oeiras, s/d, pp. 167-185.
- MENA MARQUÉS, Manuela B. – “Goya, ‘discípulo’ de Velázquez”, PORÚS PÉREZ, Javier (ed.) – *El retrato español - del Greco a Picasso*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004, pp. 200-215.
- OLIVEIRA, Eduardo Freire de - *Elementos para a história do município de Lisboa*, vol. XVII. Lisboa: Câmara Municipal, 1911.
- POMMIER, Édouard – *Théories du portrait - de la Renaissance aux Lumières*. Paris: Gallimard, 1998.
- SANTOS, Francisco Ildelfonso dos – *Memorial histórico ou coleção de memórias sobre Oeiras [1866]*. Oeiras: Câmara Municipal de Oeiras, 1982.
- SOARES, Ernesto – *Dicionário de iconografia portuguesa*, vol. I. Lisboa: Instituto para a Alta Cultura, 1947.
- TEIXEIRA, José de Monterroso (ed.) – *Triunfo do Barroco*. Catálogo da Exposição. Lisboa: CCB/Europália, 1991.
- TELLES, João Bernardo Galvão e SEIXAS, Miguel Metelo – *Sebastião José de Carvalho e Melo 1.º Conde de Oeiras e 1.º Marquês de Pombal*. Oeiras: Univ. Lusitana / Câmara Municipal de Oeiras, 1999.
- SANTOS, Paulo – “Uma obra portuguesa de Claude-Joseph Vernet”. *Revista da Armada*, n.º 424, Ano XXXVIII, 2008.
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo – *O Marquês de Pombal – o Homem, o Diplomata e o Estadista*. Lisboa: Câmaras Municipais de Lisboa, Oeiras e Pombal, 1982.
- TWISS, Richard – *Travels through Portugal and Spain, in 1772 and 1773*. By (...), with Copper-plates; and an Appendix. London: printed for the Author, and sold by G. Robinson, T Becket, and J. Robson, 1775.
- VITERBO, Francisco Sousa - *Noção de alguns pintores portugueses...* III série. Lisboa: Tipografia da Academia Real das Ciências de Lisboa, 1911.

# PALACETES EM LISBOA ENTRE O SÉCULO XIX E O INÍCIO DO SÉCULO XX – ÂMBITO E CONTEXTOS SOCIAIS, CULTURAIS E ARTÍSTICOS

## “PALACETES” IN LISBON BETWEEN THE 19<sup>TH</sup> CENTURY AND THE BEGINNING OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY – SCOPE AND SOCIAL, CULTURAL AND ARTISTIC CONTEXTS

Margarida Elias

*Instituto de História da Arte (FCSH-UNL)*

*margaridaelias@fcs.unl.pt – ORCID | 0000-0001-6500-4481*

### RESUMO

No presente artigo pretendemos problematizar a designação palacete, tipologia de edifício geralmente definido como palácio pequeno, associado à ascensão e nobilitação da burguesia no século XIX. Muito embora esta questão já tenha sido abordada por diversos historiadores de arte (França, 1990; Silva, 1997; Leal, 2005; Carita, 2017) constata-se que, ao desejarmos clarificar os parâmetros de identificação deste tipo de edifícios, quando aplicados à realidade do edificado, há diversas flutuações. Pretendemos, deste modo, historiar a evolução do uso da palavra palacete, associando-o a um trabalho sistemático sobre fontes epocais que até ao presente nunca foi realizado. No ponto subsequente, procuraremos identificar os edifícios que assim têm sido denominados, a cronologia da sua construção e caracterizar os seus proprietários. Depois da realização deste inventário alargado e crítico, voltaremos à designação de palacete que deverá albergar diversos subtipos.

### PALAVRAS CHAVE

**Burguesia | Nobreza | Palacete | Palácio | Casa**

### ABSTRACT

In this article we intend to analyse the definition of “palacete”, a typology of building generally defined as a small palace, associated with the rise and ennobling of the bourgeoisie in the 19th century. Although this issue has already been addressed by several art historians (França, 1990; Silva, 1997; Leal, 2005; Carita, 2017) it appears that, when we wish to clarify the identification parameters of this type of buildings, and when applied to the building reality, there are several fluctuations. This way, we propose to study the evolution of the word “palacete”, associating it with a systematic work on epochal sources that has never been carried out until today. Afterwards, we will try to identify the buildings that have been so called, the chronology of their construction and characterize their owners. After carrying out this extensive and critical inventory, we will return to the designation of “palacete” that should have several subtypes.

### KEYWORDS

**Bourgeoisie | Nobility | “Palacete” | Palace | House**

## INTRODUÇÃO

O presente artigo pretende contribuir para a definição do que é um palacete, palavra utilizada para designar certos tipos de casas unifamiliares, construídas sobretudo ao longo do século XIX. A definição comum de palacete é, como veremos, de palácio pequeno, mas esta interpretação não é operativa em face da complexidade que o problema apresenta a um investigador que o pretenda aprofundar. De facto, e centrando-nos apenas em Lisboa, que escolhemos como área geográfica neste estudo, constatámos que os edifícios considerados como palacetes recuam ao final do século XVIII e ultrapassam o século XIX, estando ligados ao período de ascensão e nobilitação da alta burguesia. As características arquitetónicas alteram-se ao longo desse período cronológico, sendo interessante verificar que um mesmo edifício pode ser considerado como palácio ou palacete (ou simplesmente casa), consoante as fontes que se utilizam.

Entre a bibliografia que utilizámos para o presente texto, há alguns artigos e trabalhos de investigação que tiveram um maior peso na sua elaboração, e que devem ser desde já nomeados. Um dos primeiros historiadores de arte que estudou a questão dos palacetes foi José-Augusto França, na obra em dois volumes *A arte em Portugal no século XIX*, que utilizamos na edição de 1990 (1.ª ed. 1967). É especialmente no primeiro volume que trabalha sobre este assunto, sendo o seu texto ainda hoje uma base incontornável para abordarmos o tema, quer em termos de teóricos, quer

no que respeita ao levantamento de casos, não só em Lisboa como noutras cidades portuguesas.

Depois de José-Augusto França, houve outros historiadores de arte que trabalharam sobre palacetes, sendo de grande relevância a tese de Doutoramento de Raquel Henriques da Silva, *Lisboa romântica, urbanismo e arquitetura, 1777-1874* (1997), onde esta historiadora estudou muitos dos edifícios que cabem nesta categoria. Outra tese de Doutoramento em que também se abordou a questão com grande profundidade é a de Joana Cunha Leal, intitulada *Arquitectura privada, política e factos urbanos em Lisboa, da cidade pombalina à cidade liberal* (2005), que apresenta um inventário significativo de edifícios, estabelecendo bases teóricas valiosas para a sua problematização.

Destaca-se por fim o artigo de Hélder Carita, intitulado “Paço, solar, sobrado, palácio e palacete: nomenclaturas da casa senhorial da Idade Média ao século XIX”, publicado nas actas do *IV Colóquio internacional, A casa senhorial: anatomia dos interiores* (2017), no qual este arquiteto e historiador nota que foi no final do século XIX que o termo “palacete” adquiriu “maior expressão”, mas “convivendo sempre com palácio, que permanece como o termo comum para designar as casas de maior grandiosidade e impacto visual, afectas à grande nobreza ou a grandes fortunas” (Carita, 2017: 255-256).

## HISTORIANDO A PALAVRA “PALACETE”

Há registo do uso da palavra “palacete” desde o final do século XVIII, mas o termo só foi adotado pelos dicionários perto de um século depois. De facto, no *Vocabulário* de Bluteau (1638-1734), surge apenas a palavra palácio, de que se propõem diversas etimologias, dizendo: “Palacio propriamente se diz das casas dos Reys, & Principes, & permissivamente dos sumptuosos, & magnificos domicilios dos senhores grandes (...)”

(Bluteau, 1720: 190). Em 1789, no *Diccionario da lingua portugueza composto pelo padre D. Rafael Bluteau reformado, e acrescentado por Antonio de Moraes Silva* (1755-1824), diz-se que “Palacio” designa uma “casa grande, e nobre, de boa traça, e bons edificios” (Silva, 1789: 148). Assume-se assim uma ligação do palácio à alta nobreza, a que se associa a uma dimensão igualmente imponente do edifício.

Pelo que pudemos apurar, uma das primeiras ocasiões que a palavra “palacete” surge registada por escrito, foi não num dicionário, mas nas *Recordações de Maio de 1747 a 1810* de Jácome Rattón (1736-1820) publicadas em 1813, referindo-se ao palácio do rico negociante Domingos Mendes Dias (f. 1801)<sup>1</sup>, na Horta Seca:

A Reinaldo Manoel [1731-1791] succedeo em architecto da Cidade, e da Casa Real, Manoel Caetano, se me não engano, que ouvi ter sido canteiro<sup>2</sup>; e tinha algumas luzes de dezenho, sem com tudo possuir os estudos da arte de architectura, nem a disposição natural para isso, como provaõ as obras, que dirigio como architecto; entre as quaes especificarei a Igreja da Incarnação de frente do Loreto [...]; a casa do Manteigueiro na rua da Horta seca, chamada por seu dono Domingos Mendes, Palacete [...] (Rattón, 1813: 226).

Este trecho tem sido várias vezes citado a propósito do termo palacete, sendo para já de assinalar alguns aspectos importantes: 1) Domingos Mendes não é membro da nobreza, mas sim um “comerciante de manteiga, que ao tempo era usada como cara sobremesa” (Pinheiro, 1989: 45); 2) é o próprio Domingos Mendes que, supostamente, chama a sua casa de “palacete”; 3) Rattón introduz uma apreciação pejorativa que se relaciona com o facto de não considerar o arquiteto do edifício com qualificações para exercer essa profissão, o que, aliás, é falso. Ao referir-se a esta questão, Joana Cunha Leal menciona que a crítica de Rattón a Manuel Caetano se prende com uma disputa entre esse arquiteto e José da Costa e Silva (1747-1819), sendo este último apreciado por Rattón (Leal, 2005: 335)<sup>3</sup>. Na verdade, a acusação era assaz injusta, pois o Palácio do Manteigueiro é um edifício relevante para a história da arquitectura residencial lisboeta. A questão que fica é a da conotação negativa ligada à palavra palacete que tenderá a perdurar, mesmo nos dias de hoje. Outra questão que devemos aqui abordar é que, num pedido para estabelecer um Morgado (1800), Domingos Mendes designa a sua casa como “Palacio Nobre”<sup>4</sup>, o que demonstra que ele assim o consideraria, pelo menos para efeitos oficiais.

Mas voltando ao uso da palavra “palacete”, a segunda vez que deparámos com ela, por escrito, foi nas *Memórias* do pintor Cirilo de Volkmar Machado (1748-1823), onde este descreve a obra do arquiteto José da Costa e Silva em Runa, iniciada em 1792, por ordem da infanta D. Maria Francisca Benedita (1746-1829): “Hum Palaceto para habitação de S.A.R., e no centro a Igreja [...]” (Machado, 1823: 237). É interessante aqui a associação de habitação real com palacete, permitindo concluir com clareza que o uso do termo prende-se sobretudo com as dimensões do edifício. Mas também é significativo o uso de “palaceto” e não “palacete” - pois “palaceto” está foneticamente mais próximo da palavra italiana “palazzetto”, associada por exemplo ao Palazzetto Zuccari (séc. XVII, Roma), tratando-se de uma possível ligação à arquitectura italiana que deverá ser explorada no futuro.

O primeiro dicionário onde encontrámos a palavra palacete foi o *Diccionario tecnico e historico de pintura, esculptura, architectura e gravura* do escultor Francisco de Assis Rodrigues (1801-1887): “Palacete ou Palaceto, s.m. dimin. de palacio” (Rodrigues, 1875: 280). É sintomático que se trate de um dicionário especializado em arte e escrito por um artista, sendo de assinalar que o autor cita o trecho das *Memórias* de Cirilo de Volkmar Machado, que atrás mencionámos. No final do século XIX, num dicionário mais generalista, encontrámos de novo a palavra “palacete”. Trata-se da 4.ª edição do *Diccionario prosodico de Portugal e Brazil* de António José de Carvalho e João de Deus (1830-1896), de 1890<sup>5</sup>, onde temos palacete definido como “casa apalaçada, pequeno palacio” (Carvalho et al., 1890: 657). Neste caso, o termo já aponta uma tipologia que é mais do que apenas um grau diminutivo do substantivo palácio, assumindo-se como um tipo específico de edifício que se distingue pela sua dimensão.

Sendo palacete definido como diminutivo de palácio ou pequeno palácio, devemos entender como se definia palácio pelos mesmos autores. No dicionário

1 Sobre Domingos Mendes Dias e este palácio, cf. Ferreira, 2019, 17-42. Ver ainda, sobre Manuel Caetano de Sousa e o mesmo palácio: Pinheiro, 1989: 45 e ss. e Leal, 2008.

2 Sobre este arquiteto e sua formação, que terá sido feita com o pai, Caetano Tomás, ver: Pinheiro, 1989: 26 e ss.

3 Nesta dicotomia entre os dois arquitetos também se deve recordar que Manuel Caetano é ainda representativo do tardo-barroco, enquanto Costa e Silva já propõe valores neo-clássicos. Cf. Pinheiro, 1989: 24.

4 Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Chancelaria de D. Maria I - Próprios, L.º 42, fls.77-79. “Domingos Mendes Dias, Negociante da Praça de Lisboa Provisão para se vincularem em Morgado regular todos os bens, foros, padrões declarados”, fl. 77. O pedido data de 31 de Março de 1800. In Ferreira, 2019, 21-24.

5 A primeira edição data de 1877 e foi publicada por Pacheco e Barbosa.

de António José de Carvalho, o palácio era descrito como “habitação real ou nobre; edificio grandioso” (Carvalho et al., 1890: 657). No dicionário de Francisco Assis Rodrigues associa-se o palácio ao personagem que o habita, separando “palacio real, pontifical, episcopal, ducal, etc.”; e assumindo que “Cada um d’estes edificios demanda um genero de architectura especial, que deve conformar-se ás diferentes condições dos personagens que os habitam,

e ás circunstancias e fins da sua destinação” (Rodrigues, 1875: 280-281). Ou seja, há dois aspectos a serem considerados: grandiosidade do edificio e caracterização sócio-cultural do proprietário. É, nesse sentido, que acrescentamos a definição de palácio no *Elucidário* de Viterbo: “Antigamente se deo este nome não só à casa, ou residencia do Rei, mas tambem á casa de qualquer vassallo, com tanto que fosse nobre e honrado [...]” (Viterbo, 1865: 134).

## FONTES EPOCAIS

No dicionário do lexicólogo António de Moraes Silva (1755-1824), encontramos o termo “palacete” na 10.ª edição, “rev. corrig. muito aum. e actualizada” de 1949-1959, dos filólogos Augusto Moreno (1870-1955), Cardoso Júnior (1884-1969) e José Pedro Machado (1914-2005). Numa entrada relativamente desenvolvida lê-se que palacete é um palácio pequeno, sendo o termo ilustrado por citações dos escritores Fialho de Almeida (1857-1911) e Júlio Dantas (1876-1862). A entrada assemelha-se à da *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira* (Vol. XX, 34), onde se trazem outras duas citações, d’*Os Maias* (1888) de Eça de Queirós (1845-1900) e de *Duas horas de leitura* (1858) de Camilo Castelo Branco (1825-1890). Destes exemplos, iremos apenas explorar os casos de Eça de Queirós e Júlio Dantas.

N’*Os Maias* de Eça de Queirós surgem dois palacetes, ambos imaginados pelo escritor, um em Benfica, o outro em Arroios. O de Benfica, longe do centro de Lisboa, era descrito como uma “morada quase histórica”, sendo a casa onde o personagem Afonso da Maia vivera na juventude e depois de casar, isto é, datando talvez do início do século XIX ou mesmo do século anterior. Cerca de 1824, foi objecto de obras, tendo sido plantados “arvoredos” (Queirós, 1888: I, 15). O outro palacete situava-se em Arroios, mais perto do centro da cidade. Era a morada da futura mulher de Pedro da Maia, Maria Monforte e do seu pai. Era um palacete que fora alugado a uma família de nome Vargas, e que foi depois morada do casal Pedro e Maria. Da arquitectura destes dois palacetes pouco se sabe. No de Benfica, depreende-se que existia uma “livraria”, com “altas estantes”, que ficava no andar

superior, visto que tinha uma varanda onde roçavam os “ramos de uma alta árvore” (Queirós, 1888: I, 37). Do de Arroios, sabe-se que tinha uma sala de bilhar, onde Maria batia “à carambola francesa D. João da Cunha, o grande taco da época” (Queirós, 1888: I, 44).

Além destes palacetes, Eça refere, já no fim do romance, que “no escuro bairro de S. Vicente e da Sé”, havia “palacetes decrepitos, com vistas saudosas para a barra, enormes brazões nas paredes rachadas, onde entre a maledicencia, a devoção e a bisca, arrasta os seus derradeiros dias, cachetica e caturra, a velha Lisboa fidalga!” (Queirós, 1888: II, 515). Na verdade, os edificios que hoje apelidamos de palacetes situavam-se maioritariamente na zona ocidental de Lisboa. Como observou José-Augusto França, na época que este historiador designa como romântica, em que o fenómeno do palacete tem maior expressão, as zonas eleitas para a habitação nobre eram São Francisco, Rato, Passeio Público e Lapa: “cidade aristocrática de então, antes do rompimento das avenidas” (França, 1990: I, 360). Daqui se depreende que o termo palacete é usado por Eça de modo bastante livre, aplicando-se a velhos palácios mais ou menos arruinados e não ao que hoje chamamos de palacetes. Noutros romances do mesmo autor surgem outros casos de palacetes, como um de “um andar só” na Rua de S. Bento, pertencente à Srª Baronesa de Paradadas (n’*A Capital*, 1925). No *Conde de Abranhos*, não se fala num palacete, mas sim na “casa apalaçada do Desembargador Amado” (Queirós, 1925).

Para finalizar, iremos observar as referências de Júlio Dantas, no livro *Espadas e rosas*, onde há dois contos

que aludem a palacetes. No conto “Psicologia da Ingratidão”, temos um “pequeno palacete” com “jardim, rés-do-chão, primeiro andar”, em “estilo inglês, a Buenos Aires” – isto é, na Lapa. Tinha um “pequeno hall, um salão Luiz XVI, verde-malva e oiro, com um teto de Amôres de Gustavo Jaulmes (1873-1959), uma sala-de-música, um *smoking-room* árabe” e uma sala de bilhar (Dantas, 1919: 123-128). O outro palacete surge no conto “A Arte de ser Feliz”. Trata-se de uma história passada cerca de 1890. Os seus proprietários eram a filha dos barões de V. e o seu marido, “educado em Inglaterra”,

que “tinha uma situação de destaque na alta finança”. Era uma casa com dois andares, em S. Sebastião da Pedreira, “com todas as elegâncias modernas (...) e um admirável tecto de Albert Besnard [1849-1934], – três Amores dançando numa chuva de rosas” (Dantas, 1919: 79-84). Apesar destas histórias não serem necessariamente reais (a primeira é, aliás, contada como um relato de um sonho), sendo pouco provável que existissem tectos pintados por Albert Besnard<sup>6</sup> em Lisboa, não deixam de apresentar um certo tipo de ideal de luxo e de conforto a que aspiravam os possuidores de palacetes.

## CRONOLOGIA E PROPRIETÁRIOS

Segundo José-Augusto França, o palacete é sobretudo um “fenómeno” do século XIX (França, 1990: I, 350), datando o início da sua edificação na década de 40, associando-se à “ordem cabralista”, mas ressalvando que foi com a “Regeneração fontista” que teve maior alento, sendo os períodos de maior produção os anos 60 e 70 do século XIX (França, 1990: I, 360). No entanto, os primórdios podem ser encontrados ainda no final do século XVIII e é nesse sentido que Raquel Henriques da Silva considera o palacete como um tipo de edificação aristocrático-burguesa, que tem como “primeiro elo” o Palácio Quintela-Farrobo, na Rua do Alecrim (Silva, 1997: 11). Nos *Livros da décima de arruamentos* de 1793, este mesmo edifício é referenciado como “palacete” (Silva, 1997: 88), mas, posteriormente, há medida que o próprio edifício foi sendo engrandecido e enobrecido, passou a ser designado de palácio. Na sua tese de Doutoramento, Joana Cunhal Leal também coloca o início dos palacetes no fim do século XVIII, sendo um dos primeiros exemplos o Palacete das Laranjeiras (Rua de S. Pedro de Alcântara), edificado em 1798 pelo Desembargador José Pereira de Sousa Peres (Leal, 2005: 324).

O ponto em comum, que deverá ser um indicador para a caracterização dos palacetes, é o facto de estes estarem fortemente ligados à ascensão da burguesia,

o que, de facto, tem início com a queda do Antigo Regime desde o final do século XVIII. As menores dimensões dos palácios (e palacetes), a partir dessa época, resulta em grande medida das alterações nos estilos de vida dos seus encomendantes e proprietários. Enquanto os palácios anteriores eram construídos por membros de grandes casas senhoriais, destinando-se a ser símbolos de poder e “a albergar uma numerosíssima clientela”<sup>7</sup> (França, 1990: I, 349), os palacetes tinham sobretudo um valor residencial e destinavam-se maioritariamente à família nuclear:

é menos sólido, visa menos uma eternidade familiar [...]. Morada de famílias rapidamente feitas, com títulos nobiliárquicos improvisados, e dados numa só vida, cobrindo fortunas recentes [...], o palacete tem um aspecto superficial – e o gosto com que é traçado é superficial também, e hesitante (França, 1990: I, 350).

Importa notar que a análise de França tem correspondência com a de Carita, que, ao comparar palácio e palacete, diz que o último “tem tendência para ser mais gracioso e de menores dimensões, incorporando valores mais circunstanciais, da ordem da moda e do gosto efémero, ou mesmo de uma certa ostentação, mais próprios de um indivíduo em trajectória de ascensão ou afirmação social” (Carita, 2017: 255-256).

6 Paul-Albert Besnard(1849-1934) foi um pintor académico, influenciado pela corrente impressionista, que se destacou no retrato e pintura decorativa, tendo decorado o anfiteatro de Química da Sorbonne e salas do Município e do Petit Palais parisienses. Ver, por exemplo: Emmanuel Fougerat, s/d.

7 No período setecentista, a noção de privacidade abrange não só a família nuclear, mas também parentes, protegidos e criados, com divisões partilhadas (cf. Leal, 1996, 68).

## EXEMPLOS DE PALACETES DE LISBOA

Neste ponto, iremos analisar os palacetes que assim foram designados na obra pioneira de José-Augusto França: *A arte em Portugal no século XIX* (1990)<sup>8</sup>. No primeiro volume, este autor aborda a questão dos palacetes num capítulo intitulado “Palácios, palacetes e solares”, que trata sobretudo de Lisboa e do Porto. Os palacetes referidos por este historiador são, por ordem cronológica: o Palacete Santiago Prezado<sup>9</sup> (em Santa Catarina, que remonta ao século XVIII e remodelado em 1856, por ordem de Sebastião José de Freitas Júnior); o Palacete Fontalva, no Largo de São Mamede, de António Lopes Ferreira dos Anjos<sup>10</sup> (1815-1879) (1856); o palacete do “africanista visconde de Bessone (Ferragial)” (Tomás Maria Bessone, 1815-1877), em São Francisco (1856) (fig. 01); o Palacete de José Maria Eugénio (1811-1872), em São Sebastião (1859); o Palacete Iglésias, em São Francisco (1859); o Palacete de Alfredo da Silva, em Santa Catarina (mandado construir pelo industrial José Pedro Colares Pereira, em 1862); “ou outro, ao Príncipe Real, pela mesma altura” – que talvez seja o Palacete Barão de Santos (1862); o Palacete do Visconde de Loures, Ângelo Francisco Carneiro (1837-1870), na Rua Ivens (1865); e o “palacete severo mas elegante” de Policarpo José Lopes dos Anjos (1820-1909), no Príncipe Real (1874). França menciona ainda um “edifício, a S. Pedro de Alcântara, pesadão mas com qualidade arquitectónica, ou outro, às Chagas, com suas janelas de meia volta ornamentadas” (França, 1990: I, 358), que poderão ser o Palacete dos Condes de Tomar (1835) e o Palacete de Gaspar José Viana (1781, remodelado em 1861). Noutro capítulo, refere o palacete do capitalista Ribeiro da Cunha (1805-1883), no Príncipe Real (1877) (França, 1990: 353-360 e 389).

De comum nestes edifícios é o facto de pertencerem a membros da alta burguesia (ligados ao grande comércio) e proprietários industriais, muitos deles nobilitados. A maioria dos edifícios localiza-se numa área que vai de Santa Catarina, passando pelo Chiado, Chagas, continuando para S. Pedro de Alcântara, Príncipe Real e Rua

da Escola Politécnica. Fora deste circuito fica o Palacete de José Maria Eugénio, em São Sebastião. A cronologia de construção estende-se entre 1835 e 1877, mas a maioria é dos anos 50/60, existindo muitas remodelações de casas anteriores. Arquitetonicamente, trata-se de facto de edifícios com dimensões mais pequenas que as dos palácios. Cingindo-nos às fachadas principais (por uma questão de simplificação da actual análise), há semelhanças entre eles: portal (ou portais) sobrepujado por balcão; sacadas no piso nobre; enobrecimento conferido pela presença de cunhais, pilastras e emolduramento dos vãos; remate de platibanda, mais ou menos ornamentada, por vezes interrompida por frontão (geralmente triangular). É de realçar que esta composição arquitetónica confere imponência aos edifícios, o que os separa das casas unifamiliares comuns. De reter ainda, a cronologia que parte de 1835, mais tardia relativamente à que fora proposta por Raquel Henriques da Silva e Joana Cunha Leal.

Para a fase final do século XIX (no segundo volume da mesma obra de José-Augusto França, que começa em 1880), são nomeados outros palacetes. Por ordem cronológica: o Palacete Conceição e Silva, do industrial Francisco da Conceição e Silva (1852-1911) (1891, Avenida da Liberdade) (fig. 02); o Palacete Lambertini (1901); o palacete do capitalista Henrique de Mendonça (1864-1942) (1902) e o Palacete Leitão (1904); o Palacete Sotto-Mayor (1906); o de Josefina Clarisse Duprat de Oliveira, Viscondessa de Valmor (1840-1910) (1906); e o palacete da Avenida Fontes Pereira de Melo, de José Maria Marques (1914). Acrescem dois edifícios posteriores, entretanto demolidos, que França apelida de “caricaturas do género”: o Palacete Monte Real (1917) e Palacete do Campo Grande (c. 1923), em estilo neo-manuelino (França, 1990: II, 334). Há também o Colégio Académico, que França designou como “Palacete-colégio na Av. da República” (1904) (França, 1990: II, 183).

Os proprietários dos edifícios continuam a ser, de um modo geral, membros da alta burguesia, mas há uma

8 Noutras obras, este autor menciona outros palacetes, sendo o caso do livro *Monte Olivete, minha aldeia*, de 2001.

9 Nome que se refere ao poeta João Santiago Prezado (1883-1971), que foi seu proprietário em 1939. Ainda antes, em 1910, o edifício fora adquirido por João Lobo de Santiago, Conde de Verride desde 1901.

10 O filho, Alfredo Ferreira dos Anjos (1860 - 1926), que seguiu a carreira diplomática, foi feito Conde de Fontalva, em 1896.

menor presença de titulares. Os palacetes analisados por França são, na maioria, do início do século XX (e até 1923), com excepção para o Conceição e Silva. A localização é agora sobretudo as Avenidas Novas (eixos das avenidas Marquês da Fronteira, Fontes Pereira de Melo e República). Mais para Sul, ficam os palacetes na Avenida da Liberdade (Conceição e Silva e Lambertini), mas, genericamente, todos estes edifícios marcam o avanço da cidade para Norte. Na composição das fachadas já se nota um maior investimento decorativo, com maior liberdade na articulação dos elementos arquitectónicos, o que se verifica, com

superior qualidade, na “notável fachada” do Palacete Valmor (França, II, 1990, 181).

Importa salientar que o Palacete Valmor é uma casa desenhada pelo arquiteto Ventura Terra (1866-1919), assim como o Palacete Mendonça. Neste artigo não iremos abordar os arquitetos autores dos palacetes, mas importa reter, pela importância, o nome de Ventura Terra, como um dos principais desenhadores de palacetes para a época entre 1880 e o início do século XX; e o de Giuseppe Cinatti (1808-1879), para o período anterior, sendo exemplo os palacetes Bessone, Iglésias e Anjos.



Fig. 01 Palacete de Tomás Maria Bessone, Visconde de Bessone (Ferragial), 1856, Giuseppe Cinatti (1808-1879); Rua Vitor Cordon, n.º 1 a 1H, Lisboa (fot. de Margarida Elias).



Fig. 02 Palacete Conceição e Silva, 1891, Henri Lusseau; Avenida da Liberdade, n.º 226 e 228, Lisboa (fot. de Margarida Elias).

## CARACTERIZAÇÃO DOS PALACETES

Para uma definição do termo palacete, devemos lembrar a proposta que Joana Cunha Leal trouxe para esta problemática, de modo a poder distinguir “o universo dos palacetes”, estabelecendo “uma série de *requisitos mínimos* à indexação de uma morada unifamiliar na categoria de *palacete*”. Para esta historiadora, esses requisitos foram:

1) a construção de pelo menos dois pisos, numa largura forçosamente superior a quatro vãos; 2) a existência de um portal, ou portais, bem demarcados na composição geral do edifício (não é forçoso que seja um portal central, nem que tenham uma carga decorativa acentuada, uma vez que (...) a nobilitação dos portais pode ser conseguida através do tipo de revestimento utilizado no piso térreo à maneira de Palladio); 3) a existência de um piso nobre igualmente demarcado, pontuado em regra pela abertura de sacadas e pela presença de balcões que jogam frequentemente uma ligação ao(s) portal(is) por via da inscrustação de mísulas; 4) o assumir de uma função estritamente residencial (Leal, 2005: 543-544).

Um exemplo dado por esta historiadora é o Palacete dos Marqueses de Pombal (c. 1801, na Rua das Janelas Verdes), onde há uma “substancial redução de escala com que apropria o padrão da habitação palaciana”, sendo a matriz “condensada à largura de apenas seis vãos” (Leal, 2005: 334). Este palacete foi mandado edificar pelo negociante e armador José António Pereira a partir de um núcleo arquitectónico previamente existente, do início da década de 1760. Trata-se de um edifício com dois pisos na fachada principal, sendo esta tripartida, com o corpo central sobreposto por frontão triangular com brasão. O piso nobre tem janelas de sacada, com varanda, mais saliente no corpo central. Ao nível dos interiores, destaca-se a rica decoração de estuques e, sobretudo, uma série de frescos atribuídos a Pillement (1728-1808), que datam provavelmente da época da pré-existência (Leal, 2005: 325-326).

As caracterização das fachadas dos palacetes sugerida por Joana Cunha Leal, bem como o exemplo acima citado do Palacete dos Marqueses de Pombal, correspondem a uma tipologia de edifício que se encontra num projecto de palacete, datado de 1864 (MNAA

des. N.º 1703), do arquiteto José da Costa Sequeira (1800-1872), professor da Academia de Belas-Artes de Lisboa: três corpos, frontão triangular (com espaço para o brasão de armas), grinaldas e vasos para plantas na platibanda, que José-Augusto França diiz ser uma “verdadeira morada de “brasileiros” (França, 1990: I, 361-362).

Ao longo do século XIX os edifícios classificados como palacetes foram-se alterando, mas continuaram a poder enquadrar-se nos “*requisitos mínimos*” propostos por Joana Cunha Leal. A evolução foi sobretudo de ordem estilística e, nesse sentido, o frontão tendeu a desaparecer, cedo substituído pelo remate em platibanda ou mansarda. A presença do brasão familiar, no frontão ou no portal, tornou-se mais rara, para o que terá contribuído o facto de este elemento ter passado a ser taxado em 1887, por um tributo que “atingiu todos os titulares e os donos de edifícios ostentando pedras de armas” (Vasconcelos, 2003: 78). O recorte das molduras dos vãos, começou por ser de verga recta, passando pela volta perfeita, em meados do século, logo avançando, para desenhos revivalistas e ecléticos. Aliás, este tipo de ornamentação, que inicialmente era sobretudo utilizada nas “zonas de recreio” de Sintra e Benfica (Leal, 1996: 78-79), foi ganhando visibilidade dentro dos limites de Lisboa, começando com o Palacete Fontalva e, depois, o Ribeiro da Cunha. À medida que se avança para o século XX, há uma maior influência do estilo francês *Beaux-Arts*, exemplificado nos palacetes de Ventura Terra.

