

N.º1

2015

# ART IS ON

ARTES  
DECORATIVAS  
DECORATIVE ARTS



**Diretor / Director**

Vitor Serrão – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, vit.ser@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, cfabiao@campus.ul.pt

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

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

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

Luís Afonso – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, luis.afonso@letras.ulisboa.pt

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

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

Maria João Neto – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, mjineto@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

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 – Az Rede de Investigação em Azulejo, 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

**Secretariado / Secretariat**

Inês de Castro Cristóvão – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, ines.cristovao@campus.ul.pt

**Edição / Edition**

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

**Conceção gráfica e paginação / Graphic design and layout**

José Dias - Design

**ISSN**

**Periodicidade / Frequency**

Anual / Annual

**Capa / Cover**

**Mercury and Argus and Perseus and Medusa**

Hard-paste porcelain, polychrome enamel decoration, gilding, Doccia, Italy, about 1750, J. Paul Getty Museum Collection, Los Angeles.

Digital image courtesy of the Getty's

Open Content Program

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.

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.

Evaluation by *double blind peer review*.

- 4 **EDITORIAL**
- 6 **'WHITE GOLD' IN EARLY TO MID-EIGHTEENTH CENTURY VENICE AND FLORENCE – THE FIRST ITALIAN PORCELAIN FACTORIES AND THEIR HIGHLY COVETED PRODUCTION**  
Johannis Tsoumas
- 17 **O GRANDE ÓRGÃO DE TIBÃES E O SEU CONTEXTO DE PRODUÇÃO**  
Agnes Le Gac, Paulo Oliveira, Maria João Dias Costa
- 42 **EL ESCULTOR JUAN ADÁN Y EL RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL NOVA DE LLEIDA (1780-1783) – CREACIÓN, DESTRUCCIÓN Y GUSTO ARTÍSTICO**  
Iván Rega Castro e Isidro Puig Sanchis
- 55 **AS ARTES DECORATIVAS NAS ESCADARIAS DE APARATO DE LISBOA NO SÉCULO XVIII**  
João Miguel Simões
- 68 **VIEIRA LUSITANO EX MACHINA – OS DESENHOS GUARNECIDOS DO MUSEU DE ÉVORA**  
Lécio da Cruz Leal
- 87 **O TRIUNFO DO BARROCO – TALHA, ESCULTURA DE MADEIRA E OURIVESARIA DE PRATA DA IGREJA DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DE ELVAS NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XVIII**  
Mário Henriques Z. Cabeças
- 100 **O CONCÍLIO DOS DEUSES DE CYRILLO VOLKMAR MACHADO – ANÁLISE DA PINTURA DECORATIVA NO TECTO DO SALÃO DE BAILE DO PALÁCIO BARÃO DE QUINTELA E CONDE DE FARROBO (LISBOA)**  
Helena Sofia Braga
- 113 **A BAIXELA DE PRATA DA CASA VEYRAT PARA A RAINHA D. MARIA PIA – UM SERVIÇO DE MESA EMBLEMÁTICO NO ACERVO DO PALÁCIO NACIONAL DA AJUDA**  
Teresa Maranhas
- 129 **UM PEQUENO TESOURO DO PALÁCIO NACIONAL DA AJUDA – UM TÊTE-À-TÊTE DE CHOCOLATE QUE PERTENCEU AO INFANTE D. AFONSO, DUQUE DO PORTO**  
Tiago Samuel Franco Rodrigues
- 142 **O ANTIGO PAÇO EPISCOPAL DE ELVAS – AS ARTES DECORATIVAS E O SEU PERCURSO NO CONTEXTO DA I REPÚBLICA**  
Nuno Cruz Grancho
- 161 **PANORAMA DAS ARTES DECORATIVAS EM SÃO PAULO ENTRE 1950 E 1960**  
Patrícia M. S. Freita
- 173 **O OURO SAI À RUA – A PRESENÇA DE ORNATOS ÁUREOS NAS FESTIVIDADES POPULARES DO SÉCULO XX E ALVORES DO SÉCULO XXI**  
Rosa Maria Mota
- VARIA – NOTAS DE INVESTIGAÇÃO**
- 188 **FRANCISCO DE HOLANDA OU O SIMULACRO DO GÉNIO**  
Vasco Medeiros
- 195 **A IMITAÇÃO DA ESTEREOTOMIA DA PEDRA COM JUNTAS SALIENTES NA ARQUITETURA RELIGIOSA DO ALGARVE**  
Marco Sousa Santos
- 203 **MEDALHÃO SETECENTISTA ITALIANO COM EFÍGIE DE CRISTO E MOLDURA EM METAL DOURADO do Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa**  
Teresa Vale
- 210 **PAISAGENS DE MACAU (SÉCS. XVIII-XIX) – “VUE DE MACAO EN CHINE” VERSUS “ON THE GREEN”**  
Alexandrina Costa
- 218 **NOTAS PARA UMA BIOGRAFIA DE LUÍS AUGUSTO DE PARADA E SILVA LEITÃO (1811-1858)**  
José Francisco Ferreira Queiroz
- 223 **“PITORESCO E ROMANTICO” – PREMISSAS PARA A CONSERVAÇÃO DO SÍTIO DA ARRÁBIDA, SEGUNDO O DOUTOR ANTÓNIO NUNES DE CARVALHO, RESPONSÁVEL DO DEPÓSITO DAS LIVRARIAS DOS EXTINTOS CONVENTOS**  
Rute Massano Rodrigues
- 231 **CLASSICISMO NOS HOSPITAIS DA MISERICÓRDIA E DA BENEFICÊNCIA NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX – TRÂNSITO ENTRE BRASIL E PORTUGAL**  
Cybelle Salvador Miranda, Fernando Grilo e Joana Balsa de Pinho

# Editorial

Clara Moura Soares  
Vítor Serrão

A disponibilização de revistas científicas em open access constitui hoje uma inestimável via de divulgação e de partilha do conhecimento, para a qual não se conhecem fronteiras. A *ARTis ON*, uma nova revista eletrónica da iniciativa do ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pretende entrar nessa dinâmica, levando aos quatro cantos do Mundo estudos emergentes de História da Arte, das Ciências do Património e dos Mercados da Arte, que se destaquem pela sua qualidade e originalidade. A possibilidade de publicação de artigos noutras línguas que não apenas o português, como o inglês, o espanhol, o francês e o italiano, visa permitir que a *ARTis ON* se torne num instrumento de trabalho ao dispor de uma vasta comunidade científica, nacional e internacional, gerando interações que contribuam para o avanço significativo dos estudos sobre a Arte e sobre o Património.

Através de uma imagem renovada, sob o lema “Art is on”, que tem subjacente a ideia da vitalidade da arte, independentemente da sua idade, a nova revista do Instituto ARTIS dará continuidade aos *Cadernos de História da Arte*, dos quais se publicaram apenas dois números, em 2013 e 2014, sob coordenação editorial de Vítor Serrão e de Luís Afonso.

De periodicidade anual, a *ARTis ON* é uma revista científica que conta com *double blind peer review*, assegurada pelos órgãos da publicação e promovida entre os seus revisores, e que deseja estar aberta à colaboração de todos, académicos, estudantes, técnicos do património, agentes do mercado da arte.

Dedicada à pluralidade de temas que envolvem a Arte e o Património, o projeto editorial que agora se apresenta, compreende um *Caderno Temático* e uma secção de *Varia*, destinada a pequenos artigos, como resenhas, notícias de descobertas recentes, novidades decorrentes de projetos de investigação, entrevistas.

Edições especiais da revista serão promovidas ao longo de cada ano, com o objetivo de se fomentar uma dinâmica editorial, que permita divulgar resultados de encontros científicos nos quais o Instituto ARTIS se encontre envolvido. Pretende-se, desta forma, criar um privilegiado canal de comunicação com a comunidade científica, dando a conhecer a atividade do ARTIS, ao mesmo tempo que se incentiva o intercâmbio de conhecimentos.

Consagra-se o primeiro número da *ARTis ON* ao tema das *Artes Decorativas*. Área de estudo vasta e de âmbito cronológico alargado, tem alcançado crescente relevo nas últimas décadas no seio da História da Arte. A análise do gosto dos mecenas, das técnicas artísticas, da diversidade de materiais eleitos ou dos critérios do mercado que ditam a sua circulação, são apenas algumas das perspetivas de estudo que o fascinante mundo das Artes Decorativas envolve.

Os artigos reunidos neste número dão a conhecer estudos de caso relevantes, da porcelana à ourivesaria, passando pela pintura mural, azulejo, talha, organaria, estatuária, estuques e trabalhos metálicos de guarnição, que testemunham a amplitude do tema, o seu entendimento no âmbito do conceito de obra de arte total, e também o vasto sentido interdisciplinar que implica, num espectro cronológico compreendido entre o século XVIII e a contemporaneidade.

Na secção *Varia*, um conjunto de pequenos estudos revela alguma da mais recente investigação desenvolvida, sobretudo, no âmbito de formação avançada (Doutoramento e Mestrado). Contemplando assuntos diversos, não necessariamente vinculados ao tema central da revista, visam intensificar a dinâmica dos conteúdos da mesma, dando a conhecer novidades de pesquisas em curso.

# Editorial

Clara Moura Soares  
Vítor Serrão

The availability of open access journals today is an invaluable mean of dissemination and sharing of knowledge, for which there are no known boundaries. *ARTis ON*, a new electronic journal by the initiative of ARTIS – History of Art Institute of the School of Arts and Humanities, University of Lisbon, plans to penetrate this dynamic, delivering emerging studies of History of Art, Heritage Sciences and Art Markets throughout the world, which stand out for their quality and originality. The possibility of publishing articles in languages other than Portuguese, such as English, Spanish, French and Italian, enables *ARTis ON* to become a working tool available to a broad national and international scientific community, generating interactions that contribute to the significant development of studies on the Arts and Heritage.

Through a renewed image, under the motto “Art is on”, and embodying the idea of the vitality of art, regardless of age, the new ARTIS Institute journal will continue the *Cadernos de História da Arte (History of Art Notebooks)*, of which only two numbers were published in 2013 and 2014, under the editorial coordination of Vítor Serrão and Luís Afonso.

*ARTis ON* is an annually issued scientific journal that undergoes double blind peer review, provided by the publishing members and promoted among its’ reviewers, hoping to be open to the collaboration of everyone, including academics, students, heritage technicians and art market agents.

Dedicated to a plurality of subjects involving the Arts and Heritage, the editorial project presented herein, comprises a *Thematic Dossier* and a *Varia* section, intended for small articles such as book reviews, recent news discoveries, innovations produced by research studies and interviews.

Special journal issues will be promoted throughout each year, in order to foster an editorial dynamic, designed to disclose the results of scientific meetings in which the ARTIS Institute is involved. Therefore, it intends to create a privileged communication channel with the scientific community, raising awareness of ARTIS activities and encouraging knowledge exchanges.

The first *ARTis ON* issue is dedicated to the subject of *Decorative Arts*. This is a wide study area with an extended chronological scope that has achieved growing emphasis in recent decades within History of Art. The analysis of taste of the patrons, artistic techniques, diversity of elected materials or market criteria that dictate their circulation, are just some of the study perspectives involved in the fascinating world of Decorative Arts.

The articles gathered in this issue make known relevant case studies, from porcelain to jewelry, mural painting, *azulejo*, carving, organ-making, statuary, stucco and trim metal works, which testify the extent of the subject, its’ understanding within the concept of total work of art and the broad interdisciplinary sense that it implies, in a chronological spectrum between the eighteenth century and the contemporary era.

In the *Varia* section, a set of small studies reveal some of the latest research carried out mainly within the framework of advanced education (PhD and Master). Contemplating various subjects that are not necessarily linked to the journal’s central theme, they aim to strengthen the journal contents’ dynamics, revealing news of ongoing research.

# 'WHITE GOLD' IN EARLY TO MID-EIGHTEENTH CENTURY VENICE AND FLORENCE – THE FIRST ITALIAN PORCELAIN FACTORIES AND THEIR HIGHLY COVETED PRODUCTION

**Johannis Tsoumas**

*Technological Educational Institute of Athens, Faculty of Fine Arts,  
Department of Interior Architecture, Decoration and Design  
iannis33@hotmail.com*

## SUMMARY

An inaccessible material both in terms of technology and manufacture for the aristocratic classes and the royal courts of Europe and especially for the prominent politically, socially and culturally Italy, porcelain was until the beginning of the eighteenth century an 'impossible dream' which only through a limited number of Chinese wares could be satisfied. However in the early highly decorative and playful Rococo period, its discovery in Germany inaugurated a new era in the European decorative arts. Hard-paste porcelain was soon introduced in Northern Italy and started being produced in the cities of Venice and Florence respectively creating a new order in the great historical field of ceramic arts. This initiated a long and, at the same time, glorious era for porcelain objects production throughout the country, many of which are now rare examples of a valuable heritage in the history of decorative arts worldwide. This paper aims to document clearly and methodically the historical value of these events, focusing on the two first Italian hard-paste porcelain factories development and stressing the significance of their rare products.

## KEYWORDS

**hard-paste porcelain | Venice, Florence | eighteenth century | china wares**

## THE EMERGENCE OF EUROPEAN PORCELAIN

Perhaps the most closely guarded for centuries, secret in the history of raw materials, but also in the long course of decorative arts across the length and breadth of the globe was no other than the famous porcelain which was scarcely found in the Middle Ages and Renaissance Europe. This fine-grained, lightweight and semi-opaque 'magical' material formed the basis for the creation of elaborate, elegant, functional, and aesthetic objects which could not be made by any other form of clay and soon took the name 'white gold' as it became synonymous with rarity, but also with the high value of gold in the European continent.

Almost immediately after its introduction in the European royal courts in the form of smart, fine dishes, saucers and cups, due to the development of the Portuguese navigators trade with exotic China in the sixteenth century and the general assumption on the importance, but also on the rarity of this material, the need of finding ways for its production in European territory became intense.

Already since the seventeenth century whole Europe had been living under the light of new ideas, discoveries, notable inventions, and a lot of geopolitical upheaval. It was probably the period during which there could be no greater need for the porcelain wares use among the numerous members of the nobility and intelligentsia circles. By this we mean that it was no long before porcelain surpassed its limits as the main material for the creation of sophisticated and fragile ornamental objects and vases, and was associated almost exclusively with the need to create almost exclusively functional commodities in ceremonial gatherings of people in luxurious dinners, following the reform trends observed even in the European gastronomy.

The rich tables of young aristocratic classes of the Old Continent would then define the solemnity of a meal with the quality of food rather than with quantity.

Nevertheless, 'good' food should not have merely a soft texture, a delicate and refined taste: it should be also combined with the chinaware of proportionate, high quality, which nevertheless were previously imported only from China in limited quantities. Besides, the ever-growing trend for consuming popular exotic drinks that conquered the upper classes such as tea, coffee and chocolate<sup>1</sup> led to the need for specific wares which were identified with the exclusive enjoyment of these culinary discoveries while creating a new, ritual culture in their consumption (Smith, 2015: 78). The table therefore ceased to be an ordinary place of food and started to be the center for dialogue and exchange of ideas, thoughts, opinions and making important decisions.

The era of Enlightenment also was characterized by the symbolist value which was given to the hitherto simply functional objects such as cups, plates, teapots, milk jugs and sugar bowls, as such were considered to come together with the concepts of civilized dialogue and philosophical thought but also with the interaction of the royal circles with representatives of the intelligentsia. From a purely stylistic point of view the porcelain objects constituted the 'mirror' of many socio-aesthetic changes in such areas as fashion, taste and food habits and this is perhaps why their decoration was so diversified. So their patterns which were initially of a floristic or oriental character started soon in the era of Rococo to be replaced by exquisite scenes of heroes, idyllic landscapes, pastoral scenes, but especially scenes from the daily life and culture in China. (Ca' Rezzonico Museum online Catalogue, 2015: 3).

However after numerous search efforts for the discovery of the formula of authentic hard-paste porcelain, the first substantial results did not appear but in 1708<sup>2</sup>. The first genuine porcelain factory, called Meissen, was established in Dresden, Germany in 1710 under

1. These three exotic beverages arrived in seventeenth-century Europe at a time of burgeoning exploration and trade, and their arrival caused a near revolution in drinking habits.
2. Everything is owed to Ehrenfried Walther von Tschirnhaus (1651-1708), a mathematician and alchemist, and also a proficient man in a wide range of several other fields, who dealt with the discovery of porcelain in European territory. Shortly before he died, he revealed some results of his experiments to the alchemist but petty criminal Johann Friedrich Böttger (1682-1719), who, although in prison for disrespect to the Crown – he tried to convince the King that he could discover the secret of turning lead into gold- managed to find the secret production formula of this exotic substance, the original name of which was *Böttgersteinzeug*.

the strict supervision of Augustus II, Elector of Saxony and King of Poland or else Augustus the Strong (1670-1733) and soon it became a firm of public interest and for some time it monopolized mass production across Europe (Queiroz and Agathopoulos, 2005: 211). Soon, however, the well protected secret of the German hard-paste porcelain passed into the hands

of Dutchman Claudius Innocentius Du Paquier (1679-1756) who began in 1719 to produce wares which were identical of the imported Chinese hard-paste porcelain ones in Vienna, founding the manufactory which was second to Meissen in Europe and whose operation though lasted for only twenty-five years (Chilton, 2009: 21).

## THE THIRST FOR PORCELAIN ITEMS IN ITALY

But what happened in the Italian territory in earlier centuries? What were the needs of Italian society in terms of new kinds of ceramic products including the stunning quality of this new material which had seduced the taste and vanity of the rich and powerful citizens of Venice and Florence since the time of Late Italian Renaissance?

Although Florence was an important city-state in the late sixteenth and especially during the seventeenth century, it was unable to compete with the other, central city-states of Italy which seemed to become stronger both politically and financially. Soon, the very important for its economy sector of trade, but also the hitherto prolific sector of manufacturing began to decline, leaving room not only to ever-growing banking system, but also to agriculture. However, the famous family of Medici, which was synonymous with progress, prosperity, the arts and music in the Renaissance history of the city, was keen enough to save its glory despite the particularly difficult, social and political ferment brought about by its gradual decline.

Up to the time of the Italian Rococo, at least as regards culture, the city still played an important role in the field of music and the arts, while the science of speech and medicine enjoyed significant growth (Adams Hyett, 1903: 510). Nevertheless, the new order in the city's sociopolitical and cultural scene did not leave uncommitted the valuable porcelain which became quickly identified with the concepts of luxury, rarity,

the primacy of beauty and power as it had already conquered the Renaissance courts. This resulted in the immediate reaction of the Medici family who, aspiring essentially only the commercial profit, entered into a long series of experiments to achieve the first form of European porcelain in the late 1570's.

The known also as 'porcelain of Medici' was a simple, soft texture paste which, however, lacked the most important of all components: kaolin. The main inspiration for its creation were the Chinese dishes made of white porcelain, decorated with light and dark blue figures, scenes and patterns. But the unbearable cost of its production brought manufacturers quickly to an economic impasse and particularly its inspirer Francesco I de Medici after the sudden death of whom in 1587 the company permanently ceased its operation. (Weisberg, 2014: 16).

In the sixteenth century Venice, the need for high quality ceramics triumphantly drove sky-high the technique of majolica<sup>3</sup> which coincided with the gradual marginalization of other forms of traditional ceramics, while it was adopted successfully by craftsmen from other regions such as Treviso and Verona. At the same time, the need of aristocratic circles for even higher quality ceramic wares, led to the preparation of a new quality of white majolica, which originated from the region of Faenza and became immediately popular and widely known by the name *latesini* (Favero, 2006a: 6).

3. Tin glazed ceramics with brilliant white, opaque surface for painting heavily decorated with metallic oxides or fritted underglazes. Their production started in the fifteenth century Italy, however their basic technique and consequent name was thought to be 'imported' from Majorca, a Spanish island on the route for ships bringing Hispano-Moresque pottery from Valencia to Italy.

At the same time the political, commercial and economic stability of the city-state seemed to be shaken not only from its navigators commercial competitors such as the Portuguese, English and Dutch fleets which sailed directly from and the East, but also from external enemies (loss of Crete in 1669 and of the duchy of Morea in Greece in the early seventeenth century by the Turks) (Cooper, 1979: 232). However, this political and economic situation that often brought to the same dinner table politicians, intellectuals, merchants and aristocrats who used to discuss about several crucial matters, the unceasing development

of the arts and music and the ever growing need of wealthy consumers for new genres in the field of food and drink made the imported Chinese porcelain wares unbeatable.

For this reason, in late sixteenth century the Venetian ceramics crafts manufacturing began to show considerable difficulties, as increased demand for expensive and scarce, translucent porcelain items with the characteristic decoration in blue and white color, supplanted from the market the local, colorful but quite heavier and opaque majolica products.

## THE VEZZI PORCELAIN FACTORY IN VENICE (1720-1727)

During the same period, despite the fact that domestic production of high-quality, luxury for their time ceramics was in decline, the government of Venice took no action to protect it, which seemed to condemn it to permanent discontinuance. This was because there was not the slightest need, as per the central financial principle of the State, to keep up running workshops or manufactures of luxury products, as it would rather give priority and proportional protection to industrial units producing items that were more useful and of wider consumption (Heyl and Gregorin, 2006: 195).

The same indifferent attitude was observed in the first substantial effort to successfully produce true hard-paste porcelain in 1720 in Italy by Giovanni Vezzi (1687-1746), son of a rich goldsmith named Francesco Vezzi (1651-1740) and the third in European territory (Hess, 2002: 13). Vezzi seeing the great commercial success of 'white gold' in Germany and Austria decided to claim a chunk of it transferring its expertise in Venice in a rather strange way though.

Approaching one of the greatest and most trusted executives of Claude Du Paquier's hard-paste porcelain

factory, the guildler and porcelain painter who had learned the secret composition of porcelain directly from the German and later from the Austrian technicians with whom he worked at that time, Cristoph Konrad Hunger (1717-1748), they managed to convince him to go to Venice and reveal their secret formula of the European, by then, porcelain with strong return<sup>4</sup>. Contemporary documents reveal that this first unit of hard-paste porcelain production in *The Most Serene Republic* was referred to as *la più eccellente Casa di Vezzi* or *the most excellent House of Vezzi* and in the first years of its short operation it maintained the production facilities, especially the wide range of expensive kilns and workshops, on the Giudecca island, and then in an area named Casin degli Spiriti in the parish of Madona dell' Orto Church (Romanelli, 2015: 3).

In 1726, Giovanni bought a small store but in a fairly central part of the city, in Piazza San Marco, which he used as a retail shop for his products, while he hired vendors with catalogues to get orders from customers across the city, but also in many areas outside it. This was a desperate attempt of his to have fast money flowing into the company which had already been drowning

4. Hunger stayed in Venice for a few years having the technical management of the Vezzi factory. After the breaking of his business relationship with Giovanni for financial reasons, he returned to Saxony. After a few years he moved first to Denmark, afterwards to Sweden and from there to Russia to sell again the secret formula he had stolen and thus gave rise to the establishment of the Imperial Russian Manufacture in St. Petersburg in 1744.

in debt. Having as a basic negative condition the lack of patronage in the arts and luxurious manufactures, the Vezzi factory, the first and leading manufacturer of genuine porcelain, the quality of which competed even that of the Meissen factory, had small margins of survival as its operating costs were enormous, while its profits were considerably lower.

This was also aggravated by Giovanni's poor management, as well as the fact that the factory had a very high ratio in defective / rejected wares, which was a common problem of china manufacturers of that time (Favero, 2006b: 290). Thus only seven years from the real opening of the factory, that is just in 1727, the only hitherto financier of the firm, Francesco Vezzi stopped any financial aid to his son, which marked its definitive closure.

The next seven years, Giovanni did not deal but with his agonizing effort to sell all his semi-usually unglazed and unpainted-products to other potters, but even to his own craftsmen in return for the money he owed them<sup>5</sup>. This of course resulted in the creation of completely different aesthetic effects in the decoration of objects, which for a long time prevented the expert art and ceramics historians from recording the actual, integrated both from a design and manufacture viewpoint Vezzi firm porcelain wares.

Of the remaining authentic objects whose number now does not exceed two hundred and most of them being not only in museums of decorative arts, but also in private collections, we can draw important conclusions mainly on their forms and decoration painting.

First we must say that many of them are not, as expected, parts of complete tea or coffee sets, but some fragmentary pieces as most of their parts have been destroyed or lost. However a sufficient number of teapots, cups and saucers, and other tableware allows us to understand that many of the forms used were 'borrowed' from the field of metalwork manufacturing, as the design of European porcelain wares was a very recent achievement. For example, the forms used for perhaps the most popular factory objects, teapots,

have obvious influences both on their basic form and on their relief decoration elements from the fields of goldsmithing and silversmithing (Le Corbeiller, 1985: 6).

Yet many of them even seem to surpass the hitherto conventional, simply spherical or elliptical shape and are formed into unique beauty and elegance hexagonal or octagonal shapes with sharp, geometric angles in the main body, but also in the individual parts such as handles, lids and spouts. These mostly molded teapots, but also many cups without handles, obviously influenced by the Chinese culture, but also by the recent production of German and Austrian manufactures, were famous for their fine workmanship, but also for their impressive organic molded ornamentation. Their painted decoration had a wide, almost inexhaustible range which included scenes from mythology, animals in stunning scenes, even persons or family symbols of the customers who placed expensive orders. [fig.01,02]

But what was thought certain in most cases of the wares painted motifs was the strong influence they received from the oriental style which at that time was very popular in almost all types of decorative arts. So we will observe several cases of teapots bearing almost entirely scenes with figures, architectural designs or landscapes which are directly influenced by the Chinese culture, especially by the painting of porcelain exported from China to Europe. This type of decoration was widely known with the French name *chinoiserie*. [fig.03]

Other decoration motifs relating to the stylized depiction of exotic birds with a long neck and ornate, colorful feathers or even petite, elegant flowers whose forms refer to the Indian fabrics *chintzes*<sup>6</sup>, which were extremely sought after in the early eighteenth century in England, but also in rest of Europe (Le Corbeiller, 1985: 8). What we find interesting however to be considered is the illustration painting motifs of unparalleled beauty and elegance derived from the Ottoman culture which was strongly associated, for many Venetians, with the traditional enemies of the *Serenissima Repubblica di Venezia*, the Turks from whom it had suffered significant territorial and economic losses.

5. Subsequently this was considered as quite a smart move as it gave important incentive to pottery craftsmen, most of which were in disfavor because of the State's indifference, to experiment with this new material and to create many and interesting objects. At the same time it 'triggered' the 1728 Decree according to which assistance would be given to all the porcelain and majolica craftsmen of the State in order to follow up Vezzi's rather unfortunate work.

6. A type of cotton fabric which was usually glazed and often printed in bright patterns. It was used for clothes and draperies and was first produced in India, a British Colony at the time, between 1605-1615.



**Fig. 01** - Vezzi factory octagonal teapot with actresses scenes, Venice, c. 1725. Victorian and Albert Museum Collection, London.



**Fig. 02** - Painted and gilded hard-paste porcelain handleless cup and plate, Vezzi factory Venice, c.1725. The Trustees of the British Museum Collection, London.

The truth is that anything related to the Islamic world and its magical mysteries belonged to the broader field of exoticism, and this was why it was for the Venetian artists an inexhaustible source of inspiration that fueled many art forms of the time, especially painting, with many interesting topics. So in the brand new field of porcelain production, the themes with Ottoman / Islamic culture elements would not repulse, but would, on the contrary, entice prospective buyers seeking innovative wares with exotic and mysterious painting thematography (Setton, 1991: 455).

The sense of multicolourism was particularly pronounced in the objects that brought this theme whose basic elements were the stylized roses and carnations which were combined with complex arabesques, but mainly the Ottoman tulip, which was the classic symbol of the Ottoman Tulip Era<sup>7</sup>.

Of course teapots or other individual objects, but also whole tea, coffee or dinnerware sets painted decoration was the culmination of specific artists who collaborated with the Vezzi firm. However, the names of most of them are unknown to us because Vezzi's products exclusively brought only the factory's own 'signature' as they were either marked or incised with the monogram 'V' on the outside of their bases. The only currently known painter is Ludovico Ortolani a signed work of art of whom can be found in The British Museum, London. [fig.04]

What has not been established so far is whether the particular factory produced purely decorative items, such as the extremely popular hard-paste porcelain statuettes of Meissen, as there have been no findings of any kind to guide us in such a presumption.

7. Transitional period of the Ottoman Empire which lasted from 1718 to 1730 and was marked by cultural innovation and new forms of elite consumption and sociability.



**Fig. 03** Bowl with cover in *chinoiserie* decoration, Vezzi factory, Venice, c. 1724. Collection of the Corning Museum of Glass, New York.



**Fig. 04** A Vezzi factory saucer depicting a classical deity, decorated by Ludovico Ortolani, Venice, c. 1726. The British Museum Collection, London.

## THE DOCCIA PORCELAIN FACTORY IN FLORENCE (STARTING DATE 1735)

Contrary to all German porcelain manufactories the productive character of which was influenced by both Meissen and Du Paquier factories, the first two, but also all the subsequent eighteenth-century Italian factories had a rather autonomous nature as they did not seem to influence one another. For this reason, moreover, their production had a distinctive style in terms of form and decoration, which in most cases successfully incorporated both the regional style and taste of each State (Weisberg, 2014: 16).

One of them was the heretofore famous porcelain factory at Doccia – a large estate about five kilometers from Florence – which was only founded in 1735 by the dynamic entrepreneur and at the same time endowed politician Marquis Carlo Ginori (1702-1757). Ginori might not have yet achieved anything without the technical assistance of Giorgio delle Torri

which proved particularly valuable especially in the early years of the factory operation (1737-1743), the actual contribution of both the painter Johan Carl Wendelin Anreiter von Zirnfeld (1702-1747)<sup>8</sup> and the sculptor Gaspare Bruschi, who was responsible for the difficult and demanding job of modeler (Campell, 2006: 316). In the first approximately six years of its operation, the factory operated purely experimentally while it also constituted a trade unit for Chinese porcelain wares imports.

Its essential commercial production does not seem to have begun before the early 1740s: it was the time when Gironi had the bright idea to send representative samples of his work to Vienna and as a result he got the benefits of proprietary porcelain manufacture in the Grand Duchy of Tuscany, which was then under Austrian tutelage.

8. Both were former employees at the Du Paquier's factory in Vienna, which certifies their mastery for this new object of production in the Tuscany region.



Fig. 05- A Doccia plate decorated with the stencil technique, Florence, c. 1750. Private Collection.



Fig. 06- A relief double handled teacup and saucer inspired by metalwork objects. Doccia factory, Florence, c.1750. Private Collection.

During the same period, he had also a remarkably intelligent idea which aimed to improve, but also to consolidate the artistic and production process of his factory according to which continued and targeted efforts were made to create a school within the factory itself, where the teachers were artists themselves and the students were the skilled or unskilled labor. Furthermore Carlo Ginori trying to keep their interest in momentum, managed to keep two posts for his most promising students at the then famous Florence Academy of Arts and Design (Biancalana, 1998: 184).

The years that followed until the late 1750s, the factory used as raw material a type of local gray porcelain which was significantly inferior to that of Meissen as it was quite difficult in firing, while the white hard-paste porcelain was adopted much later. But before Gironi's death in 1757, it appears that numerous and strenuous efforts were made to improve this mediocre quality raw material through which a hybrid type of hard-paste porcelain resulted, the so-called *masso bastardo* or *Terraglia*, a quite hard, almost rough material with bright gray color, but highly resistant (Marryat, 1857: 331).

Our great interest is focused on the vast and varied production of this factory which developed, depending

on the period, major innovations in both technical and aesthetic level. For the first time in the European porcelain annals we can see the application of a new technique, the so called *Stampa* or *Stampino*, known to us today as *stencil*<sup>9</sup>. This technique was mainly used for the blue-white wares decoration, the decorative tradition of which had already started by the times of Medici. [fig.05]

Another revolutionary technique applied by Ginori shortly before his death was the famous transfer, a British invention which found great application in the products of Doccia during the 1750s. What we see then is that the initial weakness of this factory to produce high delicacy porcelain wares in terms of raw material (gray porcelain) made its owner invent ways to 'hide' it with innovative and inspiring decoration.

Extensive varieties of tableware that characterized the first years of production of the factory stand out for their amazingly bold design that included forms of plants or animals or parts thereof for the handles and spouts, and for their relief decoration, which would refer to respective metalwork products, as we had seen it happen with some Vezzi porcelain wares. They were either uncolored or decorated with colors

9. For its application many materials were used such as paper, leather or thin copper plates on which several floral patterns, mainly motifs, were designed and cut out, thus creating a perforated surface which, after being placed on the selected surface, was painted with ceramic colors, leaving the final traces of the pattern on the low-fired ware surface.



**Fig. 07.** *Tulipano* wares composed of a sugar bowl and lid, a plate, a saucer and two coffee cups. Doccia factory, Florence, c. 1770. Bonhams Auction House Collection, London.

referring to the color palette used by Du Paquier in Austria, with predominantly bright yellow and green, and purple and deep iron red (Le Corbeiller, 1985: 13). It is no coincidence that the factory used to take and execute several orders of those products by the Vatican itself (Povoledo, 2013: B1). [fig.06]

In flatbed tableware, but mainly in exclusively decorative wares we can find paintings and patterns of an extensive thematography which included landscapes, flowers and human figures. In particular, during its early years the objects produced were decorated with the famous *red landscapes paintings*, that is a detailed depiction of idyllic landscapes in red on a white background. The inspiration for this type of decoration came from the warm acceptance the landscape painting had experienced in the second half of the seventeenth century in Baroque Italy through the works of Alessandro Magnasco and Annibale Carracci and prevailed as a prominent decorative theme in the porcelain wares production until the early nineteenth century. Flowers was another favorite theme of decoration which was inspired by the naturalistic painting of the early seventeenth century. Poppies, chrysanthemums, roses refer also to the Meissen and Vienna factories ware production the floralistic patterns of which were interspersed with insects depictions and, in many cases, the bold use of gold. In the category of flowers we might also include the wares with stylized patterns of orientalizing flowers

which were well-known for their unusually white bodies and bright glazes. A very popular floralistic pattern of oriental nature is the famous *tulipano*, that is the depiction of a particular type of the tulip flower which is also met in the Chinese wares of that time. [fig.07]

One of the most sophisticated and elegant decorations in the first period of Doccia are the figures in gold which are depicted in scenes of everyday life. Their main inspirer and creator was Carl Wendelin Anreiter, who was influenced by the corresponding scenes of the Chinese porcelain wares and used pure gold in order to create, however, a completely new idea. The then emerging painters Giuseppe Niccheri and Angiolo Fiaschi continued its application until the late 1760's (Biancalana, 1998: 152-158).

The undeniable success of this factory is also detected in the area of purely decorative objects production: the creation of figure sculptures, either individual or in entire scenes, usually of large size, especially during the first years of its operation. Many of them seem to have been affected by similar sculptural forms of Meissen, which were already very popular among the aristocracy of Europe. Already since the 1740's Ginori had taken care to secure a fairly large number of Baroque style wax, plaster and terracotta sculptural models made by two of the most well-known Florentine sculptors, Giovanni Battista Foggini (1652-1725) and



**Fig. 08.** A hard-paste porcelain polychrome statuette depicting Mercury and Argus Doccia factory, Florence, c. 1750. J. Paul Getty Museum Collection, Los Angeles.



**Fig. 09.** A Doccia hard-paste uncolored large-scaled figure depicting the ancient roman goddess Juno. Florence, c. 1745. Collection of the Museum of Fine Arts, Boston.

Massimiliano Soldani-Benzi (1656-1740), who aimed to their replication in porcelain.

The challenge to overcome the considerable technical difficulties that fragility had, and also the unpredictable behavior in firing of this material, but at the same time to maintain the plasticity, the dynamism and the expressiveness of his models was impressively great for Ginori and his technicians, but also very rewarding (Pacini Fazzi, 2001: 301). Responsible for the production of sculptures cast from molds made from models was Bruschi who brought out admirably such a demanding task. [fig.08,09]

After the death of its founder and under the successful directorship of his son Lorenzo, the Doccia factory produced smaller scale sculptures, many of which were decorated with bright colors predominant of which were the iron red, green and lemon yellow. However the production of the uncolored sculptures which were covered only with a clear gloss glaze was also maintained. Among the thematic medley of these exquisite works of art we will meet religious themes sculptures in Baroque style, but also others inspired by the Greek mythology, rural life, and the history of other cultures such as the Ottomans and the Arabs.

## BIBLIOGRAPHY

- ADAMS HYETT, Francis Sir – *Florence: her history and art to the fall of the republic*. London: Methuen & Co, 1903.
- BAGDADE, Al and BAGDADE, Suzan – *Warman's English & Continental Pottery & Porcelain: Identification & Price Guide*. Iola, Wisconsin: Krause Publications, 2004.
- BIANCALANA, Alessandro – *La Manifattura dei Ginori nel '700. Decorazioni Pittoriche e forme nella porcellana di Doccia da Carlo a Lorenzo Ginori (1737-1791)*, in Mario Burrelli, *La manifattura toscana dei Ginori*. Doccia 1737-1791. Catalogo della Mostra, 1998.
- CAMPELL, Gordon – *The Gordon Encyclopedia of Decorative Arts*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- CA'REZZONICO Museum online Catalogue. Available in: [http://carezzonico.visitmuve.it/en/mostre-en/archivio-mostre-en/eighteenth-century-porcelain/2011/12/5310/project-4/\(2015.03.15\)](http://carezzonico.visitmuve.it/en/mostre-en/archivio-mostre-en/eighteenth-century-porcelain/2011/12/5310/project-4/(2015.03.15))
- CHILTON, Meredith – *Fired by Passion: Viennese Baroque Porcelain of Claudius Innocentius Du Paquier*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2009.
- COOPER, John Phillips – *The New Cambridge Modern History, Volume IV: The Decline of Spain and the Thirty Years War, 1609-48/59*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- DRAKE, William, Richard – *Notes on Venetian Ceramics*. London: Metchim & Son, Printers & Co., 1868.
- FAVERO, Giovanni – 'Old and New Ceramics: Manufacturers, Products and Markets in the Venetian Republic in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries'. Venice: Department of Economics Ca' Foscari University of Venice, The Working Paper Series, 2006a.
- FAVERO, Giovanni – *At the Centre of the Old World: Trade and Manufacturing in Venice and the Venetian Mainland, 1400-1800*. Toronto: CRRS Publications, 2006b.
- HESS, Catherine: *Italian Ceramics – Catalogue of the J. Paul Getty Museum Collection*. Los Angeles: Christopher Hudson Publishing, 2002.
- HEYL, Norbert and GREGORIN, Christina – *Venice Masters Artisans*. Ponzano Veneto: Grafiche Vianello Srl, 2006.
- LE CORBEILLER, Clare – *Eighteenth Century Italian Porcelain*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1985.
- MARRYAT, Joseph – *A History of Pottery and Porcelain: Medieval and Modern*. London: William Clowes & Sons Printers, 1857.
- PACINI FAZZI, Maria – *Lucca e le Porcellane Della Manifattura Ginori*. Lucca: Fondazione Centro Studi Sull'arte Licia E Carlo Ludovico Raghainti, 2001.
- POVOLEDO, Elisabeta – "The Ferrari of Porcelain: Struggles to find Buyer". *New York Times*, (2013), B1.
- QUEIROZ, Antônio Carlos Moreirão de and AGATHOPOULOS, Simeon: "The discovery of European porcelain technology". *Trabalhos de Arqueologia*, 42 (2005), 211-215.
- ROMANELLI, Giandomenico. – 'Eighteenth Century Venetian Porcelain Vezzi, Hewelcke, Cozzi', 3-4, Available in <http://www.venicefoundation.org/inglese/porcel/pres.html> (2015/03/12).
- SETTON, Kenneth, M.: *Venice, Austria and the Turks in the Seventeenth Century*. Philadelphia: American Philosophical Society for its Memories Series, 1991, vol. 192.
- SMITH, Andrew F.: *Sugar: A Global History*. London: Reaktion Books Ltd., 2015.
- WEISBERG, Gabriel P.: *A taste for porcelain, The Virginia A. Marten Collection of Decorative Arts*. South Bend, Indiana: Snite Museum of Art, University of Notre Dame, 2014.

# O GRANDE ÓRGÃO DE TIBÃES E O SEU CONTEXTO DE PRODUÇÃO

## THE TIBÃES PIPE ORGAN AND ITS CONTEXT OF PRODUCTION

**Agnès Le Gac**

*Departamento de Conservação e Restauro, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa,  
Campus da Caparica, 2829-516 - Caparica, Portugal  
alg@fct.unl.pt*

*Laboratório de Instrumentação, Engenharia Biomédica e Física da Radiação (LIBPhys-UNL) Departamento de Física,  
Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa Campus da Caparica, 2829-516 - Caparica, Portugal.  
legac.agnes@gmail.com*

**Paulo Oliveira**

*Mosteiro S. Martinho de Tibães, Direcção Regional da Cultura do Norte, 4700-565 - Mire de Tibães, Portugal.  
poliveira@culturanoorte.pt*

**Maria João Dias Costa**

*Mosteiro S. Martinho de Tibães, Direcção Regional da Cultura do Norte, 4700-565 - Mire de Tibães, Portugal.  
diascosta@culturanoorte.pt*

### RESUMO

Em 1984, sobre o órgão existente na Igreja do Mosteiro de Tibães, W. D. Jordan divulgou os nomes do organeiro, do entalhador da bacia e do ensamblador responsável pela caixa, bem como o montante que estes receberam pelo seu trabalho, mas ficou quase tudo por dizer em termos de logística, recursos materiais e humanos. Com o intuito de alimentar a fortuna crítica sobre a organaria em particular e as Artes Decorativas em geral, este artigo explora o *Livro das Obras* onde foram registadas todas as despesas suportadas com esta monumental empreitada. Permite assim reavaliar o período da sua execução, os pagamentos parcelares e o seu custo global, ter uma melhor apreciação quanto às matérias-primas usadas, à natureza dos serviços prestados e à diversidade dos ofícios envolvidos. Esta leitura permite retratar, num contexto tanto civil como religioso, aspetos históricos, geográficos, socio-económicos, tecnológicos e artísticos próprios do último quartel do século XVIII, em Portugal.

### PALAVRAS-CHAVE

Artes Decorativas | órgão | matérias-primas | ofícios | transporte

### ABSTRACT

In 1984, W.D. Jordan published the identity of the Masters in charge of the large 1785-pipe organ installed in the church of the Tibães Monastery – the organ builder, the carver and the assembler responsible for the case –, including the amount they were paid for their work. However, very little was said in terms of logistics, material and human resources. In order to shed further light on organ building and Decorative Arts in general, this paper explores the data recorded in a Tibães account book about this monumental undertaking, to reassess the period of its implementation and its overall cost, and to have a better understanding of the raw materials used, the quality of services and the diversity of trades then involved. This reading allows to portray historical, geographical, socio-economical, technological and artistic aspects of the later 18<sup>th</sup> C, in Portugal, within a context leading with both civil and religious concerns.

### KEYWORDS

Decorative Arts | pipe organ | raw materials | Trades and Crafts | transport

## INTRODUÇÃO

Sobre o grande órgão da igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães [fig.01], dado como realizado no triénio de 1783-1786 durante o abaciado de Fr. Joze Joaquim de Santa Tereza, para a casa-mãe da Ordem de São Bento, muita informação já foi divulgada. A começar por Robert Smith que, a pretexto do seu estudo sobre os cadeirais de Portugal, revelava o importante contributo do monge beneditino José de Santo António Ferreira Vilaça (Braga 1731 – 1809 Tibães), desenhador dos riscos da caixa e da bacia do órgão que deviam ser entalhadas para a referida igreja (Smith, 1968: 45). Informação que Smith também reiterou na monografia que publicou sobre este irmão donato, exímio nas obras que concebeu e nas que entalhou para as igrejas das Dioceses de Braga e de Porto, afirmando-se, na segunda metade do século XVIII, como um homem polivalente e especialmente dotado no campo da Escultura (Smith, 1972). Mas é Wesley Jordan que, num artigo fazendo a síntese sobre as obras do Mestre organeiro Dom Francisco António Solha, divulgou a identidade do Mestre organeiro vimaranense Solha enquanto criador e construtor do instrumento de Tibães, e também o nome do Mestre entalhador João Bernardo da Silva, assistente em Braga, para o fabrico da caixa, e o nome do Mestre ensamblador Luis José de Sousa Neves, de Santo Tirso, para o fabrico da bacia e da varanda do órgão (Jordan, 1984: 132-136). Jordan baseou-se, para o efeito, nos arquivos beneditinos então disponíveis no Arquivo Distrital de Braga, dando também a conhecer o montante destas três empreitadas, que representaram a quantia avultada de um milhão, vinte seis mil duzentos e cinquenta réis (1 026\$250). Apesar de Jordan ter feito algumas referências a dados constantes do *Livro das Obras* N.º 466 do

Mosteiro de Tibães, que cobre o período de 1776 a 1789, não chegou a tirar partido do seu conteúdo.

Neste artigo, pretende-se justamente estudar pormenorizadamente os dados registados nesta fonte (ADB-UM, FMC, Tibães, *Livro das Obras*, 466; Lessa, 1998: 128-134), na qual os “Monges Gastadores”, que assumiam temporalmente o cargo de tesoureiro da comunidade de Tibães, tinham a obrigação de consignar qualquer gasto associado às obras então a decorrer no mosteiro. Este livro de despesas oferece um manancial supreendente de informação que abrange os materiais adquiridos e produtos transformados, o seu custo, por vezes os lugares donde provinham, o seu transporte e muitos dos recursos humanos implicados nos diversos empreendimentos; além de recorrer a uma terminologia específica de alguns setores, que pode ajudar a reconstituir um campo lexical próprio dos ofícios então exercidos.

Analisando os dados registados neste *Livro das Obras* entre 1780 e 1786, pretende-se alimentar a fortuna crítica sobre a organaria em particular e as Artes Decorativas em geral, contribuindo para a recriação dos contextos histórico e técnico-artístico em que se concretizaram as três empreitadas aferentes ao grande órgão de Tibães. Pelo que se procurou reavaliar o período da sua execução, os pagamentos parcelares e o seu custo global, e ter uma melhor apreciação quanto às matérias-primas usadas, à natureza dos serviços prestados e à diversidade dos Ofícios envolvidos; sem perder de vista a dimensão social e religiosa que o projeto teve e a sinergia de competências necessárias para levar a bom termo a sua concretização.

## FONTES E METODOLOGIA DE ESTUDO

Para servir este objetivo, reuniu-se numa primeira tabela estruturada em 8 colunas, as 173 entradas do *Livro das Obras* identificadas como sendo “para o órgão” ou “para o órgão novo”. Não sendo possível

reproduzir esta ferramenta de trabalho na íntegridade, a [tab.01] aqui apresentada exemplifica o tipo de dados compilados. E com base na leitura transversal do conjunto dos dados, apurou-se os gastos tidos



Fig. 01 · Vista geral do grande órgão da igreja do Mosteiro de Tibães.  
© L. Arinto & A. Le Gac.

com 1) as Empreitadas, 2) os Trabalhos e Serviços, e 3) os Materiais [tab.02], assumindo o risco de as despesas ficarem aquém daquelas que foram na realidade, se mais pagamentos associados ao órgão careceram desta menção explícita.

Este exercício permitiu separar os dados aferentes exclusivamente à obra em análise, de outros instrumentos musicais então existentes ou que existiram no Mosteiro de Tibães. Recorda-se que iniciada a ampliação do conjunto monástico de Tibães na primeira metade do século XVII, a igreja contou rapidamente com a construção de dois órgãos – um grande e um pequeno – e que mais do que um realejo, enquanto órgão portátil com maior maneabilidade, também foram objeto de sucessivas encomendas, uso e concertos ao longo do tempo (ADB-UM, CSBP, EM, Tibães, *Estados de Tibães*, Pastas 111-113; ADB-UM, FMC, Tibães, *Livros das Obras*, 464-465; Lessa, 1998: 127-128).

Para ter uma melhor apreciação do contexto de encomenda e realização do grande órgão de tubos, procurou-se confrontar a informação sobre ele obtida com várias fontes:

- 1) Os *Estados* do Mosteiro de Tibães do mesmo período (ADB-UM, CSBP, *Estados de Tibães*), os então relatos trienais que todos os mosteiros beneditinos deviam entregar nas reuniões em Capítulo Geral. Estes *Estados* permitiram de facto aferir as despesas tidas com as obras relatadas, sobretudo sabendo que a menção das empreitadas nos livros de contas nem sempre foi a mais rigorosa, dependendo do Tesoureiro;
- 2) As cláusulas jurídicas do *Contrato de obrigação*, que assinou o Mestre organeiro D. Francisco António Solha em 1778, referentes à execução do órgão da Igreja de Santa Marinha da Costa, em Guimarães<sup>1</sup>. Jordan publicou este contrato através

1. Arquivo Municipal Alfredo Pimenta (AMAP), Guimarães, Livro de Notas, 191, B-14-215, fols. 128v-130. Leitura paleográfica por Agnès Le Gac e Paulo Oliveira.

de fotografias dos fólhos manuscritos, mas este meio de divulgação não favorecia a sua leitura (Jordan, 1984: 129-131). Cientes da importância desta fonte e das considerações que permitiria tecer em torno da contratação do órgão de Tibães, da qual ainda não se achou o ato notarial, procedeu-se à transcrição paleográfica do original de Guimarães [anexo.01]. O mesmo esclarece, de facto, o que era então exigido ao organeiro, qual a sua envolvimento nos custos, quais as especificidades do instrumento a construir, qual o montante global da empreitada e quais os pagamentos acordados;

- 3) O *Contrato da Obra da Caixa do Órgão da Igreja*<sup>2</sup> do Mosteiro de Tibães, que assinou o Mestre entalhador João Bernardo da Silva a 2 de setembro de 1783, cujo documento se encontrou durante a presente investigação, nos arquivos tabeliônicos de Francisco Xavier da Costa Araújo. Entendido de imediato o peso desta descoberta, transcreveu-se a sua leitura paleográfica [anexo.02]. Serviu esta fonte inédita também para articular e cruzar o seu

conteúdo com o das restantes. Mostrou ser essencial em vários aspectos, e muito especialmente para compreender as expectativas dos beneditinos quanto à execução, para a sua igreja em Tibães, não de uma caixa de órgão mas sim de duas idênticas: uma que receberia a máquina do órgão e outra que serviria de órgão “mudo”, instaladas frente a frente na nave para produzir um rigoroso efeito de simetria;

- 4) A obra *L’Art du facteur d’orgues*, que François Bédos de Celles, monge beneditino da Congregação de Saint-Maur (França), publicou em vários volumes entre 1766 e 1770. Esta fonte, concomitante do período histórico que nos ocupa, foi fulcral pelo caráter excepcional da informação disponibilizada, nomeadamente para ter um melhor entendimento de certas premissas materiais e tecnológicas próprias da organaria;
- 5) Com publicações recentes suscetíveis de aportar novas luzes sobre as práticas oficinais e artísticas do século XVIII, em Portugal.

## ASPETOS CRONOLÓGICOS E FASEAMENTO DA OBRA

Atendendo a que os pagamentos de materiais e recursos diversos deviam ser registados por ordem cronológica no *Livro das Obras* de Tibães, uma das mais-valias desta fonte é a de dar uma visão global do período em que se planeou e se fez o órgão. Este período, mais extenso do que se publicou até à data, iniciou-se claramente na primavera de 1780, quando se registou o primeiro contacto havido com o organeiro (ADB-UM, FMC, Tibães, *Livro das Obras*, 466, fl. 40v), e se prolongou até janeiro de 1786, quando se procedeu aos derradeiros acabamentos, nomeadamente a compra de vidros para a casa dos foles (ADB-UM, FMC, Tibães, *Livro das Obras*, 466, fl. 117) [tab.01]. Ficou o ano de 1785 como termo efetivo da obra de organaria, de entalhe das diferentes

partes constituintes do móvel, da montagem de ambos e do revestimento cromático geral. É na policromia então finalizada que o próprio Mestre organeiro Solha deixou a marca da sua autoria pintada em três cartelas na fachada do órgão, datando o instrumento de 1785.

A leitura das diferentes entradas permitiu distinguir cinco fases [tab.03], com o projeto delineado em 1780, portanto já no triénio anterior, sob o Abaciado de Fr. Bento do Pilar conforme o relatava sumariamente o *Estado* deste período (ADB-UM, CSBP, *Estado*, Pasta 113, fl. 10). A primeira fase, nitidamente preparatória, acusou os primeiros grandes investimentos, nas aquisições em larga escala de castanheiros

2. ADB-UM, Notarial de Tibães, 1ª série, Livro 109, fls.121-122. Descoberta do documento e leitura paleográfica por Paulo Oliveira.



Fig. 02· Detalhe da ilharga direita do órgão que mostra elementos da tubagem, da varanda e da policromia da caixa.  
© L. Arinto & A. Le Gac

e de metais logo no início de 1781, e sem que se registre a utilização destes materiais antes de 1783. Devia-se assegurar a importação do estanho e do chumbo de Inglaterra, como se verá, e a melhor secagem da madeira durante dois anos, antes da sua aplicação. As três fases seguintes mostram também um faseamento racional, apostando ainda em 1783 na gestão do projeto a nível do desenho do móvel (com autoria e supervisão de Frei José de Sto. António Vilaça), da acomodação arquitetónica do futuro instrumento e da contratação das empreitadas para o entalhe da caixa, da bacia e da varanda do órgão. São os anos de 1784 e 1785 que refletem melhor o conjunto de atividades próprias da fase de execução, pelo número de mercadorias e de serviços pagos à medida das necessidades. Ressaltam aspetos específicos do fabrico do instrumento – como a fundição dos tubos, a criação dos foles, a construção da mecânica com todas as ferragens imprescindíveis ao seu bom funcionamento [fig.02], e da produção dos aparatosos elementos de talha. A quinta fase, restrita a algumas semanas em finais de 1785, inícios de 1786, concluiu um processo complexo mas

realizado nos devidos tempos, com a quitação das empreitadas contratadas.

Convém insistir no facto de que, para os elementos com função também estrutural, mas sobretudo ornamental como eram a caixa, a bacia e a varanda do órgão, cada um deles foi produzido nas oficinas respetivas do Mestre entalhador João Bernardo da Silva, assistente em Braga, e do Mestre ensamblador Luís José de Sousa Neves, de Santo Tirso. Ficando os materiais por conta deles – pelo que se sabe do contrato com o primeiro, e pela ausência de despesas diretas em favor do segundo –, o fabrico destas partes teve pouco, senão nenhum reflexo no *Livro das Obras*. O fabrico do instrumento decorreu maioritariamente na oficina de Solha. Os tubos foram transportados desta cidade para Tibães em Dezembro de 1785 (ADB-UM, FMC, Tibães, *Livro das Obras*, 466, fl. 112) [tab.01]. Contudo, se o dito fabrico teve melhor expressão no livro de despesas, deveu-se ao facto de que as matérias-primas estavam a cargo dos monges, e aparentemente ao facto de que as chapas e alguns tubos para canalizar o vento foram simultaneamente produzidas no mosteiro.

# MATÉRIAS-PRIMAS

## MADEIRA

A leitura do contrato que assinou Solha em 1778 para o fabrico do órgão da igreja de Santa Marinha da Costa, em Guimarães, é interessante no tocante à madeira, porque explicita que deviam ser os religiosos a fornecer a mesma, não obstante a possibilidade de o organeiro vir a completar o que faltaria [anexo.02]. Supõe-se que a situação terá sido semelhante para o órgão que contratou a comunidade de Tibães, tendo em conta:

- 1) O custo das madeiras que os monges assumiram e que orçou 72\$460 réis [tab.02];
- 2) O *Contrato da fabrica da Caixa do órgão* que assinou João Bernardo da Silva em 1783, em que havia de ser ele, o entalhador, a suportar a despesa da matéria-prima [anexo.02].

Contudo, na falta do contrato para o fabrico da bacia e da varanda da obra de Tibães, que talvez prevesse outras disposições, não se pode afirmar com segurança que a madeira maioritariamente adquirida entre 1781 e 1784 fora reservada à máquina do instrumento musical.

Pelo *Livro das Obras*, verificou-se o recurso exclusivo à madeira de castanho e de proveniência local, da região Norte de Portugal [tab.01]. Esta escolha fazia sentido numa zona continental especialmente rica em soutos de castanheiros, tendo esta espécie autóctone *Castanea sativa* Miller sido muito importante na então economia das populações rurais, pela sua dupla aptidão em produzir fruto e madeira (Silva, 2007). Numa gestão sábia de suportes, a madeira foi adquirida sob três formas: de árvores em pé, sendo

depois abatidas; em pau, árvores já derrubadas e por serrar; em madeira aparelhada, couçoeiras e tábuas [tab.01]. Importa realçar o facto de que nem toda a madeira tinha o mesmo ponto de origem, e que alguns locais de abastecimento encontravam-se a dias de viagem de Tibães, seja de barco ou às costas de burro. Os monges não pouparam esforços para procurar castanheiros adaptados às características monumentais da obra, a tal ponto que, entre as árvores compradas já cortadas e que se presume deviam estar em boas condições, verificou-se a compra de um castanheiro ainda por “arrancar”, em Ferreiros de Gerás [tab.01]. Esta compra de uma árvore ainda em pé atesta a dificuldade em se encontrar castanheiros de grande porte e centenários para tirar deles bom proveito de tabuado largo e comprido; com a agravante, para os monges, de terem que gerir eles próprios o abate e a lenta secagem da madeira para garantir a sua qualidade e estabilidade dimensional a longo prazo.

A eleição da essência da madeira empregue no órgão de Tibães permitiu fazer uma comparação com o que recomendava Bédos de Celles, o qual somente concebia a concretização dos elementos lenhosos de um órgão (canaria, teclados, someiro, estruturas várias) com madeira de carvalho. Note-se que as madeiras de castanho e de carvalho, ambas fagáceas, foram logo reconhecidas pela sua robustez e resistência, e pelas suas propriedades mecânicas, nomeadamente para produzir elementos estruturais em grandes máquinas retabulares, como foi o caso em Portugal desde o século XV. Tanto o carvalho como o castanho permitem esculpir formas maciças como ornatos muito precisos.

## METAIS

### Estanho

No contrato de 1778 para a igreja do mosteiro de Santa Marinha da Costa [anexo.01], a cláusula relativa

ao estanho apenas servia para assinalar que os tubos do órgão antigo deviam ser reutilizados pelo próprio organeiro, pelo preço ajustado de 70 réis o arrátel de metal. Esta fonte nada dizia sobre a eventualidade

de se adquirir, e por quem, estanho novo. O facto de o *Livro das Obras* de Tibães permitir aferir a compra de estanho pelos beneditinos, implica à partida que no contrato que Solha assinara com o representante do Abade, o estanho ficava a cargo do mosteiro. A informação que se tem de uma importante carga de estanho e de chumbo ter sido importada de Londres [tab.01, 04] é fulcral em muitos aspetos. Evidencia a escolha dos monges de Tibães – a menos que tenha sido a pedido do organeiro – de recorrer a metais extraídos fora do Reino, mesmo que o estanho e o chumbo contassem entre os minérios mais abundantes em Portugal e fossem, como todo o metal achado em solo português, objeto de rigorosas regulamentações régias (Sousa, 1827, II: “Minas” [s.p]). Parece que o estanho e o chumbo ingleses tinham melhor reputação que o estanho e o chumbo lusos. Talvez os métodos extrativos então aplicados a nível nacional não permitissem obter metais da qualidade desejável. Verificou-se mesmo assim, em 1783, algum transporte de estanho com um valor associado à compra do metal (ADB-UM, FMC, Tibães, *Livro das Obras*, 466, fl. 82v), sendo então o seu peso expresso em arrátel (e não em quintal como em 1781). Estas situações parecem indicar que se tinha esgotado a reserva de estanho importado. Para a nova leva, como para as aquisições de outros metais que decorreram no período 1783-1785 e eram sistematicamente encaminhados do Porto para Tibães, não é possível determinar a sua origem, se local ou estrangeira [tab.01]. Do estanho e chumbo pagos ao organeiro, com o qual tinha produzido um certo número de tubos (ADB-UM, FMC, Tibães, *Livro das Obras*, 466, fl. 112), nada se sabe.

Importa referir que o beneditino francês Bédos de Celles recomendava o estanho vindo de Inglaterra, mais especificamente de Cornualha, por ser branco e firme (Bédos de Celles, 1766, II: 312). O estanho proveniente da Alemanha, via Hamburgo, ou da Holanda, vendido sob o label de Étain en briques, dificilmente podia competir com este. Tinha a reputação de ter já servido no processo de estanhagem de lâminas de ferro na produção de “folhas de Flandres”, e portanto de ser contaminado. Se era assumida a potencial oxidação do estanho ao ar, também era conhecida a sua resistência à corrosão,

daí a importância de não diminuir esta qualidade em presença de elementos ferrosos. Da presença de ferro nos tubos de um órgão resultava literalmente a morte do instrumento, pelo que o estanho seleccionado tinha um papel decisivo na boa conservação da tubagem e do seu timbre.

## Chumbo

Relativamente ao chumbo, Bédos de Celles só reconhecia a validade daquele que vinha também de Inglaterra, que julgava mais firme, sólido e bem purificado, ou da Alemanha neste caso, tido como o mais dúctil (Bédos de Celles, 1766, II: 314). As quantias muito elevadas de chumbo adquiridas na empreitada de um órgão, como se verificou no caso em estudo, explicava-se pela relação chumbo-estanho na liga produzida para os tubos e para a sua *étouffe*. No caso de Solha, a liga poderia conter entre 50 a 70 % de chumbo. Enquanto Bédos de Celles referia proporções podendo efectivamente atingir 25 a 30 libras de estanho por 100 de chumbo, consoante a ductilidade dos metais, também reconhecia que cada mistura era própria de cada organeiro. O importante era evitar fundições sucessivas que adulteravam as propriedades da liga. Esta recomendação continha já em si um alerta claro perante a prática comum que, por economia, consistia em “reciclar” a tubagem de um órgão velho para a aplicar em órgão novo.

## Outros metais

Outros metais foram registados: o ferro, o latão e o arame, seja esse vendido em “leaças” (isto é, em “liaças” ou “molho”, para vergas unidas e atadas entre si (Bluteau, 1716, V: 105 e 547) ou “em roda”, seja grosso ou delgado) [tab.01]. Por ordem decrescente, a par do estanho e do chumbo, era o ferro o metal mais utilizado. No livro de contas nem sempre toda a ferragem paga ao Ferreiro ou ao Serralheiro teve o peso de metal associado à sua confeção, pelo que tornou impossível a apreciação concreta do seu importe no custo global da obra.

## CARVÃO

No período que nos ocupa o carvão, como fonte de combustível, era evidentemente indispensável no processo de fundição e soldagem; daí a compra total de 7 cargas de carvão entre 1783 e 1785, por um

valor total de 8\$250 réis. Embora o peso do carvão não tenha sido registado, o seu abastecimento regular atesta a importância de que se revestia na organaria.

## TECIDOS

A diversidade e as quantias de panos referidos no *Livro das Obras*, a propósito do órgão [tab.01] surpreendem. Não tendo sido destinados a fins ornamentais (nem o veludo carmesim guarnecido com franja torcida de seda e ouro – o torçal –, comprado para suavizar o bater das teclas), muitos tecidos foram adquiridos “para se fundir os tubos do órgão”. Esta menção parece incongruente dada a pouca resistência que podem oferecer fibras vegetais ou animais face à libertação de calor de metal em fusão num processo de fundição, mesmo que o ponto de fusão da liga de estanho-chumbo, conhecida como mistura eutéctica e que se aproxima dos 183° C, fosse entre os mais baixos no conjunto dos metais mais conhecidos e usados na indústria da época (Lide, 2009). Tanto as compras de metros lineares de Saraçoça e de Olanda crua, como de estopa a peso (enquanto fibra não tecida), apontavam logo questões de foro tecnológico: para a fundição de chapas, a calafetagem de condutas de vento, a ligação entre someiro e tubos, etc.

A Saraçoça, conforme a apelação toponímica indica, era uma mercadoria originalmente proveniente da cidade espanhola (Bluteau, 1720, VII: 496), mas era

assumidamente um “*Panno de lã preta do Reyno e bem conhecido*” no período que nos ocupa, de acordo com a definição do Dicionário de Moraes e Silva (1789, II: 669). A Olanda crua, também por referência ao seu local de produção, era “*huma laçaria fina*” originária da Holanda (Silva, 1789, II: 372).

O tratado de Bédos de Celles esclarece este recurso a tecidos de lã e de malha fina de algodão para a produção de chapas metálicas de liga ou de *étouffe*, que deviam posteriormente ganhar uma secção tubular por moldagem, com a forma e o comprimento a dar à tubagem/registos encomendados.

Com o auxílio de estampas, Bédos ensinava este procedimento (Bédos de Celles, 1770, Planches LXII e LXIV): tecidos eram bem tensados numa estrutura sólida, nivelada ou em declive. É sobre estes tecidos que era vertida a liga líquida depois da sua saída do forno, quando contida numa caixa de madeira adequadamente construída para se poder verter o metal sobre o pano, num movimento rápido e contínuo, de cima a baixo. Produziam-se assim chapas compridas, finas, uniformes e coesas de metal, prestes a serem reconformadas.

## MATERIAIS DE PINTURA E OURO

O acabamento do móvel, operado forçosamente *in situ* após a montagem dos diferentes elementos da maquinaria e do seu invólucro entalhado, consistiu numa policromia marmoreada – tal como o relatou o *Estado* de Tibães para o triénio de 1783-1786 e tal como se vê ainda nos dias de hoje [fig.03]. O *Livro das Obras* não acrescenta muito mais. Dispõe-se apenas

do montante global que fora pago para um conjunto de tintas adquiridas para este efeito, e do preço de dois tipos de ouros vendidos ao “milheiro”, portanto em folhas finamente batidas e acondicionadas em dez cadernos de cem folhas cada um (os ditos “livros”). Acontece que a aquisição dos materiais de pintura e de douramento não foi exclusiva do órgão, devendo



Fig. 03· Interior do órgão: parte da mecânica de registos mostrando os molinetes em ferro e os tirantes em madeira.  
© M. J. Dias Costa

estes ter também aplicações nalguns caixilhos e noutras decorações a decorrer no mosteiro na altura [tab.01]; pelo que não é possível definir com rigor o custo inerente ao estrito revestimento cromático do órgão.

Seja como for, verificamos que o preço do ouro variou, com um ouro pago a 8\$000 réis o milheiro e outro a 7\$000 réis. O primeiro devia ser de excelente qualidade, portanto com o título mais elevado e próximo dos 24 quilates, por ser um dos ouros batidos em folha dos mais caros entre todos aqueles que foram consignados nos 12 Livros das Obras do Mosteiro de Tibães entre 1635 e 1822 (Le Gac & al, 2014: 54-74). O segundo ouro, recorrente nas referidas fontes e também noutras já compiladas por outros autores (Alves, 1989, I: 213-214; Serrão, 2010: 125; Bidarra & al, 2011: 1778-1779), devia corresponder a um ouro sensivelmente de 23 quilates ou ligeiramente inferior; um ouro dito "comum" entre os afinadores do precioso metal (Le Gac & al, 2009: 423-432). Tais diferenças indiciam uma escolha consciente de ouros de cores diferentes (tendo o mais puro uma cor de um amarelo mais intenso), com certeza comprados para servir propósitos estéticos distintos.

Enfrenta-se aqui um dos limites mais recorrentes nos *Livros das Obras* de Tibães relativamente a despesas deste tipo, quando consta apenas o custo global dos materiais de pintura, sem que se tenha a sua enumeração, a relação unidade/preço e os gastos que importou cada substância em função do seu peso. Se é de lamentar a falta de uma lista detalhada para esta empreitada, não deixa o *Livro das Obras*

de fornecer outras, entre elas um rol de droguista de Braga, em 1790, para a decoração do Coro superior da Igreja (junto ao órgão) (ADB-UM, FMC, Tibães, *Livro das Obras*, 467, fls. 10v-12; Le Gac & al, 2014: 54-74). É possível que os materiais então adquiridos fossem também disponíveis em 1785, com semelhante valor no mercado, embora muito pouco ou nada era documentado sobre a sua origem (Cruz, 2013: 297-306). Entre os materiais referidos, constavam produtos em pó cujo preço corresponde aqui ao "arrátel" (unidade de peso de 459 g): 1) Cargas: o "Gesso de Alvarães" (625 rs) e o "Gesso groço" (20 rs); 2) Pigmentos: "Alvaiade grosso" (60 rs) e "Alvaiade fino" (100 rs), "Jalde" (280 rs) e "Jalde lindo" (2\$000), "Maquim" (320 rs), "Moulicote" (640 rs), "Oca" (35 rs), "Sombra" (80 rs) e "Sombra de Colonia" (70 rs), "Azarcão" (60 rs), "Vermelhão fino" (1\$200), "Verde estilado" (1\$920), "Pós pretos" (vendido a 180 rs/barril); 3) Corantes orgânicos: "Lacra" (5\$760) e "Lacra fina" (6\$400), "Sinopla" (800 rs) e "Sinopla fina" (7\$600), "Anil" (1\$200) e "Anil claro" (1\$920), "Flor de anil clara fina" (2\$400) e "Flor de anil fina" (5\$600); 4) Ouro em pó (3\$240); 5) Adesivos: "Retalho" (100 rs) e "Cola" (120 rs). Constavam também substâncias líquidas, cujo preço corresponde à "canada" (unidade de volume de 1,4 L): 6) Aglutinantes: "Oleo de linhaça" (380 rs) e "Oleo de nozes" (1\$280); e 7) Reagentes: "Agua forte" (1\$280) e "Agua ras" (90 rs). No órgão de Tibães, terá sido perfeitamente plausível o seu recurso para se conseguirem as tonalidades marmoreadas da caixa, ou lisas da bacia, e a aplicação parcial de douramento em filetes, então típicas do estilo Rococó.

## ESPAÇOS GEOGRÁFICOS E TRANSPORTES

Referências a lugares específicos permitiram apreciar o fluxo de produtos e serviços, desde o ponto de origem, onde se encontravam os fornecedores, até o ponto de consumo. Ao olhar-se para os transportes, equacionou-se evidentemente a velocidade das deslocações e portanto a duração das jornadas, bem como o seu custo, consoante a carga a ser transportada e a maneira como era transportada [tab.01], para melhor entender como pessoas e veículos operavam no contexto geográfico regional, de acordo com as redes de comunicação então existentes.

Dentro dos recursos, marítimo, fluvial e terrestre, verificaram-se quatro tipos de transportes:

- 1) Aqueles feitos por navios, nomeadamente para importar metais de Inglaterra [tab.04];
- 2) Outros feitos por rios, com barcos (a vela ou a remo), tirando partido do caudal de rios da região Norte e dos seus estuários, seja para transbordar mercadoria no interior das terras, seja para ir à procura de matérias-primas adequadas às obras, como o foram os castanheiros;
- 3) Outros ainda feitos às costas ou cabeça de homens e mulheres nas deslocações a pé para lugares mais próximos, ficando Braga a principal referência de abastecimento em muitos produtos. A cidade de Braga, situada a uma distância do mosteiro cerca de 5 quilómetros, tinha a capacidade de concentrar múltiplos domínios de atividade económica e dar resposta às muitas necessidades de transformação das matérias-primas próprias do setor secundário (como eram as atividades do Ferreiro, do Serralheiro ou do Vidraceiro), ou de serviços próprios do setor terciário (como os do Desenhador de Risco, do Droguista, do Portador).
- 4) Finalmente, transportes feitos com animais, para a condução de cargas maiores. Estes transportes mais difíceis identificaram-se facilmente pelo pagamento feito a quem garantia a condução (e entrega) dos bens, recados ou pessoas – neste caso, o “moço” –, e também pelo “aluguer de besta” para puxar a carga, seja um asno, um cavalo, um boi ou parrelha deles. Salvo informação detalhada mas raríssima, não houve maneira de saber quais eram os animais empregues nestas deslocações.

Porque a importação de mercadorias implicava acordos específicos e disposições legais várias, bem mais complexos, deu-se particular atenção ao frete do navio vindo de Inglaterra, em 1781 [tab.04]. Este frete não considerou pelo menos o custo do desembarque em Portugal, por ter sido assegurado pelos Mariolas. O valor do “frete de navio”, fornecido sem mais detalhes, não esclarece por que parâmetro – peso, unidade, viagem ou dia – o armador cotou o transporte marítimo dos metais e se lhe agregou ou não outros custos, tal como uma taxa adicional cobrada sobre o valor da mercadoria. Em contrapartida, o número elevado de despesas tidas com os restantes aspetos da importação e encaminhamento do estanho e chumbo até ao mosteiro – com o desembarque em Portugal, controle de peso, “lealdamento” ou direito alfandegário, armazenamento no local, carreto até aos veículos e derradeiro transporte (que não se sabe se foi por via terrestre ou aquática) –, ajudaram a reconstituir um contexto muito peculiar de fornecimento, operado em circunstâncias ainda arriscadas e difíceis. Pelos meios de comunicação então disponíveis, recorda-se que, à época, a rede viária desde a cidade do Porto até Tibães, com estradas de terra mais ou menos carrossáveis, supunha entregas muito demoradas, e que o tráfego de embarcações fluviais nem sempre podia ser assegurado, como acontecia então no rio Cávado, por causa dos vários marachões contruídos para ter azenhas e pesqueiras.

## RECURSOS HUMANOS E ESCALAS SALARIAIS

Exceto os três Mestres que tomaram por contrato parte da realização do órgão, muito pouco se sabe das suas oficinas respetivas e do número de colaboradores que tiveram. Verificou-se que o organeiro tinha “os seus oficiais”, assim referidos no contrato de 1778, e um aprendiz (o dito “moço”), com nome de Luís, por se lhe ter pago uma Caridade (ADB-UM, FMC, Tibães, *Livro de Obras*, 466, fl. 116) [tab.01].

Embora limitadíssimo na sua informação quanto às estruturas humanas envolvidas nas ditas empreitadas, o *Livro das Obras* tem a vantagem de evidenciar uma das políticas de contratação pela qual se regia também a comunidade beneditina de Tibães, em empregar diariamente dezenas de indivíduos para as obras mais diversas (do simples concerto ao projeto mais arrojado) a decorrer no seu recinto. E muitos ofícios tiveram clara representatividade, como os pedreiros, carpinteiros, entalhadores, ferreiros, serralheiros, picheleiros, caiadores, pintores, carreteiros, portadores, e até moços de recados, sem esquecer os “faz-tudo”, homens polivalentes em qualquer estaleiro. Se estes “jornaleiros” não faziam parte de unidades operativas fixas, com Mestre estabelecido em “tenda”, faziam parte pelo menos da estrutura bastante estável da entidade empregadora, no contexto monástico onde atuaram. A sua retribuição ao dia, conhecida através do pagamento das “ferias” registadas no livro de despesas,

permitiu lançar novas luzes sobre as escalas salariais a que estes trabalhadores estavam subordinados, de acordo com o seu estatuto. Pela remuneração recebida e o tipo de tarefas realizado, os dados constantes da [tab.05] evidenciam hierarquias então existentes, do Mestre ao aprendiz, ao que os contratos de obrigação para obras de organaria, entalhe ou pintura nunca deram a melhor visibilidade, por estipular geralmente apenas o custo global da mão-de-obra. As escalas salariais ajudam a ter uma melhor ideia sobre o contexto socio-económico da época, embora escapem a este estudo os ferreiros, serralheiros e picheleiros, muitas vezes pagos à peça e não ao dia de trabalho. Verificou-se que, fora os pintores (com melhores remunerações), muitas profissões tinham salários equiparados, com pagamentos abaixo de 100 réis para os ajudantes, entre 190 e 120 réis para os oficiais, sendo que eram os Mestres a marcar uma maior diferença, consoante a sua especialidade e competência. Os portadores – homens e mulheres – faziam nitidamente parte da classe mais desfavorecida, não obstante as tarefas essenciais que cumpriam. O papel que terá desempenhado uma certa Maria da Costa ao longo de décadas, à qual se juntou uma ou outra vez uma certa Rosa Costa (talvez sua parente), demonstrou, numa comunidade de monges, a importância que podiam assumir paroquianos, também do sexo feminino.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Olhar em detalhe as despesas tidas com o órgão de Tibães no *Livro das Obras* do mosteiro beneditino e cruzar o seu conteúdo com outras fontes existentes, permitiram redescobrir e afinar os desafios que lançou esta monumental empreitada. O seu custo total não se cingiu apenas à soma das Empreitadas contratadas, de 1 026\$250 réis. As despesas tidas regularmente no mosteiro, que orçaram 119\$379 réis para os Trabalhos e Serviços, e 800\$545 réis para os Materiais, vieram avolumar consideravelmente a encomenda que, no mínimo, se elevou a 1 946\$174 réis.