Os primeiros palacetes tendiam a apresentar fachadas relativamente pouco ornamentadas, guardando-se o investimento decorativo para o interior, nomeadamente no piso nobre e áreas de recepção, existindo uma clara hierarquização dos espaços, separando o público e o privado. Este tipo de valorização do interior em detrimento do exterior tem raízes na tradição palaciana portuguesa mais antiga (Leal, 1996: 68). Deste modo, a nobilitação do edifício vem também pela ostentação e o conforto ao nível dos interiores, sendo que ao conforto se liga cada vez mais o investimento na higiene, nomeadamente pela presença de casas de banho. Voltando à questão da hierarquia dos espaços, é de destacar a importância do átrio de entrada, que sendo o primeiro momento de acesso ao edifício, é

também bastante ornamentado. A seguir a ele temos a escadaria principal, que é um dos elementos mais valorizado (desde o século XVIII), contribuindo para marcar essa hierarquia, sobretudo quando conduz aos salões de recepção (Leal, 1996: 69). Na verdade, em alguns palacetes, sobretudo mais tardios, o piso nobre passou a ser utilizado para o usufruto privado, sendo as salas de recepção situadas no piso térreo. É de destacar a utilização de azulejos, estuques e pinturas parietais, que complementavam a sensação de riqueza. Os temas decorativos tendem a traduzir os interesses dos proprietários, sendo muitas vezes alusivos à função de cada sala.

Dentro do gosto eclético que marcou o fim do século XIX e início do XX, devemos referir a influência da arquitectura italiana. Na revista *Construção moderna* aparecem três exemplos de palacetes italianos, que, apesar de serem fora de Portugal, devem ser considerados. No n.º 365 (5 de Março de 1912), surge o *Palacete da sr.ª Bozzini Luzzato*, sito em Gorizia (Itália), do arquiteto Gerolamo Luzatto (1876-1953) e, pouco depois (n.º 368, 20 de Abril) foi publicada uma notícia sobre o Palacete Marzoni-Corsini, em Turim, do engenheiro Carlo Angelo Ceresa (1870-1923). Outro caso citado nesta revista é o Palacete do advogado Virginio Bassani, em Borgo Trento (Verona), com desenho do arquiteto Ettore Fagioli (1884-1961) (n.º 372, 20 de Junho), em “estilo mourisco italianizado”. Destes exemplos, importa realçar o paralelismo com os edifícios de Lisboa do mesmo período, igualmente apelidados

de palacetes, correspondendo a volumes de pouca largura, diferentes quer dos palácios do Antigo Regime, quer dos palacetes registados até meados de oitocentos. Em Lisboa, o único edifício classificado como palacete que surge na revista *Construção Moderna* é o de Henrique de Mendonça (no n.º 361 de 5 de Janeiro de 1912). Outros edifícios, hoje designados por palacete, eram, na época, pelo menos nesta revista, ditos como casas, como o Palacete da Viscondessa de Valmor (no n.º 307, de 20 de Outubro de 1909).

Na mesma revista surge um projecto de palacete do arquiteto Alfredo Coffino (n.º 387, 10 de Fevereiro de 1913)<sup>11</sup>. Composto por dois andares, apresenta uma planta rectangular, remetendo para o piso inferior a cozinha e a sala, para o superior os quartos e biblioteca. Apesar de o portal de entrada se situar no centro da fachada, a distribuição e formato dos restantes vãos assumem uma organização assimétrica, acentuada pelo volume do salão, mais saliente do lado esquerdo. Este edifício poderia ser visto como uma simples moradia (ou vivenda), diferenciando-se do modelo de palacete que Costa Sequeira desenhou em 1864, o que se nota na ausência do eixo portal-sacada, ou na diluição da hierarquização exterior entre os pisos. Não deixa de ser significativo o facto do palacete apresentar coberura com telhado visível, o que acentua a semelhança a uma casa comum – indicando que a distinção de palacete, entendido como edifício nobre, apesar de menores dimensões, estava prestes a desaparecer.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Perante os dados que pudemos apurar, desejamos apresentar um contributo para a definição de palacete. Assumimos que a definição que sugerimos está aberta a investigação futura, nomeadamente através de estudos comparativos com outros casos, quer em Portugal, quer no estrangeiro, nomeadamente e sobretudo em Espanha e na Itália. Com os dados de que dispomos, a nossa proposta está sobretudo ancorada no modelo

definido por Joana Cunha Leal, que consideramos válido mesmo para o período posterior ao que foi estudado por essa historiadora (anos 70 do século XIX).

Para o diferenciar do palácio, teremos de levar em linha de conta a cronologia, que não deverá ser anterior ao final do século XVIII<sup>12</sup>, nem posterior ao primeiro quartel do século XX. Os proprietários destes edifícios

11 Sobre este arquiteto, cf. López Bernal, 2017: 13-27.

12 Noutro contexto, o historiador Vítor Serrão apelida de palacetes alguns edifícios traçados por Manuel Pinto de Vilalobos (f. 1734), o que se deve sobretudo à sua dimensão. Cf. Serrão, 2003: 147.

são elementos chave para a compreensão deste tipo de casas, pois não só é importante o estatuto social (ligado à alta burguesia), como a ligação à família nuclear se reflecte na busca da privacidade e do conforto, em detrimento da dimensão<sup>13</sup>.

Poderemos sugerir alguns subtipos de palacete, que iremos dividir sobretudo de modo cronológico. No primeiro subtipo temos os edifícios anteriores à Monarquia Constitucional, de tamanhos variáveis e que, muito embora fossem propriedade de membros da alta burguesia (nobilitada), apresentavam geralmente uma monumentalidade que os ligava aos palácios de Antigo Regime – caso do Palácio Quintela. É neste sentido que julgamos que deve ser interpretado o texto de José-Augusto França, quando refere que o Palácio Ceia (1760-1762, Rua da Escola Politécnica), o Quintela e o do Manteigueiro eram os últimos da “espécie palatina” (França, 2001: 75). Para esta cronologia, o termo palacete deverá guardar-se apenas para edi-

fícios significativamente menores, como o Palácio dos Marquês de Pombal.

Temos depois os palacetes propriamente ditos, que podemos apelidar de palacetes românticos, datados entre os anos de 1836-1879. Ainda apresentam algum nível de grandiosidade, mas com menores dimensões. O subtipo seguinte será o dos edifícios entre 1880-1910, que é o dos palacetes da Belle-Époque, geralmente mais pequenos que os anteriores e com um maior investimento decorativo ao nível das fachadas. Por último, poderemos acrescentar os palacetes posteriores a 1910, construídos após a queda da Monarquia, mas ainda espelhando os seus valores estéticos e sócio-culturais. São edifícios que se encaixam na caracterização de palacete e dificilmente os entenderíamos como uma casa comum – de que é exemplo do palacete do Duque de Lafões (fig. 03), na Rua dos Anjos, com projeto de 1914, mas só concluído em 1921. Com brasão na fachada, expressa um tempo que já tinha terminado (ou estava a terminar).



Fig. 03 Palacete do D. Caetano de Bragança, Duque de Lafões, 1921; Rua dos Anjos, n.º 82-82ª, Lisboa (fot. de Margarida Elias).

13 Por uma questão de simplificação, sugerimos que a área de implantação no terreno, do edifício, seja forçosamente inferior a 1300 m<sup>2</sup>, o que corresponde, *grosso modo*, ao Palacete de José Maria Eugénio. Note-se que o vizinho e posterior Palacete Mendonça tinha cerca de 600 m<sup>2</sup>. Em contraste, o Palácio Foz já tem cerca de 1800 m<sup>2</sup> e o Palácio Real da Ajuda cerca de 12600 m<sup>2</sup>. Contudo a dimensão não deverá ser o único factor de caracterização, visto que o imponente Palácio Palmela, “único exemplo de uma morada palatina de grande estilo criada ao longo do século XIX” (França, 2001, 83), tem apenas c. 634 m<sup>2</sup> de área. Estas medições foram realizadas através do site Lisboa Interactiva [<https://websig.cm-lisboa.pt/MuniSIG/visualizador/index.html?viewer=LxInterativa.LXi>].

## REFERÊNCIAS

- AA. VV. – *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira*, Vol. XX. Lisboa e Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, Limitada, s.d..
- BLUTEAU, Rafael – *Vocabulário português & latino*. Lisboa: Oficina de Pascoal da Silva, 1720.
- CARITA, Hélder – “Paço, solar, sobrado, palácio e palacete: nomenclaturas da casa senhorial da Idade Média ao século XIX”. *IV Colóquio internacional, A casa senhorial: anatomia dos interiores*. Universidade Federal de Pelotas, 2017, pp. 243-259.
- CARVALHO, António José de, DEUS, João de – *Dicionário prosódico de Portugal e Brazil* (4.º ed.). Porto e Rio de Janeiro: Lopes & C.º, 1890.
- Construção moderna*, anos de 1907, 1909, 1911, 1912 e 1913. Em: [http://ric.slihi.pt/A\\_Construcao\\_Moderna/revista](http://ric.slihi.pt/A_Construcao_Moderna/revista) (Acesso: 26 de Maio de 2022).
- DANTAS, Júlio – *Espadas e rosas*. Lisboa: Sociedade Editora Portugal-Brasil, 1919.
- FERREIRA, Sílvia – “O palácio e oratório setecentistas de Domingos Mendes Dias, ao Chiado. Idealização e construção de uma obra modelar na cidade de Lisboa”. PESSOA, Ana et al. (coord.), *Actas do V Colóquio internacional, A casa senhorial: anatomia de interiores*. Fafe: Município de Fafe, 2019, pp. 17-42.
- FOUGERAT, Emmanuel – *Albert Besnard (1849-1934)*. Chantreaeu: Innothèra Laboratoire, s/d.
- FRANÇA, José-Augusto – *A arte em Portugal no século XIX*, Vol. I. Lisboa: Bertrand Editora, 1990.
- \_\_\_\_\_ – *A arte em Portugal no século XIX*, Vol. II. Lisboa: Bertrand Editora, 1990a.
- \_\_\_\_\_ – *Monte Olivete. Minha aldeia*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.
- LEAL, Joana Cunha – *Giuseppe Cinatti (1808-1879), percurso e obra*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1996. 2 vols. (Tese de Mestrado). Em: <https://run.unl.pt/handle/10362/64933> (Acesso: 26 de Maio de 2022).
- \_\_\_\_\_ – *Arquitetura privada, política e factos urbanos em Lisboa, da cidade pombalina à cidade liberal*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2005. 2 vols. (Tese de Doutoramento).
- \_\_\_\_\_ – “Os interiores do palacete da rua da Horta Seca e a líbido ostentatória de Domingos Mendes”. TAVARES, Cristina Azevedo et al. (coord.), *Arte & Eros*. Lisboa: Ciclo de conferências do Grupo de Ciências e Teorias da Arte, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2008, pp. 190-203.
- LÓPEZ BERNAL, Vicente – “La restauración del teatro Carolina Coronado. Reconciliación de un edificio con la ciudad”. CARMONA BARRERO, Juan Diego et al. (coord.), *Tres centenarios. Teatro Carolina Coronado, Cervantes y Rubén Darío*. Almendralejo: actas de las VIII Jornadas de Historia de Almendralejo y Tierra de Barros, 2017, pp. 13-27
- MACHADO, Cirilo Volkmar – *Collecção de memórias, relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portugueses, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*. Lisboa: Imprensa de Victorino Rodrigues da Silva, 1823.
- PINHEIRO, Susana Marta Delgado – *Manoel Caetano de Sousa*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1989. 3 vols. (Tese de Mestrado).
- RATTON, Jácome – *Recordações de Maio de 1747 a 1810*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1813 (2.º ed. 1920).
- RODRIGUES, Francisco de Assis – *Dicionário tecnico e historico de pintura, esculptura, architectura e gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875.
- SERRÃO, Vítor - *História da arte em Portugal: O Barroco*. Lisboa: Editorial Presença, 2003.
- SILVA, António de Moraes – *Dicionário da lingua portugueza composto pelo padre D. Rafael Bluteau*. Lisboa: Oficina de Simão Tadeu Ferreira, 1789.
- \_\_\_\_\_ – *Grande dicionário da língua portuguesa* (10º ed. rev. corrig. muito aum. e actualizada... por Augusto Moreno, Cardoso Júnior e José Pedro Machado). S.l.: Confluência., 1949.
- SILVA, Raquel Henriques da – *Lisboa romântica. Urbanismo e arquitectura, 1777-1874*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1997. 2 vols. (Tese de Doutoramento). Em: <https://run.unl.pt/handle/10362/11507?locale=en> (Acesso: 26 de Maio de 2022).
- VASCONCELOS, Francisco de – *A nobreza do século XIX em Portugal*. Porto: Centro de Estudos de Genealogia, Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto, 2003.
- VITERBO, Joaquim de Santa Rosa de – *Elucidario das palavras, termos, e frases antiquadas da lingua portugueza*, Tomo II. Lisboa: A. J. Fernandes Lope Editor, 1865 (2.º ed.).

## PÁGINA DE INTERNET

Câmara Municipal de Lisboa – *Lisboa Interactiva*. Em: <https://websig.cm-lisboa.pt/MuniSIG/visualizador/index.html?viewer=LxInterativa.LXi> (Acesso: 26 de Setembro de 2022).

# MODERNIDADE E TRADIÇÃO: OS TRAÇOS ARQUITECTÓNICOS NA AVENIDA RESSANO GARCIA NO PERÍODO ENTRE 1904 A 1909

## MODERNITY AND TRADITION: ARCHITECTURAL FEATURES ON AVENIDA RESSANO GARCIA BETWEEN 1904 AND 1909

António Cota Fevereiro<sup>1</sup>

ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa  
antoniofranciscocotafevereiro@gmail.com – ORCID | 0000-0002-2499-3698

### RESUMO

O objectivo deste artigo é o de salientar as principais características de um conjunto de edifícios construídos de 1904 a 1909 na Avenida Ressano Garcia em Lisboa, a partir do projecto do arquitecto Raul Lino para Joaquim de Jesus Ferreira. Neste projecto o arquitecto enveredou por uma linguagem arquitectónica sóbria, com referências quinhentistas e abordagens novas, inspiradas na arquitectura tradicional portuguesa e na contemporânea anglo-saxónica. Este projeto foi caso único e não teve repercussão no trabalho de outros projetistas e até 1909 foram erigidos edifícios de diferentes tipologias, onde se exploraram conceitos novos. O presente artigo partiu do cotejamento de várias fontes arquivísticas e bibliografia, para salientar a intemporalidade da obra aqui seleccionada e que caracteriza, em parte, a arquitectura do início do século XX em Portugal.

### PALAVRAS-CHAVE

Lisboa | Avenida Ressano Garcia | Casa à Portuguesa | Arte Nova | Raul Lino

### ABSTRACT

The aim of this article is to highlight the main characteristics of a set of buildings erected from 1904 to 1909 on Avenida Ressano Garcia in Lisbon, from the project by architect Raul Lino for Joaquim de Jesus Ferreira. In this project the architect developed a sober architectural style, with references of fifteenth century and new approaches inspired in the traditional Portuguese and contemporary Anglo-Saxon architecture. This project was unique and had no repercussion in the work of other draughtsmen. In fact, different types of buildings were built and new concepts were explored until 1909. This article is based on the collation of various archival sources and bibliography to highlight the timelessness of the work selected here, which characterises, in part, the architecture from the beginning of the twentieth century in Portugal.

### KEYWORDS

Lisbon | Avenida Ressano Garcia (Ressano Garcia Avenue) | Casa à Portuguesa (Portuguese House) | Art Nouveau | Raul Lino

## INTRODUÇÃO

Das primeiras moradias a serem construídas na Avenida Ressano Garcia uma foi da autoria de Raul Lino e nesta convergiu a identidade nacional com influências estrangeiras. Contudo, esta abordagem não teve repercussão nas edificações posteriores caracterizadas por uma linguagem arquitectónica contemporânea. Neste estudo selecionamos determinados projetos onde diversos conceitos foram originalmente reinterpretados e onde foram desenvolvidas certas características

pouco focadas na historiografia, que importa aqui realçar. No entanto, convém aqui assinalar o facto que a avenida teve a sua designação alterada após a revolução republicana de 5 de Outubro de 1910 para Avenida da República.

No texto as designações dos pisos e dos espaços nos projetos analisados estão de acordo com o que foi descrito na documentação consultada.

## O ARQUITECTO RAUL LINO

Raul Lino nasceu no dia 21 de Novembro de 1879 na freguesia da Lapa, cidade de Lisboa, onde foi baptizado a 25 de Dezembro do mesmo ano. Era filho de José Lino da Silva (1840-?), negociante de materiais de construção, e de Maria Margarida de la Salette de Lima Pinto (1836-?), irmã do arquitecto Miguel Evaristo de Lima Pinto (1825-?).

O meio familiar deverá ter sido preponderante na sua apetência pela arquitectura e em 1890 aos 10 anos de idade foi estudar para Inglaterra num colégio católico. O contacto com a cultura britânica, através das paisagens e dos costumes, e, muito provavelmente, com o movimento Arts and Crafts<sup>1</sup> e o Aesthetic Movement<sup>2</sup>, através da arquitectura e das artes decorativas, deverão ter sido relevantes para a sua formação. Permaneceu em Inglaterra até 1893 e nesse ano, por sugestão do historiador Joaquim Bensaude (1859-1952), seguiu para Hannover, na Alemanha, com 13 anos para estudar arquitectura e simultaneamente começou a trabalhar no *atelier* do arquitecto e historiador hanoveriano Albrecht Haupt (1852-1932), doutorado e especialista na arquitectura portuguesa com a tese

intitulada *Die Baukunst der Renaissance in Portugal*<sup>3</sup>. O contacto com Haupt foi fundamental para desenvolver um espírito historicista e nacionalista, essencial no amor que passou a votar à sua pátria. No mesmo período leu a obra *Walden or life in the Woods* do escritor norte-americano Henry David Thoreau (1817-1862) (Pereira, 2013: 23) e onde se exalta o valor da vida solitária e meditativa, em harmonia com a natureza, contra a civilização industrial. A estadia nos dois países e a assimilação dos valores estéticos e espirituais foram decisivos na sua vida e no trabalho que viria a desenvolver.

No ano de 1897 com 18 anos deixou a Alemanha e voltou para Portugal onde começou a trabalhar nas oficinas do pai e a viajar pelo país. Nessas viagens, acompanhado em algumas pelo pintor Alfredo Roque Gameiro (1864-1935), registou em desenho e texto o que viu, sobretudo no Alentejo que tanto o impressionou. No ano de 1902, com um amigo inglês, foi a Marrocos admirar a arquitectura e a cultura (Ribeiro, 1994: 27-31). Estas viagens foram essenciais para o trabalho que veio a desenvolver, através de uma capacidade

1 Movimento estético inglês da segunda metade do século XIX em que se valorizava o trabalho do artesão em detrimento da maquinaria industrial, liderado pelo crítico de arte e artista John Ruskin (1819-1900) e o designer, escritor e poeta William Morris (1834-1896), que viria a ter uma grande influência no design do século XX.

2 Movimento artístico oitocentista europeu que enfatizou os valores estéticos em detrimento de temas sociais na literatura, belas artes, pintura, artes decorativas e design de interiores.

3 *A Arte da Construção do Renascimento em Portugal*.

reinterpretativa notável. Mas, é precisamente pelo contacto "... com a arte de nações estrangeiras que a arte de um país ganha aquela vida individual e distinta a que chamamos nacionalidade [...]" (Wilde, 1993: 129)

Na cidade de Lisboa Raul Lino envolveu-se no meio artístico rodeado das mais influentes figuras da música, literatura e poesia. Neste círculo começou a ter as primeiras encomendas de projetos de arquitectura e desenho de mobiliário, equipamento, tecidos, vitrais e azulejaria, entre outros. Entrecruzando a organização e a espacialidade da casa burguesa anglo-saxónica com estilizações do *Jugendstil* e com a sobriedade e a volumetria da arquitectura tradicional portuguesa. Adaptando harmoniosamente e magistralmente um edifício com o terreno e a envolvente, como na Casa da Quinta da Comenda (1903) para o Conde d'Armand (1863-1919) na Arrábida e na sua habitação a Casa do Cipreste (1907-1913) em Sintra (Pereira, 2013: 133-138), tornando-se assim no mais ardente promotor da *casa à portuguesa* (Ramos, 2010: 236-242).

Gradualmente a originalidade do seu trabalho fez-se notar e a ser valorizada, conforme nos relata um artigo na *Ilustração Portuguesa* dedicado a vários projetos seus:

Demais, Raul Lino tem uma perigosa qualidade a recommendal-o: é novo. N`um paiz com o culto archeologico da mumia, preconceituoso até á medula, rotineiro até ao idiotismo, a mocidade é um valor negativo, uma especie de maleficio social contra as maiorias se precaveem, armadas de desconfiança e de receio (A Obra de um Reformador, 1908: 387).

No ano de 1907 casou com Alda Decken dos Santos<sup>4</sup> (1887-1990) de quem teve duas filhas<sup>5</sup>.

Raul Lino (fig. 01) foi também construtor civil<sup>6</sup>, desempenhou cargos no Ministério das Obras Públicas e foi Superintendente dos Palácios Nacionais. Foi igualmente ilustrador, autor de cenários e de figurinos para teatro e organizador da programação de filmes, recitais, peças de teatro, espetáculos de bailado e concertos.

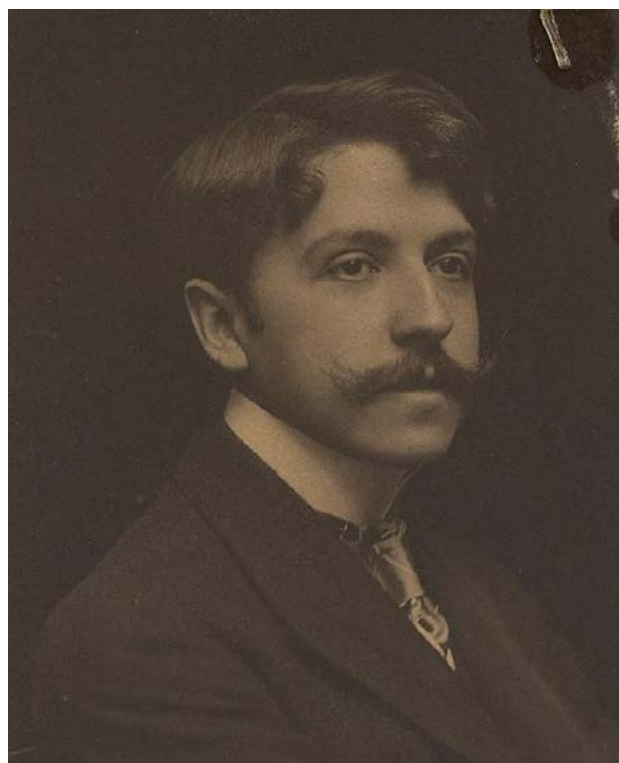


Fig. 01 Fotografia do arquitecto Raul Lino com a seguinte dedicação: *Ao excelente amigo o Sr. José Relvas para recordar a muita estima e gratidão. Do Raul Lino - Lisboa, Setembro de 1908.* Arquivo Histórico da Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça. Queremos agradecer ao Dr. Nuno Prates a cedência da fotografia.

4 Casaram no dia 29 de Abril de 1907 na freguesia de Sebastião da Pedreira da cidade de Lisboa. Filha de Joaquim Antunes dos Santos e de Cristina Luísa Bernardina Gertrudes Hermínia Decken, o pai era natural de São Domingos de Rana e a mãe de Wesel, Alemanha.

5 A primeira filha chamava-se Maria Cristina Lino (1908-2008) e a segunda filha era Isolda Lino (1910-2008).

6 Inscrito com o n.º 134 na Câmara Municipal de Lisboa e como temos vindo a verificar nos documentos e desenhos técnicos existentes no Arquivo Municipal de Lisboa | Bairro da Liberdade.

No ano de 1932 foi um dos membros fundadores da reformulada Academia Nacional de Belas Artes e em 1967 foi seu director. Escreveu várias obras dedicadas à arquitectura e foi um dos raros exemplos de “arquitecto total” que se dedicou simultaneamente a várias

criações artísticas, qualidades que o tornam num dos mais geniais arquitectos portugueses do século XX.

Morreu em Lisboa, na freguesia da Penha de França, no dia 13 de Julho de 1974.

## A ARQUITECTURA EM LISBOA NO INÍCIO DO SÉCULO XX E A AVENIDA RESSANO GARCIA

No início do século XX a cidade de Lisboa estava em crescimento urbano e económico, embora não estivesse ao mesmo nível de outras cidades europeias (Rollo, 2010: 31-39).

A procura de habitação e a rapidez na construção levaram inevitavelmente ao emprego de materiais baratos como o estuque, o tijolo, o ferro e o cimento, com o intuito de simularem materiais nobres<sup>7</sup>.

A arquitectura era caracterizada pelo eclectismo, embora modernizado, como por exemplo, o projeto de 1900 da Casa Artur de Sá<sup>8</sup> na Rua Conde de Redondo do arquitecto António José Dias da Silva (1848-1912) de inspiração mourisca adaptada ao traçado arquitectónico europeu ou o projeto de 1897 do edifício Dr. José Daniel da Silva Pereira Tavares (1843-1906)<sup>9</sup> para habitação na Avenida da Liberdade da autoria

do arquitecto Luís Caetano Pedro de Ávila (1832-1904) delineado ao gosto classicista. A distribuição interna destas habitações refletia a vivência e a estratificação social burguesa, nomeadamente: na eficaz interligação entre as zonas de estar e as de serviço e no dimensionamento dos vãos de acordo com relações visuais e físicas entre o interior e o exterior<sup>10</sup>, reflectindo assim o gosto pela arquitectura e pelo programa interior doméstico das habitações francesas<sup>11</sup> e anglo-saxónicas.

Os conceitos aqui apontados foram explorados em inúmeras soluções na cidade de Lisboa. Contudo, foi após a abertura em 1897 da Avenida Ressano Garcia que se desenvolveram determinadas abordagens arquitectónicas e que importam aqui ser realçadas, onde originalmente se mesclaram os ecletismos oitocentistas com o conceito da *casa à portuguesa* e a estética da Arte Nova então em voga. Efectivamente, em 1909 os terrenos em

7 Por exemplo o uso do estuque para simular cantaria e para cobrir estruturas metálicas, o uso de pinturas a simular materiais nobres nas fachadas exteriores, o emprego do cimento para simular esculturas, entre muitos outros detalhes e como temos observado nas cidades de Lisboa, Porto, Paris, Bruxelas, Roma e Madrid, entre outras.

8 A moradia ficava na Rua Conde de Redondo n.º 74 a 76. O projeto deu entrada na Câmara Municipal de Lisboa no dia 3 de Setembro de 1900 e ficou concluída em 1902. Foi demolida em 1959 (A.M.L. | B.L., 1900: fl. 1) (Casa do Sr. Arthur de Sá, 1900: 1-3).

9 Foi construído na Avenida da Liberdade e tinha os números de polícia 146 a 148. O proprietário apresentou o projeto para licenciamento, na Câmara Municipal de Lisboa, no dia 22 de Fevereiro de 1897. No mesmo lote tinha sido construído um chalet e palco de madeira, por Edward Petil, cujo pedido deu entrada no dia 14 de Janeiro de 1893. O edifício foi demolido em 1971 (A.M.L. | B.L., 1897: fl. 1) (Casa do Ex.mo Sr. Dr. Daniel Tavares, 1900: 3).

10 Esta relação entre espaços/zonas e a procura do conforto no lar aperfeiçoou-se após várias experiências durante o século XIX, as quais tiveram origem sobretudo nos países anglo-saxónicos. Nos Estados Unidos da América foi publicado em 1842 a obra *A Treatise on Domestic Economy for the Use of Young Ladies at Home and at School*, pela pedagoga Catharine Esther Beecher (1800-1878). No Reino Unido o arquitecto Robert Kerr (1823-1904) publicou em 1864 a obra *The gentleman's house; or, How to plan English residences from the parsonage to the palace* (Ramos, 2010: 194-195). Outro factor decisivo na propagação de soluções arquitectónicas e espaciais inovadoras foi a publicação periódica americana *Godey's Lady's Book*, também conhecida como *Godey's Magazine and Lady's Book* (Ramos, 2004: 2-72), publicada de 1830 a 1878 na cidade de Philadelphia. Tinha artigos sobre moda, labores femininos, receitas culinárias, artigos científicos, partituras de música e projetos de arquitectura, entre outros assuntos. Os arquitectos Samuel Sloan (1815-1884) e Isaac Harding Hobbs (1817-1896), ambos sediados em Philadelphia, colaboraram com projetos de edifícios, moradias, anexos, pocilgas e queijarias, entre outros.

11 Veja-se por exemplo a separação entre a retrete e o wc/banho em muitos projetos deste período, nomeadamente, nos de Ventura Terra e nos projetistas aqui abordados, entre outros.

torno da avenida ainda não tinham sido totalmente urbanizados e os edifícios construídos concentravam-se no seu início e logo depois da Praça de Touros do Campo Pequeno (fig. 02), onde foram erigidos os exemplares arquitectónicos aqui abordados e que iremos explicar. No entanto, para os enquadrar abordaremos sucintamente a *casa à portuguesa* e a Arte Nova.

## A CASA À PORTUGUEZA

No século XIX a Bélgica, França, Alemanha, Grã-Bretanha, Itália, Espanha e Portugal encetaram a colonização de África e começaram a definir as fronteiras das respectivas colónias. A ocupação portuguesa tinha o território de Angola e de Moçambique em lados opostos na costa africana e empreendeu assim a sua união através do interior. Todavia, esta vasta porção de terra foi cobiçada pela Grã-Bretanha e em 1890 lançaram o infame *Ultimatum* ao governo português a reclamar a sua possessão. A humilhação de Portugal gerou uma indignação e despoletou o orgulho patriótico pela própria identidade nacional (Pereira, 2013: 34), como a questão da *casa à portuguesa* que passou a ter mais relevo na sociedade coeva.

Efectivamente, o debate gerado em torno desta questão irremediavelmente levou à contestação dos modelos estrangeiros na arquitectura e à procura de um tipo de *casa à portuguesa*, mas num país com diferentes regiões, clima, solos, paisagens e modos de viver contribui

[...] para a especialização das habitações, os *typos* tradicionais, que, nas cidades, desapareceram já, quasi completamente, diante da uniformização segundo um *typo* mais ou menos cosmopolita e característico, devem, pois, variar, e variam, com efeito, de região para região, no aspecto exterior, na ornamentação das portas e janelas, nas varandas, nas escadas, na matéria das coberturas e pavimentos, no lar, na chaminé [...] (Pessanha, 1902: 19)



Fig. 02 Planta da Avenida Ressano Garcia, 1908-1909, Levantamento Topográfico da Cidade de Lisboa, dirigido por Júlio António Vieira da Silva Pinto e Alberto de Sá Correia, 1904-1911, plantas 10K, 10L, 10M e 10N.

Esta consciencialização também foi propagada por escritores<sup>12</sup> e poetas (Ribeiro, 1994: 76), como por exemplo na obra *Impressões e Paizagens* de Raul Brandão (1867-1930):

E na verdade o quintal, em dias de sol, quando o ar é transparente e azul, tinha uma apparencia extraordinaria d'abundancia: as couves gallegas, repolhudas, de folhas enormes, cresciam contentes; as fructeiras, de tronco vigorosos, rebentavam de saude – e até o mesmo feijoaal, que nascia junto ao muro, repontava com força, perennemente humedecido pela agua. Uns craveiros floriam brancos e vermelhos, muito lindos, e ao fundo uma nóra adormecida entre nogueiras punha na alegria da horta uma nota ferrugenta e triste. E tudo n'aquella casa, desde as cobertas de fundo branco com desenhos d'um azul desbotado, até ás salas claras, forradas de azulejos antigos e leves,

aromatizadas pelas uvas de cheiro que enfeitavam os frisos, enchia a gente de pacificação e ternura, fazia pensar em typos alegres e bondosos dos romances de Julio Diniz. (Brandão, 1890: 108-109)

Neste texto temos as alusões à natureza, ao campo e à poesia, enaltecidas pela qualidade perene e ancestral de um modo de viver, de estar e de relacionamento com o espaço exterior envolvente. Longe de se agarrarem ao passado os ideólogos querem projetar no futuro todas estas qualidades.