A leitura dos movimentos registados no *Livro das Obras* entre 1780 e 1786 possibilitou duas abordagens complementares:

- 1) Permitiu ter uma visão organizacional dos monges de Tibães, não só quanto à administração dos seus recursos financeiros para o projeto então delineado do órgão, senão também quanto à logística, para prover atempadamente a informação, os equipamentos e os recursos materiais e humanos indispensáveis à boa execução da obra. Evidenciou

tarefas forçosamente faseadas e exigentes na sua articulação, conduzidas com a devida ciência para se conseguir, no prazo estipulado, a construção do instrumento e a sua montagem *in situ* (dentro do móvel expressamente concebido para ele), para garantir a sua qualidade sonora e a sua plena integração na arquitetura;

- 2) Permitiu também ter uma visão mais lata do contexto de produção da época, em que a acessibilidade a materiais de qualidade, o seu transporte e os

conhecimentos necessários à sua transformação eram de facto fatores decisivos para obter resultados duráveis. Muitos homens e mulheres, inseridos num sistema de produção corporativo, onde o anonimato e o trabalho coletivo eram regra, contribuíram para estes resultados. A leitura do livro de contas contribuiu para resgatar também a sua memória. O grande órgão de tubos, finalizado há 230 anos, é um exemplo notável destas sinergias, desenvolvidas entre dois universos: laico e religioso.

tab.01

### ALGUMAS DAS 173 ENTRADAS REFERENTES AO ÓRGÃO DE TIBÃES (ANOS 1780-1786), CONSTANTES DO LIVRO DE OBRAS N.º 466 DO MOSTEIRO DE SÃO MARTINHO DE TIBÃES

| fl. | data            | Material/<br>Serviço/<br>Jornal | Quantidade                 | Preço<br>unitário | Gastos   | Destinatário / Uso                            | Local              |
|-----|-----------------|---------------------------------|----------------------------|-------------------|----------|---|--------------------|
| 40v | d. março 1780   | Portador                        | 1 ida a Guimarães          | 120 rs            | 120      | Para o portador que foi ao organeiro          | Guimarães          |
| 44  | d. janeiro 1781 | Castanheiro                     | 1 castanheiro              | 5 500 rs          | 5 500    | Para o órgão                                  | S. Romão do Neiva  |
| 44  | d. janeiro 1781 | Castanheiro                     | 1 castanheiro              | 5 500 rs          | 5 000    | Para o órgão                                  | Lamas              |
| 44  | d. janeiro 1781 | Gastos                          | 1 serviço [2 viagens]      | 290 rs            | 290      | Procurar os ditos 2 castanheiros para o órgão | S. Romão, Lamas    |
| 44  | d. janeiro 1781 | Castanheiro                     | 1 castanheiro              | 7 200 rs          | 7 200    | A Teodora da Paiva, comprado para o órgão     | Ferreiros do Geraz |
| 44  | d. janeiro 1781 | Arrancar um castanheiro         | 1 serviço                  | 160 rs            | 160      | Por arrancar o dito castanheiro               | Ferreiros do Geraz |
| 44  | d. janeiro 1781 | Castanheiro                     | 1 castanheiro              | 2 400 rs          | 2 400    | Para o órgão                                  | Martim, Braga      |
| 44  | d. janeiro 1781 | Procurar paus                   | 2 dias + gastos do barco   |                   | 240      | Ao carpinteiro de Rendufe por procurar paus   | Rendufe            |
| 44  | d. janeiro 1781 | Jornais de carpinteiros         | Vários dias                | [vários salários] | = 39 370 | [Ver tab.05]                                  |                    |
| 44v | d. janeiro 1781 | Aluguer besta                   | 1 besta por 3 dias         | 200 rs/dia        | 600      | Dei a D. Francisco Solha organeiro            |                    |
|     | d. janeiro 1781 | Moço da besta                   | 3 dias                     | 100 rs/dia        | 300      | Ao moço                                       |                    |
| 45  | d. janeiro 1781 | Chumbo vindo de Londres         | 278 barras com 184 arrobas |                   | 178 355  | Para o órgão e canos de água                  | [Ver tab.04]       |

tab.01 (cont.)

| fl. | data              | Material/<br>Serviço/<br>Jornal | Quantidade                        | Preço<br>unitário | Gastos  | Destinatário / Uso  | Local                    |
|-----|-------------------|---------------------------------|-----------------------------------|-------------------|---------|---|--------------------------|
| 45  | d. janeiro 1781   | Estanho vindo de Londres        | 32 arrobas                        | 4 495 rs/arroba   | 143 842 | Para o órgão e canos de água  | [Ver tab.04]             |
| 74v | a. 2 maio 1783    | Couceiras                       | 4 couceiras                       | 675 rs/couceira   | 2 700   | Para a fatura do órgão  |                          |
|     | a. 2 maio 1783    | Carreto das couceiras           | 1 carreto                         | 1 200 rs          | 1 200   | Para o transporte das couceiras   | Até à Barca              |
| 77  | d. 2 maio 1783    | Serviço de moços                |                                   | 120 rs            | 120     | Aos moços que foram buscar as couceiras   | à Barca                  |
| 77  | d. 2 maio 1783    | Portador                        | 1 serviço                         | 360 rs            | 360     | Para chamar o Organeiro a Barroselas  | Couto de Capareiros      |
| 78  | d. 2 maio 1783    | Tábuas de castanho              | 20 tábuas                         | ± 850 rs/tábua    | 17 000  | Ao abade de S. Romão da Ucha para o órgão   | S. Romão da Ucha         |
| 78  | d. 2 maio 1783    | Carvão                          | 1 carga                           | 1 200 rs/carga    | 1 200   | Para derreter o chumbo para o órgão   |                          |
| 79  | d. 23 agosto 1783 | Carvão                          | 1 carga                           | 950 rs/carga      | 950     | Para derreter o estanho para o órgão  |                          |
| 79v | d. 23 agosto 1783 | Castanheiro                     | 1 castanheiro                     | 3600rs            | 3 600   | Compra para o órgão   | em Carvalheira           |
| 79v | d. 23 agosto 1783 | Jornais de carpinteiro          | 10 dias                           | 160 rs/dia        | 1 600   | A quem ajudou a serrar o dito castanheiro   |                          |
| 79v | d. 23 agosto 1783 | Jornais                         | 11,5 dias                         | 170 rs/dia        | 1 955   | A Manoel Martins, ajudou a serrar castanheiro   |                          |
| 80  | d. 7 setemb. 1783 | Gastos                          | 1 viagem                          |                   | 800     | Para Fr. Joze de St.º António Vilaça para fazer os Riscos e modelos para a caixa do órgão | de Pombeiro a Tibães     |
| 81  | d. 18 outub. 1783 | Arame                           | 2 Liaças                          |                   | 1 000   | Para o órgão  |                          |
| 81  | d. 18 outub. 1783 | Tábuas de pechia                | ?                                 |                   | 360     | Para as teclas do órgão   |                          |
| 82v | Novembro 1783     | Estanho                         | 860 arráteis                      | 160 rs/arrátel    | 137 600 | Para o órgão  |                          |
| 83  | d. 15 novem. 1783 | Chumbo                          | 6 quintais                        | 4 700 rs/quintal  | 28 200  | Para o órgão  |                          |
| 83  | d. 15 novem. 1783 | Carretos                        | 2 carretos                        | 600 rs + 480 rs   | 1 080   | Carreto de estanho, canudos e mais coisas que vieram por ordem de D. Francisco Solha      | de Guimarães para Tibães |
| 83v | d. 29 novem. 1783 | Carreto                         | 1 carreto de 6 quintais de chumbo | 170 rs/quintal    | 1 020   | Para o chumbo do órgão  | que veio do Porto        |
| 83v | d. 29 novem. 1783 | Saragoça                        | 3,5 côvados                       | 740 rs/côvado     | 2 590   | Para se fundir os canos do órgão  |                          |
| 83v | d. 29 novem. 1783 | Olanda crua                     | 4,5 côvados                       | 140 rs/côvado     | 560     | Para se fundir os canos do órgão  |                          |

tab.01 (cont.)

| fl. | data              | Material/<br>Serviço/<br>Jornal | Quantidade                     | Preço<br>unitário  | Gastos  | Destinatário / Uso  | Local                     |
|-----|-------------------|---------------------------------|--------------------------------|--------------------|---------|---|---------------------------|
| 83v | d. 29 novem. 1783 | Tabuado de castanho             | 36 tábuas                      | ± 320 rs/<br>tábua | 11 520  | Ao António da Cunha da Graça, para o órgão                                  | Padim da Graça, Braga     |
| 85v | a. 2 maio 1783    | Couceiras                       | 3 couceiras                    | ± 1 460<br>rs/cada | 4 400   | Para o órgão, que se compraram  | em Adais, Vila Verde      |
| 87v | a. 2 maio 1783    | Carvão                          | 1 carga                        | 1 200 rs/<br>carga | 1 200   | Para soldar o estanho do órgão  |                           |
| 88  | d. 2 maio 1783    | Peles                           | 17 dúzias                      | 1 700 rs/<br>dúzia | 28 900  | Para o órgão novo   |                           |
| 88  | d. 2 maio 1783    | Peles maiores                   | 10 dúzias                      | 2 400 rs/<br>dúzia | 24 000  | Para o órgão novo   |                           |
| 88v | d. 26 abril 1784  | Carreto das peles               | 1 carreto                      |                    | 1 530   | Para a condução das peles   | vieram do Porto           |
| 90v | d. 26 abril 1784  | Cardos ou linhagem              | Vários, em que vieram as peles |                    | 660     | Embalagem das peles para o órgão  | vieram do Porto           |
| 91v | d. 3 julho 1784   | Portador                        | 1 serviço                      |                    | 240     | A Manuel dos Reis por ir levar os modelos da bacia do órgão a Santo Tirso   | de Tibães para St.º Tirso |
| 92  | d. 17 julho 1784  | Ferragens                       | 7 chumbadouros com 51 arrátéis | 60 rs/<br>arrátel  | 3 060   | Para a caixa do órgão   |                           |
| 92  | d. 17 julho 1784  | Ferragens                       | 1 ferro redondo                |                    | 1 060   | Para a caixa do órgão   |                           |
| 92  | d. 17 julho 1784  | Estopa                          | 3 arrátéis                     | 50 rs/<br>arrátel  | 150     | Para o órgão  |                           |
| 94v | d. 11 setem. 1784 | Carreto da bacia do órgão       | 4 carros                       | 1 000 rs/<br>carro | 4 000   | Para a condução da bacia que veio de S. Bento                               | de St.º Tirso para Tibães |
| 94v | d. 11 setem. 1784 | Jornais de pedreiro             | 2 dias                         | 160 rs/dia         | 330     | Ao pedreiro Franco Barbosa que andou a abrir chumbadouros na caixa do órgão |                           |
| 95  | d. 11 setem. 1784 | Empreitada                      | Bacia do órgão                 |                    | 72 000  | Mestre enxambrador Luis Joze de Sousa Neves                                 | de Santo Tirso            |
| 96v | a. 11 dezem. 1784 | Carreto da varanda              | 1 carreto                      |                    | 1 000   | Ao Pedro Dias que trouxe a varanda do órgão                                 | de St.º Tirso para Tibães |
| 97  | Féria de Natal    | Pregos                          | Pregos para pregar os ferros   |                    | 440     | Prego para segurarem a caixa do órgão                                       |                           |
| 97v | Até Natal 1784    | Empreitada do entalhador        | Grades da varanda do órgão     |                    | 36 000  | Ao Mestre Entalhador Luis de Sousa Neves                                    | de Santo Tirso            |
| 98v | d. 12 fever. 1785 | Arame grosso                    | 19 arrátéis e 1/4              | 180 rs/<br>arrátel | 3 510   | Para o órgão  |                           |
| 98v | d. 12 fever. 1785 | Pintura e douramento de mãos    | Jornais por vários preços      |                    | 46 100  | Para a Caixa do órgão, Bacia e Varanda                                      |                           |
| 99  | d. 12 fever. 1785 | Empreitada do entalhador        | Caixa do órgão novo            |                    | 162 500 | Ao Mestre entalhador João Bernardo da Silva pela caixa                      | Assistente em Braga       |

tab.01 (cont.)

| fl.   | data              | Material/<br>Serviço/<br>Jornal                      | Quantidade                                      | Preço<br>unitário | Gastos | Destinatário / Uso  | Local                |
|-------|-------------------|--|---|-------------------|--------|---|----------------------|
| 99    | d. 12 fever. 1785 | Entalhador   | 1 acréscimo para a Caixa do órgão               |                   | 6 550  | Ao Mestre entalhador João Bernardo da Silva pelas emendas dos castelos dos lados  | Assistente em Braga  |
| 99    | d. 12 fever. 1785 | Veludo carmesim de Itália                            | 1 terça [de vara]                               | ± 2 550 rs/vara   | 850    | Para as teclas do órgão   |                      |
| 99    | d. 12 fever. 1785 | Torçal de ouro                                       | 2 oitavas                                       | ± 240 rs/oitava   | 480    | Para guarnecer o veludo das teclas do órgão                                       |                      |
| 99v   | d. 12 fever. 1785 | Estopa   | 2,5 varas                                       | 130 rs/vara       | 325    | Para lavar o estanho do órgão   |                      |
| 99v   | d. 12 fever. 1785 | Estopa sedeira em favo                               | 2 arráteis = 2 libras                           | 120 rs/arrátel    | 320    | Para o someiro do órgão   | Braga                |
| 99v   | d. 12 fever. 1785 | Portador   | 1 caminho                                       | 30 rs/caminho     | 30     | Para ir a Braga buscar a dita estopa  | Braga                |
| 99v   | d. 12 fever. 1785 | Arame delgado  | 1 arrátel                                       | 400 rs/arrátel    | 400    | 130 rs/arrátel  | Braga                |
| 101   | d. 8 Abril 1785   | Jornais de serralheiro                               | 1 dia   | 120 rs/dia        | 120    | Para compor os arames do órgão  |                      |
| 101   | d. 8 Abril 1785   | Cola   | 4 arráteis                                      | 130 rs/arrátel    | 520    | Para o órgão  |                      |
| 102   | d. 23 abril 1785  | Ouro[em folha]                                       | 3 milheiros                                     | 8 000 rs/milheiro | 24 000 | Para a caixa, bacia e varanda do órgão e para alguns caixilhos                    |                      |
|       |                   | Ouro[em folha]                                       | 7 milheiros e 6,5 livros                        | 7 000 rs/milheiro | 53 500 |   |                      |
| 102   | d. 23 abril 1785  | Linho assedado                                       | 3 libras  | 150 rs/livra      | 450    | Para os condutos do vento do órgão  |                      |
| 102   | d. 23 abril 1785  | Arame grosso   | 2 rodas, com 9 arráteis e 1 quarta              | 180 rs/arrátel    | 1 635  | Para as trompetas do órgão  |                      |
| 102 v | d. 23 abril 1785  | Estanho em verguinha                                 | 5 arrobas                                       | 160 rs/arrátel    | 25 600 | Para o órgão novo   |                      |
| 102 v | d. 23 abril 1785  | Receitas de Tintas, retalho e pinceis, e mais coisas | Varias  |                   | 57 888 | Para a pintura caixa, bacia e varanda do órgão, e livraria, quadros e mais coisas | de Braga?            |
| 103   | d. 23 abril 1785  | Sarilhos de ferro                                    | 54,5 arráteis                                   | 60 rs/arrátel     | 3 815  | Para o órgão, para o feitiço pago ao serralheiro                                  | Serralheiro de Braga |
| 103   | d. 23 abril 1785  | Andilhas   | 11 andilhas c/ 39 arráteis, 3 quartas           | 80 rs/arrátel     | 3 180  | Para o órgão, para o feitiço pago ao serralheiro                                  | Serralheiro de Braga |
| 103   | d. 23 abril 1785  | Azilhas  | 60 azilhas                                      | 5 rs/azilha       | 300    | Para o feitiço pago ao serralheiro  | Serralheiro de Braga |
| 103   | d. 23 abril 1785  | Fechadura  | 1 fechadura e chave e fecho com seus parafusos  |                   | 1 200  | Ao serralheiro para a grade do órgão  | Serralheiro de Braga |
| 103   | d. 23 abril 1785  | Tranquinhas  | 2 tranquinhas com seus cachimbos, só de feitiço |                   | 1 200  | Ao serralheiro para a grade do órgão. Dei o ferro                                 | Serralheiro de Braga |

tab.01 (cont.)

| fl.   | data               | Material/<br>Serviço/<br>Jornal | Quantidade  | Preço<br>unitário      | Gastos  | Destinatário / Uso  | Local                |
|-------|--------------------|---------------------------------|---|------------------------|---------|---|----------------------|
| 103   | d. 23 abril 1785   | Sarilhos grandes de ferro       | 4 sarilhos grandes de ferro, só de feito, pesaram 69 arráteis e 3/4 | 30 rs/arrátel de feito | 2 905   | Para o órgão e deu o mosteiro o ferro ao serralheiro  | Serralheiro de Braga |
| 103 v | d. 23 abril 1785   | Cadeias                         | 5 cadeias   | 180 rs cada            | 900     | Ao serralheiro para os foles do órgão   | Serralheiro de Braga |
| 103 v | d. 23 abril 1785   | Ferros                          | 2 ferros pesam 11,5 arráteis  | 90 rs/arrátel          | 1 035   | Ao serralheiro para ferros dos varais dos foles   | Serralheiro de Braga |
| 103 v | d. 23 abril 1785   | Galdras                         | 8 galdras   | 60 rs/galdra           | 480     | Ao serralheiro, para o órgão  | Serralheiro de Braga |
| 103 v | d. 23 abril 1785   | Arilhas                         | 200 arilhas   |                        | 720     | Ao serralheiro, para o órgão  | Serralheiro de Braga |
| 103 v | d. 23 abril 1785   | Chapas largas                   | 2 chapas largas   |                        | 400     | Ao serralheiro, para o mesmo órgão  | Serralheiro de Braga |
| 103 v | d. 23 abril 1785   | Dobradiças                      | 2 dobradiças  |                        | 200     | Ao serralheiro, para o órgão  | Serralheiro de Braga |
| 103 v | d. 23 abril 1785   | Jornal de pintor                | 3 dias  | 200 rs/dia             | 600     | Ao pintor Feliz António por dourar as bocas das trombetas do órgão                          |                      |
| 104 v | d. 23 abril 1785   | Puxadores de pau preto          | 50 puxadores  | 50 rs/cada             | 2 500   | Para os registos do órgão   |                      |
| 108   | d. 18 junho 1785   | Parafusos                       | 18 parafusos  | 50 rs/parafuso         | 900     | Ao serralheiro, para o mesmo [para o órgão]   |                      |
| 108   | d. 18 junho 1785   | Ferro em vergalhas              | 42,5 arráteis   | 35 rs/arrátel          | 1 495   | Para os registos do órgão   |                      |
| 112   | d. 6 dezem. 1785   | Estanho                         | 2 arrobas   | 5 120 rs/arroba        | 10 240  | Ao mestre organeiro D. Francisco que o trouxe feito em canos para o órgão                   | Guimarães            |
| 112   | d. 6 dezem. 1785   | Chumbo                          | 8,5 arrobas de chumbo   | 1 250 rs/arroba        | 10 625  | Ao Mestre organeiro D. Francisco que o trouxe feito em canos para o órgão                   | Guimarães            |
| 112   | d. 6 dezem. 1785   | Latão                           | 7 arráteis  | 240 rs/arrátel         | 1 680   | Ao Mestre organeiro D. Francisco para o órgão   | Guimarães            |
| 112 v | d. 6 dezem. 1785   | Empreitada do organeiro         | Órgão   |                        | 426 280 | Mestre organeiro D. Francisco Antonio Solha, a conta do ajuste do órgão novo                | Guimarães            |
| 115 v | d. 25 janeiro 1786 | Empreitada do organeiro         | Órgão   |                        | 273 720 | Mestre organeiro D. Francisco Antonio Solha, pa completar a quantia de ajuste de 700 000 rs | Guimarães            |
| 115 v | d. 25 janeiro 1786 | Caridade                        | Fim do contrato   |                        | 48 000  | Mestre organeiro D. Francisco Antonio Solha   | Guimarães            |
| 116   | d. 25 janeiro 1786 | Caridade                        | Fim do contrato   |                        | 1 200   | a Luis, moço do organeiro   | Guimarães            |

tab.01 (cont.)

| fl.      | data               | Material/<br>Serviço/<br>Jornal | Quantidade                     | Preço<br>unitário                           | Gastos | Destinatário / Uso  | Local              |
|----------|--------------------|---------------------------------|--------------------------------|---|--------|---|--------------------|
| 116<br>v | d. 25 janeiro 1786 | Portador                        | 1 caminho                      |   | 180    | a Manuel dos Reis   | para<br>St.º Tirso |
| 116<br>v | d. 25 janeiro 1786 | Vidros finos                    | 277 vidros para<br>as vidraças | Vários<br>preços de<br>90 a 210<br>rs/vidro | 29 700 | Para vários locais, entre<br>eles a casa dos foles<br>do órgão                  |                    |
| 117      | d. 25 janeiro 1786 | Jornais de<br>vidraceiros       | 14,4 dias<br>a 180 rs /homem   | 180 rs/dia                                  | 2 610  | Ao vidraceiro da Graça<br>e ao seu filho por colocar<br>vidros em vários locais | Padim<br>da Graça  |

tab.02

## ESTIMATIVA E PROPOSTA DE DIVISÃO DOS CUSTOS REGISTRADOS PARA A OBRA DO ÓRGÃO DE TIBÃES

| Descrição                      | Custos (em réis)  | Percentagens<br>no custo total<br>da obra | Notas   |
|--------------------------------|-------------------|---|---|
| <b>1. Empreitadas</b>          | <b>1 026\$250</b> | <b>53%</b>                                |   |
| 1.1 - Máquina                  | 749\$200          | 38,5 %                                    | Adjudicação ao organeiro Solha  |
| 1.2 - Caixa                    | 169\$050          | 8,7 %                                     | Adjudicação ao entalhador João Bernardo da Silva  |
| 1.3 - Bacia e varanda          | 108\$000          | 5,6 %                                     | Adjudicação ao entalhador Luis de Sousa Neves   |
| <b>2. Trabalhos e Serviços</b> | <b>119\$379</b>   | <b>6%</b>                                 |   |
| 2.1 - Serralheiro              | 42\$220           | 2,2 %                                     |   |
| 2.2 - Carpinteiro              | 31\$015           | 1,6 %                                     |   |
| 2.3 - Caiador                  | 17\$904           |   | Estimado, olhando para a obra e sabendo<br>o preço/dia  |
| 2.4 - Carretos e portadores    | 12\$200           |   |   |
| 2.5 - Viagens                  | 4\$500            |   | Ir buscar e levar o Fr. José Vilaça e o organeiro   |
| 2.6 - Pedreiro                 | 3\$990            |   |   |
| 2.7 - Pintar e dourar          | 5\$935            |   |   |
| 2.8 - Recados e outros         | 1\$435            |   |   |
| 2.9 - Vidraceiro               | 180               |   | Estimado, olhando para a obra e sabendo<br>o preço/dia  |
| <b>3. Materiais</b>            | <b>800\$545</b>   | <b>41%</b>                                |   |
| 3.1 - Metais                   | 539\$102          | 27,7 %                                    | Sendo: 200\$410 para o estanho; 184\$045 para<br>o chumbo; 77\$500 para o ouro; 76\$147 para o<br>ferro; 1\$000 para latão. O chumbo e o estanho<br>para os canos de água foram descontados da<br>encomenda de Londres. |
| 3.2 - Peles                    | 99\$900           | 5,1 %                                     | Peles médias e maiores.   |
| 3.3 - Madeiras                 | 72\$460           | 3,7 %                                     | Árvores, tábuas e couceiras de castanho, e tábuas<br>de pechia  |
| 3.4 - Receitas de tintas,      | 63\$488           | 3,0 %                                     | Tintas, retalho, pincéis, charão, etc.  |
| 3.5 - Fibras e têxteis         | 15\$035           | 0,8 %                                     | Saragoça, olanda, veludo, estopa, linhos, sacas,<br>lençóis...  |
| 3.6 - Carvão                   | 8\$250            |   |   |
| 3.7 - Cola                     | 700               |   |   |
| 3.8 - Vidros                   | 1\$600            |   | Valor estimado sabendo o preço/vidro  |
| <b>Custo Total</b>             | <b>1 946\$174</b> | <b>100%</b>                               |   |

## tab.03

## CRONOLOGIA DAS DIFERENTES FASES DE PLANEAMENTO E EXECUÇÃO DO ÓRGÃO

Ao lermos nos arquivos sobre a construção do grande órgão do mosteiro de São Martinho de Tibães e o esforço monetário, humano e de vontade empregue nesta empreitada, desfila por nós uma história de gentes e ofícios. São os monges que vão ver os órgãos dos outros mosteiros feitos pelo mesmo organeiro, é a reunião em capítulo donde emana a decisão de fazer um grande órgão. Começa assim um rodopio de ações que demorará 6 anos e terá por certo culminado com uma missa solene onde o novo órgão fez brilhar o canto dos monges...

Este órgão ainda hoje marca presença na igreja do Mosteiro de Tibães, não se ouve... Parece em bom estado e passível de uma recuperação histórica. Com esta investigação esperamos contribuir para a sua recuperação.

| Ano  | acontecimentos   |
|------|--|
| 1780 | Surge a <b>decisão de fazer um órgão novo</b> e de entregar a obra ao <b>organeiro Dom Francisco António Solha</b> com oficina em Guimarães.<br>É feito, por certo, um contrato e caução com o organeiro e este indica os materiais que era necessário começar a encomendar. O mosteiro fornecerá as madeiras, as ferragens, o estanho, o chumbo, as peles, colas, e todos os trabalhos referentes a carpinteiros, picheleiros, pedreiros, ferreiros, caiadores e vidraceiros.   |
| 1781 | Começa a <b>compra de madeira</b> para a construção da máquina do órgão. Segundo as orientações do organeiro irá ser de castanho. Anda um carpinteiro, pessoa entendida em madeiras, à procura dos castanheiros pelas terras próximas ao mosteiro de Tibães.<br>Alguns castanheiros são comprados em pau, outros em árvore, todos seguem para o mosteiro onde são serrados e postos a secar.<br>Chega ao Porto a <b>encomenda de Chumbo e Estanho feita a Inglaterra</b> . Destes materiais serão utilizados o chumbo para os canos de água, uma liga de chumbo e estanho para os canos do órgão, e estanho nas soldaduras. Esta compra é um grande investimento para o mosteiro. O chumbo é levado em carros para Tibães uma vez que as obras dos canos da água estão a avançar. Crê-se que parte do estanho ficou armazenada no Porto.   |
| 1783 | São compradas algumas peças de madeira já aparelhadas, as couceiras e as tábuas. E mais castanheiros para serrar.<br>A máquina de D. António de Solha terá uma <b>caixa desenhada por Fr. José Vilaça</b> que vem a Tibães para fazer os seus riscos e modelos. Dá também as indicações necessárias sobre a obra a realizar para acolher a máquina do órgão.<br>É assinado, a 2 de Setembro, o contrato com o <b>entalhador João Bernardo da Silva</b> de Braga, para a caixa do órgão segundo o desenho de Fr. José Vilaça. É recomendado ao entalhador que tudo seja feito a contento e com a segurança que lhe determinar o mestre organeiro Dom Francisco Antonio Solha. Terá até à Páscoa do ano seguinte para colocar a caixa no local. Terá um ano para fazer uma caixa igual para o órgão mudo. As madeiras necessárias são encargo dele.<br>Para instalar o órgão é <b>necessário intervir na Capela de S. Amaro da nave da Igreja</b> . É rebaixado o seu teto dando origem a um novo espaço para a caixa de ecos e para os foles. É construído um novo arco para a capela. O altar terá de ser renovado e é desenhado por Fr. José Vilaça que manterá a imagem de S. Amaro de Fr. Cipriano da Cruz. |
| 1784 | Começa a ser <b>fundido chumbo e estanho para o órgão pela equipa do picheleiro</b> . Para a elaboração das lâminas são comprados vários tecidos: estopa, olanda e saragoça. A estrutura aonde irá assentar a máquina e a caixa estão prontas. Chegam as <b>peles para os foles</b> .<br>A execução da <b>bacia do órgão e das grades da varanda</b> é dada em empreitada ao <b>entalhador Luis José de Sousa Neves</b> com oficina em Santo Tirso. Antes do Natal, já estão no sítio.<br>O Ferreiro de Braga vai realizando <b>toda a ferragem, quer para segurar a caixa quer para a máquina</b> .<br>Continua a fundição dos canos.<br>O mosteiro está durante todo este ano em grandes obras de melhoramentos, refazendo soalhos e paredes, intervindo na Sala do Capítulo e na residência do Abade Geral.   |
| 1785 | A <b>pintura e douramento</b> da caixa, bacia e varanda do órgão estão a ser realizados. Depois de se pagar a João Bernardo da Silva pelo trabalho da caixa, acresce-se-lhe as torres laterais. O órgão mudo não foi executado.<br>O <b>teclado</b> tem especial atenção. Depois da compra de madeira exótica de pecchia em 1783, é comprado veludo carmesim vindo de Itália, que é rematado com um torçal de ouro, proporcionando um suave e requintado bater das teclas.   |

tab.03 (cont.)

| Ano  | acontecimentos   |
|------|--|
|      | <p>O esforço de obra é quase todo direcionado para acabar o órgão. O estanho e o chumbo continuam a ser transformados em tubos, o ferreiro faz todo o tipo de ferragens, as bocas das cornetas são douradas. As condutas do ar estão no sítio e é comprado linho para a sua vedação. São postas as fechaduras. Mulheres caminheiras vão e vêm a Braga levando recados e trazendo encomendas.</p> <p>Fr. José Vilaça vem de Pombeiro por duas vezes, por certo orientar as pinturas e douramentos da caixa. Em junho os <b>telhados na zona do órgão são revistos</b> de modo a assegurar a perenidade do grande órgão. O mestre organeiro apresenta a conta do chumbo e estanho que gastou ao fazer os tubos que trouxe da sua oficina e do latão que comprou.</p> |
| 1780 | <p>O <b>vidraceiro</b> coloca os vidros nas vidraças da casa dos foles, mais uns retoques de cal e está pronto. O <b>órgão funciona!</b> É paga ao organeiro a última parcela do contrato. Tudo correu bem, como se comprova pela caridade, gorjeta dada ao organeiro e ao moço seu ajudante.</p>  |

tab.04

## IMPORTAÇÃO DE ESTANHO E CHUMBO DE INGLATERRA, EM 1781, COM OS PARÂMETROS INERENTES À SUA ENTREGA (ADB-UM, LIVRO DAS OBRA, 466, FL. 45).

| Ano de 1781 - Importação de Estanho e Chumbo de Londres |  |                            |                   |
|---|--|----------------------------|-------------------|
| Gastos com:   | Parâmetros considerados                                      | Quantidades                | Custo (réis)      |
| Estanho   | 4 495 rs/arroba ou 140,5/arrátel                             | 32 arrobas                 | 143 840 rs        |
| Chumbo  | 969 rs/arroba  | 184 arrobas                | 178 296 rs        |
| Para repartir   | + 59 rs  |                            | 59 rs             |
| Feitor da Alfandega                                     | 2 bilhetes   |                            | 40 rs             |
| Salários Guardas  | Pelo chumbo  |                            | 160 rs            |
| Salários Guardas  | Pelo Estanho   |                            | 100 rs            |
| Porteiro  | Por 5 rs/barra de chumbo<br>Por 80 rs/barril estanho         |                            | 1 540 rs          |
| Pesador   | Por 4 rs/quintal de de chumbo<br>Por 50 rs/barris de Estanho |                            | 226 rs            |
| Mariolas  | Por 40 rs/peso   | 8 pesos                    | 320 rs            |
| Contratação   | Por 10 rs/quintal de chumbo                                  | [44 quintais]              | 440 rs            |
| Lealdamento   Descarga Mesa Grande                      | Taxa alfandegária  |                            | 280 rs            |
| Carreto ao armazém                                      | Transporte   |                            | 190 rs            |
| Galegos + Guia  | Portadores até os carros<br>Condução dos materiais           |                            | 170 rs            |
| Frete do Navio  | Transporte   |                            | 7 442 rs          |
| Carreteiro Domingos Ferreira                            | Por 180 rs/quintal de chumbo                                 | 7 quintas (em 46 barras)   | 1 260 rs          |
| Carreteiro Manuel Alz. Ferreira                         | Por 180 rs/quintal de chumbo                                 | 5 quintais (em 35 barras)  | 900 rs            |
| Companheiro de Manuel Alz. Ferreira                     | Por 180 rs/quintal de chumbo                                 | 14 quintais (em 87 barris) | 2 520 rs          |
| Carreteiro Joaquim da Costa                             | Por 160 rs/quintal de chumbo                                 | 15 quintais                | 2 700 rs          |
| Companheiro de Joaquim da Costa                         | Por 180 rs/quintal de chumbo                                 | 10 quintais                | 1 600 rs          |
| <b>TOTAL</b>  | <b>O que tudo soma</b>                                       |                            | <b>322 195 rs</b> |

tab.05

**PAGAMENTO DOS JORNALEIROS DE ACORDO COM OS OFÍCIOS  
QUE EXERCIAM ENTRE 1783 E 1786  
(ADB-UM, FMC, TIBÃES, LIVRO DAS OBRAS, 466)**

| Fólio               | Data     | Nome  | Tarefa   | Salario/<br>dia |
|---------------------|----------|---|--|-----------------|
| <b>CARPINTEIROS</b> |          |   |  |                 |
| fl. 84v             | 1783 fl. | Oficial Carpinteiro                             | Féria dos Carpinteiros de 23 de Dezembro   | 180 rs          |
| 110v                | 1785 fl. | Bento Carreira [carpinteiro reparador]          | Dez dias até 6 de Março  | 160 rs          |
| 86v                 | 1784 fl. | Gonçalo da Costa                                | Jornais de Carpinteiro   | 160 rs          |
| 95v                 | 1784 fl. | Manoel Bardoza                                  | Jornais de Carpinteiro   | 150 rs          |
| 95v                 | 1784 fl. | Francisco (filho de Gonçalo da Costa)           | <i>Idem</i>  | 150 rs          |
| 95v                 | 1784 fl. | Antonio José                                    | <i>Idem</i>  | 150 rs          |
| 95v                 | 1784 fl. | Felicio   | Serrar   | 140 rs          |
| 95v                 | 1784 fl. | Felicio [Antonio]                               | Jornais de Carpinteiro   | 140 rs          |
| 95v                 | 1784 fl. | Vicente [sa Sylva]                              | <i>Idem</i>  | 140 rs          |
| 86v                 | 1784 fl. | Joze de Pedrozo                                 | Jornais de Carpinteiro   | 140 rs          |
| 84                  | 1783 fl. | Official Carpinteiro                            | Féria dos Carpinteiros   | 130 rs          |
| 84                  | 1783 fl. | Official Carpinteiro                            | <i>Idem</i>  | 130 rs          |
| 86v                 | 1784 fl. | Domingos Lopez                                  | Féria dos Carpinteiros   | 120 rs          |
| 95v                 | 1784 fl. | Manoel dos Reis [faz-tudo]                      | Dez dias até 6 de Março  | 120 rs          |
| 84                  | 1783 fl. | Mestre João Martins                             | Jornais de Carpinteiro   | 120 rs          |
| 86v                 | 1784     | Manoel Antonio<br>(ajudante de Joze de Pedrozo) | Féria dos Carpinteiro de 23 de Dezembro  | 80 rs           |
| <b>PINTORES</b>     |          |   |  |                 |
| fl. 114v            | 1786     | Mestre Pintor Antonio Joze                      | Pintura do Retábulo do Capítulo Geral e mais coisas do mesmo capítulo; e de aparelhar o altar de St.º Amaro a jornal | 400 rs          |
| fl. 114v            | 1786     | Oficial Pintor João Teixeira                    | <i>Idem</i>  | 300 rs          |
| fl. 114v            | 1786     | Oficial Pintor Custodio Teixeira                | <i>Idem</i>  | 300 rs          |
| fl. 114v            | 1786     | Oficial Pintor Joze da Costa                    | <i>Idem</i>  | 240 rs          |
| fl. 103v            | 1785     | Felis Antonio                                   | Dourar as bocas das trompetas do órgão   | 200 rs          |
| fl. 108v            | 1785     | Mestre Pintor                                   | Pintura do Capítulo Geral  | 200 rs          |
| fl. 108v            | 1785     | Oficial Pintor                                  | <i>Idem</i>  | 190 rs          |
| fl. 114v            | 1786     | Oficial Pintor Francisco da Costa               | Pintura do Retábulo do Capítulo Geral e mais coisas do mesmo cap.º; e de aparelhar o altar de St.º Amaro a jornal    | 160 rs          |
| fl. 108v            | 1785     | Oficial Pintor                                  | Pintura do Capítulo Geral  | 160 rs          |
| fl. 114v            | 1786     | Oficial Pintor Rodrigo                          | Pintura do Retábulo do Capítulo Geral e mais coisas do mesmo capítulo; e de aparelhar o altar de St.º Amaro a jornal | 150 rs          |
| fl. 108v            | 1785     | Oficial/Ajudante Pintor                         | Pintura do Capítulo Geral  | 120 rs          |
| fl. 84              | 1783     | Manoel dos Reis [faz-tudo]                      | Moer e Pintar  | 120 rs          |

tab.05 (cont.)

| Fólio               | Data | Nome                         | Tarefa  | Salário/<br>dia |
|---------------------|------|------------------------------|---|-----------------|
| <b>PEDREIROS</b>    |      |                              |   |                 |
| fl. 85v             | 1784 | Mestre Pedreiro Henrique     | Meter o arco para o órgão   | 480 rs          |
| fl. 107             | 1785 | Domingos Solha               | Consertar as pesqueiras   | 190 rs          |
| fl. 110v            | 1785 | Francisco Bardosa            | Respaldar no solho de Capítulo e abrir buracos no arco da Capela de Santo Amaro   | 180 rs          |
| fl. 110v            | 1785 | Manoel Fernandes             | Respaldar no solho de Capítulo e abrir buracos no arco da Capela de Santo Amaro   | 180 rs          |
| fl. 84              | 1783 | Pedreiro                     | Féria de Pedreiro de 6, 13 e 23 de Dezembro   | 160 rs          |
| fl. 94v             | 1784 | Manoel Gonçalves [da] Graça  | Abrir chumbadouros do órgão   | 160 rs          |
| fl. 107v            | 1784 | Manoel Mota                  | Desfazer pedestais do altar de St.º Amaro   | 160 rs          |
| fl. 107v            | 1785 | Manoel dos Reis              | Consertar as pesqueiras   | 120 rs          |
| fl. 107             | 1785 | Domingos Pereira             | <i>Idem</i>   | 120 rs          |
| fl. 107             | 1785 | João Pereira                 | <i>Idem</i>   | 120 rs          |
| fl. 84              | 1783 | Ajudante do [Pedreiro]       | Féria de Pedreiro de 6, 13 e 23 de Dezembro   | 90 rs           |
| fl. 94v             | 1784 | Franco Barboza               | Abrir chumbadouros na caixa do órgão  | 80 rs           |
| fl. 107v            | 1785 | Ajudante de Manoel Mota      | Desfazer pedestais do altar de St.º Amaro   | 60 rs           |
| <b>PICHELEIROS</b>  |      |                              |   |                 |
| fl. 81              | 1783 | Mestre Picheleiro            | Fundir e fazer os canos da água do Claustro e pelo jardim até à portaria e o passadiço dos coristas   | 530 rs          |
| fl. 81              | 1783 | Oficial Picheleiro           |   | 400 rs          |
| <b>SERRALHEIROS</b> |      |                              |   |                 |
| fl. 101             | 1785 | Oficial de Serralheiro       | Compor os arames do órgão   | 120 rs          |
| <b>CAIADORES</b>    |      |                              |   |                 |
| fl. 109             | 1785 | Mestre Caiador (?)           | Caiaram a casa do Capítulo Geral pela fronteira, fizeram os telhados do mesmo, dobraram os telhados da Igreja por cima do órgão; e o da Capela por cima dos foles do mesmo órgão, (...) | 180 rs          |
| fl. 109             | 1785 | Oficial Caiador              |   | 160 rs          |
| fl. 109             | 1785 | Oficial Caiador              |   | 120 rs          |
| fl. 109             | 1785 | Oficial/Ajudante Caiador     |   | 100 rs          |
| fl. 116v            | 1786 | Manoel dos Reis [faz-tudo]   | Meio-dia pago de trabalho com os caiadores  | 60 rs           |
| <b>VIDRACEIROS</b>  |      |                              |   |                 |
| fl. 117             | 1786 | Vidraceiro (dito "da Graça") | Jornais dos Vidraceiros   | 180 rs          |
| fl. 117             | 1786 | Filho do sobredito           | <i>Idem</i>   | 180 rs          |

tab.05 (cont.)

| Fólio                  | Data | Nome                       | Tarefa   | Salário/<br>dia    |
|------------------------|------|----------------------------|--|--------------------|
| <b>PORTADORES</b>      |      |                            |  |                    |
| fl. 91v                | 1784 | Manoel dos Reis [faz-tudo] | Levar os modelos da bacia do órgão a Santo Tirso                               | 240 rs/<br>caminho |
| fl. 93                 | 1784 | Portador galego            | Levou peles a São Bento  | 40 rs/<br>caminho  |
| fl. 83                 | 1783 | Mulher                     | Buscar tinta a Braga   | 30 rs/<br>caminho  |
| fl. 78                 | 1783 | Homem                      | Trouxe as ditas mantas   | 30 rs/<br>caminho  |
| <b>MOÇO DE RECADOS</b> |      |                            |  |                    |
| fl. 77                 | 1783 | Homem                      | Foi a Guimarães chamar o organeiro a Monte de Caparairos [Couto de Capareiros] | 30rs/<br>caminho   |

## anexo.01

## TRANSCRIÇÃO

## CONTRATO E OBRIGAÇÃO DE DOM FRANC.º SOLHA MESTRE ORGANEYRO, 1778<sup>1</sup>

[fl. 128v] Contrato e obrigação de Dom Franc.º Solha mestre organeyro, aos Religiozos do Real Mosteyro da Costa

Em nome de Deus Amen. Saibam quantos Este Instrumento virem que no anno do Nassimento de Nosso Senhor Jezus christo de mil Sete Centos Setenta e oyto anos, aos trinta e hum dias do mes de Mayo do dito anno neste Real Mosteyro de Santa Marinha da Costa aonde eu Tabeliam vim, Estando Ahy presentes o Muinto Reverendo Padre Frey Jose da Natividade /

[fl. 129r] da Natividade Dom Abbade deste mesmo Real Mosteyro e mais Religiozos de Seu Governo adiante assinados e juntamente estava presente Dom Francisco Solha morador na Villa de Guimarais, Reconhecidos de mim Tabeliam de que dou fé. E logo por elle Reverendo Dom Abbade e mais Padres de Seu governo Foi dito se achavão justos e Contratados com o dito Dom Franc.º Solha deste lhe fazer hum órgão para a Igreja deste Mostr.º na forma dos apontamentos nesta declarados, sem falta alguã por preço e quantia de tres mil e quinhentos cruzados e vinte mil reis para ajuda da ferraje, paga a dita quantia em tres parsellas como a elle lhes paresser, a Saber: huma no principio da dita obra, outra no meyo, outra no fim da mesma sem falta nem demenuição alguma: e lhe darão elles Relegiozos ou a quem Seu Cargo servir, toda a madeyra preçiza e nessesaria, Serrada Conforme a medida e vitolla que elle dito Dom Françisco lhe pedir e dar; Se entende a que lhe for nessesaria para a fabrica do órgão; e elle Dom Franc.º tomara toda a armação dos canudos de estanho do órgão velho em desconto, por aquelle preço que for justo; e tudo o mais que for pertenças do dito órgão, sera por Conta delle organeyro: e elles Padre Dom Abbade e mais Religiozos ou quem Seu Cargo servir no tempo do assento do mençionado orgam serão obrigados a darlhe de Comer e beber tanto a elle Dom Françisco como a Seus Offiçiaes Conforme a qualidade de Suas pessoas, cujos

1. Arquivo Municipal Alfredo Pimenta (AMAP), Guimarães, *Livro de Notas*, 191, B-14-215, fols. 128v-130.

**anexo.01** (cont.)

apontamentos se seguem: Apontamentos para o órgão do Real Mosteyro de Santa Marinha da Costa: Mão esquerda e dereyta: registos vozes: Flautado de doze; Flautado de doze, oytava Real, Unizones, Tapadilho, Duzena, quinzena, dezanovena, vinteduzena, Cimbola, Rezimbola, Nazardos, Flautado de doze, Flauta trabeça, Flauta Napollitana, oytava Real, Duzena, Quinzena, dezanovena, vinte duzena, Simbola, Rezimbola, voz humana armonica, Corneta Real, Bolizo, Trombeta Real, Bayxanzilho, Dulsayna, Trombeta Real, vos humana Beliça, Obué, Clarim, Segundo Teclado dentro nos ecos, Violão, oytava Real, quinzena, Dozena, DezeSetena, vinte e duzena, Flautado/

[fl. 129v]

Flautado de doze, a oytava Real, Pifano nazarte (?), quinzena e dezanovena: 2 Vinte duzena tres, Corneta Ingleza sinco, Belicoos, Dolzaina [Dulçaina], Clarim, Registo para fazer os claros: Fora dos ecos para dar Corpo, Rabecão, violam, Flautim: levará tambores em Do La sol Ré, com o Lamere; Levava quatro folles de des palmos de Comprido e sinco de largo: E bem a Levar o Orgão na forma deste apontamento duas mil duzentos e Dezaseis vozes fora os tambores que com estas faz duas mil duzentos e vinte; sera de oytava Larga na mão esquerda e na direyta chegara a Lamiré: Frey Jose da Natividade Dom Abbade: Dom Françisco Solha. E não se Continua mais; e os ditos apontamentos que cupiey na verdade e que torney a entregar a elle Reverendo Dom Abbade; e desta forma asim se achavão justos com elle dito Dom Françisco = E declararão elles Padre Dom Abbade e mais Religiozos que a madeyra sera tam somente a que elles tiverem e se faltar alguma a pora elle organeyro, a Sua custa, e o pagamento sera das terças do Natal, Pascua e Sam João the se Completar o dito pagamento dos tres mil e quinhentos Cruzados, e o estanho do órgão velho o tomara por preço de cada arratel de setenta reis que sera descontado no capital da dita obra; o que elle Dom Françisco disse assim asseytou este contrato, que prometeu comprir tudo com toda a prefeyção que se Requer, e por promta sob obrigação de Sua pessoa e bens moveis e de rais havidos e por haver e terços de Sua Alma, em que fazia especial Consignação; E no Caso que elle organeyro não complete a obra por algum incidente que seja, se abaluara tudo o que estiver feyto no dito órgão, e o mais que faltar sair do mesmo preço por que foi justo; com declaração que se lhe ão de dar sem mil reis cada terça pellos ditos tempos e desta forma assim o declararão e outrogarão e prometerão huns e outros fazer este Instrumento bem por suas pessoas e bens e rendas de Seu Mosteyro, e assim o disserão e outrogarão e asseytarão de parte a parte que eu Tabeliam tudo estipoley e asseytei em nome de quem mais asesytção tocar aubzente sendo testemunhas presentes João Alves Gales /

[fl. 130] Pintor e Antonio Alves digo Antonio Ferreyra familiar deste Mosteyro que todos aqui assinarão ao depois de lida por mim Jose Antonio Hippollyto da Rocha Tabeliam que escrevi

Assinam

Sr. Jozê da Natividade D. Abb.º  
Fr. Antonio de S. Jose Vale, Prior  
Fr. Gregorio Chacim  
Fr. Thomas Luis da Nazare  
Fr. Jeronymo do Nascim.º  
M.e Fr. Joaq.ºm Rebello de S. Anna  
Fr. Bento de S. M Jozé  
Ir. Joze de Santa Dorotheia

Fran.º Ant.º Solha  
Fr. Luis Mendes de Vasconcelos  
Fr. Francisco de S.ºa Roza Maciel  
Fr. Jozé de S.º Thomaz  
Fr. Bento de S.ºa Anna  
João Alz. [Alvares] Galés  
Antonyo Joze Ferreira

**anexo.02**

## TRANSCRIÇÃO

CONTRATO DA OBRA DA CAIXA DO ÓRGÃO DA IGREJA<sup>1</sup>

**1783, 2 Setembro**

Local: Casa do Despacho

*“Obra que da o Reverendissimo Padre Dom Abbade Geral da Congregação de São Bento por sua absentia o Reverendo Padre Pregador prezidente do mosteiro de Tibaes a João Bernardo da Silva mestre entalhador da freguezia de São Thiago de Areas e assistente na cidade de Braga*

1. ADB-UM, Notarial de Tibães, 1.º série, Livro 109, fls.121-122

**anexo.02** (cont.)

*Em nome de Deos amem. Saibão quantos este publico instrmento de contrato de obra ou como em direito melhor lugar haja e mais valido seja virem, que no anno do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Christo de mil Sete Sentos oitenta e três anos, aos dous dias do mês de Setembro do dito anno neste couto de São Martinho de Tibaes no mosteiro e caza do despacho delle, a donde vim ahi perante mim tabalião e testemunhas ao diante nomeadas e assignadas appareserão partes presentes e outorgantes a saber: de huma parte o Reverendissimo Padre Pregador Frei Luis Caetano de São Jose, Prior Prezidente deste dito mosteiro e da outra parte João Bernardo da Sylva da freguezia de São Thiago de Areas e assistente na cidade de Braga peçoas reconhecidas de mim tabalião e testemunhas de que dou fé. E logo por elle dito Reverendissimo Padre mestre digo Padre Prior Prezidente foi dito em minha prezença e das ditas testemunhas que elle em nome delle Reverendissimo Padre Dom Abbade Geral e deste seu mosteiro para haver de se asentar o orgão da igreja deste mosteiro se precisava de huma caixa para o dito orgão de emtalha e porque estava justo e contratado com elle dito João Bernardo da Sylva mestre emtalhador assistente na cidade de Braga para fazer a dita obra da dita caixa e na forma do modelo que se lhe entregou com toda a segurança e perfeição tanto em huma caixa em que se há de por o dito orgão como outro pello mesmo feitio em comrrespondencia pello presso e quantia de trezentos e vinte e sinco mil reis por ambas as caixas que he para cada huma sento e sesenta e dous mil e quinhentos reis e tudo feito a contento e com a segurança que lhe determinar o mestre organeiro Dom Francisco Antonio Solha e que o dito mosteiro lhe dara toda a ferragem necesaria e carretos e de comer a elle mestre andando no asento da dita obra e caldo e camas aos seus officiais durante o dito asento [fl. 121v] asento e tambem se lhe dara pedreiro para cortar alguma pedra e abrir alguns boracos cujas caixas pora promptas a do orgão que se handa fazendo a fara the a Paschoa do anno que há de vir de mil setesentos e oitenta e quatro e a outra caixa a dara feita e acabada the o mesmo de setembro do dito anno e nesta forma dice elle Reverendissimo Padre Prior Prezidente que por este publico instrmento e na melhor forma de direito dava como deu ao dito mestre a dita obra das ditas duas caixas do orgão e toda a madeira sera tudo a custa delle mestre que como dito he as dara feitas e acabadas the o dito tempo e que faltando elle mestre a dar a dita obra concluida the o dito tempo sera este mosteiro senhor de a mandar concluir por outro mestre sendo toda a despeza que com isso se fizer por conta delle mestre e de pagar de penna tudo o que se gastar em dobro e assim o dice. E logo por elle dito João Bernardo da Sylva mestre emtalhador foi dito que elle aseitava a dita obra das ditas duas caixas e se obrigava a faze llas na forma do modelo que se lhe entregou com todas as declarações e clauzulas neste declaradas e com a penna neste cominada e dar tudo feito e acabado nos tempos asima ditos e que a tudo assim cumprir e a não hir contra este em parte nem em toda dice obrigava como logo obrigou sua pecoa e todos os seus bens assim moveis como de rais presentes e fecturos e tersso de sua alma que para o dito efeito tudo aqui epotecava com declaração que fara a primeira caixa para se por o novo orgão pella dita quantia de sento e sesenta e dous mil e quinhentos reis e chegando o dinheiro para esta fara a Segunda pella mesma quantia não chegando a fara pello que mais se ajustar e assim o declarou. E logo digo e declaro que em lugar do Reverendo Padre Prior asestio a este contrato o Reverendissimo Padre Procurador Geral da Congregação de São Bento Frei Luis de São Caetano por ter comição do Reverendissimo Padre Dom Abbade Geral para dar a presente obra o qual por estar presente dice que dava a dita obra na forma asima dita e aseitava esta obrigação e pella sua parte para todo o bom pagamento as rendas deste mosteiro e o preso da dita obra se pagara a elle mestre em tres pagamentos hum no principio da obra outro no meyo e outro no fim da dita obra e assim o dicerão, quizerão e outorga [fl. 122r] e outorgarão e de tudo mandarão fazer o presente instrmento nesta nota e dela dar os treslados necesarios os que se cumprirem e eu tabalião como pecoa publica, estipulante e aseitante que tudo estipulei e aseitei em nome da peçoas a que toca e tocar pode estando a tudo presentes por testemunhas Manoel Pinto de Magalhães e João da Costa familiares deste mosteiro que todos aqui asignarão dipois de lido por mim de que dou fe e eu Francisco Xavier da Costa Araujo tabalião o escrevi.”*

Assinam:

Francisco Xavier da Costa Araujo

João Bernardo da Silva

Fr. Luis de São Caetano, Procurador-Geral da Congregação de São Bento

Manoel Pinto de Magalhães

João da Costa

## REFERÊNCIAS DOCUMENTAIS

Arquivo Distrital de Braga-Universidade do Minho (ADB-UM), Fundo Monástico Conventual (FMC), Mosteiro de Tibães, *Livros do Depósito*, N.ºs 565, 571, 577.

ADB-UM, FMC, Tibães, *Livros das Obras*, N.ºs 459-469.

Arquivo Distrital de Braga-Universidade do Minho (ADB-UM), Congregação de São Bento de Portugal (CSBP), Estados dos Mosteiros, Tibães, *Estados de Tibães*, Pastas 111, 112 e 113.

Arquivo Municipal Alfredo Pimenta (AMAP), Guimarães, *Livro de Notas*, 191, B-14-215, fols. 128 v - 130 r – *Contrato de*

*obrigação de Dom Fr.co Solha mestre organeyro por delegação do Real Mosteyro [de Santa Marinha] da Costa.*

ASCENSÃO, Marceliano da – *Crónica do Antigo Real e Palatino Mosteiro de S. Martinho de Tibaens desde a sua primeira fundação athe ao presente*, Mosteiro de S. Martinho de Tibães, 1745, fl.415. Manuscrito do Arquivo do Mosteiro de Singeverga, Santo Tirso.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Natália Marinho Ferreira – *A Arte da talha no Porto na época barroca (artistas e clientela. Materiais e técnica)*. Porto: Arquivo Histórico, Câmara Municipal do Porto, 1989, 2 volumes.

BÉDOS DE CELLES, François – *L'Art du facteur d'orgues*. La Gardette, 1766-1778, 5 volumes.

BIDARRA, Ana; COROADO, João; ROCHA, Fernando – "Fingerprinting Gold Leaf from Portuguese Baroque Altarpieces". *Microscopy and Microanalysis*, 17 (S2), 2011, 1778-1779.

BLUTEAU, Raphael – *Vocabulário Portuguez e Latino*. Lisboa Occidental: Na Oficina de Pascoal da Sylva, 1712-1721, 9 volumes.

BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de talha dourada, ensablagem e pintura na cidade e na diocese do Porto*. Porto: [s.n.], 1984-1985. Documentação I [1450-1700]; Documentação II [1700-1725]; Documentação III [1726-1750]; Documentação IV [1750-1800].

CRUZ, António João – "A proveniência dos pigmentos utilizados em pintura em Portugal antes da invenção dos tubos de tintas". SERRÃO, Vítor. ANTUNES, Vanessa. SERUYA, Ana Isabel (Coords.) – *As preparações na pintura portuguesa, séculos XV e XVI*. Lisboa: FL-UL, 2013, 297-306.

JORDAN, Wesley D. – "Dom Francisco António Solha, Organeiro de Guimarães". *Boletim de Trabalhos Históricos*, 35 (1984), 116-136.

LE GAC, Agnès. OLIVEIRA, Paulo. DIAS COSTA, Isabel. DIAS COSTA, Maria João – "Materials for painting and gilding used in the Benedictine Community of Portugal from 1638 to 1822. Other times, other ways". DUBOIS, Hélène. TOWNSEND, Joyce – *Making and Transforming Art: Technology and Interpretation*. London: Archetype Publications, 2014, 54-74.

LE GAC, Agnès. SERUYA, Ana Isabel. LEFFTZ, Michel. ALARCÃO, Adília – "The main altarpiece of the Old Cathedral of Coimbra (Portugal): Characterization of gold alloys used for gilding from 1500 to 1900". *ArcheoSciences*, 33 (2010), 423-432 – Acessível online: <http://archeosciences.revues.org/2562>

LESSA, Elisa – *Os mosteiros beneditinos portugueses (séc. XVII a XIX): Centros de ensino e prática musical*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1998, 2 volumes. (Tese de Doutoramento).

LIDE, David R. – *Handbook of Chemistry and Physics*. CRC Press Inc, 2009 [9.ª edição].

SILVA, Antonio Moraes – *Diccionario da Lingua Portugueza*. Lisboa: Na Oficina de Simão Thaddeo Ferreira, 2 volumes. SILVA, Joaquim Sande (Ed.) – *Árvores e Florestas de Portugal*. Lisboa: Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento e Liga para a Proteção da Natureza, 2007, 9 volumes.

SERRÃO, Vítor – "«Acordar as cores...»: os pigmentos nos contratos de pintura portuguesa dos séculos XVI a XVIII".

AFONSO, Luis Urbano – *As Matérias da Imagem*. Lisboa: Instituto de História de Arte/FL-UL, 2010, 97-132.

SMITH, Robert C. – *Cadeiras de Portugal*. Lisboa, 1968.

SMITH, Robert C. – *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça, escultor beneditino do século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

SOUSA, Joaquim José Caetano Pereira e – *Esboço de um dicionário juridico, theoretico, e practico, remissivo ás leis compiladas, e extravagantes*. Lisboa: Na Typographia Rollandiana, 1827. Vol. II (F-Q), "Minas".

# EL ESCULTOR JUAN ADÁN Y EL RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL NOVA DE LLEIDA (1780-1783) – CREACIÓN, DESTRUCCIÓN Y GUSTO ARTÍSTICO

## THE SCULPTOR JUAN ADÁN AND THE MAIN ALTARPIECE OF THE NEW CATHEDRAL OF LLEIDA (1780-1783) – CREATION, DESTRUCTION, AND ARTISTIC TASTE

**Iván Rega Castro**

*Investigador del Subprograma Juan de la Cierva Departamento de Historia del Arte e Historia Social Universitat de Lleida (España)  
ivan.rega@hahs.udl.cat · Tel. + 34 973 193675*

**Isidro Puig Sanchis**

*Departamento de Historia del Arte e Historia Social Coordinador del "Centre d'Art d'Època Moderna" (CAEM)  
Universitat de Lleida (España)  
isidre.puig@hahs.udl.cat · Tel. + 34 973 193675*

### RESUMO

Este estudio se ocupa del retablo mayor de la "nueva Catedral" de Lérida —*Catedral Nova de Lleida*, en catalán—, obra maestra del escultor aragonés Juan Adán (1741-1816); e intenta documentar y (re)construir el proyecto de 1780. Poco antes de su terminación, éste fue destruido en el trágico incendio acaecido en julio de 1782, del cual se acusó injustamente a este escultor aragonés. Gracias a la investigación llevada a cabo en distintos archivos, se ha podido llegar a determinar sus circunstancias —pruebas, personas involucradas, consecuencias— sin las cuales el sentido de la historia y del patrimonio perdido sería incomprensible. Así pues, este estudio reúne numerosos materiales dispersos, junto a otros importantes documentos hasta ahora desconocidos sobre este trágico suceso y el verdadero alcance de la obra de Juan Adán.

### PALABRAS CLAVE

**Catedral Nova de Lleida | Retablo mayor | Juan Adán Morlán | "Guerra a la madera" | Barroco dieciochesco e Ilustración**

### ABSTRACT

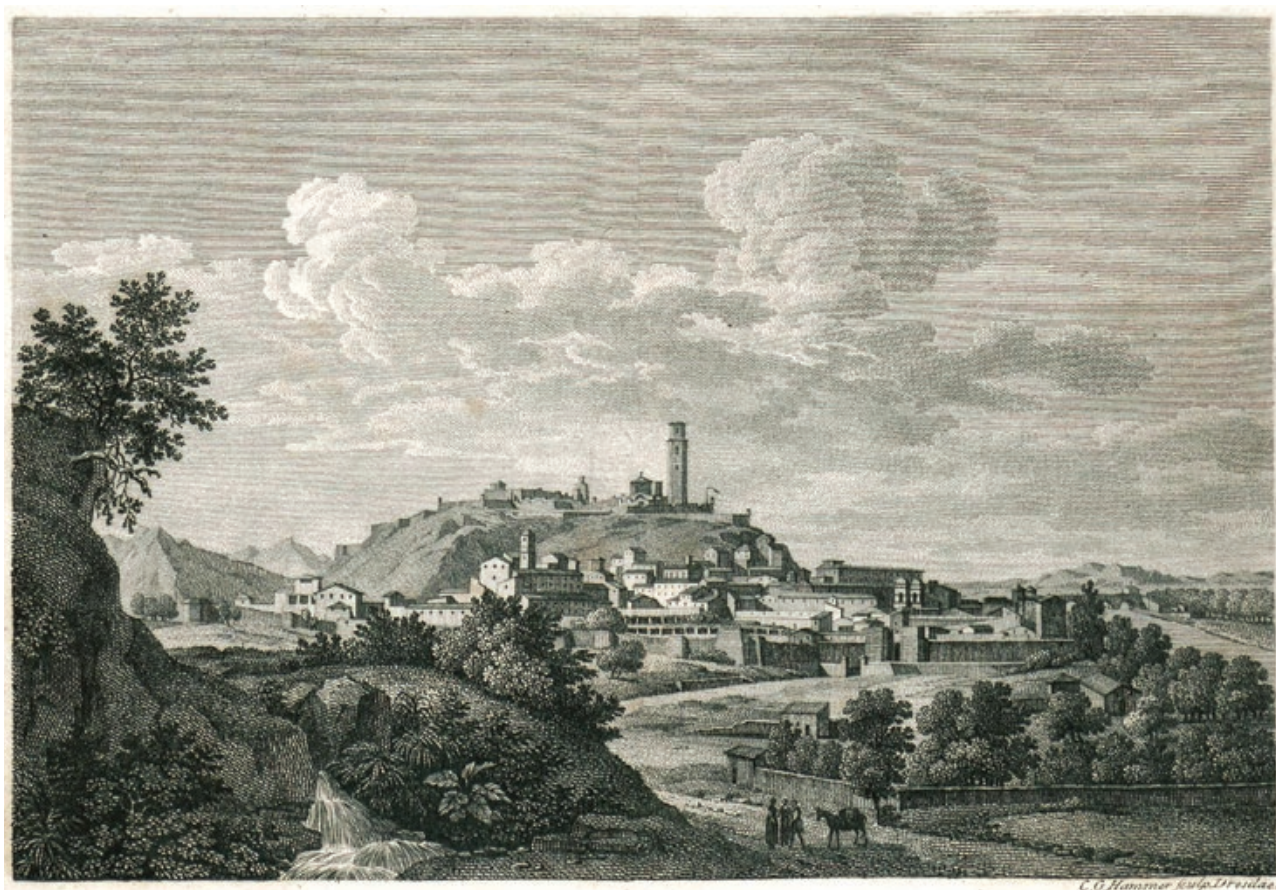
This study deals with the New Cathedral of Lérida —*Catedral Nova de Lleida*, in Catalan— disappeared main altarpiece, a masterpiece of Aragonese sculptor Juan Adán (1741-1816); and it intends to complete the 1780 project history. Just before his termination, this work was destroyed in the tragic July 1782 fire, for which this Aragonese sculptor was accused. Thanks to different archives exhaustive analysis, it can be determined his circumstances —evidence, persons involved, consequences— without which the sense of history and missing heritage would be incomprehensible. Hence, this study unites numerous dispersed materials, with the previously unknown documents concerning this tragic event addition and this Juan Adán's work real scope.

### KEYWORDS

**The New Cathedral of Lérida/Lleida | Main altarpiece | Juan Adán Morlán | "The War on Timber" | The Eighteenth-century Baroque, and The Age of Enlightenment**

Durante gran parte del siglo XVIII, Lleida (Lérida) fue una ciudad “sin catedral”, habida cuenta que la *Catedral Nova* o *Seu Nova* estuvo en obras hasta 1790 (Vilà, 1991: 76-79, 84-86. Planas y Fité, 2001: 11-14. Vilà, 2007: 493-514).<sup>1</sup> En efecto, no fue hasta mayo de 1781, en el pontificado del obispo Joaquín A. Sánchez Ferragudo (1771-1783), que se inauguró y consagró la “nueva Catedral” de Lleida, en contraposición a la llamada *Seu Vella*. [fig.01] La fábrica fue iniciada por orden y a expensas de Carlos III, en abril de 1764 —en que se colocó la primera piedra—; a la cual Ponz —el “abate Ponz”, como sería conocido en su época— le dedicó palabras de alabanza: “[...] Todo debía haber sido bueno tratándose de una obra Real, para la qual no faltaron caudales” (Ponz, 1788: 198-201). En esta empresa participaron algunos de los mejores artistas

de la época, especialmente a medida que las obras avanzaban más rápidamente; es el caso de Francesco Sabatini (1722-1797), Maestro Mayor de las Obras Reales, o Pedro Martín Cermeño (1722-1790), pertenecientes, ambos, al Real Cuerpo de Ingenieros, y Manuel Martín Rodríguez (1751-1823), sobrino y discípulo del arquitecto Ventura Rodríguez; o bien, los escultores Lluís Bonifàs i Massó (1730-1786), Salvador Gurri (1749-1819) y Juan Adán Morlán (1741-1816). Este último llamó poderosamente nuestra atención, ya que, tras un viaje a Roma para completar su formación (1765-1776), entró a trabajar a la Catedral de Lleida —justo a su regreso— (Pardo Canalís, 1951: 22-42. Pardo Canalís, 1957: 5-65. Carretero, 2013: 411-428). Se dice que Adán se trasladó a Lleida, en la primavera de 1776, seguramente con el encargo de hacer parte del mobiliario litúrgico de la nueva Catedral (Pardo



**Fig 01.** Christian Gottlob Hammer, *Vista panorámica de Lleida* (“Allgemeine Ansicht von Lerida / C.G. Hammer sculp.”). Al fondo, sobre el colina, la *Seu Vella*; a mano derecha, al lado del río Segre, las torres de la Catedral nueva. Dresde, 1810; grabado calcográfico; 15x18 cm (Institut d’Estudis Ilerdencs, Lleida. Servei d’Arxiu i Llegats).

1. Ofrecemos una bibliografía actualizada, de las últimas décadas, sobre el moblaje y/o las obras de la *Seu Nova*, según proyecto de Pedro Martín Cermeño y, especialmente a partir de 1774, bajo dirección de Francesco Sabatini —oficialmente, seguramente más formularia que efectiva—. No obstante, no podemos dejar de referir el trabajo de Cèsar Martinell, iniciador de la historiografía catalana sobre el arte barroco (Martinell, 1926: 21-67, 179-238. Martinell, 1964: 57-70).

Canalís, 1957: 17. Puig y Yeguas, 2007: 135-156, 136. Carretero, 2013: 423). Aun cuando podría haber mediado un acuerdo tácito con algún “intermediario” o representante del obispo Sánchez Ferragudo en Roma, lo cierto es que la documentación conservada en el Archivo Capitular de Lleida no apunta en esa dirección, sino que “[...] *el escultor que ha venido de Roma, al presente, no tiene obra en la que trabajar* [traducción libre del original del catalán]”.<sup>2</sup> Es por esta razón que, al principio, se le entregó una obra menor, como el retablo de Ánimas, cuyos trabajos no dieron inicio hasta junio de 1777.<sup>3</sup>

Por estos años se hicieron otros retablos —la mayoría ejecutados entre 1775 y 1787—; casi todos obra de académicos de mérito de la Real Academia de San Fernando, como Frances Bonifàs i Massó (desde 1771) o Salvador Gurri (desde 1777). No obstante, fue Juan Adán quien se ocupó de la mayor parte de ellos, entre 1777 y 1782, tal y como refiere el abate Ponz, contemporáneo del artista y compañero suyo en la Academia (Ponz, 1788: 198). Por lo tanto, también se pensó, como era natural, confiarle la hechura del retablo mayor.

## CREACIÓN Y DESTRUCCIÓN: “EL ALTAR MAYOR DE LA NUEVA CATEDRAL”.

En octubre de 1780 Adán se comprometió a ejecutar “el Altar mayor de la nueva Catedral según y conforme al modelo [que] tengo presentado”, a petición del obispo Sánchez Ferragudo y a su costa; ajustando la obra en 6.000 libras catalanas —más del doble del coste medio de los altares colaterales—. Merced a la colección de cartas de Juan Adán y de las autoridades religiosas y/o civiles de Lleida (1780-1783), en relación con la causa abierta contra el escultor aragonés que se conserva en el Archivo Diocesano de Lleida (Martinell, 1926: 184-190), se puede deducir que fue obra de envergadura. No se escatimaron gastos, y Adán prometió poner en ella todo su empeño, “[...] trabajado todo con el mayor cuidado y posible perfección, asta darlo enteramente concluido pintado y dorado con sus bronzeados” [doc.01].

Sin duda, Juan Adán contaba ya con la infraestructura necesaria para acometer estos trabajos: taller y

oficiales, tal y como señala en una carta que remite al Obispo en agosto 1782 [doc.04]. Es de suponer que su obrador estaba más o menos cercano a la Catedral, para asegurarse el seguimiento de las obras y, también, evitar los riesgos del transporte de las piezas, una vez talladas.<sup>4</sup> En todo caso, en 1781 se registra los primeros desembolsos “*para pagar la conducción de la madera [que] se había de emplear para el retablo mayor desde el Pla dels Gramàtics a Palacio* [traducción libre del original del catalán]”.<sup>5</sup> Unas cargas de madera que estaban relacionadas no sólo con la hechura del retablo mayor, sino con otros trabajos menores que Adán ya tenía entre manos a finales de 1780;<sup>6</sup> fue así que se dispuso a aprovechar las maderas que “[...] an sobrado, parte de la caxonería, y parte de los doctores” —esto es, los relieves de los cuatro Doctores de la Iglesia, los cuales, por tanto, estaban tallados antes de octubre de 1780 y seguramente colocados en las pechinas del crucero, en la Catedral— [doc.01].

2. Arxiu Capitular de la Catedral de Lleida (ACL), *Deliberacions de 1776 a 1780*, fl. 20v.

3. ACL, *Deliberacions de 1776 a 1780*, fol. 73v.

4. En los libros de contabilidad se registran diferentes pagos a porteadores de madera de la zona del Pla dels Gramàtics al Palacio Episcopal, y de ahí a la Catedral, entre 1779 y 1781. ACL, *Capbreus y Comptes de 1771 a 1780*, fls. 174v y fl. 175r (Cuentas de 1779); ACL, *Capbreus y Comptes de 1771 a 1780*, fl. 197v (Cuentas de 1780); ACL, *Capbreus y Comptes de 1781 a 1790*, fl. 19r (Cuentas de 1781). Es difícil de justificar el trasiego de maderas y otros materiales entre de Pla dels Gramàtics y el Palacio Episcopal. En cualquier caso, sabemos de la existencia de un taller o cobertizo —“*el taller, eo cubert*”— en la zona del Pla o plaça dels Boters, propiedad del Cabildo, el cual se arrienda, en 1786, a “Eudal Gualtaires Arquitecto de esta ciutat”. ACL, *Comptes 1781 a 1790*, fol 118v (Cuentas de 1786).

5. ACL, *Capbreus y Comptes de 1781 a 1790*, fl. 19r (Cuentas de 1781).

6. Es el caso de la cajonería de la sacristía —“*les calaixeres de la sacristia de la nova Cathedral*”—, en la cual empezó a trabajar Adán en los últimos años de 1778, una vez rematado y asentado el retablo de Ánimas (Martinell, 1926: 234-235).

Las obras siguieron a buen ritmo hasta concluir definitivamente en la primavera de 1782. De hecho, en mayo 1782, el Capítulo ya tenía noticia de que “[...] *está para plantarse, en breve, el retablo mayor* [traducción libre del original del catalán]”<sup>7</sup> y asentarlo en su emplazamiento, en el presbiterio. Pero, tristemente, el proyecto no llegó a buen fin. De hecho, de él tan solo resta un dibujo o “estudio” para una Asunta o Asunción de la Virgen, atribuido a Juan Adán, desde C. Martinell, y actualmente en los fondos del Museu Nacional d’Art de Catalunya (Martinell, 1926: 184-190, lám. VI, fig. 78. Borràs, 1955: 95-118, 104-105, lám. VII, fig. 1); el cual, es seguramente un tanteo o dibujo de la imagen titular, no necesariamente de mano de Adán.<sup>8</sup> [fig.02] De hecho, el interés por documentar y (re)construir el proyecto de Adán, está en relación con su derivación genética directa, esto es, con el tipo iconográfico de la Asunción de la Virgen, el cual dejó una profunda huella en la escultura leridana de finales del siglo XVIII. Huelga referir el antiguo retablo que ejecutó Salvador Gurri, entre 1784 y 1787, en la nave del Evangelio de la catedral, el retablo colateral de Santa Eulàlia —perdido, como el resto, en el verano de 1936— [fig.03], de inercia barroca en la decoración y en el movimiento de la estructura (Martinell, 1926: 214-261. Martinell, 1964: 137. Puig, *et al.*, 2007: 467-492, 491). En efecto, en el grupo principal subyace no solo el tipo iconográfico que Juan Adán introdujo en la plástica *lleidatana* —una figura que asciende con los brazos abiertos, sentada sobre un trono de nubes y vistiendo manto terciado sobre la túnica—, sino que también aprovecha el tema de encuadre para presentar la imagen de Santa Eulàlia, con su atributo particular: la cruz en aspa, y la figura del ángel tenante. En cualquier caso, de la estima y valor de aquel grupo escultórico, seguramente tallado en alto relieve, dio cuenta Adán en una carta fechada en Madrid, en agosto de 1783, donde aseguraba que “[...] solo la medalla de la Asunción valía las seis mil libras”.



Fig 02. Atribuido a Juan Adán, *Asunta o Asunción de la Virgen*; dibujo a pluma y aguada sobre papel verjurado; 46'7 x 29'8 cm (Col·lecció Cèsar Martinell; Museu Nacional d'Art de Catalunya).

7. ACL, *Deliberacions de 1816 a 1785*, fol. 134v (1782, mayo, 31).

8. Se trata de un dibujo a pluma y aguada sobre papel verjurado. Es una composición en rectángulo, vista de abajo arriba; en la parte superior, la Virgen asciende a los cielos, sentada sobre una nube que llevan ángeles y querubines; en la parte baja, se muestra el sepulcro abierto y vacío, adornado en su centro con guirnalda y un tarjetón de rocalla. El dibujo se puede atribuir a Juan Adán, pero con reservas. Deriva, por una parte, de las grandes composiciones para altar de Carlo Maratta o Maratti, de quien procede también el tipo iconográfico de la Asunción de la Virgen; pero en su conjunto hay, asimismo, una evidente influencia de los modelos religiosos estandarizados del academicismo español. Al parecer, este dibujo procedía del obrador de los Corcelles, escultores que trabajaron junto a Adán, en la Catedral de Lleida (desde 1777), y que guardaron más de un siglo sus dibujos, bocetos y modelos. Posteriormente pasó a manos de C. Martinell, cuya colección fue depositada, en 1994, en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC); en la actualidad, se puede consultar en el Gabinete de Dibujos y Grabados. MNAC, Col·lecció Cèsar Martinell, ref. 208039 (?).



Fig 03. Antiguo retablo colateral de Santa Eulàlia de la Catedral Nova de Lleida (h. 1784-1787); obra de Salvador Gurri. Fue incendiado en el verano de 1936 (Arxiu Mas (h. 1923); número de clixé: C-40175; Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic).

## LA METÁFORA DEL FUEGO

Hay un adagio que reza “caprichoso es el azar”; igual que la historia.

Terminada la obra en lo esencial, en la madrugada del 12 de julio de 1782 se incendió “el Retablo mayor que se acabava de construir, habiendo prendido también en las estatuas de los quatro Doctores de la Iglesia que se hallavan colocadas en las pechinas de los quatro Arcos torales junto a la cúpula [...]”. El fuego, que duró hasta las once de la mañana del día siguiente, destrozó además del retablo mayor, las cuatro imágenes de las pechinas — de gran formato— y los frontales de los órganos, “[...] parte del [apilastrado del] rotundo del presbiterio”, al tiempo que dañó las bóvedas del crucero “[...] y todo el aparejo del blanqueado del resto de la Iglesia, habiendo también por efecto del humo obscurecido la mayor parte del dorado de los retablos”.<sup>9</sup> Al parecer, en Lleida hubo voces que creyeron que el fuego había sido intencionado e incluso llegaron a acusar como “autores” a Juan Adán y sus ayudantes; un ejemplo más de las tensiones y luchas que dominaron el campo de producción artística catalán del último tercio del siglo XVIII por el monopolio de la producción escultórica (Fernández Banqué, 2006: 75-89, 79). Se hace eco la historiografía de esta anécdota, desde C. Martinell (Martinell, 1926: 184-190. Borràs, 1955: 103-104. Pardo Canalís, 1951: 29-30, 174. Pardo Canalís, 1957: 19-20), y cuenta la tradición que fue a causa de no estar conforme con el resultado final, en concreto con el altorrelieve de la Asunción;<sup>10</sup> pero de estos testimonios no hay ni rastro en el Archivo Histórico Provincial ni el Archivo Diocesano de Lleida. Por lo demás, las noticias más antiguas proceden de fuentes secundarias del siglo XIX, entre otras, la *España mariana* (1868), acaso basadas en testimonios orales.

Todo parece indicar que se abrió una causa “[...] para averiguar el origen de este suceso, y castigar a los culpados que por ignorancia, omisión,

9. Informe de dos peritos arquitectos —Lorenzo Pérez de Castro, aparejador responsable de las Obras Reales, y Pedro Celles, maestro de obras local— sobre el incendio del retablo mayor de la Catedral (1782, julio, 14 – Lleida). Arxiu Municipal de Lleida (AML), Fons Municipal, *Llibre de Proposicions, deliberacions i acords de l'Ajuntament*, 1781-1782, reg. 504, fl. 96r-v.

10. “Este infausto suceso no fué casual, sino intencionado, y llevado á cabo por orden del mismo artífice, por no haberle salido bien la bella imagen de la Virgen, no habiéndose fijado bastantemente en el punto de óptica, en atención á que debía mirarse desde abajo. Un dependiente llamado Favons puso el fuego; pero el desastre fué atribuido á dos trabajadores zaragozanos que doraban el altar del Pilar.” ([Anónimo] *España mariana*, 1868: pp. 37-38).

y malicia huvieren sido causa de el";<sup>11</sup> ordenándose mientras tanto el encarcelamiento del escultor y sus colaboradores, así como con la incautación de sus bienes. Es de suponer que Adán solicitase el auxilio de compañeros del gremio o amigos en el ámbito académico, y seguramente encontró, en la Villa y Corte, quien escuchase sus súplicas. Fue el Conde de Floridablanca,<sup>12</sup> quien enterado de lo sucedido, ordenó la suspensión del arresto y del embargo; aunque no interrumpió el proceso —¿judicial?—.<sup>13</sup> Las cartas de las autoridades religiosas y/o civiles de Lleida, entre julio de 1782 y hasta la definitiva marcha de Juan Adán, el 27 de agosto, insinúan la intervención de la justicia; pero, si la hubo, esta no llegó a tener efecto.

El incendio de una obra de arte sacro tan representativa, de tal envergadura y tan esperada — desde la consagración de la "nueva Catedral", el 27 de mayo de 1781 — como el retablo mayor, produjo consternación no sólo en las oligarquías, sino de manera particular entre las personas directamente afectadas y/o implicadas. En efecto, la carta que el Obispo remite a Adán, fechada el 4 de agosto desde su palacio de verano en la localidad de Aspa, era de tono pesimista; tanto en relación con la reanudación de los trabajos ya ajustados —es el caso de los retablos dedicados a San Juan Bautista y San Pablo, en la cabecera de la Catedral—, como "[...] para emprender nuevas obras, especialmente cuando no sabemos, lo que determinará la Corte" [doc.03]. Por lo que toca a la autoría material del incendio, tal y como puso de relieve el Conde de Floridablanca: "[...] no es vericímil que el dicho escultor procurase directa ni indirectamente la destrucción de una obra de sus manos en que había puesto todo su cuidado, y en que interesaba su reputación".<sup>14</sup> No obstante, la carrera de Adán resultó irremediadamente afectada, aunque se llevase a cabo "[...] la comprobación de su inocencia en el incendio sucedido en la Iglesia Cathedral" [doc.03].

De hecho, abandonó Lleida poco después, sin llegar a cumplir con los compromisos contraídos anteriormente; ahora bien, en su última carta al Obispo advierte: "Quedan en los talleres todas las piezas que tengo trabajadas para los sobredichos Retablos, y algunas otras para Aspa, asta que Dios, nos proporcione camino de concluiras" [doc.04].

En todo caso, nuestro interés por la correspondencia de Juan Adán y de las jerarquías de Lleida, así como el resto de la documentación sobre el incendio, está relacionado con la "guerra a la madera", en palabras de J. Calatrava (Calatrava, 1997: 162, nota 22), o por mejor decir: a la madera tallada y dorada, en cuanto que causante de incendios. La declaración de guerra se produjo a instancias de la Real Academia de San Fernando, desde Madrid, mediante dos cartas circulares del 23 y el 25 de noviembre de 1777, que el conde de Floridablanca, dirigió al Consejo de Castilla, la primera, y a los arzobispos, obispos, cabildos y prelados, la segunda (Rodríguez G. de Ceballos, 1978: 116-117. Martín González, 1978: 35. Martín González, 1992: 489-496. Ros González, 2001: 109-136, 111-112). Como se sabe, estas establecían la obligación de someter los proyectos de retablos y tabernáculos al dictamen de la Academia, a fin de solucionar tanto el problema de los incendios como el gasto extraordinario de los dorados. Ahora bien, ninguno de los dos mandamientos de noviembre de 1777 contó con el acatamiento esperado. No obstante, hay que subrayar que estos encerraban una intencionalidad no sólo funcional, sino, sobre todo, estética y/o artística.

En palabras de Alcolea, estas restricciones al uso de la madera significaban "una verdadera acta de defunción de la escultura barroca catalana" (Alcolea Gil, 1984: 192-195), habida cuenta de que las instituciones religiosas, en muchos casos, serían incapaces de costear su mobiliario litúrgico

11. Según copia de la carta de D. Manuel Ventura Figuerola, gobernador del Consejo de Castilla y de la Cámara de Castilla, en contestación a la remitida por D. Vicente Gallart, como corregidor interino de la Ciudad, en la que informaba del incendio del retablo mayor de la catedral de Lleida. Arxiu Diocesà de Lleida (ADL), Bisbe Sánchez Ferragudo, Leg. 28G (1782, julio, 19 - Madrid).