Os conceitos de estar/relação com o interior/exterior das habitações antigas foram reformulados em novas concepções, expressos na volumetria, nas artes aplicadas e no modo de viver contemporâneo burguês (fig. 03), onde o conforto e as novas tecnologias facilitaram a vida quotidiana<sup>13</sup>.



Fig. 03 A lareira na sala de jantar da Casa Roque Gameiro (Tavares, 1909: 708). Coleção do autor.

- 12 O escritor José Maria de Eça de Queirós (1845-1900) em 1892 publicou *Civilização*, no jornal brasileiro *Gazeta de Noticias*, onde relata a vida de Jacinto, um homem citadino, culto e rodeado de todas as tecnologias modernas. Todavia, assim que toma contacto com o campo e a natureza abandona a civilização. Esta obra serviu posteriormente de base ao romance *A Cidade e as Serras* publicado postumamente em 1901.
- 13 Um dos primeiros projetos de Raul Lino foi a Casa da Quinta da Comenda para Abel Henri Georges Armand, Conde d'Armand (1863-1919), construída sobre as ruínas de um antigo forte (Macedo, 2016: 109-141). A simplicidade arquitectónica do projeto foi exigida pelo titular na sua concepção. Contudo, não descurou o conforto moderno no seu interior. A habitação tinha inicialmente elevador, estufas, instalações sanitárias, máquinas e outros aparelhos do mais moderno e cómodo que havia na altura (Casa do Ex.mo Sr. Conde de Armand, 1903: 155).

A *casa à portuguesa* também é uma consequência da influência do movimento inglês Arts and Crafts na arquitectura e nas artes decorativas (Morris, 2007: 56-61).

O mesmo foi igualmente reinterpretado na criação artística de vários países europeus e despoletou, em parte, o movimento Arte Nova.

## A ARTE NOVA

Na mesma época em que se discute a *casa à portuguesa* abriu em 1895 na cidade de Paris a *Maison de l'Art Nouveau* do marchand d'art alemão Siegfried Bing (1838-1905). O nome ficou de imediato associado a uma nova corrente estilística devido aos objectos de arte e decorativos expostos por artistas de vanguarda, além de outros asiáticos (Weisberg, Becker, Possémé, 2004).

Esta corrente foi buscar a fonte de inspiração às formas naturais das flores e plantas, onde o mundo simbólico e sonhador foi imbuído, contestando o academismo vigente oitocentista (Wilde, 1993: 59-60 e 140) (Carvalho, 1901: 214). Considerado por uns como vanguardista e por outros como de péssimo gosto<sup>14</sup>, a Arte Nova foi-se gradualmente generalizando a partir de 1900 para vários países europeus. A sua influência fez-se notar a nível da arquitectura, grafismo, escultura, pintura, objectos de arte e de uso quotidiano, entre outras criações<sup>15</sup>, empreendendo assim uma nova visão estética das artes decorativas e da manipulação volumétrica do edificado.

Na Alemanha e na Áustria enveredou por formas orgânicas e geométricas onde, respectivamente, se designam *Jugendstil* e *Secession*.

A Arte Nova em Portugal foi explorada em várias áreas, tais como:

- no grafismo através de molduras, representações humanas, florais e abstractas<sup>16</sup>;
- na arquitectura e no desenvolvimento das decorações, da volumetria/função do espaço e da assimetria de acordo com o lugar, a vista e o espaço interior;
- na azulejaria na criação de motivos e a sua integração na arquitectura;
- na decoração de interiores domésticos e de estabelecimentos comerciais<sup>17</sup>.

Nestas criações foram incorporadas de forma original as influências dos países francófonos (Carvalho,

14 Como por exemplo Cecil Wedgwood (1863-1916), um dos sócios da Wedgwood e que era uma das maiores e mais influentes fábricas de cerâmica a nível mundial, escreveu o seguinte texto sobre a Arte Nova: "We are not at all wedded to new art, in fact personally speaking I think a great deal of it is very poor... Not one out of a hundred of the purchasing public has really good taste. As long as a thing is new it may be as ugly as sin." (Reilly, 1995: 27)

15 No decurso da investigação em torno da Iluminação da Casa Real temos vindo a consultar inúmeros catálogos dos mais influentes fabricantes franceses, alemães, ingleses e austríacos, entre outros, e verificamos que o gosto pela Arte Nova sensivelmente entre 1900 a 1910 é pouco expressivo. No período de 1910 a 1914 resvala para soluções de fraca qualidade e torna-se comum.

16 Ver a obra dos ilustradores Celso Hermínio de Freitas Carneiro (1871-1904), Joaquim Guilherme Santos Silva (Alonso) (1871-1948), Cândido e MCespis (Fevereiro, 2017a: 233).

17 Na cidade de Lisboa houve vários estabelecimentos comerciais com pinturas em vidro e outras decorações Arte Nova e que se podem observar nas seguintes fotografias existentes no Arquivo Municipal de Lisboa | Fotográfico: Jardim do Chiado, Casa Geraldês, Jardim de Lisboa e Sapataria Coimbra, todas na rua Nova do Carmo; Chapelaria Salomão Cardoso, Patisserie Benard, Eduardo Martins e uma florista na rua Garrett; Pastelaria Ferrari na Rua Nova do Almada; Retrozaria Aurea na rua Aurea; Loja das Meias, Camisaria Pitta, Casa Verol & C.º todas na rua Augusta; Maison Blanch e a Casa Chave d'Ouro (antes de se ter tornado no café com o mesmo nome comercial) na praça D. Pedro IV (Rossio); Anymatographo do Rocio na rua dos Sapateiros; Calleya na rua das Portas de Santo Antão; Cervejaria Germania e Vacaria Bijou na rua São Pedro de Alcântara; Tabacaria Marécós na rua 1.º de Dezembro; Armazem Chinez, Fraga & C.º (relojaria e ourivesaria) e Ourivesaria do Socorro na Rua da Palma. As fotografias são da autoria de Alberto Carlos Lima (LIM000851, LIM000984, LIM001033, LIM001042, LIM001050, LIM001070, LIM002590, LIM002625, LIM001000, LIM001013), José Artur Leitão Bárcia (BAR000950), Joshua Benoliel (JBN000200, JBN000205, JBN000220, JBN000223, JBN000227, JBN000230, JBN000232, JBN000233, JBN000234, JBN000240, JBN000299, JBN000315, JBN000422) e de autor não identificado (A74720 e A74722).

1986: 154-155), como na obra dos pintores José António Jorge Pinto (1875-1945)<sup>18</sup> (fig. 04), Domingos Costa (1867-1954)<sup>19</sup>, Joaquim Luís Cardoso (1868-1967)<sup>20</sup> e Gabriel Constante (1876-1950)<sup>21</sup>, do vitralista Cláudio Martins (1879-1919) e dos arquitectos Manuel Joaquim Norte Júnior (1878-1962) e Álvaro Augusto Machado (1874-1944)<sup>22</sup>. Na obra deste

último também é notória a influência da Arte Nova germânica, assim como na de José António Jorge Pinto.

São todos estes conceitos, correntes estilísticas e novas abordagens que foram desenvolvidas nos projetos construídos na Avenida Ressano Garcia que iremos abordar em seguida.



Fig. 04 Lambriel em azulejo da autoria do pintor José António Jorge Pinto na *Casa de Jantar* do Colégio Roussel e pintado entre 1904 a 1905. Fotografia do autor, Novembro 2018.

- 18 A influência francófona é visível na obra em azulejaria realizada para: o Jardim de Inverno do Sanatório de Sant'Anna na Parede; a Casa de Jantar do Colégio Roussel; a Garagem Auto-Palace; o edifício Dr. Guilherme Augusto Coelho; a Leitaria A Camponeza; a Casa Dr. José de Lacerda; as Casas Álvaro Machado (também com influências germânicas); o edifício Dr. Fortunato Jorge Guimarães; o edifício António Tomás Quartín; a Concorrente; os chalet/retrete no Cais do Sodré e Parque Silva Porto, entre outros. As formas geométricas e de inspiração germânica foram desenvolvidas nas seguintes obras: nos painéis exteriores do Colégio Roussel; na Casa Viscondessa de Valmor; nos Armazéns Casa do Povo d' Alcantara; no edifício das massas alimentícias A Napolitana; na primitiva Central Tejo, entre outras obras (Fevereiro, 2015: 79-102) (Fevereiro, 2017a: 238-242).
- 19 Como por exemplo as pinturas exteriores decorativas da Casa Domingos de Sousa Andrade, projeto do arquitecto José Alexandre Soares (1873-?), da Camisaria Santos, projeto do construtor civil Joaquim António Vieira (1861-?), do Armazém de Novidades João Cardoso, da mercearia Martins & Costa e de um gabinete no Palácio Sotto Mayor, entre outras obras, em Lisboa (Fevereiro, 2017a: 234-235 e 250-252).
- 20 Nomeadamente, na obra em azulejaria as influências francesas e belgas são evidentes (Fevereiro, 2017a: 242-244).
- 21 Os motivos florais em esgrafito belgas foram reinterpretados na sua obra de forma original e na articulação/escala na arquitectura (Fevereiro, 2017a: 247-248).
- 22 Na Casa Dr. José de Lacerda e no Bairro das Roseiras, no Alto do Estoril, o arquitecto inspirou-se na arquitectura Arte Nova belga e alemã na sua concepção, nomeadamente no desenho do jardim de inverno da primeiro e no entendimento da volumetria em ambos (Fevereiro, 2011: 209-228).

## A CASA JOAQUIM DE JESUS FERREIRA

No ano de 1904 foi entregue para apreciação na Câmara Municipal de Lisboa o projeto de uma moradia (fig. 05) de traçado singelo “[...] e elegante, é casa apenas para residencia do seu proprietario” (Casa do ex.mo sr. J. J. Ferreira, 1904: 123).

O autor do projeto foi o arquitecto Raul Lino<sup>23</sup> e o proprietário foi Joaquim de Jesus Ferreira (1863-1950)<sup>24</sup>, que tinha adquirido o *Talhão N.º 9* na então Avenida Ressano Garcia. O edifício foi erigido pela firma construtora Vieillard & Touzet<sup>25</sup> e teve como orçamento o preço de 7.000\$000<sup>26</sup> réis.

Na extremidade poente do lote foi construída uma vedação com soco e pilares em pedra. Os pilares tinham a secção quadrada e eram encimados por pirâmides com acabamento rusticado. O portão tinha dois batentes e era o eixo de simetria do motivo do gradeamento e tinha início na base numa linha curva, ascendia na vertical e terminava num entrelaçar<sup>27</sup>.

O portão estava na extremidade sul/poente e tinha um carreiro em linha recta para a moradia.

A moradia foi construída no interior do lote, a planta era de formato rectangular e tinha três pisos. A extremidade sul/poente foi subtraída para colocar a entrada com alpendre coberto e estava alinhada com o eixo do portão, mas a porta principal ficava na fachada lateral e desta forma o acesso ao interior da habitação não era imediato, assegurando assim uma certa privacidade.

O interior da habitação desenvolvia-se num corredor em L a partir da porta principal<sup>28</sup>. A distribuição no *Rez-do-chão* era a seguinte: duas salas ou um escritório e uma sala para a fachada principal; despensa para norte (por ser mais fresco para preservar os alimentos); cozinha na extremidade norte/nascente e com porta de serviço para o jardim; um corredor debaixo do patamar da escadaria virado a nascente e a sala de jantar (fig. 06).

23 Os desenhos técnicos não estão assinados nem datados. O construtor civil responsável foi Guilherme Francisco Baracho (1855-?), inscrito na Câmara Municipal de Lisboa com o n.º 34, empregado da firma de construtores Vieillard & Touzet. A moradia tinha os números de polícia 64 a 64A e os pedidos apresentados foram os seguintes: construção da moradia, 11 de Junho de 1904 (A.M.L. | B.L., 1904: fl. 1); construção do mirante na extremidade do lote, 7 de Fevereiro de 1905 (A.M.L. | B.L., 1905: fl. 1), e construção da barraca, 18 de Julho de 1907 (A.M.L. | B.L., 1907: fl. 1). A barraca era composta por dois pisos e com a seguinte função: rés-do-chão para arrecadação de ferramentas de jardinagem e o segundo para viveiro de pássaros. Nos desenhos técnicos a sua localização era anexa à moradia, mas foi construída no interior do terreno. No levantamento topográfico da cidade de Lisboa, datado de 1904 a 1911, dirigido por Júlio António Vieira da Silva Pinto (1860-?) e Alberto de Sá Correia (1874-1937), na planta 10K (datada de Maio de 1908 e desenhada por H. Torres) atesta que a barraca foi construída no muro a norte, separada da habitação por um muro. O mirante foi depois modificado para garagem, cujo pedido deu entrada no dia 26 de Outubro de 1921 em nome de Jaime Salazar de Sousa. A moradia sofreu uma série de alterações e ampliações, cujo pedido deu entrada em nome de Carlos Salazar de Sousa no dia 7 de Julho de 1945. A moradia foi demolida em 1962.

24 Nasceu na freguesia da Pederneira, hoje Nazaré, concelho de Alcobaça no dia 10 de Novembro de 1863, batizado a 22 do dito mês e ano, filho de Ricardo de Jesus Ferreira e de Maria de Jesus. Casou na 3ª Conservatória do Registo Civil de Lisboa no dia 24 de Março de 1918 com Maria do Carmo de Almeida (c. 1873-?). Na altura do casamento era morador na Rua Dona Estefânia n.º 187 rés-do-chão. Morreu na freguesia de São Sebastião da Pedreira no dia 16 de Fevereiro de 1950. Poderá ser o mesmo que foi escritor, versejador e negociante com Angola e que residia no início do século XX em Lisboa (Soares, 1998: 108) (Andrade, 1999: 134 e 348). Ver o *Boletim da Sociedade de Geographia de Lisboa*, Volume 21, ano 1903, página 481.

25 Fundada pelos engenheiros franceses Charles Vieillard (1850-1911) e Fernand Touzet (1864-1929), que eram também construtores civis e cunhados (Santos, 1998, 106-108).

26 O orçamento era razoável para este tipo de construção e moradia. Vejam-se por exemplo outros orçamentos e custos finais consoante a tipologia de edifício: 5.400\$000 de orçamento em 1901 para a Casa do pianista Alexandre Rey Colaço (1854-1928) no Monte Estoril projetada por Raul Lino; 3.000\$000 de orçamento em 1902 para a Casa Júlio César de Mouta e Vasconcelos em Benfica, projetada pelo arquitecto Álvaro Machado e não foi erigida; 21.000\$000 de custo final em 1900 das cavalariças, cocheiras e anexos Henrique Bensaude (1853-1924) projetadas pelo arquitecto Miguel Ventura Terra; 13.000\$000 de orçamento para a Casa Olympia de Macedo Branco projetada pelo arquitecto Álvaro Machado; 32.000\$000 de custo final da Casa Viscondessa de Valmor projetada pelo arquitecto Ventura Terra e 45.000\$000 de orçamento para o edifício Amélia Augusta Pereira Leite projetado pelo arquitecto Manuel Joaquim Norte Júnior, entre outros. Os orçamentos constam nos respectivos números da revista *A construção moderna* e foram os seguintes: n.º 28; n.º 81; n.º 133; n.º 171; n.º 307 e n.º 298.

27 Este motivo tinha quatro travessões horizontais e assemelhava-se a uma nota musical numa pauta.

28 Nesta habitação o corredor é um mero espaço distribuidor para os diferentes espaços e que terminava na escadaria, único acesso vertical no seu interior. Todavia, o arquitecto explorou o conceito de *central living hall* na Casa Monsalvat em Cascais, em que os espaços giram em torno do *hall* e a relação da moradia com a envolvente, nomeadamente as vistas e o jardim (Casa de estylylização portuguesa do sr. Rey Colaço, 1901: 1-3) (Ramos, 2010: 154, 333 e 541).

ANNO V

A CONSTRUÇÃO MODERNA

N.º 136

CASA DO EX.<sup>MO</sup> SR. J. J. FERREIRA, NA AVENIDA RESSANO GARCIA  
 ARCHITECTO, SR. RAUL LINO

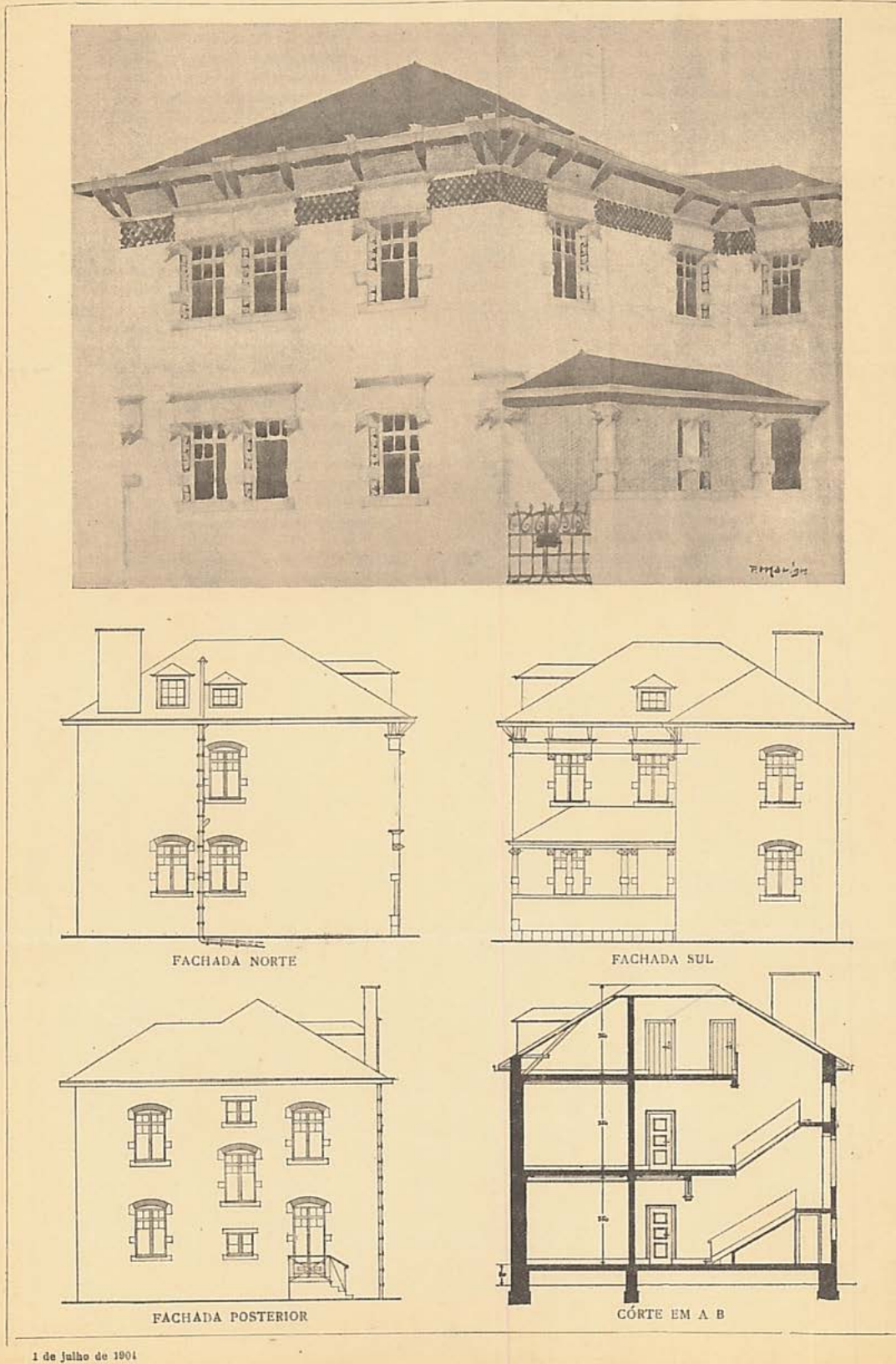


Fig. 05 Alçado principal e lateral em perpectiva, alçados laterais, alçado tardoz e corte da Casa Joaquim de Jesus Ferreira (Casa do ex.mo sr. J. J. Ferreira, 1904: 121).

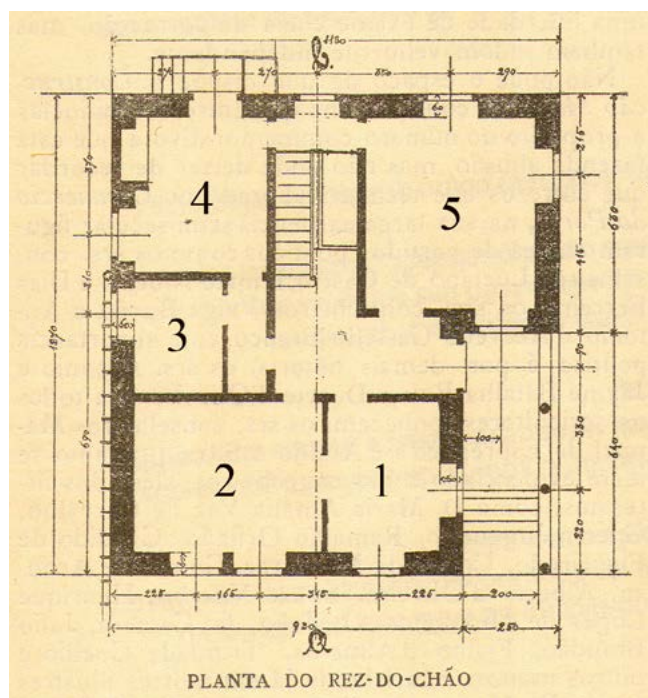


Fig. 06 Planta do Rez-do-chão da Casa Joaquim de Jesus Ferreira (Casa do ex.mo sr. J. J. Ferreira, 1904: 123). Na planta colocamos números e as respectivas designações dos espaços são as seguintes: 1 corresponde a sala/escritório; 2 a sala; 3 a despensa; 4 a cozinha e 5 a sala de jantar.

No *Primeiro Andar* eram os quartos e a instalação sanitária estava no seguimento da despensa. O *Sotão* correspondia em planta ao anterior, excepto o quarto na fachada sul e que era um só<sup>29</sup>. Esta disposição espacial refletia a vivência/eficiência de uma casa burguesa através da comunicação entre os espaços e a sua função de acordo com os pontos cardiais, delineada para uma pessoa só com os respectivos criados.

A nível de fachadas o arquitecto concentrou toda a criatividade na principal e na lateral até ao alpendre da entrada. Nas duas fachadas referidas o embaçamento era em pedra rusticada e este acabamento também foi seguido nos peitoris e parcialmente nas ombreiras dos vãos e dos pilares do alpendre. Nes-

tes a secção inferior era lisa, seguida de um cubo rusticado e a outra lisa, terminava noutra cubo com pontas de diamante<sup>30</sup> e também foram colocadas nos cunhais da fachada principal. As vergas dos vãos<sup>31</sup> tinham duas vezes o tamanho em altura das secções cubistas, o mesmo efeito e sobre-vergas. As janelas no *Primeiro Andar* tinham faixas sobressaídas do reboco com motivos decorativos<sup>32</sup> no mesmo nível que as vergas. Todo este sabor quinhentista português contrastava com as faixas que unificavam as fachadas, recurso empregue no estrangeiro e em Portugal na segunda metade do século XIX em azulejo ou em pintura (Fevereiro, 2017a: 230-232). A cobertura era integralmente baseada nas congéneres estrangeiras, sobressaída em relação às fachadas, beirados

29 No corte as portas interiores eram com as tábuas ao alto, como as que eram usadas nas casas tradicionais no campo. A mesma solução foi desenhada pelo arquitecto Álvaro Machado para a Casa Júlio César de Mouta e Vasconcelos anteriormente referida.

30 As pontas de diamante foram posteriormente partidas e a superfície ficou lisa, com o mesmo acabamento rusticado da secção cubista inferior. As pontas de diamante podem ter sido inspiradas na Casa dos Bicos na Rua dos Bacalhoeiros em Lisboa, que por sua vez podem ter sido baseadas nas do Palazzo dei Diamanti em Ferrara, Itália. No mesmo país as pontas de diamante foram empregues no Palazzo Bevilacqua, em Bolonha, e no rés-do-chão do Palazzo Santacroce a Sant'Angelo na Via di Santa Maria del Pianto na cidade de Roma.

31 O mesmo tamanho de verga foi empregue na fachada lateral sul da Casa Jorge O'Neill, hoje de Santa Maria, em Cascais (A.H.M.C., 1902: fl. 1) (Casa do Ex.mo Sr. Jorge O'Neill, 1902: 57-59). As janelas tinham um desenho específico e que o arquitecto utilizou para desenhar os mesmos para a Casa Dr. Avelino Monteiro em Sintra (Casa do ex.mo sr. dr. Avelino Monteiro, 1904: 65-67) e Casa Albino Caetano da Silva em Coimbra (C., 1909: 29-32) (Casa do sr. Albino Caetano da Silva, 1910: 217-218).

32 Não sabemos se os motivos eram em azulejo ou em pintura (Santos, 1996: 161). No alçado em perspectiva o arquitecto desenhou um motivo de malha aos quadrados em ângulo (Casa do ex.mo sr. J. J. Ferreira, 1904: 121). Raul Lino adoptou a mesma simplicidade arquitectónica e o mesmo recurso decorativo no projeto da Casa A. Duarte em Queluz (Casa do ex.mo sr. A. Duarte, 1903: 241-243).

apoiados em cachorros<sup>33</sup>, algerozes em zinco e telha de marselha. As trapeiras de três águas eram inspiradas nas anglo-saxónicas do mesmo período<sup>34</sup>. Nas fachadas laterais e tardo os vãos tinham vergas em arco abatido de tijolo<sup>35</sup>, com saiméis em cantaria e as mesmas secções cubistas.

Neste projeto Raul Lino enveredou por uma linguagem sóbria onde as referências inspiradas na arquitectura tradicional portuguesa e na contemporânea anglo-saxónica foram reinterpretadas de forma original. No geral, a moradia tinha uma aparência sofisticada e económica nos materiais empregues. A mesma opção foi também seguida pelo arquitecto Álvaro Machado no projeto da Casa Júlio César de Mouta e Vasconcelos<sup>36</sup>.

No decurso da sua construção foi entregue o projeto do mirante integralmente baseado no da moradia e não está assinado<sup>37</sup>. Foi erguido na extremidade norte/

poente do lote e em planta era quadrado. Tinha uma porta com telheiro e no cunhal da fachada para a avenida duas janelas, com a mesma verga e detalhes em ponta de diamante das anteriores. A inclusão deste elemento arquitectónico tradicional<sup>38</sup> coadunava-se com a habitação, mas o conceito foi modernizado e tinha vista para uma das principais avenidas da cidade onde circulavam os novos meios de locomoção.

O desenho arquitectónico da moradia e o mirante sobre a avenida não tiveram seguimento na Avenida Ressano Garcia. Os restantes proprietários e projetistas enveredaram por outros vocabulários arquitectónicos de carácter mais urbano e contemporâneo. De entre os vários edifícios construídos fizemos uma seleção dos mais relevantes onde vários conceitos foram reinterpretados e a data de 1909 foi escolhida propositadamente como limite cronológico, por causa da mudança de regime em 1910 e por a arquitectura divergir para outras soluções<sup>39</sup>.

## O PANORAMA ARQUITECTÓNICO NA AVENIDA RESSANO GARCIA ENTRE 1905 A 1909

Nos anos seguintes à construção da Casa Joaquim de Jesus Ferreira a câmara municipal continuou o loteamento de várias parcelas de terrenos na Avenida Res-

sano Garcia. Neles construíram-se na maioria edifícios para habitação, mas não houve uma uniformização em altura e estética<sup>40</sup> (Almeida, 1906: 508) (Tostões,

33 Só na fachada principal e para as laterais.

34 O mesmo género de trapeiras foi utilizado na cobertura da Casa António Maria Pimenta em Coimbra (Casa do ex.mo sr. Antonio Maria Pimenta, 1903: 41-43).

35 O arquitecto e outros, como Ventura Terra, Álvaro Machado, Alfredo Maria da Costa Campos (1867-1911), Adolfo António Marques da Silva (1876-1939) e António do Couto de Abreu (1874-1946), empregaram nos seus projetos vãos com vergas em tijolo. Na segunda metade do século XIX este material ganhou expressividade e foi empregue em inúmeras soluções arquitectónicas (Santos, 1998: 101-114).

36 Conforme vem descrito na revista *A construção moderna*: "A maior economia exigida pelo proprietário, levou o auctor do projecto a basear a sua composição em motivos unicamente pittorescos, procurando assim dar-lhe um aspecto de uma casa de campo, da maior simplicidade. Assim, a cantaria só é empregada nos peitoris, soleiras das portas e degraus das diversas escadas exteriores." (Casa do ex.mo sr. Julio Cesar de Mouta e Vasconcellos, 1902: 171) A moradia era para ser construída em Benfica (Fevereiro, 2011: 402-403).

37 Não há a certeza deste projeto ter sido da autoria de Raul Lino por causa do tipo de letra diferir do seu.

38 O conceito de mirante aparece em edifícios dos séculos XVII, XVIII e XIX com a finalidade de se poderem admirar paisagens ou o mar. Além da função de lazer também podiam ser pontos de observação ou de estar em arruamentos.

39 Nomeadamente, o gosto pela *casa à portuguesa*, pelos eclectismos e pela Arte Nova que se vão esgotar em soluções pouco engenhosas e repetitivas. As quais foram realizadas em edifícios para a nova burguesia da Primeira República que se apoiou em referências aristocratas, da velha burguesia e culturais em voga no final do século XIX e no início do século XX. Outro factor determinante na escolha da data foi o fim da carreira como Engenheiro da Câmara de Frederico Ressano Garcia ao fim de 35 anos de serviço (Ribeiro, 1989: 7).

40 Como podemos observar nas avenidas e edifícios construídos de 1853 a 1870 na cidade de Paris pela intervenção do então presidente da câmara Barão Haussmann (1809-1891). A mesma ortogonalidade e uniformização do edificado foi seguida na cidade de Barcelona pelo plano de 1859 do engenheiro catalão Ildefons Cerdà i Sunyer (1815-1876).

1995: 510-511) o que levou a duras críticas, como por exemplo a de Ribeiro de Almeida:

Não ha leis sobre esthetica. Na camara municipal, desde que os projectos se apresentem em harmonia com as respectivas posturas, isto é, com as alturas regulamentares dos pavimentos e as canalisações nas mesmas condições, não teem remedio senão approvar tudo, embora as fachadas sejam um aborto de esthetica (Almeida, 1909a: 9).

Todavia, construíram-se exemplares com qualidade arquitectónica e como Arnaldo Moreira enaltece no seu texto:

O bello que se vê na avenida da República, é, na maior parte, devido a Norte Junior, pois d'elle são as casas Branco Rodrigues, dr. Mario d'Artagão e D. Ernestina<sup>41</sup> Leite. Não sabemos se mais alguma. Ha tambem a esplêndida vivenda Valmôr e casa de D. Olympia Branco, a primeira de Ventura Terra e a segunda, mais modesta, de Alvaro Machado, existindo ainda outras, poucas, bastante rasoaveis e de que não conhecemos os auctores. O mais é detestável, ou pouco menos.

A falta de uma comissão de esthetica, na ocasião em que se começaram as edificações não só d'esta como das outras principaes arterias da nova Lisboa, deu em resultado a enorme quantidade de aleijões architectonicos, que confrangem o coração de quem os vê, e faz lastimar dinheiro tão mal empregado em taes disformidades (Moreira, 1911: 11)

Um dos primeiros edifícios a serem construídos na avenida foi a Casa<sup>42</sup> da Viscondessa de Valmor (1840-1910)<sup>43</sup> projetada pelo architecto Miguel Ventura Terra (1866-1919)<sup>44</sup>. Começou a ser erigida em 1905 e “[...] em

1906, obteve o «premio Valmôr», instituido em legado, pelo fallecido benemerito do mesmo titulo, marido da proprietaria, para ser conferido á melhor edificação particular que annualmente se faça na capital [...]” (Casa da Ex.ma Sr.ª Viscondessa de Valmôr, 1909: 50)

#### O desenho arquitectónico

[...] não obedece a estylisação conhecida. Como já vimos, o architecto é pouco de molde a sujeitar-se ás imposições do passado. Tem bastante genio artistico para fazer creações proprias.

Conhece-se, no trabalho de que nos occupamos, a preocupação do architecto ao projectar a elegante mansão: Fazer uma casa na cidade, sobre uma das principaes avenidas, rodeando-a de jardins por todos os lados, recuando o corpo principal sem deixar que da edificação se gose o aspecto dos arruamentos, para o que projectou os corpos lateraes sobre a avenida e rua de que forma angulo (Almeida, 1909b: 21-22).

O architecto partiu de um volume quadrangular na extremidade do lote, ao qual subtraíu uma secção no gaveto e onde dispôs a fachada principal em ângulo, de forma a ficar um jardim, com muro e dois portões para cada arruamento, que serve de antecâmara exterior antes de se aceder ao interior.

Os vãos da fachada principal iluminam o vestíbulo e a escadaria principal que formam o *Hall* – espaço central e organizador da distribuição interna da habitação – e separando eficazmente os espaços de estar dos de serviço, aproveitando assim as fachadas laterais sobre o jardim<sup>45</sup>.

41 O autor trocou o nome de Amélia Augusta Pereira Leite por Ernestina.

42 A moradia foi construída para rendimento e o primeiro arrendatário foi o secretário da Legação alemã Herr Lucius (Casa premiada com o premio Valmôr, 1907: 132).

43 Josefina Clarisse Duprat de Oliveira foi casada duas vezes: o 1.º com Ângelo Francisco Carneiro, 2º visconde de Loures (1837-1870) e o 2.º com Fausto de Queirós Guedes, 2º visconde de Valmor (1837-1898), dos quais não teve descendência.

44 O edificio tem os números de polícia 38 a 38A na Avenida da República e o n.º 22 para a Avenida Visconde de Valmor. O construtor civil responsável, inscrito com o n.º 129 na Câmara Municipal de Lisboa, foi Joaquim Francisco Tojal, as esculturas são da autoria de Jorge Pereira, a cantaria foi fornecida por Pedro Pardal Monteiro, a serralharia pela Jacob Lopes da Silva e a azulejaria exterior é da autoria do pintor José António Jorge Pinto (Almeida, 1909b: 22) (Fevereiro, 2011: 555-557). O pedido para a sua construção deu entrada na Câmara Municipal de Lisboa no dia 12 de Abril de 1905 em nome da Viscondessa de Valmor (A.M.L. | B.L., 1905: fl. 1).

45 No *andar nobre* (rés-do-chão) para poente há o *Escriptorio Bibliotheca*. Tem uma porta janela, ladeada por duas janelas, na fachada para a avenida e o *Terraço Coberto* para o jardim. Para nascente há o *Salão*, com os mesmos vãos e terraços que o *Escriptorio Bibliotheca*. O *Salão* comunica com a *Casa de jantar* através de portas de correr e ambos estabelecem uma relação visual com o exterior. Têm portas janelas para o *Terraço* que percorre a fachada e comunica com o jardim. Para norte há o *W.c. Lavabo* (instalação sanitária), a *Despensa*, a *Escada de serviço*, a *Cosinha* e a *Copa*, separados do *Hall* por um corredor. No 1.º *andar* há dois quartos principais, com *toilette*. Têm um terraço para as fachadas laterais, que é a cobertura dos terraços inferiores, e uma *bow window*, prolongando desta forma o quarto. Em torno da galeria do *Hall*, há um corredor em L, com acesso para os quartos, as instalações sanitárias e a escadaria de serviço.

O desenho arquitectónico tem influências francesas no seu desenho, nomeadamente o revestimento pétreo e os vãos. Também há referências românicas nos detalhes e anglo-saxónicas nas *bow windows*. Todavia, estas fontes de inspiração foram sabiamente integradas por Ventura Terra e animadas por faixas azulejares com um motivo padronizado nas fachadas exteriores que unem e enfatizam o carácter nacional do edifício. O motivo padronizado polícromo é composto pela sobreposição de figuras geométricas e estilização de girassóis Arte Nova da autoria de José António Jorge Pinto (Cota, 2022: 127-131).

A mesma solução de antecâmara exterior foi seguida no mesmo ano na Casa para Olímpia de Macedo Branco (1861-?)<sup>46</sup> e projetada pelo arquitecto Álvaro Machado<sup>47</sup> no gaveto oposto do lado oposto da avenida.

Neste projeto o arquitecto partiu de uma condicionante conforme nos deixou escrito na memória descritiva do projeto:

Attendendo, porém à economia desejada pela proprietária, todas as vergas das janelas serão construídas em tijolo, revestido de cimento e fingindo a tinta de óleo (A.M.L. | B.L., 1905: fl. 2).

Com efeito, a restrição imposta fez com que concentrasse o trabalho na manipulação volumétrica e na sobriedade das linhas arquitectónicas. Efectivamente, partiu da conjugação de dois volumes, unidos pela caixa de escadas, aos quais subtraiu dois bocados nas extremidades para evidenciar os quartos no 1.º andar e projetando assim o espaço interior no exterior revelando a função. A escadaria estava em eixo com a antecâmara, o portão principal e o gaveto, estabelecendo de forma eficiente um eixo condutor entre os arruamentos, a escadaria, o interior da habitação e o jardim. Este profícuo diálogo interior/exterior foi estabelecido no desenho das janelas do *rez do chão* que acentuavam a horizontalidade dos alçados. As janelas no lado da avenida iluminavam o *Vestibulo*, a *Saleta* e o *Salão* e do lado oposto era a *Casa de bilhar* e a *Casa de Jantar*<sup>48</sup>. A horizontalidade destas janelas contrastava com as varandas e portas janelas do primeiro andar – com largura superior às anteriores – que sugeriam uma certa verticalidade do alçado (fig. 07) (Fevereiro, 2011: 133-162).

Neste projeto e nos que criou posteriormente Álvaro Machado desenvolveu magistralmente a volumetria de acordo com a função<sup>49</sup>.

A mesma apetência pela volumetria/função<sup>50</sup> foi eximamente explorada pelo arquitecto Norte Júnior<sup>51</sup> em 1906

46 O seu nome em solteira era Olímpia Branca de Sousa de Macedo e casou em 1881 com o negociante Carlos Augusto Branco (1854-1902). Era viúva quando mandou construir a moradia na Avenida Ressano Garcia para residir com o seu filho Álvaro Branco que era solteiro (Fevereiro, 2017b: 540-544).

47 Os desenhos técnicos não estão assinados nem datados. O edifício tinha os números de polícia 45 a 45A na Avenida Ressano Garcia e 29 para a Avenida Visconde de Valmor. O pedido para a sua construção deu entrada no dia 26 de Junho de 1905. A assinatura do construtor civil responsável é a de Guilherme Francisco Baracho, inscrito na referida Câmara com o n.º 34, pela firma construtora Vieillard & Touzet. No dia 3 de Agosto de 1906 entrou um pedido para prorrogação por mais três meses para a continuação das obras. A moradia foi demolida em 1966 (A.M.L. | B.L., 1905: fl. 1) (Projecto de Casa para a Ex.ma Sr.ª D. Olympia de Macedo Branco, 1905: 113-114).

48 No volume voltado para a avenida estavam em eixo o *Vestibulo*, a *Saleta* e o *Salão*. Estes eram separados da *Casa de Costura*, do *Oratorio* e do *Escritorio* por um corredor interno. Estes eram os espaços mais íntimos e de receber no interior da habitação, onde o universo masculino e feminino estavam presentes. No outro volume a *Casa de bilhar* e a *Casa de Jantar* também estavam no mesmo eixo, mas do lado oposto era o *Lavatorio/WC*, a *Despensa*, a *Copa* e a *Cosinha* e a entrada de serviço (Fevereiro, 2011: 133-162) (Fevereiro, 2017b: 507-508).

49 Nomeadamente no edifício da Sociedade Nacional de Belas Artes em Lisboa, na Casa Dr. José de Lacerda e no Bairro das Roseiras no Estoril (Silva, 1998: 150) (Calado, 2003: 187-188 e 348) (Fevereiro, 2011: 229-250).

50 Esta habilidade foi magistralmente seguida em 1904 na Casa/Atelier do pintor José Malhoa (1855-1933) no gaveto da Avenida 5 de Outubro e Rua Pinheiro Chagas, justamente galardoada em 1905 com o Prémio Valmor (Fevereiro, 2017a: 237).

51 O arquitecto não assinou nem datou os desenhos técnicos existentes. A moradia tinha o número de polícia 77 a 77A e tornejava para a Avenida de Berna. Os construtores civis responsáveis foram Henrique Lucas Pereira, inscrito na Câmara Municipal de Lisboa com o n.º 173, e António Pio dos Santos, inscrito com o n.º 111, pela firma construtora Empresa de Construção Predial. No anúncio desta empresa figurava a fachada desta moradia, o nome do arquitecto, o Director Geral Júlio Moura e o Mestre Geral Henrique Lucas Pereira. Aceitavam pagamento a pronto ou em 20 anuidades a 6% de juro ao ano (Empresa de Construção Predial, 1908: 4). O trabalho de serralharia foi realizado pela Vicente Joaquim Esteves, as instalações eléctricas pela Julio Gomes Ferreira & C.ª Ld.ª e os vitrais por Cláudio Martins (Carvalheira, 1908: 7) (Casa do sr. Mário de Artagão, 1909: 18). Os requerimentos entregues na Câmara Municipal foram os seguintes: construção, 22 de Março de 1906; aprovação do projeto, 7 de Junho de 1906; prorrogação por mais 6 meses, 19 de Junho de 1907; construção da garagem, lavadouro e galinheiro, 20 de Novembro de 1907; projeto de alterações, 9 de Dezembro de 1907; marquise em vidro, 21 de Abril de 1910; obras variadas no jardim, 11 de Outubro de 1913; pavilhão, projeto de Norte Júnior, 18 de Fevereiro de 1914 e terminado a 1 de Julho de 1918; galinheiro e arrecadação, 30 de Janeiro de 1915. Os edifícios existentes no lote foram demolidos em 1956 (A.M.L. | B.L., 1906b: fl. 1).



Fig. 07 Casa Olympia de Macedo Branco, sem data, Paulo Guedes. Arquivo Municipal de Lisboa, PAG000696. <https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/X-arqWEB/>

no projeto para a habitação do poeta e jornalista brasileiro António da Costa Correia Leite (1866-1937)<sup>52</sup> que se tinha exilado em Lisboa com a sua família por volta de 1905 e usou o pseudónimo literário Mário de Artagão (Dr. Antonio da Costa Correia Leite, 1905: 597) (*O Grande Exilado*, 1907: 489-494) (Alves, 2014: 40-48).

A moradia que mandou construir

[...] é no seu genero um interessante e inspirado trecho architectural; o seu exterior agradável, ligeiro e gracioso, cuaduna-se bem ao seu destino: a morada de um intellectual e um poeta de valor.

[...]

De todas as fachadas da habitação a mais harmonica e equilibrada é a que defronta com a Avenida Resano Garcia; a disparidade de motivos de decoração,

desaparece perante o arranjo feliz e ponderado de todos elles na composição (Carvalheira, 1908: 7).

O edifício foi construído num lote de gaveto com a fachada lateral sobre a avenida e com um jardim. Formado pela união de volumes, com um mirante na extremidade, e com a porta principal recuada em relação aos arruamentos. Os avanços e recuos das fachadas estavam de acordo com a função espacial interior e asseguravam assim uma eficiente relação entre o público e o privado no interior da habitação. Os diferentes tipos de vãos e terraços contribuían para uma assimetria e evidenciavam o uso interno dos espaços<sup>53</sup>.

O eclectismo das fachadas era complementado pela modernidade de pinturas a fresco de flores Arte Nova e de duas esculturas de rostos femininos. Na fachada da porta principal havia um medalhão com o monograma MA, referente ao pseudónimo do proprietário,

52 António da Costa Correia Leite nasceu no Rio Grande do Sul, Brasil, e faleceu em Lisboa. O pai era natural do Porto e foi um abastado mercador estabelecido no estado brasileiro de Rio Grande do Sul.

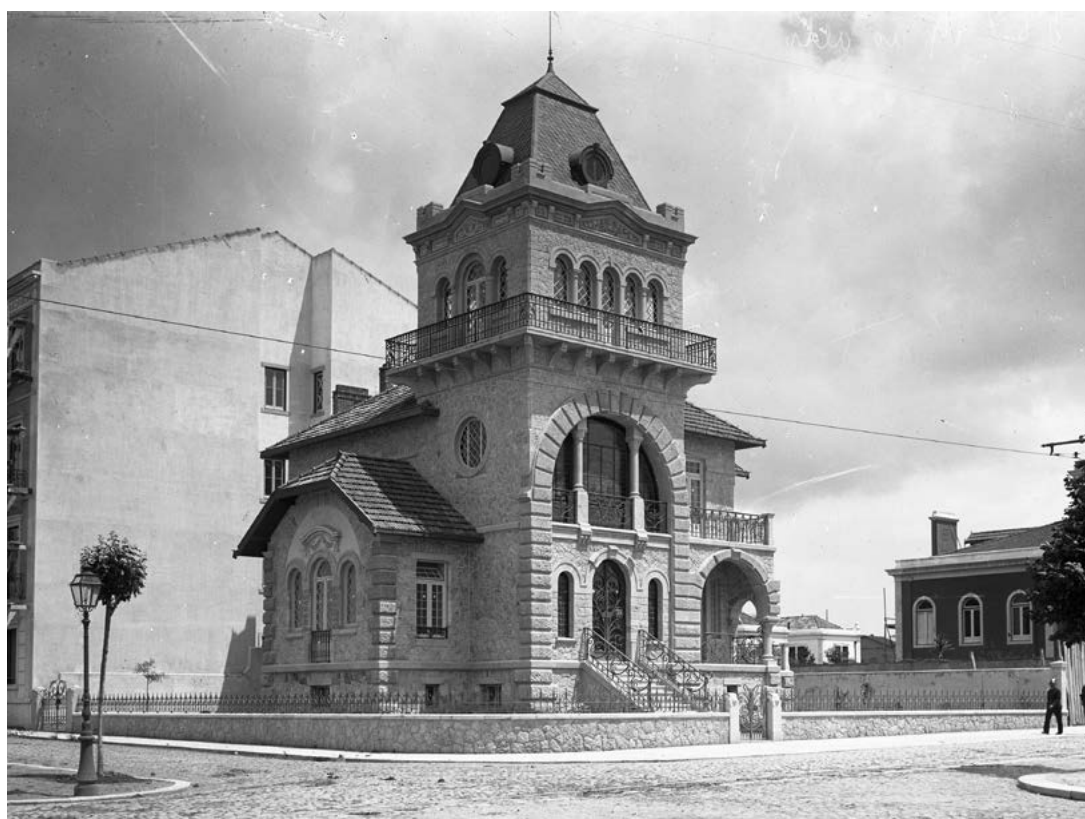
53 A distribuição interna, disposta pela complexa intersecção de volumes, revelava uma eficácia surpreendente. A porta principal, em gradeamento de ferro e vidro, iluminava o Hall e neste havia a escadaria principal e os principais espaços de estar, virados para os arruamentos. Para o interior era a Sala de jantar nobre e a escadaria de serviço. No piso superior eram os quartos de cama e respectivos *toilettes*. A distribuição interna refletia a vivência burguesa estratificada, tanto no plano funcional como no social.

evidenciando assim o prestígio deste e da burguesia em detrimento de falsas alusões heráldicas.

A mesma distribuição espacial interna de acordo com a volumetria foi explorada no mesmo ano pelo arquitecto<sup>54</sup> na Casa do tiflólogo José Cândido Branco Rodrigues (1861-1926)<sup>55</sup> e obteve em 1908 a Menção Honrosa do Prémio Valmor.

A moradia foi construída dentro de um lote de gaveto com muro exterior em pedra e gradeamentos em ferro

Arte Nova. O volume principal e estrutural do conjunto em forma de torre continha a caixa de escadas iluminada pela porta principal e por um janelão com porta janela para uma varanda, unidas por um arco de volta perfeita de feição italianizante (Silva, 1987: 58) e convidativo para o seu interior. No topo era o *Bilhar*<sup>56</sup> com varanda exterior e vista panorâmica. Acoplado a este volume estava outro em que as fachadas recuavam ou avançavam consoante o espaço interior<sup>57</sup> e separavam as diferentes zonas, consoante a privacidade e a função subjacente (fig. 08).



**Fig. 08** Casa José Cândido Branco Rodrigues, sem data, Paulo Guedes. Arquivo Municipal de Lisboa, PAG000622. <https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/X-arqWEB/>

54 Os desenhos técnicos não estão assinados nem datados. A moradia tinha o n.º de polícia 36 para a Avenida da República e o n.º 27 Avenida Visconde de Valmor. Os construtores civis responsáveis foram António Francisco Guerreiro, construtor n.º 151, e Manuel Pires, construtor n.º 25, pela Companhia de Crédito Edificadora Portuguesa. As serralharias foram feitas na Vicente Joaquim Esteves e os vitrais eram da autoria de Cláudio Martins (Machado, 1908: 38) (Casa do sr. Branco Rodrigues, 1909: 90). Os pedidos apresentados na Câmara Municipal de Lisboa foram os seguintes: despacho, 3 de Janeiro de 1906; construção, Fevereiro de 1906; responsabilidade nas obras pelo construtor civil António Francisco Guerreiro, 5 de Março de 1906; responsabilidade nas obras pelo construtor civil Manuel Pires, 25 de Junho de 1906; licença, 29 de Junho de 1906, e prorrogação por mais um ano, 26 de Julho de 1907. O edifício foi demolido em 1950 (A.M.L. | B.L., 1906a: fl. 1).

55 José Cândido Branco Rodrigues era oriundo de uma família ligada ao comércio na cidade de Lisboa e foi fundador de: o *Jornal dos Cegos*; o *Instituto de Cegos Branco Rodrigues* em Lisboa (1900); o *Instituto S. Miguel* no Porto (em 1903) e as *Officinas Branco Rodrigues* em Castelo de Vide. Foi um dos fundadores da *Associação Promotora do Ensino dos Cegos* (1888), onde introduziu o ensino do Braille, contribuiu para a aprovação da legislação que oficializou o ensino dos cegos e as primeiras impressões em Braille em Portugal.

56 Este espaço adquiria aqui um lugar de destaque, visto estar quase sempre ao lado da sala de jantar na habitação burguesa.

57 No *rez do chão* o *Escritório* (com *Varanda* coberta) e a *Casa de Jantar* estavam virados para a avenida; a *Cosinha* estava virada para a fachada tardoz e um corredor em forma de T separava cada zona. O volume lateral, virado a Norte, tinha o *Gabinete da senhora* e o *Oratório* no *rez do chão*. No 1.º andar eram os quartos de dormir, o *toilette* e a instalação sanitária.

A moradia era totalmente revestida a pedra à maneira anglo-saxónica e este recurso *fashionable* oitocentista, empregue em *cottages* e *abbeys*, ganhava aqui uma certa rusticidade sofisticada<sup>58</sup>. O deliberado intuito prendia-se com o facto de a zona da avenida ainda ser rural e estar afastada do centro<sup>59</sup>. Todavia, esta solução foi “aportuguesada” e teve uma relativa expressividade nas estâncias balneares, nomeadamente em Cascais e no Estoril, onde o uso da pedra nos remete para o mar<sup>60</sup>.

A facilidade que o arquitecto tinha em desenvolver a volumetria, integrar o edifício no terreno e a relação exterior/interior, foram aperfeiçoadas posteriormente em inúmeras soluções e nas fachadas explorou detalhes ecléticos e a Arte Nova numa linguagem muito característica (Fevereiro, 2022: 209-231)<sup>61</sup>, como em 1909 no edifício para habitação José Luís Vinagre e construído no lote adjacente ao da Casa Viscondessa de Valmor<sup>62</sup>.

O edifício José Luís Vinagre tinha a entrada e a caixa de escadas na extremidade poente/norte e três apartamentos por piso<sup>63</sup>. De acordo com a disposição interna dos espaços foram dispostas as entradas e desenhados os vãos exteriores da fachada principal, o que sobreveio a assimetria da fachada principal, mas a secção central era simétrica com varandas exteriores e a do primeiro andar era ladeada pela escultura de um homem e de uma mulher, em vulto perfeito ao gosto clássico, assentes em mísulas<sup>64</sup>. A secção terminava num frontão inspirado no românico e com uma mísula no eixo, encimada por uma urna (fig. 09).

No topo das janelas do segundo andar foram pintadas urnas, fitas e grinaldas classicizantes e na mísula do frontão e dos vãos centrais pendiam motivos florais Arte Nova<sup>65</sup>.

A apetência pela Arte Nova sobressaiu em 1906 no edifício Abel José da Cruz (fig. 10) e cuja fachada “[...]”

58 O uso da pedra de influência anglo-saxónica foi empregue de forma ordenada nas fachadas exteriores da Casa Palmela em Cascais, construída por volta de 1871, cujo projeto é atribuído ao arquitecto britânico Thomas Henry Wyatt (1807-1880) e encomendado pelos terceiros Duques de Palmela (Silva, 2010: 26-28). Efectivamente, este recurso inspirado na época medieval inglesa teve pouca expressividade entre nós e foi empregue de forma desordenada no Casa dos Marqueses do Faial (Silva, 2010: 28-30) e na Casa Costa e Silva ou Condes de Ficalho (Silva, 2010: 44-45), ambas na mesma estância balnear. O primeiro foi projetado em 1896 pelo arquitecto José Luís Monteiro (1848-1942) para a filha dos mencionados Duques de Palmela. O segundo é datado de 1897 e foi atribuído ao construtor civil Manuel Ferreira dos Santos (1852-1905).

59 Curiosamente, a moradia de José Lino da Silva, irmão do arquitecto Raul Lino, foi construída entre 1901 a 1902 na Rua Garcia da Orta n.º 63 em Lisboa e foi totalmente revestida a pedra. O autor do projeto é desconhecido e no processo camarário apuramos o seguinte: abertura das fundações no dia 13 de Dezembro de 1899, o construtor civil responsável foi Guilherme Francisco Baracho pela Vieillard & Touzet; pedido de construção para um edifício no dia 3 de Março de 1900, o construtor civil responsável foi Joaquim António Vieira, inscrito na Câmara Municipal com o n.º 86; entrega do projeto para apreciação no dia 18 de Março de 1901, o construtor civil responsável foi Raul Lino (A.M.L. | B.L., 1901: fl. 1). O desenho arquitectónico deste *petit château* tem influências francesas no desenho dos vãos, nas cantarias e na torre. O gosto anglo-saxónico também é visível nos vãos, nos alpendres e na distribuição interna da habitação. As influências estrangeiras são complementadas por um friso em azulejo no segundo piso, em tons de azul sobre fundo branco, acentuando assim o carácter português na sua composição.

60 Por exemplo os muros em pedra rusticada e rematados no topo por outras erosivas vindas do mar. Este recurso foi também empregue no revestimento integral da torre do Chalet Almeida Pinheiro no Monte Estoril. O edifício foi depois o Royal Hotel e foi recentemente demolido.

61 Como por exemplo nos seguintes projetos: edifício Amélia Augusta Pereira Leite, mãe de António da Costa Correia Leite e construído no lote de gaveto à moradia do filho; Casa João Baptista de Macedo construída na Rua Pinheiro Chagas, que passou depois para a posse de Abílio Correia Leite, também filho de Amélia Augusta Pereira Leite, e demolida em 1986; Casa Constantino de Quadros de Carvalho construída entre 1908 a 1910 na Avenida Visconde de Valmor e demolida em 1957 e edifício Manuel Ferreira da Silva Brandão para habitação em 1909, construído na Avenida Duque de Loulé e demolido em 1965, entre outros.

62 Os desenhos técnicos também não estão assinados nem datados. O edifício tinha os números de polícia 42 a 42A e os construtores civis responsáveis foram: Manuel Caetano Marques, inscrito na Câmara Municipal de Lisboa com o n.º 75, e Fernando Vitorino dos Santos Soares (1878-?), inscrito com o n.º 260. Os pedidos apresentados foram os seguintes: construção de um muro, 12 de Fevereiro de 1909; abertura das fundações, 25 de Junho de 1909; entrega do projeto, 12 de Julho de 1909; prorrogação por mais 3 meses, 12 de Agosto de 1910, e permissão para abertura de mais fundações e construção de uma arrecadação para as ferramentas, 20 de Janeiro de 1911. O edifício foi demolido em 1959 (A.M.L. | B.L., 1909: fl. 1) (Moreira, 1911: 11-12).

63 Cada apartamento desenvolvia-se da seguinte maneira: salas de estar para a fachada principal; um corredor interno longitudinal; quartos para sul, instalação sanitária a norte; cozinha e sala de jantar para nascente.

64 As mísulas e as esculturas não foram desenhadas no projeto inicial. Não sabemos quem foi o autor e se as esculturas sobreviveram depois da demolição do edifício. Ao longo da carreira Norte Júnior contemplou peças escultóricas nos seus projetos, mas este é o único, conhecido até hoje, em que as figuras humanas eram em vulto perfeito e por isso não temos a certeza se foram propostas pelo arquitecto ou pelo proprietário.

65 Não sabemos o autor destas pinturas, mas o arquitecto colaborou com o pintor Gabriel Constante no mesmo período em variados projetos (Fevereiro, 2017a: 247-248). As pinturas são visíveis na fotografia publicada em 1911 na revista *A arquitectura portugueza* no N.º 3 referente ao mês de Março. Na fotografia do Arquivo Municipal de Lisboa | Fotográfico aqui reproduzida podemos constatar que desapareceram antes da sua demolição.



Fig. 09 Edifício José Luís Vinagre, sem data, Arnaldo Madureira. Arquivo Municipal de Lisboa, ARM000021. <https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/X-arqWEB/>



Fig. 10 Edifício Abel José da Cruz, sem data, Paulo Guedes. Arquivo Municipal de Lisboa, PAG000692. <https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/X-arqWEB/>

principal, modernista, ou fantasista, como melhor se quizer chamar, é, como tal, fóra do comum” (Casa do sr. Abel José da Cruz, 1906: 72). Foi projetado pelo construtor civil José Rodriguez Prieto<sup>66</sup> e proprietário da Marcenaria Moderna<sup>67</sup>.

O edifício tinha três apartamentos por piso e o centro era a caixa de escadas. Cada apartamento era distribuído da seguinte forma: sala de jantar, cozinha e instalação sanitária para poente na fachada tardoz; quartos e despensa para norte; quarto para sul e salas de estar/quartos para nascente na fachada virada para a avenida<sup>68</sup>. De acordo com esta distribuição interna foram dimensionados os vãos para a fachada principal estilizada ao gosto Arte Nova e complementada no friso por pinturas que se adaptavam às formas arquitectónicas, compostas por motivos padronizados de flores e uma figura feminina ao centro<sup>69</sup>. No eixo de simetria da fachada há a porta de entrada e na porta da janela da varanda do primeiro andar a caixilharia era claramente inspirada nas congéneres belgas coe-

vas, com pinturas de bustos femininos e composições florais nas vidraças<sup>70</sup>.

A simetria e a rigidez formal do desenho arquitectónico base são obliteradas pelas linhas curvilíneas, o que faz deste edifício um dos mais expressivos do movimento Arte Nova em Lisboa.

No ano de 1904 foi entregue o projeto do edifício para habitação do italiano e *latoeiro de folha amarella* Angelo Izabella (c. 1846-?)<sup>71</sup> da autoria da dupla dos arquitectos italianos Nicola Bigaglia (1841-1908) e Alfredo Coffino<sup>72</sup> residentes em Lisboa.

O traçado arquitectónico era claramente italianizante (fig. 11) e no *Rez-do-Chão* o embasamento era em pedra aparelhada rusticada. A porta principal, o arco de volta perfeita, a pedra de fecho e as aduelas<sup>73</sup> eram inspirados nos congéneres dos *palazzi* italianos. As aduelas e as impostas prolongavam-se no *Rez-do-Chão* e unificavam assim o piso e as janelas,

66 Os desenhos técnicos estão assinados e não estão datados. O construtor estava inscrito na Câmara Municipal de Lisboa com o n.º 179. A obra também foi dirigida pelo construtor civil António Pio dos Santos, inscrito com o n.º 111. O edifício tem o n.º de polícia 87 e os pedidos apresentados foram os seguintes: fundações, 30 de Junho de 1906; construção, 23 de Julho de 1906; prorrogação por mais 3 meses, 20 de Setembro de 1906; alargamento do vestíbulo, 19 de Outubro de 1906; envidraçamento do terraço, 4 de Abril de 1907; várias alterações e construção da capoeira, 28 de Junho de 1907, e numeração das portas, 4 de Julho de 1907 (A.M.L. | B.L., 1906: fl. 1) (Casa do sr. Abel José da Cruz, 1906: 71-76).

67 A sede e oficinas eram na Rua de São José n.º 171 a 173A em Lisboa. Na documentação coeva era assim designada, mas no carimbo dos desenhos técnicos, do edifício Abel José da Cruz, é designada como Carpinteria Moderna e era Fornecedora da Real Casa de Hespanha. José Rodrigues Prieto foi também fabricante de bilhares.

68 No *rez do chão* residia o proprietário e o 1.º andar e o 2.º andar eram alugados. Nas plantas o projetista não menciona a função de cada espaço, mas pelo desenho e outras indicações podemos concluir que era a cozinha, a despensa e a instalação sanitária na fachada tardoz. Os restantes espaços foram deduzidos pela distribuição espacial e vivência coeva. O edifício foi profundamente alterado e por isso não sabemos qual é a função e a distribuição actual.

69 O motivo padronizado floral e a figura feminina tinham semelhanças notórias com as que foram pintadas na Casa Domingos de Sousa Andrade, na Avenida António Augusto de Aguiar, e eram da autoria do pintor Domingos Maria da Costa. Esta moradia foi projetada em 1902 pelo arquitecto José Alexandre Soares, ficou terminada em 1904 e foi demolida em 1961 (Fevereiro, 2017a: 234-235). Ver o mesmo género de figura e adaptação dos motivos florais à arquitectura no Hôtel particulier projetado pelo arquitecto Albert Roosenboom (1871-1943) em Bruxelas (Borsi e Wieser, 1996: 216-217).

70 A sua originalidade evidenciava-se pelos medalhões com figuras femininas e pela sinuosidade das plantas e flores. Todas estas decorações integravam-se harmoniosamente com o desenho da caixilharia. A fonte de inspiração deste conjunto é francófona e encontramos as mesmas semelhanças no trabalho dos seguintes arquitectos belgas: Paul Hankar (1859-1901) nos vãos do primeiro andar do Hôtel particulier de la Veuve Ciamberlani (mère du peintre); Léon Sneyers (1877-1948) nos vãos interiores do Hôtel du docteur Coppez e já demolido; Gustave Strauven (1878-1919) nos vãos exteriores da Maison pour le peintre Georges de Saint-Cyr; Albert Roosenboom nas janelas do Hôtel particulier na rue Faider e León Delune (1862-1947) nos vãos e nos vitrais do Hôtel particulier na rue du Lac. Os edifícios referidos foram todos construídos na cidade de Bruxelas (Borsi e Wieser, 1996: 57, 89, 156, 216 e 276).

71 Angelo Izabella era natural de Policastro Bussentino em Itália, onde nasceu por volta de 1846. Veio em data incerta para Lisboa, foi morador na Rua Augusta e era *latoeiro de folha amarella* como consta no seu assento de casamento. Casou na freguesia de São Nicolau no dia 28 de Abril de 1881 com sua prima Maria Rosalia Orrico, também natural da mesma freguesia onde nasceu por volta de 1864.

72 Os desenhos estão assinados por ambos e datados de 1904. O edifício tinha o número de polícia 7 a 7A e o construtor civil responsável foi o arquitecto Nicola Bigaglia, inscrito com o n.º 91 na Câmara Municipal de Lisboa. O pedido para a sua construção deu entrada, no dia 27 de Junho de 1904. No dia 2 de Junho de 1905 as obras estavam em curso, quando é apresentado um pedido para construção de uma marquise na fachada lateral Norte. A obra foi considerada terminada no dia 16 de Setembro de 1905. O edifício foi demolido em 1990 (A.M.L. | B.L., 1904: fl. 1) (Casa do sr. Angelo Izabella, 1905: 169-170).

73 A pedra de fecho e as aduelas tinham acabamento rusticado. No alçado impresso na publicação *A construção moderna* a porta principal não tem as duas aduelas salientes. Para decoração do arco foram propostas flores estilizadas Arte Nova.

além de intensificarem o sentido horizontal<sup>74</sup>. No 1.º Andar as três varandas tinham balaustradas, mas na principal havia dois leões com escudos de brasão de armas em pedra no corrimão<sup>75</sup>. Cada varanda tinha duas portas janelas simétricas e eram superiormente rematadas nas extremidades por duas pateras, unidas por um travessão classicizante e encimado por um plinto onde assentava uma esfera<sup>76</sup>. O conjunto da varanda com os vãos e o plinto acentuavam a verticalidade do alçado. O que esta fachada revelava era uma afirmação pessoal e social, apoiada em

cânones estéticos prestigiantes e classicistas, onde as referências palacianas foram reinterpretadas numa habitação burguesa para duas famílias<sup>77</sup>. A mesma abordagem foi igualmente seguida em edifícios habitacionais no bairro Prati em Roma.