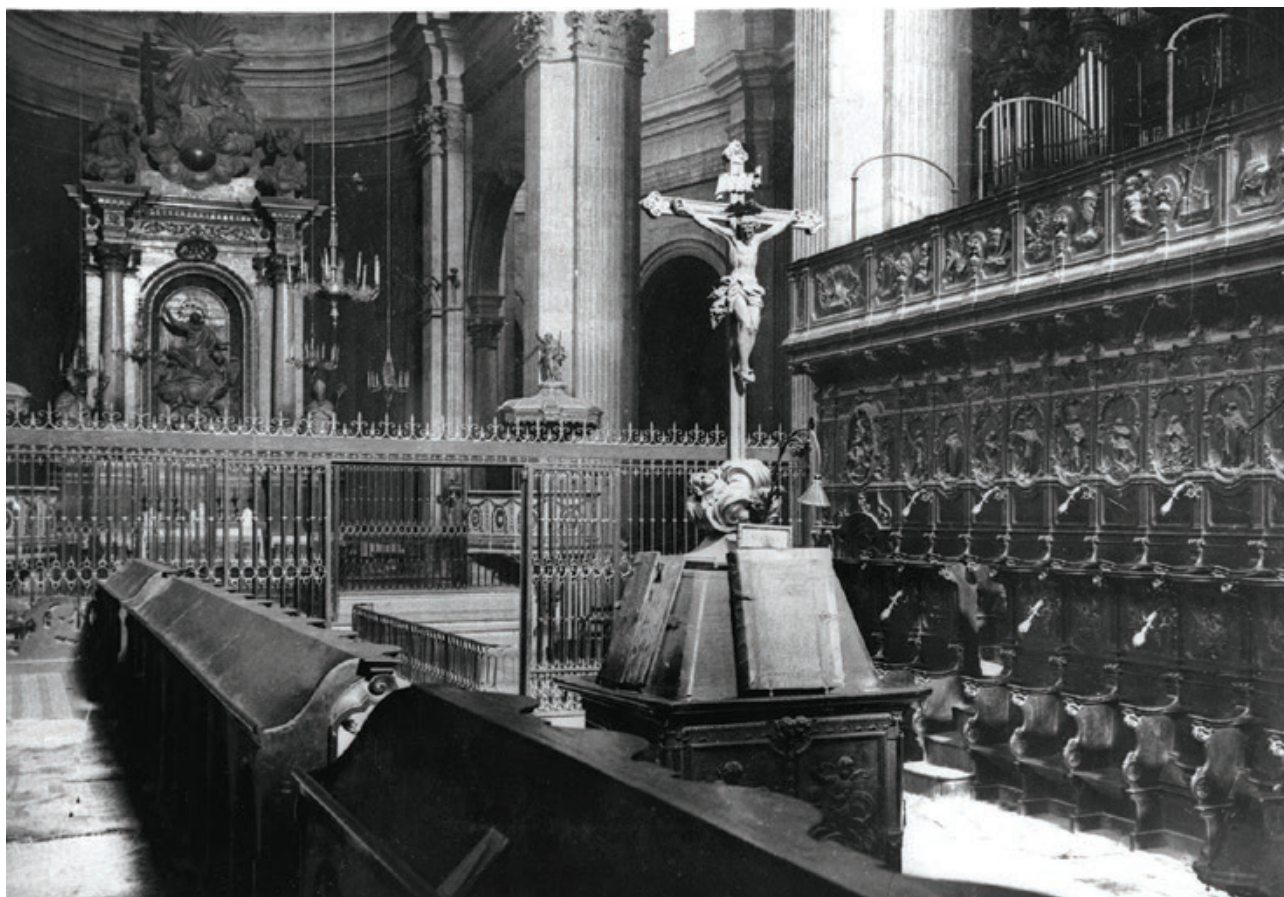
12. En el siglo XVIII, las obras emprendidas por iniciativa regia estaban bajo control de la Secretaría de Estado y del Despacho; desde febrero de 1777, el Conde de Floridablanca era el Secretario del Despacho de Estado de Carlos III (Blasco Esquivias, 1987: 271-286, 273-274).

13. Según copia de la carta del Conde de Floridablanca, D. José Moñino y Redondo, secretario de Estado, dirigida al alcalde de Lleida: "Informado el Rey de que algunos días antes de prenderse fuego al retablo mayor de esa Sta. Iglesia ya lo habían concluido por su parte el escultor Dn. Juan Adán y sus oficiales y estaban trabajando en él el maestro dorador y los suyos dándole los baños, y aparejos correspondientes para emitirle a mármoles: Y que además no es vericímil [verosímil] que el dicho escultor procurase directa ni indirectamente la destrucción de una obra de sus manos [...], ha resuelto S. Md. que V. m. les levante el arresto, y embargo de bienes, que tiene impuesto a los dichos escultor, y sus oficiales, y que le informe por mi medio de lo que resulte del proceso sin suspender su persecución [...]". ADL, Bisbe Sánchez Ferragudo, Leg. 28G (1782, julio, 26 - St. Ildefonso, Madrid).

14. ADL, Bisbe Sánchez Ferragudo, Leg. 28G (1782, julio, 26 - St. Ildefonso, Madrid).

de tener que labrarlo en materiales nobles, como mármoles, jaspes y bronce. De hecho, los arquitectos responsables de las Obras Reales, al informar sobre el incendio del retablo mayor, hicieron hincapié en que se había calcinado “el modelo del retablo de madera que por disposición del Rdo. Obispo y a su costa se estaba colocando en la capilla mayor de la nueva catedral mientras se hallaba aquel Cabildo con el correspondiente fondo para fabricarlo de mármol” (Azcárate, 1959: 209-211, 211).<sup>15</sup> No ha de extrañar tal excursu, pues, este suceso fue publicitado, inmediatamente, en forma de “aviso a navegantes” por el abate Ponz, en su *viaje por España* (1788).<sup>16</sup>

Al margen del “ruido” que causaron estos hechos en la Villa y Corte, o bien en la documentación de instituciones religiosas y/o civiles de Lleida, lo cierto es que este, como “[...] otros incendios de altares de madera, que frecuentemente suceden”, es un incendio “renovador” del que se podrán extraer más tarde — en verdad, poco más tarde—, ciertas consecuencias beneficiosas en lo tocante al prepotencia de los nuevos planteamientos ilustrados. De hecho, así lo intuyó el obispo Sánchez Ferragudo; ya que antes de dar orden de continuar con las obras, advertía que “[...] siempre será preciso esperar la resolución de Madrid [...], porque recelo mucho que venga de que



**Fig 04.** Interior de la Catedral Nova de Lleida, desde el coro. Al fondo, antiguo retablo mayor (h. 1826), atribuido a Ramon Corcelles; en primer término, antiguo coro, obra de Lluís Bonifàs. Fue incendiado en el verano de 1936 (Fons fotogràfic Manuel Herrera i Ges (h. 1916), Arxiu Diocesà de Lleida).

15. También es cierto que en el informe de los arquitectos sobre el incendio del retablo mayor, fechado el 14 de julio de 1782, y conservado en el Archivo de la Paeria, este fue visto como una “catástrofe” o como “amenaza” a atajar mediante el recurso a la técnica, desde una óptica ya ilustrada, habida cuenta que “[...] para sofocar el fuego con la densidad del humo, según reglas de buena física se resolvió cerrar todas las puertas, con lo que mediante la misericordia de Dios, se logró que no tomo más cuerpo el incendio”. AML, Fons Municipal, *Llibre de Proposicions, deliberacions i acords de l’Ajuntament, 1781-1782*, reg. 504, fl. 96r.
16. “No es ya del caso hablar del retablo mayor de esta Iglesia; pues antes de quitar los andamios lo consumió las llamas [...]. / Este y otros incendios de altares de madera, que frecuentemente suceden, deberian bastar para que los que les costean asegurasen mejor en adelante su duración, y la mayor decencia de los templos, empleando en ellos mármoles de mezcla, de que tanto abundan España, ó mandándolos hacer de estuco. Bastaría, digo, aun quando no estuviere de por medio la acertadísima exhortación de S. M. en su carta circular de 1777, dirigida á los Prelados del Reyno sobre este punto”. (Ponz, 1788: 200).

no se haga retablo alguno de madera" [doc.03]. Y ciertamente, así fue.

A estas u otras imposiciones de la corte y la Academia, les siguió otra carta circular, fechada el 8 de noviembre de 1791, reiterando la prohibición de construir retablos de madera, frecuente causa de incendios como "[...] el que ha sufrido la Real Cárcel de Corte, ocasionado por el retablo de su Capilla que era hecho de madera"; la cual llegó a Lleida en enero de 1792.<sup>17</sup> Esta carta tuvo contestación inmediata del obispo Jerónimo María de Torres (1784-1816), quien, aquel mismo mes y año, la hizo publicar y circular por su diócesis.<sup>18</sup> Sin embargo, para entonces, el retablo

destinado al altar mayor, que venía a substituir al malogrado "modelo" de Adán, ya estaba encargado al académico Manuel Martín Rodríguez. Él había sido designado por la Real Academia de San Fernando, en marzo de 1791. Poco después, su planta y alzado fueron aprobados en la Junta del 24 de febrero de 1792 —los cuales se conservan, actualmente, en el planero del Archivo Capitular de Lleida—. [fig.04] Este proyecto de "mármoles y bronce" es el resultado de diferentes gestiones y dictámenes que, en una primera fase, había llevado a cabo el Cabildo, ya desde el verano de 1785 (Martinell, 1926: 190-192. Vilà, 1991: 84-85). Si bien, esto, ya es harina de otro costal.

17. ADL, Bisbe Jerónimo María de Torres, Leg. 62G (1792, enero, 3 – Madrid).

18. ADL, Bisbe Jerónimo María de Torres, Leg. 62G (1792, enero, 26 – Lérida).

**doc.01**

1780, octubre, 10 – Lleida (Lérida)

Carta del escultor Juan Adán al Cabildo de la Catedral de Lleida, en la que presupuesta la ejecución del retablo mayor por un total de 6.000 libras.

Arxiu Diocesà de Lleida (ADL), Obispo Sánchez Ferragudo, legajo 28gr.

Debiéndose executar el Altar mayor de la nueva Catedral según y conforme al modelo tengo presentado, trabajado todo con el mayor quidado y posible perfección, asta darlo enteramente concluido pintado y dorado con sus bronzeados, según indica ya dicho modelo ascenderá a seis mil libras catalanas tocante a la madera, no se me dará más que siete quarentenos, y algunas tablas de desecho que todavía se conservan en el Pla, con algunas otras que an sobrado parte de la caxonería, y parte de los doctores quedando a mi cargo gastos de serradores y albañiles y todo lo demás necesario para plantar en su sitio la obra, en Lérida a 10 de octubre de 1780.

Juan Adan escultor

No queriendo gastar tanto dinero se puede azer por menos la obra, sin faltar a la hidea del modelo, solo que no se podrá estudiar tanto las piezas, ni poner el trabajo necesario para dar a cada cosa su debida forma, de que depende su principal hermosura, y seriedad, y el que pueda llenar a todo hombre de buen gusto.

**doc.02**

1782, agosto, 1 – Lleida

Carta de Juan Adán al obispo de Lérida, D. Joaquín Sánchez Ferragudo, comunicándole su liberación e infundadas acusaciones.

ADL, Obispo Sánchez Ferragudo, legajo 28gr.

Mi Sr. Ill<sup>mo</sup>. se ha dignado S. M. dar libertad a mi, y a mis oficiales aciendo levantar el arresto y cárzeles en que nos tenían, inocentemente como se hespera comprobar; pasa que no se ignore mi conducta y honrado proceder desde que resido en esta ciudad.

Se lo notifico a V. Ill<sup>ma</sup>. asegurado de que tendrá gusto de todo, y para que si le parece comunicarme V. Ill<sup>ma</sup>. si lleva ánimo, de que prosigamos, la obra de los dos retablos de S. Juan Bautista y S. Pablo, que de orden de V. Ill<sup>ma</sup>. tengo comenzados, y bastante adelantados; a fin que desde luego pueda ocupar a hesta gente.

Espero conserve la vida de V. Ill<sup>ma</sup>. en la mayor prosperidad como deseo, Lérida, 1 de agosto de 1782.

B.L.M. a V. Ill<sup>ma</sup>.

Su más atento y humilde servidor

Juan Adán

Ill<sup>mo</sup>. Sr. Dn. Joaquin Sánchez Ferragudo

**doc.03**

1782, agosto, 4 – Aspa

Respuesta del Obispo D. Joaquín Sánchez Ferragudo, desde su palacio de verano en la localidad de Aspa, a la carta remitida por el escultor Juan Adán.

ADL, Obispo Sánchez Ferragudo, legajo 28gr.

Mui Sr. Mio: Recivo la de Vm. de 1.º de agosto celebrando su satisfacción en el lebantamiento del arresto suio, y de sus oficiales, y lo haze mucho más a que se verifique la comprobación de su inocencia en el incendio sucedido en la Iglesia Cathedral.

Este acaso ha mudado el systema de mis pensamientos, pues aunque me hago cargo, que los retablos de S<sup>n</sup>. Juan Bautista y S<sup>n</sup>. Pablo ya principiados piden concluirse por una misma mano, y idea me queda la dificultad del caudal para pagarles en unos años tan calamitosos, que nada se puede cobrar por las más exquisitas diligencias y aunque no puedo negar, que tengo alguno me parece más justo, y razonable reservarle para reparar los daños del incendio, que para emprender nuevas obras, especialmente quando no sabemos, lo que determinará la Corte; al contrario nos debemos persuadir, que nunca el Rey costeará el daño de los órganos, que me aseguran es de mucha consideración y no podremos saber hasta que vuelva d<sup>n</sup>. Luis Scherrer de Mahón, como lo tiene ofrecido lo más brebe, que pueda; Bajo de estos supuestos que V<sup>m</sup>. se encuentra en disposición de concluir los retablos referidos, esperando la cobranza, hasta que Dios nos de caudal, y ajustemos esas cuentas, no tengo el menor reparo, en que V<sup>m</sup>. continúe, perfeccione esta obra pero siempre será preciso esperar la resolución de Madrid, a mi corto dictamen, porque recelo mucho que venga de que no se haga retablo alguno de madera, y en este caso será maior la pérdida de lo trabajado.

Yo puedo con algún alivio, pero aún no me he podido restablecer del susto, y del quebranto, así estos para tratar pocos asuntos, y ocuparme en trabajo alguno. Que es cuanto puedo decir a V<sup>m</sup>., a cui obediencia quedo rogado a Dios le guarde muchos años.

Aspa y agosto 4 de 1782 =

V<sup>m</sup>. d<sup>n</sup>. Juan Adan

**doc.04**

1782, agosto, 27 – Lleida

Carta de Juan Adán al obispo de Lleida, D. Joaquín Sánchez Ferragudo, en la que le informa de su marcha a Madrid.

ADL, Obispo Sánchez Ferragudo, legajo 28gr.

Mi mui Illmo. celebraré con todo mi corazón de que continúe felizmente hel restablecimiento de la salud de V. Ill<sup>ma</sup> que tanto yo deseo y de que se vaya desvaneciendo el susto ocasionado de la desgracia consavida: Ha sido golpe sensible para todos, y para mi fue tan grande que todavía ha quedado mi caveza atolondrada y mui débil para emprender cosa alguna, de manera que me

ha dicho el médico que me salga de aquí una temporada y que así me compondré, y de hecho conzivo será el mejor medio; y con este motivo he determinado hirme a Madrid por un poco de tiempo donde tengo la esperiencia de que me provó bien la otra vez que fui también enfermo: en el entretanto tal vez se le proporcionará a V. Ill<sup>ma</sup> de 4 de agosto en la que vieron, no abia disposición al presente de proseguir dichos retablos no teniendo yo caudales ni proporción para ocuparles; y a no ser este motivo no hubiera yo encontrado la menor dificultad en aber terminado y perfeccionado esta obra, y esperarme a la cobranza como me propone V. Ill<sup>ma</sup> pues no se puede dudar que

haze quasi dos años que estoi trabajando con mis oficiales pagando los suvidos jornales, luego el gasto de mi familia, pagar serradores y albañiles, y otros muchos gastos indispensables a tales obras sin aber percivido en todo este tiempo más que dos mil libras catalanas.

En asunto de quantas que me significa V. Ill<sup>ma</sup> bien puede descansar que ya llegará el tiempo que las redondearemos siendo Dios servido.

Quedan en los talleres todas las piezas que tengo trabajadas para los sobredichos Retablos, y algunas otras para Aspa, asta que Dios, nos proporcione camino de concluiras; quedando como siempre a la obediencia de quantas órdenes se dignará V. Ill<sup>ma</sup> darme intirin ruego a V<sup>ro</sup> Señor por los muchos y prósperos años que deseo a V. Ill<sup>ma</sup>. Lérida 27 de agosto de 1782

B.L.M. a V. Ill<sup>ma</sup>

Su más humilde y obligado servidor

Juan Adan

Mui Ill<sup>mo</sup> S<sup>or</sup> D<sup>n</sup> Joaquín Sánchez Ferragudo

## doc.05

1783, agosto, 2 – Madrid

Carta de Juan Adán a D. Joaquín Carrillo, canónigo de la Catedral de Lleida, en la que expone los numerosos trabajos que ha realizado para la Catedral, así como los encargos realizados por el Obispo.

ADL, Obispo Sánchez Ferragudo, legajo 28gr.

Mui S<sup>or</sup> mio de mi mayor estimación: recivo la favorecida y mui apreciada carta de V<sup>m</sup> y no me admira de que a V<sup>m</sup> le sea algo violento el poner en boca, ni tratar del asunto pasado que tan sensible a sido para todos, pero ya ve V<sup>m</sup> que en mi necesidad, y V<sup>m</sup> en esto, exerze una caridad solo con procurar de que se me haga justicia de lo que será deudor eternamente, y por fin también redunda en satisfacción y esplendor de V<sup>m</sup> en que se satisfaga a quien con tanto celo, y ciega obediencia, sirvió a su S.I.Ill<sup>mo</sup>. tío.

No dude V<sup>m</sup> de que esta ajustado el altar mayor, en las seis mil libras porque S.I. y yo nos convenimos en ello, y proponiéndole yo (en un papel que entregué a S.I.) de que también se podía hazer la obra, por menos dinero, pero que seria, inferior en perfección dicha obra, no lo permitió S.I. y así de las dos proposiciones, que la presente en el citado papel, no firmé más que la primera, como naturalmente lo abran encontrado, pues quedó en poder de S.I. no es de estrañar el que S.I. dijera alguna vez, que era caro, porque esta, era una cantinela, que muchas vezes la decía, por divertirse más que por otro ningún motivo. Y sobretodo si hes necesario de que se abrigue el justo

valor de dicho altar mayor será mui fácil, porque conservo el modelito de dicho altar, por el qual se hizo el convenio, de las referidas seis mil libras, y así presentando este modelito, a esta Real Academia nos dirá su justo valor.

Del pavellón que posteriormente me hordenó hazer, S. I. no teníamos ajuste, solo el convenio de que se me satisfazería, este nuevo trabajo diciéndome S. I, que nada perdería yo, y que no reñiríamos, y en esta inteligencia pasé a ejecutarlo. Luego después con el acaso sucedido del incendio, no se a qué motivo, hizo esa justicia tasar dicho pavellon por dos profesores que le vieron colocado y concluido en la capilla mayor, y lo valuaron en dos mil libras, y sin duda por que sabían que estaba en seis mil, el altar, lo dejaron sin acerlo tasar ajuste que no puede dejar de saberlo varios en esa ciudad. También es cierto, que seis mil libras que yo tenía depositadas en manos del mayordomo, quien me las fue entregando

poco a poco asta que las gasté todas, en la execución de dicho altar mayor, ara que V<sup>m</sup> considere si era caro, solo la medalla de la Asunción valía las seis mil libras.

Todo lo que yo tengo percivido de S. I. lo allarán en un recivo mío, que quedó en poder de Dn. Antonio de Castro en donde cita, todas las obras que se me pagaran por cuyo papel, vendrán en conocimiento de que todo lo que en esta última cuenta, va expresado, se me está debiendo. Sin acer mención de un sin fin de cosas, en que continuamente me estava ocupando S. I. en servicio de esta Sta. Igl. ya en dibujo para la pila bautismal, tres planes de la capilla mayor, que S. I. remitió a la Corte, modelos para la fábrica del trascoro, que Vm. save sino por mi, quan horrible quedava, y que fue preciso desacerlo, y del modo tan distinto, que en el día de oy está, y podrá citar muchas cosas, que si hubieran de pagar rigurosamente balen mucho dinero, y con todo no hago caso porque vean que no soi riguroso con la Iglesia.

En fin por estar bien asegurado, de que V<sup>m</sup> me favorecerá en quanto aya arvitrio, por tanto me halargo a molestar tanto a V<sup>m</sup>. para que con mis narraciones, pueda venir en conocimiento de que todo quanto expongo, hes el echo de la verdad, a fin de que Vm. pueda informar mejor al Sr. Arzediano Girves, para que pueda mirar esta causa con la venignidad que corresponde, y que se haga cargo que todo quanto se revaje en esta cuenta, hes quitarlo a mi legítimo sudor, y que hará falta a mi familia, que no tiene más amparo que el de mi trabajo. No dudo de que V<sup>m</sup>. tomará este asunto con el empeño correspondiente al fino efecto que siempre le he merecido y de que V<sup>m</sup>. dispondrá de mi persona, en quanto sea su agrado, asegurado de que con el mayor gusto, y puntualidad, le obedeceré a V<sup>m</sup>. cuya vida guarde Dios los años que deseo.

B. s. m a V<sup>m</sup>.

Su humilde y obligado servidor Juan Adán

Sr. Dn. Joaquín Carrillo

## BIBLIOGRAFIA

- ALCOLEA GIL, Santiago – “Unes fites en el camí vers el predomini de l'Academicisme a l'Art Català del segle XVIII”. *D'Art*, 10 (1984), pp. 187-195.
- AZCÁRATE, José María de – “Datos sobre la construcción de la Catedral Nueva de Lérida”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (BSAA), 25 (1959), pp. 209-211.
- BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz – “El Maestro Mayor de Obras Reales en el siglo XVIII, sus Aparejadores y su Ayuda de Trazas”.
- BONET CORREA, Antonio, et al. – *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*. (Cat. exp.) Madrid: Patrimonio Nacional, 1987, pp. 271-286.
- BORRÀS, Ramon – “Una escuela del arte neoclásico en Lérida y la catedral nueva en la misma Ciudad”. *Ilerda*, 19 (1955), pp. 95-118.
- CALATRAVA, Juan – “Del incendio primigenio al resplandor del sublime: visiones del fuego en la cultura estética de las luces”.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José A. BUXÓ REY, María Jesús (eds.) – *El Fuego: mitos, ritos y realidades* [Actas del Coloquio Internacional]. Barcelona: Anthropos, 1997, pp. 147-166
- CARRETERO, Rebeca – “El escultor Juan Adán y su entorno familiar”. ALBIAC, María Dolores, et al. – *Goya y su contexto* [Actas del Seminario Internacional]. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2013, pp. 411-428.
- FERNÁNDEZ BANQUÉ, Mariona – “L'ocàs de la retaulística a Catalunya (c. 1777 - 1808): el nou gust i la imposició de la norma academicista”. BOSCH BALLBONA, Joan (ed.): *Alba daurada. L'art del retaule a Catalunya: 1600-1792 c.* (Cat. exp.) Barcelona: Generalitat de Catalunya; Girona: Museu d'Art de Girona, 2006, pp. 75-89.
- MARTINELL, Cèsar – *La Seu Nova de Lleida: monografia artística*. Valls: E. Castells, 1926.
- \_\_\_ – *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya: Barroc acadèmic (1731-1810)* (Col. “Monumenta cataloniae”; 12). Barcelona: Alpha, 1964.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan J. – “Problemática del retablo bajo Carlos III”. *Fragments*, 12-14 (1978), pp. 33-43.
- \_\_\_ – “Comentarios sobre la aplicación de las Reales Órdenes de 1777 en lo referente al mobiliario de los templos”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (BSAA), 58 (1992), pp. 489-496.
- PARDO CANALÍS, Enrique – *Escultores del siglo XIX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), Instituto “Diego Velázquez”, 1951.
- \_\_\_ – “El escultor Juan Adán”. *Seminario de Arte Aragonés*, 7-9 (1957), pp. 5-65.
- PLANAS, Josefina. FITÉ, Francesc (coords.) – *Ars sacra: Seu Nova de Lleida: els tresors artístics de la Catedral de Lleida*. Lleida: Ajuntament de Lleida, 2001.
- PONZ, Antonio – *Viage de España, ó Cartas, en que se da noticia De las cosas mas apreciables, y dignas de saberse que hay en ella ... Trata de Cataluña* (Col. “Viage de España”; 14). Madrid: Joachin Ibarra, 1788.
- PUIG, Isidre, et al. – La plàstica del renaixement i el barroc a les terres de Lleida. COMPANYY, Ximo (coord.) – *Temps d'expansió. Temps de crisi i de redefinició. L'època moderna. Segles XVI-XVIII* (Col. “Arrels Cristianes”; 3). Lleida: Pagès Editors, Bisbat de Lleida, 2007, pp. 467-492.
- PUIG, Isidre. YEGUAS, Joan – “L'obra de Luigi Valadier a Lleida (1779-1780)”. BASSEGODA, Bonaventura, et al. (ed.) – *L'època del Barroc i els Bonifàs*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2007, pp. 135-156.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso – “La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas”. *Fragments*, 12-14 (1978), pp. 115-127.
- ROS GONZÁLEZ, Francisco S. – “La polémica sobre los retablos de estuco en Sevilla a finales del siglo XVIII”. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*. Sevilla, 14 (2001), pp. 109-136.
- VILÀ, Frederic – *La Catedral de Lleida: segle XVIII*. Lleida: Pagès, 1991
- VILÀ, Frederic – “La nova catedral de Lleida: una fita important en l'arquitectura catalana setcentista”. COMPANYY, Ximo (coord.) – *Temps d'expansió. Temps de crisi i de redefinició. L'època moderna. Segles XVI-XVIII* (Col. “Arrels Cristianes”; 3). Lleida: Pagès Editors, Bisbat de Lleida, 2007, pp. 493-514.

# AS ARTES DECORATIVAS NAS ESCADARIAS DE APARATO DE LISBOA NO SÉCULO XVIII

## DECORATIVE ARTS IN LISBON 18<sup>TH</sup> CENTURY APPARATUS STAIRCASES

João Miguel Simões

ARTIS – IHA/FLUL

*fabricadahistoria@gmail.com*

### RESUMO

A escadaria de aparato no palácio barroco é um fenómeno artístico típico do século XVIII, subsidiário da cultura arquitectónica italiana, que pretendia manifestar junto do visitante o estatuto social do residente. Porém, em Portugal, as composições arquitectónicas ao modo italiano serão consideradas demasiado frias e austeras, tendo os seus encomendantes procedido, numa fase posterior, ao seu “melhoramento” através da aplicação de artes decorativas, como o azulejo, os estuques ou as guardas metálicas. Noutros casos, mais desligados da matriz italiana, a escadaria é projectada para receber painéis de azulejos figurativos que adquirem um grande protagonismo no conjunto, secundarizando mesmo a arquitectura. Mais tarde, na época pombalina, estes perdem importância, sendo substituídos por soluções mais económicas, como o azulejo de padrão, os estuques ou a pintura mural imitando pedras ornamentais. De qualquer forma, esta associação na escadaria de aparato entre arquitectura e artes decorativas é um fenómeno típico do universo cultural português.

### PALAVRAS-CHAVES

Artes Decorativas | Escadaria, Barroco | Arquitectura | Azulejo

### ABSTRACT

The apparatus staircase in the Baroque Palace is a typical artistic phenomenon of the eighteenth century, subsidiary of the Italian architectural culture that intended to express to the visitor the resident's social status. However, in Portugal, the architectural compositions by the Italian way will be considered too cold and austere, with its patrons proceeded at a later stage, its “improvement” through the application of decorative arts, such as azulejo, plasters or metal guards. In other cases, more disconnected from the Italian model, the staircase is designed to receive panels of figurative azulejos, which acquire a large role in the set, even subordinating the architecture. Later in Pombal time, they lose importance and are replaced with more economical solutions, such as pattern azulejos, plasters or mural paintings imitating ornamental stones. Anyway, this association in the apparatus staircase between architecture and decorative arts is a typical phenomenon of Portuguese cultural universe.

### KEYWORDS

Decorative Arts | Staircase | Baroque | Architecture | Azulejo

## AS ARTES DECORATIVAS NAS ESCADARIAS DE APARATO DE LISBOA NO SÉCULO XVIII

A escadaria de aparato barroca assume uma grande individualidade arquitectónica, podendo estar prevista no projecto original ou ser projectada e implantada posteriormente num edifício pré-existente. Servia como sala de recepção inicial para o visitante, com o intuito de estabelecer uma primeira impressão do estatuto social do residente. O convidado, colocado numa situação de inferioridade, não se devia deixar intimidar pela hipérbole cénica do anfitrião, nem assumir uma posição humilde, mas antes corresponder com “à vontade”, autoconfiança e bom humor (Gorani, 1992: 75-78). Tratava-se de um protocolo social observado por ambas as partes, pelo menos no primeiro encontro, o mais cerimonioso.

É neste período que a escadaria deixa de ser um simples elemento arquitectónico funcional, destinado a vencer um desnível entre pisos, e passa a ser uma manifestação artística com objectivos de afirmação política, social e económica. O investimento financeiro na sua concepção artística e a existência de pequenos bancos no vestíbulo confirmam que a escadaria passou a ser um local de paragem, onde o visitante poderia ficar algum tempo à espera de ser atendido. Tudo fazia parte da encenação. O proprietário manifestava importância ao fazer esperar o visitante, ficando a espera atenuada com a decoração da escadaria e as suas invenções arquitectónicas.

O fenómeno das escadarias de aparato barrocas iniciou-se no século XVII, em Itália, mas com uma diferença fundamental relativamente às escadarias

portuguesas. Nas primeiras verifica-se a total ausência de artes decorativas aplicadas, sendo a sua composição um puro exercício de arquitectura, de paredes nuas, apenas com a introdução de escultura de vulto e a aplicação de pedras ornamentais, em paredes e pavimentos.

Simultaneamente, em França, assistimos ao aparecimento de artes decorativas associadas às escadarias, como a pintura mural, os bronzes dourados e, mais tarde, as guardas metálicas, em motivos vegetalistas contracurvados, que davam grande leveza ao conjunto, e que se tornaram um modelo alternativo ao italiano.

Em Portugal, as escadarias nunca adquiriram a complexidade dos modelos italianos, nem aparentam ter ostentado esculturas de vulto ou painéis de pedras ornamentais. Porém receberam o contributo de abundantes artes decorativas, específicas do meio artístico nacional, o que conferiu uma forte individualidade à periferia portuguesa.

Iremos proceder a uma primeira abordagem das várias artes decorativas aplicadas a algumas escadarias de aparato lisboetas. Não se trata de uma síntese de um estudo abrangente já realizado, mas sim de uma observação preliminar, decorrente do arranque do nosso trabalho com vista à realização da nossa dissertação de doutoramento que visa abordar esta tipologia de escadarias, dominantes no Antigo Regime, desde os finais do século XVII aos inícios do século XIX.

## OS AZULEJOS

O azulejo marcou profundamente a arte portuguesa (Meco, 1989; Pereira, 1995: 120-133; Serrão, 2003: 115-124 e 209-225), surgindo nas escadarias de inspiração clássica, demasiado frias para a estética nacional, em apontamentos decorativos

que pretendiam “melhorar” o resultado final do conjunto. Um caso claro é o Palácio da Mitra de Marvila, construído por D. Tomás de Almeida, na primeira metade do século XVIII, onde foram feitas recepções de aparato, como o banquete oferecido

ao núncio apostólico, o Cardeal Odi (Meco, 1985; Pardal, 2004; Vale *et al.*, 2002-2010). Segundo José Meco, o projecto arquitectónico deverá ser atribuído a António Canevari (1681-1764), italiano que esteve em Lisboa, ao serviço de D. João V, entre 1727 e 1732, e que projectou a Quinta da Mitra de Santo Antão do Tojal. A atribuição é feita por, em ambos os casos, “a complexidade formal e as preocupações de elaboração arquitectónica se concentrarem na escadaria nobre” (Meco, 1985 a 16). A decoração azulejar, parece, contudo, ser mais tardia do que o projecto arquitectónico.

Os painéis da escadaria representam *ferronneries*, entrelaçadas em acantos, festões de flores, pássaros a debicar frutos e rebentos, tudo envolvido com molduras pontuadas com cartelas centrais, pintadas de amarelo, imitando o bronze dourado, lembrando as molduras da ourivesaria. Estes azulejos são semelhantes aos da escadaria do actual Museu da Cidade, pelo que haverá certamente contágio decorativo, eventualmente do primeiro para o segundo.

José Meco datou os azulejos da escadaria do Palácio da Mitra de Marvila da década de 1740 a 1750 (Meco, 1985b: 25), posteriores portanto à arquitectura do palácio que atribuiu a 1727-32.

Desta forma, os azulejos terão sido um contributo posterior sobre a arquitectura, embora o encomendante tivesse sido o mesmo. A escadaria resultaria assim de dois tempos, um primeiro fiel ao modelo italiano e um segundo em que este foi considerado demasiado frio e despojado e, por isso, complementado por algo mais decorativo, mais ao nosso gosto, mantendo-se porém a harmonia do conjunto “excepcionalmente bem concebida e organizada em função do suporte arquitectónico que (o azulejo) enriquece e transforma de maneira notável” (Meco, 1985b: 37).

No Palácio de Santo Antão do Tojal, D. Tomás de Almeida mandou construir, entre 1728 e 1732 (Pereira: 1991, 47-65; Freitas: 1999, 86-89; Pinto *et al.*: 2010), e sob projecto de António Canevari (1681-1764), um complexo arquitectónico constituído por palácio, fonte pública e aqueduto.

A escadaria do palácio é antecedida por um vestíbulo de planta longitudinal, onde bancos de pedra, inscritos em arcos de volta perfeita, tinham como função permitir que o visitante “esperasse sentado”

o atendimento do cardeal Patriarca. As paredes desses arcos foram, mais tarde, decoradas com painéis de azulejos azuis e brancos, compostos por entablamentos arquitectónicos contracurvados donde pendem festões de flores.

José Meco considera, igualmente, estes azulejos posteriores à campanha arquitectónica, mas anteriores aos azulejos aplicados na Mitra de Marvila. Assim, na década de 1740, em Santo Antão do Tojal, ensaiou-se a conversão da fria escadaria italiana em “portuguesa”, pela aplicação do azulejo, em painéis decorados por balaustradas e figuras de convite, motivos próprios de um ambiente mais erudito, como iremos ver noutros casos. A figura de convite adquiriu grande importância na escadaria barroca, pelo seu efeito cénico, teatral, de acompanhamento simbólico ao visitante, que a sobe, e ao proprietário, que a desce (Arruda, 1996: 9-26; Carvalho, 2012: 281).

O Palácio dos Marqueses do Lavradio, no Campo de Santa Clara, foi iniciado em 1745, por iniciativa de D. Tomás de Almeida, sob projecto de Canevari. Este eclesiástico terá mandado demolir as suas casas familiares oferecendo o novo edifício ao seu sobrinho, Marquês do Lavradio e vice-rei do Brasil (Matos, 1989: 257-259). Também aqui, os azulejos são posteriores à escadaria, anunciando o Rococó e as paisagens bucólicas ao estilo de Pillement. Encontramos neste caso também, de época posterior, guardas metálicas e azulejos da Fábrica do Rato. A unidade, porém, foi conseguida, muito graças à aplicação de painéis de azulejos posteriores mas que reproduzem as balaustradas originais da escadaria.

Um exemplo claramente subsidiário destes três casos, em particular da Mitra de Lisboa, é o Palácio Galvão Mexia, actual Museu da Cidade (Noé *et al.*, 1990/2008), onde a escadaria, de modelo dito “imperial”, possui azulejos com *rocailles*, bustos clássico, concheados e flores, em tons de azul, verde, amarelo e roxo [fig.01]. O conjunto apresenta um gosto erudito visível pela escolha dos bustos clássicos (anunciando o gosto pela Antiguidade), e pela utilização de vários pigmentos e gramática decorativa com flores, *rocailles* e *ferronneries* em associação com folhas de acanto. Esta erudição é visível, também, na utilização de guardas metálicas, ao estilo francês. Estes elementos levam-nos a crer que os azulejos que decoram a escadaria são posteriores à obra arquitectónica.



**Fig 01.** Painel de azulejo na escadaria do Palácio Galvão Mexia, actual Museu da Cidade. (Fot. do autor)



**Fig 02.** Painel de azulejo na escadaria do Colégio de Santo Antão-o-Novo, actual Hospital de São José, representando uma batalha naval. (Fot. do autor)

Os exemplos citados mostram como o azulejo surgiu enquanto um contributo mais tardio, decorativo e subsidiário da peça arquitectónica, a qual foi entendida sempre como o objecto principal, tanto na época da sua concepção como nas campanhas artísticas seguintes.

Porém, existe um segundo grupo, contemporâneo destes, igualmente de ambiente aristocrático, mas não tão erudito, onde o azulejo foi associado a escadarias num entendimento bem diferente. Nestes casos, o azulejo apresenta composições historiadas, complexas, que necessitam uma atenção mais demorada do espectador, sendo por isso mais do que uma simples ornamentação posterior da escadaria pré-existente, ou seja, o azulejo foi aqui entendido como um objecto artístico autónomo da peça arquitectónica, em termos conceptuais e criativos, embora ambos tenham sido, com toda a probabilidade, projectados em simbiose.

Um claro exemplo deste outro entendimento da relação entre azulejo e escadaria aparece no antigo Colégio de Santo Antão-o-Novo, actual Hospital de São José, um dos mais importantes equipamentos do ensino científico em Portugal, pela célebre “Aula da Esfera” (Lopes, 1994: 857-859; Martins, 1994; Rodrigues, 1931-1950; Silva *et. al*, 1992/2005; Leitão, 2007a: 19-23). Consciente da sua importância, a Companhia de Jesus concebeu uma escadaria de

aparato que ligou, directamente, a sala onde era leccionada esta aula, no terceiro piso, à portaria do colégio, no piso térreo.

A escadaria encontra-se decorada com painéis de azulejos azuis e brancos, revelando molduras arquitectónicas com sanefas de pano. As cenas principais representam ambientes campestres, batalhas navais, cenas de cavalaria, caçadas, etc. [fig.02]. A escolha das composições parece relacionar-se com o facto da Aula da Esfera ser frequentada pela aristocracia lisboeta, que assistia às provas públicas dos alunos do colégio (Leitão, 2007a, 84-85; Leitão, 2007b: 21; Carvalho *et al.*, 2011: 286). Justifica-se assim o investimento numa escadaria pública, de aparato, decorada com azulejos iconograficamente associáveis à nobreza cortesã. De qualquer forma, concluímos não existir grande diferença cronológica entre a escadaria e os azulejos, sendo que esta assume uma composição mais “chã” sem as invenções da arquitectura italiana. É possível que a escadaria tenha sido concebida para receber os azulejos ou, pelo menos, ambos tenham sido concebidos em simultâneo, embora mantendo uma autonomia programática entre si.

No Palácio Melo e Abreu, actualmente convertido em enfermarias do Hospital dos Capuchos, os azulejos da escadaria transcendem a sua simples decoração e



**Fig 03.** Painel de azulejo na escadaria do Palácio Melo e Abreu, actual Hospital dos Capuchos, representando uma batalha de cavalaria. (Fot. do autor)

valorização, para assumir, dentro do espaço, o papel principal ao nível iconográfico e artístico. O palácio remonta ao final do século XVII, mas só em 1726 se tornou no local de residência da família Melo e Abreu (Flor, 2014: 97-103) datando por isso destes anos (1720-30) a escadaria. No interior são visíveis diversos painéis de azulejos de temática variada: caçadas, galanteio, cenas do Antigo Testamento, etc. atribuídos à oficina de Nicolau de Freitas, da década de 1730 (Flor, 2014: 105). Também aqui a arquitectura e a azulejaria são contemporâneas.

A escadaria possui painéis de azulejos de temática militar, emoldurados com meninos sentados com bandeiras, tambores e canhões, tocando corneta, e urnas fumegantes com troféus. Na metade esquerda, os motivos centrais são de ambiente pacífico, com cenas de instrução, acampamentos, formações, paradas, apreensão das gado aos camponeses, localização de espiões e interacção com a população local para obter informações. Na metade direita da escadaria, as cenas já são de batalha com confrontos de cavalaria [fig.03]. Em ambas as situações, as composições militares parecem ter sido tiradas de gravuras, tendo uma delas sido associada (Rocha, 2011: 374-375) à gravura do cortejo funerário do Duque Dom Nuno Álvares Pereira de Melo, 1.º Duque de Cadaval, datada de 1730 e da autoria de Pierre-Antoine Quillard (1700-1733).

O Palácio dos Marquês das Minas corresponde à conversão de alguns lotes habitacionais do Bairro Alto num palácio da pequena aristocracia, realizada na segunda metade do século XVIII (Mantas, 2006: 68; Vale *et al.*, 2000/2004). Tanto a escadaria como os azulejos datam desta época, no entanto, é notória a dificuldade de adaptação deste edifício a palácio, sendo a escadaria estreita.

Os azulejos, datáveis de c. 1715, e atribuídos a mestre P.M.P., estão cortados em forma de losango para se adaptar à arquitectura. Representam uma balastrada atrás da qual se movimentam figuras humanas em estereótipos caricaturais em interacção com diversos animais. Destacam-se os donos da casa a receber o visitante que sobe a escadaria e um camafeu que afasta os pedintes. A sua aplicação marca a natureza de transição da escadaria, entre a rua (pública) e a habitação (privada) (Parra, 1994: 40-44; Pais, 2006: 152-153). Iconograficamente, apresentam grande semelhança com os azulejos da escadaria do Palácio Azevedo Coutinho, encomendados em 1709 por António Correia de França ao oleiro Miguel de Azevedo e ao pintor Manuel dos Santos (Carvalho, 2012: 73) e aos azulejos da parte terminal da escadaria privativa do Mosteiro de São Vicente de Fora.

Adossado ao Palácio dos Marquês das Minas e hoje fazendo parte dele, existe outro edifício,

arquitectonicamente semelhante, denominado de Palácio dos Leitão de Andrade, onde verificamos a existência de uma escadaria igualmente de dimensões reduzidas. Aqui, os painéis de azulejos azuis e brancos possuem moldura decorada com elementos arquitectónicos sobreposta por meninos e sanefas de tecido. Os motivos centrais são maioritariamente caçadas a cavalo, prota-gonizadas por um jovem aristocrata de casaca e chapéu tricórnio, baseadas em gravuras de António Tempesta (1555-1630) (Parra, 1994: 54-62; Pais, 2006: 156-158). Também aqui se verifica a utilização de temas de matriz aristocrática para a decoração da escadaria.

O Colégio dos Meninos Órfãos à Mouraria tem a sua génese no século XIII, tendo sido reformado em meados do XVI, e a sua administração entregue aos padres da Companhia de Jesus, que o geriam do ponto de vista espiritual e pedagógico. A administração institucional, porém, dependia do Estado, através do Tribunal da Mesa da Consciência e Ordens (Lopes, 2005: 17-18; Guedes, 2006: 38-42; Silva *et al.*, 1992/2004). Na década de 1730, os jesuítas deixaram de leccionar no colégio, levando a que os seus alunos fossem considerados mal preparados a nível pedagógico e recusados pelas diversas ordens religiosas. Esta situação fez com que o equipamento entrasse numa espiral de decadência financeira e educativa que se arrastou até 1794 (Guedes, 2006: 62-66).

Foi nesta conjuntura desfavorável, eventualmente enquadrado num esforço de renovação do colégio dentro da esfera do Estado que, em 1754, D. José I mandou reedificar todo o edifício (Castro, 1763: 437-438; Meco, 2005: 91). A esta campanha tem sido associada a construção e decoração da actual escadaria, "imensa", pois encaminha o visitante a um piso muito superior do pavimento, mas vernácula, "mal iluminada" e de lanços apertados.

O destaque dado a esta escadaria tem sido feito, precisamente, pela presença dos 41 painéis de azulejos que a decoram (Mucznik, 2005: 31-70; Meco, 2005: 89-97), azuis e brancos, com molduras arquitectónicas, decoradas com *rocailles*, recortadas na parte superior, onde se observa uma cartela com uma inscrição identificativa do tema, demonstrando que se dirigiam a um público menos erudito. Os painéis representam, ao centro, 30 cenas do Antigo Testamento e apenas 11 da vida da Virgem e da infância de

Jesus Cristo. A escolha dos temas não é clara, mas a presença de vários painéis dedicados a José (vendido pelos irmãos mas que chegou a ministro do Faraó) ou a Jesus Cristo (nascido anónimo na pobreza mas Salvador do Mundo), poderá pretender justificar e enaltecer o investimento financeiro do Estado na criação e educação das crianças abandonadas que, de acordo com o espírito iluminista que começava a despontar na época, seriam tão aptas como aquelas provenientes de famílias estruturadas, desde que tivessem uma educação adequada.

Como José Meco verificou, este conjunto é bastante contraditório, pois perante a grande qualidade técnica das molduras, "com fina pintura de concheados que evocam a prataria rococó", inspiradas em gravuras de Augsburg, as cenas centrais são bastante rudimentares e ingénuas, sendo o conjunto atribuído ao pintor lisboeta Domingos de Almeida (Meco, 2005: 91-96). A escadaria também possui a mesma contradição: é vernácula, chã, e desmesuradamente grande em termos arquitectónicos, tendo nos azulejos o seu principal motivo de interesse.

A Casa Nobre Lázaro Leitão Aranha foi construída na Junqueira em meados do século XVIII e foi sempre de arrendamento, tendo nela habitado personagens ilustres: o embaixador de França (1757), um sobrinho bastardo de D. João V (1760), o príncipe Carlos Frederico de Mecklemburgo (1761) e o cardeal da Cunha (1762-1772) (Vale *et al.*, 1993/2008). Este facto parece ter justificado o investimento na reformulação do edifício, tornando-o num palácio, não obstante a sua função de arrendamento. A escadaria é meramente decorativa pois faz a passagem, pouco desnivelada, entre o vestíbulo e uma sala que antecede o jardim, o qual é abraçado pelo edifício. O vestíbulo, para onde se projecta a escadaria, foi decorado com um conjunto de painéis de azulejo representando uma temática comum aos eventuais inquilinos: os doze meses do ano.

Os painéis de azulejos dispõem-se ao longo das paredes do vestíbulo, com rodapé de azulejo roxo, pintado à boneca, sobre o qual se desenvolve uma base azul decorada com mascarões pintados a roxo e festões de grinaldas. Sobre esta base estão representadas, em painéis recortados, doze damas aristocráticas, trajadas e com objectos que evocam os doze meses do ano [fig.04]. Em cada um dos painéis, existe uma cartela com uma inscrição identificativa



**Fig 04.** Painel de azulejo no vestíbulo da Casa Nobre Lázaro Leitão Aranha, representando uma alegoria ao mês de Março. (Fot. do autor)

facilitando assim o entendimento. Os painéis parecem ser contemporâneos da campanha arquitectónica, ou seja, dos finais do século XVIII. Porém, a sua temática, se bem que historizada, é meramente decorativa do espaço, servindo apenas como agradável cartão de boas vindas a quem entrasse no edifício.

Existe ainda uma terceira via, que será mais frequente no período pombalino e onde o azulejo assume, tal como nos primeiros casos, uma função meramente ornamental da arquitectura, utilizando porém gramáticas decorativas mais típicas do meio nacional.

Um destes casos é o revestimento que se observa na escadaria do Palácio Guiões (Rato), edifício construído em pleno período pombalino (1767) por uma família de desembargadores e letrados (Vale *et al.*, 2002). Talvez por esta razão, vejamos na sua decoração azulejar uma manifestação da austeridade financeira pombalina, através da utilização dos azulejos de figura avulsa, mas em associação vernácula às figuras de convite, próprias de um meio aristocrático joanino, caso que aparenta ser raro no panorama artístico nacional.

Outro exemplo é a escadaria do Convento de São Francisco da Cidade (Faculdade de Belas-artes). Este edifício, um dos maiores mosteiros da capital viu partes importantes do conjunto destruídas num incêndio ocorrido em 1741, (Vale *et al.*, 1994/2011). Terá sido na sequência deste evento que foi construída a grande escadaria que atravessa os vários pisos e se adapta, com alguma dificuldade, ao edifício quinhentista existente, mas que permite uma função helicoidal, lembrando a do Convento de Mafra.

Mais tarde, em 1769, a escadaria recebeu uma campanha azulejar, com painéis da Fábrica do Rato, em tons de amarelo, roxo, azul e branco, decorados com *rocailles*. São painéis meramente ornamentais, sem qualquer iconografia figurativa, excepto numa pequena câmara no piso inferior, que possui aos cantos os santos patriarcas dos franciscanos e uma data que documenta a campanha.

A escolha de azulejos da Fábrica do Rato, de baixo custo e mais adequados a palácios da burguesia pombalina, pode denunciar a vontade em manifestar para o exterior a pobreza da ordem.

Através desta análise preliminar, recenseámos três momentos na produção e entendimento azulejar

associados às escadarias no século XVIII:

- a) A “joanina erudita” em que o azulejo aparece depois do projecto arquitectónico, como mero elemento decorativo de uma escadaria concebida ao modo italiano (Mitra de Marvila, Santo Antão do Tojal, Lavradio e Museu da Cidade);
- b) A “joanina nacional” em que o azulejo é concebido e aplicado de forma contemporânea à escadaria, assumindo grande protagonismo artístico e programático, e sobrepondo-se à própria arquitectura como elemento principal do espaço (Hospital de São José, Hospital dos Capuchos, Marqueses das Minas, Órfãos da Mouraria e Casa Leitão Aranha já em transição para o momento seguinte);
- c) A “pombalina e mariana” em que o azulejo regressa a uma função meramente ornamental da arquitectura, perdendo protagonismo e importância artística,

embora seja, em muitos casos, contemporâneo da escadaria (Guiões e São Francisco da Cidade).

O azulejo barroco soube adaptar-se à escadaria de aparato, correspondendo às necessidades cénicas do espaço, decorrente da sua utilização cerimonial de entrada e subida do visitante. Assim, nasceram aspectos particulares da azulejaria portuguesa precisamente adaptada à escadaria barroca, como as figuras de convite, os azulejos cortados em losangos para melhor se adaptarem ao espaço e os painéis representando balaustradas em articulação com a arquitectura. Estes aspectos particulares da azulejaria saíram fora da tipologia da escadaria de aparato, estando presentes noutras escadarias, menos monumentais, mas com o propósito de as dignificarem. Por outro lado, os conteúdos iconográficos e iconológicos dos azulejos na escadaria de aparato ajudam-nos a entender a funcionalidade deste espaço no contexto social da época da sua realização.

## AS GUARDAS METÁLICAS

As guardas metálicas eram utilizadas, originalmente, como protecção dos vãos exteriores, impedindo que os habitantes caíssem do piso superior. O material e a cor permitiam trabalhos finos e leves, subsistindo diversos exemplos, ainda do século XVII, no Alentejo. Nas escadarias de inspiração italiana, a protecção do visitante era feita através de balaustradas em cantaria aparelhada. Porém, em meados do século XVIII, em França, a escadaria passou a apresentar guardas metálicas, o que permitiu trabalhos muito mais leves e elaborados. Em Portugal, no século XVIII, a utilização de guardas metálicas em escadarias é pouco frequente e associável a um ambiente mais erudito. Depois, no século XIX, a sua utilização será muito mais comum, caracterizando as diversas escadarias dos prédios de rendimento. Apresentamos de seguida alguns exemplos das primeiras utilizações de guardas metálicas em escadarias de ambiente erudito:

O Convento do Grilo, de Agostinhos Descalços, (Beato) foi fundado em 1663 com projecto de João

Nunes Tinoco (Viterbo, 1988: 112-116). Em 1746, o edifício recebeu uma intensa campanha de obras (Vale et al., 1995/1998), mas duvidamos que seja desta época a introdução da escadaria actual, que associamos aos finais do século XVIII. Esta foi concebida como uma caixa implantada na estrutura pré-existente, com grandes janelões de iluminação em três dos quatro alçados, onde se insere uma escadaria com guardas metálicas decorada com motivos contracurvados e vegetalistas. O tecto ostenta uma data próxima a esta atribuição, embora tenha sido repintado no século XIX.

O Palácio Galvão Mexia, actual Museu da Cidade de Lisboa, também possui uma escadaria com guardas metálicas de inspiração francesa, decorada com flores e folhas [fig.05], idêntica às guardas das janelas da fachada, demonstrando a erudição do projecto e da encomenda artística da obra. A associação desta tipologia decorativa ao último quartel do século XVIII pode denunciar que, neste caso, as guardas metálicas, tanto na escadaria como nas guardas dos vãos da



Fig 05. Guardas metálicas da escadaria do Palácio Galvão Mexia, actual Museu da Cidade. (Fot. do autor)

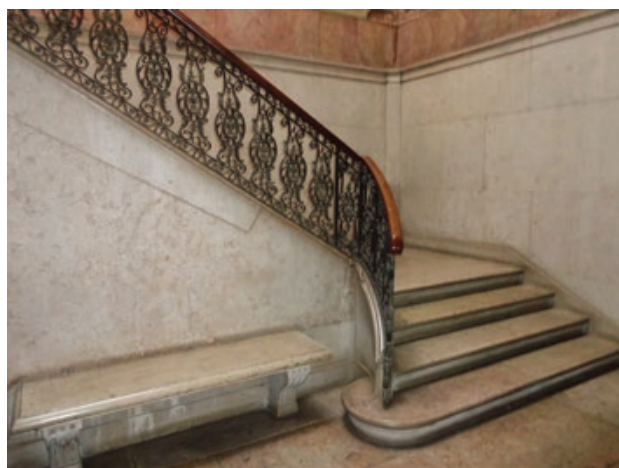


Fig 06. Guardas metálicas na escadaria do Palacete do Armador José António Pereira, actual edifício do Instituto Português de Conservação e Restauro (Fot. do autor)

fachada, foram colocadas posteriormente, cerca de quarenta anos depois da obra arquitectónica.

A Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo, no Largo do Carmo, assume no seu perfil exterior a austera e sintética imagem do formulário pombalino. A actual igreja foi construída entre 1780 e 1789, sob projecto do arquitecto Manuel Caetano de Sousa (Pedro, 1994: 647-650; Vale *et al.*, 2001). Datará pois desta década a escadaria de acesso à igreja, de tipologia dita “imperial”, com guardas metálicas decoradas com motivos contracurvados, em motivo repetitivo.

O palacete do negociante e armador José António Pereira, localizado na Rua das Janelas Verdes, actual edifício do antigo Instituto Português de Conservação e Restauro (DGPC), é um edifício do final do século XVIII ou inícios do século XIX. A sua escadaria possui guardas metálicas com um motivo decorativo que

faz a transição entre o Rococó e o Neoclássico, pois reduz parcialmente os elementos decorativos contracurvados, evoca elementos vegetalistas e utiliza um modelo simples e curto que é repetido indefinidamente ao longo da escadaria, lembrando uma balastrada [fig.06].

O Palácio do Barão de Quintela, ao Chiado, foi construído em 1788, data à qual deve ser associada a sua escadaria de tipologia “imperial” ao gosto italiano. Em 1822, recebeu uma segunda campanha decorativa (França, 1990: 172-174; Carvalho *et al.*, 1999), marcada pela pintura mural neoclássica anunciadora do Romantismo. Terá sido nesta segunda campanha que se incluíram as guardas metálicas da escadaria que terão substituído uma solução anterior mais italianizante. A sua decoração é mais sóbria, reduzindo-se a presença dos motivos contracurvas e aparecendo as “gregas” em baixo e os motivos ovais unidos com coroas de louro douradas.

## OS ESTUQUES

A argamassa de gesso é um material utilizado desde a Antiguidade na decoração de paredes, tectos ou mesmo para a concepção de esculturas de vulto. De baixo custo e com excelente maleabilidade plástica, tende a ser utilizado em sistemas decorativos

alargados, recorrendo-se a moldes que permitem a repetição da mesma composição indefinidamente. Porém, tem como principal inconveniente a sua efemeridade, pois a sua preservação é muito difícil, degradando-se facilmente com a humidade. Assim,

a sua utilização é principalmente feita em revestimentos de tectos e paredes, onde se pretende obter um forte impacto cenográfico, mas assumidamente efémero.

Na arquitectura, os trabalhos de estuque foram muito utilizados no período pombalino, na sequência da grande necessidade de recuperação de tectos, provocada pelos estragos do Terramoto de 1755. A sua popularidade também deve ser associada à austeridade financeira imposta por Pombal, pois permitia, de forma rápida e económica, preencher tectos e paredes, com forte efeito decorativo. Destacou-se nesta arte o escultor milanês Giovanni Grossi (1718-1781) (Pamplona, 2000:90-91).

O Palácio dos Carvalhos à Rua Formosa, no Bairro Alto, é o edifício comumente associado ao Marquês de Pombal. A nível arquitectónico e decorativo vemos aqui, e em Oeiras, vários denominadores comuns, onde destacamos a utilização de estuques decorativos. O edifício, que pertencia aos Carvalhos desde inícios do século XVII, foi na década de 1770 (Almada et al., 1998: 126-129; Miranda et al., 2004: 256-263; Moita, 1968: 44-88; Vale et al., 1994/2001) alvo de uma intensa campanha artística dirigida pelo ministro de D. José, onde se incluiu a escadaria, projectada com simplicidade e austeridade, em tipologia “imperial”, mas restrita a metade do modelo, decorada com pintura mural e estuques de forte efeito cénico e decorativo, mas certamente de baixo custo financeiro. O tecto, plano, conseguido por uma estrutura de madeira e gesso, é atribuído a Giovanni Baptista Grossi (Moita: 1968, 53), e representa uma alegoria à efemeridade da vida e da beleza.

Dentro da mesma estética e professando a mesma austeridade financeira temos o palacete do antigo Instituto Português de Conservação e Restauro (DGPC), datável do início do século XIX. A escadaria está decorada com pintura mural simulando pedras ornamentais e com molduras em estuque imitando cantaria, com motivos decorativos repetitivos [fig.07], feitos através de molde, solução que pretende submeter a arte à racionalidade financeira.

Após o fim do espartilho pombalino e com a liberdade concedida por D. Maria I, surgiram diversos palácios construídos pela elite burguesa, protegida precisamente por Pombal e enriquecida pelos seus monopólios comerciais e industriais. Insere-se aqui o célebre Palácio do Manteigueiro, na Rua da Horta Seca, atribuído ao arquitecto Manuel Caetano de Sousa (Costa, 1958: 78). Possui uma escadaria de enorme efeito cénico e teatral, elevando o visitante do piso térreo para o terceiro piso, repetindo o formulário barroco italiano [fig.08]. A cantaria foi utilizada em balaustradas e em molduras de vãos esculpidas com mascarões, relevando a abundância de recursos, mas os estuques não foram esquecidos em apontamentos de capitéis de pilastras.

Em conclusão, podemos afirmar que as escadarias de aparato foram concebidas no século XVIII como locais de manifestação do poder e riqueza do proprietário. O modelo provinha da Itália e, por essa razão, as escadarias assumem-se como uma invenção arquitectónica pura, de linhas claras. A simplicidade assumida na arquitectura portuguesa revelou-se até mais límpida que o modelo italiano, pois não se adoptaram as esculturas de vulto.



Fig 07. Estuques na escadaria do Palacete do Armador José António Pereira, actual edifício do Instituto Português de Conservação e Restauro (Fot. do autor)



Fig 08. Aspecto geral da clarabóia de iluminação da escadaria do Palácio do Manteigueiro (Fot. do autor)

Estávamos perante uma reacção ao Barroco nacional, entendido pelas gerações joaninas como excessivamente decorativo, e um esforço, protagonizado por D. João V, de alinhar a arte portuguesa com a italiana. Porém, poucas décadas volvidas, o modelo italiano perdeu o seu cariz de contestação artística ao protótipo nacional e abandonou-se a estética estrangeira. O azulejo invadiu as escadarias, tendo sido aplicado pelos mesmos encomendantes que haviam idealizado a peça arquitectónica sem essa decoração.

Mais tarde, temos escadarias projectadas como local para receber azulejos historiados destinados a permanências mais prolongadas. Nestes locais, os painéis de azulejos representam um investimento artístico igual ou superior à arquitectura ocultando, muitas vezes, as debilidades desta.

Com Pombal, a austeridade imposta obrigou a que as escadarias complexas, com múltiplos patamares, balaustradas e pilstras de cantaria, fossem suprimidas.

A escadaria é resumida ao modelo mais sintético possível, apenas com dois lanços, compensando-se com a decoração artística, de forte impacto visual mas de escassos custos, à base de estuques e pintura mural imitando mármore.

No final do século XVIII, França trouxe uma novidade: as guardas metálicas, que dão grande leveza à escadaria, permitindo novas soluções estruturais, como as escadas em suspensão, e a passagem da luz, apostando-se assim na iluminação natural do espaço, através da abertura de grandes janelões.

Ao longo do século XVIII, foram assim concebidos vários modelos arquitectónicos de escadarias de aparato e várias soluções decorativas associadas a estas. Porém, constituiu uma especificidade do meio artístico nacional a aplicação intensiva das artes decorativas nestes elementos arquitectónicos, sejam elas contemporâneas ou posteriores, mas mantendo sempre a harmonia do conjunto.

## BIBLIOGRAFIA

ALMADA, Carmen Olazabal et al. – “Palácio Pombal Rua do Século – Lisboa”. *Monumentos*, 8 (1998), 127-129

ARRUDA, Luísa – *Azulejaria Barroca Portuguesa. Figuras de Convite*, 2.º Ed. Lisboa: Edições Inapa, 1996.

CARVALHO, Lobo de et al. – *Palácio do Barão de Quintela e Conde de Farrobo*, 1999, ficha IPA. Disponível em [http://www.monumentos.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=5195](http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5195) (2015.03.31)

CARVALHO, Rosário S. et al., – “Astronomy and the ‘azulejos’ of Portuguese Jesuit colleges”. PIMENTA, F. et al (dir.), *Stars and Stones. Actas do Congresso da Sociedade Europeia para a Astronomia na Cultura (SEAC 2011)*. Évora: Universidade de Évora, 2011, 284-287 (no prelo).

— — *A Pintura de Azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e Biografias – Um Novo Paradigma*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2012. (Tese de doutoramento).

CASTRO, João Baptista de – *Mapa de Portugal Antigo e Moderno*, 2.º ed., t. 3. Lisboa: Oficina Patriarcal de Francisco Luis Ameno, 1763.

COSTA, Mário – “O Palácio do Manteigueiro”. *Olissipo*, 82 (1958), 77-109.

FLOR, Susana Varela et al., – “The Adaptation of the main floor of the Palace Melo e Abreu (18<sup>th</sup> century) to an infirmary of the

old asylum of mendicity: History and tile panels compositional characterization” comunicação apresentada no *Congresso Azulejar: Conservação de Revestimentos Azulejares em Fachadas*. Aveiro, 2012. Disponível em [http://projects.itn.pt/RADIART\\_2012/37%20-%20ArtAz\\_%20c10\\_SFior.pdf](http://projects.itn.pt/RADIART_2012/37%20-%20ArtAz_%20c10_SFior.pdf) (2015.03.31)

FLOR, Susana Varela et al., – “O Palácio Melo e Abreu: História, Património e Laboratório”. AA. VV., *Contributos para o estudo e salvaguarda do azulejo de Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2014 (no prelo).

FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no Século XIX*, 3.º ed., 2 vols. Venda Nova: Bertrand Editora, 1990.

FREITAS, Ana Rosa de – “A Quinta de Santo Antão do Tojal. Palácio da Mitra”, *Monumentos*, 10 (1999), 87-89.

GORANI, Giuseppe – *Portugal. A Corte e o País nos anos de 1765 a 1767*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1992.

GUEDES, Ana Isabel Marques – *Os Colégios dos Meninos Órfãos, séculos XVII-XIX*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2006.

LEITÃO, Henrique – *A Ciência na “Aula da Esfera” no Colégio de Santo Antão 1590-1759*. Lisboa: Comissariado Geral das Comemorações do V Centenário do Nascimento de São Francisco Xavier, 2007.

— “Azulejos que testemunham uma tradição de ensino científico”. DUARTE, António Leal (dir.) – *Azulejos Que Ensinam*. Coimbra: Museu Nacional de Machado de Castro/Universidade de Coimbra, 2007, 16-33.

LOPES, António – “Santo Antão-o-Novo”. SANTANA, Francisco, SUCENA, Eduardo (dir.) – *Dicionário da História de Lisboa*. Lisboa: Carlos Quintas & Associados – Consultores, Lda., 1994.

— “O Colégio dos Meninos Órfãos na Mouraria”. AA. VV. – *O Colégio dos Meninos Órfãos da Mouraria*, Lisboa, Comissariado Geral das Comemorações do V Centenário do Nascimento de São Francisco Xavier (1506-2006), 2005.

MANTAS, Helena Alexandra – “Cinco Palácios em Lisboa. Breve abordagem da arquitectura erudita portuguesa dos séculos XVII e XVIII”. MORNA, Teresa Freitas, MANTAS, Helena Alexandra – *Património Arquitectónico. Santa Casa da Misericórdia de Lisboa*, vol. 1. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa / Museu de São Roque, 2006.

MARTINS, Fausto Sanches – *A Arquitectura dos primeiros Colégios Jesuítas de Portugal: 1542 - 1759 - Cronologia, Artistas, Espaços*. Porto: Faculdade de Letras do Porto, 1994. 2 vols. (tese de doutoramento).

MATOS, José Sarmiento de – “Lavradio, Palácio”, PEREIRA, José Fernandes (dir.) – *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Presença, 1989.

MECO, José – “O Palácio da Mitra em Lisboa e os seus azulejos”. *Revista Municipal*, 12 (1985), 13-31.

— “O Palácio da Mitra em Lisboa e os seus azulejos II”. *Revista Municipal*, 13 (1985), 25-40.

— — “O Palácio da Mitra em Lisboa e os seus azulejos III”. *Revista Municipal*, 14 (1985), 7-17.

— — *O Azulejo em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa, 1989.

— — “Os Azulejos do Antigo Colégio de Jesus, dos Meninos Órfãos”. AA. VV., *O Colégio dos Meninos Órfãos da Mouraria*. Lisboa: Comissariado Geral das Comemorações do V Centenário do Nascimento de São Francisco Xavier (1506-2006), 2005.

MIRANDA, António *et al.* – “O Palácio Pombal e o morgado da Rua Formosa: a propósito de uma campanha de obras”. *Monumentos* 21 (2004), 256-263.

MOITA, Irisalva – “O Palácio dos Carvalhos à Rua Formosa”. *Revista Municipal*, 118/119 (1968), 48-87.

MUCZNIK, Esther – “A Bíblia em Azulejo”. AA. VV., *O Colégio dos Meninos Órfãos da Mouraria*. Lisboa: Comissariado Geral das Comemorações do V Centenário do Nascimento de São Francisco Xavier (1506-2006), 2005.

NOÉ, Paula, *et al.* – *Casa da Quinta da Pimenta / Casa da Madre Paula / Palácio Galvão Mexia / Museu da Cidade de Lisboa*, 1990 / 2008, ficha IPA. Disponível em [http://www.monumentos.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=4040](http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=4040) (2015.03.31)

PAIS, Alexandre – “O espólio azulejar nos palácios e conventos da Misericórdia de Lisboa”. MORNA, Teresa Freitas, MANTAS, Helena Alexandra – *Património Arquitectónico. Santa Casa da Misericórdia de Lisboa*, vol. 1. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa / Museu de São Roque, 2006.

PAMPLONA, Fernando – *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que trabalharam em Portugal*, vol. 3. Barcelos: Livraria Civilização, 2000.

PARDAL, Maria João Martins – *Palácio da Mitra*. Lisboa: Setecaminhos, 2004.

PARRA, Júlio – *Azulejos. Painéis do século XVI ao século XX*. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 1994.

PEDRO, Manuel Gonçalves – “Nossa Senhora do Monte do Carmo [Capela]” in SANTANA, Francisco, SUCENA, Eduardo (dir.) – *Dicionário da História de Lisboa*. Lisboa: Carlos Quintas & Associados – Consultores, Lda., 1994.

PEREIRA, José Fernandes – *A Acção Artística do Primeiro Patriarca de Lisboa*. Lisboa: Quimera, 1991.

— — “O Barroco do século XVIII” in PEREIRA, Paulo (dir.) – *História da Arte Portuguesa*, vol. 3, s.l., Círculo de Leitores, 1995.

PINTO, Bastos *et al.* – *Conjunto Monumental de Santo Antão do Tojal / Palácio da Mitra / Palácio dos Arcebispos*, 2010, ficha IPA. Disponível em [http://www.monumentos.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=5971](http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5971) (2015.03.31)

ROCHA, Luzia Aurora Valeiro de Sousa – *O Motivo Musical na Azulejaria Portuguesa da Primeira Metade do Século XVIII*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2011. 2 Vols. (Tese de doutoramento).

RODRIGUES, Francisco – *História da Companhia de Jesus na Assistência de Portugal*. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1931-1950. 7 vols.

SERRÃO, Vítor – *História da Arte em Portugal. O Barroco*, Lisboa, Editorial Presença, 2003

SILVA, João *et al.* – *Colégio dos Meninos Órfãos / Colégio de Jesus / Recolhimento do Amparo*, 1992 / 2004, ficha IPA. Disponível em [http://www.monumentos.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=6477](http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6477) (2015.03.31)

— — *Colégio de Santo Antão-o-Novo / Hospital de São José*, 1992 / 2005, ficha IPA. Disponível em [http://www.monumentos.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=4048](http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=4048) (2015.03.31)

VALE, Teresa *et al.* – *Palácio Guiões*, 2002, ficha IPA. Disponível em [http://www.monumentos.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=20083](http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=20083) (2015.03.31)

— — *Palácio da Mitra / Quinta da Mitra / Quinta de Marvila / Quinta do Arcebispo*, 2002 / 2010, ficha IPA. Disponível em [http://www.monumentos.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=10671](http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=10671) (2015.03.31)

— — *Palácio dos Marqueses de Minas / Lar Nossa Senhora do Amparo*, 2000 / 2004, ficha IPA. Disponível em [http://www.monumentos.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=9433](http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=9433) (2015.03.31)

— — *Igreja da Ordem Terceira do Carmo*, 2001, ficha IPA. Disponível em [http://www.monumentos.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=22147](http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=22147) (2015.03.31)

— — *Palácio dos Marqueses de Lavradio*, 1995, ficha IPA. Disponível em [http://www.monumentos.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=5081](http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5081) (2015.03.31)

— — *Palácio Pombal / Palácio dos Carvalhos*, 1994 / 2001, ficha IPA. Disponível em [http://www.monumentos.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=3163](http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3163) (2015.03.31)

— — *Casa Nobre de Lázaro Leitão Aranha / Universidade Lusíada*, 1993 / 2008 ficha IPA disponível em [http://www.monumentos.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=6221](http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6221) (2015.03.31)

— — *Convento de Nossa Senhora da Conceição do Monte Olivete / Convento dos Grilos / Igreja Paroquial do Beato / Igreja de São Bartolomeu / Recolhimento de Nossa Senhora do Amparo*, 1995 / 1998, ficha IPA. Disponível em <http://>

[www.monumentos.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=5067](http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5067) (2015.03.31)

— — , *Convento de São Francisco da Cidade / Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa / Academia Nacional de Belas Artes / Museu do Chiado*, 1994 / 2011, ficha IPA. Disponível em [http://www.monumentos.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=4020](http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=4020) (2015.03.31)

VITERBO, Sousa – *Dicionário Histórico e Documental dos Architectos, Engenheiros e Construtores Portugueses ou a serviço de Portugal*, vol. 3. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1988.

# VIEIRA LUSITANO *EX MACHINA* OS DESENHOS GUARNECIDOS DO MUSEU DE ÉVORA

## VIEIRA LUSITANO *EX MACHINA* EVORA MUSEUM GARNISHED DRAWINGS

Lécio da Cruz Leal

*Bolseiro de Doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia*  
lecxl@gmail.com

### RESUMO

As diferentes sensações resultantes da observação de desenhos guarnecidos e não guarnecidos de Vieira Lusitano, conservados em alguns museus do país, levou-nos a considerar outras motivações para além da intenção do pintor pretender promover esta etapa criativa em objecto artístico em si. A nobilitação dos pintores dependia mais da origem social de cada um do que dos seus méritos, para além disso continuavam a ser ensombrados por a mecanização do ofício. Vieira, porém, não obstante ter ascendido ao mais elevado cargo que um pintor deste país podia aspirar, entre muitas outras conquistas, nunca se sentiu verdadeiramente reconhecido nas esferas sociais mais elevadas, contudo nunca foi uma “voz” activa na reversão da situação. Neste artigo, tentaremos demonstrar que o uso das guarnições nos desenhos do Museu de Évora cumpriu dois objectivos: primeiro, “perpetuar” distintamente as obras mais importantes do ponto de vista de promoção social e que haviam sido destruídas por o terramoto de 01 de Novembro de 1755; segundo, notabilizar os desenhos, apresentando-os como frutos do intelecto – «pensamentos».

### PALAVRAS-CHAVE

**Vieira Lusitano | Auto-elogio | Nobilitação | Desenho | Guarnição**

### ABSTRACT

The different sensations resulted from Vieira Lusitano garnish and ungary drawings observation, registered in a few museums in our country, led us to consider other reasons beyond the painter intentions to promote this creative step in art itself. Painters ennoblement was more dependent in social origins rather in artistic merits, besides they continued to be overshadowed by mechanical overview. Vieira, however, despite ascending to the highest rank that a painter could aspire, among many other achievements, never felt truly recognized in the higher social spheres, yet never had an active voice on trying reversing the situation. In this article, we propose to prove that the garnishes used in Evora Museum drawings served two objectivs: first, to distinctively “perpetuate” his most important works from the social promotion point of view that had been destroyed in Lisbon great earthquake; second, point out the drawings and presenting them as fruit of the intellect – «thoughts».

### KEYWORDS

**Vieira Lusitano | Self-praise | Ennoblement | Drawing | Garnish**

## INTRODUÇÃO

A historiografia da arte nacional dedicada a setecentos e particularmente interessada na dinâmica do Desenho, tem vindo a considerar o guarnecimento dos desenhos de Vieira Lusitano do Museu de Évora (M.E.) como a «(...) contribuição do pintor para a valorização do Desenho como obra de arte» ou, com o mesmo sentido, a «(...) libertação [do Desenho] em relação à Pintura (...)», permitindo «ganhar foros de uma arte autónoma, passando de um mero meio a um fim em si» (Arruda, 2000: 37; Saldanha, 2000: 42b). Onde os investigadores vêem, em última análise, a

transformação de uma etapa criativa em direcção a domínio artístico, vemos: primeiro, a continuidade da problemática da nobilitação da arte da pintura e, consequentemente, do pintor; segundo, a tentativa de minimizar as perdas de décadas de produção artística infligidas por o terramoto de 1755, destacando, através de belas guarnições, o mais relevante do remanescente (desenhos originais, esboços, cópias, contraprovas); terceiro, a autopromoção de um pintor, consciente da sua genialidade, face aos preconceitos sociais relativamente à actividade exercida.

## OBJECTO DE ESTUDO

Servem de objecto de estudo os desenhos guarnecidos de Vieira Lusitano, hoje integrados no acervo do M.E., provenientes da Biblioteca Pública de Évora (B.P.E.), constituída principalmente por o espólio de D. Frei Manuel do Cenáculo Vilas Boas; doado para o efeito (Espanca, 1969: 7). Ao todo, consideramos vinte montagens. Cada uma destas integra um a cinco desenhos produzidos entre 1720 e a década de 50, assemblados anos depois do último produzido.

O processo de montagem dos desenhos não varia entre conjuntos, já que todos foram recortados por os respectivos limites e colados sobre folha de suporte. Contudo, o lugar que ocupam, em uma projecção por camadas, depende do tipo de montagem onde se inserem, podendo aparecer na 1.º ou 2.º camada anterior. Na maioria dos casos os desenhos situam-se na 1.º camada. A excepção verifica-se nos casos onde os fundos fingem parede marmoreada. Nestes conjuntos, contam-se três e quatro camadas, dependendo da dimensão da área do desenho a colar. Quando o desenho tem reduzidas dimensões fica sobreposto ao papel marmoreado, caso contrário subtrai-se a área aproximada do desenho ao suporte e substitui-se por folha branca. A justificação para tal acção ganha sentido nas montagens ME 689/1-3 e ME 695/1-3

[fig.01,02]. O fundo da primeira é conseguido com as sobras deste tipo de papel, não havendo suficiente para o seu par (segunda), nem tampouco para as restantes montagens (ME 679 e 710) [fig.03].

Desconhece-se praticamente tudo sobre este papel, mas podemos inferir o acesso limitado ao mesmo no nosso país ao tempo; como se perceberá. O acabamento não lustroso indica não se tratar de marmoreado a óleo, porventura procede da técnica de marmorização turca, consistindo na suspensão de pigmentos (vegetais e minerais) dissolvidos em água e líquido biliar sobre um reservatório contendo uma mistura de água e goma vegetal. Outro potencial indicador da aproximação a esta técnica de marmorização de papel encontrar-se sob o desenho e moldura da montagem ME 683 [fig.04], havendo marmoreado distinto (na cor e padrão), cujos limites coincidem com o ovalado do desenho emoldurado e rectângulo da cartela. Sem outro meio para além da visão humana, não se distingue se esta reserva de marmoreado cinzento mosqueado de branco foi obtida na mesma ocasião que o vermelho listrado de branco ou, ao invés, posteriormente, por sobreposição; não nos parecendo ser o caso. A provar-se a simultaneidade dos efeitos distintos, aproximamo-nos mais da manipulação oriental das tintas para o marmoreado fingido do que



Fig 01. *Retrato de Eclesiástico; Retrato de Nobre; Retrato de Eclesiástico*, Francisco Vieira Lusitano, 1733-50, Desenhos a sanguina, 18,7 x 33,3 (cm.), M.E. – inv. n.º 689/ 1-3 (fot. ©DRCAL/Museu de Évora).



Fig 02. *Retrato de Eclesiástico; Retrato de Nobre; Retrato de Eclesiástico*, Francisco Vieira Lusitano, 1733-50, Desenhos a sanguina, 17 x 31,2 (cm.), M.E. – inv. n.º 695/1-3 (fot. ©DRCAL/Museu de Évora).

da europeia. Contudo, tanto o padrão como a cor do marmoreado vermelho aproxima-se ao do mármore extraído das pedreiras francesas de Caunes-Minervois (Aude), usados, por exemplo, no monumental palácio de Versailles e, inclusivamente, na basílica de São

Pedro do Vaticano (Lassale, 2006: 107; Julien, 2013: 25). Relativamente ao cinzento mosqueado, aproxima-se, desta feita, ao mármore negro belga de Soignies, usado, por exemplo, em mobiliário (Lassale, 2006: 286) [fig.05].



**Fig 03.** *Santa Catarina de Alexandria Recusa a Proposta de Casamento do Imperador Maximino*, Francisco Vieira Lusitano, 1733-50, Desenho a sanguina, 24,5 x 20 (cm.), M.E. – inv. n.º 710 (fot. ©DRCAL/Museu de Évora).

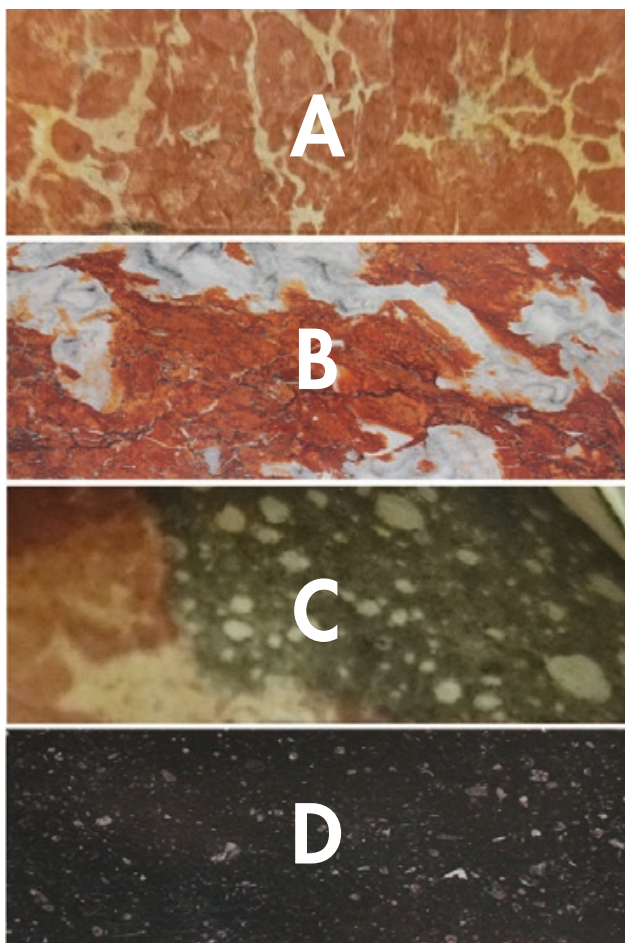


**Fig 04.** *Retrato do Cardeal Patriarca D. Tomás de Almeida*, Francisco Vieira Lusitano, c. 1744, Desenho a sanguina, lápis negro e branco, 23,5 x 17 (cm.), M.E. – inv. n.º 683 (fot. ©DRCAL/Museu de Évora).

Ultrapassando-se estas dúvidas técnicas e de origem do papel marmoreado, prosseguimos para o sentido da aplicação deste material a servir, fingindo, de fundo parietal para desenhos mais ou menos pormenorizados ou acabados, porém devidamente enquadrados por molduras pétreas simuladas, igualmente nobres (mármore branco de Carrara?), completamente estranhas na exposição da arte do desenho; menos na pintura religiosa retabular. Entre rochas “eternas”, as mais interessantes e elevadas do grupo mineral, por isso reservadas a monumentos especiais, expõem-se os mais frágeis registos artísticos, ainda que os mais importantes do ponto de vista criativo; ou não fossem a transmutação ou passagem da ideia para o papel. Esta escolha de apresentação não nos parece de todo fortuita, mas plenamente intencional, consciente da transferência da grandeza destes materiais para os delicados e perecíveis papéis.

Tudo indica que a iniciativa das montagens foi desencadeada por a catástrofe natural ocorrida a 01

de Novembro de 1755, depois de Vieira perceber a real dimensão da perda das suas obras largamente distribuídas por a cidade de Lisboa. Percebe-se, também, que as montagens terão decorrido ao longo do tempo, por fases. Reside exactamente aqui, no decurso do tempo, a justificação para a diferença notável de investimento ornamental entre guarnições, tendo o autor certamente tomado consciência da inevitabilidade de adequar as montagens aos recursos materiais disponíveis e acelerar o processo. Assim, para a continuidade das montagens não ficarem dependentes das folhas de marmoreado fingido, optou-se por adaptar e simplificar gradualmente o processo de montagem dos desenhos, transitando-se da mais complexa (fundo marmoreado com os enquadramentos dos desenhos em cantaria fingida) [fig.01,04,06], [tab.01], para algo mais simples (fundo liso e delimitações dos desenhos em filete duplo) [fig.07,08]; passando, a maior parte, por um investimento técnico-decorativo intermédio (bordadura monocromática, servindo de fundo parietal, a destacar o corpo pétreo fingido



**Fig 05.** **A** – Pormenor do padrão do papel marmoreado vermelho usado nas seguintes montagens de desenhos de Francisco Vieira Lusitano: M.E. 669, 673/1-3 [antigo], 683, 689/1-3, 696/1-5, 697/1-5; o pormenor em causa provém do conjunto 696/1-5. **B** – Pormenor de placa de mármore vermelho polido, extraído da pedreira francesa de Caunes-Minervois (dig. de fot. © Sylvie Barco/Éditions H. Vial, p. 107). **C** – Pormenor do padrão do papel marmoreado cinzento mosqueado usado na montagem M.E. 683 (fot. ©DRCAL/Museu de Évora). **D** – Pormenor de placa de mármore negro mosqueado polido, extraído da pedreira belga de Soignies (dig. de fot. © Sylvie Barco/Éditions H. Vial, p. 287).

relevado, onde, individualmente emoldurados, confinam-se os desenhos) [fig.09,10], [tab.01]. Concorre para esta presunção o confronto entre a informação presente e ausente da autobiografia – *O Insigne Pintor e Leal Esposo* (...) –, a qualidade social dos encomendantes e o destino final das obras ou a grandiosidade das mesmas. Logo no próêmio da obra, Vieira aponta algumas das pinturas mais representativas do seu génio artístico, infelizmente consumidas por os incêndios subsequentes ao terramoto de 55: a *Alegoria da Tomada de Lisboa aos Mouros*, na igreja de Nossa Senhora dos Mártires, em Lisboa (bem como na própria composição se inscreve: «Primeiro pensamento, e única lembrança,/ que nos restou do famoso Painel do tétro na/ Igrêja dos Martyres; consumido pelo in=/ [cê] ndio sucessivo ao Terremoto, q. sofreu a/ [c.]<sup>de</sup> de L.<sup>o</sup> em o p.<sup>o</sup> de Novembro de 1755»); o *Retrato do Cardeal D. Tomás de Almeida*; os retratos da família Real (admirados na galeria do Paço da Ribeira); *Jesus Cristo recebe Nossa Senhora Assumpta*; *Moisés Despedindo-se de Josué e Eleazar*; *Orfeu intercede*

*por Eurídice a Plutão e Proserpina*; *Perseu em Combate Petrifica os restantes Oponentes mostrando-lhes a Cabeça de Medusa*, no Palácio dos Condes das Galveias (Lusitano, 1780: 2-11). Destas criações, três julgam-se nunca saídas do papel – *Jesus Cristo recebe Nossa Senhora Assumpta*, *Intercessão de Orfeu por Eurídice a Plutão e Proserpina* e *Moisés Despedindo-se de Josué e Eleazar* –, conhecendo-se, hoje, a primeira e a segunda. Continuada a narrativa em verso, faz menção a mais seis pinturas igualmente perdidas e seis criações nunca transferidas para tela. Destas doze invenções sobreviveram apenas dois desenhos. O mais antigo corresponde à criação que lhe valeu o terceiro prémio da segunda classe da Accademia di San Luca, em 1716, com o tema *Entrada Triunfal de Alexandre o Grande na Cidade de Babilónia* – por o menos aproxima-se muito à pintura de Charles Le Brun sobre o assunto –, permanecendo no arquivo da instituição romana. O seguinte, na realidade uma contraprova ou *calchi*, *Perfil de D. João V*, de c. 1720, serviu de modelo



Fig 06. *Alegoria da Tomada de Lisboa aos Mouros*, Francisco Vieira Lusitano, c. 1750, Desenho a sanguina, 63 x 38 (cm.), Museu de Évora (M.E.) – inv. n.º 669 (fot. ©DRCAL/Museu de Évora).



Fig 07. *Sucesso na Concórdia; Recompensa da Virtude; Primavera; Peregrina; Ex-Líbris de Diogo Fernandes de Almeida*, Francisco Vieira Lusitano, 1729-50, Sanguina sobre papel (entre outras técnicas, vide Tab. 1), 25,7 x 36,6 (cm.), M.E. – inv. n.º 674/1-5 (fot. ©DRCAL/Museu de Évora).

a Antoine Mangin, gravador de cunhos da Casa da Moeda de Lisboa, estreando-se na peça de ouro de 1722.

Ao analisarmos as armações e guarnições onde cada um dos desenhos aludidos se encontram dispostos, notamos um padrão notável: a maioria das obras citadas no prefácio da autobiografia, as mais distintas do ponto de vista artístico e social, têm em comum a

armação mais elaborada, com fundo marmoreado, perlados, laçarias e festões de louro etc.. Há, no entanto, duas exceções, *Jesus Cristo recebe Nossa Senhora Assumpta* e *Intercessão de Orfeu por Eurídice a Plutão e Prosepina* –, contudo mostram sê-lo por as elevadas dimensões dos campos, ultrapassando em muito as das armações, sendo impossível aplicar enquadramento de dimensões semelhantes aos restantes sem suprimir vários centímetros aos desenhos.



Fig 08. Retrato da Rainha D. Mariana Vitória de Bourbon (?); Retrato da Rainha D. Mariana Vitória de Bourbon como Diana (?); Perfil de D. João V; Alegoria do Projecto Arquitectónico da Basílica de São Pedro no Vaticano, Francisco Vieira Lusitano, 1733-50, Sanguina sobre papel (entre outras técnicas, vide Tab. 1), 21,5 x 36,2 (cm.), M.E. – inv. n.º 684/1-4 (fot. ©DRCAL/Museu de Évora).

## O RESPONSÁVEL POR AS GUARNIÇÕES GERALMENTE ACEITE – OUTRA POSSIBILIDADE

A responsabilidade por a montagem e ornamentação dos enquadramentos dos desenhos em causa tem vindo a ser atribuída por a historiografia da arte, desde 1941 até ao presente, e sem contestação digna de nota, ao pintor António Joaquim Padrão. Certo é não existir prova a fundamentar a atribuição, apenas convicções fundamentadas na relação de proximidade – profissional e pessoal – entre Vieira e Padrão (Silveira, 1941: 10; Arruda, 2000: 228). A obstar contra a manutenção desta atribuição, temos: primeiro, o facto de alguns desenhos de Vieira terem estado inseridos nos álbuns de estampas da B.P.E., onde menos de 1/3 dos espécimes terá pertencido a António Joaquim Padrão, não o torna proprietário original dos mesmos, nem tampouco responsável por a introdução das peças em causa. Segundo, os desenhos de Vieira comprovadamente na posse de Joaquim Padrão reduzem-se apenas a

uma unidade, conservado no M.E., destacado por enquadramento decorado, porém sem paralelo com as guarnições objecto de estudo [fig.11]. Terceiro, em 1764, ano da toma de posse deste desenho, Padrão inventario-o com o número 3, logo, disporia de número bastante reduzido de desenhos de Lusitano e em data bastante avançada. Quarto, dentro do círculo de seguidores, discípulos, conhecidos e amigos de Vieira Lusitano, encontram-se diversos artistas com capacidades técnicas, se não superiores, aproximadas às advogadas a Padrão. Quinto, da linguagem decorativa usada nos enquadramentos dos desenhos de Vieira Lusitano não se notam vestígios nas molduras dos trabalhos calcográficos de Padrão, temporalmente compreendidos entre 1754 e c. 63, algo que seria expectável caso contribui-se nas guarnições dos desenhos do M.E.; encontrando-se, ao invés, nas dos de João Silvério Carpinetti.



Fig 09. *Sagrada Família; Agonia de Jesus no Horto; Retrato de Nobre Cavaleiro Depois de Caçada; Retrato de Eclesiástico; Retrato de Eclesiástico*, Francisco Vieira Lusitano, 1733-50, *Desenhos a sanguina*, 24,5 x 33 (cm.), M.E. – inv. n.º 684/1-5 (fot. ©DRCAL/Museu de Évora).



Fig 10. *São Francisco de Assis*, Francisco Vieira Lusitano, 1733-50, *Desenho a sanguina*, 14,5 x 11 (cm.), M.E. – inv. n.º 693 (fot. ©DRCAL/Museu de Évora).

## JOÃO SILVÉRIO CARPINETTI

Presume-se que tenha nascido durante a década de 30, pois entra no mercado de trabalho da capital nos anos finais de 50. Dez anos depois perde-se o rasto de produção e só voltamos a ter notícia deste em 1771<sup>1</sup>. Desse ano até 1783, subsiste um vazio informativo, ignorando-se o momento aproximado em que terá abandonado a actividade artística para se tornar negociante de produtos das possessões ultramarinas portuguesas<sup>2</sup>.

Carpinetti continua a ser conhecido apenas por as suas águas-fortes, não se identificando, até ao momento, qualquer pintura autógrafa e, conseqüentemente, atribuída, no entanto, em documentação oficial, apresenta-se e é reconhecido como pintor. Não restam muitas dúvidas sobre quem terá conduzido Carpinetti no aprimoramento da técnica calcográfica, como também parece não existir sobre quem o terá introduzido na mesma, cabendo a Padrão a etapa final e a Vieira Lusitano a inicial. Vieira Lusitano, em 1761, trata Carpinetti como discípulo, isto um par de anos depois de saídas as primeiras gravuras independentes do instruendo, portanto a aprendizagem terá ocorrido antes de 58, ou seja, da admissão na oficina de Padrão.

Ao contrário das calcografias de Padrão, compreendidas entre 1754 e c. 1763, boa parte das quais dependentes da aprovação do criador Vieira Lusitano, as de Carpinetti, produzidas entre 58 e 67/68 e raramente reproduzindo desenhos do seu maior e primeiro mestre, apresentam nas molduras diversos elementos presentes no programa decorativo das guarnições dos desenhos em causa, em concreto: laçarias, tachas [fig.09,12], frisos perlados e/ou perlados intercalados com contas alongadas [fig.01,02,03,06,09,10,13], *guttae*, cartelas [fig.14,15,04,13,15] etc.. A coincidência destes elementos decorativos acharem-se nas calcografias de Carpinetti não determina, por si só, a participação deste nas guarnições dos desenhos de Lusitano, ainda que a responsabilização seja muito tentadora. É certo que os elementos comuns, na maioria das calcografias, não se mostram num todo estilisticamente coerente – classicista –, ao contrário do que acontece nas guarnições dos desenhos, pois mesclam-se com rocalhas, concheados e guirlandas de flores rococós. No entanto, esta situação de desarmonia estilística verifica-se especialmente nos registos de santos, cujo fim, como se sabe, para além de devocional, é também comercial, devendo ser, mais do que coerentes no estilo, visualmente apelativos.

1. A.N.T.T., ADLSB, CNLSB9, Cx. 8, Lv. 36, fl. 47.

2. A.N.T.T., Feitos Findos, Juízo da Índia e Mina, Mç. 1, N.º 8, Cx. 1, 49 fls.



Fig 11. *Anunciação*, Francisco Vieira Lusitano, 1733-50, Desenho a sanguina, 27 x 18 (cm.), M.E. – inv. n.º 712 (fot. ©DRCAL/ Museu de Évora).

## OS AUTO-ELOGIOS DE VIEIRA LUSITANO

Segundo o padre José Caetano de Almeida, Beneficiado da igreja Patriarcal de Lisboa, bibliotecário de D. João V e de D. José, Vieira Lusitano era um «insigne» e «tremendo patarata»<sup>3</sup>. Esta dimensão pouco modesta ou vaidosa de Vieira Lusitano não tem sido comentada, mas é fundamental para a compreensão da autobiografia e guarnecimento dos seus desenhos.

O caso de Vieira Lusitano, por tudo o que se conhece, desajusta-se da realidade nacional dos pintores de cavalete com oficina na capital do país, não podendo

servir, à partida, de padrão na análise paritária entre os novos e os antigos profissionais liberais, pecando por excessos, tanto em quantidade como qualidade. Por outro lado é perfeito face aos muitos indicadores de resistência dos sectores liberais já há muito estabelecidos em reconhecer nobreza e liberalidade ao próprio Lusitano por a profissão exercida. Para a maioria dos sujeitos dos estratos mais elevados da sociedade, oriundos sobretudo da nobreza, a arte pictórica, continuava a ser «(...) uma «prenda», um talento que os adolescentes fidalgos deviam possuir; senão, era um ofício como os outros.» (França, 1977:

3. B.P.E., COD. CXII/ 2 – 12, fl. 102r - [Carta de José Caetano de Almeida a João Baptista de Castro, de 12 de Fevereiro de 1761]. Comentário a propósito da encomenda da estampa *São José e Menino*, gravada por António Joaquim Padrão e datada de 1763, a fim de ilustrar a posteriori a *Vida do Glorioso Patriarca S. José*, publicada em 1761.



Fig 12. *Nossa Senhora das Barracas*, Fernão Gomes (pint.), Vieira Lusitano (des.) e João Silvério Carpinetti (grav.), 1760, Calcografia sobre papel, 11,5 x 7,9 (cm.), Sociedade Martins Sarmiento (S.M.S.) – Coleção de Estampas, inv. n.º 1349 (fot. © S.M.S.).



Fig 13. *Benção do Menino Jesus ao Colo de São José*, João Silvério Carpinetti (gravador), S.d. [c. 1768], Calcografia sobre papel, 12,7 x 8,3 (cm.), Sociedade Martins Sarmiento (S.M.S.) – Coleção de Estampas, inv. n.º 1363 (fot. © S.M.S.).

256, 257). Como sabemos, apesar do serviço de excelência a imortalizar momentos histórico-religiosos e pessoas, dentro e fora do país, o episódio de nobilitação de cavaleiro de Santiago de Vieira Lusitano só se resolveu favoravelmente para o pretendente por o facto de a consorte ter origem nobre. Este aspecto assombrou a vida e o orgulho profissional de Lusitano, evidenciando-o na introdução da autobiografia:

«[...] zelo de ganhar a honra, para do modo possível se repor por as suas prendas no equilíbrio das qualidades do nascimento, em que o excedia a Esposa; o desempenho deste zelo, no ardor do estudo, e assídua aplicação, com que chegou a laurear-se na sua Arte com as mais distintas honras, que outro algum Português tenha conseguido.»  
(Lusitano, 1780: [IV])

A vaidade de Vieira, sentida por José Caetano de Almeida, independentemente de real ou não, acabava por reflectir os constrangimentos sociais que os pintores portugueses ainda sentiam no país. Portanto, o modo como o pintor se faz apresentar e apresenta a sua autobiografia – *O Insigne Pintor, e Leal Esposo*, em forma de poema –, nas montagens de desenhos e os desenhos do M.E. – *Pensamentos do Insigne Francisco Vieira Lusitano; Pensamentos Originaes do Insigne Vieira*, guarnecedo-os ricamente, como se tratassem de obras de arte acabadas – não deixam de ser meios de combate contra os preconceitos sociais dos mais elevados estratos da sociedade em relação à classe dos pintores.



Fig 14. São José, Nossa Senhora e Jesus Salvador do Mundo; Retrato de Nobre, Vieira Lusitano, c. 1733-50, Desenhos a sanguina, 25 x 17,5 (cm.), M.E. – inv. n.º 709/1-2 (fot. ©DRCAL/Museu de Évora).



Fig 15. São Ciro, João Silvério Carpinetti (gravador), 1766, Calcografia sobre papel, 14,3 x 9,3 (cm.), Sociedade Martins Sarmento (S.M.S.) – Coleção de Estampas, inv. n.º 1355 (fot. © S.M.S.).

## AUTOBIOGRAFIA POEMADA – O INSIGNE PINTOR, E LEAL ESPOSO – E PAROGONA PINTURA VERSUS POESIA

A 24 de Dezembro de 1787, sete anos depois da publicação da autobiografia de Vieira Lusitano, Joaquim Machado de Castro profere o *Discurso sobre as Utilidades do Desenho* na Casa Pia do Castelo de São Jorge, em Lisboa, sede da Aula de Desenho fundada por o Intendente-Geral da Polícia, Diogo Inácio Pina Manique, em 1781. Destacamos, do prómio do texto, a seguinte passagem:

«Pessoas de crédito me dizem haver Professor de Desenho, que sem ver, nem ouvir ler este papel já me satirizava; dizendo que dos Artistas, unicamente se querem as obras materiais, ou manuais: condenando-me igualmente amar os versos.»  
(Castro, 1788: [IV])

De seguida, Machado de Castro lembra que diversos pintores e tratadistas nunca negaram a poesia como fonte de inspiração, aliás não só incentivaram o estudo de grandes nomes da arte poética como chegaram mesmo a aventurarem-se nela, não por pretensiosismo, mas por se convencerem que ambas as artes partiam da mesma base, em concreto, do intelecto, do qual nasce a inspiração (fogo, entusiasmo):

«Ora qual será o Artista que nesta lição se não acenda para fazer também o seu verso; Se não se embriagar naquele néctar Divino (por assim dizer em frase Poética) dará provas de faltar-lhe o entusiasmo.»  
(Castro, 1788: [V])

Em outro lugar, expõe a mesma ideia:

«(...) naquele entusiasmo que esquentava os cérebros dos Artistas do Desenho, e os Poetas com igualdade (...)»<sup>4</sup>.

Dever-se-á entender a autobiografia de Vieira Lusitano no sentido de prova da igualdade de partida – o intelecto – entre a Pintura e Poesia, onde nasce o furor criativo, admitindo-se a pintores o exercício de Poesia? Estamos convencidos deste e maior alcance. Conhecem-se diversos casos de pintores a usar a poesia na abordagem à Pintura. A título de exemplo, enumere-se: Charles-Alphonse du Fresnoy, com *De Arte Graphica*, de 1668; Charles-Antoine Coypel, com *Epistre a mon Fils, sur la Peinture*, de 1722; Francisco Xavier Lobo, com *Sylva Laudatória da Pintura*, manuscrito parcialmente conhecido através da *Colecção de Memórias*, de Cirilo Volkmar Machado. Outros, usando do verso, escreveram para além do tema pictórico, como: Salvator Rosa (1615-73), com *La Musica, La Poesia, La Guerra etc.* (sátira); Bento Coelho da Silveira (1620- 1708), com: primeiro, *Quando quis alabar ciega tus glorias* (Soneto) etc.; de Francisco Xavier Lobo, anteriormente mencionado, conhecem-se fragmentos de sonetos. Assim, no nível mais imediato, Vieira Lusitano, com maior ou menor desenvoltura, ao dar a conhecer a sua história pessoal e profissional por extensíssimo verso, demonstrava a grandeza ou pluralidade do seu génio e erudição, arruinando os preconceitos relativos aos pintores e dos quais também era vítima, concretamente, serem profissionais mecânicos de espírito limitado. Ao contrário dos Homens das Belas-Artes – conceito lato até meados do século XVIII, incluindo disciplinas das Belas-Letras –, os Homens das Belas-Letras (retóricos, historiadores, filósofos etc.), com excepção dos poetas, nunca tiveram dificuldades de aceitação e reconhecimento por parte da alta sociedade. Quando a liberalidade da Pintura começa a ser seriamente discutida – isto a partir da primeira parte do século XV, através de Leon Battista Alberti, em *La Pittura*, de 1435 –, chegados à segunda metade desse século, Leonardo da Vinci, em *Trattato della Pittura*, vai promover a paragona entre esta e a mais recentemente aceite, a Poesia (Babid, 2005: 215 e ss.). Ora, Vieira Lusitano, sem usar do estilo cáustico vinciano, não deixa de paragonar a Pintura

e a Poesia na sua autobiografia, concluindo de forma idêntica, e, ironicamente, em verso:

«Se a Poesia os ouvidos  
Sonoramente Recreia,  
A Pintura encanta os olhos  
Com rara muda eloquência.  
E vá do vivo ao pintado  
Muito embora diferenças,  
Que assim vai do ver sublimes  
Pinturas a ouvir Poetas.  
Por mais que se esgote, e canse  
De Aganipe a melhor veia,  
Não há de como Van Dyck  
Formar uma efigie vera.»  
(Lusitano, 1780: 601)

Neste excerto, apresentam-se dois valores: o primeiro – de «Se a Poesia os ouvidos (...)» a «(...) Com rara muda eloquência.» –, equilibrador, parte originalmente da observação atribuída por Plutarco a Simonides de Quios: *poesia tacens, pictura loquens*<sup>5</sup> (Braider, 1999: 168). O segundo, desequilibrador – de «E vá do vivo ao pintado (...)» a «(...) Formar uma efigie vera» –, confere à Pintura vantagem em relação à Poesia, isto apesar do ritmo desta em relação ao estatismo daquela. Porém, para Vieira, por maior favorecimento de Aganipe (musa inspiradora) aos poetas, estes jamais superariam as imagens vívidas realizadas por os pintores, aludindo a Antoon van Dyck. Lusitano, aliás, seguindo e desenvolvendo o raciocínio de Leonardo da Vinci, conclui que face aos vastos conhecimentos necessários para a prática da Pintura, esta ultrapassa em todas as medidas as outras disciplinas:

«Privilégio que altamente  
Faz com que a Pintura exceda  
Por universal a todas  
Quantas Artes, e Ciências:  
Que cada uma de essas outras  
Tem limitação de esfera,  
Ela só como infinita  
Não tem limites, nem metas.»  
(Lusitano, 1780: 601)

Dois outros aspectos importam muitíssimo para alcançar a profundidade da autobiografia de Lusitano, por

4. B.P.E., COD. CXXVII/ 1-13, N.º 2448, fl. 264r – [Carta de Joaquim Machado de Castro a frei Vicente Salgado, de 27 de Agosto de 1788].

5. Pintura é muda poesia, poesia é pintura falante. Tradução nossa.

um lado, a estrutura, por outro, o género. A estrutura dividida em Cantos de *O Insigne Pintor, e Leal Esposo*, inspirada em obras de autores clássicos e modernos, como *A Ilíada*, de Homero (VII a.C.) e *Os Lusíadas*, de Luís de Camões (1524-80) etc., prenuncia um poema épico, no entanto, a narrativa não ultrapassa a dimensão individual e subjectiva – lírica – nas mais variadas vertentes: emocional, amorosa, psicológica, social, económica, profissional etc. *O Insigne Pintor* (...) era "(...) a única autobiografia impressa da Arte portuguesa (...)", para mais escrita em forma poética (Arruda, 2000: 48). Com isso, Vieira Lusitano, provava erudição por o conhecimento que deteria dos clássicos antigos e modernos; ostentava, com vaidade e orgulho, a sua nobreza e "divindade" natural; manifestava-se contra o sistema vigente de nobilitação social; praticava artes consideradas então verdadeiramente liberais, como a poesia, provocando e desarmando aqueles que teimavam em desvalorizar a capacidade intelectual dos pintores.

A História mostrava o esquecimento que a elite e os poucos e limitados mecenas nacionais votavam aos seus melhores pintores e escultores, ao contrário do que acontecia em Itália (Emison, 2004: 73, 84, 87-88). Já os poetas mereceram diferente atenção. Na Biblioteca Nacional de Portugal (B.N.P.), sucessora da Biblioteca Pública da Corte (1796), encontra-se um volume de estampas, composto em 1791, com o seguinte título: *Retratos de Cardeais, Bispos e Varões Portugueses Ilustres em Nobreza, Armas e Letras e Santidade*<sup>6</sup>. Para a problemática, as primeiras e a última secções não nos interessam em absoluto, ao contrário dos Homens de Letras, em específico, os poetas. O motivo que nos leva a estar atentos para a inclusão de artistas que se expressam através do Desenho no álbum supracitado, dentro do grupo de Homens de Letras, deve-se a Joaquim Machado de Castro, recordando que entre os mais esclarecidos de diversas nações – inclusivamente portugueses, embora menos –, o Desenho era visto como um dos

principais ramos das Belas-Letras, bem como das Ciências Severas ou Exactas:

«A Juízo dos Sábios de todas as Nações, sem exceptuar vários Sábios Portugueses (ainda que poucos) é opinião constante que os conhecimentos do Desenho fazem um ramo dos principais das Belas Letras: e de que estas sejam o esmalte das Ciências Severas, também é ponto de que ninguém duvida.»<sup>7</sup>

Ora, realmente identifica-se no álbum representantes de ambas as artes, poetas e pintores, ou melhor, poetas<sup>8</sup> e um pintor; Vieira Lusitano, no caso. Porém devemos-nos interrogar a que título Vieira foi incluído: pintor ou poeta? A dúvida deixa de ser legítima, não obstante a criação estar devidamente identificada, pois a estampa inclui uma quadra e, para além disso, a autobiografia "poemada" do artista já era há muito conhecida:

«Bela Inês o teu Francisco sem ti não pode ter paz pede a Deus que ele contigo lá vá estar onde tu estás.»

A paragona levada a cabo por Vieira, entre Pintura e Poesia, sublinhando a supremacia da primeira não apenas face à segunda, mas perante todas as artes e ciências, a opção do pintor compor a sua autobiografia em forma de poema lírico, a insistência de Joaquim Machado de Castro em "colar" as disciplinas do Desenho às Belas-Letras face às críticas de menoridade intelectual dirigidas a pintores e escultores, as ausência de uma secção de Artes no álbum de estampas de varões portugueses ilustres – tão só de Letras –, provam indubitavelmente a desconsideração votada a pintores e escultores, entre outros, por as mais elevadas esferas da sociedade, apesar da cultura geral necessária, nomeadamente em Letras (Poesia, História, Filosofia etc.), para o bom desempenho de funções.

6. B.N.P., Iconografia, Cota: E.A. 4 A.

7. B.P.E., COD. CXXVII/ 1-13, fl. 267v – [Carta de Joaquim Machado de Castro a Frei Vicente Salgado, datada de 27 de Agosto de 1788]. Tendo sido censurado para a publicação do *Discurso*, o excerto estava integrado em um parágrafo bastante crítico para o clero, acusando-o, na sua maioria, de não ser instruído nas Artes do Desenho, dando azo a situações caricatas quando as encomendas seguiam exclusivamente as suas determinações.

8. Entre outros, aponte-se: Luís de Camões (1524-80), Manuel Tomás (1585-1665), Padre António Vieira (1608-97), Tomás Pinto Brandão (1664-1743), Manuel de Andrade de Figueiredo (1670-1735), Padre António dos Reis (1690- 1738), Francisco Pina de Melo (1695-1773).

## MOLDURA PANEGÍRICA

Reconhece-se, por diversas fontes, a enorme e longínqua importância conferida à moldura. Se cuidada e atractiva garantia a valorização do produto:

«(...) les Quadres servent d'ornement aux tableaux; ils contribuent encore à les faire paroistre davantage. Aussi les marchands et les curieux affectent de ne montrer jamais leurs tableaux, s'ils ne sont dans des bordures, afin qu'ils fassent un plus bel effet; C'est pourquoy les Italiens disent qu'une belle bordure, qu'ils nomment corniche, est il Rufiano del quadro (...).»  
(Félibien, 1676: 712)

Para o coleccionador, negociante de arte ou galerista e artista que vendia directamente ao público, a moldura desempenhava papel fundamental: primeiro, dirigia e confinava a atenção do observador para a obra em causa; segundo, inconscientemente, a moldura persuadia ou influenciava a decisão; terceiro, era uma mais-valia material, com valor económico; quarto, se partisse dos critérios e indicações do pintor

para cada obra realizada, tornava-se parte integrante destas (Poussin e Jouanny, 1911: 20-21). O facto de o Desenho ser abrilhantado com emolduramentos fingidos não significava que se tratasse de um produto acabado. O procedimento não era novo e com este nível de cuidado e dedicação recuava, por o menos, a meados/ terceiro quartel do século XVI, com o *Libro di Disegni*, propriedade de Giorgio Vasari (1511-74). Esta acção, muito provavelmente teve na sua génese mais a estima de coleccionador, no caso, de diferentes autores, do que de pintor, não pretendendo imprimir "globalmente" a ideia de que o Desenho é consequência do pensamento do um artista, como se percebe ser essa a intenção de Vieira Lusitano ao identificar literalmente os seus desenhos guarnecidos como «Pensamentos». Por outro lado, os desenhos, contraprovas, esboços e estudos de Vieira, ao serem emoldurados desta forma digna e bela, repunham de alguma forma a verdade do seu génio ao atrair plenamente as atenções para as "sobras" ou «memórias débeis» das obras destruídas, justificando os auto-elogios e salvaguardando a perpetuidade da sua memória.

## CONCLUSÃO

Face ao referido, como devemos olhar para os desenhos guarnecidos de Vieira Lusitano do M.E? Contributo do artista para a valorização do Desenho como obra de arte, no sentido de deixar de ser a segunda etapa do processo criativo para se tornar em domínio artístico ou, ao invés: primeiro, conferição – «do modo possível», através de belíssimas e atraentes guarnições – de dignidade para as "memórias" (desenhos) das obras mais importantes destruídas a 01 de Novembro de 1755, garantindo e acautelando, deste modo, a perpetuidade da sua memória através dos tempos e justificando o auto-elogio biográfico;

segundo, o elevado investimento artístico na maioria das guarnições dos seus desenhos, contraprovas, esboços e estudos, peças não reconhecidas como obras de arte acabadas, tão só curiosidades (ainda que extremamente apreciadas e procuradas), associado à identificação dos mesmos como «pensamentos», não deixa de ser um irónico manifesto contra a incapacidade dos sectores mais conservadores da sociedade portuguesa reconhecerem a profunda intelectualidade da actividade do pintor; só comparável com os casos conhecidos de delegação da etapa de colorir a outrem.

tab.01

DESENHOS GUARNECIDOS DE VIEIRA LUSITANO NO M.E.  
– Organização por profusão ornamental (dos mais complexos para os mais simples)

| Séries | N.º Inv.         | Temas<br>(leitura da esq.<br>para a dir. e de<br>cima para baixo)   | Efeitos e técnicas empregues<br>na guarnição   | Técnicas de<br>desenho   | Dimensão<br>geral<br>(cm.,<br>alt. x larg.) | Inscrições |
|--------|------------------|---|--|--|---|------------|
| a)     | 669              | <i>Alegoria da Tomada de Lisboa aos Mouros</i>  | <b>Fundo:</b> folhas de papel marmoreado vermelho coladas entre si;<br><b>Moldura:</b> papel branco recortado decorado a <i>grisaille</i> e colado sobre o papel marmoreado.                           | Sanguina, lápis de carvão, caneta a nanquim (?).               | 63 x 38                                     |            |
|        | [Antigo] 673/1-3 | 1 – <i>Securitati Publicae</i> [ME 673];<br>2 – <i>Aretusa Transformada em Fonte perante o Olhar de Alfeu</i> [ME 3543];<br>3 – <i>Oferenda de Piteu a Posídon</i> [ME 3544]. | Antes de 1996, com o procedimento de restauro, o <b>fundo:</b> papel marmoreado vermelho. Não apresentava molduras. Desenhos recortados colados directamente sobre o papel marmoreado.                 | 1 – Desenho a caneta a tinta ferrogálica e nanquim, sanguina.  | 35 x 50                                     |            |
|        | 679              | <i>Santa Bárbara</i>  | <b>Fundo:</b> sem fundo original;<br><b>Moldura:</b> papel branco recortado e decorado a <i>grisaille</i> .  | Contraprova de desenho a sanguina.                             | 24,5 x 20                                   |            |
|        | 683              | <i>Retrato do Cardeal Patriarca D. Tomás de Almeida.</i>  | <b>Fundo:</b> papel marmoreado vermelho e preto (correspondência exacta sob o desenho colado); <b>Moldura:</b> papel branco recortado e decorado a <i>grisaille</i> e colado sobre o papel marmoreado. | Sanguina, lápis de carvão, lápis branco, caneta a nanquim (?). | 23,5 x 17                                   |            |
|        | 689/1-3          | 1 – <i>Retrato de eclesiástico</i> ;<br>2 – <i>Retrato de Nobre</i> ;<br>3 – <i>Retrato de eclesiástico.</i>  | <b>Fundo:</b> folhas de papel marmoreado vermelho coladas entre si;<br><b>Moldura:</b> papel branco recortado, decorado a <i>grisaille</i> e colado sobre papel marmoreado.                            | 1 a 3 – Sanguina   | 18,7 x 33,7                                 |            |
|        | 695/1-3          | 1 – <i>Retrato de eclesiástico</i> ;<br>2 – <i>Retrato de nobre</i> ;<br>3 – <i>Retrato de eclesiástico.</i>  | <b>Fundo:</b> sem fundo original;<br><b>Moldura:</b> papel branco recortado e decorado a <i>grisaille</i> .  | 1 a 3 – Sanguina   | 17 x 31,2                                   |            |

tab.01 (cont.)

| Séries | N.º Inv. | Temas<br>(leitura da esq.<br>para a dir. e de<br>cima para baixo)   | Efeitos e técnicas empregues<br>na guarnição   | Técnicas de<br>desenho | Dimensão<br>geral<br>(cm.,<br>alt. x larg.) | Inscrições |
|--------|----------|---|--|------------------------|---|------------|
|        | 696/1-5  | 1 – <i>Judite decapita Holofernes</i> ;<br>2 – <i>Jael assassina Sisera</i> ;<br>3 – <i>Nossa Senhora com o Menino entre Santas e Anjos</i> ;<br>4 – <i>Sob o teu comando reprimimos a audácia do inimigo [I, trad. nossa]</i> ;<br>5 – <i>Sob o teu comando reprimimos a audácia do inimigo [II]</i> . | <b>Fundo:</b> folhas de papel marmoreado vermelho coladas entre si;<br><b>Moldura:</b> papel branco recortado, decorado a <i>grisaille</i> e colado sobre papel marmoreado.                                    | 1 a 5 –<br>Sanguina    | 41 x 54,7                                   |            |
|        | 697/1-5  | 1 – <i>Leitura de Nossa Senhora</i> ;<br>2 – <i>Descimento da Cruz</i> ;<br>3 – <i>São Francisco de Paula</i> ;<br>4 – Capitular «V» com tema da <i>Anunciação</i> sob fundo;<br>5 – Capitular «L» com tema <i>Apresentação do Menino Jesus no Templo</i> sob fundo.                                    | <b>Fundo:</b> folhas de papel marmoreado vermelho coladas entre si [resquício de marmoreado preto];<br><b>Moldura:</b> papel branco recortado e decorado a <i>grisaille</i> e colado sobre o papel marmoreado. | carvão                 | 42,8 x<br>58,3                              |            |
|        | 710      | <i>Santa Catarina de Alexandria Recusa a Proposta de Casamento do Imperador Maximino</i> .  | <b>Fundo:</b> sem fundo original;<br><b>Moldura:</b> papel branco recortado e decorado a <i>grisaille</i> .  | Sanguina               | 25 x 17,5                                   |            |
| b)     | 676      | <i>Apolo</i> .  | <b>Fundo e moldura:</b> a folha de fundo e da moldura são a mesma; a bordadura é monocroma (castanha), enquanto a moldura fingida é obtida por <i>grisaille</i> .  | Sanguina               | 35,8 x<br>19,2                              |            |

tab.01 (cont.)

| Séries | N.º Inv. | Temas<br>(leitura da esq.<br>para a dir. e de<br>cima para baixo)  | Efeitos e técnicas empregues<br>na guarnição   | Técnicas de<br>desenho | Dimensão<br>geral<br>(cm.,<br>alt. x larg.) | Inscrições                      |
|--------|----------|--|--|------------------------|---|---------------------------------|
|        | 684/1-5  | 1 – <i>Sagrada Família, São Zacarias e Santa Isabel</i> ;<br>2 – <i>Agonia de Jesus no Horto</i> ;<br>3 – <i>Cavaleiro Caçador</i> ;<br>4 – <i>Retrato de Eclesiástico</i> ;<br>5 – <i>Retrato de Eclesiástico</i> . | <b>Fundo e moldura:</b> folha de fundo e da moldura são a mesma; a bordadura é monocroma (castanha), enquanto a moldura fingida é obtida por <i>grisaille</i> .                                      | Sanguina               | 25 x 33                                     | SEMPRE FIRME [cabeça]; A/W [pé] |
|        | 685      | <i>Vénus Acidália</i>  | <b>Fundo e moldura:</b> a folha de fundo e da moldura são a mesma; a bordadura é monocroma (castanha), enquanto a moldura fingida é obtida por <i>grisaille</i> .                                    | Sanguina               | 35,8 x 19,4                                 |                                 |
|        | 693      | <i>São Francisco de Assis</i>  | <b>Fundo e moldura:</b> a folha de fundo e da moldura são a mesma; a bordadura é monocroma (cinzenta), enquanto a moldura fingida é obtida por <i>grisaille</i> , sendo realçada por pigmento verde. | Sanguina               | 14,5 x 11                                   |                                 |
|        | 706      | <i>Nossa Senhora do Carmo com o Menino Jesus ao Colo</i>   | <b>Fundo e moldura:</b> a folha de fundo e da moldura são a mesma; a bordadura é monocroma (cinzenta), enquanto a moldura fingida é obtida por <i>grisaille</i> , sendo realçada por pigmento verde. | Sanguina               | 14,5 x 10,9                                 |                                 |
|        | 707      | <i>Diana</i>   | <b>Fundo e moldura:</b> a folha de fundo e da moldura são a mesma; a bordadura é monocroma (castanha), enquanto a moldura fingida é obtida por <i>grisaille</i> .                                    | Sanguina               | 35 x 18,2                                   |                                 |
|        | 708      | <i>Neptuno</i>   | <b>Fundo e moldura:</b> a folha de fundo e da moldura são a mesma; a bordadura é monocroma (castanha), enquanto a moldura fingida é obtida por <i>grisaille</i> .                                    | Sanguina               | 36 x 19,2                                   |                                 |
|        | 709/1-2  | 1 – <i>Jesus Cristo Salvador do Mundo, Nossa Senhora e São José</i> ;<br>2 – <i>Retrato de Jovem Nobre</i> .   | <b>Fundo e moldura:</b> a folha de fundo e da moldura são a mesma; a moldura fingida é obtida por <i>grisaille</i> .   | Sanguina               | 25 x 17,5                                   |                                 |

tab.01 (cont.)

| Séries | N.º Inv. | Temas<br>(leitura da esq.<br>para a dir. e de<br>cima para baixo)  | Efeitos e técnicas empregues<br>na guarnição  | Técnicas de<br>desenho   | Dimensão<br>geral<br>(cm.,<br>alt. x larg.) | Inscrições                                       |
|--------|----------|--|---|--|---|--|
|        | 713/1-5  | 1 – <i>Nossa Senhora do Carmo com Menino Jesus</i> ;<br>2 – <i>Santa Bárbara</i> ;<br>3 – <i>Retrato de fidalgo</i> ;<br>4 – <i>Santa Bárbara Intercessora de Casal</i> ;<br>5 – <i>Retrato de Fidalgo</i> .   | <b>Fundo e moldura:</b> a folha de fundo e da moldura são a mesma; a bordadura é monocroma (castanho), enquanto a moldura fingida é obtida por <i>grisaille</i> . | Sanguina   | 24 x 33                                     | Pensamentos do Insigne Francisco Vieira Lusitano |
| c)     | 674/1-5  | 1 – <i>Sucesso na Concórdia</i> ;<br>2 – <i>Recompensa das Virtudes</i> ;<br>3 – <i>Primavera</i> ;<br>4 – <i>Peregrina</i> ;<br>5 – <i>Ex-Líbris de Diogo Fernandes de Almeida</i> .  | <b>Fundo e moldura:</b> a folha de fundo e da moldura são a mesma; as molduras fingidas são obtidas por caneta a nanquim (?) e os ornamentos a <i>grisaille</i> . | 1, 2, 4 – Sanguina, caneta a nanquim;<br>3 – Sanguina;<br>5 – Sanguina e lápis branco.                                       | 25,7 x 36,6                                 | PENSAMENTOS ORIGINAIS DO INSIGNE VIEIRA          |
|        | 684/1-4  | 1 – <i>Retrato da Rainha D. Mariana Vitória de Bourbon</i> ;<br>2 – <i>Retrato da Rainha D. Mariana Vitória de Bourbon como Diana</i> ;<br>3 – <i>Perfil de D. João V</i> ;<br>4 – <i>Alegoria do Projecto Arquitectónico da Basílica de São Pedro no Vaticano</i> . | <b>Fundo e moldura:</b> a folha de fundo e da moldura são a mesma; as molduras fingidas são obtidas por caneta a nanquim (?).                                     | 1, 4 – Sanguina;<br>3 – contraprova de desenho a sanguina;<br>2 – sanguina, caneta a nanquim, lápis de carvão, lápis branco. | 21,5 x 36,2                                 |  |

## BIBLIOGRAFIA

ARRUDA, Luísa – «Vieira Lusitano (1699-1783), O Desenho», In: ARRUDA, Luísa, CARVALHO, José Alberto (coord.) – *Vieira Lusitano(1699-1783), O Desenho*, Lisboa: MNAA, 2000, 35-67.

BABID, Rafey – *A History of Literary Criticism and Theory*, Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

BRAIDER, Christopher – «The Paradoxical Sisterhood: “Ut pictura poesis”», In: NORTON, Glyn P. (ed.) – *The Cambridge History of Literary Criticism. The Renaissance*, Vol. III, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, 168-75.

CASTRO, Joaquim Machado de – *Discurso sobre as Utilidades do Desenho*, Lisboa: António Rodrigues Galhardo, 1788.

EMISON, Patricia A. – *Creating the “Divine” Artist. From Dante to Michelangelo*, Leiden: Brill, 2004.

ESPANCA, Túlio – «O Pintor e Água-Fortista Vieira Lusitano», In: *Exposição de Desenhos de Vieira Lusitano existentes no Museu de Évora*, Évora: [S.n.], 1969, 5-8.

FÉLIBIEN, André – *Des Principes de l’Architecture, de la Sculpture, de la Peinture, et des autres Arts qui en Dependent*. Avec un Dictionnaire des Termes propres à chacun de ces Arts, Paris: Jean-Baptiste Coignard, 1676.

FRANÇA, José-Augusto – *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, Lisboa: Bertrand, 1977 (2.º ed.).

JULIEN, Pascal – «Marbres Couronnés. Couleurs de Versailles est Carrières du Royaume», In: JULIEN, Pascal (dir.) – *Marbres de Rois*, Marseille: Presses Universitaires de Provence, 2013, pp. 13-29.

LASSALE, Jacques Dubarry de – *Identification des Marbres*, Dourdan: Éditions H. Vial, 2006.

LUSITANO, Francisco Vieira – *O Insigne Pintor, e Leal Esposo. Vieira Lusitano, História Verdadeira, que ele escreve em Cantos Líricos (...)*, Lisboa: Oficina Patriarcal de Francisco Luís Ameno, 1780.

POUSSIN, Nicolas (A.) e JOUANNY, Ch. (ed.) – *Correspondance de Nicolas Poussin*, Paris: Société de l’Histoire de l’Art Français, 1911.

SALDANHA, Nuno – «Vieira Lusitano – O Desenho. Uns Parabéns Atrasados», In: *Arte Ibérica*, N.º 36 (2000, Jun.), 42-45.

SILVEIRA, Luís – *Uma colecção de desenhos da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora*, Évora: Tip. Minerva Comercial, 1941.

# O TRIUNFO DO BARROCO TALHA, ESCULTURA DE MADEIRA E OURIVESARIA DE PRATA DA IGREJA DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DE ELVAS NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XVIII

## THE TRIUMPH OF THE BAROQUE WOODEN CARVING, WOODEN SCULPTURE AND SILVERSMITHING OF THE CHURCH OF THE THIRD ORDER OF SAINT FRANCIS OF ELVAS IN THE FIRST HALF OF THE EIGHTEENTH CENTURY

Mário Henriques Z. Cabeças

Investigador  
marioahzc@gmail.com

### RESUMO

A nova igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Elvas, começada a ser edificada no início de Setecentos, teve importantes obras de enriquecimento artístico no seu espaço interno, sobretudo nas décadas de 30 e 40 desse século, de que damos conta no presente estudo, a saber: os retábulos de talha da capela-mor e das capelas laterais de Nossa Senhora da Conceição e do Senhor da Penitência, as obras de escultura de madeira de “João Baptista genoves” e um conjunto de sacras de prata executado em Roma por Giovanni Paolo Zappati.

### PALAVRAS-CHAVE

Elvas | Igreja da Ordem Terceira de São Francisco | João António Bellini | Escultura de madeira genovesa | Giovanni Paolo Zappati

### ABSTRACT

The new Church of the Third Order of St. Francis of Elvas started being built in the early 18th century had important works of artistic enrichment in its internal areas, particularly in the 30s and in the 40s of the 18<sup>th</sup> century, which can be handled in this study, namely the altarpieces of the main chapel and the side chapels of *Nossa Senhora da Conceição* and *Senhor da Penitência*. Besides these items the works of wooden sculpture of “João Baptista genoves” and a set of altar canons executed in Rome by Giovanni Paolo Zappati will also be analyzed in this approach.

### KEYWORDS

Elvas | Third Order of St. Francis | João António Bellini | Genoese wooden sculpture | Giovanni Paolo Zappati.

## INTRODUÇÃO

As igreja dos Terceiros de Elvas começou a ser erguida em 1701 (Keil, 1943: 78), tendo sido reformada na segunda metade desse século, como indicia não só o vocabulário arquitectónico dos vãos do imóvel e da torre sineira (rematada por um cúpula bolbosa), mas, de forma mais concludente, a data de 1761 que se encontra inscrita no pórtico principal do templo [fig.01]. Sobretudo na década de 30 e 40 de Setecentos, o interior da igreja foi objecto de importantes obras de enriquecimento decorativo de que se destacam os magníficos retábulos barrocos de talha dourada da capela-mor e das capelas laterais de Nossa Senhora da Conceição e do Senhor da Penitência. O que se pretende com o presente texto é pois revelar dados novos a partir de fontes de arquivo,<sup>1</sup> não só relacionados com esse conjunto retabular (em que interveio no retábulo-mor, embora por um tempo breve, o conhecido escultor italiano João António Bellini), mas também com a colaboração do escultor da Ligúria “João Baptista genoves” com os Terceiros de Elvas, colocando-se a hipótese de se tratar do escultor de madeira Giovanni Battista Maragliano

(filho do célebre Anton Maria Maragliano), do qual até ao momento muito pouco se sabe acerca da sua produção artística, com excepção de uma referência documental que o associa a uma obra de escultura em Bogliasco (Génova). Por último, dar-se-á conta de umas sacras de prata da autoria do ourives Giovanni Paolo Zappati que os Terceiros elvenses mandaram executar em Roma.

Pela sua relevância, numa outra oportunidade, será nossa intenção desenvolver cada um dos itens aqui abordados.



Fig. 01 · Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Elvas.

1. Agradecemos ao anterior Conselho da Ordem Franciscana Secular de Elvas, nas pessoas de D. Benvinda Conceição Crisóstomo, do Sr. António Almerindo Ferreira e do Sr. António Marmelo, e ao actual ministro da Ordem, o Sr. José Ventura, a generosidade e a pronta disponibilidade que demonstraram em nos permitir o acesso ao Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco dessa cidade.

## A EXECUÇÃO DO RETÁBULO-MOR E A INTERVENÇÃO DOS ESCULTORES MANUEL CARREIRAS, JOSÉ GOMES E ANTÓNIO DE PÁDUA (JOÃO ANTÓNIO BELLINI)

Como já demonstrou Miguel Ángel Vallecillo Teodoro, o retábulo da ousia da igreja da Ordem Terceira de São Francisco foi ajustado a 28 de Agosto de 1729, entre a ordem e os entalhadores calipolenses Francisco Freire e Manuel de Oliveira,<sup>2</sup> seu cunhado, comprometendo-se estes “a fazer em toda a sua última perfeçao toda a obra do retabolo de sua capela mor na forma dorisco que os ditos oficiais mostrarao a meza, levando a perfeçao a talha e esculturas na forma que modernamente usase” (publ. Vallecillo Teodoro, 1996: 170, 300-301). Por cada dia de trabalho, Francisco Freire receberia 480 réis e Manuel de Oliveira 400. Os restantes oficiais seriam pagos consoante o préstimo e a função de cada um (Vallecillo Teodoro, 1996: 300-301).

Com efeito, Francisco Freire, o mestre da obra, nos meses de Junho e Julho de 1730, dirigiu-se a Lisboa para escolher e comprar a madeira (pinho da Flandres) para o retábulo.<sup>3</sup> A primeira “féria” data de 22 de Julho desse ano, indicando que o arranque efetivo da obra se deu por essa altura, sendo dito que se despenderam 6610 réis com o “mestre entalhador seus cunhados e Manuel Garcia”.<sup>4</sup> João Miguel e o seu aprendiz exerciam as funções de ensambladores do retábulo.<sup>5</sup> A 12 de Setembro de 1731, lançou-se a despesa com um “castilhano que se mandou vir de Badajoz para ver se se ajustava para fazer as figuras para o retabolo”.<sup>6</sup> Em Maio de 1732, fez-se a compra de “taboas de bordo, e mais trinta paos redondo para fequras.”<sup>7</sup> O escultor escolhido não seria, no entanto, o tal “castilhano” de Badajoz, mas sim os

escultores de Lisboa Manuel Carreiras e José Gomes, seu oficial, que se deslocaram para Elvas em Maio de 1732.<sup>8</sup> Em Dezembro do mesmo ano a obra escultórica já devia estar executada porque na fêria do dia 20 desse mês informa-se sobre a “recondição” de Manuel Carreiras “para sua caza”, ou seja, para a capital.<sup>9</sup> De Manuel Carreiras ou Carreira, apenas se sabe que no final do século XVII terá trabalho em obra de talha na igreja de Nossa Senhora do Loreto de Lisboa, e que, a 29 de Maio de 1698, o entalhador era morador na Rua da Hera (Ferreira, 2009: 536-537). De José Gomes não dispomos de informação alguma relativa ao seu percurso e actividade no domínio artístico.

Há um outro escultor, porém, bem mais conhecido da historiografia que participou no retábulo elvensê. Na fêria 199, de 15 de Maio de 1734, realizou-se a despesa total de 17 680 réis com os oficiais da obra e com “Antonio de Padoa excultor”, entrando nesse montante “o custo da besta em que veio o dito excultor”.<sup>10</sup> António de Pádua volta a ser referenciado nas férias de 22 e 29 de Maio e de 5 e 12 de Junho do mesmo ano.<sup>11</sup> Depois só voltamos a ter notícia do artista na fêria de 3 de Julho seguinte, tendo-se concretizado o gasto de 14 160 réis com os oficiais do retábulo em que “entrão os sembladores e Antonio de Padoa com dois dias e o custo da besta para a retirada.”<sup>12</sup> Ou seja, o escultor esteve presente na obra durante cerca de dois meses. Trata-se evidentemente do conhecido João António Bellini. A documentação

2. Francisco Freire terá nascido em Vila Viçosa nos finais de Seiscentos. Nessa localidade, foi autor, também com o seu cunhado Manuel de Oliveira, do retábulo de Nossa Senhora do Loreto da igreja de São Bartolomeu, em 1727, e do retábulo com a mesma invocação da igreja da Misericórdia. Manuel de Oliveira, possivelmente também nascido em Vila Viçosa no final do século XVII, fez, em parceria com Alexandre Reis, nos anos 40, o retábulo de Nossa Senhora da Conceição, no convento dominicano de Elvas (Vallecillo Teodoro, 1996: 150, 154).

3. Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Elvas (AOTSFE), Livro da Despesa da 3.ª Ordem anno de 1687, fl. 119.

4. Ibid., fl. 119v.

5. Ibid., fls. 120v., 121v.

6. Ibid., fl. 128v.

7. Ibid., fl. 134v.

8. Ibid., fl. 135-135v.

9. Ibid., fls. 140v., 143v.

10. AOTSFE, Livro de despesa que começa a servir este anno de 1733, fl. 6.

11. Ibid., fl. 6v.

12. Ibid., fl. 7.

não é explícita acerca do que efectivamente fez no retábulo dos Terceiros, mas uma coisa parece ser certa: deslocou-se de Évora para Elvas para realizar obra de escultura de madeira e para Évora voltou. Nesta cidade, recordemos, fora responsável, entre 1725 e 1734, pela obra escultórica da capela-mor da Sé da arquidiocese (Vale, 2008: 75-106). A informação que aqui deixamos constitui, assim, mais uma achega para o conhecimento da actividade do artista italiano João Bellini em Portugal, demonstrando que não se cingiu apenas à obra de escultura de mármore.

Em finais de Julho de 1734, o retábulo elvense já estava praticamente concluído.<sup>13</sup> Das mãos de diversos artistas saiu uma peça [fig.02] que impressionou autores de diferentes épocas. Em 1758, o pároco da freguesia de São Pedro descrevia-a como sendo “hum notavel retabolo de talha ao moderno”;<sup>14</sup> em 1943, Luís Keil caracterizava-a como “o exemplar mais brilhante de decoração religiosa dessa época

existente no alto Alentejo, de uma exuberância de pormenores, de uma graciosidade de concepção e de um recortado de madeira simplesmente admirável” (Keil, 1943: 28); em 1953, Germain Bazin, estendendo a sua apreciação a outras obras existentes em Évora e Estremoz, considerava-a da seguinte maneira: “les dessinateurs défigurent complètement la donnée initiale par la prolifération baroque de ses éléments. Les anges, les cariatides, les volutes se mettent à pulluler, comme si une loi obscure rendait vaine toute tentative de discipliner cette anarchie” (Bazin, 1955: 21); e, por fim, em 1998, Jorge Rodrigues e Mário Pereira ainda estranhavam o facto de a “magnificência desta escultura” (conjunto retabular da capela-mor e das capelas laterais) ter passado “despercebida aos investigadores que se têm debruçado sobre este género artístico” (Rodrigues e Pereira, 1995: 70).

As palavras dos autores citados são bem eloquentes. Toda a capela-mor foi forrada a ouro tendo inclusive



Fig. 02. Retábulo da capela-mor da igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Elvas.



Fig. 03. Atlante, retábulo da capela-mor.

13. Ibid., fl. 8.

14. Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Memórias paroquiais, São Pedro, Elvas, 1758, vol. 13, n.º (E) 14b, p. 132.

extravasado a decoração para fora, num ímpeto de cobrir o arco triunfal, como se o espaço fosse demasiado pequeno para conter tão admirável máquina cenográfica, onde se adestram mísulas, atlantes [fig.03], alegorias da Esperança e da Fé [fig.04] (talvez da autoria de Manuel Carreiras ou de José Gomes), colunas espiraladas, sanefas, fragmentos de frontões, sobre que se sentam anjos, motivos naturalistas, e mais figuras...

Uma vez terminada a máquina retabular, bem como as das capelas laterais aludidas, só anos mais tarde seriam douradas (sobre um fundo azul), pois em 1758 ainda se mantinham com a madeira à vista.<sup>15</sup> O esforço económico que o douramento de uma obra implicava, designadamente as peças de maior porte, assim o determinava. No início de 1730, o juiz e os mordomos da Confraria do Santíssimo Sacramento da desaparecida paróquia do Salvador tinham começado a dourar o retábulo da sua capela, mas, para fazerem

face à despesa (cerca de 210.000 réis), e não tendo sido suficiente o dinheiro angariado num peditório realizado na freguesia da igreja, suplicaram por esmola ao Cabido da cidade – pois tratava-se de “obra tão pia, e nescessaria para o Divino culto” –, o qual desde logo se prontificou-se a auxiliar com 28 600 réis, a 27 de Julho de 1730.<sup>16</sup> Há também os retábulos – de autoria e data desconhecidas – das capelas colaterais da igreja de Nossa Senhora da Consolação do convento feminino das dominicanas, cuja operação de douramento só foi possível nos anos 50, por diligência de Cristóvão Francisco de Vasconcelos, fidalgo da Casa Real, que a 8 de Outubro de 1753 despendeu 320.000 réis com o eborense António dos Santos para a execução da obra (Vallecillo Teodoro, 1996: 186, 309-310). Bastantes anos antes, em 1726, também sob a acção de um particular, o coronel de artilharia Pedro de Bastos, se dourou o retábulo da capela de Santa Bárbara (padroeira dos artilheiros) da igreja de Santiago dos jesuítas.<sup>17</sup>



Fig. 04. Alegoria da Fé, retábulo da capela-mor.

15. Ibid., p. 132.

16. Arquivo do Cabido de Portalegre (ACP), Bispado de Elvas, Maço 11, Documento 5, Contribuição financeira do Cabido da Sé de Elvas para o douramento do retábulo da paróquia do Salvador de Elvas, 27 de Julho de 1730.

17. ANTT, Memórias paroquiais, São Salvador, Elvas, 1758, vol. 13, n.º (E) 14a, p. 115.

## OS RETÁBULOS DAS CAPELAS LATERAIS

Os retábulos dos altares laterais de Nossa Senhora da Conceição (banda do Evangelho) e do Senhor da Penitência (banda da Epístola), pelas semelhanças formais com o retábulo-mor, foram atribuídos por Miguel Ángel Vallecillo Teodoro à oficina dos mestres Francisco Freire e Manuel de Oliveira (Vallecillo Teodoro, 1996: 177-178). Vejamos, todavia, o que a documentação de arquivo nos revela acerca dessas obras.

A 14 de Julho de 1743, reuniu-se a “Meza” dos Terceiros franciscanos, decidindo dar início à realização dos retábulos das capelas colaterais. Na verdade, há mais de seis anos que o Marquês de Assa havia deixado à ordem um montante de cem moedas de ouro de 4800 réis “para efeito de se fazer hum retabollo (...) e que este fosse o que está junto á capellamayor, da parte direita; para nelle se collocarem as tres jmagens” também por ele legadas, a saber, um crucifixo, um São Pedro de Alcântara e uma Santa Teresa.<sup>18</sup>

A 20 de Maio de 1744, o síndico da ordem lançou uma despesa, “por conta das cem moedas de ouro” que o Marquês de Assa deixara “para se fazer o retabolo” da capela de São Pedro de Alcântara (actual capela do Senhor da Penitência), com os “dous mestres João Miguel e Francisco Freire, por virem de Vila Viçosa medir a ditta capella e determinar a madeira que haxa perciza para os dous retabolos colectaraes e a cada hum se mandou dar” 1200 réis.<sup>19</sup> A madeira para a obra veio sobretudo de Portalegre.<sup>20</sup> Em 1746, os retábulos já deviam estar concluídos, pois nesse ano não houve despesas a assinalar com os mesmos.

Francisco Freire e João Miguel (este já havia também trabalhado no retábulo da capela-mor na qualidade de ensamblador) foram, assim, os mestres encarregados da execução dos retábulos das capelas laterais, naturalmente com o contributo de outros oficiais.

## A ACTIVIDADE DO ESCULTOR “JOÃO BAPTISTA GENOVES” NA IGREJA DOS TERCEIROS

### GIOVANNI BATTISTA MARAGLIANO — A BIOGRAFIA POSSÍVEL

Dos dois filhos varões do prestigiado escultor de madeira genovês Anton Maria Maragliano,<sup>21</sup> o mais novo, Giovanni Battista Maragliano, foi o único a seguir a arte paterna, como consta na síntese biográfica sobre o artista que Carlo Giuseppe Ratti deixou num manuscrito de 1762 (Ratti, 1997: 188-189), e que, com alterações, seria dado à estampa em 1769 (Ratti, 1769: 172-173). Giovanni, portador de um “spiritoso

talento” (Ratti, 1997: 188), fazia “cose di buon gusto” (Ratti, 1769: 172), tendo realizado alguns bustos de santos para a igreja de padri de’ Servi de Maria de Génova (Ratti, 1997: 188). “Ma sícone volubile era di genio”, deixou a sua cidade natal com destino à cidade espanhola de Cádiz. Todavia, “faziatosi presto di quella città”, transferiu-se para Lisboa, onde havia maior abundância de trabalho (Ratti, 1769: 172). Desposou

18. AOTSFE, Livro dos Acordãos principiou a servir em 11 de Dezembro de 1689, fl. 108v.-109.

19. AOTSFE, Livro de despesa que começa a servir este anno de 1733, fl. 45v.

20. Ibid., fl. 46.

21. Encontra-se na Basílica de Mafra um crucifixo deste escultor, oferecido, em 1739, pelo genovês Domenico Massa à Ordem Terceira da Penitência de São Francisco ali estabelecida (Saldanha, 2013: 44-47).

uma abastada viúva portuguesa (Ratti, 1769: 172) (ou espanhola, segundo a versão manuscrita), tendo vivido de forma “commoda e decorosa”. Ainda jovem, acabou, porém, os seus dias de modo trágico, pois foi brutalmente assassinado na sua casa de Lisboa por três discípulos seus: “Così mancò sul fiori dell’età un Giovane di particular talento; e che dava indizj di dover raggiugnere la paterna virtù” (Ratti, 1769: 173).

Como se vê, as referências biográficas disponibilizadas por Ratti são vagas e lacónicas, não apresentando uma única data do percurso profissional e artístico do escultor, nem mesmo uma obra, com excepção de alguns bustos de santos que fez para uma igreja genovesa.

O único documento de arquivo conhecido relativo ao escultor e à sua actividade profissional data de Junho de 1714, tratando-se de um pagamento que lhe foi efectuado por um crucifixo que realizou para a confraternidade de Santa Chiara de Bogliasco (Génova). Como escreveu Daniele Sanguinetti, o documento comprova, por um lado, que Giovanni já era nessa altura activo na oficina de seu pai (tendo já adquirido um certo grau de autonomia) e, por outro, permite situar a data do seu nascimento nos inícios da última década de Seiscentos (Sanguinetti, 2013: 424<sup>22</sup>). A famosa oficina de Anton Maria Maragliano, após a morte deste, em Março de 1739, seria herdada pelos primos de Giovanni, apesar do nosso escultor ser o sucessor natural de Anton (Sanguinetti, 2013: 424).

## AS ENCOMENDAS A “JOÃO BAPTISTA GENOVES”

Recuemos a 27 de Janeiro de 1737. Nesse dia, a “Meza” da ordem reuniu-se com um único propósito: mandar fazer uma imagem de Nossa Senhora da Conceição, tendo acordado:

“que visto acharse em esta cidade hum escultor Italiano de Nasão por nome João Baptista requerio, se lhe encomendase hũa jimagem da Senhora da Conceição, e com efeito se lhe encomendou, e logo no dia acima declarado apareceu com hü molde da Senhora, que visto pela Meza, se ajustou com o dito escultor, se lhe daria oytto moedas de ouro, e a madeira necessária, e hũas luvas, em cazo que a Meza ficase satisfeita.”<sup>23</sup>

A 22 de Julho do mesmo ano, despenderam-se 50 800 réis, “a saber trinta oytto mil quatrocentos reys, que se derão ao escultor que fes a jimagem da Senhora da Conceição João Baptista genoves e doze mil oyttozentos reis, de luvas, que se lhe prometerão”,<sup>24</sup> pelo que é de concluir que nessa data não só a imagem da Imaculada [fig.05,06] estava

feita (embora não estofada nem policromada), como os irmãos Terceiros ficaram satisfeitos com o desempenho do escultor, gratificando-o com o prometido montante extra (“luvas”). Na mesma data, lançaram-se ainda despesas relacionadas com “vários ferros” para “servirem” a imagem e “com doze varas de barbante que se mandou vir para vestir a imagem de São Luis Rei de França e um torno de madeyra que se mandou fazer para melhor se estofar a Senhora da Conceição e mais o Senhor São Luis.”<sup>25</sup> As despesas com o artista italiano, que também foi o autor da imagem de vestir de São Luís como se verá, continuaram em 1737:

- a 22 de Julho, despenderam-se 6400 réis “que se derão ao escultor João Baptista que faz a imagem do Senhor São Luis Rey”,<sup>26</sup>
- a 13 de Agosto, o escultor recebeu 12 800 réis “por conta da imagem do Senhor São Luis Rey”,<sup>27</sup>
- a 17 de Agosto, João Baptista recebeu 4800 réis pelo trabalho de estofar a escultura da Imaculada,<sup>28</sup>
- a 25 de Agosto, despenderam-se 7200 réis e a 4 de Setembro o mesmo montante “por conta da jimagem da Senhora da Conceição, com o dito escultor”,<sup>29</sup>

22. Registamos aqui um agradecimento ao Prof. Dr. Daniele Sanguinetti por nos ter gentilmente facultado esta sua obra, além de uma outra também da sua autoria sobre Anton Maragliano.

23. AOTSFE, Livro dos Acordãos. Principiou a servir em 11 de Dezembro de 1689, fl. 89v. 24 AOTSFE, Livro de despeza que começa a servir este anno de 1733, fl. 14v.

25. Ibid., fl. 15.

26. Ibid., fl. 15v.

27. Ibid., fl. 16.

28. Ibid., fl. 16.

29. Ibid., fl. 16.



Fig. 05· Imagem de Nossa Senhora da Conceição.



Fig. 06· Pormenor da Imagem de Nossa Senhora da Conceição.

Por fim, a 19 de Abril de 1738, lançou-se a despesa de 176.760 réis com as mencionadas imagens, realizadas pelo escultor: “e este foy o custo que se fes com as ditas jmagens, de Setembro the Dezembro em que se colocarão no altar em 28 de Dezembro de 1737.”<sup>30</sup>

No mesmo ano de 1738, João Baptista seria encarregado pela ordem de realizar mais quatro imagens de vestir: Salvador do Mundo, Santo Ivo [fig.07], Rainha Santa Isabel de Portugal e Rainha Santa Isabel da Hungria. O carpinteiro António Costa terá certamente feito a estrutura de madeira das imagens, já que a 19 de Abril desse ano recebeu, em virtude de um trabalho relacionado com os quatro santos, por “noventa, e nove dias dias e meyo a duzentos e quarenta reis por dia vinte e três mil e quinhentos reis.”<sup>31</sup> Nesse dia, lançou-se ainda uma outra despesa com um serralheiro e roupas para se vestirem

as imagens. A 2 de Agosto de 1738, gastaram-se mais 305.110 réis com as imagens “de trinta e duas portarias”.<sup>32</sup> O último pagamento foi efectuado a 20 de Setembro desse ano, consistindo em 21 290 réis “que se derão ao nosso escultor João Baptista resto que se lhe deu das quatro jmagens que fes, e com eles se completou o ajuste das ditas jmagens que foy trezentos vinte e seis quatrocentos reis.”<sup>33</sup> Uma vez mais, os Terceiros elvenses mostraram a sua satisfação com o trabalho de João Baptista: em Outubro de 1738 os mesários mandaram dar 10 280 réis “de luvas ao dito escultor e se lhe fes com eles hum vestido.”<sup>34</sup>

Porém, uma derradeira encomenda ainda lhe seria feita, tendo ajustado a ordem, em Dezembro de 1738,

“os dous andores das Chagas de Nosso Padre e do Bomcazal com o nosso escultor João Baptista, em sincoenta e quatro moedas de ouro, e se lhe

30. Ibid., fl. 17v.

31. Ibid., fl. 17v.

32. Ibid., fl. 18.

33. Ibid., fl. 21v.

34. Ibid., fl. 21v.



Fig. 07 · Imagem de Santo Ivo.

prometeu de lhe ir dando em cada somana hũa moeda de ouro e assim se lhe foy continuando the o fim de Agosto de 1739 em que o ditto Nosso Sindico despendeu com o ditto escultor (...) cento e noventa seis mil e oyttozentos reis (...) por trinta e cinco portarias, que se apresentou em o dia 4 de Setembro."<sup>35</sup>

A 5 e 12 de Setembro de 1739, despenderam-se 11 200 réis "que se derão ao nosso escultor João Baptista, por conta das sincoenta e quatro moedas de ouro que lhe derão pellos dous andores que está fazendo";<sup>36</sup> a 1 de Setembro de 1740 concretizou-se a despesa de 111.200 réis "com o mestre escultor e pintor (...) com a pintura e resto que se lhe devia e tudo constou por dezasseis portarias".<sup>37</sup> Por último, a 21 de Agosto de 1741, despendeu o sindico 53 860 réis com João Baptista "por fim das obras que fes nesta nossa caza".<sup>38</sup>

Terminava assim uma longa (quase cinco anos) e proveitosa colaboração entre o genovês e a Ordem Terceira de São Francisco da cidade alto alentejana. O escultor realizou para a capela-mor da igreja da ordem a bela imagem de escultura de madeira estofada e policromada de Nossa Senhora da Conceição, a qual ainda hoje se conserva mas na capela lateral do lado do Evangelho da mesma invocação, e cinco imagens de vestir representativas de santos próprios da hagiografia dos terceiros franciscanos, sendo, sobretudo, imagens processionais. Destas imagens, duas delas – Santo Ivo e São Luís – ainda permanecem no templo, colocadas em dois nichos do retábulo-mor. Além disso, João Baptista executou mais dois andores.

Na medida em que o escultor de madeira de Génova Giovanni Battista Maragliano viera para Portugal, é de colocar a hipótese de este ser o escultor genovês

35. Ibid., fl. 25.

36. Ibid., fl. 25v.

37. Ibid., fl. 27v.

38. Ibid., fl. 30v.

Giovanni Battista que no final da década de 30 se achava em Elvas, a não ser que tivessem vindo para o nosso país, na primeira metade de Setecentos, dois mestres do mesmo ofício homónimos e provenientes da mesma cidade (ou região) italiana.<sup>39</sup> De qualquer

modo, a feliz circunstância do mestre italiano João Baptista se encontrar em Elvas (desconhecendo-se as razões que explicam a sua presença na cidade fronteiriça), permitiu que os Terceiros franciscanos beneficiassem do seu talento.

## “COM SUAS FIGURAS DE RELEVADO MIL VEZES BEM FEYTAS” — AS SACRAS DE PRATA DE GIOVANNI PAOLO ZAPPATI

A Ordem Terceira elvense era detentora de um conjunto de três sacras (uma sacra central e duas sacras laterais, a do Evangelho e a da Epístola), as quais se encontram actualmente à guarda do Museu de Arte Sacra-Casa do Cabido de Elvas. A sacra central [fig.08] é uma peça admirável, sendo as outras duas, as laterais, mais pequenas e de composição semelhante mas mais simplificada. Sabe-se que foram realizadas pelo ourives romano Giovanni Paolo Zappati (act. 1726-1758), pois nelas deixou gravada a sua marca, isto é, as letras A M sobrepostas (Moleirinho, 2008: 112).

Nascido em 1691, Giovanni pertencia a uma das mais importantes famílias de ourives, metalistas e fundidores da Roma do século XVIII. Obteve a patente de ourives de prata no ano de 1726, e, entre este ano e 1747, morava e tinha oficina na via del Pellegrino. A sua importância na Corporação dos Ourives da cidade papal é atestada pelos cargos que aí exerceu: de 1741 a 1743 foi Quarto Cônsul; em 1743 foi eleito Segundo Cônsul e em 1748 Camerlengo. Faleceu em 1758 (Bulgari, 1959: II, 554; Calisconi, 1987: 446). Trata-se de um ourives a quem a Coroa portuguesa recorreu com frequência para executar várias obras para Portugal: trabalhou para Mafra e para a Patriarcal de Lisboa. Fez ainda várias

peças para a igreja de Santo António dos Portugueses de Roma.<sup>40</sup>

A sacra central dos Terceiros de Elvas já foi devidamente descrita e apreciada:

“Sacra central de altar, com as palavras da consagração do pão e do vinho, é peça de aparato (...). Com grande carga ornamental, lavrada em prata repuxada e cinzelada, de excelente qualidade. (...).

O texto gravado, ao centro da sacra, é ladeado por dois evangelistas – São Lucas com o touro e São Marcos com o leão, reclinados a escrever, sobre etéreas nuvens. Estas duas figuras são os ornamentos mais expressivos deste trabalho de prataria, emolduradas por cartela de elaborados concheados rocalhas e grinaldas. De cada lado das extremidades da cartela irrompe um par de querubins a olhar para o alto. Em registo inferior, em outra pequena cartela, sobre o emblema franciscano composto pelos braços cruzados de São Francisco e Cristo, a inscrição: «DA VENERAVEL / ORDEM TERCEIRA DE S. FRANCISCO DE ELVAS», como referência de posse” (Moleirinho, 2008: 112).

39. O ilustre historiador elvense Victorino d’Almada deixou, no final do século XIX, em apontamentos manuscritos (os quais se encontram no Arquivo Histórico Municipal de Elvas) a referência ao trabalho de João Baptista de Génova na igreja dos Terceiros. Foi com base na consulta desses apontamentos que o Dr. Rui Jesuíno, técnico superior da Câmara Municipal de Elvas, teve conhecimento da intervenção desse escultor em Elvas, deduzindo tratar-se do escultor Giovanni Battista Maragliano. Deixamos, pois, aqui o nosso agradecimento ao Dr. Rui Jesuíno, pela informação prestada, a qual motivou as nossas pesquisas.

40. A actividade de Giovanni Paolo e da família Zappati em geral, na sua relação com Portugal e com a igreja de Santo António dos Portugueses de Roma, foi estudada por Teresa Leonor M. Vale em diversas ocasiões (Vale, 2009; 2011; 2012; 2013; 2014; no prelo). Agradecemos à Professora Dr.ª Teresa Leonor M. Vale por, gentilmente, nos ter disponibilizado o texto da sua autoria que se encontra no prelo, referente à actividade da família Zappati.



**Fig. 08** - Sacra central da Igreja dos Terceiros de Elvas, 1752, Giovanni Paolo Zappati (1691-1758); prata branca; 78x104x12 cm; Museu de Arte Sacra – Casa do Cabido, Elvas. (fot. de Artur Goulart de Mello Borges).

As outras duas sacras ostentam na zona superior um medalhão com as imagens dos evangelistas São João (sacra do Evangelho) e São Mateus (sacra da Epístola).

O ano de 1752, tem sido a data apontada para a produção do conjunto artístico, em virtude de este ostentar a marca de contrastaria de Roma RCA. “De facto, as iniciais RCA (da Reverenda Câmara Apostólica) acompanhadas do número 95 (alusivo à prata utilizada, de 95 baicosos romanos) correspondem à marca usada concretamente no ano de 1752. Assim, este conjunto de três sacras terá sido realizado em Roma nesse ano” (Vale, 2012: 185).<sup>41</sup>

Analisemos, porém, a documentação de arquivo. A 11 de Setembro de 1738, o livro de despesas da Ordem Terceira regista a quantia de “quarenta e cinco

mil reis que se mandarão para Roma, por conta de hũa Sacra Evangelho, e Lavabo de prata.”<sup>42</sup> Esta despesa refere-se decerto a três sacras, posto que “Evangelho” e “Lavabo” seriam, respectivamente, a designação da sacra da banda do Evangelho, que contém o início do Evangelho Segundo São João, e da sacra da banda da Epístola, que contém o salmo *Lavabo*. A 11 de Outubro de 1739, as obras já se encontravam na cidade alto alentejana, tendo feito o percurso de viagem: Roma, Génova, Lisboa, Elvas. O “feitio” das sacras custou 130.000 réis, mas a despesa total foi de 370.715 réis, uma soma na qual se incluíram gastos com a acomodação e transporte das peças, com “ferros e tarráxas pratiadas”, etc. Além dos 370.715 réis, os mesários da Ordem Terceira despenderam “mais de cinco moedas d’ouro” com os “agentes em Roma”.<sup>43</sup> A 3 de Setembro de 1740, o “sindico” dos Terceiros assentou “vinte e quatro mil reis, que a Meza mandou

41. Sobre a marca de contrastaria de Roma desse ano, ver Calissoni, 1987: 41.

42. AOTSFE, Livro de despeza que começa a servir este anno de 1733, fl. 20.

43. Arquivo Histórico Municipal de Elvas (AHME), Outros Documentos, Memórias para a História de Elvas (Legado de Luís F. A. Nunes), Mss. V/113, fl. 87v. A transcrição do documento foi-nos cedida pelo Dr. Nuno Grancho, a quem ficamos gratos pela sua generosidade.

dar de luvas ao Agente da Companhia de Jesus R. Padre Francisco Gomes assistente em Roma por mão do R. Padre Henrique da Silva, pelo trabalho que teve com a encomenda que se lhe fes das Sacras de prata que se achã em nossa caza.”<sup>44</sup> Fica, assim, esclarecido que, a serviço da Ordem Terceira, o jesuíta Francisco Gomes foi o responsável pela encomenda das peças em Roma. Quanto ao padre Henrique da Silva, é possível que fosse um membro dos inicianos do Colégio de Santiago de Elvas.

Chegados a este ponto, coloca-se agora uma questão: se as sacras de Zappati são de 1752, como evidencia a marca de contrastaria de Roma desse ano nelas gravada, então ter-se-á de supor que a documentação atrás citada se refere à encomenda de um outro conjunto de sacras executado anos antes também em Roma.<sup>45</sup> Todavia, esclareça-se que os inventários da

Ordem Terceira de 1762 e 1836 <sup>46</sup> apenas dão conta de um conjunto de sacras, o que adensa ainda mais as interrogações acerca do assunto.

Seja como for, o redactor do já mencionado inventário de 1762 não se conteve na admiração pelo acervo artístico, inscrevendo-o do seguinte modo: “Huma Sacra grande [a central], e hum Evangelho de S. João [a sacra do Evangelho], e hum lavabo [a sacra da Epístola], que tudo veyo de Roma, primorosamente Lavrado com suas figuras de relevado mil vezes bem feytas.”<sup>47</sup> À margem do fólio em que foram inventariadas as sacras foi acrescentada uma nota tardia com a informação relativa ao custo das peças e da sua encomenda: “370715 (custarão) de Luvas 30400 = total 401115 rs.” Note-se, todavia, que a importância coincide com a que foi despendida com o conjunto executado no final dos anos 30.

45. A partir do conhecimento do mencionado documento que se encontra no AHME, esta opinião já foi expressa por Teresa Leonor M. Vale quando abordou as sacras elvenses no âmbito do projecto de investigação financiado por uma bolsa de pós-doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia sob o título *Ourives e escultores. A ourivesaria barroca italiana em Portugal. Acervo, contexto, agentes e processos de importação*. Uma vez mais, agradecemos à autora por nos ter facultado a informação constante no relatório final desse projecto.