No lado oposto Nicola Bigaglia projetou em 1907 a Casa João Borges Alves<sup>78</sup> e no alçado principal o arquitecto apostou em linhas arquitectónicas puras inspiradas num formalismo classicista, mas reinterpretou-as num contexto moderno.

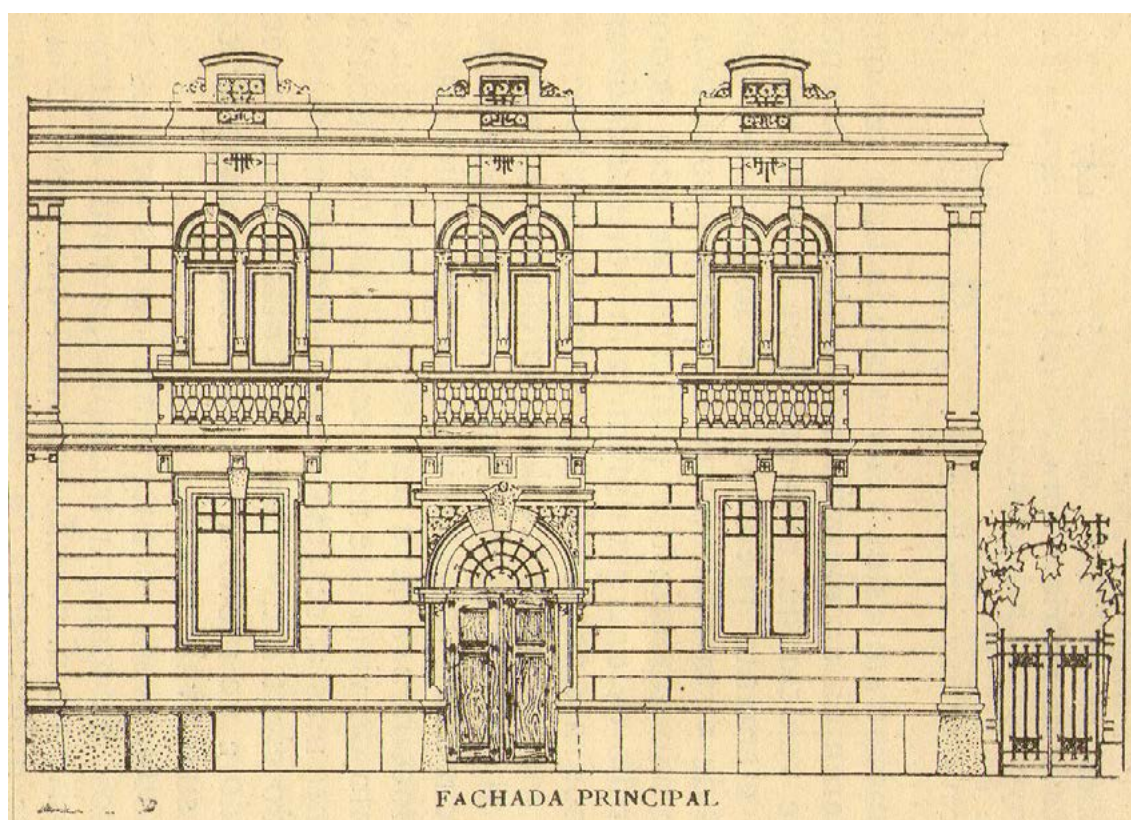


Fig. 11 Alçado principal do edifício Angelo Izabella (Casa do sr. Angelo Izabella, 1905: 169).

74 No referido alçado as faixas não foram desenhadas, mas sim no alçado entregue na câmara e que foi seguido na versão construída.

75 Também não foram desenhados no projeto publicado.

76 Na mesma publicação foram propostos frontões também com flores Arte Nova no alçado principal.

77 O edifício foi construído longitudinalmente na extremidade nascente/sul, com acesso exterior para o jardim e entrada de serviço a norte. O centro era ocupado pela caixa de escadas e pelo *Saguão*, de forma a ter arejamento e entrada de luz solar para os quartos, instalações sanitárias e despensas. Na fachada principal estavam as salas de estar e o *Quarto de casados*. Na fachada tardoz a *Sala de jantar*, a *Sala de costura* e a *Cosinha*. O *Sotam* tinha o *Quarto de engomados* e os quartos dos criados, só com acesso pelo apartamento do 1.º Andar.

78 Os desenhos técnicos estão assinados por Nicola Bigaglia e datados de 1907. O arquitecto foi o construtor civil responsável e o edifício tinha os números de polícia 16 a 16B. Os pedidos apresentados na Câmara Municipal de Lisboa foram os seguintes: construção arrecadação dos materiais, 10 de Janeiro de 1907; abertura para os alicerces, 10 de Janeiro de 1907; construção da moradia; 10 de Janeiro de 1907; alterações nas divisões interiores da habitação, 27 de Dezembro de 1907, e atribuição de número de portas, 17 de Fevereiro de 1908. O edifício passou depois para a posse de António da Silva Cunha e mandou construir uma marquise Arte Nova, no dia 26 de Agosto de 1911, e o construtor civil responsável foi António Maria da Costa, inscrito na referida câmara com o n.º 164. Foi demolido em 1972 (A.M.L. | B.L., 1907: fl. 1) (Casa do Sr. João Borges Alves, 1907: 209-210).

No *rez-do-chão* a *Sala* e o *Escritório* tinham três janelas cada e acentuavam o sentido horizontal da fachada principal, também intensificado pela simulação de um aparelho de pedra regular. O *primeiro andar* e o *segundo andar* eram unidos por pilastras de juntas refendidas e rematadas por uma cimalha curvilínea<sup>79</sup> que conferia verticalidade ao alçado. Este alongamento também era visível nos vãos do *primeiro andar*,

enquanto no *segundo andar* eram na horizontal e iluminavam os aposentos privados<sup>80</sup> (fig. 12).

O despojamento das linhas arquitectónicas fazia deste edifício um dos melhores de influência Arte Nova italiana em Lisboa.

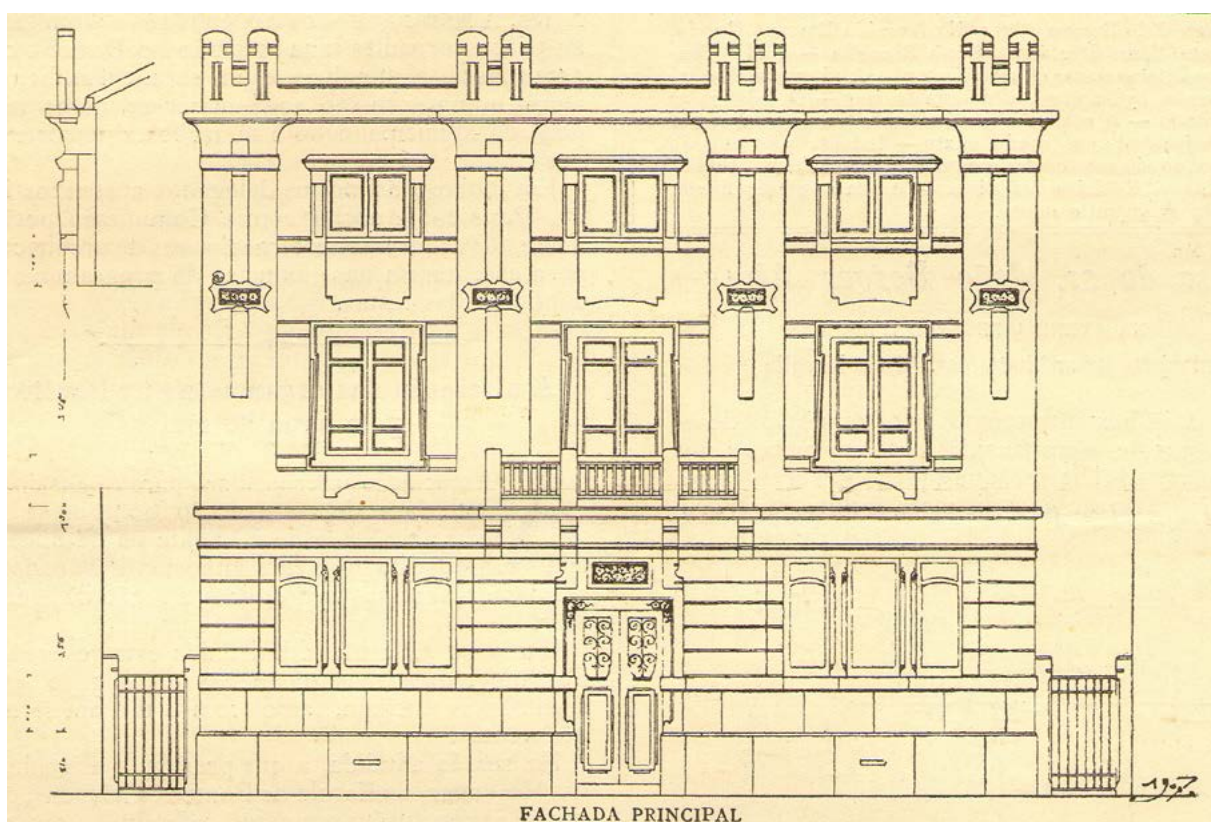


Fig. 12 Alçado principal da Casa João Borges Alves (Casa do Sr. João Borges Alves, 1907b: 209).

79 A cimalha tinha parecenças, embora com menor expressividade em dimensão, com as congéneres italianas do mesmo período. Veja-se por exemplo na cidade de Roma os seguintes edifícios: para comércio e habitação no gaveto formado pelas Viae Marco Minghetti, delle Vergini e delle Muratte; para habitação no gaveto formado pelas Viae dei Gracchi e Viriginio Orsini e institucional, antes habitação, na Via Cesare Beccaria. Esta solução foi fonte de inspiração para uma projetada pelo arquitecto Tertuliano Marques (1882-1942) na sua casa de veraneio em São João do Estoril (Fevereiro, 2017a: 246). Estas cimalthas tinham como fonte de inspiração as empregues no período renascentista em Itália.

80 O interior do edifício girava em torno de um vestíbulo central denominado por *Hall* em todos os pisos e de onde partia o acesso para os vários espaços. No *rez-do-chão* a *Sala* e o *Escritório* estavam virados para a avenida; a caixa de escadas, a entrada de serviço e o *Quarto criado* para a lateral sul; a *Cosinha*, a *Dispensa*, o *W.Cl.* (instalação sanitária), a *Copa* e a *Sala de Jantar* para a tardoz; a *Saleta* para a fachada lateral norte, com portas em eixo que faziam a comunicação entre a *Sala de Jantar* e a *Sala*. No *primeiro andar* e no *segundo andar* eram aposentos e as instalações sanitárias nestes pisos ficavam ao lado da caixa de escadas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O projeto da Casa Joaquim de Jesus Ferreira constitui um marco na carreira do arquitecto Raul Lino por ter modernizado elementos arquitectónicos tradicionais aliados a um traçado arquitectónico despojado e original. Esta abordagem não teve seguimento nas outras edificações construídas na avenida até 1909 e onde os projetistas aqui analisados enveredaram por uma arquitectura de carácter urbano e contemporâneo.

Nos projetos aqui seleccionados foram exploradas de forma original referências de influência estrangeira como certas características arquitectónicas, o uso de decorações exteriores e o diálogo interior/exterior com os jardins e os arruamentos. Contudo, estes foram magistralmente integrados na cultura portuguesa

através da reinterpretação arquitectónica e das artes aplicadas, como conseguimos estabelecer na análise encetada para cada exemplar ao salientarmos as suas principais características.

A maioria destas habitações foram construídas para uma burguesia emergente, luso-brasileiros e fidalguia, factor determinante na concepção de cada projeto e de acordo com cada família no desenho arquitectónico e na distribuição espacial interna.

A qualidade intemporal deste conjunto de obras sobreviverá eternamente como um marco na história da arquitectura do início do século XX em Portugal.

## REFERÊNCIAS

### FONTES

Arquivo Histórico Municipal de Cascais (A.H.M.C.), Raul Lino (1904), *Projecto de casa para o Ex.mo Sr. Jorge O'Neill no seu terreno junto ao pharol de St. Maria: Cascaes*. CAS/0985, fl. 1.

Arquivo Municipal de Lisboa | Bairro da Liberdade (A.M.L. | B.L.), (1901), *Projecto de construção que deseja mandar fazer o Sñr. Jose Lino da Silva no terreno que possui na rua da Santissima Trindade entre os n.º 35 a 43 freguezia de Santos o Velho*. 1116/1ºREP/PG 1901, fl. 1.

A.M.L. | B.L., Álvaro Augusto Machado (1905), *Projecto que a Ex.ma Sr.ª D. Olympia de Macedo Branco, deseja construir no seu terreno situado no angulo da Avenida Ressano Garcia e Rua Visconde Valmôr*. 3526/1ºREP/PG 1905, fl. 1 e 2.

A.M.L. | B.L., António José Dias da Silva (1900), *Projecto da casa que o Ex.mo Sñr. Arthur de Sá vae construir no seu terreno Rua Conde de Redondo novo Bairro Camões*. 5348/1ºREP/PG 1900, fl. 1.

A.M.L. | B.L., Jose Rodriguez Prieto (1906), *Projecto da propriedade que o Sr. Abel José da Cruz pretende fazer na Avenida Ressano Garcia lote N.º 140*. 4992/1ºREP/PG 1906, fl. 1.

A.M.L. | B.L., Luís Caetano Pedro de Ávila (1897), *Projecto doutor José Daniel da Silva Pereira Tavares*. 1333/ºREP/PG/1897, fl. 1.

A.M.L. | B.L., Manuel Joaquim Norte Júnior (1906a), *Projecto de casa de habitação que Branco Rodriguez pretende edificar no seu terreno limitado pelas Avenidas: Ressano Garcia e Visconde Valmôr, freguesia S. Sebastião da Pedreira, 3º bairro*. 1558/1º REP/PG 1906, fl. 1.

A.M.L. | B.L., Manuel Joaquim Norte Júnior (1906b), *Projecto para uma casa de habitação que Antonio da Costa Corrêa Leite deseja edificar no seu terreno limitado pelas avenidas Ressano Garcia e Martinho Guimarães (talhões n.º 131 e 133), freguesia S. Sebastião da Pedreira, 3º bairro*. 2286/1ºREP/PG 1906, fl. 1.

A.M.L. | B.L., Manuel Joaquim Norte Júnior (1909), *Projecto de propriedade que José Luiz Vinagre pretende construir no seu terreno situado na Avenida Ressano Garcia. Freguesia de S. Sebastião da Pedreira – 3.º Bairro*. 3723/1ºREP/PG 1909, fl. 1.

A.M.L. | B.L., Miguel Ventura Terra (1905), *Casa Viscondessa de Valmor*. 2257/1ºREP/PG 1905, fl. 1.

A.M.L. | B.L., Nicola Bigaglia (1907), *Fachada sobre a Avenida R. Garcia*. 234/1ºREP/PG 1907, fl. 1.

A.M.L. | B.L., Nicola Bigaglia e Alfredo Coffino (1904), *Casa do Ex.mo Sr. Angelo Izabella, Lisboa*. 3417/1ºREP/PG 1904, fl. 1.

A.M.L. | B.L., Raul Lino (1904), *Casa Joaquim de Jesus Ferreira*. 3135/1ºREP/PG 1904, fl. 1.

A.M.L. | B.L., Vieillard & Touzet (1905), *Projecto da construção de um mirante que o Sñr. Joaquim de Jesus Ferreira deseja construir no seu terreno na Avenida Ressano Garcia*. 698/1ºREP/PG 1905, fl. 1.

A.M.L. | B.L., Vieillard & Touzet (1907), *Projecto da construção de uma barraca destinada, o réz-do-chão a arrecadação d'objectos de jardinagem e o andar a viveiro de passaros, que Joaquim de Jesus Ferreira, deseja construir no jardim da sua propriedade, na Avenida Ressano Garcia*. 4730/1ºREP/PG 1907, fl. 1.

## BIBLIOGRAFIA

- A obra de um reformador – “A obra de um reformador, o architecto Raul Lino”. *Ilustração portuguesa*. Lisboa: Empresa do jornal “O Seculo”. 2.º Série N.º 110 (30 de Março de 1908), pp. 387-391.
- ALMEIDA, José Valentim Fialho de – “Lisboa monumental II”. *Ilustração portuguesa*. Lisboa: Empresa do jornal “O Seculo”. 2.º Série N.º 39 (19 de Novembro de 1906), pp. 497-509.
- ALMEIDA, Ribeiro de – “Casa do collegio da Ex.ma Sr.ª D. Anna Roussel. Na Avenida Ressano Garcia, tornejando para a Avenida Duque de Avila. Architecto, Alvaro Machado”. *A architectura portuguesa*. Lisboa: Mário Colares. 2.º Ano N.º 3 (Março de 1909a), pp. 9-12.
- ALMEIDA, Ribeiro de – “Palacete da Ex.ma Sr.ª Viscondessa de Valmôr (Para rendimento). Na Avenida Ressano Garcia e R. Visconde de Valmôr. Architecto: Ventura Terra”. *A architectura portuguesa*. Lisboa: Eduardo Nunes Colares. 2.º Ano N.º 6 (Junho de 1909b), pp. 21-23.
- ALVES, Francisco das Neves – “Um poeta brasileiro no exílio: duas obras de Mario de Artagão escritas e editadas em Lisboa”. *Navegações*. Porto Alegre: Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Vol. 7 N.º 1 (Janeiro a Junho de 2014), pp. 40-48.
- ANDRADE, Adriano da Guerra – *Dicionário de pseudónimos e iniciais de escritores portugueses*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1999.
- BORSI, Franco e WIESER, Hans – *Bruxelles capitale de l’Art Nouveau*. Braine-l’Alleud: J. M. Collet, 1996.
- BRANDÃO, Raul – *Impressões e paizagens*. Porto: Typographia de A. J. da Silva Teixeira, 1890.
- C., T. – “A casa do Sr. Albino Caetano da Silva. Em Coimbra. Pelo architecto Raul Lino”. *A architectura portuguesa*. Lisboa: Eduardo Nunes Colares. 2.º Ano N.º 8 (Agosto de 1909), pp. 29-31.
- CALADO, Maria – *A cultura arquitectónica em Portugal (1880-1920): tradição e inovação*. Lisboa: Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 2003. (Tese de Doutoramento).
- CARVALHEIRA, Rozendo – “A casa do sr. Mario Artagão. Architecto, Norte Junior”. *A architectura portuguesa*. Lisboa: Mário Colares. 1.º Ano N.º 2 (Fevereiro de 1908), pp. 5-8.
- CARVALHO, Manuel Rio de – “Arte Nova”. *História da arte em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, pp. 153-171.
- CARVALHO, Pinto de – “Elegancias e mundanidades, As joias femininas. *Brasil – Portugal*”. Lisboa: Typographia da Companhia Nacional Editora. 3.º Ano N.º 62 (16 de Agosto de 1901), pp. 214-215.
- Casa da Ex.ma Sr.ª Viscondessa de Valmôr – “Casa da Ex.ma Sr.ª Viscondessa de Valmôr (para rendimento). Na Avenida Ressano Garcia e Rua Visconde de Valmôr. Architecto, sr. Ventura Terra”. *A construção moderna*. Lisboa: Eduardo Nunes Colares. 10.º Ano N.º 307 (20 de Outubro de 1909), pp. 49-50.
- Casa de estylisação portuguesa do sr. Rey Colaço – “Casa de estylisação portuguesa do sr. Rey Colaço. Em construcção no Monte Palmella (Mont’Estoril). Projecto do architecto, sr, Raul Lino”. *A construção moderna*. Lisboa: Eduardo Nunes Colares. 2.º Ano N.º 28 (16 de Março de 1901), pp. 1-3.
- Casa do ex.mo sr. A. Duarte – “Casa do ex.mo sr. A. Duarte, em Queluz. Architecto, sr. Raul Lino”. *A construção moderna*. Lisboa: Eduardo Nunes Colares. 4.º Ano N.º 115 (1 de Dezembro de 1903), pp. 241-243.
- Casa do ex.mo sr. Antonio Maria Pimenta – “Casa do ex.mo sr. Antonio Maria Pimenta. A construir em Coimbra. Projecto do architecto, sr. Raul Lino”. *A construção moderna*. Lisboa: Eduardo Nunes Colares. 4.º Ano N.º 90 (20 de Março de 1903), pp. 41-43.
- Casa do Ex.mo Sr. Conde de Armand – “Casa do Ex.mo Sr. Conde de Armand. Na Quinta da Commenda em Setubal. Architecto, sr. Raul Lino”. *A construção moderna*. Lisboa: Eduardo Nunes Colares. 4.º Ano N.º 104 (10 de Agosto de 1903), pp. 153-155.
- Casa do ex.mo sr. dr. Avelino Monteiro – “Casa do ex.mo sr. dr. Avelino Monteiro. Em Cintra. Architecto, sr. Raul Lino”. *A construção moderna*. Lisboa: Eduardo Nunes Colares. 5.º Ano N.º 129 (20 de Abril de 1904), pp. 65-67.
- Casa do Ex.mo Sr. Dr. Daniel Tavares – “Casa do Ex.mo Sr. Dr. Daniel Tavares. Na Avenida da Liberdade. Projecto do architecto, Ex.mo Sr. Luiz Caetano Pedro d’Ávila”. *A construção moderna*. Lisboa: Eduardo Nunes Colares. 1.º Ano N.º 8 (16 de Maio de 1900), pp. 1-3.
- Casa do ex.mo sr. J. J. Ferreira – “Casa do ex.mo sr. J. J. Ferreira. Na Avenida Ressano Garcia. Projecto do architecto, sr. Raul Lino”. *A construção moderna*. Lisboa: Eduardo Nunes Colares. 5.º Ano N.º 136 (1 de Julho de 1904), pp. 121-123.
- Casa do Ex.mo Sr. Jorge O’Neill – “Casa do Ex.mo Sr. Jorge O’Neill. Para ser construída junto ao pharol de santa Maria (Cascaes). Projecto do architecto, sr. Raul Lino”. *A construção moderna*. Lisboa: Eduardo Nunes Colares. 3.º Ano N.º 60 (20 de Maio de 1902), pp. 57-59.
- Casa do ex.mo sr. Julio Cesar de Mouta e Vasconcellos – “Casa do ex.mo sr. Julio Cesar de Mouta e Vasconcellos. A construir em Bemfica. Projecto do architecto, sr. Alvaro Machado”. *A construção moderna*. Lisboa: Eduardo Nunes Colares. 3.º Ano N.º 81 (20 de Dezembro de 1902), pp. 169-171.
- Casa do sr. Abel José da Cruz – “Casa do sr. Abel José da Cruz. Na Avenida Ressano Garcia. Projecto e execução do constructor civil, sr. J. R. Prieto”. *A construção moderna*. Lisboa: Eduardo Nunes Colares. 7.º Ano N.º 202 (20 de Outubro de 1906), pp. 71-76.
- Casa do sr. Albino Caetano da Silva – “Casa do sr. Albino Caetano da Silva. Em Coimbra. Architecto sr. Raul Lino”. *A construção moderna*. Lisboa: Eduardo Nunes Colares. 10.º Ano N.º 328 (20 de Maio de 1910), pp. 217-218.
- Casa do sr. Angelo Izabella – “Casa do sr. Angelo Izabella. Na Avenida Ressano Garcia. Projecto do architecto, sr. Nicola Bigaglia”. *A construção moderna*. Lisboa: Eduardo Nunes Colares. 6.º Ano N.º 178 (20 de Setembro de 1905), pp. 169-170.

Casa do Sr. Arthur de Sá – “Casa do Sr. Arthur de Sá. Na Rua do Conde de Redondo, Bairro Camões. Projecto do architecto, Sr. Antonio José Dias da Silva Lisboa”. *A construção moderna*. Lisboa: Eduardo Nunes Colares. 1.º Ano N.º 18 (16 de Outubro de 1900), pp. 1-3.

Casa do sr. Branco Rodrigues – “Casa do sr. Branco Rodrigues. Na avenida Ressano Garcia, tornejando para a rua Visconde de Valmôr. Architecto, sr. Norte Junior”. *A construção moderna*. Lisboa: Eduardo Nunes Colares. 10.º Ano N.º 312 (10 de Dezembro de 1909), pp. 89-90.

Casa do Sr. João Borges Alves – “Casa do Sr. João Borges Alves. Na Avenida Ressano Garcia. Projecto do architecto, sr. Nicola Bigaglia”. *A construção moderna*. Lisboa: Eduardo Nunes Colares. 7.º Ano N.º 219 (10 de Abril de 1907), pp. 209-212.

Casa do sr. Mário de Artagão – “Casa do sr. Mário de Artagão. Na avenida Ressano Garcia. Architecto, Norte Junior”. *A construção moderna*. Lisboa: Eduardo Nunes Colares. 10.º Ano N.º 303 (10 de Setembro de 1909), pp. 17-18.

Casa premiada com o premio Valmôr – “Casa premiada com o premio Valmôr. Architecto sr. Ventura Terra”. *Occidente. Revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*. Lisboa: Caetano Alberto da Silva. N.º 1025 (20 de Junho de 1907), pp. 131-133.

COTA, António – “A obra do architecto Ventura Terra no período de 1896 a 1912: relações espaciais, inovação e modernidade”. *ROMANTHIS - História, arte, cultura e património do Romantismo*. Vila Franca do Campo: Histórias Sábias. N.º 1, 2022, pp. 6-155.

Dr. Antonio da Costa Correia Leite – “Dr. Antonio da Costa Correia Leite (Mario d’Artagão)”. *Ilustração portuguesa*. Lisboa: Empreza do jornal “O Seculo”. 1.º Série N.º 90 (24 de Julho de 1905), p. 597.

Empreza de Construção Predial – “Empreza de Construção Predial”. *Diario ilustrado*. Lisboa: Impr. de Souza Neves. 38.º Ano N.º 12603 (26 de Julho de 1908), p. 4.

FEVEREIRO, António Francisco Arruda de Melo Cota – “A Arte Nova em Lisboa”. *Cadernos do arquivo municipal*. Lisboa: Arquivo Municipal de Lisboa / Câmara Municipal de Lisboa. 2.º Série, N.º 7, Janeiro - Junho 2017a, Lisboa e as Artes Decorativas: Obras, Artistas, Projetos, pp. 227-255.

FEVEREIRO, António Francisco Arruda de Melo Cota – *Álvaro Augusto Machado, José António Jorge Pinto e o movimento arte nova em Portugal*. Lisboa: Universidade Lusíada de Lisboa, 2011. (Dissertação de Mestrado).

FEVEREIRO, António Francisco Arruda de Melo Cota – “José António Jorge Pinto, vida e obra”. *Revista arquitetura lusíada* N.º 8. Lisboa: Universidade Lusíada. N.º 8, 2º Semestre 2015, pp. 79-102.

FEVEREIRO, António Francisco Arruda de Melo Cota – “Norte Júnior, o desenvolvimento volumétrico e a intemporalidade da sua obra”. *Norte Júnior ou o triunfo do eclectismo*. Lisboa: Caleidoscópio e Universidade Autónoma de Lisboa, 2022, pp. 209-231.

FEVEREIRO, António Francisco Arruda de Melo Cota – “Os espaços de culto privados na transição do século XIX para o XX”. *Arte, cultura e património do Romantismo. Actas do 1.º Colóquio “Saudade Perpétua”*. Porto: CEPSE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, 2017b, pp. 477-557.

MACEDO, Isabel Maria Duarte Espada Pratas Sousa de – “A Casa da Comenda de Raul Lino: de torre medieval a

residência de veraneio”. *Cadernos do arquivo municipal*. Lisboa: Arquivo Municipal de Lisboa / Câmara Municipal de Lisboa. 2.º Série, N.º 6, julho - dezembro 2016, Histórias de casas e de quem lá vive(u) - Vol. II, pp. 109-141.

MACHADO, Alfredo de Ascensão – “Casa do sr. Branco Rodrigues (Na Avenida Ressano Garcia, tornejando para a Rua Visconde Valmôr). Architecto, Manuel Joaquim Norte Junior”. *A arquitectura portuguesa*. Lisboa: Mário Colares. 1.º Ano N.º 10 (Outubro de 1908), pp. 37-40.

MOREIRA, Arnaldo – “Predio do sr. Jose Luiz Vinagre. Architecto: Norte Junior”. *A arquitectura portuguesa*. Lisboa: Eduardo Nunes Colares. 4.º Ano N.º 3 (Março de 1911), pp. 11-12.

MORRIS, William – *A beleza da vida: conferência no Town Hall, Birmingham, em 1880*. Lisboa: &etc, 2007.

O Grande Exilado – “O grande exilado”. *Ilustração portuguesa*. Lisboa: Empreza do jornal “O Seculo”. 2.º Série N.º 61 (22 de Abril de 1907), pp. 489-494.

PEREIRA, Paulo Alexandre Alves Barroso Manta – *Raul Lino: arquitetura e paisagem (1900-1948)*. Lisboa: ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa, 2013. (Tese de Doutoramento em Arquitectura e Urbanismo).

PESSANHA, D. José – “Raul Lino”. *A construção moderna*. Lisboa: Eduardo Nunes Colares. 3.º Ano N.º 56 (10 de Abril de 1902), pp. 17-21.

Projecto de Casa para a Ex.ma Sr.ª D. Olympia de Macedo Branco – “Projecto de Casa para a Ex.ma Sr.ª D. Olympia de Macedo Branco. No angulo da Avenida Ressano Garcia e Rua Visconde de Valmôr. Auctor, o architecto Alvaro Machado”. *A construção moderna*. Lisboa: Eduardo Nunes Colares. 6.º Ano N.º 171 (10 de Julho de 1905), pp. 113-120.

RAMOS, Rui Jorge Garcia – *A Casa – Arquitectura e projecto domestico na primeira metade do século XX português*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2010.

REILLY, Robin – *Wedgwood: the new illustrated dictionary*. Woodbridge, Suffolk: Antique Collector’Club, 1995.

RIBEIRO, Irene – *Raul Lino, Pensador nacionalista da arquitectura*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1994.

RIBEIRO, José Sommer – “Apresentação”. SILVA, Raquel Henriques da (direção). *Lisboa de Frederico Ressano Garcia, 1874-1909*. Lisboa: Prestel, 1989, p. 7.

ROLLO, Maria Fernanda – “Da insustentabilidade do modelo à crise do sistema”. ROSAS, Fernando. ROLLO, Maria Fernanda (coordenação). *História da Primeira República Portuguesa*. Lisboa: Tinta da China, 2010, pp. 27-42.

SANTOS, António Maria dos Anjos – “Arquitectura de tijolo e indústria. A introdução do tijolo sílico calcário em Portugal (1903-1913)”. *Arqueologia & indústria*. Lisboa: Associação Portuguesa de Arqueologia Industrial e Edições Colibri. N.º 1. (1 de Julho de 1998), pp. 101-114.

SANTOS, António Maria dos Anjos – *Para o estudo da arquitectura industrial na região de Lisboa (1846-1918)*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Universidade Nova de Lisboa, 1996. V. II (Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea).

SILVA, Raquel Henriques da – *Arquitetura de Veraneio Cascais*. Cascais: Câmara Municipal de Cascais, 2010.

SILVA, Raquel Henriques da – “Lisboa, 1900 – as avenidas novas e o arquitecto Norte Júnior. *Colóquio artes*”. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 2.ª Série/29.º ano N.º 73 (Junho de 1987), pp. 52-63.

SILVA, Raquel Henriques da – “Sociedade Nacional de Belas-Artes, Rua Barata Salgueiro, Lisboa 1906, Álvaro Machado”. BECKER, Annette. TOSTÕES, Ana. WANG, Wilfried (organização). *Arquitetura do século XX Portugal*. München: Prestel, 1998, p. 150.

SOARES, Francisco – *Quicola: estudo para um conhecimento do património formal da poesia angolana: os poemas líricos em verso oriundos de Angola e publicados no século XIX no Almanach de lembranças luso-brasileiro*. Évora: Pendor 1998.

TAVARES, Santos – “Arte e Artistas”. Em casa de Roque Gameiro. *Ilustração portuguesa*. Lisboa: Empresa do jornal “O Seculo”. 2.ª Série N.º 172 (7 de Junho de 1909), pp. 705-710.

TOSTÕES, Ana Cristina – “Arquitetura portuguesa do século XX”. PEREIRA, Paulo (editor). *História da arte portuguesa*. Lisboa: Círculo dos Leitores, 1995, pp. 506-547.