46. AOTSFE, Inventario (...) dos bens pertencentes a esta Casa, Igreja, e Sacristia desta Veneravel Ordem terceira da Penitencia de N. S. P. S. Francisco desta Cidade de Elvas, 1762, fl. 28; Inventario da Veneravel Ordem 3 de S. Francisco da Cidade de Elvas (...) 1837, fl. 26.

47. AOTSFE, Inventário (...) dos bens pertencentes a esta Casa, Igreja, e Sacristia desta Veneravel Ordem terceira da Penitencia de N. S. P. S. Francisco desta Cidade de Elvas, 1762, fl. 28.

## FONTES DE ARQUIVO

ACP, Bispado de Elvas, Maço 11, Documento 5.

ANTT, Memórias paroquiais, São Pedro, Elvas, 1758, vol. 13, n.º (E) 14b.

ANTT, Memórias paroquiais, São Salvador, Elvas, 1758, vol. 13, n.º (E) 14a.

AHME, Outros Documentos, Memórias para a História de Elvas (Legado de Luís F. A. Nunes), Mss. V/113.

AOTSFE, Inventario (...) dos bens pertencentes a esta Casa, Igreja, e Sacristia desta Veneravel Ordem terceira da Penitencia de N. S. P. S. Francisco desta Cidade de Elvas, 1762.

AOTSFE, Inventario da Veneravel Ordem 3 de S. Francisco da Cidade de Elvas (...) 1837.

AOTSFE, Livro dos Acordãos. Principiou a servir em 11 de Dezembro de 1689. AOTSFE, Livro da despesa da 3.º Ordem anno de 1687.

AOTSFE, Livro de despesa que começa a servir este anno de 1733.

## BIBLIOGRAFIA

BAZIN, Germain - "Morphologie du Retable Portugais". *Belas Artes, Revista e Boletim da Academia de Belas Artes*, 5, 2.º série (1955), p. 3-28.

BULGARI, Constantino G. - *Argentieri gemari e orafi d'Italia*. Roma: Lorenzo del Turco, 1959, vol. 2.

CALISSONI, Anna Bulgari - *Maestri Argentieri Gemmari e Orafi di Roma*. Roma: Fratelli Palombi Editori, 1987.

FERREIRA, Silvia - *A Talha Barroca em Lisboa (1670-1720). Os Artistas e as Obras*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2009, vol. 2. (Tese de doutoramento).

KEIL, Luís - *Inventário Artístico de Portugal, Distrito de Portalegre*, I. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1943.

MOLEIRINHO, Jorge - "Sacra". BORGES, Artur Goulart de Melo (coord. científica), RAMOS, Maria do Céu (coord. geral) - *Arte sacra nos concelhos de Elvas, Monforte e Sousel. Inventário artístico da Arquidiocese de Évora*. Évora: Fundação Eugénio de Almeida, 2008, p. 112.

RATTI, Carlo Giuseppe - *Storia de' pittori scultori et architetti liguri e de' forestieri che in Genova operarono*. MGLIORINI, Maurizia (Dir.). Genova: Istituto di Storia dell' Arte/Università di Genova, 1997.

\_\_\_\_ - *Vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi*. Genova: Stamperia Casamara, 1769.

RODRIGUES, Jorge, PEREIRA, Mário - *Elvas*. Lisboa: Editorial Presença, 1995.

SALDANHA, Sandra Costa - "Um crucifixo de Anton Maria Maragliano em Mafra: oferta do genovês Domenico Massa à Ordem Terceira da Penitência". *Invenire, Revista de Bens Culturais da Igreja*, 7 (Julho 2013), Lisboa, SNBCI, p. 44-47.

SANGUINETI, Daniele - *Scultura genovese in legno policromo dal secondo Cinquecento al Settecento*. Torino: Umberto Allemandi & C., 2013.

VALE, Teresa Leonor M. - "Para o rei e não só. Obras dos Zappati, ourives do Settecento romano, em Portugal". VALE, Teresa Leonor M.; FLOR, Pedro; FERREIRA, Maria João (Coord.) - *Colóquio Portugal, a Europa e o Oriente. Circulação de artistas, modelos e obras*. Actas. Lisboa: Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, 2011 (no prelo).

\_\_\_\_ - *A Coleção de Prataria Sacra da Igreja de Santo António dos Portugueses, Roma / La Collezione di Argenti Sacri della chiesa di Sant'Antonio dei Portoghesi a Roma*. Roma: Gangemi Editore, 2014.

\_\_\_\_ - "Roman baroque silver for the Patriarchate of Lisbon". *The Burlington Magazine*. N.º 1.323/Vol. CLV, Jun. 2013, p. 384-389.

\_\_\_\_ - "Da forma e da preciosidade da palavra. A presença de sacras barrocas italianas na celebração religiosa do Portugal de Setecentos". SOUSA, Gonçalo Vasconcelos e (Coord.) - *III Colóquio Português de Ourivesaria*. Actas. Porto: Centro de Investigação em Ciências e Tecnologias das Artes da Universidade Católica Portuguesa, 2012, p. 177-194.

\_\_\_\_ - "L'atelier degli Zappati: opere per il Portogallo di una famiglia di argentieri romani del Settecento". DEBENEDETTI, Elisa (Dir.) - *Studi sul Settecento Romano. Palazzi, chiese, arredi e scultura*. Roma: Bonsignori Editore. N.º 27 / Vol. I, 2011, p. 197-215.

\_\_\_\_ - "«Só para ostentação da magestade, e grandeza». Aproximação à encomenda de ourivesaria barroca italiana para a basílica de Nossa Senhora e Santo António de Mafra." *Revista de Artes Decorativas*. Porto: Escola das Artes - Universidade Católica Portuguesa. N.º 2, 2009, p. 19-44.

\_\_\_\_ - *Um português em Roma, um italiano em Lisboa. Os escultores setecentistas José de Almeida e João António Bellini*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.

VALLECILLO TEODORO, Miguel Ángel - *Retabística Alto-Alentejana (Elvas, Villaviciosa y Olivenza) en los siglos XVII-XVIII*. Mérida: Universidad Nacional de Educacion a Distancia/Centro Regional de Extremadura, 1996.

# O CONCÍLIO DOS DEUSES DE CYRILLO VOLKMAR MACHADO — ANÁLISE DA PINTURA DECORATIVA NO TECTO DO SALÃO DE BAILE DO PALÁCIO BARÃO DE QUINTELA E CONDE DE FARROBO (LISBOA)

## "THE COUNCIL OF GODS" FROM CYRILLO VOLKMAR MACHADO — ANALYSIS OF THE DECORATIVE PAINTING IN THE CEILING OF THE BALLROOM FROM THE BARÃO DE QUINTELA PALACE (LISBON)

Helena Sofia Ferreira Braga

ARTIS - Instituto de História da Arte da Universidade de Lisboa  
sofiamarceau@gmail.com

### RESUMO

O presente trabalho centra-se na análise da pintura mural *O Concílio dos Deuses*, que o artista Cyrillo Volkmar Machado realizou para o tecto do salão de baile da antiga residência do Barão de Quintela. Esta é talvez a sua obra mais emblemática, pois é provavelmente a primeira vez que um artista, no âmbito da arte da pintura mural portuguesa, se reporta à utilização de uma fonte literária lusitana para o *décor* de um espaço coeso com os novos conceitos de sociabilidade emergente na segunda metade do século XVIII.

### PALAVRAS-CHAVE

Cyrillo Volkmar Machado | pintura mural | Palácio Barão de Quintela | Joaquim Pedro Quintela | mitologia

### ABSTRACT

This work analyzes the mural painting *The Council of Gods*, made by the Portuguese artist Cyrillo Volkmar Machado for the ceiling of the ballroom from the Barão de Quintela Palace. This is perhaps his most emblematic work, since it is probably the first time that an artist, within the Portuguese mural painting art, employs a Lusitanian literary source in an interior *décor* cohesive with new emerging sociability concepts, which emerged in the second half of eighteenth century.

### KEYWORDS

Cyrillo Volkmar Machado | mural painting | Barão de Quintela Palace | Joaquim Pedro Quintela | mythologie

## INTRODUÇÃO

A presente investigação analisa a pintura de temática mitológica *O Concílio dos Deuses* do artista Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823), elaborada provavelmente nos últimos anos do século XVIII para o Salão de Baile do Palácio Barão de Quintela e Conde de Farrobo, antiga residência de Joaquim Pedro Quintela (1748-1817). Esta pintura mural encontra-se em consonância directa com a obra literária *Os Lusíadas* de Luís Vaz de Camões (1524-1580), mais precisamente com o Canto I, versos 19-43.<sup>1</sup> A escolha deste trecho assume-se assim como o primeiro testemunho da utilização da obra camoniana na elaboração pictórica de um tecto em Portugal. [fig.01]

Para a composição iconográfica, algumas das figuras mitológicas em destaque, nomeadamente Hércules e Apolo, são devedoras da obra mural que Rafael Sanzio (1483-1520) compôs para o Palácio Farnésio em Roma, precisamente com o título *Concílio dos Deuses*. A obra homónima no palácio lisboeta é assim uma proposta plástica imbuída de uma ampla e excelente feitura plástica, muito própria do artista, e da qual nos surpreende o obnubilado silêncio em torno da pintura, envolta por um extraordinário trabalho em estuque realizado pelo milanês Félix Salla (n.1768).

Com base na primeira obra publicada do artista (que também foi escritor), *As Conversações sobre Pintura, Escultura e Arquitectura* editadas em 1794 e 1798, e no aditamento que fez à tradução do discurso de Giovanni Pietro Bellori (1613-1696), *As Honras da Pintura, Escultura e Architectura* (1815), em que descreve as temáticas que adoptou nos tectos do Palácio Real de Mafra, tenta-se aqui aprofundar como a dimensão marítima consubstanciada nos descobrimentos portugueses adquiriu um grau de preponderância efectiva na obra pictórica de Cyrillo Volkmar Machado, e de que forma o temário que se reporta ao início do Império Português na Ásia foi determinante.

O génio português é um tema igualmente perscrutado em alguns tectos elaborados pelo artista, nomeadamente na Sala Arcádia do antigo Palácio Pombeiro-Belas, com a figura do rei D. Manuel I em representação



Fig. 01 · Vista geral do Salão de Baile do Palácio Barão de Quintela e Conde de Farrobo, Lisboa. (fotografia: autor).



Fig. 02 · Pormenor de *O Concílio dos Deuses*, finais do séc. XVIII, Cyrillo Volkmar Machado. Palácio Barão de Quintela e Conde de Farrobo, Lisboa. (fotografia: autor)

1. Este tecto situa-se no Palácio Barão de Quintela em Lisboa, mais precisamente na Rua do Alecrim.

do Valor Português, e a Sala dos Heróis Portugueses ou das Descobertas no Palácio Real de Mafra, numa base iconográfica que nos permite divisar a assumida relevância da historiografia nacional para este artista e, tal como o valor do conceito de herói que “vale pela soma de espírito nacional ou colectivo que encarnou nele; e num dado momento os heróis consubstanciam a totalidade desse espírito” (Martins, 1987:187).

Temos que ter em conta que foi a proposta ambiciosa dos Descobrimientos que proporcionou e favoreceu o estímulo à economia, à arte indo-europeia, e ao

coleccionismo, numa escala universal. Mais do que uma arte com uma função estética, a pintura de tectos com construções imagéticas da mitologia clássica e do universo alegórico, tão ao gosto do artista, e com um claro protagonismo na segunda metade do século XVIII, contém em si diversas directrizes bastante esclarecedoras para o estudo do período que se investiga: a figura do artista-criador com as suas valências eruditas e artísticas, o gosto do encomendador e o seu poder financeiro, e um eficaz indicador do “cenário” sócio-cultural em que artista e encomendador se movimentavam. [fig.02]

## O CONCÍLIO DOS DEUSES DO SALÃO DE BAILE DO PALÁCIO BARÃO DE QUINTELA

Infelizmente são bastante escassos os testemunhos documentais relativamente à datação de *O Concílio dos Deuses* de Cyrillo Volkmar Machado. Face à parca informação que se detém, tenta-se estabelecer uma ligação com as informações dadas por Cyrillo relativamente ao estucador Félix Salla – pois constitui uma baliza temporal bastante importante –, e com uma certeza apenas: que a elaboração pictórica de *O Concílio dos Deuses* foi iniciada após 1782. Ora sabe-se que Félix Salla nasceu por volta de 1768 em Milão, e segundo Cyrillo foi discípulo do milanês Giocondo Albertolli (Machado, 1823:272). A causa que determinou a sua vinda a Portugal é incerta, mas o certo é que chegou a Lisboa quando as obras da Quinta das Laranjeiras já se encontravam quase finalizadas, provavelmente em 1785/86.<sup>2</sup>

A recente localização de mais um desenho de Cyrillo no Museu da Cidade de Lisboa, com a inscrição de

1785, sugere que nesta data o artista já se encontrava a esquiçar para a elaboração de um tecto na Quinta das Laranjeiras, sendo por isso altamente provável que o ano mencionado esteja relacionado com o término das obras da casa principal na Quinta das Laranjeiras, e se estivesse a proceder à finalização dos ciclos decorativos, nomeadamente os estuques que foram executados, segundo Cyrillo, por João Paulo da Silva (Machado, 1823:272).<sup>3</sup>

Além de se encontrar a desenhar para pintar um tecto na Quinta das Laranjeiras, sabe-se que o artista esteve o todo ano de 1785 ocupado com as pinturas da Igreja do Loreto em Lisboa.<sup>4</sup> Perante este facto, surge a seguinte questão: poderia ter advindo desta sua actividade na Igreja do Loreto o conhecimento com Joaquim Pedro Quintela, quiçá através do padre oratoriano Bartolomeu Vicente Quintela, tio de Joaquim P. Quintela e o arquitecto envolvido no projecto da Quinta das Laranjeiras?

2. A Quinta das Laranjeiras pertencia a Joaquim Pedro Quintela. Herdou em 1782 esta quinta de seu tio, o desembargador Luís Rebelo Quintela, por morte deste. É provável que tenha iniciado as obras de construção ou reconstrução da casa nesse mesmo ano, pois Cyrillo refere que “Joaquim Pedro Quintela fez o seu palácio nas Laranjeiras (...) e quasi no fim da Obra appareceu o Salla” (Machado, 1823:272).

3. De acordo com o registo de Inventário do Museu (MC.DES.0912), este desenho corresponde a um estudo para um tecto do Palácio das Laranjeiras e tem a seguinte inscrição no verso: “Del Quintela Laranjeiras na Casa Gr.de 1785”. Ainda segundo o mesmo inventário, o desenho consta de uma representação alegórica com várias figuras, onde uma central se apresenta envolta num manto que lhe cobre a cabeça; é ladeada por duas outras, uma masculina e outra feminina, coroadas. Infelizmente não se sabe do paradeiro deste desenho, sendo provável que esteja no Museu, mas em parte incerta...

4. Em 1785 Cyrillo executou para esta igreja a pintura decorativa no tecto da capela-mor, debaixo do Coro, o concerto do Coro (inexistentes) e o Apostolado (FILIPPI, 2013:122).

Constatou-se igualmente que a casa de Joaquim Pedro Quintela na rua do Alecrim já se encontrava terminada em 1787, segundo os *Almanaches* da época (1788), e pela leitura do diário de William Beckford é possível atestar que a casa já se encontrava habitada:

Findas que foram as nossas orações, seguimos, a pé, através de várias ruas e travessas e fomos ver uma casa enorme que Quintela, o negociante, mandou construir. Uma velha criada fanhosa veio alumiar-nos à escada, a qual é tão grande que mais parece de um edifício público ou de um teatro (...). Fazia tão escuro que mal se podiam distinguir as portas das janelas. A maior parte das salas tinha um pé-direito extraordinário. Um dos átrios, desastrado e estreito octógono, não pode ter, se bem calculo, menos de doze metros de altura (Beckford, 1983:163).

Também se conseguiu determinar que na antiga Real Academia de Belas Arte, muito provavelmente nos primeiros anos da sua fundação, uma tela de Cyrillo com a representação de S. Filipe Néri encontrava-se a ornamentar as paredes do Gabinete do Director Honorário; como se sabe, S. Filipe Néri foi o fundador da Congregação do Oratório.<sup>5</sup> Daqui se poderia deprender que Cyrillo provavelmente pintou esta tela por influência do padre Bartolomeu Vicente Quintela, da qual não se sabe o paradeiro. Existia, portanto, uma ligação à família Quintela, presumivelmente decorrente do padre oratoriano.

A concepção de *O Concílio dos Deuses* pode eventualmente ser adstrito a 1787, logo a seguir à possível pintura que Cyrillo teria concretizado para a Quinta das Laranjeiras em 1786.<sup>6</sup> Ainda segundo Cyrillo “[Félix] Salla fez todos os tectos do palácio Quintela”, porque “o seu gosto de desenho, e modo de trabalhar agradou por extremo ao dito Padre” (Machado, 1823:272). É como Salla provavelmente não conseguiu realizar uma demonstração prática da nova linguagem “que renovou na Itália o gosto dos belos ornamentos usados no tempo de Augusto, e dos Gregos” (Machado, 1823:272), então Bartolomeu V. Quintela tê-lo-ia contratado para laborar os estuques decorativos no palácio da rua do Alecrim já numa fase avançada

do seu processo de construção. É também evidente a clara sintonia entre a pintura de Cyrillo e o trabalho de estuque de F. Salla, na perfeita aderência à pintura dos contornos de estuque, e na simbiose das duas artes decorativas para a consecução de um espaço fortemente ligado às práticas de sociabilidade que se iniciaram na segunda metade do século XVIII. [fig.03]

Cyrillo Volkmar Machado, nas suas *Memórias...* (Machado, 1823:306-307), faz uma extensa descrição iconográfica do tecto do Palácio Quintela:

Em hum dos tectos de Quintela figurei, entre muitas, e varias composições, o *Concílio dos Deoses*, de Camões, sobre o Império dos Portuguezes na Asia: o instante que escolhi foi o do fim do Concílio. Em quanto os outros Deoses se vão retirando Venus de joelhos agradece ao seu Omnipotente Pae o favor que quer fazer aos Lusitanos, e recebe dele hum beijo tão expressivo como o que o mesmo Jove deo no Cupido, pintado pelo insigne Rafael no Palacio de Farneze. Bacho cheio de furor, apertando a barba com a mão faz huma despedida ameaçadora, e o travesso filho da Deosa para mais o irritar movendo circularmente a mãosinha direita sobre a esquerda lhe diz que hade remoer.

Na concepção desta sua obra pictórica, o artista dá eco à exaltação da gesta marítima que foram os Descobrimientos Portugueses, no desbravar de novos caminhos ao mundo, fomentando a miscigenação e por sua vez a abertura à pluralidade e ao encontro com o outro, bem como à demanda do progresso e da riqueza material. A descoberta do caminho marítimo para a Índia (1497-98) por Vasco da Gama, e posteriormente o achamento do Brasil (1500) por Pedro Álvares Cabral, patrocinaram uma viragem universal no conhecimento do mapa-mundo, franqueando o caminho ao conceito que hoje conhecemos como globalização. Como refere Sylvie Deswarte (Deswarte, 1992:23):

No século XV, as viagens dos Portugueses e dos Espanhóis tinham posto em presença um vasto leque de culturas, das mais primitivas às mais evoluídas, desde a dos Ameríndios do Brasil, até

5. Arquivo Nacional da Torre do Tombo – Arquivo José de Figueiredo, cx.1, PT1/Doc.1. “Relação dos quadros de pinturas que existem na aula de pintura de paisagem e produtos naturais, collocados nas paredes da referida aula”.

6. Estas pinturas do artista são inexistentes; provavelmente desapareceram após as remodelações da quinta pelo filho de Joaquim Pedro Quintela. É possível que estas pinturas tenham sido executadas logo a seguir às da Igreja do Loreto realizadas em 1785; daí a sugestão da data de 1786 para as da quinta das Laranjeiras.



Fig. 03. Tecto do Salão de Baile, segunda metade do séc. XVIII, Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823) e estuque decorativo de Félix Salla. Palácio Barão de Quintela e Conde de Farrobo, Lisboa (fotografia: autor).

às civilizações maia, asteca, peru...., passando pelas civilizações do médio oriente até ao império da China da dinastia Ming e finalmente ao Japão em 1540.

Cyrillo Volkmar Machado foi um homem bastante atento à historiografia nacional, já publicada no seu tempo relativamente aos Descobrimientos Portugueses, nomeadamente *As Décadas da Ásia* de João de Barros, cujos três primeiros volumes foram publicados entre 1552 e 1563, e o quarto e último em edição póstuma de 1615 (Calafate, 2001:78). Mas, para além do irreprimível fascínio pela Ásia, exponenciado pela descoberta do caminho marítimo para a Índia, o artista também considera a descoberta do Brasil uma epopeia prodigiosa. Atentemos por isso na descrição que o artista preconiza relativamente à sua descoberta: “O amor sabe às vezes fazer prodígios. Ao de Vieira [Lusitano] deveu Portugal a honra de ter tido neste seculo hum grande pintor do género historico, como teve no de 1500 hum grande épico; honra desejada em vão, por quasi todas as nações do universo” (Machado, *Conversação V*, 1798:18).

Este tecto é uma homenagem não só a uma época gloriosa, mas também aos heróis marítimos que participaram nela e ousaram navegar por mares nunca antes navegados. E foi esta ousadia que permitiu o desenvolvimento do comércio marítimo oriental, franqueando o engrandecimento e riqueza posterior de muitos homens que a ele se dedicaram, do qual Joaquim P. Quintela foi um epigonal herdeiro. Este empreendedor gestor de negócios soube, com inteligência e perspicácia, gerir o rico património familiar granjeado no âmbito das anteriores políticas comerciais ultramarinas do tempo de D. João V e de D. José I. A actividade inicial de Joaquim P. Quintela foi exactamente a de negociante da praça de Lisboa, tal como o seu avô materno João Gomes Rebelo e o seu tio Inácio Pedro Quintela. O certo é que em 1778 (e depreende-se que mesmo antes de 1778) Joaquim P. Quintela encontrava-se a comercializar os seus produtos em terras longínquas, como podemos constatar pela correspondência trocada entre Francisco Inocência de Sousa Coutinho (1726-1780) e Joaquim P. Quintela:

“Já antes de receber a carta em que V. Ex me favoreceo, tinha passado hum of. para a restituição do seu navio em que não há a menor deficultdade. Ontem mandei bucar as ordens à Secretaria da

Marinha, (...) e porque o mesmo navio tem ainda alguma parte da sua carga".<sup>7</sup>

Entre os anos de 1782 e 1784 são transportados entre Lisboa e os portos da Ásia (China, Macau, Malaca) os seus variadíssimos produtos.<sup>8</sup> Foi esta operação comercial que lhe proporcionou uma base de conforto bastante sólida para a consolidação de outros negócios rentáveis, tais como a celebração de variados contratos reais bastante vantajosos que conferiam "oficialmente foro de nobreza" (França, 1984:23). [fig.04]

Em *O Concílio dos Deuses* é igualmente dado enfoque às virtudes nobres em oposição à ociosidade, características peremptórias para os artistas "neoclássicos", em que o conceito de Belo Ideal é reverentemente arreigado: "O homem, e o povo mais laborioso, e mais activo, he de ordinário o mais virtuoso, mais forte, mais rico, e mais respeitável. Pelo contrário a pessoa, e a nação indolente he sempre a mais pobre, fraca, viciosa, e desprezível" (Machado, *Conversação V*, 1798:9-10). A própria obra de Camões, *Os Lusíadas*, é uma dedicatória a todos os homens, sejam eles nobres ou homens comuns, que foram parte integrante da viragem universal geo-marítima e, como "concluiu Coimbra Martins, seria afinal Luís de Camões que, n'os *Lusíadas*, resolveria de forma genial a alternativa história de Portugal/história da Ásia portuguesa, valorizando o 'descobrimento' da Índia como momento mais alto da história de Portugal" (Cruz, 2001:485).

A narrativa imagética exprimida na pintura que aqui se estuda corresponde à fase em que os "navios do Gama singravam entre a ilha de Madagáscar e a costa oriental do continente africano" (Cunha, 1903:7), ou seja, momentos antes da chegada da armada de Vasco da Gama à Índia, mais especificamente a Calecute. Pode-se visualizar no canto inferior direito da composição duas das naus que compunham o grupo marítimo liderado por Vasco da Gama. Simultaneamente, ocorre um Concílio dos Deuses onde "se ajuntam em concílio glorioso, sobre as cousas futuras do Oriente" (Camões, 1984: Canto I – 20), em que os deuses no Olimpo, tais como Vénus (afeiçoada à gente lusitana) e Apolo apelam ao protecção de Júpiter à singradura da gente lusitana em terras do Oriente.



Fig. 04. Joaquim Pedro Quintela, início do séc. XIX, autor desconhecido; óleo sobre tela (fonte: colecção particular).

7. Arquivo Nacional Torre Tombo (A.N.T.T.) – Condes de Linhares, Mç. 58, n.º 25.

8. A.N.T.T. – Feitos Findos, Livros 37 e 39.



Fig. 05- *Psyches et Amoris Nuptial Fabula*, 1643, Nicolas Dorigny (c.1658-1746), gravura baseada na pintura mural *Concílio dos Deuses* de Rafael Sanzio (1483-1520) para a Sala de Psique no Palácio Farnésio, Roma (fonte: Biblioteca da Academia Real de San Fernando, Madrid).



Fig. 06- Comparação de pormenores dos deuses Hércules e Apolo, respectivamente em *Psyches et Amoris* de Nicolas Dorigny e em *O Concílio dos Deuses* de Cyrillo Volkmar Machado (mon-tagem: autor).

Sendo Cyrillo detentor da mencionada fonte literária, para a composição iconográfica o artista recorreu a várias figuras que se encontram representadas no *Concílio dos Deuses*, uma das pinturas murais do tecto da Sala de Psique elaborada por Rafael Sanzio em 1518-19, para o Palácio Farnésio em Roma, nomeadamente Apolo e outra figura desconhecida que foi adaptada para ser Hércules em *O Concílio dos Deuses* de Cyrillo. [fig.05,06]

A figura de Júpiter foi sem dúvida baseada na pintura de Giulio Romano (1499-1546), um dos colaboradores de Rafael na Sala de Psique, para integrar um dos penachos da parede com a imagem de Cupido e Júpiter. [fig.07]

A pintura realizada por Cyrillo também nos revela o encontro com o Outro – ou com o Infiel –, aqui revelado através da figura cogitabunda de Vulcano, representado com o turbante mourisco. Também é verdade que o atributo de Vulcano é um barrete, mas neste caso específico, estamos iniludivelmente perante o turbante do turco ou do mouro, aqui em consonância directa com o Oriente:?

Em Portugal a relação figurativa e significativa com um Oriente é bem antiga e não custa prolongá-la mesmo até ao nosso tempo. Basta atentarmos no recurso aos homens de turbante que os nossos pintores do século XVI utilizavam para mostrar o esplendor dos Reis Magos, figuras que se situavam entre o sábio e o santo, ou, com sinal contrário, para exibir o inimigo mouro, o infiel, contra o qual santos e guerreiros cristãos combatiam (Porfírio, 1999:127).

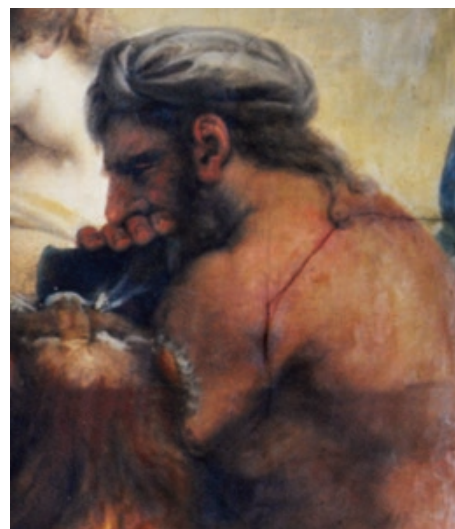
Neste caso, está-se perante o turbante dos “magos” adaptado ao universo pagão. O turbante turco com que nos deparamos nesta composição não é a imagem real do universo oriental, do gentio, mas sim uma construção ideal que prevaleceu até bastante tarde em Portugal e na Europa.<sup>10</sup> O deus Vulcano, nesta composição de Cyrillo Volkmar Machado, corresponde à visão do inimigo da fé, hostil, que irá ser convertido através do espírito da missão cristã que se inicia com a expansão portuguesa. É a proposta da ideia estereotipada de um território não civilizado onde seriam os portugueses os co-responsáveis pela disseminação do progresso e da evolução. [fig.08]

9. O conceito que se tinha do Oriente não se alterou muito em Portugal até ao século XVIII. A ideia de que o Oriente se iniciava no Norte de África prevaleceu até bastante tarde. Os próprios “Turkishtronies”, que foram bastante popularizados no século XVII, não eram mais do que uma representação ideal do homem “oriental”.

10. Sobre a temática do orientalismo no Ocidente, consultar as obras de Edward Said dedicadas ao tema, bem como de Christine Peltre, Ali Behda, J. M. Mackenzie ou, em Portugal, Filipa Lowndes Vicente, Paulo Varela Gomes, António Manuel Hespanha, Diogo Ramada Curto e João de Deus Ramos, entre outros.



**Fig. 07.** Pormenor da pintura mural *Cupido e Júpiter* de Giulio Romano para a Sala Psique no Palácio Farnésio, Roma (fonte: Stefania Massari – *Giulio Romano pinxit et delineavit*). Comparação com o pormenor do deus Júpiter em *O Concílio dos Deuses* de Cyrillo Volkmar Machado (montagem: autor).



**Fig. 08.** Pormenor do deus Vulcano, em *O Concílio dos Deuses* de Cyrillo Volkmar Machado (montagem: autor).

E se nos finais do século XVIII já existiam obras em circulação na cidade de Lisboa com referências antropológicas relativamente à Índia, tais como *Breve Relação das Escrituras dos Gentios da Índia Oriental e dos seus Costumes* (Araújo, 1999:111) e *Notícia Summaria do Gentilismo da Ásia*, não parece contudo que Cyrillo Volkmar Machado tenha tido consciência do Outro segundo uma perspectiva relativa àquele que habita esse território longínquo...<sup>11</sup>

Para além da pintura que aqui se analisa, onde com toda a certeza se encontram mais detalhes importantes para a sua construção iconográfica e iconológica, depara-se no aditamento do artista à obra de Giovanni Pietro Bellori (1613-1696) a descrição das temáticas adoptadas na Sala dos Heróis Portugueses ou das Descobertas no Palácio Real de Mafra, em que as referências ao Império Português no Oriente são alvo das pesquisas do artista. Cyrillo refere o seguinte, para a sala mencionada:

No tecto da saleta logo ao pé se vê, o principio das nossas descobertas: E nenhuma acção, seja pelo valor, sciencia, e constancia com que foi emprendida, seja pelas incalculaveis utilidades que

della resultou, era mais digna que esta, de ficar memoravel. No grande painel apparece em huma medalha o retrato do Infante D. Henrique sustentado pela Fama. A Cosmografia, coroada de estrellas, e sentada sobre o Globo Terrestre ajuda a sustentalo com a mão esquerda, e com a direita lhe indica, apontando com o compasso, o mar da India: Hum genio desta sciencia levanta em tanto o véo que occultou por tantos seculos aquella parte do mundo: D'outra parte o gigante Adamastor, com terrível aspecto, ameaça Vasco da Gama; o heróe, inda que se lhe arripiem os cabellos, não deixa de accommeter (Machado, 1815:116-117). [fig.09]

Em 1804, Cyrillo escolhe para essa mesma sala as temáticas das telas que iriam ornamentar as suas paredes, que constituíam derivações de fontes historiográficas que remetem para a história da conquista da Índia e os feitos heróicos dos portugueses, tais como: "Vasco da Gama desembarca em Calecut" de Luís de Camões; "Os Almeidas derrotam Cutialle em Panane" de João de Barros; "António da Silveira obriga Solimão e Cofar a que levantem o cerco de Diu" de Manuel de Faria e Sousa (Sousa, 1937:137), e outros temas mais não abordados no presente ensaio.<sup>12</sup>

11. Esta obra encontra-se no catálogo online da BNP: <<http://purl.pt/24952/2/2>>. É uma obra muito interessante, pois é constituída por inúmeros desenhos de deuses indianos. Não se sabe quem poderá ter sido o autor deste manuscrito.

12. Estas telas, de paradeiro desconhecido, foram levadas para o Brasil em consequência das invasões napoleónicas. Foram pintadas por diversos artistas, tais como Arcangelo Fosquini, Domingos António Sequeira, Vieira Portuense, José da Cunha Taborda e o próprio CyrilloVolkmar Machado (Bellori, 1815:125)



Fig. 09 - Pintura do tecto da Sala dos Heróis Portugueses ou das Descobertas, 1798, Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823); pintura mural; Palácio Real de Mafra (fotografia: autor).

Segundo Manuel Hespanha, o interesse pelos temas orientalistas da época em apreço reportou-se somente a umas escassas telas de Vieira Portuense e Domingos António Sequeira, pintadas para o Palácio da Ajuda e hoje desaparecidas. Contudo, é de salientar que estas telas são as mesmas já referidas anteriormente, pintadas por estes artistas – como o próprio Cyrillo refere – para o Palácio Real de Mafra, segundo as pesquisas históricas efectuadas pelo artista. Ainda conforme Manuel Hespanha, apenas os grandes vultos da produção pictórica do início do século XIX,

como Vieira Portuense e Domingos António Sequeira, concebem alguns temas relacionados com a gesta asiática (Hespanha, 1999:17-35). Vieira Portuense pintou uma tela representando os Emissários do Gama perante o Rei de Melinde (datados de 1798-1801; Gomes, 2004:69); quanto a Domingos António Sequeira, pintou um desembarque de Afonso de Albuquerque (França, 1967:144). Mas como se pode constatar, também Cyrillo nutriu uma afeição especial por estes temas, de que o tecto do Palácio Barão de Quintela é um claro exemplo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

É interessante o quanto a pintura mural de representatividade neoclássica, consegue demonstrar uma infinidade de diálogos diversos e intrínsecos entre si. Sem dúvida que se está perante uma arte onde um dos objectivos é o de conferir ao espaço interior de vivência social um dinamismo plástico em regime de colaboração com a arquitectura. Mas também se consegue depreender que a obra artística *O Concílio dos Deuses* se insere no universo distinto e pragmático do artista e na sua forma conjectural de pressentir o sistema clássico derivado do Renascimento italiano por via rafaelesca, de que Cyrillo é um claro admirador, como o foram também os artistas seus contemporâneos (Vieira Lusitano, Joaquim Machado de Castro, Joaquim Leonardo da Rocha, Pedro Alexandrino de Carvalho, Joaquim Carneiro da Silva, e outros).

A utilização de uma fonte literária portuguesa também assume, para o artista, o reconhecimento do “património que fala português” nas suas amplas valências, mas é igualmente revelador do nível de erudição do próprio Cyrillo e, quem sabe, talvez também do encomendador, Joaquim Pedro Quintela (neste momento é difícil averiguar o grau de influência ou interesse do Quintela pela obra camoniana). Sabe-se que foi de facto um homem extremamente empreendedor e um dos mais ricos comerciantes da cidade de Lisboa no tempo em que viveu, com uma ampla rede de contactos: desde o coleccionador frei Manuel do Cenáculo (1724-1814) ao diplomata e cientista António de Araújo e Azevedo, 1.º Conde da Barca (1754-1817) – amizade que se iniciou provavelmente nos inícios do século XIX –, passando ainda pelo arquitecto José da Costa e Silva (1747-1819), tendo este concebido para si diversos projectos arquitectónicos (inclusive para uma das partes da sua habitação permanente da Rua do Alecrim, em cerca de 1793-94).

É igualmente possível depreender, através da consulta de uma obra que se encontra no Arquivo Nacional da Torre do Tombo<sup>13</sup> referente à instituição do Morgado do Farrobo por Joaquim Pedro Quintela em 1796, o quanto era um homem ambicioso e cauteloso relativamente à gestão do seu património edificado. Infelizmente não chegou até nós nenhum inventário

ou documentos reveladores da sua *sapientia*, nem as obras literárias que seria detentor ou lia. E à míngua de eventuais informações contundentes, é provável que a escolha deste tema tenha sido em regime de colaboração com o artista.

Relativamente à temática adoptada, sem dúvida que o interesse pelo Oriente numa perspectiva heróica foi uma fonte de inspiração inesgotável na segunda metade do século XVIII, que se prolonga pelo século XIX. É muito provável que este enaltecimento dos feitos heróicos da Índia seja fruto de circunstâncias próprias em que se assiste à reformulação e sobrevivência do Estado da Índia Portuguesa.

A par da motivação que os temas heróicos ofereciam, também Cyrillo se deixa cativar no processo construtivo da pintura do tecto da Sala das Tapeçarias Espanholas (1814) no palácio da Ajuda – que no seu tempo era designada por Sala do Docel –, por uma gramática decorativa que remete para o exótico. Os medalhões circulares que rodeiam a composição central são compostos com apontamentos de um vocabulário muito ligado a elementos naturais de outros paragens longínquas, tais como pérolas, búzios e corais reluzentes, em plena conformidade com o claro fascínio que estes objectos influíam desde há muito tempo e o seu carácter de novidade. O seu interesse também se encontra em estreita consonância com o naturalismo que passou a constituir uma moda, já bem nos finais do século XVIII, motivando o gosto das elites aristocratas e que se prolonga até ao Romantismo. [fig. 10]

Como refere João Brigola:

A história natural, na segunda metade de setecentos, afirmando-se como actividade de valor utilitário imediato e, por isso também, socialmente prestigiante, colocou-se num terreno de argumentação consensual propício ao estabelecimento de diálogo e colaboração entre *ciência* e *sociedade*. Estes laços (...), aprofundam-se agora com a impressionante vitalidade alcançada pelo coleccionismo privado de cariz (não exclusivamente, mas predominantemente) naturalista... (Brigola, 2009:21).

13. A. N. T. T. – Morgado do Farrobo. Este fundo é constituído por 9 livros.

É bastante elucidativa, numa gravura de J. B. Parode e Gaspar Fróis de Machado datada de 1790, a representação do 3.º Marquês de Angeja – que era, aliás, possuidor de um vasto e importante gabinete de curiosidades – rodeado de espécies do mundo biológico tais como corais, conchas, búzios, e espécies botânicas; na parte de trás da gravura visualiza-se um conjunto de insectos (borboletas, talvez de alguma espécie rara, que se encontram emolduradas).<sup>14</sup>

A segunda metade do século XVIII foi por excelência o período da Ilustração, do experimentalismo e da análise aliada ao método da investigação, e é este o tempo de Cyrillo Volkmar Machado, em que várias tendências, modas e gostos de mercado confluem numa variedade vicejante, fruto dos contactos lusitanos com inúmeras civilizações de Aquém e de Além-Mar... [fig. 11]



**Fig. 10.** Pormenor do tecto da Sala das Tapeçarias Espanholas, 1814, Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823); pintura mural; Palácio da Ajuda, Lisboa (fotografia: autor).



**Fig. 11.** Palácio Barão de Quintela e Conde de Farrobo, segunda metade do séc. XVIII; Lisboa (fotografia: autor).

14. A gravura do Marquês de Angeja encontra-se no catálogo online da BNP: <<http://purl.pt/6909>>. De referir que, além das espécies biológicas, o mencionado gabinete de curiosidades era constituído pela famosa Múmia Ptolomaica, que presentemente se encontra no Museu Nacional de Arqueologia.

## FONTES MANUSCRITAS

### ARQUIVO NACIONAL DA TORRE DO TOMBO (LISBOA)

A.N.T.T – Condes de Linhares, Mç. 58, n.º 25.

A.N.T.T. – Feitos Findos, Livros 37 e 39.

A.N.T.T. – Morgado do Farrobo.

## FONTES ICONOGRÁFICAS

*Psyche et Amoris Nuptial ac Fabula a Raphaele Sanctio Urbinate. Romae in farnesianis hortis transty berim ad veterum aemulationem ac laurem colorum luminibus expressa. Nicolao Do-rigny delineata et incisa, 1643. (Real Academia de San Fernando de Madrid).*

## FONTES IMPRESSAS

BELLORI, Giovanni Pietro e MACHADO, Cyrillo Volkmar – *As Honras da Pintura, Escultura, e Architectura: discurso de João Pedro Bellori, recitado na Academia de Romana de S. Lucas, na segunda Dominga de Novembro de 1677, dia em que distribuirão os premios aos estudantes das tres Artes, cujas obras foram coroadas; sendo Principe da mesma Academia Mr. Le Brun.* Lisboa: Impressão Régia, 1815.

MACHADO, Cyrillo Volkmar – *Conversações sobre a Pintura, Escultura e Architectura. Escritas, e dedicadas aos Professores, e aos Amadores das Bellas Artes. Conversação V.* Lisboa: Of- fic. Simão Thaddeo Ferreira, 1798.

MACHADO, Cyrillo Volkmar – *Nova Academia de Pintura. Dedicada as Senhoras Portuguezas que amão ou se applicão ao estudo das Bellas Artes.* Lisboa: Impressão Régia, 1817.

MACHADO, Cyrillo Volkmar – *Collecção de Memórias relativas às vidas dos Pintores e Escultores, Architectos e Gravadores Portuguezes, e dos Estrangeiros, que estiverão em Portugal, recolhidas, e ordenadas por Cyrillo Volkmar Machado, Pintor ao Serviço de S. Magestade. O Senhor D. João VI.* Lisboa: Imp. de Victorino Rodrigues da Silva, 1823.

MACHADO, Cyrillo Volkmar – “Descrição das Pinturas do Real Palácio de Mafra”. SOUSA, J. M. (coord.) – *Revista de Arqueologia.* Lisboa: Imprensa Moderna, Tomo III, 1937, pp. 105-112; 134-139; 177-180; 207-211.

MACHADO, Cyrillo Volkmar – *Tratado de Architectura & Pintura.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

## BIBLIOGRAFIA

ARAÚJO, Ana Cristina – “Luzes e Orientalismo”. MAGALHÃES, Joaquim Romero (coord.) – *O Orientalismo em Portugal.* Porto: Edições Inapa, 1999, pp. 97-125.

BARROS, João de – *O Descobrimento da Índia.* Lisboa: Textos Literários, 1955.

BECKFORD, William – *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha.* Lisboa: Biblioteca Nacional, 1983.

BRAGA, Sofia Ferreira – *Pintura Mural Neoclássica em Lisboa. Cyrillo Volkmar Machado no Palácio do Duque de Lafões e Pombeiro-Belas.* Lisboa: Scribe, 2012.

BRÍGOLA, João Carlos Pires – *Coleccionismo no século XVIII.* Porto: Porto Editora, 2009.

CALAFATE, Pedro – “João de Barros”. CALAFATE, Pedro (coord.) – *História do Pensamento Filosófico Português. Renascimento e Contra-Reforma.* Lisboa: Editorial Caminho, Vol. 2, 2001.

CAMÕES, Luís de – *Os Lusíadas.* Lisboa: Círculo de Leitores, 1984.

CRUZ, Maria Augusta Lima Cruz – “A Lenda dos dois bons irmãos, Paulo e Vasco da Gama”.

MENESES, Avelino Freitas de (coord.) – *Portos, Escalas e Ilhéus no relacionamento entre o Ocidente e o Oriente*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, Vol. 2, 2001, pp. 485-500.

CUNHA, Luís Xavier da – *O Concílio dos Deuses Descrito por Luiz de Camões e pintado por Cyrillo Volkmar Machado*. Lisboa: Typographia de Cristóvão A. Rodrigues, 1903.

DESWARTE, Sylvie – *Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos*. Lisboa: Difel-Difusão Editorial, 1992.

FRANÇA, José-Augusto – “Burguesia pombalina, Nobreza mariana, Fidalguia liberal”. SANTOS, Maria Helena Carvalho dos (coord.) – *Pombal Revisitado*. Lisboa: Editorial Estampa, Vol. 1, 1984, pp. 20-36.

GANDRA, Manuel J. – *Palácio Quintela: Iconologia do Programa Pictórico*. Rio de Janeiro: Instituto Mukharajj Brasilan & Centro Ernesto Soares de Iconografia e Simbólica-Cesdies, 2014.

GOMES, Paulo Varela – *A Confissão de Cyrillo. Estudos de História da Arte e da Arquitectura*. Lisboa: Hiena Editora, 1992.

GOMES, Paulo Varela – *A Cultura Arquitectónica e Artística em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Editorial Caminho, 1988.

GOMES, Paulo Varela – *Vieira Portuense*. Lisboa: Edições Inapa, 2004.

MARTINS, Oliveira – *História da Civilização Ibérica*. Lisboa: Círculo de Leitores, Vol. 7, 1987.

MASSARI, Stefania – *Giulio Romano pinxit et delineavit*. Roma: Fratelli Palombi editori, 1993.

MONCADA, Miguel Cabral de – “Época de Produção do Mobiliário Lusíada”. *Artis*, 1 – 2.ª série (2013), pp. 31-41.

PORFÍRIO, José Luís – “Fragmentos em torno de um Perfumador Árabe. Orientalismos nas Artes Plásticas em Portugal (1800-1918)”. MAGALHÃES, Joaquim Romero (coord.) – *O Orientalismo em Portugal*. Porto: Edições Inapa, 1999, pp. 127-143.

RIBEIRO, Paula Teresa Naia Fonseca Costa Correia – *Palácio Barão de Quintela e Conde de Farrobo: Passado e Futuro*. Lisboa: Escola Superior Marketing e Publicidade do IADE, 2008. 1 Vol. (Tese de Mestrado).

SÁ, Ernesto Moreira de – *De Portugal á India. A Viagem de Vasco da Gama*. Lisboa: Typographia Castro Irmão, 1898.

# A BAIXELA DE PRATA DA CASA VEYRAT PARA A RAINHA D. MARIA PIA UM SERVIÇO DE MESA EMBLEMÁTICO NO ACERVO DO PALÁCIO NACIONAL DA AJUDA

## A SILVER SERVICE FOR QUEEN MARIA PIA FROM MAISON VEYRAT A NOTEWORTHY SILVER SERVICE IN THE NATIONAL PALACE OF AJUDA COLLECTIONS

Teresa Maranhas

*Conservadora da colecção de ourivesaria no Palácio Nacional da Ajuda  
teresamaranhas@pnajuda.dgpc.pt*

### RESUMO

A baixela de prata da Casa Veyrat, constituída hoje por duzentas e sessenta e uma peças, terá sido trazida de Itália por D. Maria Pia quando veio para Portugal para casar com o rei D. Luís I, em 1862. Este serviço, “conhecido pelo nome de prata do casamento”, conservou-se no Palácio da Ajuda e faz hoje parte do seu acervo. Destino diferente teve o centro de mesa deste conjunto, entregue pela própria soberana ao Banco de Portugal no início do séc. XX, como garantia de empréstimos bancários que contraiu. Em Julho de 1912, já em plena República, foi vendido no célebre leilão das *Jóias e Pratas que pertenceram à falecida rainha D. Maria Pia*. O seu paradeiro permaneceu desconhecido até Dezembro de 2014, altura em que reapareceu no mercado de antiquariato e arte e foi adquirido pela Direcção-Geral do Património Cultural para reintegrar o acervo do Palácio Nacional da Ajuda.

### PALAVRAS-CHAVE

**Baixela | Centro de mesa | Veyrat | D. Maria Pia | Palácio Nacional da Ajuda**

### ABSTRACT

The silver service from Maison Veyrat counts two hundred and sixty one pieces today. It was brought from Italy by Queen Maria Pia when she came to Portugal to wed King Luis in 1862. This service known as “the wedding silver” remained in the palace of Ajuda where it was kept since then. A different fate was suffered by its centrepiece, submitted by the Queen herself to the Bank of Portugal in the early 20th century, standing as guarantee against the bank loans she asked for. In July 1912, already into the republican period, the centrepiece was sold in what became the where wellknown auction of “the Jewels and silver of Queen Maria Pia”. Its whereabouts remained unknown until December 2014 when it resurfaced in the antiquariat and art market. It was purchased by the Direcção-Geral do Património Cultural (Directorate General for Cultural Heritage) and returned to the Palace of Ajuda collections.

### KEYWORDS

**Silver service | Centrepiece | Veyrat | Maria Pia | National Palace of Ajuda**

## IDENTIFICAÇÃO DO CONJUNTO

O Palácio Nacional da Ajuda conserva no seu acervo uma notável baixela de prata executada nas oficinas da *Maison Veyrat*, sob a direcção de Augustin-Pierre-Adolphe Veyrat (Paris, 06.01.1809 – Paris, 20.12.1883)<sup>1</sup> ao gosto revivalista de cariz romântico que caracterizou a produção das artes decorativas na segunda metade de Oitocentos.<sup>2</sup> O conjunto é constituído por sessenta peças em prata e cristal, um faqueiro com cento e noventa e quatro talheres, um serviço de chá e café com seis peças e, ainda, um centro de mesa cujo percurso se revelaria

distinto das demais peças, fruto de vicissitudes históricas e circunstâncias económico-financeiras que condicionaram os derradeiros anos da monarquia. Apartado das colecções da Casa Real nos primeiros anos do século XX, viria a conhecer, mais tarde, outros proprietários. O seu paradeiro permaneceria incógnito até Dezembro de 2014, altura em que reapareceu no mercado de antiquariato e arte e oportunamente foi adquirido pela Direcção-Geral do Património Cultural para reintegrar o acervo do Palácio Nacional da Ajuda.

## A CASA VEYRAT

A Casa Veyrat foi fundada em Paris, em 1815, por Jean-François Veyrat (Genebra, 1785 – Paris, 1849 [?]).<sup>3</sup> Jean-François terá iniciado a sua actividade artística como *monteur de boîtes*, facto aparentemente pouco conhecido, tendo registado um punção nesta especialidade em 1817.<sup>4</sup> Todavia, o renome alcançado adveio-lhe, sobretudo, da sua laboração enquanto *plaqueur orfèvre*, tendo desenvolvido neste âmbito vários aperfeiçoamentos técnicos aplicados ao fabrico de artefactos em *plaqué*,<sup>5</sup> talheres em particular. A 30 de Junho de 1820 registou uma patente, com validade de cinco anos, para a exploração de um processo de fabrico de talheres em ferro forjado e prateado (ALLAN, 2007: 317).

Durante a década de vinte e inícios da década de trinta, registou outros punções para a autenticação

autoral da sua produção neste domínio. Um inscrito no averbamento como destinado às peças manufacturadas em *plaqué sur fer et cuivre*, tendo como morada a rue de la Tour e os outros dois, na sequência daquele, referidos de forma mais generalista como destinados simplesmente às *ouvrages en plaqué*, tendo por morada o n.º10 rue de la Tour (ARMINJON et al., 1991: 150 e 196; n.º 1252 e 1804, respectivamente).

Foi na qualidade de *monteur de boîtes et guillocheur* que Jean-François se associou ao famoso ourives, joalheiro, lapidário e mosaísta Jean-Valentin Morel (1794-1860) entre 1 de Outubro de 1833 e 28 de Fevereiro de 1834 (DION-TENENBAUM, 1991: 529; LUCAS, 2000: 97).

A firma Veyrat et Morel participou na *Exposition des Produits de l'Industrie Française* de 1834, ocupando

1. L.F. – “Necrologie”. *Revue des Arts Décoratifs*, Tome V. Paris: Union Centrale des Arts Décoratifs, 1884-1885, pp. 528-530. Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58031859/f585.image.r=Dictionnaire%20des%20arts%20et%20industries.lang.FR>
2. O acervo do Palácio Nacional da Ajuda conta ainda com outros conjuntos provenientes da Casa Veyrat, designadamente, um faqueiro de mesa e sobremesa incompleto com 360 talheres e o monograma “PP” coroadado, referente a D. Pedro V (rei 1853-1861) e um serviço de toucador com 23 peças e o monograma “L” coroadado, referente a D. Luís I (rei 1861-1889).
3. Agradecemos esta referência cronológica a Henrique Correia Braga.
4. Agradecemos esta informação a Anne Dion-Tenenbaum.
5. A técnica do *plaqué*, descoberta em 1743, consistia na fusão de uma fina folha de prata ou ouro sobre uma ou as duas faces de um metal não precioso, geralmente cobre ou latão. O agregado bimetálico era posteriormente laminado e convertido em folha de maior ou menor espessura susceptível de ser trabalhada. Vd. ALVES et al. – *Normas de Inventário, Ourivesaria*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação, 2011, p. 153.

o stand n.º 22.<sup>6</sup> Os seus artigos foram apreciados nos seguintes termos: “Les bijoux en pierres fines, et ceux en mosaïque, de MM. Veyrat et Morel, [...] quoi qu’ils fussent assez bien montés, n’ont obtenu que les honneurs du concours”.<sup>7</sup> Após a dissolução da parceria, Morel foi convidado para chefe de atelier de Jean-Baptiste Fossin (1786-1848) e do seu filho Jules (1808-1869), tendo prosseguido uma brilhante carreira e Veyrat ter-se-á dedicado com maior disponibilidade ao seu negócio.

O primeiro punção para o fabrico de peças de prata (uma estrela / VEYRAT / uma estrela) viria a ser registado, por Jean-François a 5 de Maio de 1832 e cancelado a 18 de Janeiro de 1840, tendo como morada o n.º 10 rue de la Tour (ARMINJON *et al.*, 1991: 324, n.º 3334). Foi justamente na década de 30 que Jean-François associou o seu filho Augustin à empresa. Augustin cedo deu mostras do seu talento e da sua sólida formação profissional. Os conhecimentos especiais adquiridos, bem como o domínio da arte do desenho e a prática profissional, permitiram-lhe aperfeiçoar o gosto e dominar com mestria a concepção e execução das obras.<sup>8</sup>

Ao longo da sua existência, a *Maison Veyrat* não mais utilizaria outra marca para a sua produção em prata, o que não permite uma datação precisa das obras nem a sua filiação autoral imediata em relação à dinastia de apelido Veyrat. Torna-se pois fundamental que, no decorrer do presente estudo, façamos referências às datas em que o mesmo foi sendo renovado e às circunstâncias que acompanharam essa renovação.

Sob a direcção de Jean-François, a *Maison Veyrat* participou consecutivamente nas três edições da *Exposition des Produits de l’Industrie Française*, em 1827, 1834<sup>9</sup> e 1839. Naquele primeiro ano foi galardoada com uma medalha de bronze pela produção de

cutelaria (ALLAN, 2007: 317). A produção continuou a contemplar as duas vertentes: a dos artigos em liga de prata e a dos artefactos em *plaqué*, garantindo assim o escoamento a dois níveis de mercado.

No início da década de quarenta Jean-François oficializou a parceria com o filho Augustin e a firma transitou para nova morada, no n.º 20 rue de Malte. O punção para o fabrico de peças em prata foi registado a 10 de Fevereiro de 1840 e cancelado a 20 de Outubro de 1849. A firma passou a ser conhecida sob a designação comercial Veyrat & fils (ARMINJON *et al.*, 1994: 346, n.º 3848).

Até ao final da década de quarenta a *Maison Veyrat* continuou a marcar presença nas Exposições Industriais de 1844 e 1849. Nesta última, foi galardoada com medalha de prata e a apreciação do júri valeu-lhe a elogiosa observação: “La maison de M. Veyrat est la seule où l’on puisse harmoniser parfaitement un service de table en orfèvrerie massive et en plaqué, car, seule elle a reuni ces deux industries.” (Rapport du jury central, citado por ALLAN, 2007: 317). No decorrer do século XIX, a Casa Veyrat tornar-se-ia num dos mais importantes fabricantes franceses de ourivesaria.

Jean-François havia já cedido a direcção da firma a Augustin, em 1845<sup>10</sup> e em finais de 1849 terá abandonado o negócio já que a 31 de Outubro, o punção para o fabrico de peças de prata foi registado, a título individual pelo filho, na mesma morada que ocupava com o pai,<sup>11</sup> sob a designação comercial Veyrat fils (ARMINJON *et al.*, 1994: 346, n.º 3849). É incerta a data do seu cancelamento, pois a bibliografia da especialidade não a refere mas supomos que tenha sido usada até à data do seu falecimento.

6. A parceria é identificada como: “Veyrat et Morel, à Paris, rue de la Vieille-Draperie, n.º 5: Mosaïque et Pierres fines sur bijoux”. Cf. *Catalogue des Produits de l’Industrie Française, admis à l’Exposition Publique, sur la Place de la Concorde, en 1834*. Paris: Pihan Laforest Imprimeur, 1834, p. 3. Disponível em [https://archive.org/stream/bub\\_gb\\_CjXApaXjTLwC#page/n15/mode/2up](https://archive.org/stream/bub_gb_CjXApaXjTLwC#page/n15/mode/2up) (30.04.2015). Agradecemos esta referência a Henrique Correia Braga.

7. *Musée Industriel, Description Complète de l’Exposition des Produits de l’Industrie Française faite en 1834*, Tome Troisième. Paris: s.ed., 1838, pp. 67-68. Disponível em <http://books.google.pt/books?id=UtA-AAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-PT#v=onepage&q&f=false> (30.04.2015). Agradecemos esta referência a Henrique Correia Braga.

8. LAUZAC, Henry – “Veyrat, Augustin-Pierre-Adolphe”. *Galerie historique et artistique du 19<sup>e</sup> siècle*, 5<sup>e</sup> volume, 1867-1868, p. 43. Agradecemos esta referência a Anne-Dion Tenenbaum.

9. Neste ano, para além da associação com Morel, Veyrat expos também a sua produção individual no stand n.º 19, sendo identificado como: “Veyrat (Jean-François), à Paris, rue de la Tour, n.º 10: Orfèvrerie en argent, Vaisselle doublée sur cuivre, plaqué sur fer”. Cf. *Catalogue des Produits de l’Industrie Française, Ob. cit.*, 1834, p. 2. Disponível em [https://archive.org/stream/bub\\_gb\\_CjXApaXjTLwC#page/n15/mode/2up](https://archive.org/stream/bub_gb_CjXApaXjTLwC#page/n15/mode/2up) (30.04.2015).

10. LAUZAC, Henry – “Veyrat, Augustin-Pierre-Adolphe”. *Ob. cit.*, p. 43.

11. Uma factura da Casa Veyrat datada de Maio de 1858, refere no cabeçalho, a morada de laboração: “A. Veyrat / Orfèvre / Fabrique, Rue de Malte, n.º 22 / Faubourg du Temple”. Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Casa Real (CR), Cx. 4540, doc. 78. Documento localizado por Maria do Rosário Jardim, a quem agradecemos.

Na segunda metade de Oitocentos, a *Maison Veyrat* expôs em quase todas as exposições nacionais e internacionais nas quais foi reconhecida com inúmeros prémios: na Exposição Universal de 1853, em Nova Iorque, recebeu uma menção honrosa; na de Paris em 1855, uma medalha de prata; na exposição nacional de Dijon, em 1858 e na mostra de Artes Industriais, em 1861, duas medalhas de prata; na exposição nacional de Nîmes, em 1863, um diploma de honra; na mostra nacional de Bayonne, em 1864, uma medalha de ouro e nas Exposições Universais de 1867 e 1878, de Paris, duas medalhas de 1.ª classe.<sup>12</sup>

Entre as suas congéneres, a *Casa Veyrat* mantinha um lugar de primeira linha no fabrico de ourivesaria comercial, assegurando uma produção corrente de boa qualidade, muito embora algumas vezes críticas lhe tenham censurado a execução de modelos de um estilo já ultrapassado e de outros que pouco tempo resistiam ao gosto da sua contemporaneidade. Não obstante, a qualidade da sua produção estava alicerçada na utilização de uma moderna maquinaria a vapor bem como na adopção de expedidos instrumentos de trabalho, como por exemplo o torno mecânico, ao invés do processo manual, que em muito contribuíram para otimizar o ritmo de produção desta arte industrial. Os seus contemporâneos elogiavam-lhe a experiência profissional e o instinto na selecção de mão-de-obra e artistas colaboradores.

As apreciações do júri das exposições são elucidativas acerca do tipo de produção e qualidade das obras executadas pela *Maison Veyrat*. Na Exposição Universal de 1855 o júri deliberou: “M. Veyrat, à Paris. Orfèvrerie générale. Bons services de table, un coffre en argent, bonne pièce d’exposition. Aiguillère d’un grand effet pour son prix. Exploitation importante d’orfèvrerie courante, d’argent et de plaqué.”<sup>13</sup> Extremamente interessante é outro relato coevo, não só pelo reconhecimento da excelência da produção Veyrat mas, sobretudo, pela descrição de dois centros de mesa apresentados na referida Exposição, um em *plaqué* e outro em prata, cujas principais peças eram constituídas por

“corbeilles à fruits”, ou sejam, cestas para fruta; temática replicada alguns anos volvidos no centro de mesa da Baixela para a rainha D. Maria Pia. A notícia que lhe é dedicada refere: “Parmi les orfèvres d’élite, nous devons citer un nom qui se recommande par des constants succès et un mérite réel dans cette industrie de luxe, celui de M. Veyrat, dont la maison fort ancienne, puisqu’elle remonte à 1815, a toujours été à la tête de son industrie. Cette maison s’est acquis une réputation incontestable dans la fabrication du plaqué; elle expose, cette année, au Palais de l’Industrie, un surtout de table en plaqué, composé d’une pièce de milieu avec bougies, deux corbeilles à fruits, deux sexes à champagne, quatre compotiers et deux candélabres de forme gracieuse, à côtes torsées et ornements vignes [...]”. Mais adiante, na secção das pratas, a segunda obra é “Une corbeille de fleurs et de fruits, mélange de cristal et de feuillages en argent, dont l’heureuse combinaison forme une délicieuse pièce pour milieu de table.”<sup>14</sup>

O equilíbrio na relação qualidade preço e a preocupação com a concorrência foram dois factores determinantes na gestão do negócio como se constata pelas palavras do júri em 1878: “Veyrat fils, n.º 26 du catalogue; Paris. [...] cette ancienne maison exporte la plus grande partie de ces produits, et elle doit obéir au goût et aux exigences de sa clientèle, ou du moins en tenir grand compte. En général, les objets exposés sont composés et exécutés dans cet esprit de concurrence étrangère, qui lui permet d’arriver à des prix relativement peu élevés. Production importante.”<sup>15</sup>

Augustin Veyrat foi um homem comprometido com a causa artística tendo desempenhado vários cargos institucionalmente relevantes no meio cultural e artístico do seu tempo. Na Exposição Universal de 1855 liderou a organização da secção de ourivesaria e na e 1878 presidiu ao comité de organização da Classe 24 de ourivesaria; foi vice-presidente da Câmara sindical de joalheria e ourivesaria em 1864; juiz do Tribunal de Comércio em 1866; um dos fundadores da *Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l’industrie* e membro de seu conselho de administração desde 1863.<sup>16</sup>

12. L.F. – “Necrologie”. *Ob. cit.*, p. 530.

13. *Exposition Universelle de 1855, Rapports du Jury Mixte International*. Tome II, Paris: Imprimerie Impériale, 1856, p. 248. Disponível em <http://books.google.sm/books?id=sVZAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false>

14. LE SENNE, N.-M. – “M. A Veyrat, Orfèvre à Paris”. *Biographie des Exposants de 1855 contenant des notices détaillées [...]*, Premier volume du tirage spécial. Paris: s.ed., 1855, pp. 137-141. Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65354806/f175.image> [02.05.2015]. Agradecemos esta referência a Henrique Correia Braga.

15. BACHELET, M. L. – “Rapport sur l’Orfèvrerie”. *Exposition Universelle Internationale de 1878 à Paris, Groupe III – Classe 24*. Paris: Imprimerie Nationale, 1880, p. 12. Disponível em <http://cnum.cnam.fr/CGI/fpage.cgi?8XAE277-3.8/16/100/36/0/0> [02.05.2015].

16. L.F. – “Necrologie”. *Ob. cit.*, p. 530.

De acordo com o relato da notícia necrológica dedicada a Augustin Veyrat, é certo que o negócio familiar teve continuidade e foi transmitido à geração seguinte.<sup>17</sup> Tal facto é corroborado por dois anúncios publicitários à Casa Veyrat, supostamente datados de 1876 e 1878,<sup>18</sup> nos quais a *Orfèvrerie Veyrat*, com morada de fabrico no n.º 21, rue du Château-d'Eu, é apresentada sob a designação A. Veyrat et Fils aîné, dando-nos portanto a indicação de que o filho mais velho de Augustin colaborou com o pai e deu continuidade à produção Veyrat. A par do já referido punção destinado ao fabrico de peças em prata, figura aí um outro destinado às peças em metal prateado (uma estrela / A.V / uma estrela), identificado na bibliografia da especialidade como de Auguste Veyrat, *argenteur*, provavelmente com ligações de parentesco a Augustin, registado em Junho de 1861, com morada no n.º 22 rue de Malte (ARMINJON *et al.*, 1994: 78, n.º 626).

Ambos os anúncios ao estabelecimento Veyrat referem ainda outras informações da maior relevância quer para a promoção, à época, do estatuto comercial adquirido pelo fabricante, quer do tipo de artigos

que colocava no mercado. No cabeçalho menciona os prémios de reconhecimento atribuídos por ocasião das várias exposições: “Douze Médailles de bronze, d’argent et or / aux Expositions Universelles, Nationales et Régionales” e, imediatamente a seguir à designação comercial “A. Veyrat et Fils aîné”, recorda o prestígio da sua antiguidade, “Une des plus anciennes maisons (1815) / Réputée pour l’exécution parfaite de ses produits, pour le choix et le bon goût de ses modèles. Services de table complets dans tous les styles, couverts, couteaux, plats, candélabres, etc. / Objets d’Art pour prix de course, de régates, de comices, etc. / Orfèvrerie en Argent Massif / Argenture Électro-Chimique / Procédé Ruolz.”<sup>19</sup>

Após o desaparecimento de Augustin Veyrat torna-se difícil dar continuidade ao percurso da Casa Veyrat e à sucessão de Augustin, supostamente protagonizada pelo seu filho. A mais tardia referência que encontramos é a que figura na lista dos expositores do Catálogo Oficial da Exposição Universal de 1878, com a posição n.º 26, na qual é referida como Veyrat (F.) et C<sup>ie</sup>, *Orfèvrerie en argent et ruolz*,<sup>20</sup> continuando a ter por morada o n.º 21 rue du Château d’Eau.

## A BAIXELA VEYRAT NO PALÁCIO DA AJUDA A “PRATA DO CASAMENTO”

A documentação coeva bem como o Arrolamento Judicial, realizado por ocasião da nacionalização dos palácios pelo novo regime republicano (1911-1913), referem-se a esta baixela como a “prata do casamento”. O registo do Arrolamento dá-nos conta que, segundo o testemunho do particular da rainha D. Maria Pia (1847-1911) que acompanhou os arrola-

dores judiciais dos bens existentes no Paço da Ajuda, o referido serviço terá sido trazido pela soberana quando veio para Portugal. O termo de abertura descreve-o como “[...] prata com as antigas armas reaes portuguesas e italianas, [...] serviço conhecido pelo nome de «prata do casamento» que a snr.ª D. Maria Pia trouxe de Italia quando veio para

17. O texto refere: “Il avait reçu de son père et a transmis à son fils une maison d’orfèvrerie créée en 1815”. Cf. *Idem*, p. 529.

18. *Some French Advertisements and Information*. Disponível em <http://www.925-1000.com/forum/viewtopic.php?t=34542> (13.04.2015).

19. O método de Ruolz foi descoberto pelo químico francês François Albert-Henri-Ferdinand Ruolz (1810-?) que em 1841 registou a sua primeira patente. Consistia num processo que permitia dourar ou pratear ferro, aço, estanho, bronze e latão através da acção da pilha voltaica e do ouro ou prata dissolvidos em cianeto de potássio. Em 1842, Charles Christofle (1805-1863) obteve a exclusividade do uso das patentes de Elkington & Co. e de Ruolz e desenvolveu um novo processo electroquímico para pratear através da electrólise. Este processo permitia depositar uma fina camada de prata (ouro ou platina) sobre um objecto de cobre ou outro metal. Alguns anos volvidos, a patente entrou no domínio público e passou a ser usada por outros fabricantes. O sucesso desta nova técnica provocou um acentuado declínio dos fabricantes de *plaqué*. Só os mais reputados, como os casos da *Maison Veyrat*, *Balaine*, *Gandais* ou *Parquin* souberam adaptar-se e subsistir a esta concorrência.

20. *Exposition Universelle Internationale de 1878 à Paris*, Catalogue Officiel, Tome II, Section Française. Paris: Imprimerie Nationale, 1878, p. 12.

Portugal, segundo informação de Pedro Dias” sendo ainda aí mencionado que todas as peças identificadas como pertença deste serviço ficariam então guardadas nos respectivos “estojos de madeira.”<sup>21</sup> O inventário judicial prossegue discriminando cinco estojos e o seu conteúdo.<sup>22</sup> À data do Arrolamento estavam guardados na designada “Casa da Arrecadação das pratas de D. Maria Pia” que compreendia uma sequência de várias dependências situadas na ala norte do piso térreo. Estojos e respectivas peças conservam-se hoje no acervo do Palácio Nacional da Ajuda.

Considerando que D. Maria Pia, princesa de Sabóia, quando veio para Portugal para casar com o rei D. Luís I, em 1862,<sup>23</sup> tinha apenas quinze anos; pare-nos verosímil supor que esta baixela tenha sido encomendada pela Casa Real italiana e que, neste sentido, tenha feito parte do dote da princesa.

A referida baixela terá chegado a Lisboa provavelmente entre 1863 e 1865, altura em que os registos alfandegários dão conta da entrada de uma grande quantidade de estojos e caixas com objectos para a Casa Real, ainda relacionados com a vinda de D. Maria Pia, respectivo dote e provavelmente aquisições realizadas já depois do casamento.

As duzentas e sessenta e uma peças que compõem actualmente este serviço de mesa, revelam em termos formais e estilísticos uma linguagem revivalista de cariz romântico numa evocação do *estilo Luís XV*, aquele que claramente viria a ser o preferido da rainha nas aquisições feitas ao longo de todo o reinado.

As peças, de superfície lisa e contornadas por delicados frisos perlados realçam e suportam as componentes escultórica e naturalista. As figuras de *putti* em vulto com os atributos do Verão (espigas de trigo) e do Outono (cachos de uva), inspiram-se nos modelos pintados, à época, por Boucher (1703-1770) ou Fragonard (1732-1806), nas composições mitológicas de crianças ao gosto do *rocaille* francês

evocando, neste caso em particular, o tempo das colheitas e o das vindimas com as suas festividades associadas a Baco. A preferência por esta temática não terá sido porventura alheia ao acontecimento que terá motivado a encomenda da baixela, o casamento de D. Luís e D. Maria Pia, realizado justamente em plena época outonal [fig.01]. A coroa real pousada sobre uma almofada de quatro borlas, ambas realisticamente cinzeladas, e com especial destaque sobre a superfície lisa e polida da prata, é outro elemento de grande carga simbólica no programa decorativo deste serviço. A componente naturalista está patente nos ornamentos fitomórficos que adornam volutas e outros elementos estruturais bem como nalguns pormenores cinzelados à imagem da natureza.

A intrínseca ligação deste serviço à figura da rainha D. Maria Pia é corroborada quer pela gravação sistemática do seu monograma “MP” em todas as peças [fig.02], quer pela representação heráldica das armas de aliança de Portugal e Sabóia sob coroa real, aludindo ao seu enlace matrimonial [fig.03].<sup>24</sup> O monograma da soberana marca também todas as peças de cristal, sendo neste caso composto pela inicial “M” e dois “PP” opostos, sob coroa real.

No que diz respeito à marcação legal deste serviço como obra de ourivesaria, há que mencionar a já referida marca de ourives fabricante usada por Augustin-Pierre Adolphe Veyrat dd. 1849 a 1883 [?] e a marca de exportação (cabeça de Mercúrio) usada em França dd. 1840 a 1879 (BEUQUE, 1984:10, n.º 84).

Não sendo, por ora, possível datar com precisão a execução deste serviço e aferir a data exacta da sua chegada à Casa Real, dada a ausência de documentação coeva que o corrobore, podemos contudo identificar, com alguma segurança, um arco temporal relativamente curto para este efeito. Considerando que o casamento entre D. Luís e D. Maria Pia foi planeado durante o ano de 1862, é possível

21. Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda (APNA), Direcção Geral da Fazenda Pública, *Arrolamento do Palácio Nacional da Ajuda*, vol. 4, fl. 1265 e 1265v.

22. O inventário da Baixela Veyrat compreende as referências alfanuméricas N' 606 a N' 637. APNA, *Idem*, fls. 1265v. a 1277.

23. O Infante D. Luís (1838-1889) ascendeu ao trono em 1861 após o falecimento do seu irmão D. Pedro V, sem descendência. O Palácio da Ajuda foi então escolhido para residência oficial da Corte. A preocupação com o casamento do novo monarca e o problema da sucessão tornaram-se desde logo questões prioritárias. A escolha recaiu sobre a princesa Maria Pia de Sabóia. D. Luís anunciou publicamente a sua intenção de casar a 29 de Abril de 1862. No dia 27 de Setembro, o casamento foi realizado por procuração em Turim e ratificado em Lisboa, com a presença dos noivos, a 6 de Outubro, na Igreja de S. Domingos.

24. Os estojos da baixela, em madeira de carvalho e ferragens de metal, foram também identificados na tampa com uma chapa metálica na qual figuram as armas de aliança de Portugal e Sabóia gravadas.



**Fig. 01**· Fruteiro grande, Augustin Veyrat; Prata e cristal; 33,5x42,5 cm; PNA, Lisboa (fot. de Luísa Oliveira, DGPC/ADF)



**Fig. 02**· Monograma "MP" (Maria Pia) no interior da base, Fruteiro grande; Prata; PNA, Lisboa (fot. de Luísa Oliveira, DGPC/ADF)

que a intenção de encomenda de um tal serviço tenha também ocorrido no decorrer daquele ano. É certo que todas as peças estão marcadas com o punção de Augustin Veyrat, usado entre 1849 e 1883. Todavia, identificámos um outro punção que se revelou determinante para restringir cronologicamente o período durante o qual terá sido realizado este conjunto. Trata-se de um segundo punção de autoria relativo a uma subcontratação realizada por Augustin à firma Thomas & Hénin<sup>25</sup> para o fabrico de alguns talheres como foi o caso, por exemplo, dos dois pares de talheres trinchantes (garfo e faca) [fig.04]. O punção aí apostado (um botão de rosa / T & H / uma estrela) foi apenas usado entre 4 de Outubro de 1861, data de registo, e 16 de Agosto de 1865, data de cancelamento (ARMINJON *et al.*, 1994: 341, n.º 3780). Podemos pois inferir que, muito provavelmente, a baixela no seu todo ou, na sua maior parte, terá sido executada entre os anos de 1862 e 1865. É importante referir que, no caso destes grandes conjuntos, os modelos eram muitas

vezes já existentes em oficina, sendo adaptados e/ou complementados com novas tipologias consoante as preferências e necessidades do encomendante.

No já referido Arrolamento Judicial, o primeiro estojo a ser inventariado foi justamente o do faqueiro para 12 pessoas<sup>26</sup> com os seus cento e noventa e quatro talheres. Para além dos talheres individuais de mesa e sobremesa, a grande diversidade de talheres de serviço é elucidativa da progressiva industrialização aplicada ao ramo da ourivesaria bem como da sofisticação das artes da mesa que se traduziram numa extraordinária multiplicação de tipologias e modelos. Refiram-se, por exemplo, os garfos para melão, as colheres "para neve", as colheres para refresco, a espátula para peixe, o garfo e faca trinchantes, o garfo e colher para salada, ou a tenaz para espargos, entre outros [fig.05].

O segundo estojo continha todas as peças ditas *de serviço à mesa*, designadamente: 2 saleiros, 1 mostardeira,

25. A sociedade Thomas & Hénin, fabricante de ourivesaria, especializada em talheres e pequenos objectos de mesa sucedeu a Hippolyte Thomas, no n.º 9 rue des Enfants-Rouges, em Paris. Cf. ALLAN, David – *Le Couvert & la coutellerie de table française du XIXe siècle*. Dijon: Éditions Faton, 2007, p. 305.

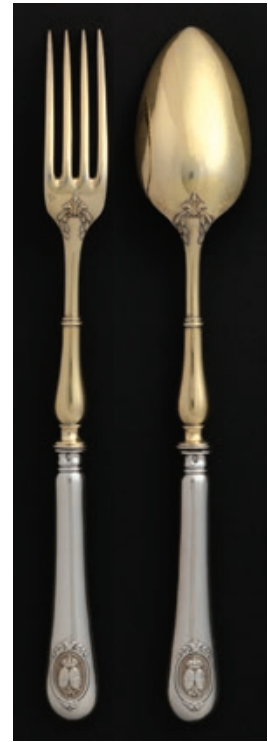
26. Refira-se que os garfos e facas de carne são em número de 30, ou seja, um pouco mais do dobro do que seria necessário para uma mesa de 12 pessoas. Julgamos que tal facto se deve à necessidade de serem usados sequencialmente para prato de peixe e prato de carne, dada a inexistência de talheres de peixe neste faqueiro. Apesar de tudo, o ourives contemplou uma Pá para peixe entre os talheres de servir.



**Fig. 03.** Armas de aliança de Portugal e Sabóia coroadas no cabo de um talher; Prata; PNA, Lisboa (fot. de Luísa Oliveira, DGPC/ADF)



**Fig. 04.** Pá para peixe, Faca e garfo trinchantes (2), Augustin Veyrat, Thomas & Hénin (respectivamente); Prata, prata e aço; 2,4x29,8x5,4 cm (Pá), 1,8x28,3x2,4 cm (Faca), 2x24,6x2,6 cm (Garfo), 2x17,8x1,9 cm (Faca), 2x13x3,3 cm (Garfo); PNA, Lisboa (fot. de Luísa Oliveira, DGPC/ADF)



**Fig.05.** Garfo e colher para salada (reverso), Augustin Veyrat e Thomas & Hénin; Prata e prata dourada; 2,7x25x2,2 cm (Garfo), 2,7x25,6x4,2 cm (Colher); PNA, Lisboa (fot. de Luísa Oliveira, DGPC/ADF)

1 terrina, 2 pratos cobertos legumeiros, 2 pratos com escalfador, 1 travessa grande, 2 travessas médias, 4 pratos grandes, 5 pratos pequenos, 1 molheira, 1 galheteiro, 4 bases para garrafa com prato, 6 taças compoteiras, 2 bases para garrafa transfuradas e 12 coleiras para garrafa [fig.06].

O terceiro estojo guardava o serviço de chá e café, em prata e prata dourada, constituído por: bule, cafeteira, leiteira, açucareiro, chaleira e tabuleiro.

O quarto e quinto estojos acondicionavam peças de carácter ornamental e também utilitário de maior dimensão, algumas destinadas à ornamentação do eixo central da mesa. No primeiro: 2 fruteiros grandes, também chamados de "fructeiros grandes com figura"; 4 fruteiros pequenos, "ditos mais pequenos" e 2 urnas com tampa; no segundo: 2 candelabros de sete lumes e 2 fruteiros triplos, também designados na documentação coeva de "pratos montados" [fig.07,08].

A maior e mais aparatosa peça de todo este conjunto, o seu centro de mesa, não constou do mencionado Arrolamento Judicial, o registo manuscrito de Bens originários da Casa Real em 1910, pelo facto de há data já não se encontrar no Palácio da Ajuda. Este centro de mesa, bem como duas travessas do mesmo serviço, outras peças de prata e muitas jóias pessoais de D. Maria Pia foram entregues pela própria ao banqueiro Burnay como garantia de avultados empréstimos bancários que vieram colmatar a insuficiente dotação anual atribuída à *Casa de Sua Magestade a Rainha*.

Após a morte de Burnay, em 1909, e da própria rainha D. Maria Pia, em 1911 no exílio, realizou-se na sede do Banco de Portugal, em Lisboa, de 24 a 31 de Julho de 1912, o célebre *Leilão das Jóias e Pratas que pertenceram à falecida rainha Sra. D. Maria Pia*, levando à praça um considerável acervo de importante valor histórico e artístico, cujo catálogo é um documento



Fig. 06- Prato coberto, Augustin Veyrat; Prata; 16,5x26,5x19,3 cm; PNA, Lisboa (fot. de Luísa Oliveira, DGPC/ADF)

de relevo sobre as peças que então foram vendidas. O leilão integrou 367 lotes de jóias<sup>27</sup> e 8 de pratas, estes no final do catálogo, todos sem uma única fotografia. O centro de mesa e as duas travessas pertencentes à baixela Veyrat são sumariamente referenciados nas duas últimas entradas, n.ºs 7 e 8 nos seguintes termos: “Centro em prata cinzelada acompanhado de fruteiros em prata trançada” e “Duas travessas”, respectivamente. Graças a um exemplar do catálogo acompanhado de detalhadas anotações manuscritas à época,<sup>28</sup> temos conhecimento do nome dos compradores bem como do valor de arrematação das obras. O centro de mesa foi adquirido por Luís Monteiro, pela quantia de 1.300.000 escudos e as travessas por Eduardo John, associadas no mesmo lote

a “Um candelabro (Pastoral)”, pela quantia global de 1.650.000 escudos.<sup>29</sup> Sabemos hoje que Luís Monteiro terá vendido a peça, provavelmente no final dos anos 20, ao avô do seu mais recente proprietário que, por sua vez, a viria a vender em leilão no final de 2014.

Alguma imprensa da época publicou imagens de peças leiloadas, sobretudo jóias, e a Revista *Brasil-Portugal* consagrou a capa da edição de 1 de Agosto ao referido centro de mesa sob o título *O Leilão das Joias da Senhora D. Maria Pia* [fig.09].<sup>30</sup> Particularmente interessante e de grande valor documental, é a imagem recolhida pelo fotógrafo Henrique Nunes ca. 1880, uma albumina montada em cartão, hoje no acervo da Biblioteca da Ajuda [fig. 10].<sup>31</sup>

27. Foram antecipadamente subtraídos à venda pública 22 lotes (86-100, 157, 163 e 164, 169, 186, 190 e 200).

28. Exemplar policopiado, recolhido no Arquivo do Banco de Portugal por Maria do Carmo Rebello de Andrade, a quem agradecemos. Cf. *Catálogo das Jóias e Pratas que pertenceram à falecida rainha Sra. D. Maria Pia*. Lisboa: Typ. do Anuario Comercial, 1912.

29. Atendendo ao elevado valor, depreende-se que o candelabro deveria ser uma peça imponente e artisticamente valiosa.

30. *Brasil-Portugal*, n.º 325. Lisboa: Typ. do Anuario Comercial, 1 agosto 1912.

31. Cf. B.A., 232-IV, n.º 1498, DGPC/ADF. Refira-se que este lote de imagens contempla ainda duas outras fotografias onde se observam peças da Baixela Veyrat junto a peças de ourivesaria da Coroa (cf. B.A., 232-IV, inv. 1487, DGPC/ADF e B.A., 232-IV, inv. 1495, DGPC/ADF).



**Fig. 07**· Candelabro, Augustin Veyrat; Prata; 71,5x35,5 cm; PNA, Lisboa (fot. de Luísa Oliveira, DGPC/ADF)



**Fig. 08**· Fruteiro triplo ou “prato montado”, Augustin Veyrat; Prata e cristal; 50x53x21,5 cm; PNA, Lisboa (fot. de Luísa Oliveira, DGPC/ADF)

Desde a realização do referido leilão, em 1912, até muito recentemente, o paradeiro deste importante centro de mesa foi uma incógnita.<sup>32</sup> Passados 102 anos, quis o destino que afortunadamente viesse a público ao aparecer para venda no leilão da Cabral Moncada de 15 de Dezembro de 2014.<sup>33</sup>

Sobre um *plateau* de orla recortada, delimitado por uma moldura com friso perlado, eleva-se uma estrutura de ornatos volutiformes que descreve um arco adornado de folhagens sustentando um fruteiro circular fixo, em prata entrançada, ladeado por outros dois de menor diâmetro suspensos, originalmente completados com almas de cristal.<sup>34</sup> Quatro singelos festões de folhagem

e vários putti animam o cenário e enriquecem a decoração dos elementos centrais [fig. 11].<sup>35</sup>

O centro de mesa de Augustin Veyrat apresenta uma particularidade muito especial e rara entre esta tipologia de peças, algo que até à data não observámos em nenhum outro exemplar. O motivo central de todo o conjunto, puramente decorativo: um *putti* sentado sobre uma almofada de quatro borlas num baloiço oscilante, segurando na mão direita uma flauta de pan e na esquerda um arlequim, é, efectivamente, uma peça volante ou substituível. Em seu lugar pode ser colocado um robusto globo de cristal com o monograma “MPP” gravado e uma tampa de prata

32. No início de 2003, a pedido da então directora do Palácio Nacional da Ajuda, o canal de televisão SIC emitiu uma reportagem chamando a atenção para a importância desta peça na tentativa de encontrar o seu paradeiro; infelizmente sem resultado.

33. O centro de mesa veio acompanhado do seu respectivo estojo original (82x98x71,3cm). Cf. *Leilão de Antiguidades e Obras de Arte*, n.º 164, 15 e 16 de Dezembro, Cabral Moncada Leilões, lote 351, 1.º sessão.

34. Entre um considerável conjunto de peças de cristal desta baixela suplentes e guardadas em reserva, identificámos três taças que se destinam aos cestos laterais. Infelizmente, não foi possível localizar até à data a taça do cesto central, que não integra o acervo do Palácio Nacional da Ajuda.

35. Alt.: 76 x comp. 90 x larg. 64 cm. Peso: c.31.000g



Fig. 09. Capa da revista *Brasil-Portugal*, 1 de Agosto de 1912 (fot. de Vasco Cunha Monteiro, Cabral Moncada Leilões)



Fig. 10. Centro de mesa, Henrique Nunes, ca. 1880, Albumina montada em cartão; B.A., Lisboa (fot. de Luísa Oliveira, DGPC/ADF)

transfurada, encimada por uma argola. A resposta à enigmática funcionalidade deste globo viria a ser revelada pela documentação pesquisada.

O inventário da Prata de Sua Magestade Rainha A Senhora D. Maria Pia,<sup>36</sup> lavrado em 1891, discrimina uma listagem integral da baixela, sendo aí referido um “Surtout de mesa com trez açafates” e, em separado, um “Aro e tampa, do vidro para peixes”. O globo era, pois, um aquário! Um recurso, sem dúvida, inusitado na concepção da peça e no contexto da composição central de uma mesa oitocentista mas um tema certamente agradável aos convivas e revelador do génio criativo de Augustin Veyrat [fig. 11].

Num outro inventário da *Prata com as armas reaes Portuguezas e Italianas pertencente a Sua Magestade*,<sup>37</sup> datado de 1894, voltam a ser mencionados: um “Centro de meza com trez açafates”, um “Vidro que serve p[ar]a peixe”, um “Aro do dito” e uma “Tampa do dito”.

Anexa a uma *Relação de Objectos e seus valores*,<sup>38</sup> encontrámos uma nota manuscrita, discriminando todas as pratas pertencentes à rainha D. Maria Pia que foram entregues no Banco de Portugal e que em 1912 viriam a ser leiloadas. A primeira peça da lista é o “Centro do casamento completo”, avaliado em 7.718.400 réis e a última as “2 travessas”, com o valor estimado de 392.400 réis. A nota termina justificando o teor da listagem: “Prata que foi entregue pelo Ex.<sup>mo</sup> Mordomo no Banco de Portugal por ordem de Sua Magestade em 17 de Julho de 1903”. O centro de mesa e as duas travessas estiveram portanto à guarda do Banco de Portugal durante nove anos até à realização do leilão.

Quatro anos volvidos, um novo inventário de toda a prata pertencente a D. Maria Pia, refere a baixela Veyrat na sua totalidade. Todavia, as verbas que dizem respeito ao centro de mesa e às suas partes amovíveis: “aro com dois bonecos”,<sup>39</sup> “vidro para

36. APNA, 10.2.2., Cx. 2, Real Tesouro e Mantiarria, Março 1874-3.9.1910, Capa n.º 6, Relação das peças de prata pertencentes à rainha D. Maria Pia, *Prata de Sua Magestade Rainha A Senhora D. Maria Pia*, 1891.

37. APNA, 5-II (b), [Inventários pratas, louças, etc.], *Prata com as Armas reaes Portuguezas e Italianas pertencente a Sua Magestade a Rainha a Senhora D. Maria Pia. Armário N.º 1*, 1 Junho 1894, fls. 2-3.

38. APNA, 10.2.2., Cx. 2, Real Tesouro e Mantiarria, Março 1874-3.9.1910, Capa n.º 18, Relação dos Objectos e seus valores existentes na Arrecadação da Mantiarria dos Palácios da Ajuda, Sintra e Estoril, 30 Junho 1902, *Valores em reis de tudo quanto existe na Arrecadação da Real Mantieiria* [...].

39. Refere-se certamente ao baloiço do centro da peça, por lapso mencionado com tendo dois “bonecos”.



Fig. 11- Centro de mesa, Augustin Veyrat; Prata; 76x90x64 cm; PNA, Lisboa (fot. de Vasco Cunha Monteiro, Cabral Moncada Leilões)

peixes aro de prata”, “tampa de prata do dito” bem como as duas travessas, encontram-se devidamente assinaladas com a nota manuscrita a lápis “no Banco de Portugal.”<sup>40</sup>

Da documentação pesquisada até à data não encontrámos nenhuma descrição da composição ornamental do eixo central de uma mesa com o referido centro e peças complementares, como sejam

os candelabros, os fruteiros com taças circulares ou os pratos montados; nem tão pouco uma listagem que nos remeta para qualquer uma utilização circunstancial desta baixela no seu todo. Todavia, localizámos várias referências a elementos deste serviço que, de acordo com as circunstâncias e as necessidades, foram sendo requisitados à Mantuaria<sup>41</sup> e utilizados conjuntamente com peças de ourivesaria distintas que não as da dita baixela.

40. APNA, 5-II-2 [Inventário pratas, louças, vidros, bronzes, 1907], *Prata com as Armas Reaes Portuguezas e Italianas N.º 1*, fl. 14.

41. A Administração Geral do Palácio da Ajuda superintendia diversas repartições, entre as quais a Real Mantuaria e o Real Tesouro, onde se guardava todo o material necessário para o serviço de mesas da família real, da Corte e dos empregados.



Fig. 12. Centro de mesa com aquário, Augustin Veyrat; Prata; 76x90x64 cm; PNA, Lisboa (fot. de Vasco Cunha Monteiro, Cabral Moncada Leilões)

Foi o que sucedeu a 9 de Março de 1907 com alguma prata *De sua Alteza que se emprestou às Necessidades*. De entre uma listagem de variadas peças, sob a designação *De sua Magestade R[ainha]* são mencionadas as “serpentina caçamento 2” e “fructeiros e vidros caçamento 4.”<sup>42</sup> Do mesmo dia é uma outra lista que discrimina o *Serviço que foi para Cintra para o chá rei saxe*. No verso da lista, sob o elucidativo título *Á Luiz 15º*, e mais abaixo sob

a designação *prata caçamento*, são discriminadas: “1 terrina e tampa, 2 pratos cobertos e tampas, 1 bule, 1 caf[eteir]a, 1 assuc[areir]o sem tampa, 2 pratos montados, 12 colheres p[ara] refresco, 8 colleiras para garrafas, 1 tableiro.”<sup>43</sup>

Assim, aconteceu também a 17 de Dezembro de 1907, quando foram seleccionadas várias peças da *Prata de S[ua] Magestade para o jantar aos expedicionários*.

42. APNA, 10.2.2., Cx. 2, Real Mantuaria, Março 1874-3.9.1910, Capa n.º 23, Roles diversos de peças usadas em diversas ocasiões, 1906-1910; *De sua Alteza que se emprestou às Necessidades*, 9.3.907.

43. APNA, 10.2.2., Cx. 2, Real Mantuaria, Março 1874-3.9.1910, Capa n.º 23, Roles diversos de peças usadas em diversas ocasiões, 1906-1910; *Serviço que foi para Cintra para o chá rei saxe*, 9.3.907.

Nesta listagem identificamos “2 vasos do casamento [urnas], 2 serpentinas do casamento, 1 tabuleiro do casamento, 4 fruteiros e vidros casamento.”<sup>44</sup>

Utilização distinta tiveram os dois fruteiros grandes que identificámos numa interessante imagem de época, da autoria de Francisco Rocchini,<sup>45</sup> que retrata a Quermesse realizada na Tapada da Ajuda entre 17 e 19 de Maio de 1884.<sup>46</sup> O evento, cuja comissão de honra foi presidida pela rainha D. Maria Pia, destinava-se a angariar fundos para a Real Associação das Creches. Na referida imagem o fotógrafo captou uma vista frontal da Barraca de Sua Magestade a Rainha, cuja decoração esteve a cargo dos jardineiros do Palácio da Ajuda e onde se vendiam bouquets de flores naturais e artificiais. Sobre o balcão observam-

-se os dois fruteiros com as suas taças de cristal repletas, porventura de flores, sob o olhar vigilante da rainha D. Maria Pia.

A forte ligação deste serviço de mesa à rainha e ao Palácio da Ajuda, onde a soberana viveu ao longo de quase cinquenta anos, justificam a recente reintegração do seu centro de mesa como uma das mais emblemáticas aquisições da história do Palácio enquanto instituição museológica. A sua reintegração nas colecções deste museu e a possibilidade de o expor permanentemente na Sala de Jantar, sobre a mesa, junto das restantes peças da baixela, constitui seguramente uma extraordinária valorização de todo este conjunto, em particular, das colecções do Palácio Nacional da Ajuda mas, sobretudo, do património nacional.

44. APNA, 10.2.2., Cx. 2, Real Mantaria, Março 1874-3.9.1910, Capa n.º 23, Roles diversos de peças usadas em diversas ocasiões, 1906-1910; *Prata de S. M. para o jantar aos expedicionários*, 17.12.1907.

45. Francisco Rocchini (1822-1895), de origem italiana, radicou-se em Portugal em 1847. Tornou-se num dos fotógrafos mais activos a partir de 1870.

46. A imagem integra um álbum de fotografias dedicado à Quermesse com várias “vistas photographicas das barracas para a festa de caridade”, realizadas por Rocchini. As páginas de abertura são dedicadas à *Barraca de Sua Magestade a Rainha*, exibindo quatro imagens com diferentes perspectivas da barraca. (Cf. Álbum de fotografias *Kermesse 1884*. PNA, inv. 42246.

## REFERÊNCIAS DE INTERNET

BACHELET, M. L. – “Rapport sur l’Orfèvrerie”. *Exposition Universelle Internationale de 1878 a Paris, Groupe III – Classe 24*. Paris: Imprimerie Nationale, 1880, p. 12. Disponível em <http://cnum.cnam.fr/CGI/fpage.cgi?8XAE277-3.8/16/100/36/0/0> (02.05.2015)

*Catalogue des Produits de l’Industrie Française, admis à l’Exposition Publique, sur la Place de la Concorde, en 1834*. Paris: Pihan Laforest Imprimeur, 1834, p. 3. Disponível em [https://archive.org/stream/bub\\_gb\\_CjXApaxjTLwC#page/n15/mode/2up](https://archive.org/stream/bub_gb_CjXApaxjTLwC#page/n15/mode/2up) (30.04.2015)

*Exposition Universelle de 1855, Rapports du Jury Mixte International*. Tome II, Paris: Imprimerie Impériale, 1856, p. 248. Disponível em <http://books.google.sm/books?id=sVZAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false> (30.04.2015)

LE SENNE, N.M. – “M. A Veyrat, Orfèvre à Paris”. *Biographie des Exposants de 1855 contenant des notices détaillées sur les inventions, les travaux de tous genres, titres, décorations, médailles, etc., de ceux qui sont les gloires manufacturières, industrielles, agricoles et*

*artistiques de la France et de l’étranger*. Premier volume du tirage spécial. Paris: s. ed., 1855, pp. 137-141. Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65354806/f175.image> (02.05.2015)

L.F. – “Necrologie”. *Revue des Arts Décoratifs*, Tome V. Paris: Union Centrale des Arts Décoratifs, 1884-1885, pp. 528-530. Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58031859/f585.image.r=Dictionnaire%20des%20arts%20et%20industries.langFR> (30.04.2015)

*Musée Industriel, Description Complète de l’Exposition des Produits de l’Industrie Française faite en 1834*, Tome Troisième. Paris: s. ed., 1838, pp. 67-68. Disponível em <http://books.google.pt/books?id=UitA-AAAAacAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-PT#v=onepage&q&f=false> (30.04.2015)

*Some French Advertisements and Information*. Disponível em <http://www.925-1000.com/forum/viewtopic.php?t=34542> (13.04.2015)

## FONTES MANUSCRITAS

Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda (APNA), Direcção Geral da Fazenda Pública, *Arrolamento do Palácio Nacional da Ajuda*, vol. 4, 1911

APNA, 10.2.2., Cx. 2, Real Tesouro e Mantaria, Março 1874-3.9.1910

APNA, 5-II (b), [Inventários Pratas, Louças, etc.]

APNA, 5-II-2 [Inventário pratas, louças, vidros, bronzes, 1907]

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Casa Real, Cx. 4540, doc. 78

## FONTES POLICOPIADAS

*Exposition Universelle Internationale de 1878 à Paris*, Catalogue Officiel, Tome II, Section Française. Paris: Imprimerie Nationale, 1878, p. 12

LAUZAC, Henry – “Veyrat, Augustin-Pierre-Adolphe”. *Galerie historique et critique du 19<sup>e</sup> siècle*, 5<sup>e</sup> volume, 1867-1868 (pp. 42-46)

## CATÁLOGOS E PERIÓDICOS

*Antiguidades e Obras de Arte*, Leilão n.º 164. Lisboa: Cabral Moncada Leilões, Dezembro 2014

*Brasil-Portugal*, n.º 325. Lisboa: Typ. do Anuario Comercial, 1 Agosto 1912

*Catálogo das Jóias e Pratas que pertenceram à falecida rainha Sra. D. Maria Pia*. Lisboa: Typ. do Anuario Comercial, 1912

## FONTES ICONOGRÁFICAS

Biblioteca da Ajuda, Direcção-Geral do Património Cultural/  
Arquivo de Fotografia, Fotografias de Henrique Nunes, ca. 1860-70  
(232-IV, n.º 1498; 232-IV, inv. 1487; 232-IV, inv. 1495)

Palácio Nacional da Ajuda, Direcção-Geral do Património Cultural  
– Álbum de fotografias *Kermesse 1884. Vistas photographicas das barracas para a festa de caridade presidida por Sua Magestade a Rainha na Real Tapada da Ajuda nos dias 17, 18 e 19 de Maio de 1884 em favor da Real Associação das Crèches* (PNA, inv. 42246)

## BIBLIOGRAFIA

ALCOUFFE, Daniel; DION-TENENBAUM, Anne; ENNÈS, Pierre  
(et al.) – *Un âge d'or des arts décoratifs 1814-1848*. Paris: Réunion  
des Musées Nationaux, 1991

ALLAN, David – *Le couvert & la coutellerie de table française  
du XIX<sup>e</sup> siècle*. Dijon: Éditions Faton, 2007

\_\_\_\_ – *Orfèvrerie française orientaliste du 19<sup>ème</sup> siècle*.  
Paris: Galerie Berko, 2003

ALVES, Fernanda; FERRÃO, Pedro Miguel; CARVALHO, Rui Galopim  
de; MARANHAS, Teresa – *Normas de Inventário, Ourivesaria*.  
Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação, 2011

ARMINJON, Catherine; BEAUPUIS, James; BILIMOFF, Michèle –  
*Dictionnaire des poinçons de fabricants d'ouvrages d'or et d'argent,  
Paris et de la Seine 1838-1875*, Tome II. Paris: Imprimerie Nationale,  
1994

\_\_\_\_ – *Dictionnaire des poinçons de fabricants d'ouvrages d'or et  
d'argent, Paris et de la Seine 1798-1838*, Tome I. Paris: Imprimerie  
Nationale, 1991

BEUQUE, Emile – *Dictionnaire des Poinçons officiels français &  
étrangers, anciens & modernes de leur création (XIV<sup>e</sup> siècle) à nos  
jours*, Tome I. Paris: F. de Nobele, 1984

KJELLBERG, Pierre – “L'argenterie française du 19<sup>e</sup> siècle, 1830-1890”.  
*Connaissance des Arts*, n.º 296. Paris: Société Française  
de Promotion Artistique, octobre 1976 (pp. 58-67)

LUCAS, Isabelle – “Valentin Morel. Itinéraire d'un orfèvre  
d'exception”. *L'Estampille / L'Objet d'art*, n.º 350. Dijon: Editions  
Faton, septembre 2000 (pp. 94-103)

SENA, António – *História da Imagem Fotográfica em Portugal  
1839-1997*. Porto: Porto Editora, 1998

# UM PEQUENO TESOURO DO PALÁCIO NACIONAL DA AJUDA UM TÊTE-À-TÊTE DE CHOCOLATE QUE PERTENCEU AO INFANTE D. AFONSO, DUQUE DO PORTO

## ONE SMALL TREASURE FROM THE PALÁCIO NACIONAL DA AJUDA A TÊTE-À-TÊTE FOR CHOCOLATE THAT BELONGED TO INFANTE D. AFONSO, DUKE OF PORTO

**Tiago Samuel Franco Rodrigues**

*Historiador da Arte, email: tiagorodrigues93@hotmail.com*

### RESUMO

Neste artigo efetuar-se-á a análise de um serviço *tête-à-tête* para chocolate da manufatura de Viena que faz parte do acervo de cerâmicas do Palácio Nacional da Ajuda. O mesmo é rico em detalhes e foi alvo de uma análise comparativa com outros dois: um do acervo do Palácio Nacional de Queluz e outro do Palácio Nacional da Pena. Os três pertenceram aos bens da Casa Real portuguesa, desde a sua aquisição até 1910.

### PALAVRAS-CHAVE

**Chocolate | Tête-à-tête | Porcelana | Manufatura de Viena | Palácio Nacional da Ajuda**

### ABSTRACT

In this article I shall discuss a Vienna Manufacture chocolate *tête-à-tête* that is part of the ceramics collection of the Palácio Nacional da Ajuda. The same is rich in details and was the subject of a comparative analysis with two others. One from the Palácio Nacional de Queluz and other from Palácio Nacional da Pena. The three were property of the Portuguese royal house, since its acquisition until 1910.

### KEYWORDS

**Chocolat | Tête-à-tête | Porcelain | Vienna Manufacture | The National Palace of Ajuda**

## INTRODUÇÃO

A grande influência da porcelana chinesa e japonesa na cerâmica europeia, está bem presente nas faianças holandesas do século XVII e afetou a porcelana do século XVIII, nomeadamente através da introdução de novas formas e novos recipientes como as garrafas e as cabaças, e também tipologias associadas a novos hábitos, sendo paradigmático o caso do bule de chá, que reflete a então recente moda desta bebida, acompanhado das referentes taças e chávenas, originalmente à maneira chinesa — sem asas —, e nos delicados frascos para chá.

Da mesma maneira, o chocolate, então trazido da América, entra gradualmente nos hábitos dos europeus, sendo exclusivamente uma bebida dos salões da aristocracia.

A troca de presentes reais, a par da criação em toda a Europa de incalculáveis manufaturas de porcelana de fundação real, e as encomendas diretas a artistas, através dos embaixadores de distintos países, contribuíram indubitavelmente para a divulgação, ao longo de todo o século XVIII, de novos costumes alimentares e de novos gostos estéticos.

Apesar de Portugal não ter sido alvo de muitos presentes diplomáticos, quando comparado com outras cortes e casas reais europeias, é ainda hoje possível encontrar testemunhos de peças de qualidade que, embora muitas vezes em conjuntos incompletos, conseguiram prevalecer até hoje.

O Palácio Nacional da Ajuda possui nas suas coleções um vasto acervo, no âmbito da cerâmica e da porcelana, fruto das aquisições e transmissões dos reis D. Luís I (1838–1889) e D. Maria Pia de Saboia (1847–1911), onde ao longo de quarenta anos acabaram por reunir uma grande porção e heterogeneidade de peças, da qual agora se destaca um serviço de *Tête-à-tête*<sup>1</sup> de produção vienense, em porcelana branca *doublée or*.

São diversas as interrogações que este serviço levanta. Desde logo, este é um conjunto de peças realizado pela manufatura de Viena, no período em que a direção estava acometida ao barão Sorgenthal,<sup>2</sup> porém as mesmas estão datadas de c. 1816, ou seja após a morte do barão. Uma segunda questão concerne a pintura que está representada no tabuleiro. Finalmente, subsiste toda uma incógnita em relação à compra deste serviço e à sua integração nos bens da Casa de Bragança e são estas últimas questões que suscitam maior interesse.

Partindo de uma descrição detalhada e da análise do próprio serviço, que conta com oito peças distintas (um tabuleiro, duas *verseuses*, duas chávenas, correspondentes pires e por fim, um açucareiro), pretende-se, acima de tudo, realizar uma análise comparativa com dois serviços idênticos: um que faz parte do acervo do Palácio Nacional de Queluz<sup>3</sup>, e o outro que pertence ao Palácio Nacional da Pena<sup>4</sup>.

1. Inv. PNA 50656

2. (1784-1805)

3. Inv. PNQ 1687

4. Inv. PNP 55 (1/8)

## O PAÇO DA AJUDA

Fruto das renovações iniciadas no ano de 1862, o Palácio Nacional da Ajuda é único no mundo porque preserva-se até hoje como depoimento do que foi uma residência real europeia ao estilo Napoleão III. Todos os palácios análogos foram sendo modernizados, enquanto que o da Ajuda se viu desocupado em outubro de 1910 e encerrado durante décadas.

Alvo de uma forte campanha de renovação, o edifício adquire, com os monarcas D. Luís (1838–1889) e D. Maria Pia (1847–1911), os então recentes padrões de conforto da mentalidade burguesa do século XIX. Após o falecimento de D. Luís I, ocorrido a 19 de outubro de 1889, a rainha viúva perseverou a Ajuda como a sua residência oficial, até ao ano de 1910, onde viveu na companhia do filho mais novo, o infante D. Afonso (1865–1920). Após essa data, a maioria das salas do andar nobre do paço, continuaram a ser o palco para as principais cerimónias protocolares. (AA.VV., 2011)

Aquando da instauração da 1.ª República e consequente exílio da Família Real, o palácio manteve-se encerrado ao público, tendo sido realizado no mesmo espaço cerimónias tão célebres como o banquete da noite de 18 de fevereiro de 1957, em honra da jovem rainha Isabel II.

Como instituição museológica, o mesmo só abriu em 1968, e desde 1996, tem sido alvo de uma recomposição tão relacionada quanto permissível, do seu interior, enquanto residência real do final do século XIX. Consolidada numa rigorosa investigação histórica, onde o período eleito para os restauros integrais de algumas salas se harmoniza com o final do reinado de D. Luís, têm sido fundamentais as aguarelas de Enrique Casanova, bem como com as listas de partilhas que indicam a distribuição por salas de grande parte das peças da casa real, e por fim o Arrolamento Judicial datado de 1911–1913.

## O ESTILO IMPÉRIO NAS ARTES DECORATIVAS

Recuando a meados do século XVIII, encontramos o desejo pelo retorno ao clássico na decoração Luís XV, com o *Goût à la grecque*, que acabou por se desenvolver no estilo Luís XVI, e atingiu o seu modelo máximo no estilo Império — 1803 a 1821 —, em muito desenvolvido pelo desenhador e arquiteto Charles Percier (1764–1838) e pelo seu colega Pierre François Léonard Fontaine (1762–1853), com grande inspiração na arte da antiga Roma imperial. O mesmo dominou as artes decorativas europeias, em particular o mobiliário, a joalheria, o vestuário. (Boulanger, 1960)

Característico das artes decorativas desta época, temos as chávenas “*jasmin*” do Palácio da Ajuda [fig.01] que, destinadas unicamente ao chocolate, apresentam-se ligeiramente vazadas, sobre um

pedestal e adornadas com garras de animais, sendo a principal característica a asa enrolada na sua extremidade superior. (Heugel, 2009: 170)

Já as *verseuses* [fig.02,03] tendem a assemelhar-se aos vasos gregos, nomeadamente a enócoa, que podemos contemplar nos trabalhos do ourives francês Martin Guillaume Biennais (1764–1843). Curiosamente, já nos primórdios do neoclássico, este tipo de *verseuse* tinha sido produzido, como comprovam as peças do ourives Robert-Joseph Auguste (1723–ca1805) realizadas entre 1784–1785. Reportamo-nos a dois conjuntos de gomil e bacia, hoje constantes das coleções do Museu Nacional de Arte Antiga<sup>5</sup>, que já apresentam as suas linhas inspiradas nos vasos gregos, o que permite especular que o estilo

império seguia, na década de 1810, os modelos da ourivesaria que se haviam desenvolvido ainda num período prévio a 1789. Esta inspiração, que se iniciou

na ourivesaria, acabou por ser transportada para a cerâmica como é possível verificar nos serviços em seguida apresentados. (Coumts, 2001)



**Fig. 01**· Chávena de modelo jasmin pertencente ao *Tête-à-tête* de porcelana branca *doublée or* (1814-1816) Manufatura de Viena, Palácio Nacional da Pena, Inv. PNP 55/1 (autor Giorgio Bordino /PSML)



**Fig. 02**· Chocolateira pertencente ao *Tête-à-tête* de porcelana branca *doublée or* (1814-1816) Manufatura de Viena, Palácio Nacional da Pena, Inv. PNP 55/7 (autor Giorgio Bordino /PSML)



**Fig. 03**· Leiteira pertencente ao *Tête-à-tête* de porcelana branca *doublée or* (1814-1816) Manufatura de Viena, Palácio Nacional da Pena, Inv. PNP 55/6 (autor Giorgio Bordino /PSML)

## DECORAÇÕES NA CERÂMICA

Brongniart (1770-1847), diretor artístico da manufatura de Sèvres, considerava a cerâmica como o melhor suporte para deixar para a posteridade as melhores obras de pintura alguma vez feitas. Curioso é o facto de ele ter sido amigo pessoal de Mathias Niedermayer, o sucessor de Sörgenthal em Viena, que dirigia a manufatura na altura do fabrico dos três serviços aqui estudados, e mais particular, ainda, é o

facto de estes últimos terem como principal característica a representação de pinturas nos seus tabuleiros.

A arte de decorar a porcelana do século XIX e precedente, não se ficou apenas pela reprodução de afamadas pinturas dos grandes mestres. Deve-se destacar, também, a decoração com pinturas de pássaros, temas mitológicos e com paisagens. (Coumts, 2001)

Em conformidade com a pintura de pássaros e de flores, podemos encontrar um interesse por uma representação científica e precisa de cada espécie apenas nos finais do último quartel do século XVIII, uma vez que as manufaturas se preocupavam principalmente em fazer um retrato realista de um grupo restrito de espécies (a águia, o cisne, o papagaio, a coruja, e até mesmo a galinha), enquanto que, simultaneamente, pintavam pássaros utópicos que figuravam envoltos de excêntricas plumagens. Um exemplo deste tipo de pinturas surge-nos no serviço de sobremesa encomendado pela rainha D. Maria II à manufatura

de Edouard Honoré (1820-1855). (Boléo, 2014)

Por outro lado, temos os serviços pintados sobre a temática mitológica e a temática paisagística. Referente à temática mitológica pode-se ponderar que este era considerado um sinal de cultura e acima de tudo de estatuto social. (Coutts, 2001)

Por fim, as cenas de paisagem. Estas podem ser divididas entre as paisagens imaginárias, que se subdividiam em estilo holandês ou italiano e as paisagens reais ou seja o “retrato de paisagem” e as “vistas”. (Coutts, 2001)

## A REAL MANUFATURA DE VIENA

A Real Manufatura de Viena foi das primeiras a estabelecer-se na Europa.

Em 1744, o seu fundador Du Paquier (1719–1744) acabou por vendê-la, à imperatriz Maria Teresa (1717–1780) e até 1784 assistiu-se à transição do estilo rocaille (Luís XV) para o estilo neoclássico, Luís XVI, numa produção muito semelhante à de Meissen e até mesmo à de Sèvres.

Entretanto, em 1784 a fábrica voltou a passar por problemas de ordem financeira<sup>6</sup> e foi um negociante de lãs, o Barão Konrad von Sorgenthal (1735-1805), quem se ocupou da direção da mesma. Durante a sua administração as peças de cerâmica ostentavam linhas simples e retas, com uma ornamentação onde figuravam cornucópias e folhas de acanto.

Este “período pitoresco”, caracterizado pela qualidade particular da pintura sobre porcelana, enriquecida com o uso constante de decorações em relevo dourado e azul-cobalto, sendo esta a principal característica do período *Sorgenthal*,

acabou por se expandir para além da morte do Barão, em 1805. (Coutts, 2001)

Porém, as guerras que a Europa enfrentou durante o Primeiro Império de Napoleão Bonaparte levaram a fábrica à beira da ruína, e o Congresso de Viena (1814–1815) permitiu recuperar, através das harmoniosas celebrações com convidados internacionais, o ritmo de produção uma vez que a porcelana de Viena se tornou “o melhor presente diplomático”. Nesta fase, a administração já estava cedida a Mathias Niedermayer que se manteve no cargo até 1827, sendo substituído depois por Benjamin Scholz (1827 a 1833). (Coutts, 2001)

Na segunda metade do século XIX, apesar de deter uma forte reputação, de produzir peças com a mais alta qualidade e sendo a principal fornecedora da casa imperial, a manufatura não venceu a industrialização, tendo encerrado a sua produção no ano de 1864. Atualmente é a Manufatura de porcelana Augarten, fundada em 1923 que continua a tradição da produção de porcelana vienense. (Coutts, 2001).

6. A manufatura estava à beira da falência quando, em 1765, o imperador Joseph II ascendeu ao trono. Em 1784 a mesma foi a leilão. Konrad Sörgel, o gerente da fábrica de lã imperial, que antes tinha sido contratado para analisar as causas da falta de sucesso da fábrica de porcelana mostrou-se interessado na mesma” (FAY-HALLÉ e MUNDT, 1983: 59)

## O CHOCOLATE. UM APANÁGIO DAS ELITES EUROPEIAS DO SÉC. XVI AO XIX

Praticamente desconhecido para os europeus até ao século XVI, o chocolate é hoje predicado de gulodice, mas nem sempre o foi.

Podemos recuar até aos anos de 1000 a.C. para termos a noção de que foram os Olmecas – civilização do centro sul do atual México – os primeiros a conhecerem tal delícia a que chamavam de “Kakawa” ou seja, “cacau”. Porém, do século III ao X, foi a civilização Maia que de forma metódica o cultivou pois, não só assistia na dieta como, também, auxiliava enquanto moeda de troca uma vez que com 10 grãos de cacau era possível comprar um coelho e com 100 um escravo.

No século X a cultura deste fruto passou para os Toltecas e posteriormente, já no século XVI, para os Astecas que para além de o cultivarem, o empenhavam para sarar determinados males. Foi este o povo responsável por o transmitir aos castelhanos aquando dos descobrimentos, que o consumiam enquanto uma bebida nutritiva, fortificante e afrodisíaca de modo a que foi trazido para a Europa tendo, em 1544, sido oferecido ao rei Filipe II (1527–1598) uma pequena porção de favas de cacau. (Theobald, 2012)

A partir daí, o interesse pelo cacau interligou-se com o fluxo constante de padres, soldados e aristocratas que cruzaram o Atlântico no século XVI, o que tornou possível a chegada do mesmo ao velho continente onde durante quase um século, se manteve na posse dos espanhóis, e só no século XVII é que foi reconhecido pelos restantes europeus, em grande parte devido aos suprimentos do açúcar, sendo então introduzido na dieta de nobres e ricos burgueses. (Theobald, 2012)

É, porém, em 1660 que a “viagem” do chocolate ganha um novo impulso, com o casamento entre a infanta espanhola, Maria Teresa (1660–1683) e o rei de França Luís XIV (1643–1715). No momento da sua chegada à corte francesa, o consumo de algo tão inovador era ainda censurado e nesse ambiente de reprovação a jovem rainha consumia-o, com as

suas damas de companhia na intimidade dos seus aposentos, e só no ano de 1680 é que o mesmo havia começado a ser uma moda nos salões de todas as casas reais europeias. (Theobald, 2012)

Em paralelo, os primeiros ingleses a contactarem com o chocolate foram os corsários, que abordavam os navios espanhóis. Estes não reconhecendo o que eram aquelas favas negras os destruíam, o que não o impediu de ser introduzido na dieta inglesa em meados do século XVI, assim como outras duas bebidas exóticas de onde se destaca o chá e o café.

O que não foi por acaso, pois estas três bebidas foram todas consumidas em consideração de duas vertentes, o quente e o doce. Já que todas elas eram adoçadas com açúcar de cana, e uma vez que os britânicos o começaram a produzir só na década de 1640, pode-se considerar que todas estas bebidas foram apresentadas aos britânicos no final dessa mesma dezena. “Primeiro o açúcar, depois o chocolate, o café e o chá...” (Theobald, 2012)

É necessário esclarecer que ao entrar na Europa, o cacau era tomado pelo seu valor medicinal e não como um produto de doçaria, como hoje, e foi isso que o levou a ser um produto de farmácia, uma vez que era considerado nutritivo para os doentes, já que ajudava na digestão. Teorias mais exacerbadas associavam-no à longevidade, à revitalização do corpo, à cura de ressacas, e ao suprimir da tosse. Curiosamente, no *Almanaque do Pobre Ricardo* publicado no ano de 1761, Benjamin Franklin (1706-1790) recomenda-o como tratamento para a varíola. (Theobald, 2012)

Ainda no final do século XVIII, uma ínfima percentagem dos europeus muito ricos começou a introduzir o chocolate nas grandes mesas de aparato, através da última coberta, já que ele era o ingrediente para a realização de pudins, bolos, tartes e tortas. Admirável é o facto de a partir da centúria de oitocentos a situação se alterar, e às receitas de chocolate para beber, juntarem-se algumas pretensamente dietéticas, como os chamados chocolates de saúde, também

eles bebidas, bem como outras receitas diversificadas que para além dos cremes de chocolate, porventura os mais populares, encontramos receitas de molhos, gelados, pudins, biscoitos, bolinhos, bolos, bombons, rebuçados, pastilhas, licores e até profiteroles, mousses e *soufflés* como apresenta João da Matta, no reinado de D. Luís I. (Pereira, 2012)

É de salientar, também, que o consumo do chocolate entre as classes menos abastadas só foi plenamente aceite nos meados do século XIX, mais propriamente após 1828, quando o holandês, Casparus Van Houten (1770–1858), compôs uma máquina para a fabricação de cacau em pó com um baixo teor de gordura. Tal acontecimento levou à democratização do ingrediente traduzido num preço mais acessível e numa maior facilidade de confeção, e a partir daí temos uma evolução rápida do seu consumo com a realização, em 1847, da primeira barra de chocolate, realizada pelo inglês J. S. Fry and Sons, e vinte anos

depois, em 1867, o surgimento de Henri Nestlé e do seu chocolate em pó, em 1879.

Como vimos, depois de ter sido introduzido na Europa pelos espanhóis, o chocolate tornou-se popular. Em Portugal foi consumido de forma moderada, sendo este um costume quase sempre conveniente num ambiente festivo do século XVIII. (Buescu e Felismino, 2011)

O seu consumo, na centúria de setecentos, levou à proliferação de novos objetos como as chocolateiras que, copiando o modelo das cafeteiras, se diferenciam através das dimensões, pela ausência de pés para ir ao lume, apresentam asas, e uma tampa, na qual era inserido um pau, um batedor ou molinete para agitar a bebida. No panorama artístico português é de destacar as chocolateiras realizadas em França para a baixela encomendada ao ourives François-Thomas Germain (1726–1791) pelo rei D. José I (1714–1777).

## O SERVIÇO DE TÊTÊ-À-TÊTÊ DO ACERVO DO PALÁCIO NACIONAL DA AJUDA

Primeiro que tudo, é preciso salientar que o serviço de *têtê-à-têtê* aqui estudado se encontra em reserva e isto coloca-o fora do olhar do público. Tendo sido exibido pela última vez em 1987 numa exposição realizada no Museu Calouste Gulbenkian, intitulada *Porcelana Europeia – Reservas do Palácio Nacional da Ajuda*, a última investigação sobre o mesmo está presente no catálogo dessa mesma exibição (Godinho e Ferreira, 1987).

Em porcelana branca *doublée or*, este serviço de *tête-à-tête* [fig.04], bem como os seus similares em seguida apresentados, destinava-se ao consumo de chocolate visto que as *verseuses* apresentam uma tipologia ambígua, que tanto pode ser destinado a café como a chocolate, mas as chávenas — demasiado grandes para o consumo de café — corroboram o seu uso para servir chocolate.

Constituído por duas *verseuses* (uma leiteira e uma chocolateira), um açucareiro, duas chávenas, referentes

pires e um tabuleiro, é este último, de formal oval, que mais se distingue já que apresenta sobre o seu fundo dourado, no centro, uma grande reserva oval onde está representada, em esmaltes policromos, uma figura feminina sentada de costas num banco de veludo vermelho. O rosto da jovem está virado à esquerda, e o seu cabelo encontra-se trançado. A rapariga toca um alaúde e na sua frente reconhece-se uma mesa com um pano sobre a qual repousa um violino e vários livros de pautas. Estamos perante uma alegoria à música, copiada de um original do pintor italiano Orazio Gentileschi (1563–1639), intitulado *A rapariga que toca alaúde*. Realizado entre 1612–1620 a pintura encontra-se hoje no acervo da National Gallery of Art em Londres. As cores que surgem nesta pintura, embora sejam as mesmas presentes na pintura de cavalete, divergem em termos de intensidade, surgindo no tabuleiro mais vivazes, o que suscita que a mesma possa ter sido transcrita através de uma gravura. Por fim, a moldura, que a contorna é dourada e fosca de modo a apresentar

representados pequenos botões de rosa. De cada lado da reserva observamos uma lira.

A leiteira<sup>7</sup>, em porcelana branca *doublée or*, surge em forma oval com o bojo decorado com uma barra fosca onde se contempla um friso de ramos de botões de rosa. Por sua vez, a asa apresenta remates relevados em forma de folhas. A tampa é em forma de "S" e apresenta o seu verso pintado a ouro. Presa à asa temos uma corrente dourada.

Morfologicamente idêntica é a chocolateira<sup>8</sup>, que se distingue, por uma decoração, mais elaborada onde está presente um filete floreado no pé circular e um friso de parras, interrompido por medalhões com folhas foscas em volta de todo o corpo. As parras apresentam-se enroladas num aparente varão, deitado na horizontal e que é fechado por uma pinha em cada recanto.

As duas chávenas<sup>9</sup> seguem a tipologia "*jasmin*" e apresentam-se pintadas a ouro. A decoração surge num friso de folhagens idêntico ao que observamos no

bojo da chocolateira. O interior é pintado a dourado e apresenta um fino friso com ramos dourados espiralados. Os dois pires<sup>10</sup> das chávenas, igualmente em porcelana branca *doublée or*, surgem em forma circular e apresentam no centro do fundo um medalhão com um ramo de botões de rosa. A borda é decorada, igualmente, com ramos de pequenos botões de rosa.

O açucareiro<sup>11</sup> é composto por uma base circular em socalco com a representação de um pequeno friso decorado com folhagens sobre a qual apoiam três quimeras que, sustentam o recipiente ovoide. Este é encimado por uma tampa que é limitada por uma pega em forma de pinha. Em porcelana branca *doublée or*, o recipiente ovoide apresenta no exterior um friso com a mesma rima decorativa das chávenas e da chocolateira.

Guardado num estojo vermelho<sup>12</sup>, com um interior forrado a cetim de seda branca, este conjunto foi herdado pelo Infante D. Afonso após a morte de D. Luís I em 1889, e esteve guardado nos armários da ala norte do Palácio Nacional da Ajuda.



Fig. 04. *Tête-à-tête* de porcelana branca *doublée or* (1814–1816) Manufatura de Viena, Palácio Nacional da Ajuda, Inv. PNA 50656 a 50663, Lisboa (autor Reinaldo Viegas; Direção-Geral do Património Cultural / Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF)

7. Medidas da leiteira Inv. PNA50662; A. 19 X 10 cm. Peça datada de 1816  
 8. Medidas da chocolateira Inv. PNA5661; A.21,5 X 9,5 cm. Peça datada de 1816  
 9. Medidas de chávenas Inv. PNA 50659 -50660; A. 9 x L. 10 x Pr 7,8 cm. Peça datada de 1816  
 10. Medidas de pires Inv.PNA50657 - 50658; A. 2,5 x14,5 cm. Peça datada de 1817  
 11. Medidas do açucareiro Inv.PNA50663; A. 17 x 10,5 cm. Peça datada de 1816  
 12. Medidas do estojo N°137: A. 16,5 x L..48,5 x Pr.39 cm

## O SERVIÇO TÊTE-À-TÊTE DO PALÁCIO NACIONAL DE QUELUZ

O Palácio Nacional de Queluz possui no seu acervo um serviço *tête-à-tête*<sup>13</sup> [fig.05] que se assemelha ao que encontramos nas reservas do P.N.A., mas que ao contrário deste integra a exposição permanente, na sala de fumo.

Desde já é de salientar a sua semelhança com o anterior, não só em termos de morfologia de peças como também em termos de motivos decorativos, e claro nos matérias que o constituem. Ambos são em porcelana branca *doublée or*.

O tabuleiro<sup>14</sup> [fig.06] é oval e apresenta no seu fundo uma reserva oitava, com uma reprodução da pintura de Rubens *As três Graças*<sup>15</sup> realizada em esmaltes policromos. Esta pintura é rodeada por uma cercadura de folhas a ouro brilhante e mate, e pela figuração de dois jasmims. Por sua vez, pode-se ler

no verso a inscrição “L’original peint par Rubens, se trouve dans la galerie de Monsr. Le Comte Ant. de Lamberg à Vienne; cop. Par Claude Herr. 1816.” que nos permite identificar, ao contrário do serviço do acervo do P.N.A., o autor. Bem como que a mesma foi realizada dois anos depois da estrutura do tabuleiro estar fabricada, uma vez que apresenta inciso na pasta o número 814 referente ao ano de 1814 mas a legenda refere o ano de 1816 como o da elaboração da pintura.

As duas chávenas<sup>16</sup>, tal como as do conjunto do PNA, seguem o modelo “*jasmin*”, em porcelana branca em *doublée or* e estão embelezadas no seu exterior por uma cercadura de folhas em ouro mate, e no interior, junto ao bordo, ostentam uma faixa branca com cercaduras de folhas em ouro que também figuram nas chávenas do serviço do PNA. Os pires<sup>17</sup> que as



Fig. 06. Verseuses do *Tête-à-tête* de porcelana branca *doublée or* (1814-1816) Manufatura de Viena; Palácio Nacional de Queluz, Inv. PNQ 1687; (fotografia do autor)



Fig. 07. Tabuleiro com pintura das três graças do *Tête-à-tête* de porcelana branca *doublée or* (1814-1816) Manufatura de Viena; Palácio Nacional de Queluz, Inv. PNQ 1687; (fotografia do autor)

13. Serviço *tête-à-tête* Inv. PNQ 1687/1 a 8.

14. Medidas do tabuleiro Inv. PNQ1687/1; A. 3x L. 32.7x C. 42 cm. Peça datada de 1814 com pintura de 1816. 15 Pintura exposta na Gemäldegalerie em Berlim.

15. Pintura exposta na Gemäldegalerie em Berlim.

16. Medidas das chávenas Inv. PNQ 1687/4 e 5; A. 2,6 x L. 14,6 cm. Pça datada de 1817.

17. Medidas dos pires Inv. PNQ 1687/2 e 3; A. 2,6 x 14,6 cm. Peça datada de 1816.

acompanham, são apresentados em porcelana branca *doublée or* e são adornados com cercaduras de folhas em ouro mate.

A chocolateira<sup>18</sup> [fig.07] em porcelana branca *doublée or* assenta sobre um pé circular e expõe um bocal em forma de bico de pato com tampa amovível e encimada com uma pinha. A tampa apresenta uma corrente ligada à pega e, toda a peça é decorada a ouro brilhante e mate com cercadura de folhas no bojo. A leiteira<sup>19</sup> [fig.07], também, em porcelana branca *doublée or* não tem um formato distinto do anterior, nem mesmo em termos decorativos. Já o açucareiro<sup>20</sup>, igualmente de porcelana branca em *doublée or* detém a morfologia de uma naveta apoiada sobre um pé oval que assenta sobre uma base retangular e todo o bojo é decorado com uma cercadura de folhas de ouro mate.

Ao comparar este serviço com o anterior podemos deduzir o seguinte: em primeiro temos o mesmo tipo de material — porcelana branca *doublée or*. Em seguida, a decoração de ambos os tabuleiros apresenta uma pintura policromada. Por sua vez, encontramos diferenças nas tipologias de peças, e embora seja possível encontrar o mesmo tipo de *verseuses*, temos no conjunto do P.N.Q. a presença de duas chávenas com linhas mais retas do que no serviço do P.N.A. onde estas são mais concavas. Os açucareiros também divergem sendo que o do P.N.Q. surge em forma de naveta e o do P.N.A. consiste numa forma ovoide apoiada em três quimeras. Os motivos decorativos da leiteira (a *verseuse* mais pequena), da moldura do tabuleiro, dos pires e do açucareiro são os mesmos que figuram nas duas *verseuses* no açucareiro em forma de naveta, e na moldura que contorna a pintura das “Três Graças” no serviço do P.N.Q.

## O SERVIÇO DE TÊTÊ-À-TÊTÊ DO PALÁCIO NACIONAL DA PENA

O Palácio Nacional da Pena exhibe no seu acervo, e exposto no quarto de D. Carlos I, um serviço de *tête-à-tête*<sup>21</sup> [fig.08] semelhante aos anteriores. Desde logo realizado em porcelana *doublée or*, apresenta a mesma morfologia de peças que os anteriormente analisados. O seu tabuleiro<sup>22</sup> [fig.09] é em porcelana branca *doublée or* e expõe no seu centro, numa reserva oitavada, uma Cena de um Naufrágio<sup>23</sup> que sendo realizada em esmaltes policromos, trata-se de uma cópia de um original de Louthenburg<sup>24</sup>.

As *verseuses* [fig.02 e 03] em porcelana branca *doublée or* voltam a surgir em forma de *enócoa*, com um corpo ovoide assente sobre um pé circular, com

a asa sobre elevada, e um bocal em forma de bico de pato com uma tampa que é completada por uma pega em forma de pinha que se encontra presa à asa por uma corrente<sup>25</sup>. A nível de motivos decorativos, a *verseuse* de maiores dimensões — a chocolateira<sup>26</sup> [fig.01] — apresenta o friso com ramos de botões de rosas, tal e qual como o presente nas peças dos serviços anteriormente descritos. Já a *verseuse* menor — leiteira<sup>27</sup> [fig.02] — também é em porcelana branca *doublée or* e apresenta o motivo decorativo constituído por parras envoltas num varão limitado por pinhas. Ou seja, o mesmo motivo que contemplamos na chocolateira e chávenas do serviço do P.N.A. e nos pires do P.N.Q.

18. Medidas da chocolateira Inv. PNQ 1687/6; A. 21 x D.10,5 cm. Peça datada de 1816

19. Medidas da leiteira Inv. PNQ 1687/7; A. 18,7 x L. 10 cm. Peça datada de 1816

20. Medidas do açucareiro Inv. PNQ1687/8; A. 11x c.15x l.6,7 cm. Peça datada de 1816

21. Inv.PNQ55/1 a 8

22. Medidas do tabuleiro Inv.: PNP55/8; L.42 x C. 33 cm. Peça datada de 1814 com pintura de 1816; 23 A pintura faz parte da galeria “akademiegalerie” do museu Gemäldegalerie em Berlim

24. No verso desta peça podemos ler, tal como no serviço do P.N.Q., uma inscrição que permite descodificar que esta pintura foi realizada por Jacques Schufried em 1816 e que é uma cópia de um original realizado por Louthenburg. (Fig. 10)

25. A chocolateira apresenta a corrente desmontada

26. Medidas da chocolateira Inv.: PNP55/6; A.22 cm. Peça datada de 1816

27. Medidas da leiteira Inv.: PNP55/6; 19,2 cm. Peça datada de 1816;



**Fig. 08.** *Tête-à-tête* de porcelana branca *doublée or* (1814-1816) Manufatura de Viena, Palácio Nacional da Pena, Inv. PNP 55 (autor Giorgio Bordino /PSML)

**Fig. 09.** Tabuleiro pertencente ao *tête-à-tête* de porcelana branca *doublée or* (1814-1816) Manufatura de Viena, Palácio Nacional da Pena, Inv. PNP 55 (autor Giorgio Bordino /PSML)

As chávenas<sup>28</sup> [fig.01] apresentam-se segundo o modelo “jasmin”, e estão decoradas com um friso de botões de rosa, igual ao presente na chocolateira. O interior encontra-se pintado a dourado, mas sem nenhum friso decorativo — ao contrário dos que observamos nas referentes peças do acervo do P.N.A e do P.N.Q. — ostentando apenas uma fina linha branca.

Já os pires<sup>29</sup> apresentam os mesmos motivos vegetalistas que as chávenas do conjunto, mas no bordo podemos detetar um fino filete branco, muito semelhante ao que

está no interior das chávenas. Este pormenor não está presente em nenhuma das chávenas dos conjuntos anteriores, e o mesmo tipo de linha contorna o medalhão central de cada um dos pires.

O açucareiro<sup>30</sup> que fazia parte deste conjunto, é idêntico ao do serviço do PNA, mas encontra-se extraviado, sendo possível reconhecê-lo através de uma fotografia onde se torna evidente que o mesmo apresenta uma decoração vegetalista igual à das suas chávenas, ou seja botões de rosa sendo possível considerá-lo idêntico ao do acervo do P.N.A.

28. Medidas das chávenas Inv.: PNP55/1 e 3; A.9,4 x D 7,7 cm. Peça datada de 1816

29. Medidas dos Pires Inv.: PNP55/2 e 4; D. 14, 8 cm. Peça datada de 1816

30. Medidas do açucareiro Inv.:PNP55/5; A. 17,5 cm. Peça datada de 1816

## BREVES CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estes são três serviços *tête-à-tête* pertencentes à Casa Real Portuguesa do séc. XIX, que podem ter sido adquiridos pela corte do Brasil aquando do casamento do príncipe D. Pedro (1798–1834) com a arquiduquesa Leopoldina da Áustria (1797–1826) em 1816. Não deixa de ser curioso, o facto de ser este o enlace que assegurou a continuação da Casa de Bragança em Portugal, através de D. Maria II (1819–1853), futura rainha e mãe de D. Luís I, realçando que este foi o único monarca que usou o Paço da Ajuda como residência oficial.

Por outro lado, devemos considerar, também, a aquisição dos três serviços já no reinado deste rei, possivelmente num antiquário, visto estarmos perante peças dotadas de um valor artístico, e porque temos conhecimento de que em 1864 a manufatura de Viena encerrou a sua produção, e que em 1865 os mesmos reis fizeram uma viagem pela Europa onde foram realizadas inúmeras compras. Justificando esta reflexão temos ainda a presença no acervo do P.N.A. de outras peças compradas segundo o seu valor artístico e não pela sua funcionalidade.

Já a repartição dos três conjuntos entre os museus prende-se com o facto de o serviço do P.N.A., nunca ter saído do edifício após a queda da monarquia, e exílio do seu último proprietário. Em contrapartida, os outros dois serviços, estavam na Casa Forte do Palácio das Necessidades, tendo daí saído na década de 1950 para decorar os museus onde hoje estão integrados e isso é confirmado no volume 2 do arrolamento judicial do Palácio das Necessidades datado de 1911, onde ambos surdem identificados com os respetivos números de inventário 4958 e 4959, na Casa Forte. Não estando o serviço do Palácio Nacional da Ajuda nesta listagem, mas sim no arrolamento judicial do P.N.A. realizado no mesmo ano, e identificado como N.º 137 pode-se concluir que o serviço *tête-à-tête* com a pintura de Orazio Gentilisci no tabuleiro esteve até 1910 neste mesmo palácio o que, interligando com o documento referido às partilhas de 1889, o entrega ao infante D. Afonso, que residiu no Paço da Ajuda até à implantação da república, sendo ele o último príncipe

a habitar o palácio<sup>31</sup>. Enquanto isso, os outros dois estavam nas Necessidades, supostamente, por terem sido entregues a D. Carlos após as partilhas de 1889, uma vez que o então rei passou a habitar o mesmo palácio desde 1893.

Classificados como pertencentes ao período Sorgenthal, estas são peças realizadas entre 1814–1817, ou seja num período em que a Manufatura de Viena estava já sob a direção do senhor Mathias Niedermayer (1805–1827), e numa etapa que abrange a época de maior produção, associada ao congresso de Viena, realizado entre 1814 e 1815, o que permite ponderar, que estes tenham sido presentes diplomáticos.

Analisando os três serviços podemos considerar, o seguinte: em cada um destes conjuntos observamos a mesma tipologia de peças com as *verseuses* que sugerem uma inspiração na enócoa grega e chávenas que seguem o modelo "*jasmin*", que no serviço do Palácio Nacional de Queluz anunciam umas linhas mais direitas. O mesmo acontece com os pires, que são mais côncavos. Já o açucareiro desse conjunto apresenta uma tipologia em forma de naveta, opondo-se assim aos outros dois que anunciam uma forma ovoide apoiada sobre três quimeras.

Os três tabuleiros são ovais, mas as reservas oitavadas apresentam formas e ilustres pinturas, distintas. Em termos decorativos, os três serviços apresentam, similarmemente, dois distintos frisos florais. Um de botões de rosa e outro de parras enroladas num varão e um medalhão central.

Evidencia-se a presença do último na leiteira, no açucareiro e nas chávenas do P.N.A., bem como na chocolateira do P.N.P. e nos pires do P.N.Q.

Por sua vez, as duas *verseuses*, as chávenas e o açucareiro do P.N.Q., assim como chocolateira do serviço *tête-à-tête* do P.N.P. e os pires do P.N.A. ostentam o mesmo ornato decorativo, onde se contemplam ramos de botões de rosa. Isto sugere-nos que em tempos algumas das peças possam ter sido trocadas. Ou seja que ambas estiveram juntas em alguma determinada época.

31. Se este estava ao serviço do infante ou se fazia apenas parte da sua coleção é uma dúvida que permanece.

Extraordinariamente interessantes, o estudo destes três serviços suscita ainda uma série de dúvidas, sendo a mais relevante aquela relacionada com a sua chegada a Portugal, ou melhor dizendo com a sua

integração nas coleções da Casa de Bragança, uma vez que os mesmos podem ter sido encomendados pela corte do Brasil ou terem chegado a esse país através da, então, futura imperatriz Leopoldina.

## BIBLIOGRAFIA

AA.VV, *Museus, Palácios e Mercados de Arte- Museums, Palaces and Art Market*. Lisboa: Scribe, 2014

AA.VV, *Palácio Nacional da Ajuda*. Lisboa: IMC e Scala Publishers, 2011

BAYARD, Emile – *L'art de reconnaitre la céramique*. Paris: Ernest Grnd, 1924

BLONDEL, Nicole – *Céramique, vocabulaire technique*. Paris: Éditions du patrimoine 2014

BOLÉO, Luísa V. de Paiva – *D. Maria II – A rainha Insubmissa*. Lisboa: Esfera dos livros, 2014

BOULANGER, Gisèle – *L'art de reconnaitre les styles*. Paris: Hachette, 1960

CÂNCIO, Francisco – *O Paço da Ajuda*. Lisboa: Instituto de Coimbra e do Instituto Português de Arqueologia. História e Etnografia, 1955

COUTTS, Hoeard – *The Art of Ceramics, European Ceramic Design 1500–1830*. New York: Yale University Press, 2001

DANCKERT, Ludwig, *Directory of European Porcelain*, London, N.A.G. Press, 2004

FAY-HALLÉ, Antoinette; MUNDT Barbara – *Nineteenth-Century European Porcelain*. London: Trefoil Books, 1983

FERRO Inês, FLORES Ana – *Inventário do Palácio de Queluz – coleção de cerâmica*. Lisboa: IPPAR, 2002

GODINHO, Isabel da Silveira, FERREIRA, Maria Teresa Gomes – *Porcelana Europeia Reservas do Palácio Nacional da Ajuda*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987

HEUGEL, Inès – *La passion des ARTS de la TABLE*. Paris: Éditions du Chêne, 2009

PEREIRA, Ana Marques – *Mesa Real, Dinastia de Bragança*. Lisboa: Edições Inapa, 2000

RICHARDS, Sarah – *Eighteenth-Century Ceramics: Products for a Civilised Society (Studies in Design)*. S.l.: s.n., 1999

SAVAGE, George – *Ceramics for the collector: an introduction to Pottery and porcelain*. Londres: Salisbury Square, 1955

SILVEIRA, Luís, Nuno, Espinha da, e FERNANDES, Paulo, Jorge – *Reis de Portugal, D. Luís I*. Rio de Mouro: Círculo de Leitores, 2006.

## REFERÊNCIAS DE INTERNET

THEOBALD, Mary Miley – *A Cup of Hot Chocolate, S'good for What Ails Ya* (2012) Disponível em <http://www.history.org/foundation/journal/winter12/chocolate.cfm> (consult. 20-03-2015)

## AGRADECIMENTOS

É fundamental agradecer à direção do Palácio Nacional da Ajuda, o Dr. José Alberto Ribeiro; à Parques de Sintra – Monte da Lua, S.A.; ao Dr. Arquiteto António Nunes Pereira, diretor do Palácio Nacional da Pena; ao Dr. Hugo Xavier, conservador do Palácio Nacional da Pena; à Dra. Inês Ferro, diretora do Palácio Nacional de Queluz; à Dra. Conceição Coelho, conservadora do Palácio Nacional de Queluz; ao Dr. Herculano do Rosário técnico de museologia do Palácio Nacional de Queluz. Por fim, mas não menos importante, à Dra. Cristina Neiva Correia, conservadora de cerâmicas do Palácio Nacional da Ajuda, bem como à Professora Doutora Teresa Vale, do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

# O ANTIGO PAÇO EPISCOPAL DE ELVAS: AS ARTES DECORATIVAS E O SEU PERCURSO NO CONTEXTO DA I REPÚBLICA

## THE OLD BISHOP HOUSE OF ELVAS: CIRCULATION OF THE DECORATIVE ARTS ON THE CONTEXT OF THE FIRST REPUBLIC

Nuno Cruz Grancho

*Doutorandô em Arte, Património e Teoria do Restauro – ARTIS/ IHA/ FLUL  
ngrancho@gmail.com*

### RESUMO

A criação do novo bispado de Elvas no século XVI, exigia a construção de um Paço Episcopal que servisse de residência a todos os bispos que futuramente governassem a diocese. A sua construção, ampliação, e os muitos enriquecimentos empreendidos por alguns desses eclesiásticos, idealizados e concretizados de acordo com o gosto vigente, permitiu atribuir às suas casas uma atmosfera compatível com o estatuto inerente ao desempenho do seu cargo. A extinção da diocese em 1881 e a sua execução no ano seguinte, ditariam novas funcionalidades a este edifício, encontrando-se na Lei da Separação o momento histórico em que uma significativa parte da sua componente artística – pintura, mobiliário, ourivesaria, faiança, paramentaria, azulejaria, livraria, etc – se dispersa por inúmeras instituições culturais.

### PALAVRAS-CHAVE

Elvas | I República | Artes Decorativas | Paço Episcopal

### ABSTRACT

The creation of the new Episcopate of Elvas in the XVI century, demanded the construction of an Episcopal Palace that would be used as residence for all the bishops that would govern the diocese in the future. Its construction, enlargement, and other enrichments undertaken by some of those ecclesiastics that, according to the stylistic preference of each time, have devised and materialized them, conferring to the houses a compatible atmosphere with the status associated to the position. The extinction of the diocese in 1881 and its fulfillment in the following year, would dictate new functionalities to this building, standing in the applicability of the Law for Separation the moment in which a meaningful part of its artistic component – painting, furniture, jewelry, faience, paraments, tileworks, bookshops – spread by countless cultural institutions.

### KEYWORDS

Elvas | I Republic | Decorative Arts | Bishop house

## A DESOBRIGAÇÃO DE CASAS EPISCOPAIS

Quando a cidade de Elvas é elevada no ano de 1570 a sede de bispado, não existiam casas condignas com o estatuto de todos aqueles que futuramente viriam a ocupar a cátedra do novo bispado. Ainda assim, a inexistência de uma *Domus Episcopalis*, haveria de permanecer por aproximadamente duas décadas, possibilitando desse modo, que D. António Mendes de Carvalho, primeiro bispo de Elvas, pudesse dar seguimento a outros assuntos igualmente prioritários para o natural funcionamento da recém-criada diocese. Neste contexto, a criação do Cabido, em 1571, e a condução do primeiro sínodo diocesano no ano seguinte, constituíram entre outros, dois exemplos que se impunham nessa nova realidade eclesiástica (Grancho, 2010: 20).

Por outro lado, impunham-se determinadas valorizações artísticas, nomeadamente a necessidade de Alfaias de prata e todo o tipo de paramentos, mais de acordo com a condição de catedral, razões justificativas para levar o bispo a promover junto do Papa, a suspensão do provimento dos benefícios da sua igreja pelo tempo de dois anos, de modo a que as rendas do cabido elvense pudessem reverter para esse mesmo fim. O pedido então acolhido pela Cúria Romana, foi devidamente oficializado por bula em 19 de Fevereiro de 1575, seguido de um outro datado de 20 de Junho de 1576, com a validade de um ano (Almada, 1888: 171).<sup>1</sup>

Apesar do carácter prático de que se reveste a questão do paço episcopal do prelado elvense, este permanecia irresoluto, levando D. António Mendes de Carvalho a solicitar junto de El Rei D. Sebastião, mercê de lhe mandar passar provisão para o corregedor lhe dar casas “em quanto não tiverem de seu, pagando os alugueres e seus danos” (Almada, 1888: 184). Acolhido de forma favorável, como se deduz do alvará de 8 de Abril de 1577, um novo pedido seria dirigido ao Papa, no sentido de se conferir ao prelado a desobrigação de fazer casas episcopais, o qual na opinião Victorino d’Almada seria negado, fundamentando-se o dito autor, numa carta datada de Março de 1579 e assinada por António Pinto.<sup>2</sup>

Pressionado pelo papado, e não podendo perpetuar por mais tempo a questão da residência episcopal – obrigação tridentina – D. António Mendes de Carvalho, procede no ano de 1587, à aquisição pelo valor de dois mil reis de uns “chãos com alicerces de casas com seus quintaes á porta do Bispo, que partem com casas d’El Rei, e com a torre da cadeia, e com o muro da cidade por detrás com toda a pedraria, madeira, talha e mais pertenças” (Almada, 1888: 185). Nestes terrenos onde outrora se havia erigido as velhas casas do Bispo de Évora, à data desabitados e em estado de ruína (Almada, 1888: 184-185), que se viria a edificar aquelas que foram as casas episcopais da diocese de Elvas, durante aproximadamente três séculos.

1. Ver ainda “Bulla de extenção do bispado porque se lhe aggregão os lugares de Juromenha, Vieiros e Alandroal, e se applicão as rendas destes a fabrica para comprar pornamentos, e mais coosas necessárias”, Arquivo Nacional da Torre do Tombo (A.N.T.T.), Mitra Episcopal de Elvas, Mss. 9, n.º 5.
2. Parte da resposta foi-nos dada a conhecer por Vitorino de Almada: “Quanto a obrigação, que desejava lhe tirasse Sua Majestade, de fazer casas episcopais, que intende ter pela Bulla de erecção do bispado, não lhe quis o Papa conceder nisto nada, mas também intende ser V.º Senhoria, obrigação haveria que fosse começar a dar principio a ellas para exemplo dos sucessores, ainda que espero viverão V.º Sr.º tantos anos, que os começaria e acabaria” (ALMADA, 1888: 184).

## ERIGIR E ENRIQUECER: O GOSTO DOS PRELADOS ELVENSES

Atribuindo-se ao governo do primeiro bispo de Elvas a total construção do paço (Almada, 1888: 185; Rosado, 1999: 131), a ausência documental confirmada no decorrer da nossa investigação, no que aos responsáveis desta obra diz respeito, não nos permite chegar tão perto quanto desejávamos do conjunto de artistas envolvidos no dito empreendimento. Todavia, os estudos mais recentemente desenvolvidos no âmbito da História da Arte e, em concreto a respeito da Sé de Elvas, em período análogo, permitem-nos saber da permanência de artistas diversos como mestres-de-obras, pedreiros, entalhadores, pintores, douradores, ferreiros, ladrilhadores, entre outros tantos ofícios. Encontrando-se ambas as campanhas de obras

dependentes do bispo de Elvas, pode pressupor-se terem coincidido alguns destes artistas na obra da Igreja de Nossa Senhora da Assunção e, simultaneamente do Paço Episcopal.

O edifício que hoje se encontra na posse da Polícia da Segurança Pública, mantém alguns dos seus elementos arquitectónicos e decorativos primitivos, dando-nos uma visualização do que seria este mesmo espaço em princípio de Seiscentos. A inexistência de um eixo de simetria, com vãos de sacada a demarcar o andar nobre, emoldurados de forma simples, constituem características recorrentes na arquitectura civil portuguesa de finais do século XVI.<sup>3</sup> [fig.01]



Fig. 01 - Alçado principal do antigo Paço Episcopal de Elvas (fotografia de Alberto Mayer, Coleção da Câmara Municipal de Elvas).

3. A possibilidade de uma eventual atribuição do edifício em análise, a um modelo único, não nos parece plausível tendo em consideração as predominâncias tipológicas no período filipino em que o mesmo se insere. Aproveitamos para lembrar serem essas tipologias: o palácio dos marqueses de Castelo Rodrigo em Lisboa, de inspiração "escurialense"; o palácio dos duques de Bragança em Vila Viçosa, onde já se visualizam todas as potencialidades expressivas do estilo maneirista e, por fim, a fachada do Paço da Ribeira, como a referência internacional por excelência, no contexto da arquitectura civil em Portugal (Soromenho, 2009: 78-81).

O espécime elvense, bastante mais modesto, comparativamente a outros modelos seus contemporâneos existentes em Elvas, seria orçado em dezasseis mil cruzados, passando a constituir uma referência da arquitectura civil de finais de quinhentos na cidade de Elvas e, tido como um dos mais bonitos, situado em “mui bom sitio, com alegres vistas, com pateos, torres e varandas de pedra de mármore” (Novais, 1635, fl. 9v) e “com tam formoso & alterosos aposentos” (Novais, 1635, fl. 9v), que na opinião de António Novais, era dentro da tipologia de residências episcopais, uma das mais ricas do reino. Contribuiu por certo, para esta entusiasta qualificação, os enriquecimentos empreendidos pelo segundo e quinto bispo de Elvas, D. António Matos de Noronha (1591-1610), e seu sobrinho D. Sebastião de Matos Noronha (1626-1636), alguns deles ainda hoje passíveis de serem admirados.

Atribuídas a D. Sebastião de Matos Noronha, as melhorias realizadas no edifício, segundo nos refere Luís Keil, constituiriam a primeira campanha de obras realizada em 1627 (KEIL, 1943: 70). Referimo-nos ao revestimento das escadarias e patamar superior, com painéis policromos, onde figuram as armas do seu encomendador, acompanhadas da seguinte inscrição: «D. SEBASTIÃO DE NORONHA. BISPO DE ELVAS» (Keil, 1945: 70). A existência de painéis contemporâneos a estes em Elvas, nomeadamente nas igrejas conventuais de Santa Clara e nas Domínicas (Rodrigues, Pereira, 1995: 60-61; Meco, 2009: 129 e 132), poderiam ter sido a inspiração necessária, contudo, seria o revestimento existente na sacristia da igreja de N.ª S.ª da Assunção, à data sede diocesana, a mais directa influência do conjunto aqui em análise.<sup>4</sup> [fig.02]

Com D. Baltazar de Faria Vilas Boas (1743-1757) na frente do governo diocesano, surgia um novo fôlego artístico perante o estado ruinoso em que se encontrava a catedral elvense (Borges, 2011: 223). Demonstrava o dito prelado um gosto setecentista, particularmente italianizante, como atesta o cuidado conferido às encomendas para a nova capela, mandada levantar no Paço Episcopal. Referida como “espaçosa e elegante” (Almada: 1888: 58), sabemos ter sido enriquecida com o modelo feito para a pintura de Nossa Senhora – encomendada em Roma – destinada ao altar-mor da Catedral elvense, atestando um gosto artístico igualmente



Fig. 02. Pormenor da escadaria de acesso ao andar nobre, Paço Episcopal de Elvas (fotografia de Alberto Mayer, Coleção da Câmara Municipal de Elvas).

4. Tais semelhanças entre ambos os painéis azulejares, existentes em ambos os edifícios episcopais, constitui uma evidência, tendo em conta um mesmo encomendador comum, expressa na inscrição em tudo idêntica àquela anteriormente mencionada. Na opinião de José Meco, teria sido firmado contrato com o ladrilhador Miguel Martins no ano de 1627, a quem se atribui os trabalhos anteriormente referidos, possibilidade já defendida por Reynaldo dos Santos (Meco, 2009: 129-132).

erudito. Sabemos terem sido adquiridas para adorno do novo espaço religioso privativo, alfaias de prata de “primoroso louvor” (Almada, 1888: 58), paramentos e candelabros, que constituíam outra parte do conjunto e, ainda que não tenhamos comprovação documental para avançar com tal possibilidade, consideramos a possibilidade de poder ser todo o dito conjunto de proveniência romana.<sup>5</sup>

Para além do inventário alusivo aos bens com que D. Baltazar Faria de Vilas Boas entrou no bispado, datado de 1744, tivemos oportunidade de analisar um outro de 1806, do qual consta um conjunto de objectos pertencentes à referida capela, permitindo-nos reconstituir um ambiente, bastante aproximado àquele idealizado pelo dito prelado.

A renovação da residência episcopal – simultaneamente àquela que se desenvolvia na Igreja Catedral – prosseguia agora com a nova biblioteca, que passou a desenvolver-se ao longo de três compartimentos sucedâneos, sendo que no central se exibia o brasão de D. Baltazar de Faria Vilas Boas. Distribuíram-se por este espaço aproximadamente mil volumes, que segundo Francisco de Santa Clara, viria a ser enriquecido com doações dos seus sucessores, particularmente as de D. João Teixeira de Carvalho (1780-1792), e D. José da Costa Torres (1796-1806), 19.º e 22.º bispo de Elvas, respectivamente. A biblioteca contava à data do seu desmantelamento, no ano de 1912, com um número aproximado de 2.245 mil volumes, que abrangiam para além das naturais temáticas eclesíásticas, as ciências matemáticas, legislação, Geografia, História e viagens (Almada, 1888: 241-243).

Relativamente ao contributo de D. Manuel da Cunha, apenas se conhece o escudo de armas do dito prelado, coberto por chapéu episcopal, que se encontra no

interior do paço, por cima do arco de acesso às escadas para o andar nobre, imediatamente a seguir à entrada (Almada, 1888: 184-185).

Seria Fernando Castelo Branco, num dos raros estudos dedicados a este edifício episcopal (1977), a referir a campanha de obras ocorrida no ano de 1785, no então governo de D. João Teixeira de Carvalho. Concretizadas as mesmas por determinação régia, foi a dita obra dirigida por Reinaldo Manuel dos Santos e Simão Martins de Abreu, sublinhando o mesmo autor, não terem sido estas realizadas no edifício principal, mas antes numa casa fronteiras ao mesmo (Branco, 1977: 77). Assim “Fronteiro a hum lado do Paço do Bispo, he que se escolheo o sitio, porque não se achou outro mais proprio para se fazerem as Cozinhas”.<sup>6</sup> Podemos concluir do estudo referido, como resultante da campanha de obras uma cozinha e a feitura “de algumas divisões de tabuado em algumas salas, e escada, e se abriram algumas portas, e fecharam outras, e tambem acreceu uma pequena casa no pavimento nobre, e outras cousas mais que ali não havia” (Branco, 1977: 77). Considerando ainda as campanhas de obras setecentistas, há a referir alguns trabalhos decorativos em estuque, os quais acreditamos serem cronologicamente, contemporâneos à campanha de obras levada a efeito.

As questões bélicas seriam singularmente marcantes em Elvas, sobretudo na vivência quotidiana do Paço Episcopal. A invasão da cidade pelas tropas francesas seria um factor de desvirtuação do edifício, dado que a ausência do bispo D. José Joaquim da Cunha Azeredo Coutinho, daria lugar ao aquartelamento no mesmo do coronel francês Mickel, em 1808 (Granchó, 2011: 107-132).<sup>7</sup> Por outro lado, segundo Rui Rosado Vieira, baseado na obra de Victorino de Almada, encontrando-se o bispado em período de vacância (1852-1881),

5. Referente às possíveis encomendas feitas em Roma por D. Sebastião de Matos de Noronha, por ocasião da nova capela do Paço Episcopal, também esta de sua iniciativa, devemos salientar a existência de outras peças de origem italiana, pertencentes à Sala Capitular, como é o caso dos quinze medalhões que decoram o retábulo existentes naquela dependência, anexa à extinta sé e, nos quais são identificados o busto da Virgem, dos apóstolos e diversos santos. Sabemos, através dos estudos desenvolvidos por Artur Goulart, que faziam parte dessa mesma encomenda uma tela de significativa dimensão, dedicado à Assunção da Virgem, propositadamente feita para a capela-mor da extinta Sé, de autoria do romano Lorenzo Granieri. Acrescente-se ainda o cálice constante do inventário realizado por ordem do quinto bispo de Elvas, no ano de 1750, onde se refere um cálice lavrado em Roma e, dourado em Portugal por Miguel da Costa Lemos, de autoria de Francesco Beislach (Borges, 2009: 98-99, 234 e 237). Ainda no contexto religioso na cidade de Elvas, no que às peças de origem italiana se conhece, temos ainda a referir o conjunto de sacras pertencente à Igreja dos Terceiros de S. Francisco à guarda do Museu de Arte Sacra da dita cidade. Referidas vagamente por Luis Keil, sem qualquer alusão ao facto de serem estas um trabalho italiano, pelo que conjunto apenas viria a ser devidamente valorizado numa perspectiva artística, com nova inventariação no ano de 2009 (sob coordenação de Artur Goulart) e posteriormente estudado por Teresa Vale. Trata-se na opinião da autora, de um trabalho da oficina do ourives romano Giovanni Paolo Zappati (com trabalhos conhecidos para a coroa portuguesa, nomeadamente, para Mafra e para a capela da Sagrada Família da Basílica Patriarcal de Lisboa), em prata branca, datadas aproximadamente de 1752 (Keil, 1945: 79; Borges, 2009: 112-113; Vale, 2012: 179-181).