WEISBERG, Gabriel P. BECKER, Edwin. POSSÉMÉ, Évelyne – *The origins of L’Art Nouveau: the bing empire*. Amesterdão: Van Gogh Museum, 2004.

WILDE, Oscar – *Intenções: quatro ensaios sobre estética*. Lisboa: Edições Cotovia, 1993.

# VISUALIZING THE TRANSCENDENTAL: IRAKLI PARJIANI'S METAPHYSICAL LANDSCAPES

**Natia Ebanoidze**

*Independent scholar*

*nebanoidze@yahoo.com – ORCID | 0000-0002-7328-8557*

## ABSTRACT

According to contemporary philosophic-aesthetic reflection, the transcendent dimension is essential for human existence and manifests itself in aesthetic experience (Bryl, 1995: 104). Art is by necessity metaphoric and symbolic in nature allowing possibilities for expressing certain kinds of internal experiences not amenable to conceptual explanation. Artistic experience “as well as the identity of the picture” is by no means transcendental; it reaches beyond the thought, into the extra-ordinary reality that is signified by the picture. The paper explores the concept of transcending in relation to the work of art and examines the ways transcending is realized in the artwork. To elucidate the above issues and illustrate the argument, the paper explores metaphysical landscapes by a Georgian painter Irakli Parjiani (1950-1991).

## KEYWORDS

**20<sup>th</sup> Century Georgian Art | Abstract Art | Visual Representation | Transcending | Irakli Parjiani**

Transcending has not often been an objective of systematic studies in the realm of art history. For the founder of existential-hermeneutical science of art Michael Brötje, this means that the history of art is practically at its dawn (Bryl, 1995: 102). The concept of transcending is crucial for both creating and interpreting art. Visual metaphors and symbols provide a conceptual framework for the work of art to manifest something other than itself; the artwork as an allegory, presenting an alternative reality, transcends the realm of the ordinary and emerges as a projection of a certain meaning. During the creative process, the artist goes beyond himself for the work to emerge. The viewer also breaks the accustomed boundaries to gain access to the artwork. These complex acts of creation and reception necessarily imply the continuous processes of transmitting and transcending.

This paper aims to explore the concept of transcending in relation to the artwork and examine the ways transcending is realized in the work of art, i.e. to observe the means that the artist applies to overcome materiality and convey transcendental meaning. In the attempt to elucidate the above issues and illustrate the argument, the paper explores metaphysical landscapes by a Georgian painter Irakli Parjiani (1950-1991).

The transcendent dimension manifests itself in aesthetic experience in the sense that art has the ability to express the indescribable and evoke a certain sense of understanding and realization in a viewer. Martin Heidegger defines the essence of art as “the truth of beings setting itself to work” (Heidegger, 2008: 162) and art, as “a becoming and happening of truth [...] which happens only when the openness that makes its advent in thrownness is projected” (Heidegger: 196); and what is projected by poetic projection is “only the withheld determination of the historical Dasein itself” (Heidegger, 2008: 200). In his existential-hermeneutical science of art, modifying Heidegger’s concept, Michael Brötje introduces the idea of Absolute as the purpose of Dasein and a human being as essentially and existentially disposed to direct oneself towards Absolute. The artwork is understood as a project of Absolute coming from the viewer and the Absolute is viewed as the inner human potential which is actualized by the artwork (Bryl, 1995: 101). Both understandings comprehend the origin of art as a certain dimension of being; it is this dimension that is projected and actualized through the artwork. Artistic experience originates

from this ineffable domain and when the artist manages to release the work to its “pure self-subsistence” (Heidegger, 2008: 165-166), a work becomes a kind of mediating openness that implicitly exhibits its unseen source resounding with the same source in the viewer. This projection, in turn, essentially implies the preceding process of creation but at the same time eliminates the subject-object relation as long as we take into account Heidegger’s view of art as the openness of beings into which both the artist and the viewer allow themselves to be transported. Heidegger provides a very clear description of this process: “the more purely the work is itself transported into the openness of beings – an openness opened by itself – the more simply does it transport us into this openness and thus at the same time transport us out of the realm of the ordinary” (Heidegger, 2008: 191).

Hence, we can understand a work of art as a field of projection where the transition from concealment to disclosure happens. It renders visible what has been unseen. Therefore, artistic experience, as well as the identity of the picture, is necessarily transcendental; it reaches beyond the thought, into the extra-ordinary reality that is signified by the artwork.

Considering the above reasoning, we can state that the creative and perceptual processes imply a kind of tacit knowledge that is not conceptually explicable. According to Michael Polanyi all knowledge is established in relation to tacit thought. Reconsidering human knowledge and establishing the structure of tacit knowing, Polanyi noted that “we know more than we can tell” (Polanyi, 1966: 4). While closely linking his analysis of knowledge to Gestalt psychology, Polanyi sees Gestalt as the outcome of an active shaping of experience performed in the pursuit of knowledge. This shaping or integrating is held to be “the great and indispensable tacit power, by which all knowledge is discovered and, once discovered, is held to be true” (Polanyi, 1966: 6). Kant’s concept of a priori cognition and the notions of determining and reflective judgment also suggest tacit processes. Acquired independently of any kind of empirical content or experience, a priori knowledge is immanent and transcendental and confers validity on any experience. These processes of shaping and validation are crucial in the creative process.

Thus, experiencing art “as well as creating art”, inevitably involves the concept of intangible; that which

cannot be confined by the boundaries of the visible and the experiential. A work of art as a creative complex, like every other "autonomous complex" (Jung), although certainly perceived, cannot be subjected to conscious control. According to Jung, the poet's conviction that he is creating in absolute freedom is an illusion: "he fancies he is swimming, but in reality an unseen current sweeps him along" (Jung, 2003: 86). Merleau-Ponty provides a similar account of artistic creation. He declares that the painter's vision is not a merely "physical-optical" relation with the outside world; the world does not stand before the painter through representation; rather it is the painter to whom the things of the world give birth by a sort of concentration or coming-to-itself of the visible (Merleau-Ponty, 1964: 181).

All of the above remarks suggest the intermingled processes and the symbiotic interrelation between the surrounding world and human perception; between external influences and internal movements. Through the intuitive dimension the artist reaches deeper levels of reality and gives a shape to his experience manifesting an idea that is not the contrary of the sensible, that is its lining and its depth" (Merleau-Ponty, 1968: 149), establishing contact with which implies, as stated by Merleau-Ponty, "not the positing of a content, but the opening of a dimension that can never again be closed, the establishment of a level in terms of which every other experience will henceforth be situated"... [This dimension is] "the invisible of this world, that which inhabits this world, sustains it, and renders it visible, its own and interior possibility, the Being of this being" (Merleau-Ponty, 1968: 151).

In these processes of mediation and the 'polemics' with the artwork, rational judgment and conceptual analysis disrupt direct communication and hamper establishing contact between the viewer and the artwork. The immediate process of communication and active comprehension as well as the creative processes such as intuition and inspiration, occur prior to rational thought, beyond cognition, provided the viewer does not stick to previously acquired conceptual knowledge. Only moving to the pre-conceptual stage creates the possibility of immediate experience, of encountering "the other in its condition of freedom" (Steiner, 1989: 4). Freedom is another crucial concept in relation to the problem of transcending, since art as a creative process and also as a certain form of knowledge (different from scientific knowledge) necessarily implies spontaneity and a free play of imagination. Kant's notion of freedom in the

cognitive faculties suggests freedom of imagination and judgment from their subservience to reason and the understanding - that is, freed from the constraints of propositional discourse (Kant, 1994: 94). On this level of comprehension, the access to the work of art is only gained when it is being removed from all relations; when it stands on its own. Then, a different kind of understanding, a deeper comprehension emerges. "In order to hear a bare sound [noted Heidegger] we have to listen away from things, divert our ear from them, i.e., listen abstractly" (Heidegger, 2008: 152). Gaining a pure understanding of the work requires seeing away from or beyond things much like this kind of abstract listening.

However, the transcendent reality can only be mentioned but not expressed completely due to the difference between the mediums of the object of interpretation and its critical reflection. The problem lies in the substantial difference between the modes of experience; it implies the infeasibility of rationalization of certain kinds of internal experience. In Ludwig Wittgenstein's system of language games, where the language is incapable of functioning one must be silent. The same is true for artistic expression. However, because unlike cognition (cognitive understanding and interpretation), art as a process of creation allows "not seeing" and "not understanding" (and thus staying close to the "living mystery" (Jung, 2003: 90), it provides more possibilities to challenge the limits of representation, the specific means of which are being explored in the following interpretation of Irakli Parjiani's metaphysical landscapes.

Irakli Parjiani's work is characterized by systematic scrutiny of spiritual motives. Parjiani's unique visual aesthetic was defined by the merging of different cultural information: fresco paintings from the mountainous region of Svaneti where he was born and raised, inspirations from manuscript illuminations, Eastern Christian murals, and contemporary western art on the one hand, and his interest in esoteric teachings of anthroposophy on the other hand. Parjiani's interest in picturing the spiritual was revealed very early, when he copied and illustrated the gospel and later on as well, in his series of Annunciation, Crucifixion and Last Supper - the themes he continuously explored over the decades. The recurrence of the themes and meditative contemplation, concentrating on the same motif led to its profound perception. Each motif undergoes several changes reflecting the artist's constant quest for the equivalence

between visual expression and conceptual content. This process was fulfilled in the final stage of Parjiani's work, in his series of paintings called the Berlin cycle which he created in Berlin in 1989-1990, the year before his death. It includes religious compositions, landscapes, and abstractions and summarizes all the characteristics of Parjiani's artistic work. Many of his metaphysical landscapes were created in this period.

One of the earliest examples is a metaphysical landscape with uncertain shapes placed against a background represented by the complex luminous spots (fig. 01). The foreground that looks like a water bank leads into a vast landscape with black cliffs on the left forming a bay, where a radiant surface of the water is seen. A depiction of a red cube-like shape on the water surface immediately grabs a viewer's attention, that, besides its central location and a deep, intense shade of red, is a result of the contrast between relatively dark, low intensity colors and the intense, luminous spots. The radiance of bright blue and white colors

representing the surface of the water is developed further and intensifies in the background of the sky. The foreground with depictions of geometrical shapes (such as a triangle, an object that looks like a cage and two white oblong cylindrical shapes) is represented from a very close view, as though cut off sharply, creating the impression of abruptly stepping into a different, distant world. This section of the picture with the depictions of concrete forms is suggestive of the objective, material world that gradually becomes less substantial. A wide area "behind" this plane, composed of different tones of purple and blue, directs our gaze deeper, towards a more conditional, abstract landscape. The mystical elusiveness of the deep non-local color spot representing the object in the center plays an important role in creating the illusion of depth and functions as a transition from already abstract to even less concrete space. While the form loses its concreteness, disappearing gradually, the radiance of overlapping layers of bright blue and white on the water surface intensifies as if in accordance with stepping out of a tactile space and



Fig. 01 Metaphysical Landscape, 1986, Irakli Parjiani (1950-1991); mixed media on paper; 28.7X39.5cm; Tbilisi (Photo: Contemporary Art Archive-Tbilisi. <https://archive.propaganda.network/en/>).

strengthening the sense of a different, more intangible reality that is eventually fully unveiled by applying visual metaphors of light and the sky. The light disseminating from the colors of the sky in the background creates a sense of boundless depth and immensity introducing the concept of the infinite. Transcending the boundaries of materiality is realized by applying a visual metaphor of the transformation of matter into light.

Another representation of the metaphysical landscape painted three years later, in 1989 (fig. 02), discloses a different approach. It might seem to be a depiction of an ordinary landscape at first sight, but further examination of the picture reveals the complexity of its formal and conceptual structure. It is rather difficult to "read" the composition and identify pictorial surfaces. What we see here is a landscape formed by obscure shapes of hills, trees, and water. The modifications of the intensity of color and light divide the composition into two unequal parts; the dripping white paint and luminous spaciousness of the white areas on the left gradually evolve into greyish tones on the right. Thus

the right part looks as if covered by a thin mist veil or glass. However, the picture is not divided only into the brighter left and relatively darker right sides, or the upper objective, concrete and the lower - more illusory surfaces, but the whole compositional structure can also be perceived as four independent sections, each of which functions as the continuation of the other and still retains its autonomous finished structure. The middle section of the painting is perceived as a shore which separates a vague silhouette of the mountain and the deep luminous white of the sky in the background from the depiction of the water with reflections of trees and thin lines that are perceived as wires. It is hard to define which surfaces are actually "real" and which of them are reflections of the actual objects; on the right side of the picture, we see the reflections of trees on the surface of water while the trees are not depicted. Similarly, only the reflections of the thin wires are represented on the left. Due to such elusive boundaries and uncertainties, the compositional logics would still work if the painting was turned upside down. The allusion to mirror as a reflecting surface that shows another, different world,



**Fig. 02** Metaphysical Landscape, 1989, Irakli Parjiani (1950-1991); oil on canvas; 156X230cm; Berlin (Photo: Baia Gallery. <https://www.baiagallery.ge/en/project/irakli-parjiani/>).

serves as a reference to the illusiveness of reality. Contemplating the image, the eye notices all these slippery boundaries between the real (material) and illusory (reflected) worlds in the entire complex structure of the picture. All the discrepancies and illogical visual and conceptual linkages lead to the overcoming of the ordi-

nary logic and allude to what is beyond this ordinary reality in order to reach the extraordinary one.

The form becomes even more abstract and ungraspable in other landscapes painted in the same period (fig. 03). The Rhythm of weightless, almost transparent shapes and



**Fig. 03** Metaphysical Landscape, 1989, Irakli Parjiani (1950-1991); mixed media on canvas; 128X226cm; Berlin (Photo: Baia Gallery. <https://www.baiagallery.ge/en/project/irakli-parjiani/>).

the light disseminating from a cold radiance of white, blue and light shades of purple create an ephemeral atmosphere. Making full use of the potential of color and light to create different textures and contrasts between non-local black spots and light transparent colors leads to the dynamic expression of the image. The delicate movements of light and soft lines evoke a sense of a vibrant atmosphere full of subtle energy, a kind of timelessness. The amorphous shapes and the atmosphere devoid of substantiality of objects serve as a reference to a meta-physical world outside the visible material reality. For the same purpose, similar approach in respect with the technique is applied in another Metaphysical Landscape painted in 1989 (fig. 04). The abstract landscape is composed of the large areas of silver-white light silhouettes and transparencies reminiscent of water and sky, contrasting with darker shades of black, brown

and grey which might be perceived as a depiction of soil, a water bank. However, certain means of representation applied in the picture transgress the laws of logic or even develop a paradoxical logic: firstly, the image is depicted upside down, so that what appears to be a water bank occupies the upper part of the image; correspondingly, a spherical transparent shape also looks like depicted upside down; also paradoxically, the darker colors of the background, because they are composed of non-local spots, rather than displaying the solidity of matter, evoke an impression of a somewhat mystical space, so that again, it is hard to distinguish between the real and the unreal or the familiar and the unknown, the physical and the metaphysical. Here as well, it is obvious that while playing with form, the artist is trying to grasp the elusive boundaries between different dimensions of reality.



**Fig. 04** Metaphysical Landscape, 1989, Irakli Parjiani (1950-1991); oil on canvas, 290X290cm; Berlin (Photo: Contemporary Art Archive-Tbilisi. <https://archive.propaganda.network/en/>).

Other than intuitively emphasizing the abrogation of physical laws and suggesting a different logic as a means to refer to the transcendental, incorporating vast sections of water surface serves the same purpose. A visual metaphor of water as a reflecting surface, a world of reflections of things, not the actual things themselves, introduces a concept of the elusive and the immaterial. Color and light have crucial importance in this respect: the contrasting rich colors of Parjiani's earlier works are replaced later by transparent colors that irradiate from within. In his latest works, the concreteness gradually disappears and the surface becomes absorbed in all-embracing radiant

white. The color loses material weight and is transformed into light. By applying radiant transparencies, as well as variable color and texture density creating overlapping layers, the flatness is overcome and the depth is attained leading to the dematerialization of the surface in the picture.

As hinted above, Parjiani's paintings reveal a simultaneous representation of the material world and the intangible dimension of being. Other works, such as *Metaphysical Landscapes* depicting massive rocks, painted in 1991 (fig. 05), evoke a sense of solemn withdrawal and meditative contemplation. This impression



Fig. 05 Metaphysical Landscape, 1991, Irakli Parjiani (1950-1991); pastel on paper; 30X45cm; Tbilisi (Photo: Contemporary Art Archive-Tbilisi. <https://archive.propaganda.network/en/>).

is created not by means of emphasizing the dematerialized form but through the accentuation of substantiality and solidity of matter. Other than relatively concrete shapes and planes, the artist applies certain indications to physical reality such as a shade as a visual equivalent of weight, for instance. However, this does not prevent the painting to evoke a sense of meditative or even mystical experience; the suggestions and visual metaphors created with the symbolic expression of white and black colors intermingle with each other making it difficult to specify whether the indications of substantiality enhance materiality or, on the contrary, denote the spiritual in the picture.

Through paradoxical combinations of the elements of the earthly, physical world and the indications of the transcendental, Parjiani represents the spiritual reality as something tangible. In his letter to a friend he wrote: when "one enters the spiritual realm where nothing interferes, one just becomes more sensitive to the spiritual

and begins to perceive spiritual phenomenon. All this is here, right in front of us, but we are shut here and it is hard for us [to perceive it]" (Parjiani, 2002: 144).

To sum up briefly, Parjiani's artistic expression depends upon making full use of the expressive and symbolic potential of color to create visual metaphors. In his metaphysical landscapes, transcending is realized by applying symbolic and metaphoric expression. A gradual transition from concrete to more abstract forms and their eventual transformation into pure light in his landscapes becomes a metaphor for transcending materiality. Applying intentional discrepancies and abrogation, forming complex structures created by the alternating depictions of actual and reflected surfaces is another means to refer to the transcendental and represent the vibrations of the all-embracing energy undergoing a constant transformation from the form into the non-form and from pure energy to the matter again.

## REFERENCES

Bryl, Mariusz. "Hermeneutical Inspirations in Art History", *Lingua ac Communitas*, 5 (1995): 95-107

Heidegger, Martin. "The Origin of the Work of Art" In *Basic Writings*, 139-206. New York: Harper Perennial, 2008

Jung, Carl Gustav. "On the Relation of Analytical Psychology to Poetry" In *The Spirit in Man, Art and Literature*, Abingdon: Routledge. 2003

Kant, Immanuel. "Critique of Judgment" In *Art and Its Significance. An Anthology of Aesthetic Theory*. Edited by Stephen David Ross, 93-142. Albany: State University of New York Press, 1994

Merleau-Ponty, Maurice. "The Primacy of Perception". Illinois: Northwestern University Press, 1964

Merleau-Ponty, Maurice. "The Visible and the Invisible". Evanston: Northwestern University Press, 1968

Parjiani, Irakli. From private correspondence, "Literatura da Khelovneba," (*Literature and Art*), 1 (2002)

Polanyi, Michael. "*The Tacit Dimension*," New York: Doubleday, 1966

Steiner, George. "*Real Presences*," Chicago: The University of Chicago Press, 1989

# BIBLIOTECA DIGITAL CIARTE: LITERATURA HISTÓRICA TÉCNICO-ARTÍSTICA EM PORTUGUÊS

## CIARTE DIGITAL LIBRARY: TECHNICAL AND ARTISTIC HISTORICAL LITERATURE IN PORTUGUESE

**António João Cruz**

*Instituto Politécnico de Tomar, Tomar, Portugal;  
Laboratório HERCULES, Universidade de Évora, Évora, Portugal.  
ajcruz@ipt.pt – ORCID | 0000-0001-6396-5027*

### RESUMO

A Biblioteca Digital Ciarte (<http://biblioteca.ciarte.pt>), recentemente criada, tem como objectivos, por um lado, dar acesso à antiga literatura técnico-artística em português através de volumes em formato pdf resultantes de restauro digital propositadamente realizado e, por outro lado, disponibilizar informação sobre estas fontes fundamentais quer para o conhecimento das ideias, das técnicas e dos materiais de que são feitas as obras de arte e outros bens culturais, quer para a interpretação dos dados obtidos através de diferentes metodologias das Humanidades ou das Ciências. A apresentação aqui efectuada, além da divulgação da Biblioteca pelos interessados nestas fontes que são de difícil acesso, pretende igualmente expor os princípios que lhe estão subjacentes e as opções técnicas tomadas, que podem ser úteis para projectos semelhantes. O estreito e prolongado contacto com a grande diversidade de obras já digitalizadas serve de suporte à proposta de classificação tipológica desta literatura.

### PALAVRAS-CHAVE

**Tratados | Receituários | Fontes históricas | Arte | Técnica**

### ABSTRACT

The Ciarte Digital Library (<http://biblioteca.ciarte.pt>), recently created, has as objectives, on the one hand, to give access to the ancient technical and artistic literature in Portuguese through volumes in pdf format resulting from purposely carried out digital restoration and, on the other hand, to make available information about these fundamental sources both for the knowledge of ideas, techniques and materials from which works of art and other cultural assets are made, and for the interpretation of the data obtained through different methodologies of the Humanities or Sciences. The presentation made here, in addition to the Library's promotion for those interested in these sources that are difficult to access, also intends to expose the principles underlying it and the technical options taken, which may be useful for similar projects. The close and prolonged contact with the great diversity of works already digitised serves as a support for the proposed typological classification of this literature.

### KEYWORDS

**Treatises | Receipts | Historical sources | Art | Technique**

## INTRODUÇÃO

A literatura técnico-artística do passado, designadamente os tratados e os receituários, são fundamentais para a compreensão das obras de arte e de outros bens culturais. Em primeiro lugar, pelo conhecimento que proporcionam das ideias artísticas, das técnicas e dos materiais disponíveis numa determinada época e num determinado espaço – como, relativamente ao caso português, o demonstram, por exemplo, os estudos centrados nas ideias expressas nos textos de Francisco de Holanda (Deswarte, 1992; Lousa, 2013; Sidoncha, 2019), por um lado, e, por outro lado, algumas teses de doutoramento recentes, realizadas em diferentes escolas, mais interessadas nos aspectos de natureza material (Conceição, 2009; Ferraz, 2017; Macedo, 2017; Marques, 2014; Santiago, 2009; Santos, 2012). Além da possibilidade de caracterização geral das obras de arte, em segundo lugar, fornecem a chave necessária para a interpretação das informações específicas obtidas para cada obra concreta através de diferentes metodologias das Humanidades ou das Ciências. Esta relevância manifesta-se especialmente nos estudos desenvolvidos no âmbito da Conservação e Restauro, em que a interpretação dos dados de diferente natureza, muitas vezes incompletos e fragmentários, não se pode limitar à simples caracterização e tem que envolver os seus significados materiais e imateriais de modo a se poder perceber os diferentes valores presentes num objecto e, assim, se poder estabelecer um adequado objectivo para a intervenção (Appelbaum, 2007).

Como suporte para os estudos de natureza histórica, o interesse por estas fontes documentais, especialmente pelos tratados, já tem uma longa tradição que, no formato actual, remonta, pelo menos, à primeira metade do século XIX. Disso é exemplo a publicação de *O livro da arte* de Cennino Cennini por Giuseppe Tambroni em 1821 e a sua tradução para inglês em 1844 por Mary Merrifield; a publicação integral de *As diversas artes do monge Teófilo* e sua tradução para francês em 1843 e para inglês em 1847; e a publicação, em 1849, dos dois grossos volumes intitulados *Original treatises, dating from the XIIIth to the XVIIIth centuries, on the arts of painting*, de Mary Merrifield, que ainda hoje continuam a ser amplamente usados e citados, ao contrário das outras publicações que, entretanto, foram substituídas por melhores edições (Bordini, 1995).

Em Portugal, entre as publicações mais antigas realizadas neste contexto, são de referir as diversas edições das obras de Francisco de Holanda, surgidas entre 1879 e 1930, que resultaram do trabalho de Joaquim de Vasconcelos (Fonseca, 2011).

Em relação com a Conservação e Restauro, nos últimos anos têm adquirido especial importância as reconstruções historicamente rigorosas e outros estudos que directamente se inserem nas pesquisas baseadas nas fontes técnico-artísticas (a que corresponde a designação internacional de *Art technological source research*) e, de uma forma mais geral, na história técnica da arte (Betelu et al., 2018; Nadolny et al., 2012).

O interesse pelos antigos tratados, porém, é bem mais generalizado e isso é demonstrado, por exemplo, pela recente publicação de 30 volumes com “Obras pioneiras da cultura portuguesa”, entre os quais alguns relacionados com a literatura técnico-artística (Martins, 2017; Monteiro e Serrão, 2019; Pinho e Caldas, 2019).

Entre os problemas colocados por este tipo de obras, está o acesso às mesmas, não obstante as excepções constituídas por aquelas que, pela sua excepcional importância, têm sido objecto de múltiplas edições ou reedições, como é o caso do já citado tratado de Cennino Cennini.

No entanto, os desenvolvimentos digitais ocorridos nos últimos anos facilitaram sobremaneira esse acesso e aos poucos tais obras têm vindo a ser disponibilizadas na Internet, não apenas facilitando a sua consulta, mas também contribuindo para o conhecimento da sua existência, o que tem especial importância no caso das obras menos conhecidas e menos citadas.

Quando, na década de 1990, criei uma página na Internet para divulgar alguns trabalhos próprios e alguns recursos úteis para a Conservação e Restauro e o estudo laboratorial das obras de arte (actualmente com o endereço <http://www.ciarte.pt>), incluí na mesma uma secção com a reprodução digital de algumas obras de natureza técnico-artística de difícil acesso para quem se movia nessas áreas, de que tinha cópia por outros meios, nomeadamente o *Livro de como se fazem as cores*, então datado de 1262 e atribuído a

Abraão ben Judah Ibn Hayyim, e a *Arte de brilhantes vernizes*, de João Stooter, de 1729, de que nas bibliotecas públicas portuguesas, segundo a Porbase, só há um exemplar na Biblioteca Nacional. De forma muito irregular, essa secção foi crescendo e em 2019 atingiu 44 volumes.

Diversas circunstâncias recentes levaram-me a autonomizar essa secção e mover as obras que aí se encontravam, juntamente com outras, para uma página específica, em subdomínio próprio (<http://biblioteca.ciarte.pt>), a que chamei Biblioteca Digital Ciarte (fig. 01). Em termos de programação (usando apenas html e css), foi construída de raiz e otimizada para acessos quer a partir de ecrãs de secretária, quer de dispositivos

móveis. Ficou activa em 12 de Abril de 2022 com 50 volumes, mas, aos poucos, o número destes tem estado a aumentar e assim irá continuar a acontecer, estando já afixada uma lista de algumas obras a aguardarem digitalização ou tratamento.

A apresentação que se segue, além da divulgação da Biblioteca pelos interessados nestas fontes – que são de difícil acesso em bibliotecas físicas e, nalguns casos, não estão disponíveis noutra local da Internet – pretende expor os seus objectivos específicos, a forma como está organizada, os critérios usados para a selecção das obras e, finalmente, as opções técnicas tomadas, que julgo poderem ser úteis para projectos semelhantes.

**Biblioteca Digital Ciarte**

☰ Recentes   Autores   Titulos   Assuntos   Datas   Idiomas   Mais   Sobre

### Biblioteca Digital Ciarte

Literatura histórica técnico-artística em português



As obras aqui disponibilizadas com acesso livre estão no domínio público ou, por outra razão, não levantam problemas de direitos de autor. Foram digitalizadas por mim, cedidas por colegas ou retiradas de bibliotecas digitais de acesso livre. No entanto, as obras foram objecto de demorado tratamento individual, realizado com o objectivo de melhorar o seu aspecto, legibilidade e manuseabilidade, tal como explico nas páginas seguintes. Não são, portanto, cópias de documentos digitais que se encontram noutros locais. As obras aqui disponibilizadas são para uso pessoal e não devem ser colocadas noutras páginas, devendo a sua divulgação ser feita através de ligação para esta Biblioteca.

- Apresentação
- Informação técnica
- Fontes de informação biobibliográfica
- Autor

António João Cruz  
[ajcruz@gmail.com](mailto:ajcruz@gmail.com)

(c) António João Cruz, 2022

Fig. 01 Biblioteca Digital Ciarte, <http://biblioteca.ciarte.pt> (consulta: 28 de Maio de 2022).

## OBJECTIVOS

A Biblioteca Digital Ciarte, antes de mais, pretende disponibilizar com acesso livre e de forma simples a literatura histórica técnico-artística em português, isto é, a que foi originalmente escrita em português, mas também a que resultou de tradução para português – umas vezes, simples tradução; outras, adaptação mais ou menos livre ou inserida num volume com maior escopo.

Quando coloquei as primeiras obras na minha página pessoal, era muito reduzido o número dos volumes com interesse para a mesma que se encontravam noutras bibliotecas digitais e o que estava em causa era simplesmente dar acesso a esta literatura – por exemplo, na ocasião, nenhum dos primeiros títulos se encontrava na Internet. Actualmente, a situação é muito diferente e o objectivo de disponibilizar as obras, além de proporcionar acesso digital aquelas que não o têm noutra local (há várias nessas circunstâncias), inclui também reunir o que se encontra disperso e nem sempre é de fácil descoberta ou consulta.

Igualmente faz parte deste objectivo oferecer os exemplares de melhor qualidade gráfica e mais fácil leitura, algo que é relevante considerando que é muito variável a qualidade das digitalizações e a legibilidade dos volumes disponíveis na Internet. Com efeito, são conhecidos muitos casos em que estes exemplares contêm imagens deformadas, mãos sobre as páginas, papel manchado, rasgado ou destruído por insectos, reduzido contraste entre a mancha gráfica e o fundo, combinação da mancha gráfica das duas páginas de uma mesma folha, etc. (Wilson, 2011). O problema pode ser resolvido ou, pelo menos, minimizado através de restauro digital baseado, quando é possível, no uso de diferentes digitalizações para um mesmo volume, escolhendo as melhores páginas de cada uma, e no tratamento cuidadoso das imagens, alinhando as páginas, ajustando contrastes, apagando manchas e reconstituindo falhas (fig. 02). Esta intenção de restaurar a visibilidade e facilitar a leitura levou à opção, mantida desde o início, de apresentar as obras com texto preto sobre fundo branco (profundidade de cor de 1 bit), com a vantagem adicional de os ficheiros ficarem com reduzida dimensão (até agora, a maior parte dos ficheiros tem menos de 5 MB e raramente são excedidos os 20 MB). No entanto, a disponibilidade de tempo, os recursos e a exigência técnica têm variado

ao longo dos mais de 20 anos durante os quais têm sido realizados estes trabalhos, pelo que a qualidade final dos volumes na Biblioteca, independentemente dos condicionalismos das imagens iniciais, não é uniforme.

Estas escolhas não implicam que as marcas e inscrições de um volume não possam ser importantes pelo significado ou pelo próprio conteúdo, como o demonstram, por exemplo, os estudos sobre as anotações manuscritas de um volume que na Biblioteca é apresentado sem as mesmas (Gomes, 2019). No entanto, isso corresponde a usos e interesses pouco frequentes e muito específicos, além de que nessas situações não é suficiente a consulta de meras reproduções e é indispensável o acesso aos exemplares físicos.

Ao objectivo de disponibilizar o acesso à literatura histórica técnico-artística em português, junta-se agora um segundo objectivo geral: disponibilizar informação sobre a mesma, de modo que a Biblioteca possa vir a constituir-se como uma base de dados de referência igualmente de acesso livre.

Para já, além, obviamente, dos dados de identificação de cada um dos volumes, apresenta informação sistemática, que não é fácil de reunir, sobre as diversas edições de cada uma das obras e, de forma não tão exhaustiva, a bibliografia recente sobre as mesmas e os seus autores, especialmente a acessível na Internet. Estas bibliografias são mais ou menos completas conforme o número de publicações relevantes e o meu interesse e conhecimento directo de cada um dos assuntos. Considerando este objectivo, é apresentada de forma sistemática e completa o que sobre os autores, tradutores ou editores consta do *Dicionário bibliográfico português*, de Inocêncio Francisco da Silva, Brito Aranha, Gomes de Brito e Álvaro Neves, que, não obstante a sua natureza e antiguidade, continua a ser útil. A este respeito, está prevista a introdução, a curto prazo, de reencaminhamento para outras obras de referência.

Para o futuro, está igualmente em aberto a possibilidade de elaboração de textos de enquadramento geral sobre as fontes técnico-artísticas, notas sobre cada uma das obras e desenvolvimento de alguns instrumentos de pesquisa, nomeadamente índices, de diferente tipo, sobre o conteúdo das obras.