6. Arquivo Histórico Ultramarino (A.H.U.), Cod. 1208, fl. 11-12.

7. A.H.M.E., Coleção de Outros Documentos, Mss. 957, s/fl.

seria de novo ocupado, em 1865, para residência do governador da Praça de Elvas (Vieira, 1999: 131).<sup>8</sup>

De significativa importância para a concepção espacial do edifício em análise, foi o cruzamento de alguns documentos por nós conhecidos, permitindo-nos saber encontrarem-se as casas episcopais distribuídas em três núcleos, claramente identificados. Assim, um primeiro, que podemos designar de residência, correspondente aos números 4 e 4-A, sito na Rua André Gonçalves (antiga Rua do Juiz), a qual se encontrava balizada a Norte “com a dita Rua do Juiz, pelo sul com casas de João Joaquim Bagulho e Joaquim António Rijo e pelo poente com o arco do Bispo e beco do rato”.<sup>9</sup>

Segundo a referida documentação, compunha-se o edifício residencial “de loja, ao lado direito quatro cazas sendo uma onde se acham as, latrinas e outra a cocheira com porta para a rua e do lado esquerdo suas cazas. Um corredor, que conduz à cosinha e no mesmo há quatro cazas, sendo uma dividida ao meio com duas portas, uma adega com seis potes de barro, á esquerda uma caza com columna ao centro e um lavatório com boa pedra mármore á entrada; cosinha com uma casa ao lado com poial de pedra, um depósito para água com torneira de bronze e com pateo contíguo, há umas fornalhas, e n’uma escada, que conduz da cosinha para o andar superior do edificio numa casa pequena com porta sobre a mesma escada. – Entrada principal para o paço com uma pequena casa á esquerda e outra no fim do primeiro lanço – No cimo da escada, há uma galleria, que conduz á Capella, com suas sacadas, sobre o prédio de João Joaquim Bagulho, pensando em Juizo com acção de embargo d’obra nova sobre o mesmo prédio”.<sup>10</sup>

“No pavimento alto ou nobre há uma salla d’entrada, dicta do docel [paredes forrada a damasco, e nobreza carmezim]<sup>11</sup>, dicta d’espera, dicta do sol, que serve de casa de jantar, uma casa interior, que serve de dispensa, casa da hironia com um corredor,

que comunica para dois quartos com, janellas sobre o pateo contíguo à cosinha, uma casa que serve de escriptorio, e um corredor com dois quartos para a direita e para a esquerda uma casa com Estantes e um quarto com uma janella sob a escada; uma capella e sachristia. Em continuação á escada da cosinha há uma outra, que conduz para o andar superior, onde se encontra um quarto, que serve de cosinha e no cimo da dita escada uma salla com dois quartos á direita e uma casa em parte da mesma com janellas sobre o telhado da administração do Concelho e uma chaminé. No corredor da capella há uma escada de um lanço, que dá serventia para uma casa com janella para a rua do Juiz e comunica por uma pequena escada para um corredor e casas superiores á d’entrada a primeira é uma salla com dois quartos interiores, tendo a sala uma janela sobre a entrada, seguem se dois quartos independentes e mais dois, sendo um interior”.<sup>12</sup>

Na mesma rua, mas correspondente aos números 6 e 6-A, encontrava-se o núcleo então destinado a dependências de apoio não só à residência, mas à própria administração eclesiástica, as quais julgamos serem as resultantes do empreendimento concretizado no governo de João Teixeira de Carvalho, 20.º bispo de Elvas. “No andar terreo tem uma cavalaria com tres mangedouras, um quarto e uma cisterna, havendo uma pia de pedra na primeira casa. No primeiro andar, onde se acha a repartição da Camara Eclesiástica e archivo dos livros, fundos, há uma salla dividida no centro por um pano, e mais duas com estantes, que servem d’archivo, em seguida um patio com um limoeiro e duas romeiras na varanda, e no patio há uma escada que conduz para o andar terreo. No andar superior há uma cosinha com duas janellas, para o quintal de Miguel Pupo e um, quarto”.<sup>13</sup>

Por fim, o terceiro e último núcleo, inserido no complexo residencial episcopal constituído por quintal,<sup>14</sup> comunicante com a parte residencial, através de uma passagem coberta na cerca da muralha árabe (com quarenta

8. ALMEIDA, Fortunato d’, “Elvas no último quartel do século XVII”, in “Correio Elvense”, (22 de Outubro de 1907), n.º 1324. O documento referenciado por este último tem como titulo “Acta de revisão da comissão nomeada pelo General Governador da Praça de Elvas com os representantes da diocese para tomar posse provisória e para residência do mesmo General de uma parte do Paço Episcopal que existe desocupada”, datado de 22 de Julho de 1865. Ver Arquivo Histórico Municipal de Elvas (A.H.M.E.), Bispado e Vigarias, Mss. 5/307, fl. 1-2v.

9. A.H.M.E., Bispado e Vigarias de Elvas, Mss. 5/304, fl. 1v.

10. A.H.M.E., Bispado e Vigarias de Elvas, Mss. 5/304, fl. 1v-2.

11. A.H.M.E., Bispado e Vigarias, Mss. 5/307, fl. 1v.

12. A.H.M.E., Bispado e Vigarias de Elvas, Mss. 5/304, fl. 2-2v.

13. A.H.M.E., Bispado e Vigarias de Elvas, Mss. 5/304, fl. 2-2v.

14. No que diz respeito ao dito quintal, sabemos ter sido feita a cedência “sem reserva de quaisquer partes dos referidos edificios [Paço Episcopal e Seminário], porém o Estado, por mercê de influências várias, vendeu o quintal do Paço com a sua torre de menagem (monumento muito antigo que nunca deveria ser vendido a particulares) e um corredor com serventia pública; arrendou o quintal do Secretário e outras dependências, que são disfrutadas por particulares e que fazem falta para serviços públicos”. ACMF/ ARQUIVO/ CIBC/PTG/ELV/TRANS/010, Cx. 25.

e nove, e meio metros quadrados de comprimento), existente por cima do Arco do Bispo, seguido de um outro exterior (vinte e dois metros de extensão)<sup>15</sup>, “que conduz a uma torre da antiga fortificação, seguindo-se outro descoberto, que/ dá serventia para o quintal, onde se encontra uma coelheira, uma cisterna, duas figueiras, uma accacia, quatro [...] de lorangeira e um limoeiro, tendo uma porta para o becco do Rato”,<sup>16</sup> sendo que esta última referência ainda está presente na toponímia da cidade.

A circular régia de 2 de Outubro de 1872, que veio comprovar a intenção de reduzir o número de dioceses portuguesas, no contexto da reorganização do mapa eclesiástico português e, pese embora os esforços em sentido contrário, no caso da diocese de Elvas, a sua extinção viria a ocorrer, sensivelmente

uma década depois. Neste sentido, é expedida a bula *Gravissimum Christi* por Leão XIII a 30 de Setembro de 1881, para que no ano seguinte se procedesse à sentença executória, encerrando-se definitivamente aquele que foi o período por excelência da história eclesiástica de Elvas (Grancho, 2010: 26).

O desaparecimento desta circunscrição diocesana e, inerentemente da dignidade de bispo, levaria de igual modo ao fim do Paço Episcopal, enquanto residência do prelado elvense, consumado com o auto de posse datado de 1883.<sup>17</sup> Segue-se um período para o qual não conhecemos grandes alterações empreendidas no edifício, pelo que atribuímos ao facto deste não ter desempenhado qualquer função até ao ano de 1912, como teremos oportunidade de desenvolver seguidamente.

## DESMANTELAMENTO DO ACERVO EPISCOPAL

Com a implementação da República e, consequentemente com a aplicação da Lei da Separação do Estado das Igrejas,<sup>18</sup> o edifício do antigo Paço Episcopal e respectivo recheio (em grande parte conservado), inicia a partir destes acontecimentos históricos, novas etapas e funcionalidades. A documentação arquivística por nós analisada, referente ao edifício e seu espólio, tornou-se bastante mais numerosa para o século XX, da qual destacamos os inventários, os quais nos facultaram informações bastante relevantes para a história contemporânea do antigo Paço Episcopal e, muito particularmente, no que concerne ao seu espólio.

Por outro lado, a Lei da Separação viria a gerar uma circulação de bens artísticos à escala nacional<sup>19</sup>, apenas com paralelo aquando do processo extintivo das ordens religiosas em Portugal Continental, proporcionando um enriquecimento singular das colecções museológicas, quer nacionais quer regionais. [fig.03]

Por despacho do *Diário do Governo*, o edifício do antigo Paço é cedido à Câmara Municipal de Elvas, no ano de 1912, a título de arrendamento para fins de utilidade pública, tão grato ao novo sistema político institucionalizado. Acordado o valor a pagar

15. A.H.M.E., Bispado e Vigarias, Mss. 5/307, fl. 2v.

16. A.H.M.E., Bispado e Vigarias de Elvas, Mss. 5/304, fl. 2v. Encontramos referência a este mesmo quintal no Beco do Rato, que foi dependência do antigo Paço Episcopal de Elvas, num documento referente à transferência de bens para o Ministério das Finanças no ano de 1919, de que era requerente André Gonçalves. Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças (A.C.M.F.), ACMF/Arquivo/ CJBC/PTG/ELV/TRANS/010, Cx. 25.

17. Supomos ter sido por ocasião do auto de posse do Paço Episcopal, lavrado em 1883, que se efectuou o inventário dos bens da Mitra de Elvas, tal como estava previsto por decreto de 16 de Setembro de 1822 (Art. 2 e 3), feito na presença de Adolfo Augusto Caldeira, Desembargador do Arcebispo Metropolitano de Évora e, do último Vigário Capitular da diocese de Elvas, Dr. José Pereira Paiva Pitta. Segundo documento encontrado no A.H.M.E., sabemos terem transitado os bens e rendimentos da extinta Mitra de Elvas, para a de Évora. Ver A.H.M.E., Bispado e Vigarias de Elvas, Mss.5/304.

18. Dentro da complexidade da Lei da Separação, Clara Moura Soares chama a nossa atenção para o artigo 62.º que sintetiza aquele que era o seu maior objectivo, os seja, a obrigatoriedade da Igreja em declarar todos os bens imobiliários, mobiliários e edifícios, passando estas para propriedade do Estado, salvo as excepções que a lei previa, nomeadamente, nos casos em que esses mesmos bens se constituíam do ponto de vista jurídico, propriedade de pessoa particular ou corporação (SOARES, 2012: 84).

19. Estes percursos vão ao encontro da Lei da Separação, que no seu artigo 62.º previa a obrigatoriedade da Igreja declarar todos os bens imobiliários, mobiliários e edifícios, transitando para a propriedade do Estado, salvo os casos em que essa propriedade fosse de pessoa particular, ou corporação com identidade jurídica. Para um maior aprofundamento desta questão veja-se (SOARES, 2012: 86-87).



Fig. 03· Alçado principal do antigo Paço Episcopal de Elvas, I República (Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças/ARQUIVO/CJBC/PTG/ELV/ADMIN/028).

de noventa mil reis, o edifício acabava por ser cedido a título definitivo, em 1922, mediante o pagamento de uma indemnização no valor de dezoito mil reis, pagos à Comissão Central da Lei da Separação no total de vinte anualidades. Seguidamente, iniciam-se as obras necessárias de adaptação, para as quais foram despendidos doze contos de reis.<sup>20</sup>

Deste modo, a partir de 1915, vamos assistir à instalação no antigo edifício do Paço Episcopal de inúmeros serviços estatais, como o tribunal, a repartição de finanças, a tesouraria da fazenda pública, a filial da Caixa Geral de Depósitos, o posto de polícia, a conservatória da comarca e a fiscalização dos impostos

do Estado, segundo consta de um documento datado de 18 de Maio de 1921, assinado por Júlio d'Alcantara Botelho, à data presidente da Comissão Executiva da Lei da Separação.<sup>21</sup>

No que diz respeito ao espólio existente no respectivo edifício, devemos ter em conta dois documentos, datados de 1859 e 1879,<sup>22</sup> os quais se constituem como importantes fontes a considerar em estudos a realizar futuramente, dentro desta temática. O auto de posse de 1883 já aqui referido anteriormente, lavrado por Philippe Nery de Sousa Penalva, o qual pelo seu próprio carácter extintivo, inclui uma descrição espacial do edifício, até à data por nós desconhecida, sendo

20. Todo este processo foi concretizado em simultâneo com o edifício do seminário - instalado no antigo Colégio de Santiago, da Companhia de Jesus - que passa definitivamente a integrar de igual modo o património da Câmara Municipal de Elvas. Para um maior desenvolvimento destas questões consultar ACMF/ARQUIVO/CJBC/PTG/ELV/ADMIN/027, 028 e 053 e, *Diário do Governo*, 16-03-1922 [Decreto n.º 8:143].

21. ACMF/ARQUIVO/CJBC/PTG/ELV/ADMIN/028 e 058. Contém vários documentos relativos à cedência a título definitivo, à Câmara Municipal de Elvas, dos edifícios do Paço Episcopal e Seminário, mediante pagamento de indemnização para serem instaladas escolas, repartições públicas do Estado e concelhias ou quaisquer outros fins de reconhecida utilidade pública. A cedência mediante arrendamento já havia sido feita por decreto publicado no *Diário do Governo*, n.º 55, de 7 de Março de 1912.

22. Veja-se A.H.M.E., Bispado e Vigarias de Elvas, mss. 5/ 302, fl. 1.

a mesma acrescida de uma relação de diversos objectos artísticos existentes, inclusive, no âmbito da ourivesaria da prata.

Cinco outras referências, datadas do século XX, interessa ter em conta, nomeadamente, a relação do espólio de 1912, seguida de uma outra de 1915, referente ao mobiliário adquirido pela Câmara Municipal de Elvas. Uma outra de 1922, referente aos bens vendidos em hasta pública e, ao conjunto entregue à biblioteca e museu municipal. Por fim, a documentação produzida por ocasião da visita de Luis Keil, no ano de 1916, referente maioritariamente a bens artísticos religiosos, que seriam apeados por esta mesma altura para o Museu Nacional de Arte Antiga.<sup>23</sup>

Devemos ainda sublinhar a singularidade do “arrolamento de bens mobiliários existentes no Paço Episcopal de Elvas, e destinado à Comissão Central de Execução da lei da Separação”<sup>24</sup> (1912), duplicado descoberto no Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças e, que detém a particularidade, face aos seus congéneres, de ter sido executado dependência a dependência, permitindo não só uma leitura espacial do edifício, muito próxima do quotidiano oitocentista, como permitindo a colocação de cada um dos objectos no espaço físico onde se encontravam à data da sua realização.<sup>25</sup>

A globalidade do conjunto documental que temos vindo a enumerar, permitiu-nos reunir um conjunto de informação quanto a tipologias e materiais, e consequentemente identificar um significativo número de percursos empreendidos pelos bens artísticos que vão desde a pintura à escultura, sendo o universo das artes decorativas o mais significativo (mobiliário<sup>26</sup>,

paramentaria, faiança, azulejaria, metais, joalheria e ourivesaria). Especial realce devemos atribuir aos aproximadamente três mil volumes que formavam a biblioteca, para já não citar a produção documental do arquivo episcopal discriminado nos inventários supracitados e, devidamente identificados os destinos conferidos aos mesmos.<sup>27</sup>

No ano de 1915 procede-se à distribuição dos exemplares provenientes da biblioteca-arquivo dos prelados elvenses, contemplando-se para esse efeito a Torre do Tombo, a Biblioteca Nacional e a Biblioteca Municipal de Elvas, segundo refere Júlio Dantas, Inspector das Bibliotecas Eruditas e Arquivos, em carta datada de Maio do dito ano. Sabemos de igual modo, ter sido este um processo dificultado pelos funcionários da Comissão Central aquando da deslocação a Elvas de um delegado da Inspecção das Bibliotecas e Arquivos Nacionais, muito possivelmente para proceder à selecção do referido espólio e reenvio do mesmo para Lisboa. Tais dificuldades poderiam estar relacionadas com o apelo feito por João da Piedade, presidente da Comissão Concelhia dos Bens Eclesiásticos da cidade de Elvas, no sentido de se evitar a transferência dos ditos livros e mobiliário antigo (ainda que de pouco valor), defendendo que os mesmos deveriam permanecer naquela cidade à guarda do Museu Municipal e, os restantes distribuídos por departamentos públicos.<sup>28</sup>

Sendo da responsabilidade da referida Comissão Central, a guarda dos objectos arrolados por efeito da Lei da Separação, assim como o destino a dar aos mesmos, impunha-se todo um conjunto de processos normativos a cumprir, entre eles um exame dos bens artísticos que no caso aqui em análise foi realizado

23. ACMF/ARQUIVO/CJBC/PTG/ELV/CGERE/028 e B.M.N.A.A., Documentação Geral. Os inventários eram da responsabilidade das Comissões concelhias, como atesta o exemplo elvense de 1912, acima referido, dependendo este organismo da Comissão Central de Execução da Lei da Separação. Pese embora essas comissões concelhias tivessem um prazo para a concretização dessa inventariação – com início em Junho de 1911 a final de Agosto do referido ano – esse prazo era não raras vezes transgredido por questões burocráticas, flexibilidade que vamos encontrar na realidade elvense (SOARES, 2012: 86-87; SEABRA, 2010: 226).

24. A.C.M.F., Arrolamentos, Cx. 27, Livro 65, fl. 209-217.

25. Os inventários eram da responsabilidade das comissões concelhias - como nos esclarece Clara Moura Soares e, que pudemos confirmar com documentação analisada para o caso elvense (1912) – era um organismo que dependia da Comissão Central da Execução da Lei da Separação (SOARES, 2012: 84-85).

26. No que diz respeito ao mobiliário, devemos sublinhar, a solicitação feita em 1881, em nome do inspector da Academia Real de Belas Artes de Lisboa, o transporte de dois armários (um de carvalho e outro de ébano), sob pretexto de se proceder ao respectivo restauro dos mesmos, “dado o seu merecimento artístico”, com o intuito de poderem integrar a representação portuguesa na exposição de Londres. Uma outra carta da Secretaria de Estado dos Negócios Eclesiásticos e da Justiça, assinada por António José de Barros e Sá (em nome de sua majestade), de 8 de Agosto de 1881, e remetida ao Vigário Capitular, informa que os armários permanecerão no museu da Academia Real de Bellas Artes, para poderem ser devidamente apreciados e melhor conservados, salvaguardando a propriedade dos mesmos por parte da Mitra de Elvas, a qual poderia reaver os mesmos sempre que os mesmos se afigurassem necessários à dita instituição. É sobre esta mesma realidade – comprovada pela documentação existente no Arquivo Histórico Municipal de Elvas – que Jorge Custódio chama à nossa atenção para o retardamento na devolução das peças aos seus proprietários, só justificados por uma “necessidade em substituir os objectos devolvidos por outros ou pelos mesmos, no caso destes últimos aos conventos em extinção” (CUSTÓDIO, 2011: 611).

27. ACMF/ARQUIVO/CJBC/PTG/ELV/ADMIN/028.

28. ACMF/ARQUIVO/CJBC/PTG/ELV/ADMIN/028.

pelo director do Museu Nacional de Arte Antiga, Dr. José de Figueiredo, e posteriormente pelo delegado do Conselho de Arte e Arqueologia da 1.ª circunscrição, Luis Keil, conservador do referido museu, devidamente acompanhado pelo chefe da secretaria da dita comissão.

A viagem empreendida por Luis Keil a Elvas<sup>29</sup> (e Portalegre), foi determinante para o desmantelamento do edifício episcopal, a partir do qual que se tornaria um processo irreversível. Fazendo uso das suas próprias palavras, diz o dito conservador, dirigindo-se ao Dr. José de Figueiredo, ter sido “Encarregado por V.ª Exc.ª de fazer remover para o Museu Nacional de Arte Antiga, um tecto do século XVII e mais painéis de azulejo, que guarneciam o paço episcopal de Elvas”.<sup>30</sup> Nos quatro dias em que permaneceu naquela cidade, procedeu-se à remoção “da sala contigua aquela que estava o tecto, azulejos que constituíam um rodapé com 19,38 cm de comprimento e 1,44 cm de altura. Ainda se retiraram alguns azulejos da outra sala, devendo voltar a Elvas o mestre João Felix Antunes para deslocar os restantes”.<sup>31</sup>

E continua o seu relatório esclarecendo ainda, “Como V.ª Exc.ª sabe, existem nas salas do Paço Episcopal, na parte afecta ao tribunal, azulejos eguaes aos que foram agora retirados. Deparei porem com serias

dificuldades para o fazer deslocar, especialmente os que estão na “sala do juiz”. Limitei-me portanto a ordenar que fossem retirados os da “sala do escrivão” e uma porção que encontrei n’uma dependencia do andar superior do paço. Todos estes, não possuem a cercadura igual/ à que guarnece o rodapé já deslocado e os painéis da “sala do escrivão” medem somente, 0,90 cm de altura. O tecto que mede 8,47 cm x 5,79 cm é de madeira de carvalho, achando um sofrível estado de conservação. Já foi todo apeado, e esta devidamente encaxotado, esperando ocasião oportuna para ser enviado para Lisboa.”.<sup>32</sup>

Após a consulta prévia a respeito do valor artístico, histórico e arqueológico dos espécimes, estes assumiam duas catalogações possíveis: os de reconhecido valor artístico, automaticamente escolhidos e encaminhados para os museus nacionais e, ou regionais, (diferenciação que se prendia em termos práticos, com a qualidade artística dos mesmos), ou aqueles que por serem desnecessários ao exercício do culto público e, não tendo implícito um trabalho primoroso, eram alienados conforme o estipulado nas disposições legais.<sup>33</sup> Para este último caso, podemos incluir o conjunto de móveis vendidos ao município elvensê, em 1915, e posteriormente redistribuídos por diversas repartições públicas, entre as quais se inclui o registo civil, a biblioteca, o museu e o celeiro municipal.<sup>34</sup> Outros conjuntos

29. Como tivemos oportunidade de referir num outro estudo por nós publicado, para além da sua passagem pelo Paço Episcopal de Elvas, durante a sua permanência na cidade, o conservador do M.N.A.A., Luis Keil, teve oportunidade de visitar diversos outros edifícios, nomeadamente a Igreja de S. Maria da Alcáçova, a Igreja de S. Pedro, Igreja das freiras dominicanas, Igreja das freiras de Santa Clara, Sé, Trem de Elvas, Palácio dos marqueses de Alegrete, onde viu cinco tapeçarias de Dabuson, com representações bíblicas, todas elas posteriores a 1732. Ver Biblioteca do Museu Nacional de Arte Antiga (B.M.N.A.A.), *Documentação Geral*, fl. 3v-4.

30. ACMF/ARQUIVO/CJBC/PTG/ELV/ADMIN/028.

31. ACMF/ARQUIVO/CJBC/PTG/ELV/ADMIN/028.

32. ACMF/ARQUIVO/CJBC/PTG/ELV/ADMIN/028. Note-se que os anos compreendidos entre 1915 a 1917, em que decorre todo este processo aqui em análise, foi segundo João Seabra, os mais gloriosos da Comissão Central de Execução, sendo de referir a publicação dos “«pareceres» às centenas”, o “organiza e leva a despacho (...) os processos de distribuição dos bens paroquiais e diocesanos”, já não referindo o exercício de “autoridade disciplinar sobre os padres” (SEABRA, 2010: 226). De todas as peças enviadas para o Museu das Janelas Verdes em Lisboa, os tectos e os painéis azulejares seiscentistas das casas episcopais da cidade de Elvas, constituem os elementos para os quais não se conhece qualquer referência, desconhecendo-se mesmo outros dados relativamente ao circuito por eles empreendidos. Esta instituição museológica receptora de peças provenientes de toda uma geografia, correspondente *grosso modo* ao território compreendido entre a linha do Tejo e a região algarvia, inclusive, levaria progressivamente a uma diminuição da sua capacidade de reserva. Desse modo, passava a deter um papel distribuidor das peças com menos valor que ali davam entrada, muitas vezes uma distribuição que implicava uma mudança geográfica significativa, a qual a somar aos frequentes extravios poderia explicar hipoteticamente as ausências de informação relativamente aos conjuntos acima mencionados (CUSTÓDIO, 2011: 613-614).

33. ACMF/ARQUIVO/CJBC/PTG/ELV/ADMIN/028. As duas possibilidades surge na própria documentação (1916) ao referir a “conveniência que o Estado teria em fazer também classificar os moveis, as ricas alfaias e paramentos pertencentes ao Paço Episcopal desta cidade, ainda não classificados, de forma a pôder dar destino condigno, onde podessem sêr admiradas, aos que tenham valôr histórico ou artístico e a fazer vender em hasta pública os restantes”.

34. ACMF/ARQUIVO/CJBC/PTG/ELV/ADMIN/028, ACMF/ARQUIVO/CJBC/PTG/ELV/CEDEN/001 e, ainda o *Diário do Governo*, 4-04-1922 (Portaria n.º 3:145). Temos conhecimento de uma relação de mobiliário ordinário proveniente do antigo Paço Episcopal, datada de 1915, que o município adquiriu para redistribuir pelos vários departamentos, tendo pago pelos mesmos a quantia de 45\$000. Nova solicitação por parte desta mesma instituição municipal, já no ano de 1922, vinha no sentido de adquirir a título definitivo e por venda, alguns objectos com a mesma proveniência, de que é exemplo um guarda-louça, que passou a servir de estante para livros no registo civil; uma secretária de seis gavetas e um gavetão, para o museu municipal; quatro outras estantes de pinho, dez outras da mesma madeira e mais pequenas, seis varões de ferro dourado, mais quatro estantes de pinho, todas param o dito museu. Um escadote destinado para a Biblioteca e, duas mesas de pinho, danificadas, passaram para o celeiro municipal.

seriam vendidos em hasta pública, procedendo-se à realização de um leilão conforme anunciava o periódico *A Fronteira*:

“Por ordem da Comissão Central de Execução da Lei da Separação do Estado das Igrejas, faz público que no dia 12 do próximo mês de Fevereiro, às 13 horas, e nos dias imediatos, até conclusão, se procederá á venda em hasta pública, na “Casa do Trem”, às “Portas da Esquina”, na cidade de Elvas, dos móveis, paramentos e alfaias do antigo paço episcopal e extinto seminário da mesma cidade”.<sup>35</sup>

A realização do referido leilão, mereceu um pedido por parte do Dr. José de Figueiredo para uma reavaliação das peças propostas a leilão e, conseqüente resposta pelo presidente da Comissão Central. Com a venda dos objectos em leilão, foi arrecadada a quantia líquida de 11.249\$00, depositados em 15 de Fevereiro de 1922 na Caixa Geral de Depósitos, à ordem da Comissão Central.<sup>36</sup>

A deslocação a Elvas, da dita Comissão do Conselho de Arte e Arqueologia, não era mais do que um resultado de um pedido feito por parte da Comissão Central, de modo a se proceder à mencionada avaliação, evitando eventuais extravios das peças de relevante valor artístico, ou segundo nos esclarece a documentação, por “parte desses objectos ficaram desde então expostos e os restantes por lá se encontrarem em arrecadações, sem se beneficiarem e restaurarem, correndo o risco de se perderem por completo”.<sup>37</sup>

Corroborava essa mesma opinião o Sr. Ministro da Instrução, que já havia alertado o vogal do Conselho

de Arte e Arqueologia de Lisboa, encarregado de proceder à referida avaliação, para “A deterioração que, dia a dia, vem sofrendo os moveis mal armazenados em dependências do mesmo paço sem condições algumas para o fim e a péssima arrumação dos paramentos e alfaias – alguns bem dignos de museus – aquelles em gavetas descoberto e estas amontoadas a granel em caixas, uns e outros depositados numa dependência do quartel da guarda fiscal desta cidade”.<sup>38</sup>

A possibilidade de extravio neste tipo de situações, envolvendo conjuntos significativos de bens artísticos, constituía uma realidade claramente manifestada a 23 de Janeiro de 1916, quando em sessão ordinária da Comissão Concelhia da Administração de Bens do Estado em Elvas, foram mencionados os objectos em falta, nomeadamente, um livro pontifical romano com capa de marroquim e um quadro a óleo.<sup>39</sup> Segundo o delegado António Eduardo Correia, presente na dita sessão, desconhece-se o destino dado aos mesmos, mas acreditamos terem sido remetidos para Lisboa, por iniciativa do delegado das Bibliotecas Eruditas, que havia visitado a cidade.

Face a todas estas possibilidades, sabemos ter sido requerido, no mesmo ano de 1915, por parte da Delegação da Procuradoria da República na comarca da cidade de Elvas, à Junta da Paróquia, a remoção para a Igreja de N.ª Sr.ª da Assunção, das imagens devocionais e alfaias religiosas, dado o risco de deterioração em que as mesma ocorriam, por se encontrarem “mal condicionados num pequeno compartimento, que serviu de sacristia”.<sup>40</sup> Iniciava-se, deste modo, o desmantelamento parcial da capela do antigo Paço Episcopal.

35. ACMF/ARQUIVO/CJBC/PTG/ELV/CGERE/028. O conhecimento desta documentação, permite-nos concordar com a afirmação proferida por Clara Moura Soares, quanto ao cumprimento das prerrogativas estipuladas pela Lei da Separação, que apenas previa a venda dos conjuntos que se apresentassem como desnecessárias ao culto da Igreja católica (SOARES, 2012: 92).

36. ACMF/ARQUIVO/CJBC/PTG/ELV/CGERE/028. Neste mesmo fundo documental existe uma “relação intitulada de Moveis e utensílios, paramentos e alfaias do antigo Paço Episcopal de Elvas” (n.º de lote, designação, nome do adjudicatário, avaliação e, adjudicação). A venda em hasta pública destes objectos cumpria deste modo, a prerrogativa estipulada pela lei, que apenas previa a venda dos objectos desnecessários ao culto, como refere Clara Moura Soares (SOARES, 2012: 88).

37. ACMF/ARQUIVO/CJBC/PTG/ELV/CEDE/001. A respeito dos muitos extravios verificados no decorrer de todo este processo de cariz nacional, João Seabra refere a necessidade de criar leis “proibindo os membros das comissões de administração de negociar em objectos de arte”. A instauração de inquéritos “às comissões de administração dos bens do Estado”, constituíam outro dos exemplos pelo autor, assim como, “o cobro à situação de despilfarro e regabofe” decorrido da entrega dos bens da Igreja aos «homens bons», por Afonso Costa e pela Comissão Central (SEABRA, 2010: 226-227).

38. ACMF/ARQUIVO/CJBC/PTG/ELV/CEDE/001. Datado de 21 de Fevereiro de 1916 surge-nos um outro comunicado da parte da Comissão Central, endereçado ao Dr. José de Figueiredo, enquanto presidente do Concelho de Arte e Arqueologia, no sentido da necessidade urgente “de dar destino ao recheio do seminário e Paço Episcopal de Elvas, pois que alguns dos objectos que ali se encontravam já levaram descaminho e outras se estão deteriorando, - rogo a V.º Exc.º se digne a ir áquella cidade examinar os objectos que se acham no citado edificio e informar-me se alguns teem merecimento bastante, para serem recolhidos em qualquer museu”. Ver B.M.N.A.A., Documentação Geral.

39. Na mencionada sessão ordinária, ainda que não referenciados, mas constantes da relação conhecida uma caixa forrada de vermelho, contendo três ânforas de metal, um tocador pequeno para colocar sob cómoda e, um baú de madeira.

40. ACMF/ARQUIVO/CJBC/PTG/ELV/ADMIN/059.

Se uma parte dos espécimes de ourivesaria religiosa haveria passado para a Matriz elvense, outra houve que seria cedida ao Museu Municipal, no ano de 1922, como já tivemos oportunidade de mencionar anteriormente. Por ocasião do encerramento deste último em 2001 e, conseqüente deposição do dito espólio em armazém camarário, sabemos terem sido cedidas algumas peças de prataria aquando da organização, que antecedeu a abertura do Museu de Arte Sacra de Elvas.<sup>41</sup> Assim, da lista anexa ao protocolo celebrada entre ambas as instituições referidas a 16 de Novembro de 1999,<sup>42</sup> podemos constatar, no que respeita à ourivesaria da prata, que os espécimes constantes, são maioritariamente de carácter religioso, pese embora a função afecta a alguns, conferindo simultaneamente um uso religioso e civil.

Não podemos pois, deixar de mencionar no contexto da prataria proveniente da “caza do senhor bispo”<sup>43</sup>, existente nesse espaço museológico elvense, o cálice oferendado por Filipe II de Espanha no contexto da política diplomática desenvolvida junto dos prelados portugueses, muito particularmente nas regiões na linha de fronteira. Datado de 1581, e atribuído a Juan Rodrigues de Babia este “testemunho de *pietas filipinas*” (Goulart, 2008: 68-69) constitui um verdadeiro testemunho de como a arte se pode constituir num instrumento privilegiado da diplomacia, estimulando por essa via a circulação de peças e artistas, mas também das próprias relações artísticas entre centros de produção (Colomer, 2003: 15). [fig.04]

Interessa sublinhar ainda, que da totalidade de peças de prataria religiosa existentes no Museu Nacional de Arte Antiga, com proveniência da cidade de Elvas, são



Fig. 04- Cálice limosnero, com as armas de Filipe II de Espanha. Prata fundida, repuxada, cinzelada, gravada e dourada (A. 25,8 cm x D. 15,1 cm; P. 1169,5 gr). Museu de Arte Sacra de Elvas – EL. SA. 1.010 our (Fotografia do Inventário da Arquidiocese de Évora).<sup>51</sup>

41. O protocolo a que aludidos imediatamente acima, previa a transferência do Museu Municipal para o Museu de arte Sacra de Elvas, de um conjunto significativo de peças, devidamente distribuídas por vestes litúrgicas, pintura e, um outro grupo denominado de outras peças, onde se incluem mobiliário, dois baixos-relevos pertencentes á antiga capela de Santo António, desmantelada a quando da visita de Luís Keil a Elvas e, uma parte enviada para o MNAA, Terço, e Cristo crucificado em marfim, peça que apresenta falhas ao nível do cendal. Como tivemos oportunidade de referir anteriormente, estas não provêm exclusivamente do Paço Episcopal, constituindo antes, um conjunto proveniente dos bens da Mitra, como comprova a existência dos painéis da segunda metade de quinhentos, atribuídos à oficina de Luis Morales e, oriunda do antigo retábulo da Sé (N.º S.º da Assunção, Anunciação e Sant’Ana e S, Joaquim). Do mesmo período, a imagem escultórica de Nossa Senhora com o Menino (escola de João de Ruão), que em tempos chegou a ser orago sob a denominação de N.º S.º da Praça. As alfaias litúrgicas, constituíam o conjunto mais significativo de todos, incluindo para além dos trabalhos de centros de produção nacional, bastante mais significativo, as peças compradas em Roma por D. Baltazar de Faria Vilas Boas, no ano de 1749, como tivemos oportunidade de mencionar no decorrer deste estudo.

42. Agradecemos ao Professor Artur Goulart de Melo Borges a disponibilização do referido documento, bem como demais contributos pertinentes no contexto deste estudo.

43. Este cálice encontra-se referido nos inúmeros inventários por nós conhecidos para o Cabido da Sé de Elvas desde 1656, data mais antiga cronologicamente, pelo que acabaria por ser repetido na generalidade nos inventários posteriores (1671, 1672, 1694). Há porém, ainda assim, algumas notas que diferem, e nesse sentido com relevância para o seu estudo, nomeadamente, quando refere em 1671, “um calix de prata sobredourado cham com sua patena da mesma forma que deu a esta Sancta Sé El Rei Felipe 2.º”, patena que hoje julgamos inexistente, ou a referência à margem que encontramos no ano imediatamente a seguir, que nos diz encontrar-se fora, na residência do prelado elvense, pelo que «vindo de fora aqui declara». Veja-se os inventários de bens ( 1656-1672): A.H.M.E., Cabido da Sé de Elvas, Mss. 70.

as pertencentes ao antigo Paço Episcopal aquelas que se encontram em maior número, conhecendo-se apenas uma cruz processional quatrocentista, proveniente do convento dominicano elvense.

Quando comparados o arrolamento dos objectos existentes no Paço Episcopal, realizado em 1912 e, aquela que foi na relação dos espécimes que deram entrada no citado museu lisboeta em 1916, notamos ainda que ligeiramente, uma diferença que importa referir. Assim, o número de peças seleccionadas pela Comissão Concelhia de Administração dos Bens das Igrejas e destinada à Comissão Central de Execução da Lei da Separação – prevendo já a instituição receptora – não encontra relação com aquelas que no ano de 1916 deram efectivamente entrada no Museu Nacional de Arte Antiga.<sup>44</sup>

Do mesmo modo, vamos encontramos nessa mesma relação a entrada de peças que não constavam na relação de 1912, como é o caso dos três pratos setecentistas de prata lisa, ostentando as armas do bispo D. Lourenço de Lencastre e, que fazem parte daquela que é hoje a Colecção de Ourivesaria (civil) permanente da referida instituição museológica. Peça coincidente em ambas as referências documentais é a bacia de prata dourada, notável exemplar da ourivesaria maneirista peninsular do final de quinhentos, existente na mesma colecção.<sup>45</sup> Trata-se de um exemplar que dificilmente passaria despercebido, dada a sua participação na Exposição Ornamental

de 1882, a qual se viria a tornar num “campo indispensável ao processo de selecção, inventariação e recolha de bens conventuais” (CUSTÓDIO, 2011, 610), e que agora generalizamos aos bens da igreja secular.

Mediante todo o cenário de circulação de objectos artísticos, seriam privilegiadas diversas instituições museológicas, sendo o Museu Nacional de Arte Antiga o receptor por excelência dos bens provenientes, sobretudo, de geografias mais a Sul do país.<sup>46</sup> Acrescente-se ainda, o Museu Municipal de Elvas, para o qual se verifica a maior entrada de objectos, provenientes daquela que foi a antiga residência do prelado elvense no decorrer de mais de três séculos, facto que permitiu um significativo enriquecimento das colecções da citada instituição museológica, mas também da biblioteca municipal e, daquele que é hoje o Arquivo Histórico Municipal da cidade. Essa transferência, apenas ocorreria em 1922, depois do exame, da escolha e do envio de uma significativa parte do espólio do antigo Paço Episcopal de Elvas, para instituições museológicas<sup>47</sup>, arquivísticas e bibliotecárias na cidade de Lisboa, tendo-se procedido à realização do auto de entrega a título de depósito, por parte da Comissão Central de Execução da Lei da Separação do Estado das Igrejas à Câmara Municipal de Elvas, de um conjunto composto de alfaias, livros, móveis, paramentos, porcelanas, vidros e outros utensílios,<sup>48</sup> de modo a poderem figurar na biblioteca e museu municipal daquela cidade.<sup>49</sup>

44. ACMF/ARQUIVO/CJBC/PTG/ELV/CGERE/028 e A.C.M.F. Arrolamentos, Cx. 27, livro 65.

45. ACMF/ARQUIVO/CJBC/PTG/ELV/CGERE/028.

46. ACMF/ARQUIVO/CJBC/PTG/ELV/CGERE/028. A relação dos objectos do antigo Paço Episcopal de Elvas que foram recolhidos no M.N.A.A., não se encontra completa.

47. A lei da Separação, tal como a Lei de Extinção das Ordens Religiosas de 1834, se por um lado permitiram um enriquecimento inigualável das colecções museológicas nacionais, não podemos deixar de reflectir nos encargos que essa entrada massificadora de objectos representou para essas mesmas instituições. Acresce ainda, a descontextualização imposta aos mesmos (SOARES, 2012: 89), criando num mesmo objecto duas dimensões de sacralidade: como acto de fé e como acto de cultura, como referia António Felipe Pimentel por ocasião da segunda edição “Conversas sobre Arte”, promovida pelo Secretariado Nacional Bens Culturais da Igreja e, decorrida no Museu Diocesano de Santarém, a 25 de Abril de 2015.

48. Da pintura que transitou do Paço dos bispos de Elvas, para o Museu Municipal da mesma cidade, não vimos qualquer alusão referente a retratos de personalidades ligadas à Companhia de Jesus, que à data da extinção do colégio elvense teriam transitado para a residência episcopal em finais do século XIX. Entre elas sabemos da existência de um retrato (século XVI-XVII), de Álvares Mendes, jesuíta elvense, morto por calvinistas. Segundo nos refere Victorino d’Almada, este foi pertença do Colégio de S. Tiago, onde permaneceu até à data da sua extinção, transitando posteriormente para o Paço Episcopal (Almada, 1889: 318). De referir algumas peças provenientes do extinto convento de N.º S.º dos Remédios (ordem de S. Paulo), como são dois quadros a óleo com moldura de cana dourada, constantes da capela do extinto Paço Episcopal, segundo o inventário de bens datado de 20 de Abril de 1912. Conferir A.C.M.F., Arrolamentos, Cx. 27, Livro 65, fl. 213. Também de proveniência paulista é a cruz de altar setecentista, com escultura de vulto pleno em marfim, hoje pertença da Igreja de N.º S.º da Assunção de Elvas. Segundo um inventário de 1825 e 1834, realizado a quando da extinção das ordens religiosas, esta encontrava-se em um oratório existente no coro da dita Igreja regular. Acresce uma outra referência por nós encontrada no Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças, onde refere a existência de uma cruz de madeira preta com Cristo de marfim, actualmente na Sala Capitular, e que foi pertença do dito convento de S. Paulo de Elvas (Borges, 2009: 60-61). Ver ainda A.N.T.T., Convento de N.º S.º dos Remédios, Livro 5, fl. 14 e, Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, Cx. 2213, Capilha n.º 3, fl. 8 (correspondente às imagens da igreja inventariados - coro).

49. ACMF/ARQUIVO/CJBC/PTG/ELV/CGERE/028 (Auto de entrega, 1922).

Relativamente ao Museu Nacional de Arte Antiga, sabemos encontrarem-se ali recolhidos um conjunto artístico, coincidente na sua totalidade com os constantes na relação de objectos que ali deram entrada no ano de 1916, pelo que se encontrava juntamente com os espécimes de ourivesaria da prata, um conjunto de paramentaria, livros e molduras. Não podemos deixar de acrescentar, no presente contexto, duas outras entradas de peças nas colecções da referida instituição, nomeadamente, em

1917, resultante da visita à cidade de Elvas de Luís Keil, a qual incluía a passagem por diversos espaços de interesse artístico, tendo sido aquele aqui em análise, o que maior interesse suscitou junto do mesmo (GRANCHO, 2013: 131). Uma segunda entrada de conjuntos artísticos teria ocorrido em 1931, desta vez provenientes das capelanias militares, ocorrência igualmente justificada pela Lei da Separação, pese embora a discrepância cronológica verificada para a sua incorporação no M.N.A.A.<sup>50</sup>

## ARQUIVO CONTEMPORÂNEO DO MINISTÉRIO DAS FINANÇAS

Arrolamentos, Caixa 27, Livro 65, fl. 210-217\*

Inventário dos bens; mobiliário. Livros e outros artigos existentes no Paço do Bispo da cidade d' Elvas, em 29 d'Abril de 1912\*\*

### DESCRIÇÃO

### DESTINO

#### [Sala da entrada]

/fl. 209/ Uma mesa antiga torneada (madeira de fora)

Museu de Elvas

#### [Outra sala imediata]

Uma mesa redonda com abão (nogueira)

Museu de Elvas

Uma mesa com duas gavetas com pedra D. João V

Museu de Elvas

Uma mesa torneada (madeira de fora)

Museu de Elvas

Cinco travessas grandes, antigas (deterioradas)

Museu de Elvas

Duas terrinas antigas com tampas

Museu de Elvas

Uma galheta de louça da índia (antiga)

Museu de Elvas

Seis chávenas com pires, cinco colheres de metal e um caço (partidos)

Museu de Elvas

Um quadro (Concílios gerães)

Museu de Elvas

#### [Sala da copa]

/ fl. 210v/ Uma brazeira de cobre

Museu de Elvas

Uma janela grande de cobre

Museu de Elvas

Quatro caldeiras de cobre, dois grandes e dois pequenos

Museu de Elvas

Oito caçarolas de cobre (diferentes tamanhos)

Museu de Elvas

Três sertãs de cobre

Museu de Elvas

Uma tampa branca (sem terrina)

Museu de Elvas

\* Escrito sobre o texto original: "Os móveis, paramentos, utensílios e alfaias/ do antigo Paço Episcopal de Elvas foram,/ os que tinham valor artísticos, histórico ou arqueo- lógico, entregues ao Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa e ao Museu Municipal d'Elvas, e os restantes vendidos na hasta pública efectuada em Elvas nos/ dias 12 e 13 de Fevereiro de 1922//Veja recibos dos Museu e relações do leilão no/ processo n.º 495, junto aos documentos de receita e/ despesa da Comissão Central, da gerência de 1921. 1922/ [assinatura]//".

\*\* Dada a significativa extensão do referido inventário, incompatível com a presente publicação, optamos apenas por incluir as peças cujos destinos museológicos são relevados na documentação acima supracitada. Optamos de igual modo, por manter a ordem sequencial constante do original.

50. A questão dos espécimes que deram entrada no ano de 1917 no MNAA, provenientes das capelanias militares elvenses mereceu um estudo publicado recentemente (Grancho, 2013: 124-13).

51. O autor agradece à Arquidiocese de Évora a autorização concedida para incluir neste estudo a imagem de uma peça que integra a Colecção do Museu de Arte Sacra de Elvas.

| DESCRIÇÃO  | DESTINO                  |
|--|--------------------------|
| <b>[Sala de Recepção]</b>  |                          |
| Cinco quadros a óleo, sendo 3 retratados de bispos um de S. Francisco e um de N.º Sr.º | Museu de Elvas           |
| Sete cadeiras de braços com estofos  | Museu de Elvas           |
| Quatro castiças de casquinha   | Museu de Elvas           |
| Uma urna de casquinha  | Museu de Elvas           |
| Uma bilheteira de vidro/ fl. 111/  | Museu de Elvas           |
| <b>[Escritório]</b>  |                          |
| Sete cadeiras com estofos (damasco encarnado)  | Museu de Elvas (estampa) |
| Duas cadeiras de braços  | Museu de Elvas           |
| Uma mesa com oito gavetas e pés torneados (madeira de fora)                            | Museu de Elvas           |
| Uma mesa com três gavetas e pés torneados (madeira de fora)                            | Museu de Elvas           |
| Uma secretária com suas gavetas (moderna)  | Museu de Elvas           |
| Duas mangas de vidro   | Museu de Elvas           |
| Duas jarras de porcelana   | Museu de Elvas           |
| Dois castiçais de vidro  | Museu de Elvas           |
| <b>[Uma casa imediata]</b>   |                          |
| Um quadro a óleo (oval)  | Museu de Elvas           |
| Uma papeleira antiga, com ferragens, gavetão e escavinhos                              | Museu de Elvas           |
| Uma cómoda com pedras D. João V  | Museu de Elvas           |
| Uma secretária de madeira  | Museu de Elvas           |
| Três cadeiras de palhinha  | Museu de Elvas           |
| <b>[Outra divisão]</b>   |                          |
| Dois quadros a óleo  | Museu de Elvas           |
| Três cadeiras de braços pintados de amarelo  | Museu de Elvas           |
| Uma cómoda com três gavetas (nogueira)   | Museu de Elvas           |
| <b>[Segue o arquivo]</b>   |                          |
| / fl. 211v/ Cento e vinte cinco volumes (diversos do governo)                          | Biblioteca de Elvas      |
| Setenta e quatro volumes da Câmara dos deputados                                       | Biblioteca de Elvas      |
| Três caixas das juntas de parochia   | Biblioteca de Elvas      |
| Cinquenta e dois livros, correspondência do Vigário Geral                              | Biblioteca de Elvas      |
| Treze colecções de leis  | Biblioteca de Elvas      |
| Um maço de papeis da mordomia de N.º Sr.º da Guia                                      | Biblioteca de Elvas      |
| Um carimbo em mau estado   | Biblioteca de Elvas      |
| Trinta e nove maços de papeis e cadernos avulsos, referentes á Mitra d'Elvas           | Biblioteca de Elvas      |
| Um padrão do infantado as freiras de Olivença  | Biblioteca Nacional      |
| Um maço de relatórios de seminário   | Biblioteca de Elvas      |
| Três maços de folhetos do postolado da oração  | Biblioteca de Elvas      |
| Dois maços de anaes da propagação da fé  | Biblioteca de Elvas      |
| Trinta e quatro maços de folhinhas eclesiásticas de diferentes anos                    | Biblioteca de Elvas      |
| Um maço de diferentes livretes   | Biblioteca de Elvas      |

| DESCRIÇÃO   | DESTINO  |
|---|--|
| Oito livros com capa de pergaminho manuscrito   | Biblioteca de Elvas                              |
| Dose livros manuscritos encadernados  | Biblioteca de Elvas                              |
| Um livro com capa de marroquim, escrito em parte  | Biblioteca de Elvas                              |
| Um livro com congroas paroquiais  | Biblioteca de Elvas                              |
| Treze Diários do Governo, 12 de 1888 e um de 1889   | Biblioteca de Elvas                              |
| <b>[Biblioteca]</b>   |  |
| Um quadro com a rainha D. Maria em gravura  | Museu de Elvas<br>(o quadro)<br>Lisboa (moldura) |
| Dezaseis quadros a olio de diferentes bispos  | Lisboa (2 molduras)                              |
| Dois mil dozentos quarenta e cinco livros   | Biblioteca de Elvas                              |
| <b>[A seguir um corredor]</b>   |  |
| Oitocentos e noventa e sete livros  | Biblioteca de Elvas                              |
| Um livro pontifical romano com capa de marroquino   | Museu de Lisboa                                  |
| <b>[Mais uma divisão]</b>   |  |
| /fl. 112/ Um quadro a olio grande (S. Thomaz d'Aquino)                                      | Museu de Elvas                                   |
| Um quadro pequeno redondo, representando o Salvador   | Museu de Elvas                                   |
| Dois jarros (gomil) pequenos antigos (mau estado)   | Museu de Elvas                                   |
| Um prato antigo da Índia (quebrado)   | Museu de Elvas                                   |
| <b>[Arrecadação]</b>  |  |
| Um sofá de madeira sem assento Luis XV  | Museu de Elvas                                   |
| Três faldistorios, dois de madeira e um de metal amarelo (mau estado)/ fl. 212v/            | Museu de Elvas                                   |
| Duas lateiras   | Museu de Elvas (uma)<br>Venda (uma)              |
| Uma imagem de N.ª Sr.ª do carmo, com o menino, tendo duas/ coroas de prata (falta o menino) | Museu de Elvas                                   |
| Uma imagem de S. João Evangelista, de barro   | Museu de Elvas                                   |
| Um crucifixo de madeira com resplendor de metal   | Museu de Elvas                                   |
| Um missal   | Biblioteca                                       |
| Uma casula encarnada, de setim aos raminhos dourados, estola manipulo e pasta de corporaes  | Museu de Elvas                                   |
| Um pano de seda branco com galão fino   | Museu de Elvas                                   |
| Um coxim roxo e verde de damasco  | Museu de Elvas                                   |
| Um coxim branc damasco tecido a ouro  | Museu de Elvas                                   |
| / fl. 214/ Um gremial de lhama roxo (dourado a ouro) com galão fino                         | Museu de Elvas                                   |
| Uma casula de damasco roxo bordada com relevo, estola, manipulo, pasta de corporaes e veu   | Museu de Elvas                                   |
| Um gremial encarnado de lhama bordado (a ouro) em alto relevo                               | Museu de Lisboa                                  |
| Um gremial de setim encarnado e bordado (a ouro) com galão fino                             | Museu de Elvas                                   |
| Uma casula de seda branca, lavrada a ouro, estola, manipulo e pasta de corporaes            | Museu de Elvas                                   |
| Uma casula branca de lhama branca bordada a ouro, estola, manipulo e pasta e corporaes      | Museu de Elvas                                   |

| DESCRIÇÃO   | DESTINO   |
|---|---|
| Uma casula de lhama branca bordada a ouro, estola, manipulo e pasta de corporaes                                    | Museu de Elvas  |
| Um gremial de damasco branco, bordado a ouro, estola, manipulo e pasta de corporaes                                 | Museu de Elvas  |
| Uma casula encarnada de lhama bordada (a ouro) em alto relevo, estola, manipulo, pasta de corporaes e veu           | Museu de Elvas  |
| Dois pares de luvas encarnadas de seda, bordadas a ouro   | Museu de Elvas (uma)<br>Museu de Lisboa (uma)             |
| Um par de luvas de seda roxas bordadas  | Museu de Elvas  |
| Um par de luvas verdes de seda bordadas   | Museu de Elvas  |
| Dois pares de luvas de seda bordadas  | Museu de Elvas (uma)<br>Museu de Lisboa (uma)             |
| Uma capa de lhama encarnada com sebasto bordado em /fl. 214v/ alto relevo – 3.º                                     | Museu de Lisboa   |
| Uma capa de lhama branca com sebasto bordado em alto relevo   | Museu de Lisboa   |
| Uma mitra de lhama branca, bordada com pedras encostadas em prata   | Museu de Elvas  |
| Uma mitra de lhama branca bordada com pedras encostadas em prata  | Museu de Elvas  |
| Uma mitra de lhama branca com pedras encostadas em prata  | Museu de Elvas  |
| Uma caixa forrada de marroquim encarnado (contendo três frascos de cristal)   | Museu de Elvas  |
| Uma mitra de lhama branca bordada com pedras encastadas em prata  | Museu de Lisboa   |
| Uma mitra de seda branca bordada a ouro   | Museu de Elvas  |
| Dezaseis livros de pontifical   | Museu de Lisboa (três)<br>Biblioteca de Elvas (restantes) |
| Sete colchas de damasco encarnado   | Museu de Elvas  |
| Um retalho de fazenda azul (gougarão)   | Museu de Elvas  |
| <b>[Altar]</b>  |   |
| Tres toalhas, uma com renda, e duas lisas   | Museu de Lisboa   |
| <b>[Sacrestia]</b>  |   |
| / 215v/ Cinco alvas (duas com renda)  | Museu de Lisboa (uma)<br>Museu de Elvas (uma)             |
| Seis amitos, quatro com renda   | Museu de Elvas (uma)                                      |
| <b>[Compartimento]</b>  |   |
| Um cofre de prata dourado e lavrado com três alufadas e coberturas  | Museu de Elvas  |
| Um cálix de prata lavrada com bordados, em relevo patena, colherinha, caixa de madeira forrada de damasco encarnado | Museu de Elvas  |
| Um cálix de prata dourada, lavrado, patena, colherinha e caixa de couro   | Museu de Elvas  |
| Um cálix de prata dourada lavrado, patena, colherinha e caixa de couro  | Museu de Elvas  |
| Um cálix de prata dourado em alto relevo, patena e colherinha   | Museu de Lisboa   |
| Um cálix de prata dourada, lavrado em alto relevo, patena e colherinha  | Museu de Elvas  |
| Duas sacras de madeira e prata  | Museu de Elvas  |
| Uma campainha de prata  | Museu de Lisboa   |
| /fl. 216/ Um par de galhetas de prata bordadas, alto relevo e competente prato                                      | Museu de Elvas  |
| Uma salva de prata lavrada dourada (grande)   | Museu de Lisboa   |
| Uma lavanda de prata lavrada, constando de jarro e bacia  | Museu de Elvas  |

| DESCRIÇÃO  | DESTINO         |
|--|-----------------|
| Uma caudela de prata   | Museu de Elvas  |
| Dois caços de prata  | Museu de Elvas  |
| Um funil de prata  | Museu de Elvas  |
| Um resplendor de prata   | Museu de Elvas  |
| Um habito de cristo com robis (e brilhantes) e um fiozinho d'ouro  | Museu de Elvas  |
| Um anel de prata com pedra de cristal  | Museu de Elvas  |
| Um par de galhetas de prata, lavradas, douradas, com o competente prato, purificador e caixa de marroquim encarnado          | Museu de Lisboa |
| Uma cruz de cristal com as extremidades de filigrana de prata dourada e cordão de passamanaria                               | Museu de Elvas  |
| Um estojo de marroquim com três compartimentos para cruces, de que existem duas de prata dourada com topasios verdes e roxos | Museu de Elvas  |
| Um báculo de metal dourado e caixa/ fl. 216v/  | Museu de Lisboa |
| Uma vara com sete canudos de prata lavrada   | Museu de Elvas  |
| Sete flores de metal amarelo dourados para reposteiros   | Museu de Elvas  |
| Dous cochens de damasco (encarnado e branco tecido a ouro), com borlas e galão fino  | Museu de Elvas  |
| Dois vetidos do menino Jesus d seda bordada a matiz  | Museu de Elvas  |
| Uma caixa de madeira (contendo 3 ambulas grandes, de prata), forrada de damasco encarnado                                    | Museu de Elvas  |
| Dois cheques forrados de seda, um preto e outro encarnado  | Museu de Elvas  |
| Um altar portátil com todos os seus pertences  | Museu de Lisboa |
| Um frontal de lhama amarela com galão falso  | Museu de Lisboa |
| Um frontal de seda branca com sebasto encarnado  | Museu de Lisboa |
| Uma casula de lhama amarela com galão falso, estola, manipulo, pasta de corporaes e veu                                      | Museu de Lisboa |
| Um calix de prata lisa, com patena e colherinha  | Museu de Lisboa |
| Um crucifixo de prata, pequeno   | Museu de Lisboa |
| Dois frascos de vidro com os estojos respectivos   | Museu de Elvas  |
| Um missal com a competente estante   | Museu de Lisboa |

## FONTES MANUSCRITAS

ARQUIVO CONTEMPORANEO DO MINISTÉRIO DAS FINANÇAS (A. C.M.F.)

*Arrolamentos, Cx. 27, Livro 65*

ACMF/ARQUIVO/CJBC/PTG/ELV/ADMIN/027

ACMF/ARQUIVO/CJBC/PTG/ELV/ADMIN/028

ACMF/ARQUIVO/CJBC/PTG/ELV/ADMIN/053

ACMF/ARQUIVO/CJBC/PTG/ELV/ADMIN/059

ACMF/ARQUIVO/CJBC/PTG/ELV/CEDEN/001

ACMF/ ARQUIVO/ CJBC/PTG/ELV/TRANS/010, Cx. 25.

ARQUIVO NACIONAL DA TORRE DO TOMBO (A.N.T.T.)

*Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, Cx. 2213, Capilha n.º 3*

*Convento de N.ª Sr.ª dos Remédios, Livro 5*

*Mitra Episcopal de Elvas, Mss. 9, n.º 5*

ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO (A.H.U.)

Cod. 1208

ARQUIVO HISTÓRICO MUNICIPAL DE ELVAS (A.H.M.E.)

*Bispado e Vigarias de Elvas, Mss. 5/304*

*Bispado e Vigarias, Mss. 5/307*

*Colecção de Outros Documentos, Mss. 957*

BIBLIOTECA DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA (B.M.N.A.A.)

Documentação Geral

## BIBLIOGRAFIA

ALMADA, Victorino d' – *Elementos para um Dicionário de Geographia e Historia Portugueza*, Tomo II. Elvas: Typ. Elvense, de Samuel F. Baptista, 1888.

BRANCO, Fernando Castelo – “Subsídios para a História de três edificios alentejanos: o Paço Episcopal de Elvas, a Câmara Municipal de Elvas, o Convento das Servas de Borba”. *Separata de Belas Artes*, 31 (1977), 77-79.

BORGES, Artur Goulart de Melo, (coord.) – *Arte Sacra nos Concelhos de Elvas, Monforte e Sousel. Inventário Artístico da Arquidiocese de Évora*. Évora: Fundação Eugénio de Almeida, 2009.

BORGES, Artur Goulart de Melo – “D. Baltazar de Faria Vilas Boas, Bispo de Elvas, e a remodelação da sua catedral”. *Callipole*, 19, (2011), 231-252.

*Correio Elvense*, 22 de Outubro de 1907, n.º 1324.

CUSTÓDIO, Jorge – “Renascença” artística e Práticas de Conservação e Restauro arquitectónico em Portugal durante a I República. *Fundamentos e antecedentes*, Lisboa: Caleidoscópio, 2011.

*Diário do Governo*, 16-03-1922 (Decreto n.º 8:143).

GRANCHO, Nuno – “Das capelanias militares elvenses aos espólios museológicos da I República”. *Cadernos de História da Arte*, 1, (2013), 124-135.

\_\_\_\_: “A prata elvense nas contribuições de 1807-1808 e 1834”. *Revista de Artes Decorativas*, 5 (2011), 107-132.

\_\_\_\_: *A Extinção dos Conventos na Antiga Diocese Elvense: o exemplo histórico-artístico de S. Domingos de Elvas*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2010, 2 Volumes. (Tese de mestrado).

KEIL, Luis – *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Portalegre*, Vol. I. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1945.

MECO, José – “A integração do azulejo na arquitectura de Elvas”. *Monumentos*, n.º 28, Lisboa, (2008), 128-137.

NOVAIS, António Gonçalves de – *Relação do Bispado de Elvas, com hum Memorial dos Senhores Bispos que o governarão*. Lisboa: Craesbeek, 1635.

RODRIGUES, Jorge, PEREIRA, Mário – *Elvas*. Lisboa: Editorial Presença, 1995.

SEABRA, João – *O Estado e a Igreja em Portugal no início do século XX. A Lei da Separação de 1911, Parede: Princípiã*, 2010, p. 226.

SOARES, Clara Moura – “Os Leilões de património artístico: uma consequência da Lei da Separação de 1911”, in FERNANDES, Alexandra, AFONSO, Luís Urbano, (coord.), *Os leilões e o mercado de arte em Portugal. Estrutura, História e Tendências*, Lisboa: Scribe, 2012, pp. 86-87.

SOROMENHO, Miguel – *A Arte Portuguesa: da Pré-História ao século XX. A Arquitectura do Ciclo Filipino*. Lisboa: Fubu Editores, 2009.

VALE, Teresa Leonor M. – “Da Forma e da Preciosidade da Palavra: A Presença de Sacras Barrocas italianas na Celebração Religiosa do Portugal de Setecentos”. *Actas do III Colóquio Portugues Ourivesaria*, (2012), 179-181.

VIEIRA, Rui Rosado – *Centros Urbanos no Alentejo Fronteiriço: Campo Maior, Elvas e Olivença*. Lisboa: Livros Horizonte, 1999.

# PANORAMA DAS ARTES DECORATIVAS EM SÃO PAULO ENTRE 1950 E 1960

## PANORAMA OF THE DECORATIVE ARTS IN SÃO PAULO BETWEEN 1950 AND 1960

Patrícia M. S. Freitas

Doutoranda pela Unicamp-SP  
patyfreitas@gmail.com

### RESUMO

Entre as décadas de 1950 e 1960 em São Paulo, é possível notar a construção um elevado número de edifícios modernos com uma nova e atualizada conexão com as artes decorativas. São obras que estabelecem parceria entre arquitetos e artistas plásticos. Estes últimos criaram diversos murais feitos em pastilha de vidro, cerâmica, pintura mural e azulejos.

A execução destes painéis mobilizou o trabalho em conjunto de nomes nacionais e internacionais, como Oscar Niemeyer, Cândido Portinari, Clóvis Graciano, Vilanova Artigas, Roberto Burle Marx, Bramante Buffoni, entre outros. Os temas abordados nessas obras variam entre motes alusivos à identidade e à memória paulista: bandeirantes, o trabalho e a indústria, mas podem também escolher formas abstratas, expressando um debate entre figurativismo e abstração, recorrente na época. Neste contexto, estas obras permitem a reflexão acerca da inserção de um programa decorativo na arquitetura moderna e no debate internacional sobre a síntese das artes.

### PALAVRAS-CHAVE

arte decorativa | São Paulo | arquitetura moderna | síntese das artes | muralismo

### ABSTRACT

Between the 1950s and 1960 in São Paulo, one can see the construction of a large number of modern buildings with a new, updated connection to the decorative arts. They are works which establish partnership between architects and artists. The latter created several panels made of glass mosaic, pottery, frescoes and tiles.

The implementation of these panels mobilized the working together of national and international names such as Oscar Niemeyer, Candido Portinari, Clovis Graciano, Vilanova Artigas, Roberto Burle Marx, Bramante Buffoni, among others. The topics covered in these works range from motifs depicting the identity and memory of São Paulo: pioneers, the work and the industry, but can also choose abstract forms, expressing a debate between figuration and abstraction, recurrent at the time. In this context, these works allow reflection on the insertion of a decorative program in modern architecture and the international debate on the synthesis of the arts.

### KEYWORDS

decorative arts | São Paulo | modern architecture | synthesis of the arts | muralism

## MURAI E PAINÉIS EM SÃO PAULO

A movimentação do mercado construtivo de São Paulo atraiu importantes arquitetos, com nomes já afirmados dentro da profissão. Numa única década, a cidade teve edifícios levantados com as assinaturas de Rino Levi (1901-1965), Oscar Niemeyer (1907-), Vilanova Artigas (1915-1985), Adolf Franz Heep (1902-1978), Jacques Pilon (1905-1962), entre outros. Associados a estes arquitetos, muitos pintores como Clóvis Graciano (1907-1988), Cândido Portinari (1903-1962) e Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976) integraram suas obras aos edifícios, dialogando com a mais atual produção arquitetônica do período.

Grande parte destes painéis se concentra em dois dos mais importantes bairros de São Paulo de então: Centro e Higienópolis. Ainda que de maneira menos densa, há ainda a presença de obras equivalentes em localidades mais periféricas da cidade. Contudo, foi no Centro e em Higienópolis – os primeiros a se verticalizarem mais proeminentemente – que os artistas puderam investir uma gama muito variada de painéis.

O Centro de São Paulo foi palco de muitas parcerias que acabaram por se estender a trabalhos feitos posteriormente em Higienópolis. O espaço compreendido no perímetro ao redor do Parque da República, Teatro Municipal e Parque do Anhangabaú encerra boa parte das produções entre 1949 e 1969. Concomitante às encomendas recebidas pelos artistas plásticos por meio dos escritórios de arquitetura, surgiu a demanda cada vez maior por painéis para decoração de residências, muito frequente, sobretudo, em Higienópolis, um bairro de perfil residencial.

Deste modo, podemos atestar um volumoso e constante crescimento do muralismo em São Paulo, atrelado a um projeto arquitetônico específico, e atento às questões importantes da época, como, por exemplo, a reflexão acerca da identidade paulista, suscitada pelas comemorações do IV Centenário de São Paulo, em 1954. A efeméride paulista foi estopim para uma série de projetos em arte e arquitetura ligados à glorificação do

espírito paulista, iniciados muitas vezes anos antes do aniversário da cidade, e que frutificaram, por sua vez, ainda durante os anos seguintes às festividades.

Tais projetos giravam em torno de dois grandes eixos reflexivos: eles ora evocavam o passado paulista, salientando os nobres valores de personagens desbravadores, como os bandeirantes, tido como origem da força de todo o Estado e figura síntese das ideias de coragem e iniciativa; ora vislumbravam e enalteciam o futuro, concebido como progresso e atualização das formas arquitetônicas e artísticas, na metrópole que se agigantava em ritmo frenético. Como denominador comum nesta configuração da identidade e da memória paulista, está implícita a ideia do trabalho. Girando em torno destes caminhos estão os temas abordados por grande parte dos painéis figurativos executados neste período.

Importante ressaltar ainda que a integração entre arte e arquitetura em São Paulo teve um importante precedente no Rio de Janeiro: o Ministério da Educação e Saúde. O projeto foi executado entre 1937 e 1942, durante a gestão do ministro Gustavo Capanema, e foi um dos primeiros a apresentar volume significativo de obras de arte. Inicialmente, foi aberto concurso em 1935 para eleger o grupo que se encarregaria do ante-projeto. Contudo, a proposta vencedora<sup>1</sup> não foi apoiada pelo grande grupo de intelectuais e artistas modernistas que assessoravam o ministro, levando Capanema a rejeitar o projeto. Lúcio Costa foi então eleito como encarregado da execução da sede do Ministério.

Sob o comando de Costa, foram chamados arquitetos que apresentaram ante-projetos modernistas no concurso supracitado, dentre os quais estavam: Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira, Ernani Vasconcellos e Oscar Niemeyer. Aconselhados por Le Corbusier – que inclusive viera ao Brasil durante o início das obras – os arquitetos seguiram as recomendações de utilizar materiais regionais, como o granito, recuperar os azulejos, uma herança do passado colonial português, valorizar as palmeiras imperiais e inserir painéis, feitos por um

1. A proposta que venceu o concurso foi apresentada por Arquimedes Memória e Francisque Cuchet, ambos responsáveis pelo mais importante escritório de arquitetura no Rio de Janeiro da época. Cf. SEGAWA, H. *Arquiteturas do Brasil: 1900-1990*. São Paulo: Edusp, 2010.

dos artistas mais próximos das temáticas nacionais: Cândido Portinari. Deste modo, estavam interligados os preceitos modernistas mais atuais, inspirados no grande expoente da arquitetura internacional, e certa

reflexão sobre a identidade do país, apoiada pelo governo de Getúlio Vargas. Tal entrelaçamento terá importância fundamental para os trabalhos erguidos anos depois, em São Paulo.

## OS ANOS DE 1950: IDENTIDADE E MODERNIDADE NA CAPITAL

No domingo, 25 de maio de 1952, o jornal *Folha da Manhã* publicou uma pequena nota, com uma foto de Clóvis Graciano e seus filhos, em seu ateliê. O artigo fazia uma digressão pela vida do artista, salientando seu passado desvinculado das artes plásticas, citando seus empregos como pintor de vagões ferroviários e como fiscal federal, além de mencionar a participação de Graciano na Revolução Constitucionalista de 1932. No final, o repórter afirma que o artista “melhorou consideravelmente suas condições econômicas e mora num apartamento elegante”, onde trabalhava em seu próximo projeto, um mural para o prédio sede do jornal *O Estado de São Paulo*.

A notícia sobre o painel de Graciano na sede do jornal encerra a matéria, ao mesmo tempo em que nos remete

ao seu próprio título: “Clóvis, pintor da memória”. Todo o texto parece construir a imagem de um artista formado graças à sua luta pessoal, em um trajeto que não o poupou de trabalhos muito distantes de seu objetivo final, mas que o dotaram de certa consciência da vida e da realidade em São Paulo – consciência esta que é corroborada pela sua faceta politizada, expressa na sua participação na Revolução, em 1932.

Tal narrativa buscava aproximar, desta forma, o pintor da identidade e da memória paulista, colocando-o como um legítimo porta-voz desta memória, por meio de suas obras em geral, e em especial, de seus painéis. *Bandeirantes* [fig.01] foi entregue dois anos após ser noticiado pela reportagem supracitada. Pintado com óleo e cera, ganhou a parede interna do hall de entrada



Fig. 01. Clóvis Graciano, *Bandeirantes*, 1952/53, óleo e cera sobre parede. Edifício Hotel Jaraguá, antiga sede do jornal *O Estado de S. Paulo* (centro). Arq.: Adolf Franz Heep e Jacques Pillon.



Fig. 02. Emiliano Di Cavalcanti, *sem título (A imprensa)*, 1952, mosaico de pastilhas vítricas sobre parede. Edifício Hotel Jaraguá, antiga sede do jornal O Estado de S. Paulo (centro). Arq.: Adolf Franz Heep e Jacques Pilon.

do edifício sede d’*O Estado de São Paulo*, projetado pelo escritório do arquiteto francês Jacques Pilon, com colaboração de Adolf Franz Heep. O verso da parede que abriga o painel de Graciano expõe no exterior o painel de pastilhas vítricas *A imprensa*, de Emiliano Di Cavalcanti [fig.02].

A construção do edifício-sede durou de 1947 a 1951. Foi o primeiro em que Heep participou dentro do escritório de Pilon. Adolf Franz Heep se formou em Frankfurt, na Alemanha, e veio ao Brasil em 1947, momento em que a Europa do pós-guerra sofria escassez de trabalho. Neste mesmo ano, Heep começou seus trabalhos em parceria com Pilon, tendo o edifício-sede como uma de suas primeiras empreitadas. O projeto teve grande destaque na época, sobretudo, pela planta que soluciona de maneira satisfatória o terreno em “V” e pelos aspectos modernizantes, como os *brise-soleils*, instalados de maneira a imprimirem ritmo à fachada.

Os painéis, tanto de Graciano, mas em especial, o de Di Cavalcanti, se harmonizam de modo notável com a monumentalidade pretendida pelos arquitetos. O painel *A imprensa*, disposto como elemento central na principal fachada do edifício, explicita ao transeunte as funções do prédio que se levanta à sua frente. Apenas alguns anos após a inauguração do Ed. do *Estado de São Paulo*, em 1956, o artista Karl Plattner (1919-1989) corroborou

a recorrência deste gosto pela arte mural, ao entregar um painel sobre a imprensa no prédio das “Folhas” da Manhã e da Noite [fig.03].

Diferentemente do projeto conjunto de Heep, e Di Cavalcanti, o trabalho de Plattner foi uma encomenda posterior à construção do edifício, que já era sede do jornal desde 1950. A obra foi apresentada ao público em uma noite especial, acompanhada de uma exposição com outras obras do artista, a qual perdurou por pelo menos mais um mês. Embora Plattner apresente escolhas estéticas diversas às de Di Cavalcanti em *A imprensa*, percebemos uma mesma reflexão sobre certos personagens e seu papel na configuração da história e da identidade paulista.

Tanto em termos estéticos, como temáticos, a obra de Plattner nos remete ainda ao contato que muitos painéis de São Paulo estabeleceram com o muralismo mexicano e norte-americano. Ambos são anteriores em mais de uma década à produção paulista, e tiveram seu ápice vinculado a condições políticas muito diferentes das encontradas em São Paulo. Contudo, quando colocadas em diálogo com obras de artistas como os mexicanos Diego Rivera e Alfredo Siqueiros, ou ainda o norte-americano Thomas Hart Benton, podemos notar a recorrência de temas tais como os avanços tecnológicos e o nacionalismo, bem como a utilização de modelos pictóricos específicos, que definem, de certo modo, a pintura em grandes espaços.



Fig 03. Karl Plattner, *sem título*, 1956. Ed. sede da Folha de S. Paulo. (Higienópolis), arq.: Franz Heep. Revista Acrópole, 1958, p.507.

A parceria entre Franz Heep e Clóvis Graciano, iniciada no projeto d'O Estado de São Paulo se repetiu mais uma vez na decoração do hall de entrada do Edifício Lausanne, na Av. Higienópolis. Projeto de 1958, em parceria com os irmãos Helcer, da Construtora Auxiliar, o edifício apresenta uma entrada em rampa, que leva o transeunte da rua para o interior do prédio. Atualmente, como em muitos casos no bairro, esta passagem é intermediada por diferentes mecanismos de segurança, que impedem o acesso direto do passeio público para as áreas privadas. No projeto inicial, porém, o caminho do passante se dá sem rupturas: ao sair da movimentada avenida, adentra pela sinuosa rampa e chega ao edifício, erigido sob altos pilotis, com a visão dos grandes painéis de Graciano, a decorar o hall de entrada [fig.04].

A decoração está então a serviço da comunhão entre arte e arquitetura e estabelece com esta última uma aliança entre formas elevadas de arte e salienta os elementos de modernidade presentes no projeto arquitetônico. Outra importante parceria, que se repetiu ao longo da década de 1950 foi estabelecida entre Di Cavalcanti e Niemeyer. Os projetos em conjunto incluem os painéis de pastilha vítrea no Ed. Triângulo e Ed. Montreal, ambos na região central de São Paulo. O primeiro painel [fig.05], sem título, feito em 1955, possui uma temática ligada ao trabalho, exibindo formas que remetem a guindastes

e martelos, com figuras bem desenhadas, ainda que geometricamente sintetizadas.

No segundo painel [fig.06], inserido na entrada do Ed. Montreal, Di Cavalcanti aderiu à abstração, se afastando do que produziu no já visto edifício d'O Estado, e mesmo em projetos anteriores, como a parceria com Rino Levi, no Teatro Cultura Artística, de 1949. O Ed. Montreal, bem como muitos projetos de Niemeyer em São Paulo, foi uma encomenda do Banco Nacional Imobiliário e é, ao contrário do Triângulo, um prédio residencial. O projeto começa a ser executado em 1951, e o edifício é entregue em 1954, de modo a coincidir com as comemorações do IV Centenário de São Paulo. Devido à intensa demanda de trabalho de Niemeyer neste período, o arquiteto decidiu abrir na cidade um escritório satélite, a ser administrado por uma equipe chefiada por Carlos Lemos.

Assim, Lemos ficou responsável por gerenciar os projetos executados, muitas vezes simultaneamente, na cidade. Niemeyer fiscalizava à distância as construções, vindo à capital esporadicamente para alguns estírios, em que cuidava, sobretudo, de questões administrativas junto à prefeitura. Pode-se afirmar, desta forma que boa parte das decisões práticas eram tomadas por Lemos, como ocorreu em uma das parcerias entre Niemeyer e outro renomado artista da época, Cândido Portinari, na Galeria Califórnia, centro de São Paulo.



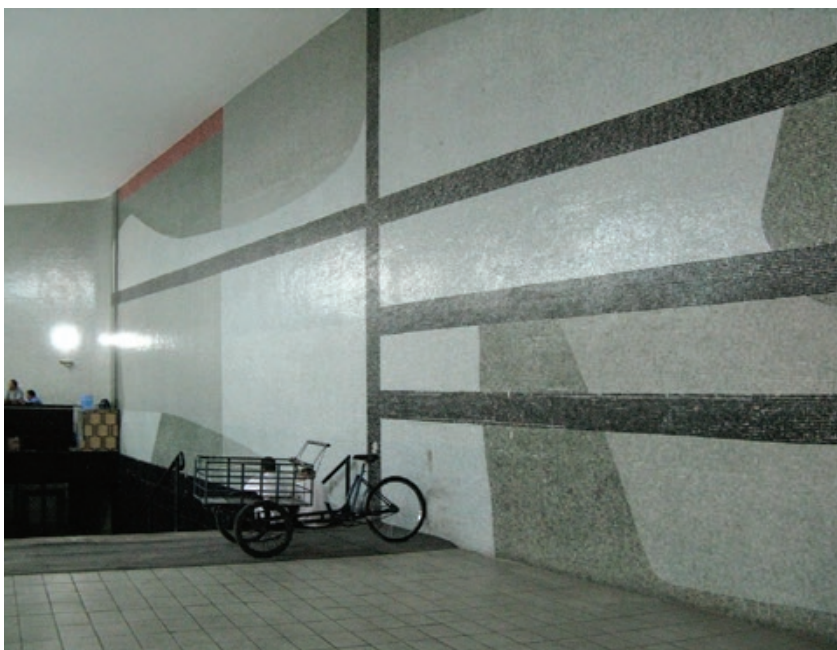
Fig 04. Clóvis Graciano, *sem título*, 1957, óleo e cera sobre parede. Ed. Lausanne (Higienópolis), arq.: Franz Heep. Revista Acrópole, 1958, p.507.



Fig 05. Emiliano Di Cavalcanti, *sem título*, c. 1955. Edifício Triângulo (centro), arq.: O. Niemeyer. Foto da autora em 09/03/12.



**Fig 06.** Emiliano Di Cavalcanti, *sem título*, 1951-4. Ed. Montreal (Centro), arq.: O. Niemeyer. Foto acessada em 04/12, no site: <http://mosaicodobrasil.tripod.com/id88.html>



**Fig 07.** Cândido Portinari, *sem título*, c.1954, mosaico de pastilhas vítricas sobre parede. Galeria Califórnia (centro), arq.: O. Niemeyer. Foto da autora em 09/03/12.

A Galeria Califórnia é um prédio comercial, projetado em 1951 e entregue em 1955 para sua inauguração, já com o painel abstrato de Portinari na entrada do que se supõe ter sido um auditório. O mosaico de pastilha de vidro ocupa quase toda a extensão da parede estrutural direita do edifício e exhibe, dentro de um gradil de linhas pretas, algumas manchas em tons de cinza e vermelho [fig.07].

Em setembro de 2011, algumas questões quanto à execução do painel foram levantadas por ocasião do seu restauro. Um desenho inédito encontrado pela pesquisadora Isabel Ruas, pertencente à coleção de Carlos Lemos, mostra que no projeto inicial de Portinari, o painel deveria ter um tema figurativo, representando o bandeirismo paulista. Não é possível ainda aferir em que momento o artista decide pela mudança temática, ou mesmo se esta mudança parte mesmo do artista, mas Noélia Coutinho, responsável pela área documental do Projeto Portinari, afirmou que em 1953, Portinari entregou ao escritório de Niemeyer o projeto final de um desenho abstrato, produzido a partir de estudos feitos durante os dois anos anteriores.

Segundo depoimento de Lemos, a construtora Companhia Nacional de Investimentos, responsável financeira do projeto, pressionava para que o artista entregasse seu projeto final, o que acarretou na mudança de tema por parte de Portinari. O que se sabe, também por meio da documentação levantada por ocasião do restauro do painel, é que mesmo os honorários do artista foram revistos e diminuídos ao final do processo. Por fim, em matéria publicada online no *Estado de São Paulo* em setembro de 2011, afirma-se que o projeto final de Portinari foi mais uma vez modificado, mas desta vez pelo próprio Carlos Lemos, embora a mesma reportagem cite ordens de Portinari para obediência estrita do desenho enviado por ele: "Portinari previu o painel de 6m de altura e 20m de largura com fundo branco e número maior de pastilhas vermelhas no canto superior esquerdo. O cinza-claro no qual o desenho está 'mergulhado' foi opção de Lemos"<sup>2</sup>.

Algumas linhas abaixo, Lemos justifica sua decisão, explicando a escassez de pastilhas brancas no mercado, além da inexistência do vermelho pretendido pelo artista, sendo este substituído pelo atual tom de vinho.

2. O *Estado de S. Paulo* online, reportagem de Hugo Brandalise, 19/09/2011, acessada em 14/12/2011.

Não temos ainda subsídios para chegar a conclusões: o que podemos ressaltar são as vicissitudes que envolvem estes projetos abraçados em conjunto por arquitetos e artistas no período.

Tanto Niemeyer, no caso, representado por Lemos, como Portinari, eram pessoas renomadas à época da execução da Galeria Califórnia, o que pode ter suscitado disputas quanto à autonomia/autoridade de decisões concernentes à instalação e execução da obra. Além disso, algo particular à execução dos painéis inseridos em edifícios públicos ou privados parece ter se imposto como obstáculo nos diálogos deste projeto, a saber, murais são obras extensas, que, muitas vezes precisam seguir o ritmo da construção

do edifício, o qual nem sempre se harmoniza com o ritmo da criação artística.