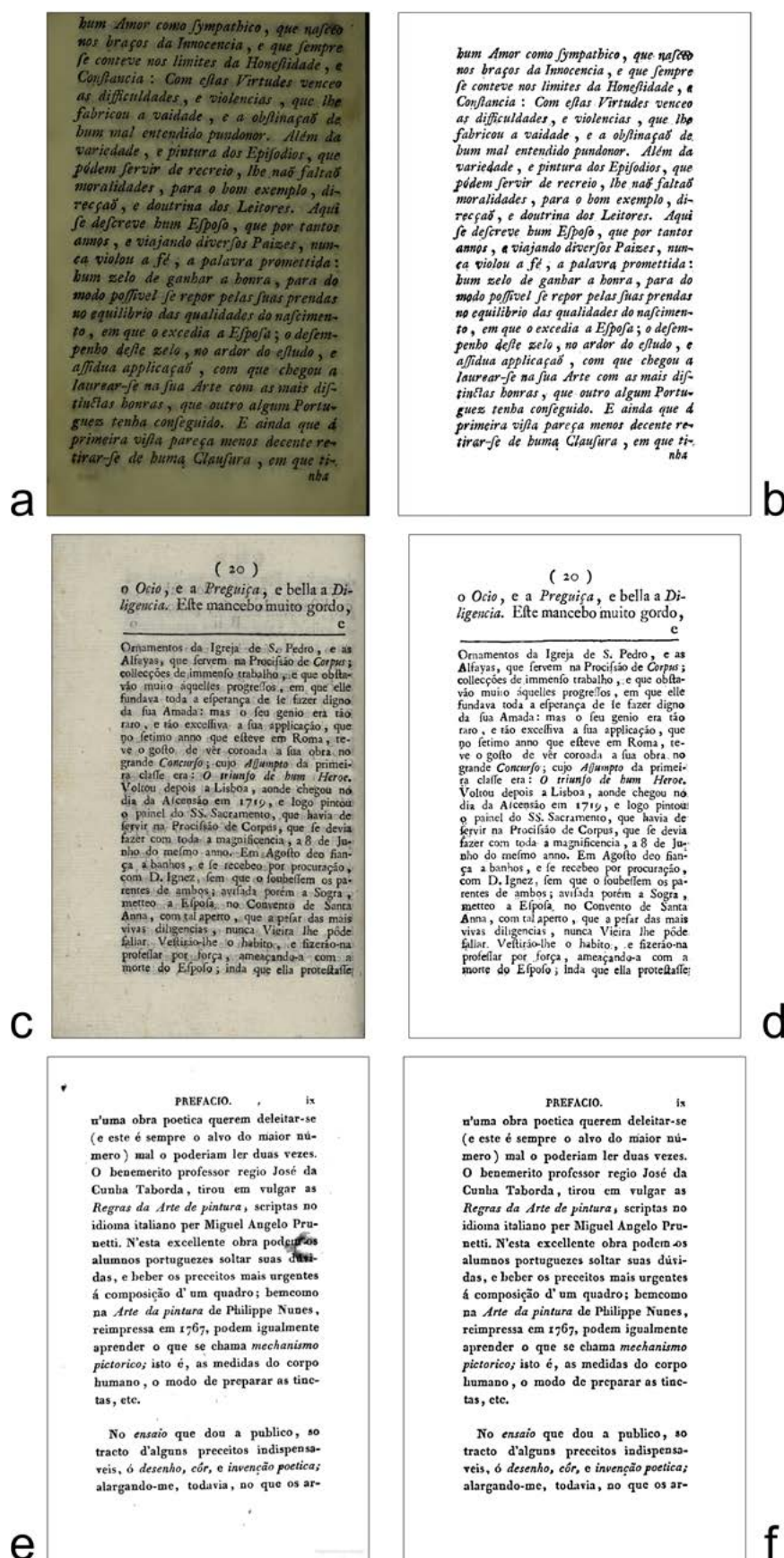


Fig. 02 Páginas de alguns volumes disponíveis noutros locais da Internet e na Biblioteca Digital Ciarte que evidenciam o efeito do restauro virtual: a) e b) Vieira Lusitano, *O Insigne Pintor, e Leal Esposo*, 1780; c) e d) Cirilo Volkmar Machado, *Conversações sobre a Pintura, Escultura, e Architectura. Conversação V*, 1797; e) e f) José da Fonseca, *A Pintura*, 1844. Bibliotecas: a) Internet Archive; c) Biblioteca Nacional Digital, Portugal; e) Google Livros; b), d) e f) Biblioteca Digital Ciarte.

## ORGANIZAÇÃO

A Biblioteca está organizada em torno das obras disponibilizadas através de ficheiro pdf. A cada volume corresponde uma página com os respectivos dados de identificação (que podem ser importados para gestor de referências bibliográficas através de ficheiro ris) e informações sobre outros exemplares dessa edição disponíveis na Internet, as diversas edições da obra e a bibliografia recente sobre a mesma (com indicação, sempre que possível, de endereço na Internet).

A estas páginas tem-se acesso a partir de índices de títulos, de assuntos, de datas e de idiomas (da publicação original), bem como das páginas dos respectivos autores, tradutores ou editores. A cada um destes é

dedicada uma página, aonde se pode chegar a partir do correspondente índice, que contém a lista das suas obras disponíveis na Biblioteca, a informação biobibliográfica transcrita do *Dicionário bibliográfico português* e a respectiva bibliografia geral.

Além disso, há páginas, agrupadas em duas secções, com informações quer sobre a própria Biblioteca, quer sobre a literatura técnico-artística em português – neste momento, bibliografia geral, outras obras além das já disponíveis (nomeadamente as que estão a aguardar digitalização ou tratamento), manuscritos acessíveis na Internet e traduções das obras escritas em português.

## OBRAS

Na Biblioteca, a literatura histórica técnico-artística é entendida de uma forma lata. Não obstante o interesse pessoal pelas obras que incidem sobre aspectos técnicos e materiais, de um modo geral são considerados os escritos sobre as práticas artísticas da respectiva época, com valorização dos que têm como autores praticantes dessas mesmas artes.

Em primeiro lugar, estão os tratados, manuais e memórias técnicas, ou seja, as obras que, de uma forma organizada, sistemática e coerente, apresentam com alguma profundidade os diversos aspectos de um assunto, predominantemente em primeira mão, ainda que os critérios de organização, sistematização e coerência tenham que ser considerados de acordo com os padrões da respectiva época. Entre as obras de natureza mais técnica originalmente escritas em português, são exemplos a *Arte da pintura, simetria e perspectiva*, de Filipe Nunes (1615), *O engenheiro português*, de Manuel de Azevedo Fortes (1728-1729), a *Descrição analítica da execução da estatua equestre, erigida em Lisboa à glória do senhor rei fidelíssimo D. José I*, de Joaquim Machado de Castro (1810), o *Breve tratado de miniatura*, de José Mendes de Saldanha (publicado postumamente em 1814), ou a *Restauração de quadros e gravuras*, de Manuel de Macedo (1885).

A estas podem-se juntar várias traduções feitas para português, especialmente as publicadas cerca de 1800 pela Casa Literária do Arco do Cego, em Lisboa, por acção de Frei José Mariano da Conceição Veloso (que tinha como lema “Sem livros não há instrução”), ou por outras editoras que deram continuidade a esse projecto (Biblioteca Nacional, 1999). Entre as obras de natureza mais teórica, o principal exemplo é o *Da pintura antiga*, de Francisco de Holanda (1548), objecto de múltiplas edições, traduções e estudos (em parte identificados na Biblioteca).

Em segundo lugar, são consideradas as compilações e receituários, que podem apresentar tanto ou mais detalhe do que os tratados e manuais técnicos, mas são obras heterogéneas, ainda que limitadas às actividades técnico-artísticas, sem grande organização e sistematização, que combinam informações em primeira ou segunda mão com valor muito desigual, coligidas por quem não tem necessariamente conhecimento directo do que regista. Habitualmente mantiveram-se na forma de manuscrito durante séculos e a sua publicação só ocorreu mais ou menos recentemente no contexto de estudos históricos. Entre as 57 obras que estão na Biblioteca no momento em que são escritas estas linhas, são especialmente importantes *O livro de como se fazem*

as cores (do século XV, mas recolhendo alguns procedimentos bem mais antigos) (Afonso et al., 2013; Cruz e Afonso, 2008) e, não obstante o nome, o *Breve tratado de iluminação composto por um religioso da Ordem de Cristo* (datável de 1618-1650) (Cruz e Monteiro, 2010).

Um terceiro tipo de obras são as de natureza enciclopédica, algumas correspondentes a livros ditos de segredos, que partilham várias características com as compilações e receituários, mas que se distinguem por muito maior heterogeneidade dos assuntos envolvidos, que não se limitam a aspectos de natureza técnico-artística e abundantemente incluem procedimentos para a realização de tarefas da vida quotidiana. Além disso, habitualmente são obras que tiveram publicação na época em que foram elaboradas, sucedendo, inclusivamente, que muitas delas tiveram grande procura e numerosas reedições. Os exemplos mais característicos são os *Segredos necessários para os ofícios, artes e manufacturas e para muitos objectos sobre a economia doméstica*, de um não identificado J. A. A. S. (1794), com um sugestivo título sobre a diversidade dos assuntos abordados, e os *Segredos das artes liberais e mecânicas*, do espanhol Bernardo de Montón, traduzidos para português por Joaquim Feio de Serpa (1744). Não obstante o conteúdo não especializado das obras desta natureza e as suas características de divulgação geral, não há dúvidas de que elas eram lidas por artistas (Santiago, 2009: 123-125, 136-137) e os seus ensinamentos aplicados nas suas obras (Le Gac, 2005; 2006).

Outro tipo de fontes corresponde a registos autobiográficos ou memorialistas de artistas e outros praticantes das actividades relatadas, como os *Elementos para um relatório acerca do tratamento da pintura antiga em Portugal segundo notas tomadas no período da execução desses trabalhos*, do restaurador Luciano Freire (1911-1933). Embora possam ser desenvolvidas e pormenorizadas a respeito de alguns assuntos, geralmente seguem um fio cronológico em que as notas biográficas se misturam com os aspectos técnico-artísticos e não têm a organização e a sistematização característica dos tratados. Por outro lado, contêm informação que, directamente, é de especial interesse para as obras que concretamente mencionam (Carvalho, 2007).

Um quinto tipo é o dos títulos de divulgação geral. Têm objectivos pedagógicos tal como os tratados e os livros de segredos, mas são menos aprofundados do que aqueles e têm um mais alargado conjunto de destinatários, ainda que homogéneo em termos de interesse

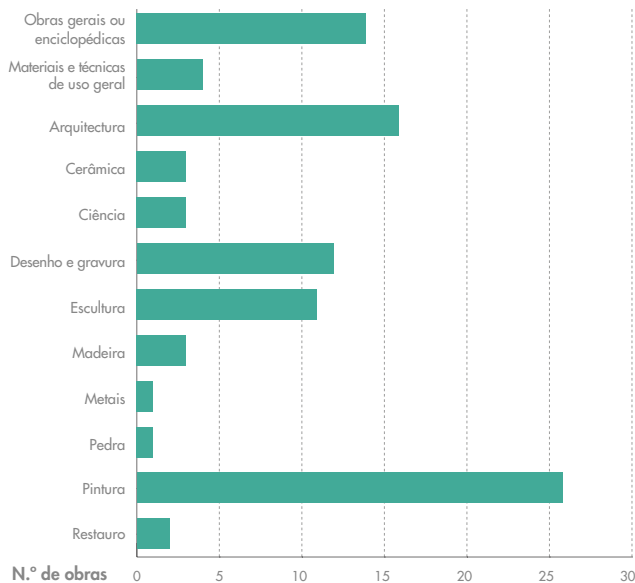
geral pelas artes. Distinguem-se dos livros de segredos pela coerência dos assuntos e sua sistematização, pela tónica racional e pela selecção dos seus leitores. Entre as obras que estão na Biblioteca, são exemplos o *Dicionário de escultura*, de Joaquim Machado de Castro (1812-1822), e o *Dicionário técnico e histórico de pintura, escultura, arquitectura e gravura*, de Francisco de Assis Rodrigues (1875). Também se poderia inserir aqui o volume dedicado à *Restauração de quadros e gravuras*, de Manuel de Macedo (1885), atrás incluído entre os tratados, publicado como outros do mesmo autor igualmente na Biblioteca, numa colecção intitulada "Biblioteca do Povo e das Escolas", constituída por pequenos livros que pretendiam apresentar para cada assunto "conhecimentos úteis e indispensáveis, expostos de forma sucinta e concisa, mas clara, despretenhosa, popular, ao alcance de todas as inteligências".

Outro tipo de obras são as de circunstância ou laudatórias, suscitadas por situações ou acontecimentos concretos e subordinadas ao efeito que pretendem ter no momento em que são apresentadas, de onde estão ausentes as questões de natureza técnica, mas que podem dar conta da visão geral e das aspirações e preocupações existentes num certo contexto histórico-artístico, especialmente quando são artistas os seus autores. É o caso da *Carta apologética e analítica*, de José Gomes da Cruz (1752), ou do *Discurso feito na abertura da Academia de Desenho, e Pintura na cidade do Porto*, de Vieira Portuense (1803).

Finalmente, há as obras coloquiais ou com ambições literárias que pretendem descrever a actividade (e a vida) dos artistas, por vezes usando forma inusitada para assuntos técnicos, como sucede com *O insigne pintor e leal esposo*, de Vieira Lusitano (1780), que, porém, também pode ser incluído entre as obras autobiográficas (Santos, 2021), ou *A pintura, poema em três cantos*, de José da Fonseca (1829), ambas em verso. Contudo, não obstante a sua escassa ou nula relevância técnico-artística, estas obras faziam parte da literatura artística e surgiam ao lado dos volumes mais técnicos (Santiago, 2009: 91).

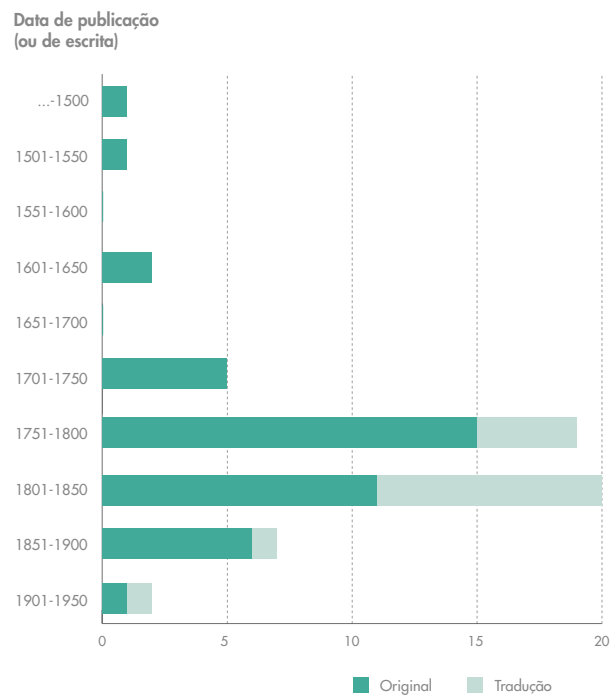
Evidentemente, como ilustram os casos mencionados, nem sempre é fácil classificar uma obra de acordo com estes (ou outros) tipos, mas a sua classificação ajuda a compreender as informações que cada uma pode proporcionar, as suas limitações e as questões que sobre ela interessa esclarecer para que o seu conteúdo possa ser convenientemente aproveitado (Clarke, 2008).

Independentemente dos tipos, as obras que neste momento integram a Biblioteca dizem respeito a pintura, escultura, documentos gráficos, cerâmicas e obras arquitectónicas, bem como ao uso de materiais como a madeira e a pedra (fig. 03). É igualmente considerada a literatura sobre restauro e a literatura científica com directa relação com as obras de arte, designada-



**Fig. 03** Assuntos das obras disponíveis na Biblioteca Digital Ciarte (28 de Maio de 2022). Algumas obras foram incluídas em várias classes, pelo que a soma das frequências é superior ao número de obras na Biblioteca (57 obras, 28 de Maio de 2022).

mente sobre a cor. Cronologicamente, as obras vão do século XV a meados da primeira metade do século XX, com grande peso das publicadas entre 1750 e 1850 (fig. 04), e, por razões relacionadas com os direitos de autor, salvo raras excepções, são reproduzidas edições que não saem desse intervalo cronológico.



**Fig. 04** Data de publicação das obras disponíveis na Biblioteca Digital Ciarte (28 de Maio de 2022) ou, no caso das obras que só muito tardiamente foram publicadas, data de escrita.

## DIGITALIZAÇÃO

Os volumes em formato pdf disponibilizados na Biblioteca têm origem no tratamento realizado por mim das imagens que obtive ou por digitalização de exemplar que possuo, ou cedidas por colegas ou descarregadas de bibliotecas digitais de acesso livre.

Relativamente a estas, o uso foi baseado no facto de a reprodução não artística, mesmo que tecnicamente complexa, de obras bidimensionais, como é o caso das imagens disponíveis nessas bibliotecas, não estar sujeita a direitos de autor salvo os que respeitam à obra reproduzida. Este é o princípio geral da legislação sobre o assunto, nomeadamente a dos Estados Unidos da América, que serve de modelo ou referência para a

legislação de outros países (Petri, 2014), e da legislação portuguesa, cujo *Código do direito de autor e dos direitos conexos* estabelece no artigo 2.º, n.º 2, que “as sucessivas edições de uma obra, ainda que corrigidas, aumentadas, refundidas ou com mudança de título ou de formato, não são obras distintas da obra original, nem o são as reproduções de obra de arte, embora com diversas dimensões” e no artigo 164.º, n.º 1, que “para que a fotografia seja protegida é necessário que pela escolha do seu objecto ou pelas condições da sua execução possa considerar-se como criação artística pessoal do seu autor” (DL n.º 63/85, 1985). Por outro lado, relativamente às obras reproduzidas, o direito de autor para as obras publicadas em Portugal caduca 70

anos após a morte do autor, quando a obra entra no domínio público (DL n.º 63/85, 1985: art.º 31.º), e o mesmo sucede na generalidade dos outros países. A respeito destas questões é especialmente clara e relevante a declaração afixada na Biblioteca Nacional Digital (BND), da Biblioteca Nacional de Portugal, de onde vêm algumas das imagens usadas: “os conteúdos disponibilizados na BND são, maioritariamente, obras do domínio público, isto é, sobre as quais já não recaem direitos de autor e que, por isso, podem ser livremente utilizadas para quaisquer fins, sem necessidade de autorizações” (Biblioteca Nacional de Portugal, 2022).

No caso das obras propositadamente digitalizadas para a Biblioteca, as condições de digitalização têm variado ao longo do tempo, mas nos últimos anos as imagens têm sido obtidas na forma de ficheiros jpeg, com 8 bits de profundidade de cor (256 cinzentos) e 300 dpi de resolução, num *scanner* HP Scanjet G4050.

No caso de obras com origem na Internet, havendo mais do que um exemplar é usado o que tem melhor digitalização e semelhante critério é seguido se o mesmo estiver disponível de diferentes formas (vários formatos ou várias resoluções). Nesta situação, a melhor opção, geralmente, não é o ficheiro com maior visibilidade ou destaque. É o que sucede, por exemplo, no *Internet Archive*: o pdf habitualmente guardado e usado tem notórios artefactos resultantes do método usado para a compressão das imagens, mas como fonte para Biblioteca têm sido usados os ficheiros jp2, sem esses problemas, igualmente disponíveis.

De uma forma geral, o tratamento das imagens envolve as seguintes etapas:

1. se as imagens originais não estão na forma de ficheiros tiff ou jpeg, separação das imagens (designadamente no caso de ficheiros pdf) e criação de ficheiros tiff;
2. se necessário, ajuste da informação sobre a resolução dos ficheiros jpeg ou tiff;
3. se necessário, correcção da orientação de cada imagem;
4. se cada imagem contém duas páginas, separação das páginas;
5. ajuste do alinhamento de cada página (*deskew*);

6. detecção e extracção da mancha gráfica de cada página;
7. reconstrução das páginas (criação das margens à volta da mancha gráfica);
8. conversão das imagens para 600 dpi e profundidade de cor de 1 bit (salvo páginas, designadamente de gravuras, em que a redução da profundidade de cor origina significativa perda de qualidade, que ficam com 8 bits);
9. criação de ficheiros tiff;
10. eliminação ou minimização de marcas, inscrições e defeitos, presentes nos ficheiros tiff, que resistiram às etapas anteriores (eventualmente usando páginas de outros exemplares);
11. montagem do volume;
12. reconhecimento óptico de caracteres (OCR);
13. criação do ficheiro pdf;
14. adição de metadados e de página de colofon.

Na sua maior parte, estas etapas são automáticas, ainda que nalguns casos seja necessário otimizar os parâmetros relevantes (por exemplo, para a binarização realizada na etapa 8) e verificar os resultados (sobretudo etapas 6 e 8). A etapa 10 é uma operação manual que pode ser muito demorada, mas também pode não existir se as imagens originais tiverem boa qualidade.

Para grande parte deste processo (etapas 2 a 9) tem sido fundamental o programa *Scan Tailor* ou, nos últimos anos, *Scan Tailor Advanced*, de uso livre. Para as outras etapas têm sido usados o *Abby Finereader*, o *Adobe Acrobat* e o *Adobe Photoshop*.

O reconhecimento óptico de caracteres, que permite a pesquisa de texto e a sua cópia, tem sido feito sem qualquer revisão, ficando a correcção do texto resultante muito condicionada pela qualidade das imagens originais e pelas fontes tipográficas utilizadas em cada volume, não obstante ser aproveitada a possibilidade de treino do *Abby Finereader*, especialmente importante, por exemplo, nos casos em que é usado o *s longo*.

## CONCLUSÃO

A Biblioteca Digital Ciarte tem como principais objetivos dar acesso à antiga literatura técnico-artística em português através de volumes em formato pdf resultantes de restauro digital propositadamente realizado e disponibilizar informação sobre a mesma. Iniciada em meados de Abril de 2022, em menos de dois meses atingiu 57 volumes e vários outros estão em preparação. Quanto à informação sobre essas obras, já contém um significativo número de referências bibliográficas, grande número dos quais com os endereços na Internet onde podem ser consultadas livremente, e está previsto que aos poucos venha a ser desenvolvida.

A intenção última é que a Biblioteca venha a constituir-se como uma base de dados de referência sobre o assunto.

Embora até ao momento seja um trabalho individual, serão bem acolhidas quaisquer ofertas de colaboração, designadamente as que possam contribuir para o seu desenvolvimento, e, em última análise, para a sua relevância.

PS – No momento em que são revistas as provas deste artigo (início de Dezembro de 2022), a Biblioteca já tem 80 volumes.

## REFERÊNCIAS

AFONSO, Luís U.; CRUZ, António João; MATOS, Débora – “O livro de como se fazem as cores or a medieval Portuguese text on the colours for illumination: a review”. CORDOBA, Ricardo (ed.) – *Craft Treatises and Handbooks: The Dissemination of Technical Knowledge in the Middle Ages*. Turnhout: Brepols, 2013, pp. 93-105, <https://doi.org/10.1484/M.DDA-EB.5.102148>.

APPELBAUM, Barbara – *Conservation Treatment Methodology*. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2007.

BETELU, Claire; SERVAIS, Anne; PARMENTIER, Cécile (ed.) – *Contribution à une Histoire Technologique de l'Art*. HiCSA Éditions, Paris, 2018, <https://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=133&id=967&lang=fr> (acesso em 28 de Maio de 2022).

BIBLIOTECA NACIONAL (ed.) – *A Casa Literária do Arco do Cego (1799-1801)*. Bicentenário. «Sem Livros Não Há Instrução». Biblioteca Nacional - Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1999.

BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL – “Sobre a BND”, Biblioteca Nacional de Portugal, <https://bndigital.bnportugal.gov.pt/sobre/> (acesso em 28 de Maio de 2022).

BORDINI, Silvia – *Materia e imagem. Fuentes bibliográficas de las técnicas de la pintura*. Barcelona: Ediciones de Serbal, 1995.

CARVALHO, José Alberto Seabra – “Os trabalhos de Luciano Freire por ele próprio: Nota introdutória à edição de um relatório de um restaurador de pintura do início do século XX”. *Conservar património*, 5 (2007), 5-8, [https://doi.org/10.14568/cp5\\_2](https://doi.org/10.14568/cp5_2).

CLARKE, Mark – “Asymptotically approaching the past: historiography and critical uses of sources in art technological source research”. KROUSTALLIS, Stefanos, TOWNSEND, Joyce H., BRUQUETAS, Elena Cenalmor, STIJNMAN, Ad, SAN ANDRES MOYA, Margarita (ed.) – *Art Technology – sources and methods*. London: Archetype Publications, 2008, pp. 16-22.

CONCEIÇÃO, Maria Margarida Simão Tavares da – *Da cidade e fortificação em textos portugueses: 1540-1640*. Coimbra: Faculdade de Ciências e Tecnologia, 2009. Tese de doutoramento, <http://hdl.handle.net/10316/9710>.

CRUZ, António João; AFONSO, Luís Urbano – “On the date and contents of a Portuguese medieval technical book on illumination: O livro de como se fazem as cores”. *Medieval History Journal*, 11(1) (2008), 1-28, <https://doi.org/10.1177/097194580701100101>.

CRUZ, António João; MONTEIRO, Patrícia – “Sobre um tratado inédito de pintura da primeira metade do século XVII: o Breve tratado de iluminação, composto por um religioso da Ordem de Cristo”. AFONSO, Luís Urbano (ed.) – *The Materials of the Image. As Matérias da Imagem*. Lisboa: Cátedra de Estudos Sefarditas «Alberto Benveniste» da Universidade de Lisboa, 2010, pp. 147-169, <http://www.ciarte.pt/artigos/201008.html> (acesso em 28 de Maio de 2022).

DESWARTE, Sylvie – *Ideias e imagens em Portugal na época dos Descobrimientos. Francisco de Holanda e a teoria da arte*. Lisboa: Difel, 1992.

1 Para não alongar nem repetir a lista que se encontra na Biblioteca, não são incluídas aqui as referências às obras citadas que se encontram na mesma.

DL N.º 63/85, *Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos*, 1985, <https://dre.pt/dre/legislacao-consolidada/decreto-lei/1985-34475475> (acesso em 28 de Maio de 2022).

FERRAZ, Ângela Sofia Alves – *Materiais e técnicas da pintura a óleo em Portugal (1836-1914): Estudo das fontes documentais*. Lisboa: Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, 2017. 2 vols. Tese de doutoramento, <http://hdl.handle.net/10362/30468>.

FONSECA, Raphael – “Francisco de Holanda: uma revisão historiográfica”. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, 15 (2011), 29-50, <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/rhac/article/view/15321> (acesso em 28 de Maio de 2022).

GOMES, René Lommez – “O manual de tintas e vernizes de João Stooter, “com anotações dele aumentado”: estudo das notas interlineares e marginalias manuscritas sobre um livro impresso”. GRAMMONT, Guiomar de, MENESES, José Newton Coelho, ALMADA, Márcia (ed.) – *Seminário Internacional Cultura Escrita no Mundo Moderno. Anais*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2019, pp. 111-117.

LE GAC, Agnès – “Analyse critique du réceptaire de Bernardo Montón et approche méthodologique de la recette n.º 199: ‘composé pour imiter des broderies et autres reliefs, qui peuvent être dorés, argentés ou peints’”. PAIS, Alexandre (ed.) – 4.º *Encontro do IPCR - A História, a Formação e as Boas Práticas em Conservação e Restauro*. Lisboa: IPCR, 2005.

LE GAC, Agnès – “A utilização de compostos à base de cera na escultura policromada dos séculos XVII e XVIII em Portugal”. *Imagem Brasileira*, 3 (2006), 41-68.

LOUSA, Maria Teresa Viana – *Francisco de Holanda e a ascensão do pintor*. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2013. Tese de doutoramento, <http://hdl.handle.net/10451/9439>.

MACEDO, Danilo Matoso – *Biblioteca Brasileira de Arquitetura: 1551-1750*. Brasília: Universidade de Brasília, 2017. Tese de doutoramento, <https://repositorio.unb.br/handle/10482/24932>.

MARQUES, Ana Luisa – *Arte, ciência e história no livro português do Século XVIII*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2014. 2 vols. Tese de doutoramento, <http://hdl.handle.net/10451/19926>.

MARTINS, Décio Ruivo (ed.) – *Primeiro tratado de engenharia*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2017.

MONTEIRO, Patrícia; SERRÃO, Vítor (ed.) – *Primeiros tratados de pintura*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2019.

NADOLNY, Jilleen; CLARKE, Mark; HERMENS, Erma; MASSING, Ann; CARLYLE, Leslie – “Art technological source research: documentary sources on European painting to the twentieth century”. STONER, Joyce Hill, RUSHFIELD, Rebecca (ed.) – *The Conservation of Easel Paintings*. Abingdon: Routledge, 2012, pp. 3-32.

PETRI, Grischka – “The public domain vs. the museum: the limits of copyright and reproductions of two-dimensional works of art”. *Journal of Conservation and Museum Studies*, 12(1) (2014), 8, <https://doi.org/10.5334/jcms.1021217>.

PINHO, Joana Balsa de; CALDAS, João Vieira (ed.) – *Primeiras obras sobre arquitetura*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2019.

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães – *Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas, 2009. Tese de doutoramento, [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=160726](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=160726) (acesso em 28 de Maio de 2022).

SANTOS, Beatriz Catão Cruz – “O insigne pintor: uma leitura da autobiografia poética de Vieira Lusitano”. *Revista de História (São Paulo)*, 180 (2021), a07720.

SANTOS, Sónia Barros dos – *Introdução e circulação de novos materiais de pintura em Portugal no século XIX*. Porto: Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes, 2012. Tese de doutoramento, <http://hdl.handle.net/10400.14/12582>.

SIDONCHA, Idalina Maia – *A reflexão estética em Francisco de Holanda. Esboço de uma metafísica da ideia*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2019, <http://www.praxis.ubi.pt/subp/livro/128> (acesso em 28 de Maio de 2022).

WILSON, Krissy, *The art of Google Books*, <https://theartofgooglebooks.tumblr.com> (acesso em 28 de Maio de 2022).

# VARIA

# NOTAS DE INVESTIGAÇÃO

# VELOSO SALGADO, A OBRA QUE O TORNOU PROFESSOR

## VELOSO SALGADO, THE WORK THAT MADE HIM A PROFESSOR

Catarina Cirne<sup>1</sup>, Mercês Lorena<sup>2</sup>, Catarina Villamariz<sup>3</sup>

(1) Departamento de Conservação e Restauro, FCT-NOVA / FCT / MCTES / FSE / UE;

c.cirne@campus.fct.unl.pt – ORCID | 0000-0003-3659-881X

(2) Laboratório José de Figueiredo, LJF-DGPC; mlorena@dgpc.pt – ORCID | 0000-0003-1917-6578

(3) Departamento de Conservação e Restauro, FCT-NOVA; Unidade de Investigação VICARTE, Vidro e Cerâmica para as artes, FCT-NOVA; cpmv@fct.unl.pt – ORCID | 0000-0001-6139-753X

### RESUMO

José Maria Veloso Salgado (1864-1945) nasce em Orense (Espanha) e vem para Portugal aos 10 anos. É um aluno de excelência da Academia de Belas-Artes de Lisboa desde 1878 até 1887 e vencedor de diversos prémios nacionais e internacionais no mundo da pintura. Considerado como um dos melhores pintores da segunda geração do Naturalismo português, destacou-se essencialmente no género de Pintura de História (não descurando a Pintura de Costumes e Retrato). Em 1897 submeteu-se a concurso para professor efetivo da aula de Pintura de História, na Academia de Belas-Artes de Lisboa, saindo vencedor com a obra aqui tratada, *Túlia passando o carro sobre o cadáver do pai*. Na sequência da intervenção de conservação e restauro a que foi sujeita foram realizados diversos exames, incluindo radiografia, revelando algumas alterações no desenho. Tratando-se de uma peça de concurso com regras definidas e um pré-desenho, esta descoberta causou espanto e revestiu-se de grande curiosidade e relevância.

### PALAVRAS-CHAVE

**Pintura a óleo | Século XIX | José Veloso Salgado | Radiografia**

### ABSTRACT

José Maria Veloso Salgado (1864-1945), was born in Orense (Spain) and came to Portugal at the age of 10. He was a student of excellence at the Academy of Fine Arts of Lisbon from 1878-1887 and won several national and international awards in the world of painting. Considered one of the best painters of the second generation of Portuguese Naturalism, he stood out essentially in the field of history painting (without neglecting the genre painting and portrait). In 1897 he applied to the Belas Artes to become a full professor of the class in history painting, and won with the work discussed here, *Túlia passing the carriage over her father's corpse*. Following the conservation and restoration intervention to which it was subjected, several examinations were carried out, including X-rays, which revealed some changes in the drawing. Being a competition piece with defined rules and a pre-drawing, this was a surprising discovery and of great curiosity and relevance.

### KEYWORDS

**Oil Painting | 19th century | José Veloso Salgado | Radiography**

## INTRODUÇÃO

No ano de 2019 é feita uma doação-espólio ao Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado (MNAC-MC), das obras existentes na casa do pintor Veloso Salgado, em Colares, esta doação foi feita pela sua neta e herdeira, Maria da Conceição, e ocorreu por legado testamentário após a sua morte, tendo vindo a ser cumpridos todos os procedimentos burocráticos necessários para a sua integração no MNAC – MC<sup>1,2</sup>. As mesmas foram temporariamente transferidas para

o Laboratório José de Figueiredo (LJF) com o intuito de ser feito um diagnóstico do estado de conservação global das pinturas e subsequente conservação das mesmas. Neste contexto pós levantamento do estado de conservação, foi iniciada a intervenção de conservação e restauro em diversas pinturas e em particular, numa pintura de Veloso Salgado, tendo sido esta prova de concurso para Professora interino da Academia de Belas-Artes de Lisboa no ano de 1897.

## JOSÉ MARIA VELOSO SALGADO

O pintor Veloso Salgado (fig. 01) vem para Portugal aos 10 anos, ao cuidado do seu tio materno, Miguel Veloso Rodrigues, mestre na *Litografia Lemos*. Nesta, começa a trabalhar como aprendiz de litógrafo com o seu tio, em particular nos processos de desenho litográfico e de estampagem, criando assim o seu primeiro contacto com o mundo das artes (Aldemira, 1940: 5). Em 1878 ingressa na Academia de Belas-Artes de Lisboa (ABAL), num curso destinado a operários, e mais tarde, em 1881 matricula-se no curso regular, tendo ganho um prémio monetário de distinção em desenho. Pouco tempo depois matricula-se no ensino diurno e frequenta as aulas da ABAL, tendo como professores Simões de Almeida (seu tio), em desenho, e José Ferreira Chaves, em pintura. (Aldemira, 1940: 5)

Expôs pela primeira vez na 13.ª Exposição da Sociedade Promotora de Belas-Artes, em 1884 e três anos depois na 14.ª Exposição da Sociedade de Promotora de Belas-Artes, em 1887, com as seguintes obras: *Uma Explicação*, *Cabeça de Estudo* e *Retrato de Julieta Hirsch*, entre outras (Santos; Tavares, 1999: 13).

Nestas obras já se observa uma inclinação para a Pintura de Costumes e para o Retrato, afastando-se do paisagismo ar-livrista de Silva Porto (1850-1893)



Fig. 01. Fotografia de retrato de Veloso Salgado (1864-1945), 1931; (fot. de Mercedes Lorena, Laboratório José de Figueiredo).

1 Jornal Público. (30 de novembro de 2018). Família do pintor Veloso Salgado entrega espólio ao Museu do Chiado.

2 Esta informação foi também confirmada pela Doutora Maria d'Aires da Silveira em reunião a 4 de outubro de 2020.

e, de uma forma geral, do Naturalismo praticado pelo restante “Grupo do Leão” nas suas exposições (Santos; Tavares, 1999: 14).

Em 1887, concorre para pensionista do Estado no estrangeiro, com o quadro *A Morte de Catão*, sendo aprovado por unanimidade. Diplomado em 1888 pela Academia de Belas-Artes de Lisboa, foi para Paris com a bolsa do Estado, sendo admitido na Escola de Belas-Artes parisiense. Aqui frequentou os *ateliers* de Alexandre Cabanel (1824-1889), Jules Eli Delaunay (1828-1891) e, sobretudo, de Benjamin Constant (1845-1902), Jean Paul Laurens (1838-1921) e Fernand Cormon (1845-1924). (Santos; Tavares, 1999:17) Estabelece relações de amizade com o pintor Jules Breton (1827-1906), e com a filha e genro deste, que lhe possibilitam estadias na Bretanha, onde se dedica à pintura.<sup>3</sup>

De 1890 a 1894 expõe no Salon de Paris, no Grémio Artístico, na Exposição de Arte de Munique e na Exposição Universal de Antuérpia, vencendo vários concursos e recebendo várias medalhas, designadamente com *Amor e Psyché* e o *Retrato de Braancamp Freire*. É eleito Académico de Mérito da Academia de Belas-Artes de Lisboa, nesses mesmos anos. (Santos; Tavares, 1999: 20-26)

Em agosto de 1891 parte para Itália, ainda inserido no pensionato, onde permaneceu cerca de um ano, detendo-se sobretudo em Florença a estudar os pintores italianos como Fra Angelico e Benozzo Gozzoli, ainda que tenha passado por Roma e Nápoles (Aldemira, 1940: 8).

Em 1895 regressa a Lisboa e torna-se professor interino da Academia de Belas-Artes de Lisboa por impedimento do seu amigo José Ferreira Chaves, vindo a tornar-se efetivo em 1897 como professor de Pintura Histórica, obtendo o primeiro lugar, com a obra aqui tratada (Cardeira, 2014: 23).

No ano seguinte casa-se com Vitorina de Silva Mello, da qual teve dois filhos, José Miguel (1896-?) e Maria Adelina (1899-1962).<sup>4</sup> Considerado um dos melhores pintores da segunda geração do Naturalismo português, destacou-se essencialmente no género de Pintura de História (não descurando a Pintura de Costumes e Retrato), tendo sido galardoado num concurso de pintura temática em 1898, alusiva ao descobrimento do caminho marítimo para a Índia, com a pintura *Vasco da Gama perante o Samorim de Calecute*.

Veloso Salgado exerceu o cargo de professor da Academia de Belas-Artes de Lisboa durante longos anos e participou ativamente em exposições tanto em Portugal como no estrangeiro. A par da Pintura de História, género que ensinava e que o notabilizou, produziu inúmeras paisagens, dentro de uma estética naturalista. Para além da vasta obra de cavalete, obteve encomendas entre 1898 e 1925, para a decoração de edifícios públicos e alguns palácios, destacando-se a Sala do Tribunal do Comércio, no Palácio da Bolsa do Porto; a Câmara dos Deputados, em S. Bento; o Museu de Artilharia, na Escola Médica de Lisboa e a Faculdade de Ciências da Universidade do Porto. Juntamente com Miguel Ventura Terra (1866-1919), trabalhou no Teatro Politeama em Lisboa e na Sinagoga de Lisboa. Decorou ainda o Palacete de José Bessa em Barcelos. (Santos; Tavares, 1999:37- 41)

Veloso Salgado deixa de pintar em 1940 e faleceu em Lisboa em junho de 1945. No mesmo ano, foi organizada no Porto, no Salão Silva Porto, uma exposição de homenagem ao artista. Deixou-nos uma vasta obra do tardo-naturalismo português, e um importante testemunho da produção nacional, ao nível da Pintura de História e do Retrato, bem como uma marca simbolista e influenciada pelos Nabis, que poucos ou nenhum outro igualou. Veloso Salgado conseguiu atingir uma linguagem mutável e variada ao nível de temáticas e técnica, sendo ainda assim fiel aos princípios do ar-livrismo (Santos; Tavares, 1999: 60-62).

3 Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado. (s.d.). José Veloso Salgado. Em: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/artistas/ver/42/artists> (Acesso: 3 Março 2021);

4 U. Porto. (s.d.). José Maria Veloso Salgado (1864-1945). Em: [http://sigarra.up.pt/up/pt/web\\_base.gera\\_pagina?P\\_pagina=1005829](http://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?P_pagina=1005829) (Acesso: 3 Março 2021);

## O CONCURSO

Em 1897 é aberto o concurso oficial para professor de Pintura de História na Academia de Belas-Artes de Lisboa, cadeira que Veloso Salgado dirigia desde 1895 por sucessão direta, devido ao impedimento do seu mestre José Ferreira Chaves. Esta situação tinha causado uma clara tensão com Columbano Bordalo Pinheiro. Para o concurso oficial Veloso Salgado concorreu juntamente com os artistas Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), Ernesto Condeixa (1858-1933) e João Carlos Galhardo (1838-?), sendo a sua prova a execução de esboços e pintura sobre tela versando o tema *Túlia fazendo passar o carro sobre o cadáver do pai*; a prova incluiu também um teste escrito de desenvolvimento, sobre Pintura de História do século XIX na Península Ibérica.

Após exposição ao público, as opiniões dividiam-se essencialmente entre as obras de Columbano Bordalo Pinheiro e Veloso Salgado, a primeira mais melancólica

e psicológica, e a segunda com um colorido forte e grande pormenor. Os resultados confirmados a 18 de abril davam o lugar a Veloso Salgado, tendo sido a decisão contestada por Columbano perante o Ministério do Reino, alegando alterações entre o estudo apresentado por Salgado e a tela final, sem que tenha tido sucesso. (Cardeira, 2014: 23)

Estas circunstâncias condicionaram a participação de Salgado na 7ª Exposição do Grémio Artístico de 1897. Apesar da polémica, a decisão manteve-se até à reforma do ensino artístico levada a cabo em 1901, que dividiria a cadeira de Pintura de História em duas vertentes, estando repartida entre Veloso Salgado e Columbano (Santos; Tavares, 1999: 31-33). A Pintura de História foi precisamente nesta época o género preferido de Veloso Salgado, e é por este que é facilmente reconhecido na atualidade.

## A OBRA

A obra em estudo é uma pintura a óleo sobre tela, realizada e apresentada no ano de 1897, para o lugar de professor da cadeira de Pintura de História da Academia de Belas-Artes de Lisboa, na prova de concurso anteriormente referida. Dada a natureza da cadeira a que o pintor concorria a temática versava a história, apresentando uma cena do período da monarquia romana, narrada pelo historiador Tito Lívio<sup>5</sup>. O tema escolhido foi uma representação de Túlia Menor, filha do rei romano, Sérvio Túlio, a passar a sua carruagem sobre o cadáver do pai, intitulado-se a obra *Túlia passando o carro sobre o cadáver do pai* (fig. 02)<sup>6</sup>.

A pintura de Veloso Salgado capta este instante com grande grau de pormenor.

Em primeiro plano encontram-se as figuras principais: Sérvio morto no chão e Túlia na sua carruagem. A carruagem com os cavalos empinados domina a composição num plano em que temos no total nove figuras: três cavalos e seis pessoas. Do lado esquerdo do observador surgem duas figuras lamentando e tentando chamar a atenção para o sucedido: uma feminina, colocada no canto inferior e que surge ajoelhada com o corpo inclinado para trás, agarrada às vestes do rei tentando puxá-lo.

5 Tito Lívio [59 a.C. -17 d.C.] foi um historiador romano, autor da obra *Ab urbe condita* que procura traçar a História de Roma desde a fundação até ao tempo de vida do autor.

6 Túlia (Tulia Minor) era irmã de uma outra Túlia (Tulia Major ou Tulia Prima, ambas analisadas na obra *Ab urbe condita* de Tito Lívio, como exemplos de diferentes géneros de mulher. Ambas têm o mesmo nome de acordo com o nome da *gens* do rei e eram casadas com dois irmãos Lucius Tarquinius e Arruns Tarquinius. O primeiro acto revelador da personalidade de Túlia Menor parece ter sido a conspiração levada a cabo com o cunhado Lucius Tarquinius para assassinar os respetivos esposos e se casarem, presumivelmente tendo já em vista o assassinato do pai e a ascensão ao poder. Para uma análise da personalidade de Túlia ver Nuno S. Rodrigues 2005: 69-85.



Fig. 02 *Túlia passando o carro sobre o cadáver do pai*, 1897, Veloso Salgado (1864-1945); óleo sobre tela; 205 x 261 cm, assinado; Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa (fot. de Luís Piorro, Laboratório José de Figueiredo).

E de pé, procurando travar os cavalos, uma figura masculina que apoia a mão esquerda no dorso de um dos cavalos e com a direita aponta para Sérvio, enquanto olha irado para Túlia.

Sob as patas dos cavalos, pisado por uma das patas do terceiro cavalo, encontra-se o rei, caído no chão de tronco nu, com uma ferida no peito e as pernas envoltas em panejamentos. Os cavalos são compostos em dois tons alternados, um castanho acobreado e um castanho-escuro, dois deles apresentando as patas dianteiras no ar, surgindo empinados e imprimindo uma grande dinâmica à cena. São guiados pelo condutor que agarra as rédeas com a mão esquerda e na mão direita sustem um chicote; está a olhar para Túlia dando a sensação de questionar o que fazer, se avançar ou não.

Túlia é a figura mais impositiva de toda a composição, de pé no carro, com um ar decidido e indiferente aos

apelos de quem a rodeia. A mão esquerda encontra-se apoiada na lateral do carro e a direita estendida, de forma muito imperativa, a dar a ordem de avançar. A sua expressão facial é firme e com o olhar direto para a figura que tenta travar os cavalos, indicando-lhe sem piedade que nada a fará parar ou recuar. Ao lado do carro no chão podemos observar uma espada ensanguentada, possivelmente a arma com que o cadáver foi golpeado, pois não só apresenta sangue, como também um pedaço do pano das vestes desta figura.

Por fim, ao lado da carruagem, temos uma figura de pé com o braço direito estendido e o punho fechado com uma expressão que tanto poderá ser de incentivo e apoio a Túlia, como de raiva contra a mesma.

Em segundo plano podemos observar o que se pres-supõe ser o edifício do Senado, de onde Sérvio Túlio foi atirado pelo genro. É uma construção com uma colunata jónica, rematada por um frontão triangular.

Nas escadas, em dimensões reduzidas, vê-se um soldado de espada em punho, dando a ideia de ter saído do edifício. E do lado esquerdo do edifício surge uma espiral de fumo.

Um pouco afastado, do lado esquerdo, encontra-se um pedestal de pedra com a inscrição “Roma” e sobre este uma escultura da loba do Lupercal com Rómulo e Remo por baixo, remetendo para a fundação de Roma.

Em plano de fundo vêem-se casas de diferentes alturas e dimensões, dispostas colina acima e, de ambos os

lados da pintura, árvores, introduzindo pontuais tons verdes na composição. O céu que remata a parte superior da obra foi pintado por Veloso Salgado em tons de cinzento, presumivelmente para se adaptar à carga dramática da cena. Veloso Salgado conseguiu, aliás, com esta pintura uma obra de uma intensidade notável, na qual capta magistralmente a personalidade de Túlia como anti-heroína (responsável por um acto hediondo de parricídio), bem como o turbilhão emotivo das personagens envolventes, aspectos que falham na obra *Túlia* (fig. 03), de Columbano Bordalo Pinheiro, com a qual concorreu à Academia de Belas-Artes de Lisboa.



Fig. 03 *Túlia*, 1897, Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), óleo sobre tela. 260 x 200 cm, assinado. Inv. 642; Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa. (fot. site do MNAC)

## O ESTUDO – METODOLOGIA E RESULTADOS

O estudo material da pintura recorrendo aos métodos de exame e análise, permitiu tirar algumas conclusões relativamente à técnica de Veloso Salgado.

Foram realizados exames de área, como fotografia sob luz rasante; refletografia de infravermelho, fotografia sob radiação ultravioleta e radiografia, análises de ponto e recolha de amostras, tais como EDXRF, FTIR, SEM-EDS, M.O. Observando a estratigrafia é visível a aplicação de duas camadas de preparação. Não sendo uma inovação técnica de Veloso Salgado, a sua utilização revela o conhecimento dos benefícios da técnica para a pintura: a sua aplicação prepara o suporte dando impermeabilidade e uniformização à superfície melhorando posteriormente a aplicação e aspecto da camada cromática. Estas duas camadas de preparação servem de suporte aos pigmentos sem interferir ou reagir com a camada pictórica. A primeira camada é composta por carbonato de cálcio e a segunda camada de preparação essencialmente composta por branco de chumbo cujas partículas são de fina granulometria dando, origem a uma camada compacta e opaca. Esta camada tem como objetivo ocultar de forma mais eficaz a transparência das cargas utilizadas na camada inferior, ou seja, carbonato de cálcio. Este fenómeno de transparência é facilmente compreensível nos cortes estratigráficos onde é possível observar, de forma evidente, a influência da capacidade de cobertura do branco de chumbo em filmes de preparação a óleo à base de carbonato de cálcio.

Relativamente ao sulfato de bário este é visivelmente a carga utilizada em menor quantidade e cuja forma das partículas é tendencialmente irregular sendo vestigial. Por oposição, o carbonato de cálcio é a carga utilizada em maior percentagem; constitui exclusivamente a primeira camada (junto à tela) e mantém ainda uma proporção considerável na segunda camada.

Este estudo permitiu-nos a identificação de alguns dos pigmentos utilizados, tais como: branco de chumbo na zona de fundo da pintura, vermelhão e vermelho de

chumbo nas vestes da personagem mais a esquerda; ocre, referentes a cor amarela, na zona de chão; azul da Prússia, azul à base de cobalto, na zona de céu no fundo da pintura; verde à base de crómio (óxido de crómio e/ou verde de crómio e/ou viridian) juntamente com o pigmento negro na copa das árvores do lado direito; na zona de carnação identificou-se a utilização dos vermelhos e dos ocres, e o negro de osso juntamente com os ocres nas vestes do personagem mais à direita.

A identificação dos pigmentos e a sua confrontação com outros estudos, como, por exemplo, o de Ana Carneira (2014), permitiu aprofundar o conhecimento sobre a paleta cromática do artista. Os exames de área, além de apoiarem o diagnóstico do estado de conservação da pintura, permitiram com a realização da radiografia, tornar visíveis pequenas alterações, tendo sido feita uma descoberta.

Realizada a radiografia (figs. 04, 05, 06) foram visíveis diversas alterações: observando com maior atenção, podemos ver nas imagens modificações, desde o manto da figura central (Túlia) ao número e forma das patas dianteiras dos cavalos.

Com esta descoberta a contestação feita por Columbano perante o Ministério do Reino, alegando alterações entre o estudo apresentado por Veloso Salgado e a tela final, é reforçada. Esta contestação não teve sucesso possivelmente porque Veloso Salgado já exercia o papel de professor da cadeira a que concorriam desde o afastamento de José Ferreira Chaves, antigo professor da mesma. No entanto, esta substituição foi feita por amizade e para Veloso Salgado se tornar oficialmente o professor era necessária a realização de concurso. O facto de, na altura da realização do concurso, Veloso Salgado ser já o professor de Pintura Histórica na ABAL, com uma ampla experiência profissional, bem como a qualidade da pintura apresentada, deverão ter sido motivos suficientes para a sua prova não ter sido posta em causa.



**Fig. 04** Radiografia ao canto esquerdo da tela, 2021 (realizada por Luís Piorro, Laboratório José de Figueiredo).



**Fig. 05** Radiografia ao canto direito da tela, 2021 (realizada por Luís Piorro, Laboratório José de Figueiredo).



**Fig. 06** Radiografia parte central da tela, 2021 (realizada por Luís Piorro, Laboratório José de Figueiredo).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho constitui um estudo ainda em aberto. A realização desta radiografia abriu portas para descobertas sobre o momento de realização da pintura, do concurso e de todo o processo envolvente, incluindo o envolvimento e a contestação de Columbano Bordalo Pinheiro.

A perspectiva histórica aliada aos exames laboratoriais e análises das amostras possibilitou um conhecimento mais aprofundado sobre a pintura e consequentemente de Veloso Salgado enquanto artista. Os exames e estudo da obra permitiram conhecer mais sobre a técnica utilizada por Veloso Salgado e sobre as suas opções em termos cromáticos, a nível da escolha de materiais e no que respeita ao tratamento do tema abordado. Se, por um lado a técnica de preparação da tela, com duas camadas de preparação era um método comum, por outro a cenografia dramática criada para

a composição é mais forte do que a que encontramos na obra de Columbano, revelando por parte de Veloso Salgado a compressão da necessidade de transpor para a tela o dramatismo intenso da cena narrada, que é também acentuado pela escolha das cores e dos efeitos de luz. Pese embora o facto de Veloso Salgado ter feito alterações face ao estudo inicial, a radiografia revela, porém, que em termos de carga dramática, a mesma já existia.

Fundamental para a clarificação destas problemáticas foi a abordagem interdisciplinar levada a cabo neste estudo, cruzando saberes de diferentes áreas do conhecimento e, permitindo com esse cruzamento, uma visão mais abrangente das questões. Em última análise, as descobertas feitas com este estudo reiteram de forma clara a importância cada vez maior da interdisciplinaridade na conservação e restauro.

## AGRADECIMENTOS

À Direção-Geral do Património Cultural (DGPC), no âmbito do Programa Ciência no Património Cultural, Bolsa de Investigação para Doutoramento na área do Património Cultural, ao abrigo do Regulamento de Bolsas de Investigação da FCT (RBI) e do Estatuto do Bolseiro de Investigação (EBI).

À Faculdade de Ciências e Tecnologias – Departamento de Conservação e Restauro – aceitação do Programa Doutoral.

À Instituição de acolhimento para realização do projeto – Laboratório José de Figueiredo da Direção Geral do Património Cultural.

Ao Luís Piorro - fotógrafo do Laboratório José de Figueiredo que realizou o registo fotográfico e a radiografia.

À Ana Machado, técnica de laboratório do Laboratório José de Figueiredo que realizou e acompanhou toda parte de exames e análises.

Ao Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, proprietário da obra.

À Maria d'Aires da Silveira Historiadora do Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, por todo o apoio.

## REFERÊNCIAS

ALDEMIRA, Luís Varela – “Notas sobre a vida e obra de José Veloso Salgado.” In *Boletim VII da Academia Nacional de Belas Artes*. Lisboa: Bertrand, 1940.

CARDEIRA, Ana Mafalda – *Caracterização material e técnica das ‘Academias de nu’ de José Veloso Salgado, pertencentes a coleção da FBAUL*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa – Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em Conservação e Restauro, 2014

RODRIGUES, Nuno Simões – “A Heroína Romana como Matriz da Identidade Feminina”, in LEÃO, Delfim; FIALHO, Maria do Céu; SILVA, Maria de Fátima (eds.) – *Mito clássico no imaginário ocidental*. Coimbra: Ariadne Editora, 2005, pp. 69-85.

SANTOS, Rui Afonso; TAVARES, Cristina Azevedo – *Veloso Salgado. 1864-1945*. Lisboa: Museu do Chiado, 1999.

## WEBGRAFIA

Jornal *Público*. (30 de Novembro de 2018). “Família do pintor Veloso Salgado entrega espólio ao Museu do Chiado”. Consultado a 2 Mar. 2022. Disponível em <https://www.publico.pt/2018/11/30/culturaipilon/noticia/familia-pintor-veloso-salgado-entrega-espolio-museuchiado-1853079>

Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado. (s.d.). “José Veloso Salgado”. Consultado a 3 Mar. 2022. Disponível em <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/artistas/ver/42/artists>

Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado. (s.d.). “Túlia, 1987”. Consultado a 3 Mar. 2022. Disponível em <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/pecas/ver/375>

# RECENSÕES

## RECENSÃO CRÍTICA DO LIVRO

### O Santuário de Nossa Senhora de Aires: Arquitectura e Devoção (1743-1792)

**Raquel Seixas**

**Edição/reimpressão:** 10/2021, **Formato:** 170x240x12mm,

**Páginas:** 200, **Tipo capa:** Capa brochada ,

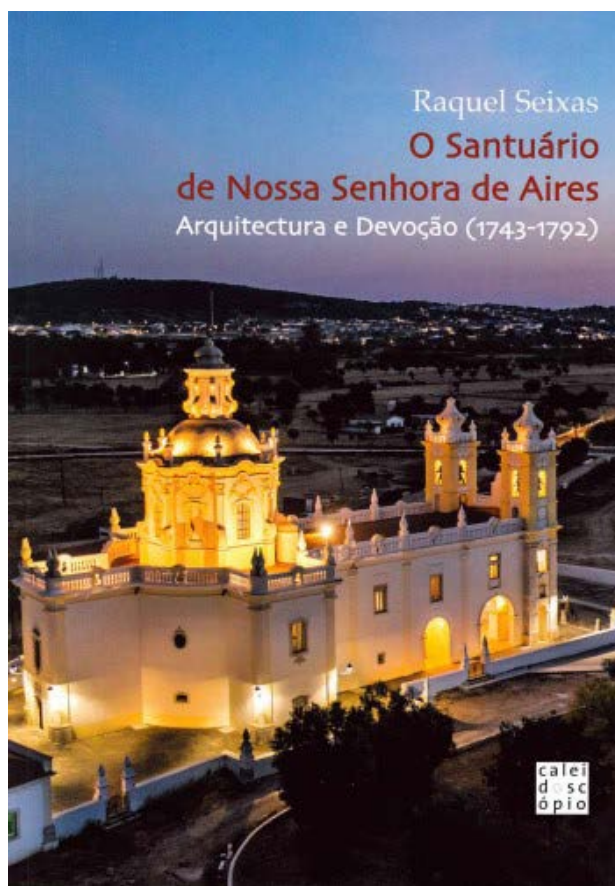
**Editor:** Caleidoscópio, **ISBN:** 9789896587178

**Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara**

*Universidade Aberta*

ORCID | 0000-0003-1423-9824

matgc@uab.pt



O livro publicado pela Editora Caleidoscópio em finais de 2021, surgiu a partir de uma tese de Mestrado em História da Arte - *O Santuário de Nossa Senhora de Aires – Arquitectura e Devoção (1743-1792)* – da autoria de Raquel Seixas, defendida na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Interpelada pela magnificência desta peça arquitetónica erigida no ermo e planície alentejanas, a autora desenvolve como tema fulcral uma investigação detalhada sobre um dos monumentos mais importantes do tardo-barroco no Alentejo.

De facto, esta investigação pretende responder a um quadro de questões colocadas logo na introdução: o culto, a encomenda, autoria e motivação artística e o contexto na produção epocal e nacional. É todo este processo, que tornou possível a presente edição em análise graficamente bem acompanhada por imagens de qualidade, reunidas na parte final (Iconografia,

pp. 127-169). De referir também, o facto de se tratar de uma publicação profusamente anotada (354 notas), acrescida de 12 páginas de Fontes e Bibliografia.

Deste modo, a organização do livro - para além da introdução e da conclusão - pretende seguir o esquema proposto e desenvolve-se ao longo de três capítulos, momentos bem demarcados da investigação ali desenvolvida: I – O Culto a Nossa Senhora de Aires: Devoção e Mito; II – A Congregação do Oratório a São Filipe Neri; III – O Santuário de Nossa Senhora de Aires: Arquitectura e Devoção e, por fim o capítulo IV – O novo Santuário e o Recrudescimento do culto à Nossa Senhora de Aires.

No discorrer da obra justifica-se assim a realização de um estudo integrado sobre esta *peça de paisagem* – O Santuário de Viana do Alentejo, cujas características materiais, artísticas, religiosas e devocionais foram aqui trabalhadas de forma muito bem articulada e conseguida.

O livro começa por discutir, numa perspetiva cronológica dilatada, as características rurais do sítio, ligando-o à narrativa lendária de Senhora de Aires e posteriormente ao papel e ao sucesso da Confraria de Nossa Senhora de Aires, destacando a importância das confrarias no incremento do respetivo culto.

Posto isto, é possível introduzir o tema através do desenvolvimento dos tópicos fundamentais sobre a Congregação do Oratório em Portugal - como sabemos uma família religiosa muito peculiar a partir do século XVII, quando se converteu num poderoso agente de transformação da sociedade portuguesa na fase final da monarquia absoluta; e, traçar em detalhe o papel primordial desempenhado pela Congregação do Oratório de São Felipe Neri de Nossa Senhora da Conceição de Estremoz. Instituto religioso que atuou também como promotor de um importante laboratório artístico da região alentejana, onde se formou o talentoso arquiteto oratoriano João Baptista, [1707-1762], mentor, ideário e autor do novo risco do Santuário.

Até ao presente estudo, pouco se sabia sobre esta personagem, no que respeitava, à sua biografia e atividade como arquiteto, à exceção dos anos entre 1742 e 1743 que dirigiu, por iniciativa régia, juntamente com o outro oratoriano, o Padre Anastácio Gomes, a construção do pavilhão do lado oriental do Convento de São João da Penitência. Um espaço também conhecido como Maltesas de Estremoz, destinado a residência dos padres confessos, dos capelães e do sacristão e hospedaria.

Estas páginas dão-nos a conhecer com profundidade de investigação bibliográfica e documental, o percurso biográfico desta figura no seio da sua congregação, itinerário que o cola à escolha do programa arquitetónico de Nossa Senhora de Aires.

Embora permanecendo por clarificar algumas questões relacionadas com a construção do templo, a autora apresenta e fundamenta as opções levadas a cabo pelo oratoriano João Baptista, que combinam e articulam a estética joanina, a gramática *rocaille* e os modelos eruditos com os modelos mais vernaculares.

Conhecendo a estética ludoviciana barroca, foram as empreitadas da Sé eborense (via Mafra) que contribuíram decisivamente para a definição da sua cultura e léxicos artísticos, intentando na edificação de Nossa

Senhora de Aires, um entendimento rigoroso e coerente do complexo artístico de pendor votivo.

No capítulo III decorre uma viagem pelas formas do edifício e a respetiva análise arquitetónica, sendo o propósito da autora evidenciar as múltiplas influências espelhadas no monumento que o tornaram: “um caso de referência e numa fonte privilegiada para entender a arquitetura religiosa dos meios provinciais” (p. 125).

Notável realização de um capítulo grandioso da história da arquitetura setecentista portuguesa, o visitante inesperadamente depara-se no despovoado da planície alentejana, com este equilibrado volume arquitetónico, pontuado por um denunciado e falso transpeto, e o zimbório de pequena escala, mas de grande efeito monumental, com a sua cornija ritmada por frontões curvados. Disfarçada pelo desenvolvimento do pórtico, a igreja é de pequena dimensão.

A grande atenção recai na análise da planta centralizada da capela – mor e na magnífica peça do baldaquino lavrado em talha dourada, concebido segundo a gramática decorativa do Rococó. Entre as páginas 94 e 99 a autora apresenta plástica e esteticamente o baldaquino, associado ao trabalho de talha local e documentando a sua autoria. Sem esquecer os modelos gráficos, veiculados pelo Rococó germânico seguidos neste labor.

É assim especialmente relevante, do ponto de vista formal e histórico, o processo seguidamente aprofundado sobre a simbólica do *Theatrum Sacrum*.

Em jeito de balanço, recuperando a ideia devocional da *fábrica* do novo Santuário de Nossa Senhora de Aires, o capítulo IV concentra esforços finais no estudo do desenvolvimento do trabalho ornamental e do programa iconográfico de execução tardia (pinturas, esculturas e estuques) na viragem do século XVIII e de meados do século XIX. Nele fazendo ressaltar os ornatos e os respetivos repertórios decorativos, que se impõem neste espaço de forma festiva e alegre, combinando e articulando os douramentos com os tons fortes da pintura mural.

Arquitetura e devoção, os termos que servem de mote a esta dissertação, constituíram sem dúvida um desafio cuja concretização se revelou uma oportunidade de

explorar um modelo arquitetural setecentista de feição religiosa e de referência, através de uma perceção rigorosa da estética tardo barroca, traduzida num dos edifícios deste género e estilo no Alentejo.

De tudo isto o livro foi dando conta, procurando apelar sobre este espaço ao espírito do lugar assente numa narrativa artística e devocional, densa e tanto quanto possível coerente.

O tema da arquitetura religiosa no Alentejo ficou indubitavelmente enriquecido com este trabalho, em muito boa hora dado à estampa.

Em síntese, passámos a dispor (leitor comum e interessado por estes temas, docentes, investigadores, historiadores de arte, arquitetos e agentes do Património e do Turismo), de uma monografia que é também uma obra de referência para o estudo da arquitetura religiosa setecentista no sul de Portugal. E que serve ainda interesses diferentes, constituindo já em si um projeto ambicioso cujo tema se alinha no quadro de futuros programas de museologia, património e turismo do Santuário de Nossa Senhora de Aires (Monumento Nacional) integrado no projeto de conservação, requalificação e musealização do referido santuário. É por isso um livro “em aberto” de leitura obrigatória.



**ARTISON**  
N.°13 2022