É relativamente comum, como ocorreu com Portinari, que o artista não estivesse presente durante a execução de sua obra. Podemos aferir que uma parte significativa dos painéis, sobretudo os de pastilha vítrea, foi executada por profissionais da empresa que fabrica a pastilha. Muitas vezes, a própria empresa que recebia o trabalho do artista em pequena escala, era responsável por transferi-lo para a parede de instalação em uma escala maior. Atrelada à questão técnica – os painéis pintados requeriam a presença do artista senão em todas, ao menos em boa parte das etapas de execução – está, então, a dimensão de autoria.

## A CONSOLIDAÇÃO DOS PAINÉIS EM 1960

Outra questão, esta ligada à gênese da obra de Portinari, é trazida pela documentação da época, referida acima: o artista oscila entre um painel figurativo e um abstrato, explicitando o embate entre abstracionismo e figurativismo, algo que não era exclusivo a este pintor, mas um debate muito recorrente na época.

A oposição entre os partidários do abstracionismo e aqueles que preferem o figurativismo é longa e complexa, suscitada, entre outras coisas, por exposições e premiações, como a de Max Bill, com sua obra *Unidade Tripartida*, na I Bienal, em 1951. No tocante aos painéis e murais, as aparições de formas abstratas na década de 1950 são tímidas, se



Fig 08. Bramante Buffoni, *sem título*, s.d., mosaico de pastilha sobre parede. Ed. Nobel (Higienópolis), arq. resp.: Ermanno Siffredi. Fotos da autora em 16/03/2012, vista da Av. Higienópolis.

restringindo a obras como a de Antonio Bandeira, no Instituto dos Arquitetos Brasileiros (1952), o já citado painel de Di Cavalcanti, no Edifício Montreal, e ainda o próprio painel do Portinari na Galeria Califórnia.

Na primeira metade da década de 1960, os painéis abstratos e geométricos ganharam importantes adeptos, como o artista italiano Bramante Buffoni, o alemão Heinz Kuhn (1908-1987) e Antonio Maluf (1926-2005). Buffoni trabalhou em dois grandes projetos no início dos anos de 1960, ambos encabeçados pelo arquiteto Ermanno Siffredi. Os painéis foram pensados não apenas restritos a uma parte do edifício – como visto nos exemplos da década de 1950, em que as obras estavam, em geral, no hall de entrada, ou mesmo na parte inferior da fachada – mas distribuindo-se pela fachada inteira da construção, em lugar de onde estaria apenas o revestimento comum.

Para o Ed. Nobel, situado a poucos metros do Ed. Lausanne, na Avenida Higienópolis, Buffoni montou um grande painel de frente à entrada dos passantes, ao final das escadas de acesso ao edifício, em que incorporou elementos já utilizados por ele anteriormente, por ocasião de trabalhos produzidos para um

cartaz comercial da Pirelli, tais como pássaros, peixes e árvores, figuras estilizadas ao gosto da época [Fig.08]. Além do painel frontal, Buffoni criou padrões geométricos espalhados por toda a fachada, estabelecendo uma quebra rítmica na caixilharia, e ainda dialogando com a geometria do painel no andar térreo [fig.09].

Não é possível deixar de notar a semelhança do painel de Buffoni e dos projetos paisagísticos de Roberto Burle Marx, muito requisitados na época, para integrarem-se às construções modernistas. Burle Marx também produziu alguns painéis importantes, tais como, em São Paulo, o painel do Ed. Prudência (1944 – data do projeto do edifício), em parceria com Rino Levi, e a apenas alguns metros do painel de Buffoni, na Av. Higienópolis; e no Rio de Janeiro, a residência de Walter Moreira Salles, em parceria com Olavo Redig de Campos.

Seguindo um plano semelhante, Buffoni participou de outro projeto no centro de São Paulo, para uma galeria a poucos metros do Teatro Municipal, com lojas e restaurantes, à moda do que ficaria comum no centro de São Paulo na época. Tal como em



Fig 09. Bramante Buffoni, *sem título*, s.d., mosaico de pastilha sobre parede. Ed. Nobel (Higienópolis), arq. resp.: Ermanno Siffredi. Fotos da autora em 16/03/2012, vista da Av. Higienópolis.



Fig 10. Bramante Buffoni, *sem título*, 1962, mosaico de cerâmica esmaltada sobre parede. Edifício Galeria Nova Barão, centro, arquitetos Ermanno Siffredi e Maria Barelli.

Higienópolis, a Galeria possui a fachada frontal integralmente decorada com pastilhas cerâmicas coloridas em tons de azul, vermelho, amarelo e verde. Nas altas empenas laterais, o artista usou novamente padrões geométricos, criando o efeito de grandes portões ornamentados, que emolduram a Galeria e se abrem ao passante, a convidá-lo para que adentre [fig. 10].

Ainda no centro da cidade, contemporâneo ao trabalho de Buffoni, Antonio Maluf finalizou em 1964 o projeto em conjunto com Lauro Costa Lima, para o Ed. Vila Normanda, um conjunto comercial de três torres. Encontramos tanto em Buffoni, como em Maluf, a mesma preocupação com os elementos constitutivos da fachada, pensada integralmente como suporte para a obra de arte. Maluf preencheu toda extensão

frontal do prédio, as entradas das garagens e a sobreloja, incluindo as áreas internas do andar de acesso do edifício [fig. 11]. Antonio Maluf tem uma formação em engenharia civil apenas iniciada, mas deixada no começo da década de 1950, quando o artista ingressou no curso do recém-criado Instituto de Arte Contemporânea, no Museu de Arte de São Paulo (MASP).

Desde então, Maluf passou a trabalhar com a produção de tecidos artesanais, de mobiliário, além do design industrial, publicidade e com a própria arquitetura, expressando um ponto essencial para a compreensão do muralismo em São Paulo, numa escala mais ampla: a convergência das artes e a educação do gosto, de acordo com o pensamento modernista em São Paulo dentre as décadas de 1950 e 1960.



Fig 11. Antonio Maluf, *Sem título*, 1964. Ed. Vila Normanda (centro), arq.: Lauro Costa Lima.

## CONVERGÊNCIA DAS ARTES E EDUCAÇÃO DO GOSTO

A convergência entre artes plásticas e arquitetura, como explicitado, tem importantes projetos concretizados mais sistematicamente nas décadas de 1950 e 1960, momento em que se consolidou, no Brasil, a ideia de uma utopia moderna de estetização do cotidiano. Embora o conceito de embelezamento do cotidiano, algo que traga para os elementos mais ordinários o estatuto de arte, seja tributário de Ruskin e Morris, e do *Arts and Crafts*, pensado na segunda metade do século XIX, e revisitado pela Bauhaus, no início do século XX, em São Paulo, temos uma apropriação destes conceitos, gerando uma pragmática específica, no contexto do modernismo paulista. Parte desta prática é formada por uma sistemática educação dos gostos, veiculada nos periódicos, na publicidade, e também, em certa medida, ratificada pela integração dos painéis nos ambientes mais acessíveis ao olhar.

Em seu livro *Arquiteturas do Brasil*, Hugo Segawa, resume apropriadamente: “Ao vislumbrar no movimento moderno da arquitetura dos anos de 1920 (...) uma utopia de concepções socializantes, com propostas por uma sociedade igualitária e justa, servindo ao ‘total da humanidade’ sob a égide da industrialização, essa arquitetura moderna, em seu desenvolvimento, afigurar-se-ia como um caminho redentor para a sociedade como um todo. A arquitetura moderna, então, (...), não seria mais um estilo, mas uma causa. (SEGAWA, 2010: 146)” (grifo da autora)

O ideal de uma comunidade harmônica, na época, passava pelo que Segawa chamou de “utopia de concepções socializantes”, e tem na figura do arquiteto o principal articulador. Cabe a ele a importante função social de projetar para a cidade edifícios que contribuam para uma sociedade mais igualitária e justa. A arquitetura reivindicava então sua “causa”.

Mais do que um objetivo panfletário, a responsabilidade social dos artistas, de um modo geral, já vinha sendo debatida desde a década de 1930, e era bandeira publicamente defendida na arquitetura por Niemeyer, para citar o exemplo mais conhecido. Ampliada pela ideia de uma arte que perpassasse os objetos do cotidiano, o projeto de uma civilização utópica, previa a democratização do moderno, repen-

sando de maneira integral todos os objetos que circundam a vida do homem, desde os seus móveis até os hospitais, escolas, etc.

Dentro desta lógica, o painel, como obra decorativa, integrou-se com naturalidade aos projetos arquitetônicos. Embora a condenação do ornamento continuasse a existir dentro do projeto modernista, ela não se aplicava aos murais, uma vez que estes eram dotados de uma clara função dentro do projeto. A diferença entre o elemento puramente decorativo e os painéis construídos em São Paulo estava claramente definida para os personagens da época: tratava-se de uma atualização do gosto, de uma concessão autorizada.

Para compreender esta concessão, precisamos então enxergar o muralismo enquadrado em um programa moderno mais amplo. Como exposto acima, é notável que as ideias ligadas a este programa chegaram ao Brasil por muitos caminhos. Como um programa que foi sistematizado no período, com exemplos bastante numerosos, podemos apreender que esta agenda foi eficientemente posta em prática por alguns artistas e arquitetos paulistanos no recorte temporal proposto neste projeto.

Esta agenda foi expressa como uma sucessão de importantes ações. Primeiramente existe um esforço de organização. Os artistas se associam e se reúnem para debater e criar diretrizes para esta “nova estética”, para esta “vanguarda”. Depois, as associações mais informais buscam sua faceta institucional, e aos poucos vão se delineando espaços onde a nova arte e o novo gosto devem ter lugar: as bienais, os museus, os institutos e as exposições individuais ganham volume em finais da década de 1940 e início dos anos de 1950.

Simultaneamente a esta emancipação das pequenas iniciativas em espaços mais estruturados, tem-se a consolidação de uma espécie de cartilha de como se gostar desta arte, do que apreciar e do que se deve manter distância. Esta educação dos gostos, da visualidade, está vinculada aos grupos específicos de artistas, arquitetos e frequentadores que davam sustentação, inclusive financeira, a este projeto. Os murais então espelham esta necessidade de educar,

traduzir e apresentar os rumos estéticos aceitáveis e louváveis, porque intimamente ligados ao programa modernista paulista.

Nesta lógica, se encaixam as decorações de hospitais, igrejas, bancos, clubes e indústrias, bem como a decoração de residências de boa parte das famílias de

grandes nomes de São Paulo, como os Lunardelli, que encomendaram trabalhos a Portinari, Clóvis Graciano e Fulvio Pennacchi. Todas estas produções podem ser compreendidas sob o prisma da convergência das artes e da educação dos gostos, que, por sua vez, são dois pilares fundamentais do projeto modernista paulista entre as décadas de 1950 e 1960.

## BIBLIOGRAFIA

ALVAREZ, Carmem. *Um ícone reaproveitado: o Hotel Jaraguá em São Paulo*. São Paulo, dissertação de mestrado, Universidade Mackenzie, 1999.

ANDRÉ, Maria Cristina Costa Reis. *Catálogo de painéis e murais da cidade de São Paulo: espaços públicos e semi-públicos*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/USP, 1989.

BARBOSA, Marcelo C.. *A obra de Adolf Franz Heep no Brasil*. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAU/USP, São Paulo, 2002.

BOTLEY, Josep Ma. *Oscar Niemeyer. Obras y proyectos*. Barcelona Editorial Gustavo Gili, 1996.

CAMPOS, Maria C. A.. *Memória Urbana: mural moderno em São Paulo*. Dissertação de Mestrado, FAU/USP, 2001.

COELHO, Isabel Ruas. *Painéis em mosaico na arquitetura moderna paulista – 1945-1964*. Dissertação de Mestrado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2000.

LEAL, Daniela Viana. *Oscar Niemeyer e o mercado imobiliário de São Paulo na década de 1950: o escritório satélite sob direção do arquiteto Carlos Lemos e os edifícios encomendados pelo Banco Nacional Imobiliário*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

LÉGER, F. *Funções da pintura*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Nobel, 1989 (3.ª edição).

SANTIAGO, Stella E. M. *Antonio Maluf: arte concreta na arquitetura moderna paulista*. São Paulo: Dissertação de Mestrado, USP, 2009.

SEGAWA, H. *Arquiteturas do Brasil: 1900-1990*. São Paulo: Edusp, 2010.

# O OURO SAI À RUA: A PRESENÇA DE ORNATOS ÁUREOS NAS FESTIVIDADES POPULARES DO SÉCULO XX E ALVORES DO SÉCULO XXI

## THE PRESENCE OF GOLD ORNAMENTS IN THE POPULAR FESTIVITIES IN PORTUGAL IN THE 20<sup>TH</sup> CENTURY

Rosa Maria Mota

CITAR – Universidade Católica Portuguesa  
rosamariamota@netcabo.pt

### RESUMO

Este artigo pondera sobre a ligação entre a utilização de adornos de ouro inicialmente utilizados no quotidiano das povoações rurais, e as romarias e festas populares. Para tal, salientamos a sua ligação aos trajes regionais, às vestes rituais e à religião católica, aqui por meio dos ex-votos em ouro e da ornamentação das imagens sacras, dos figurantes nas procissões e dos andores que as compõem. Escolhemos acontecimentos situados em zonas diferenciadas como o Minho, a Beira Baixa e o Alentejo, com diferentes tradições no uso de ornamentos áureos — que encontra no Norte de Portugal a sua maior expressão —, mostrando que este facto ocorre em todo o território nacional.

### PALAVRAS-CHAVE

adornos de ouro | romarias | festas | traje | ex-votos

### ABSTRACT

This article reflects upon the link between the popular festivities and the usage of gold ornaments initially used in everyday life of rural population enhancing the relationship of gold ornaments with the traditional and ritual costumes and with the catholic religion. In this case, such is done through the votive offerings, the ornamentations of sacred images and of the wooden frameworks which carriage them in procession as well as the gold embellishments of the participants in such occasions. We selected places in different regions and with different traditions in the usage of gold ornaments showing that this fact occurs through the country.

### KEYWORDS

gold ornaments | festivities | traditional costumes | votive offerings

## INTRODUÇÃO

A romaria sempre esteve presente no universo rural, e a sua génese conduz à viagem, que se torna em peregrinação religiosa a um local considerado santo e tutelado por um orago. Consiste na festa de todos, sendo o padroeiro o santo de toda a gente e constituindo um ajuntamento, um encontro e um momento de vida em comum, quer seja ele uma troca recorrente de visitas, expressão de uma unidade regional e símbolo fugaz de fraternização. Estes encontros, por vezes institucionalizados, constituem, ainda, ocasião de toda a espécie de trocas culturais, comerciais e agonísticas (Sanchis, 1992: 40 e 133). Ela constitui uma pausa no tempo, o mesmo acontecendo com a festa, lugar dos limites e até da fronteira, com a vida normal a fundir-se num quadro de “extravagância, de sumptuosidade e de ostentação” (Lima, 2000:263).

Tanto na romaria como na festa os grandes acontecimentos são as procissões e os cortejos, reflectindo a religião, os santos protectores, os grupos sociais, o artesanato, a etnografia, as tradições de sempre e os novos costumes, tudo numa exaltação colorida pontuada por adornos de ouro.

Para ilustrar a presença de ornatos áureos nestes acontecimentos escolhemos três festividades no Minho, uma na Beira Baixa e duas no Alentejo. A romaria, a festa, a dança ritual e o rito de passagem referidos possuem características diferentes, contudo, o ouro está presente em todas essas situações, extrapolando a sua vertente de reserva de valor, exemplificando quadros ornamentais diversos e ilustrando a tradicional apetência por adornos áureos da sociedade rural portuguesa.

## OS ADORNOS DE OURO E A RELIGIOSIDADE

A ligação dos ornamentos de ouro popular com a religião católica é relevante na vertente das ofertas em ouro — que se transformam em ornamentação áurea das imagens sacras — e no enfeite dos figurantes ou participantes em procissões e dos próprios andores, aqui feita com peças do tesouro da imagem ou emprestadas para a ocasião.

Em meados do século XX registavam-se procissões nas quais mordomas que seguiam atrás dos andores — as ouradas — se apresentavam carregadas de ouro, e os anjinhos doíam-se do peso dos adornos que lhes punham ao pescoço (Chaves, 1941:57) e, chegando elas a sucumbir, as mães, com bandejas, ajudavam-nas a aguentá-lo no percurso (Peixoto, 2011:80). Tal prática reflectia o que se passava no século XIX quando os anjinhos chegavam a chorar com a carga do ouro, sendo acompanhados por alguém que lhes sustivesse o ouro nas paragens da procissão. (Pimentel, 1894:60). Em meados do século XX, os anjinhos ainda compareciam “uns carregados de cordões de ouro, de medalhas, de pulseiras, e outros,

desfilando de braços abertos, com cordões de ouro atados aos pulsos, que camponeses ou camponesas, quantas vezes um par de namorados, seguravam pela outra extremidade” (Pinto, 1949:129). Esta prática caiu em desuso, porém, em Santa Marta de Portuzelo, no final do século, e ainda hoje, desfilam crianças no Coro das Virgens vestidas de branco e ornamentadas com ouro [fig.01]. Na mesma procissão seguem meninas vestidas como imagem da padroeira e, como ela, exibindo ornamentos de ouro nas orelhas, peito e mãos [fig.02], o que também se verifica no Peso da Régua, na festa de Nossa Senhora do Socorro [fig.03].

A presença do ouro devocional manteve-se pelo século XX fora em muitas manifestações religiosas, e o cordão, além da sua primordial função na ornamentação dos colos femininos, assumiu aí um papel importante. Assim, foi utilizado na decoração de andores, como acontece em Sendim, Miranda do Douro, no andor de Santa Barbara [fig.04], e desde o século XIX, adornando também os santos nos andores



Fig 01. Crianças no Coro das Virgens com fios e medalhas de ouro ao pescoço e brincos à rainha nas orelhas.



Fig 02. Criança vestida de Santa Marta exibindo adornos áureos: colar de contas, *Senhora do Caneco* e brincos à rainha. Foto de José Barroso, 2012.

que surgem “carregados com cordões da cabeça aos pés” (Pimentel, 1894:60). Outros ornamentos enfeitavam os primeiros e, em varias localidades, andores “cheios de cascatas de ouro, pesam, bamboleiam, cintilam e dardejam” (Chaves, 1941:56), reflectindo as procissões do século XVIII, da região do Porto, onde “os andores seguiam adornados com muitas peças de ouro obtidas por empréstimo pelos paroquianos, segundo o gosto da aldeia” (Costa, 1945:20).

Contudo, a grande parte dos ex-votos em ouro destinava-se à ornamentação das imagens sacras nos dias das suas festas costume comum em todo o País, mas que,

com o tempo, se concentrou nas regiões do interior transmontano, alentejano e beirão<sup>1</sup>. Estas imagens sacras, tanto de vulto perfeito como imagens de roca, e que denominámos Senhoras Ouradas, representam essencialmente a Virgem. Nas primeiras, os ornatos áureos são-lhes colocados sem a adição de qualquer peça de vestuário ou, nalguns casos, com um manto em tecido. As segundas estão permanentemente vestidas, e exibindo, quase sempre, um colar e um par de brincos.

Sem obedecer a cânones, a colocação dos ornatos segue dois critérios distintos: o expositivo e o ornamental.

1. Número de imagens ouradas que saem em procissão pesquisadas até ao momento: Alentejo: 20; Algarve: 3; Beiras: 25; Douro Litoral: 6; Estremadura: 19; Minho: 8; Ribatejo: 3; Trás-os-Montes e Alto Douro: 35.



Fig 03. Jovens meninas seguem o andor da Senhora do Socorro vestidas e ouradas de acordo com a imagem. Foto cedida por Ana Fernandes, 2010.



Fig 04. Andor de Santa Barbara, em Sendim, decorado com cordões de ouro.

Com o primeiro procura-se por um lado mostrar que os ex-votos não foram alienados, e por outro promover a eficácia milagrosa da imagem em questão, e o segundo modo manifesta-se apenas quando esta exhibe ornamentos cuja função é só decorativa.

Os objectos áureos presentes no atavio das *Senhoras Ouradas* reflectem as peças mais usadas na região,

como Santa Marta de Portuzelo que ostenta uma quantidade apreciável de *peças* e *medalhas*, e Nossa Senhora da Glória, em Glória do Ribatejo, que possui brincos e alfinetes de peito, adornos predominantes nessas regiões. Mas, por vezes, ilustram casos atípicos de uso, como os colares de gramalheira que enfeitam as Virgens de Miranda do Douro<sup>2</sup>, pouco usuais junto da população local<sup>3</sup>.

## O OURO E O TRAJE REGIONAL

O ouro é um elemento da maior importância que se relaciona e de certa maneira completa o traje, mormente o de festa, principalmente importante na região do Minho, onde este metal atinge uma enorme riqueza e profusão de ornamentos (Pereira et al, 2009: 193), sendo

o componente que percorre, transversalmente, todos os tipos de traje, completando-os e definindo-os na sua hierarquia. É a quantidade e variedade dos ornamentos exibidos que permitem que uma mulher se torne única dentro da homogeneidade que o traje impõe [fig.05].

2. Este grupo de imagens exhibe, ainda, um interessante e único sistema ornamental com adornos de ouro colocados no cabelo, sobre as vestes, nos punhos e cordões dispostos em triângulos a partir da coroa e das mãos. Sobre este assunto vd. MOTA, Rosa Maria dos Santos – *Senhoras ouradas* do Norte de Portugal. In SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos, coord. – *Matrizes da Investigação em Artes Decorativas*. Porto: CITAR, 2010, pp. 253-271.

3. Informação corroborada por Narciso Patrão António, filho de ourives ambulante que fez a volta de Miranda durante 35 anos, entre os anos 30 e os anos 70 do século XX (3.6.2011).



Fig 05. Três jovens exibindo o mesmo traje de mordoma e com diferentes interpretações da ornamentação áurea tradicional. Festa da Agonia, 1999, Foto de Gualberto Boa Morte.

Com cada tipo de traje usam-se certos adornos, embora não haja uma regra fixa que demarque a diversidade ou o número a exibir com cada um deles. Nas primeiras realizações dos cortejos ou paradas agrícolas, no início do século XX, procedeu-se a uma interpretação e uma redefinição do uso do ouro matricial utilizado no dia-a-dia das mulheres rurais do fim do século XIX e início daquela centúria. Com o decurso das décadas foram-se criando preferência por alguns adornos – como, por exemplo, as libras e os relicários – e modos de utilização que se tornaram modas e, depois, cânones. Pelos anos 70 surgiu uma tendência para a exibição de enormes quantidades de ornatos em ouro, principalmente com os trajes de gala, generalizada na maioria das festividades minhotas. Tal facto deve-se a uma melhoria do bem-estar económico das populações, muitas vezes suportado pelas receitas de imigrantes, que proporcionou uma maior aquisição de objectos áureos por um número mais alargado de pessoas. Esta situação encontrou eco no gosto da exibição de uma ourivesaria farta, latente na mulher do Minho. Além disso, o despique entre as usuárias

e entre as localidades proporcionou o aumento da quantidade do ouro exibido em cada romaria e em cada cortejo, revelando uma afirmação da posição social e económica das primeiras e uma demonstração de riqueza e afirmação do poder local das segundas. Mas o conjunto de peças áureas exibidas, nas últimas décadas do século XX, resulta principalmente do gosto de cada mulher e do ouro disponível.

Assim, e como resultado da falta de sistematização e das situações vividas através das primeiras décadas do século XX, que permitiu inclusões tipológicas, alterações quantitativas e diferentes formas de colocação das peças, o grupo dos ornamentos exibidos, nas romarias do Minho, no final desse século, não depende de regras fixas, constituindo um conjunto aberto e em permanente construção. Apesar destas características, seria expectável encontrar no peito de uma lavradeira bem ourada as peças matriciais do ouro popular, sendo algumas delas inevitáveis, como os cordões, os colares de contas, as libras ornamentadas, os relicários e os corações.

## A FESTA DA SENHORA DA AGONIA, EM VIANA DO CASTELO

A Festa da Senhora da Agonia é considerada, desde há muitas décadas, como a maior e a mais importante de toda a região de Entre-Douro-e-Minho, e realiza-se na cidade de Viana do Castelo, durante quatro dias no mês de Agosto, sendo o dia 20 o dia da padroeira.

A primeira parada agrícola, em 1908, constituiu a versão pioneira do actual Cortejo Etnográfico<sup>4</sup>, e marcou o início da separação entre o uso quotidiano e pessoal dos adornos áureos e a sua exibição pública em festas e paradas.

Apesar de se notarem inclusões de peças de várias épocas e de adornos contemporâneos, de pendur tradicional ou não, como alfinetes e medalhas,

pulseiras e berloques vários, o ouro exibido nas Festas da Agonia, durante o século XX, foi, essencialmente, aquele que integra o núcleo original da ourivesaria popular: cordões, colares de contas, corações, laças, cruzes, relicários, borboletas, *Conceições*, cruzes de Malta, *peças*<sup>5</sup> e *medalhas*<sup>6</sup>, com os grillhões e colares de corda a desaparecerem paulatinamente. Pode-se afirmar que as maiores alterações revelaram-se mais em termos da quantidade do ouro exibido e nas formas da sua colocação do que na variedade das tipologias.

Quanto a adornos de orelhas, a supremacia vai para o brinco à rainha, que se impôs e destruiu o uso de argolas, arrecadas e demais modelos de brincos.



Fig 06. Grupo de mordomas na festa da Agonia, exibindo aparatosos conjunto de ouro popular onde sobressaem contas, relicários e corações. Foto da autora, 2008.

4. Em Famalicão também se realizaram paradas agrícolas no início do século XX. A de 1912, que se realizava pela terceira vez, incluía carros alegóricos representando actividades agrícolas e fomentava a utilização de adubos químicos, cujas marcas patrocinavam o acontecimento. Um concurso para os melhores carros também constava do programa e o primeiro e segundo classificados, além de outros prémios, recebiam uma medalha de ouro. Vd. *Ilustração Portuguesa*, n.º 334 (15.6.1912), pp. 83-85.

5. Designação para uma libra com cercadura de ouro.

6. Designação para um adorno composto por uma libra de imitação em cercadura de ouro.

A popularidade deste ornato é de tal modo grande que, durante os dias da romaria, muitas mulheres de região os exibem, mesmo que não estejam a usar um traje regional.

Outra característica inerente às festas de Viana das últimas décadas do século XX é a presença de peitilhos, espécie de babete de tecido onde se cose todo o ouro que se quer exibir. Não se sabe exactamente onde e quando esta forma de utilização dos adornos áureos surgiu, mas crê-se que tenha sido pela década de 70, ligada aos ranchos folclóricos que viam nela uma maneira mais cómoda e mais segura de exibir o ouro, passando depois às participantes nos cortejos, e granjeando seguidores e detractores. Não há regras fixas para a construção deste acessório, mas com o tempo certos procedimentos foram-se impondo na sua elaboração<sup>7</sup>.

Esta romaria funciona como um polo agregador e difusor de tendências, pois recebe práticas e modas de cada freguesia, legitima-as e devolve-as a outras localidades. E a aparatosa exibição de ornatos de ouro popular que aí se faz, reflecte a tradicional ligação existente entre as mulheres minhotas e a posse e exibição de ornamentos de metal precioso, sendo também um dos cartazes turísticos mais relevantes da festividade. O ouro está aqui presente em todas as suas dimensões: é motivo ornamental, espelho da vaidade das suas mulheres, reflexo da riqueza da região, imagem de marca da cidade, aproveitamento turístico, económico e político. É a consubstanciação de uma matriz cultural, de um gosto popular e de uma tradição que cresceu com as décadas do século XX, impondo-se a sua exibição pela espectacularidade e riqueza única no mundo [fig.06].

## A FESTA DE SANTA MARTA DE PORTUZELO

Nas freguesias do concelho de Viana do Castelo têm lugar festas e romarias onde o ouro popular atinge uma visibilidade tão importante como na própria cidade, apresentando, ainda, características exclusivas de cada um desses lugares. Em Santa Marta de Portuzelo as mordomas caracterizam-se pelo uso de imponentes peitilhos, ainda que não sejam de uso obrigatório.

Diz-se que há uma maneira de dispor o ouro “à Santa Marta: muito caprichado”, sendo os peitilhos locais os mais elaborados nos aspectos de simetria, quantidade de peças e apuramento na distribuição das mesmas, visando um efeito estético cuidado e particular.

Entre as formas que estes adoptam salientamos a utilização de um razoável número de colares de contas dispostos transversalmente sobre a massa dourada constituída por inúmeros fios e ornamentos, sistema

de ornamentação que caracterizamos por transversal (Mota, 2011:137). Esta forma de decoração é a herdeira da importância que os colares de contas tiveram no final do século XIX e primeira metade do século XX. Nessas épocas figuravam como presença maioritária em todos os colos de lavradeiras, ainda que impreterivelmente colocados junto do pescoço, e depois como presença massiva no ouro exibido nos desfiles etnográficos, revelando este facto uma evolução e renovação no uso deste fio tão característico do Alto Minho. A densidade da malha áurea constitui a característica dominante dos peitilhos desta localidade e todas as tipologias do ouro popular se associam para formar uma espécie de placa de ouro. Compactos e longos, os peitilhos de Portuzelo diminuíram progressivamente o seu comprimento, seguindo a tendência geral apresentada nos cortejos da região, que rejeita os cordões abaixo da cintura [fig.07].

7. Sobre o peitilho ver Mota, Rosa Maria dos Santos – *O uso do ouro nas Festas da Senhora da Agonia em Viana do Castelo*. Porto: CIONP; CITAR; UCE-Porto, 2011, pp.72-164.



Fig 07. Jovem mordoma de Santa Marta de Portuzelo com peitilho ainda abaixo da cintura e executado com 207 peças. Foto de José Barroso. 2000.

## A FESTA DE DEM

Contrariamente à grandiosidade e opulência áurea manifesta na romaria de Viana e na festa de Portuzelo as festas da aldeia de Dem, na Serra D'Arga, caracterizam-se, no seu todo, por uma panóplia de peças mais limitada que devem observar algumas regras. Assim, todos os fios, quer sejam cordões, voltas, trancelins ou colares, devem passar pelo pescoço, prática que interdita o uso do peitilho ou de fios apenas pregados no peito com alfinetes, como se verifica nalgumas regiões do Minho interior. As *medalhas* ou *peças* revelam-se uma constante, sendo possível penderem cinco ou sete destes ornatos

em cada cordão, usando-se para esse fim o tradicional sistema de dobrar o fio para criar um laço no qual o adereço se prende, repetindo-se este processo tantas vezes quantas as peças a pendurar. Singelas ou em combinação com os cordões e ornamentos e fios contemporâneos, as gargantilhas, em grande abundância, misturam-se com as peças do núcleo original da ourivesaria popular. Aqui não há lugar para ornatos de grandes dimensões, e o ouro que se exhibe é mais caracterizado pela quantidade de ornamentos do que pelo tamanho extraordinário de cada um deles.

A festa integra, também, muitas crianças trajadas e as gargantilhas continuam a ornamentar os seus pescoços, como adornam os de suas mães, com a diferença de agora serem apenas exibidas com o traje típico e, no passado, terem enfeitado os seus pescoços infantis nas festas de família e momentos especiais do quotidiano, como o da realização de uma fotografia para a posteridade.

A comparência de mulheres trajadas e ouradas tem um grande peso nas festividades da povoação tanto a nível social como religioso. Vestidas com trajes vermelhos, azuis e verdes, tecidos e bordados na aldeia, e envergando luvas brancas, suportam estandartes e andores<sup>8</sup>, dando um colorido extraordinário à procissão religiosa, e mostrando mais uma forma de uso do ouro popular ligada à religião católica [fig.08]. De ambos, andores e estandartes, pendem

fitas brancas ou douradas suportadas pelas mãos de crianças, igualmente trajadas e ouradas. A procissão de Dem transforma-se numa “profusão de cores, feita para o sol: fitas, tafetás, paninhos de algodão, papel frisado, estrelas de ouro e de prata, em curvas e contracurvas barrocas” (Sanchis, 1992:131) que o dourado dos adornos evidencia e enobrece.

A festa de S. Gonçalo de Dem não apresenta características semelhantes às grandes romarias minhotas, sendo uma festividade da aldeia para a aldeia. A maioria das mulheres não cobiça os grandes ornatos, mas conhece o valor real e simbólico do ouro e compreende que possuir um acervo de ornamentos áureos, e exibi-lo durante as festas, além da manifestação da sua realização pessoal, constitui, também, a exteriorização da evolução social e económica da sua aldeia.



Fig 08. Mulheres de Dem, trajadas e ouradas a rigor carregam um andor na procissão da terra. Foto da autora, 2010.

8. Também em Espanha, em León, em Ibiza e na Sardenha existe a tradição de mulheres ataviadas com o traje regional carregarem estandartes e andores em procissões religiosas.

## A FESTA DA SENHORA DA AGONIA, EM VIANA DO CASTELO

As danças rituais da freguesia da Lousa, Castelo Branco, associadas à primeira festividade e à promessa feita, há quase quatro séculos, da realização de uma festa no terceiro domingo de Maio chegaram até nós como a Dança das Virgens, a Dança dos Homens e a Dança das Tesouras<sup>9</sup>. A Dança das Virgens é executada por oito jovens donzelas, enquanto a Dança dos Homens integra três elementos masculinos e três femininos – as *madamas* – interpretadas por três rapazinhos vestidos de menina<sup>10</sup>.

Diz-se na região que o ouro exibido pelas dançarinas, que constava principalmente do cordão<sup>11</sup>, seria o seu dote, e esse ornato sempre constituiu a base da sua ornamentação<sup>12</sup>. Mas uma tradição aponta esse costume para a promessa feita, no dia do milagre, pelo casal Timóteo e Micaela, de que todo o lucro da colheita salva da praga dos gafanhotos seria para comprar ouro para as suas oito filhas. Outras interpretações associam-no ao facto de a imagem da Senhora dos Altos Céus também levar ouro, e o uso público de ornatos em metal precioso constituir uma forma de a homenagear.

Muitas jovens exibem adornos de família, enquanto outras recorrem ao empréstimo para se apresentarem convenientemente ouradas, embora não haja um mínimo de ornatos exigido.

Através das décadas do século XX, a ornamentação áurea das participantes na Dança das Virgens ou das Donzelas, assim como das *“madamas”*, manteve-se estável, compondo-se predominantemente de colares,

voltas – designadas por fios – e cordões de ouro rematados por libras, cruces, medalhas de santos e borboletas, que aqui recebem a designação de *pestanas*, rematando os cordões. Pequenos colares de contas surgem como adornos de pescoço, as gargantilhas também integram o espólio exibido, e o comprimento dos fios exibidos ronda o cinto, sem que haja uma regra fixa para tal.

A quantidade, a tipologia e a forma de colocação dos ornatos são puramente arbitrárias, com uma tendência para o uso de dois alfinetes colocados um de cada lado do peito, em simetria, para prender os cordões e para “abrir o ouro”, num procedimento igual ao seguido pelas lavradeiras do Minho. Além destes dois alfinetes outros podem surgir na ornamentação, assim como pequenos relógios de peito, memórias, *esmaltes* e variados berloques, indiciando o uso de ornamentos típicos de uma burguesia rural, e de peças do quotidiano das mulheres do século XX, e não apenas as peças de ouro do núcleo original tradicionalmente associadas aos lavradores. As grandes peças de filigrana, tão características do Noroeste, assim como as medalhas de gramalheira e os relicários, não integram estes conjuntos ornamentais, que se caracterizam por uma teia de fios pontuada por diminutos ornatos, exibindo-se a delicadeza dos pequenos ornamentos e não a ostentação das grandes peças. [fig.09]

Os punhos e os dedos não recebem ornamentação alguma e nas orelhas apenas brincos se admitem, denunciando a conotação das argolas com o trabalho e não com a festa.

9. Enquanto as outras duas danças registam características religiosas e/ou guerreiras, conforme as interpretações, esta apresenta apenas uma índole lúdica. Estas danças ainda se executam mas as *madamas*, desde o ano 2000, passaram a ser interpretadas por três raparigas, pois os rapazes deixaram de querer interpretar o papel feminino.

11. Nesta localidade, todas as famílias com suficiente poder económico seguiam a tradição da aquisição de um cordão para presentear as filhas. Nos anos 50 do século XX esse costume ainda se mantinha, mas, por vezes, em vez desse fio, às raparigas era oferecido outro bem igualmente dispendioso, como na família de Maria da Conceição Centeio Carocha Mendes, na qual duas irmãs receberam uma máquina de costura enquanto a terceira ficou com o cordão e os brincos da mãe. Informação das próprias, 18.5.2013.

12. No espólio do ouro oferecido a Nossa Senhora dos Altos Céus encontram-se cordões com comprimentos variáveis, desde 144 cm a 180 cm a 200 cm. Tal inconstância numa peça com um comprimento absolutamente regular resulta de uma prática na região, corroborada pelo ourives António Varanda, da Ourivesaria Álvaro, em Castelo Branco, que consiste em retirar do cordão a quantidade de fio necessário para formar uma volta, para oferecer à filha ou neta quando não existiam possibilidades económicas para a adquirir.

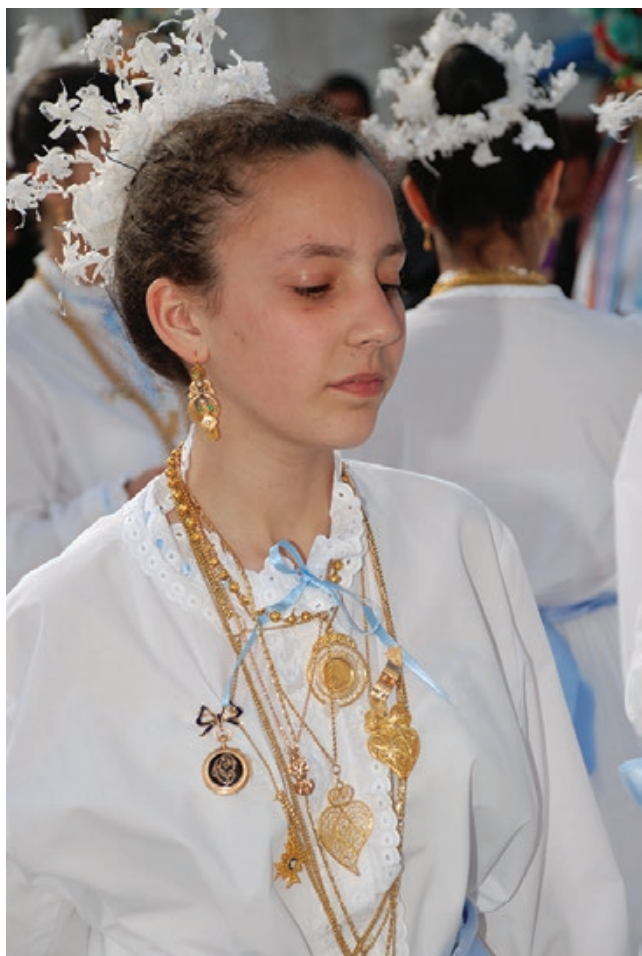


Fig 09. Jovem bailarina da Dança das Virgens exibindo o peito adornado por cordões, voltas e pendentes de diferentes épocas e estilos. Foto da Junta de Freguesia da Lousa, 2009.

## A FESTA DA SANTA CRUZ NA ALDEIA DA VENDA

Na Aldeia da Venda e noutras localidades do concelho de Alandroal, no Alentejo, realiza-se a Festa da Santa Cruz, festividade que constitui um ritual de passagem no qual os jovens de ambos os sexos celebram a transição da puberdade para uma fase mais próxima da maturidade e que, na versão antiga da festa, serviria, ainda, para que as jovens raparigas encontrassem um namorado, função social que se perdeu.

O ritual propriamente dito era designado vernaculamente por "Cante à Ordem das Oliveiras", mas com o advento de forâneos à festa e a impressão de cartazes de divulgação do acontecimento o regionalístico Cante foi erudizado para cântico. No Cântico à Ordem das Oliveiras tomam parte directa dois grupos compostos por um total de catorze raparigas, ou "empregadas da Santa Cruz", liderados pela Mordoma e pela *Madanela* (Maria Madalena). Além destas, integram

também o rito seis rapazes para cada grupo ou "atiradores", assim designados porque carregam uma espingarda, símbolo fálico através do qual expressam a sua masculinidade, e da qual apenas saem papelinhos coloridos, sendo todo o ritual coordenado e ensaiado pela Mestra (Morais, 2010: 24,25,25,26,27 e 184).

Tanto as vestes como as flores e os acessórios empregues na celebração têm uma ampla conotação simbólica e todas as jovens exibem uma ornamentação áurea e se vestem de branco, à excepção da *Madanela* que veste de preto e usa prata. Cobrindo o seu peito cordões, medalhas, pulseiras, anéis, etc., deste metal significam que apesar de pecadora e mergulhada na noite (figurada no seu vestido de cor negra) a *Madanela* renascerá para uma fé renovada, para o "seu amado Jesus" (Morais, 2010:219).



Fig 10. Pormenor de fotografia da Mordoma da Festa da Santa Cruz, entre as suas "madrinhas", ornamentadas com cordões e peças de ouro.



Fig 11. Mulheres de Alpalhão trajadas e ouradas no dia de Domingo Gordo. Imagem retirada de <http://viladealpalhao.blogspot.pt/>

Por sua vez, a Mordoma, as madrinhas e as cantadeiras ostentam cordões de ouro que lhes cobrem o peito e as costas, sendo também os demais adereços com que se ornamentam feitos de ouro. Os quatro ou cinco anjinhos e os *bandeiras* (anjinhos sem asas que suportam estandartes com reproduções de várias imagens religiosas), que precedem cada grupo, encontram-se, igualmente, vestidos de branco e exibindo cordões de ouro ao pescoço.

De notar nesta ornamentação a característica particular do uso de cordões à cinta e atravessados no peito. É habitual e importante que o ouro cubra todo o torso e não apenas o peito, sendo por isso necessário cruzar os cordões nos ombros, ficando as costas, também, ornamentadas. Os fios vão cosidos à roupa, para não saírem do sítio e para não se perderem, efeito que, no passado, era conseguido através de pregadeiras de ouro. Sobre os fios coloca-se todo o tipo de medalhas e pendants que se consigam para a ocasião. Geralmente, o ouro é da família da rapariga que o exhibe, mas pode ser emprestado na totalidade ou parcialmente por amigos e vizinhos. A forma de disposição do ouro não obedece a nenhum critério específico, permitindo que cada rapariga use a quantidade que quiser e as tipologias que aprecie, ou de que disponha, sendo a colocação de ouro sobre o torso a única contingência desta ornamentação áurea [fig.10].

Para o adorno da cruz utilizavam-se, também, ornamentos e fios de ouro — cordões, anéis, alfinetes de peito e brincos —, e o seu atavio realizava-se em casa dos pais da Mordoma, que actuavam como fiéis depositários dos ornamentos recolhidos por empréstimo entre as pessoas da aldeia. Porém, no final da década de 80, por razões de segurança, os objectos em metal nobre usados para o enfeite da cruz foram substituídos por fantasias, que pertencem à organização da festa. Não existe obrigatoriedade de tipologias a usar no seu adorno, usando-se o que se encontra no mercado, ainda que haja uma preferência pelos crucifixos e cordões, com que se cria uma rede e um círculo de ouro, servindo de base e de perímetro para os demais ornatos. Quanto ao sistema de colocação dos adornos, segue-se uma simetria em relação ao eixo principal da cruz, utilizando-se os mesmos ornatos de cada um dos lados dessa axe. Constitui um cânone na terra que a cruz seja enfeitada na frente e no verso e cada ornamento que se coloque num dos lados terá

de ter um igual colocado simetricamente no outro lado [fig. 11]. A simetria entre os lados frontal e dorsal da cruz é essencial e obrigatória, e poderá ter sido esta característica a influenciar a ornamentação no peito e nas costas das participantes do ritual.

A presença do ouro realça a ornamentação e a distinção social das participantes, e os empréstimos funcionam como um motivo de orgulho na capacidade económica e na participação no ritual por parte de quem cede as suas peças.

## O DOMINGO GORDO EM ALPALHÃO

No início do século XXI, em Alpalhão, nasceu o grupo “Contradanças”<sup>13</sup> que pretende reviver o uso do traje, as dança e os cantares do século XX. Consideramos importante incluir este caso nesta reflexão, pois com o uso do traje é prática inquestionável a exibição de ornamentos em ouro<sup>14</sup>, indiciando o início da constituição de pecúlios áureos num período em que a maior parte da população que tinha esse hábito deixou de o fazer, evidenciando a vitalidade do ouro popular.

Em termos de pendentes de orelha, usam-se nesta localidade os brincos de diamante — com a inclusão de diamantes (os mais antigos), com a presença de pedras que os imitam, ou apenas executados em ouro —, os brincos de gaiola e os brincos de relógio ou de cigana, estes sinónimos de brincos à rainha.

Ao pescoço usam-se vários fios como os afogadores, designação para um grilhão fino, rente ao pescoço, que para estar completo deve ter acoplado um pendente em forma de laço, esmaltado, com as pontas rematadas por franjas de fios de ouro e que não consta da panóplia de peças comumente usadas no Norte. Os grilhões efectivamente são colares de lentejoulas e os colares de contas a expedir, realizadas integralmente em filigrana, são designados localmente por rosários. As gargantilhas possuem a mesma conotação nortenha, mas referem-se, ainda, a colares de contas de olho-de-perdiz. Por colar de cruz entende-se um

ornamento constituído por elos em forma de oito ou de S — com uma parte realizada em filigrana e outra lisa —, do qual pendem um laço e uma cruz, ambos em filigrana, ornato produzido na região de Travassos, e com uma baixa ocorrência no Norte. Os “bichos” constituem uma adaptação local do colar de gramalheira do Norte, na sua versão de “malha de bicha”<sup>15</sup>. Os colares de cobra, com os seus elos articulados, permitindo que se enrosque em volta do pescoço, imitam a configuração do animal que lhe deu o nome. Este fio, que não pertence à panóplia do ouro popular, constitui com o afogador uma das peças mais usadas nos casamentos e outras cerimónias, e sobre o fio designado por “bicho” recaem as preferências de quase todas as mulheres desta região. Dos ornatos de dependurar fazem parte as laças e libras cruces de filigrana e cruces de Malta, designadas por hábitos de Cristo, denominação também ocorre no Brasil.

O ouro, abundante e faiscante, pendendo do pescoço e orelhas femininas, enfatiza o colorido do traje alpalhoense aportando riqueza à festa do Domingo Gordo, ao mesmo tempo que a particulariza. Neste acontecimento, o traje e a ornamentação áurea não se usam como motivo de escárnio, presente em tantas indumentárias carnavalescas, mas como garante de uma tradição na qual se envolvem características inerentes ao ouro popular, tais como reserva de valor, ostentação e prestígio social [fig. 10].

13. Este grupo foi fundado por Maria José Alfaia que lamentando a gradual perda dos costumes locais associados ao uso do traje regional, decidiu recuperar a sua tradição, sensibilizando as mulheres entre os trinta e quarenta anos, para que aderissem à sua utilização, o que, inicialmente, se limitaria ao “dia das comadres”, festa local que congrega todas as mulheres unidas por este laço, pouco conhecida em Portugal continental mas muito enraizada nos Açores, surgindo na continuação da celebração do dia das amigas.

14. A população passou a adquirir os adornos na ourivesaria local com o sistema de “cadernetas”. Aquando da aquisição de uma peça compra-se um determinado número de “cadernetas”, com o preço unitário de 10 Euros. O resto das cadernetas necessárias para atingir o custo da peça pode ser adquirido de acordo com a vontade e possibilidade económica, abatendo progressivamente o preço do objecto. Tais cadernetas são numeradas e, à semelhança do que se praticou no Norte do país, estão associadas à extracção do prémio de um jogo semanal, sendo automaticamente isentas de pagamento quando o seu número corresponde ao sorteado como primeiro prémio no dito jogo.

15. Malha maleável e semelhante a escamas de cobra, designada por bicha no mundo rural.

## CONCLUSÃO

No século XX, romarias castiças ou turisticamente estruturadas, ritos de passagem, danças rituais e práticas folclóricas constituíram ocorrências com carácter inconfundível e particular e o uso de ouro que nelas se fez seguiu esse princípio, quer estivesse ligado ao traje regional que lhe serve de fundo, ou aos ex-votos que o ligam à religião católica.

Em todas as regiões se encontram os mesmos ornamentos fruto do conjunto coeso da ourivesaria popular que se estendeu de Norte a Sul, apenas revelando particularidades locais em termos de preferência de tipologias, suas dimensões ou sistemas ornamentais.

No Minho, os adornos do núcleo original do ouro popular, pontuado com as peças que entraram em uso nos anos 30 e 40 da centúria, e incluindo ornamentos de excepcional dimensão, opulentas filigranas e a utilização de grandes quantidades de adornos, mantiveram-se em uso, passando ao século seguinte. Tal facto revela o gosto ancestral pelo ouro e práticas de aforro em metal nobre que expunham hierarquias familiares e estatutos sociais. Nas últimas décadas da

centúria, essa prática exibiu, ainda, o aumento do bem-estar económico da população e, no período imediato, a transferência do gosto e do uso, em contextos de festa, para extractos diferenciados da população.

No Sul, o uso de conjuntos menos aparatosos e mais diversificados, porque incluía peças de períodos e estilos diversos, expunha a natureza mais contida da população, mas também a sua condição económica, enquanto mostravam que a tradição, a apreciação do ouro como metal nobre e adorno primordial continuavam a integrar momentos importantes para as comunidades locais.

A presença dos adornos de ouro nestes acontecimentos — juntamente com o êxito que algumas festividades alcançaram —, muito contribuíram para a continuidade e divulgação do uso do ouro popular, sedimentando na população o tradicional gosto pelos adornos em metal precioso e criando uma apetência pela sua manutenção nos acervos familiares e constante aquisição ao longo do século XX, que se estendeu, ainda à centúria seguinte, evidenciando a perenidade desta ourivesaria.

## BIBLIOGRAFIA

CHAVES, Luís — *As filigranas*. Lisboa: S.P.N., 1941.

COSTA, Pe. Agostinho Rebelo — *Descrição topográfica, e histórica da cidade do Porto*. 2.ª ed. Porto: Livraria Progredior, 1945

LIMA, José da Silva — Festas. In JORGE, Ana Maria; et al. (coord.) — *Dicionário de História religiosa de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000

MOTA, Rosa Maria dos Santos — *O uso do ouro nas Festas da Senhora da Agonia, em Viana do Castelo*. Porto: CIONP; CITAR; UCE-Porto, 2011.

———, Rosa Maria dos Santos — *Senhoras ouradas do Norte de Portugal*. In SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos, coord. — *Matrizes da Investigação em Artes Decorativas*. Porto: CITAR, 2010, pp. 253-271.

PEIXOTO, Rocha — *As filigranas*. Porto: CITAR; UCE-Porto, 2011.

PIMENTEL, Alberto — *O Porto na berlinda: memórias de uma família portuense*. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardron, 1984.

PINTO, Maria Luísa Carneiro — *Por terras de Baião*. Porto: Tip. Alberto de Oliveira, 1949.

RIBEIRO, Margarida — *Cerzedelo e a sua Festa das Cruzes: elementos para o seu estudo*. Lisboa: [s. n.], 1972.

SANCHIS, Pierre — *Arraial: a festa de um povo: as romarias portuguesas*. Lisboa: Edições D. Quixote, 1992.



VARIA

NOTAS DE INVESTIGAÇÃO

# FRANCISCO DE HOLANDA OU O SIMULACRO DO GÊNIO

## FRANCISCO DE HOLANDA OR THE SIMULACRUM OF GENIUS

Vasco Medeiros

Doutorando / (ARTIS-IHA-FLUL-UL) / Mafra / Portugal / medeiros@campus.ul.pt

### RESUMO

A dimensão universal de Francisco de Holanda constitui facto incontestável. Face ao axioma, urge libertar a visão de constrangimentos e miopias na análise do homem real, distante da mitificação histórica e teórica formulada nas múltiplas páginas que a sua profícua tratadística originou. Holanda vincula-se conscientemente ao papel do génio maneirista, cujo desprendimento teórico não constitui óbice à formulação artística, antes pelo contrário. No entanto, este posicionamento dificilmente se enquadra com a estrutura teórica dos múltiplos tratados e manifestos que compôs. A *Idea*, imagem pura e liberta de quaisquer constrangimentos assumirá papel preponderante no ideário maneirista, constituindo o seu abnegado anticlassicismo, verdadeiro libelo contestatário contra a crescente cientificação da arte. Do seu confronto com este universo dissonante — de génio multisciente à singularidade de génio criador — Holanda irá conjugar em si duas paradoxais dimensões: Um simulacro de erudição em clara oposição à *Terribilità* deformante e irreverente do espírito maneirista.

### PALAVRAS-CHAVE

Francisco de Holanda | Maneirismo | Ciência | Perspectiva | Tratadística

### ABSTRACT

The universal dimension of Francisco de Holanda is an undisputed fact. In view of this axiom, there is an urgent need to free our vision from constraints and shortsightedness in our analysis of the real man, far from the historical and theoretical myth-making formulated in the many pages to which his fruitful writing of treatises gave rise. Holanda consciously associates himself with the role of Mannerist genius, whose detachment from theory presents no hindrance to artistic formulation — quite the reverse. Nonetheless, this posture is hard to square with the theoretical structure of the many treatises and manifestos that he produced. The *Idea*, a pure image free from any constraints, was to take on a preponderant role in the Mannerist set of ideas, with its self-denying anti-Classicism constituting a real insurrectionist challenge against the growing scientification of art. From his encounter with this discordant universe — from all-knowing genius to the uniqueness of the creative genius — Holanda was to combine within himself two paradoxical dimensions: a simulacrum of erudition, in clear opposition to the deforming and irreverent *Terribilità* of the Mannerist spirit.

### KEYWORDS

Francisco de Holanda | Mannerism | Science | Perspective | Treatises

## DA CONFORMIDADE FORMAL AO INFORMALISMO INCONFORMADO

*Achei necessário reduzir o tamanho do hospital Don Juan Tavera, não só porque cobria o portão de Bisagra, mas também porque a sua cúpula era demasiado alta, cruzando a linha do horizonte da cidade. E assim, já que o desloquei e tornei mais pequeno, achei melhor mostrar a sua fachada, em vez dos seus outros lados. Quanto à sua verdadeira posição na cidade, podem consultar um mapa.<sup>1</sup>*

*Domínikos Theotokópoulos*

A evidente lisura com que o pintor *El Greco* (1540/41-1614) assume o seu total desprendimento para com uma reprodução mimética e concreta da realidade presente na sua obra *Vista de Toledo* (1598-99), ilustra integralmente que já habitava em pleno território físsil instaurado entre uma mimese objectiva e uma fidelidade liberal e heurística. De resto, o texto em epígrafe não deixa margem para dúvidas, a pintura *maneirista*, não constitui um referente aferível do real – a finestra Albertiana havia-se fechado há muito ao mundo concreto – e o encerrar dessa metafórica janela motivou o artista a contemplar a sua dimensão interna. De uma intensa experimentação do «real» transitou-se para uma apriorística intensificação idealizada desse mesmo «real».

Esta separação formal entre uma pintura de pendor cientificista adstrita a uma formal *Mathesis Universalis* e uma absoluta independência da *idea* face a quaisquer constrangimentos repressores torna-se clara nas palavras de Federico Zuccari (1542-1609), quando este determina uma soberania absoluta da pintura face a um exacerbado formalismo matemático: “Je dis que l’art de peindre – et je sais que je dis vrai – n’emprunte pas ses principes aux sciences mathématiques et qu’il n’a aucun besoin de s’adresser à elles pour apprendre les règles ou les procedes indispensables à sa pratique, voir seulement pour être spéculativement au clair sur ce sujet (...)” [apud Panofsky, 1989: 98]. Assistimos portanto, no dealbar da segunda década do século XVI, a um claro confronto de dois conceitos divergentes e antinómicos. De um lado, a herança que a anterior geração de artistas e tratadistas havia legado, i. e., uma sincrética conjugação do moderno conceito espaço-temporal que a *intersegazione della*

*piramide visiva* Albertiana instaurou, aposta à minudente semântica epistemológica do mundo que o advento do extremo mimetismo realista do norte instaurou. A sua sobreposição representa uma das mais significativas revoluções psicofisiológicas e paradigmáticas, pelo carácter iminentemente ontológico que instaurou nos processos de leitura/interpretação e fixação do mundo. Para Panofsky, constitui uma clara ruptura com os pressupostos filosóficos atávicos e pertinazes que amarravam os artistas a uma visão efabulada e alegórica do mundo: “(...) Já ninguém julga, pois, que o pintor actue «a partir da imagem ideal presente na sua alma», como Aristóteles afirmara e Tomás de Aquino e Mestre Eckhart corroboraram, mas sim a partir de uma imagem óptica presente nos seus olhos. (...)”. Ao rasgo ontológico que a “janela” instituiu nas fórmulas visivas do mundo seguia-se uma clara *notitia intuitiva*, conferente de uma, “(...)existência «real» unicamente às coisas exteriores que conhecemos directamente através da percepção sensorial (...)” [Panofsky, 1960: 169].

Recordemos no entanto a antinomia que se estabeleceu durante a viragem geracional. Um notório instinto de ruptura e revolução contra os pressupostos instituídos assolou toda uma nova geração que atentava claramente contra o dogmatismo que os «mestres» haviam instituído. Assistiu-se à sublimação da excentricidade em detrimento da polimatia, e toda uma nova geração de artistas incorporou essa dimensão no seu quotidiano, subvertendo segundo Vasari (1511-1574), as mais rudimentares normas de bom senso: “(...) under the pretence of living like philosophers, they lived like swine and brute beasts; they never washed their hands, nor their faces or hair or beards; they did not

1. Domínikos Theotokópoulos (*El Greco*) citado in, Doxiadis. Apostolos. Papadimitriou, Christos H. 2014. *Logicomix*. p. 320. Gradiva. Lisboa.

sweep their houses and never made their beds save once every two months; they laid their tables with the cartoons for their pictures, and they drank only from the bottle or the jug; and this miserable existence of theirs, living, as the saying goes, from hand to mouth, was held by them to be the finest life in the world” [apud Wittkower, 2007: 71]. Esta proemial geração *Beatnik* genuinamente louca e iluminada condenou ao obsoletismo todo o edifício teórico e formal com que os anteriores tratadistas haviam revestido todos os *praxiemas* inerentes à manifestação artística. Como conjugar o seu estilo de vida silvestre com o estatuído no célebre *Trattato* de Leonardo, quando este descreve as condições impolutas e quiméricas com que os artistas se deveriam precingir? O contraste físsil entre um *locus amoenus* idealizado por Leonardo e o *locus horrendus* dos maneiristas torna-se evidente quando confrontadas as filosofias subjacentes: “(...) su habitación está limpia y llena de hermosas pinturas, y a veces se deleita en la compañía de músicos o de lectores de variadas y bellas obras, que son con gran placer oídas” [Vinci, 1986: 73]. As diferenças não se acentuaram porém exclusivamente no campo normativo do quotidiano, todos os aspectos científicos que veiculavam uma *imago mundi* através de uma análise epistemológica e detalhada do real, também foram subvertidos. Uma abrupta lógica de ruptura com as fundações tectónicas de um universo

normativo e Euclidiano colidiram de frente com um fervor cômico e libertário. Subitamente, onde outrora o olhar contemplava ritmos harmónicos e estaticidade simétrica, o olhar maneirista irá contrapor a mais vertiginosa e caótica sublimação Dionisiaca e dendrítica. O universo visual de cada um destes “intérpretes” do mundo irá assinalar toda a irregularidade e fragmentação da vida, dir-se-ia que intuam já um olhar fractal da natureza: “(...) Mountains are not triangles or pyramids; trees are not circles; straight lines are almost never seen anywhere. Mother Nature did not attend high school geometry courses or read the books of Euclid of Alexandria. Her geometry is jagged, but with a logic of its own and one that is easy to understand (...)” [Taleb, 2007: 257]. Aquilo que os artistas intuíram nos alvares do *Cinquecento*, foi precisamente que uma cientificidade exacerbada na estrutura epistemológica com que se questionava o real, coartava a veracidade e constituía um empobrecimento dessa mesma realidade. Confrontaram-se com o facto insofismável, de o universo, exógeno e endógeno, não ser íntegro, sintónico e regular, mas antes, fractal, disforme, passível de abruptas morfogenias. Para lá da *mimesis* instituída, caberia portanto ao artista, através do influxo *heurístico* que do mundo recebia, a paradoxalidade de o reinterpretar e devolver como imagem distópica e no entanto veraz do mundo em «si».

## UM IMPÉRIO HEURÍSTICO E NÃO MIMÉTICO

De facto, ao contrapor à anterior factura imagética do universo, uma exclusiva e dendrítica dimensão, muita da bagagem teórica outrora relevada fora abandonada. Foi ilusória e transitória a sensação de que os artistas, libertos das amarras exegéticas da *mimesis*, poderiam dispensar todo e qualquer pendor cientificista na sua formação e manifestação visual do mundo. O maneirismo constituirá um primeiro confronto imago-dialético dessa dualidade instituída entre homem e mundo, entre “espírito” e “natureza” conforme o configura Cassirer [Cassirer, 2001: 145]. Já observámos o *input* que Federico Zuccari instituiu a uma exacerbada matematização do universo, mas a lógica inversa dos subsequentes eflúvios tratadísticos não se resumiria apenas a esta dimensão unipolar.

Desde logo encontra-se patente na circunscrição de uma objectividade e supremacia da *idea* face a uma superexposição à realidade. Onde terão então os artistas neste afã libertário encontrado sustentação teórica para o pendor menos científicante da sua arte? E no que consistiria essa arte, se o referente mimético da natureza tinha sido secundarizado em prol de uma deriva heurística? E sem esse referente, com os *praxiemas* totalmente dependentes das derivas heurísticas, quais os critérios qualitativos empregues?

Esta mesma percepção foi alvo de um ensaio progressivo, simultâneo de uma precoce *terribilitá* predadora que se manifestava desde os alvares do *Cinquecento*. Não se negara no entanto uma aquisição axiomática

do mundo através de uma apropriação mimética da natureza, conforme certifica Cassirer, “O conhecimento de si e o conhecimento do mundo são dois processos apenas aparentemente diferentes e voltados em direcções opostas (...)”. E esse empenho na descoberta do «eu» em confronto com o reflexo que o mundo representa, apenas se opera, na exacta medida em que, “se esforça por integrar-se plenamente nele e por imitá-lo na totalidade de suas formas, de suas *species* (formas)” [Cassirer, 2001: 145]. Não se pense porem, que tal exercício consiste na passiva anamnese prescrita por Leonardo, secundarizante do papel da imaginação, cuja excelência não se comparava ao olho, “(...) porque el ojo recibe las semejanzas o imágenes de los cuerpos y los transmite, a través de la sensibilidad, al sentido común, que se encarga de juzgarlas (...)” [Vinci, 1986: 46]. A nova metodologia subscrita alia ao sistema preceptivo de uma difusa *imago mundi*, um processo dialético e escrutinador de uma bipolaridade universal – um mundo observado como antecâmara de um mundo intuído, “E é só assim, ao penetrar no *minor mundus* (mundo menor), que o *major mundus* (mundo maior) pode ser compreendido em sua verdade” [Cassirer, 2001: 152]. É este o processo empreendido por Greco, que sobrepõe à imagem visual de Toledo, virtual reflexo de um *minor mundus*, a imagem heurística por si construída. Da sobreposição das duas obtém assim uma intensificação da realidade, um instante reflexivo desse *major mundus*.

Em complementaridade com Zuccari, também Benedetto Varchi nas suas *Lezzione Di Benedetto Varchi* [Varchi, 1549: 56] ensaia a mesma acentuação heurística. Parece responder directamente ao afã com que Leonardo contrapõe à visão a imaginação alucinada do poeta, “La imaginación (...) no va más allá del sentido común o, a lo sumo, más allá de la memoria, donde se encierra e sucumbe (...)” [Vinci, 1986: 46]. Esta fragilidade da memória em conferir à experiência heurística uma presença real, deve-se ao facto de a mesma observar o mundo, segundo o Florentino, através de um olho umbrático, cuja luz tem que ser imaginada, constituindo um simulacro lumínico mas empobrecido do real. Varchi contrapõe uma outra antagónica realidade, desde logo no processo instalador de praxiemas, i.e., dependente directo da relação entre intelecto e mão, “(...) La quale fa sprimere, & mettere in opera quello, che haveva cõceptuto, & s’era imaginato l’intelletto (...)”. O processo mimético depende já do postulado imago-dialético instituído – inscrevendo na obra um *Concetto*, “(...) ingegnose fantasie: divine invenzione (...)” [Varchi, 1549: 21-23] – em detrimento de um árido e improlífico reverbero do mundo visual. Coabitavam deste modo, em meados do século XVI, duas estruturas epistemológicas de apreensão do mundo antagónicas e complementares, desconhecedoras por certo da interdependência que se estabeleceria entre ambas.

## O SIMULACRO DO GÉNIO EM FRANCISCO DE HOLANDA

A síntese que Cassirer estabelece da obra *De Sapiente* de 1509 de Carolus Bovillus (1475-1566) parece conter em si todo impulso introspectivo que o maneirismo configurou: “(...) o homem não mais aparece como parte do todo, mas como olho e espelho deste todo: e um espelho que não recebe de fora a imagem das coisas, mas que, ao contrário, as forma e constitui no interior de si mesmo (...)” [Cassirer, 2001: 154]. Esta conjectura parece antecipar toda a problemática futura habitualmente invocada como originária do impulso maneirista. Se a conformidade especular da pintura anterior lhe conferia uma notoriedade intrínseca

de espelho do mundo, a nova realidade irá deslocar o espelho para o âmago do artista, e o reflexo daí emanado será somatizado, deglutido, ponderado e intuído. Por outro lado, se no primeiro instante o artista assumia inteiramente o papel de *Artifex Mundi* numa operativa dimensão, abraçava agora um demiúrgico carácter de *Excogitatoris Mundi* numa clara e reflexiva dimensão. Este aspecto seminal encontra-se no entanto diluído por múltiplos ângulos de enfoque, que longe de definir o fenómeno, apenas lhe granjeiam maior difusão, seja no anticlassicismo primário à espontânea “anarquia desenfreada da vida” [Hauser, 1965: 30].

É certo porém que o maneirismo constituiu um período de acentuada crise identitária. Desde logo pelas invocadas razões de uma falência normativa na arte e de uma assumpção de postulados heurísticos de difícil harmonização com uma realidade objectiva: "(...) o maneirismo constituía um afastamento muito mais radical do ideal clássico, e sua aceitação e aprovação envolviam o impiedoso destronamento das doutrinas estéticas baseadas nos princípios de ordem, proporção, equilíbrio, economia de meios, e de racionalismo e naturalismo na interpretação da realidade (...)" [Hauser, 1965: 16]. Afastados dessa directa anamnese visual do mundo, conferível e mensurável em termos de rigor e objectividade, como sancionar e/ou avaliar a real dimensão destes novos artistas?

Confrontado com esta paradoxal questão, Holanda irá ensaiar um difícil simulacro de uma genialidade atemporal. Não andarà longe da perspectiva solipsista estatuída por Bovillus, Varchi e Zuccari, quando estabelece as fronteiras do seu ideário imagético, "(...) A ideia na pintura é uma imagem que ha de ver o entendimento do pintor com olhos interiores em grandíssimo silencio e segredo (...)" [Holanda, 1983: 95]. Será portanto através de uma vereda estreita e abrupta, que Holanda irá inscrever a sua obra, tendo de um lado o abismo de incertezas que o maneirismo configurava, e do outro, a sua própria incapacidade como teórico nas múltiplas faces com que a *Scientia Pictórica* havia surgido no século XV.

Essa dificuldade é intuída desde logo na sua hesitante relutância ao abordar assuntos de complexa erudição em contraste com manifestações de imponderada imodéstia. Aliás, esta não é uma percepção recente, constituindo aliás o fulcro argumentativo que opôs Joaquim de Vasconcelos a Raczyński, aquando da publicação *Da Pintura Antigua*, em 1930 [Holanda, 1930]. Vasconcelos justifica a intemperança do genial autor pela linguagem, "que não é para todos", que "não é nem quer ser clássico", um autor que acha a expressão do pensamento, "às vezes com dificuldade", e que apesar de por vezes ensaiar uma certa vaidade, parece "sincero e verídico no que diz de si e dos outros". Este preambulo, justifica-o com o ataque directo que lança sobre Raczyński, por este considerar Holanda "un tant

soi peu fanfarron", notando-lhe uma predileção "trop grande por les *cruzades* (...)" [Holanda, 1930: 14-15]. Não obstante esta confrontação – convenientemente datada e arrumada na sua idiossincrática cronologia – é certo que existem bastantes incongruências no argumentário de Holanda, algo que não apelidaríamos de "fanfarronice", mas de uma clara estratégia de simulacro do génio. Este aspecto ressalta desde logo na própria descrição que o autor faz da sua pretensa formação, ou ausência dela. Vasconcelos classifica as palavras do artista na descrição dessa sintomática inconsistência biográfica, como manifestação *cum grano salis*, i.e., ponderação ou parcimónia: "Diz elle que nem a escrever, nem a pintar foi ensinado de nenhum mestre senão do seu próprio natural, mas confessa que seu pai, aprovando o bom costume dos Atenienses teve a providencia (sic) de não o desviar da sua própria índole (...)" [Holanda, 1930: 24].

A leitura crítica desta passagem conduz-nos a um claro mecanismo de heroificação do artista postulado por Ernst Kris e Otto Kurz, quando caracterizam o interesse universal sobre a infância e juventude de pessoas excepcionais firmado com raízes profundas no imaginário colectivo [Kris e Kurz, 1979: 13]. Esses mitos surgem vulgarmente associados a impulsos autodidáticos e independentes e constituem o fundo estrutural e histórico da biografia artística extensível de Plínio a Vasari. Certamente que Holanda conheceria a *Historia Naturalis*<sup>2</sup> e os relatos sobre a infância de Lisipo, "It is reported that Lysippus had no teacher. Starting out as a coppersmith, he decided to become an artist (...)" (*apud* Kris, 1979: 14), facto que constituiria *per se*, motivo mais do que suficiente para sugerir um redimensionamento semelhante. Vasari irá emular este mesmo mecanismo, sendo inúmeros os exemplos em que semelhante dimensão inata é ensaiada como origem de futuras singularidades, caso de Giotto, de Leonardo entre tantos outros. Neste aspecto, Holanda não é mais que um homem do seu próprio tempo, vivendo as suas próprias idiossincrasias, debatendo-se com os seus próprios fantasmas. Se o ensaio de erudição e peculiaridade começa na narrativa da infância, cedo assumirá contornos distintos, fundamentalmente na frágil conjugação dos formalismos teóricos com os informalismos maneiristas. Segundo Angel Garcia, as suas fontes não são de todo ignoradas, antes eruditas e selectas. No que respeita ao capítulo sobre

2. Apesar de, de acordo com Angel Garcia, apenas citar seis autores Gregos: Hermes Trimegisto, Plutarco, Flavio Josefo, Alcinoio, Dionisio Aeropagita e Cebes. In Holanda, Francisco de. *Da Pintura Antigua*. p. XXII. Lisboa. Imprensa Nacional Casa da Moeda. 1983.

as ciências que convém ao pintor, as referências imediatas convergem para Alberti, Leonardo e Gauricus, argumentário normativo que o autor replica sem no entanto dominar [Holanda, 1983: XXXVI]. Já no que concerne à inventiva imagética e à formulação da *Idea* e do *Concetto* Varchianos, a questão torna-se menos consistente. Garcia aposta numa autonomização do autor oriunda de uma tripla conjugação de complementares origens: um rudimentar conhecimento de filosofia escolástica, aposto a princípios de retórica clássica, complementados com o *input* que obteve da parte do círculo de Colonna. Compreendemos então uma notória inclinação do autor para as questões da inventiva na arte, granjeando uma certa independência e originalidade no seu pensamento, em detrimento de um domínio sabedor e integro das matérias normativas do praxiema pictórico de cariz cientificista. Para Holanda, o *Disegno* livre de todos e quaisquer formalismos modela e estrutura no seu seio todas as formas de arte, longe da matematização e de uma exacerbada cientificação do real que a perspectiva configura, e que de resto, reconhece nem sequer dominar inteiramente<sup>3</sup>: “Alguas cousas encomendo na pintura ao pintor que lhe são mui forçadas, as quaes eu confesso que as não sei todas por arte aprendidas (...)”. O surgimento do acentuado anti cientificismo maneirista veio relevar o aspecto ilusório do próprio edifício tratadista; de matérias de imprescindível domínio passaram rapidamente a vertiginosas efabulações de complexa circunscrição: “(...) theolesia, geometria, musica, symetria, filosomia, prespectiva, architectura, e outras mais Sciencias que ao pintor desejo e encomendo, e que pedem um homem todo e um livro cada uma.” [Holanda, 1983: 167]. Nenhum tratado possui segundo Holanda, uma normativa genérica que faculte ao seu leitor a polimatia necessária e vinculada pelos anteriores teóricos. Este facto não o aparta porém, de reivindicar alguns dos seus créditos, num exercício de difícil e estranha complexidade: “(...) Braz Pereira – Porque dissestes que folgastes de não ter visto antes de escrever o vosso livro da pintura o que dela escreveu Leo Baptista? Porque não tomasse alguma [doutrina] dele, a qual me danasse e fizesse no meu livro imitar; porque aquele douto homem escreveu

como artífice e matemático na pintura, e escreveu muito discretamente, mas eu escrevia por outra via diferente alguns avisos e primores que nesta ciência deles nasceram comigo sem eu ter nisso louvor deles. Pratiquei com eminentes desenhadores, e um deles foi M. Micael Agnelo em Roma; e os mais deles aprendi na mesma cidade de Roma de mui ínclita e nunca louvada pintura e escultura antiga, em o qual eu não darei alguma vantagem a Leo Baptista, que posto que mui entendido nesta arte foi, todavia tenho-lhe estas vantagens, que digo (...)” [Holanda, 1984: 41].

O discurso ensaiado por Francisco de Holanda assume claros contornos paradoxais; se por um lado a descrição de Alberti como mero artífice e matemático o afasta da nova dimensão tipológica de artista, Holanda insiste no cabal desconhecimento do seu tratado: “(...) é mui acertado o que eu tenho descoberto há poucos anos do juízo do espelho, o qual creio que já dos antigos seria achado e mais segundo o louva Leo Baptista num livro que novamente se imprimiu da pintura. Mas eu, sem ter nenhuma notícia do tal livro, tinha já escrito este, qualquer que ele é; e folguei de o não ter visto, posto que no ano que se ele em Itália imprimia, nesse mesmo em Portugal eu este que escrevo, escrevia (...)” [Holanda, 1984: 40].

Não pretendemos por certo, na esteira de Raczyński, salientar o aspecto mais jactante e exuberante da sua prosa. De resto, José da Felicidade Alves é categórico na hipótese de Holanda apenas ter entrado em contacto com o texto Albertiano já em plena elaboração do seu tratado [Holanda, 1984: 40]. O que nos interessa relevar neste claro exercício de simulacro de Genialidade que Holanda ensaia, é observar o carácter sintomático do ambiente artístico vivido na Península, assim como, o grau de integração da vertigem maneirista. Será neste dúbio campo de incertezas e contradições que Francisco de Holanda irá inscrever o seu edifício tratadístico. Se por um lado, os traços de crescente erudição do reino prendiam-se a notórias e súbitas manifestações de sapiência – note-se que progressivamente se entrava na época de ouro no ensino, prática e divulgação da matemática<sup>4</sup> – por outro, aquilo que a sua percepção

3. O desconhecimento de Holanda das normas perspécticas não é novo apesar de proverbial. Caso do desenho da Fonte para as Naos da Ribeira, do sacrário e custódia do S. Sacramento e da capela em Louvor do S. Sacramento, interior e exterior, onde as aberrações perspécticas são por demais evidentes, denotando um completo desconhecimento da degradação perspéctica em elementos circulares.

4. Conhece-se agora em profundidade, muito graças à relevância incontornável dos estudos de Henrique Leitão, a real dimensão dessa notável época de ouro. Homens como Francisco de Melo, matemático de excelência e bolseiro em Paris e na Flandres e o incontornável Pedro Nunes pugnam no sentido de uma progressiva matematização cultural do reino, consubstanciada com a entrada dos Jesuítas a partir de 1553.

lhe tinha facultado, fosse através das observações das obras dos seus pares, fosse nos afortunados *Diálogos de Roma*, era que uma singela fronteira entre cientificidade e expressão havia sido imposta pela ascensão da *idea* como eixo funcional e normativo de todos os estilemas maneiristas. A somar a estas duas contrariedades, a confluência e pertinaz tutela no reino, de uma feliz conjugação dos dois praxiomas fundacionais da moderna pintura – a óptica setentrional aposta à perspectiva meridional – que haviam padronizado gostos, tendências e apetites a uma inexorável independência do modelo Romano.

Holanda encontra-se portanto, dividido entre duas margens cujo embravecimento tornou incomunicáveis, de um lado, uma exacerbada cientificação da arte em prol de uma *mimesis* pictórica; do outro um disruptivo e provocador fulgor anti naturalista. Será mediante um precário e instável equilíbrio, que este ensaiará uma paradoxal e nem sempre coerente síntese entre uma erudição genial, e uma proverbial soberania criativa. Falta por certo, a convicção material de uma obra substancial e firme, capaz de converter o simulacro em certeza e a fama em realização.

## BIBLIOGRAFIA

DOXIADIS, Apostolos. Papadimitriou, Christos H. *Logicomix*. Lisboa: Gradiva, 2014.

PANOFSKY, Erwin. *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental*. Lisboa: Editorial Presença, 1960.

VINCI Leonardo da. *Tratado de pintura*. Ed. Gracia Angel González. Barcelona: Akal, 1986.

TALEB, Nassim Nicholas. *The Black Swan*. New York: Random House, 2007.

CASSIRER, Ernst. 2001. *Indivíduo e Cosmos na Filosofia do Renascimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

HAUSER, Arnold. 1965. *Maneirismo*. São Paulo: Editora Perspectiva – Editora da Universidade de São Paulo, 1965.

VARCHI, Benedetto. *Dve Lezzione Di M. Benedetto Varchi Nella Prima Delle Quali Si dichiara vn Sonetto di M. MICHELAGNO O Buonarroti*. Fiorenza: Appresso Lorenzo Torrentino, 1549.

HOLANDA, Francisco de. *Da Pintura Antiga*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983.

HOLANDA, Francisco de. *Da Pintura Antigua*. Ed. Comentada por Joaquim de Vasconcellos. Porto: Renascença Portuguesa, 1930.

HOLANDA, Francisco de. *Do Tirar Polo Natural*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

KRIS, Ernst. Kurz, Otto. *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist*. New Haven and London: Yale University Press, 1979.

# A IMITAÇÃO DA ESTEREOTOMIA DA PEDRA COM JUNTAS SALIENTES NA ARQUITETURA RELIGIOSA DO ALGARVE

## THE IMITATION OF STONE STEREOTOMY WITH PROTRUDING JOINTS IN THE ALGARVE'S RELIGIOUS ARCHITECTURE

**Marco Sousa Santos**

*Mestre em História da Arte  
Centro de Estudos de Arqueologia, Artes e Ciências do Património (CEAACP)  
Universidade de Coimbra  
marcosousasantos@hotmail.com*

### RESUMO

A imitação da estereotomia da pedra com juntas salientes, técnica decorativa que consistia na aplicação de um revestimento parietal que simulava cantaria aparelhada de modo a disfarçar a natureza de um aparelho construtivo constituído por materiais mais pobres, também foi utilizada na região do Algarve. No total, foi possível identificar vestígios da aplicação dessa invulgar técnica em pelo menos cinco edifícios religiosos do território algarvio construídos ou alvo de importantes campanhas de obras entre os séculos XV e XVI.

### PALAVRAS-CHAVE

**Arquitetura religiosa | revestimento parietal | Algarve | séculos XV e XVI**

### ABSTRACT

Imitation of stone stereotomy with protruding joints, a decorative technique which consisted of applying a wall revetment that simulates cut stone in order to disguise the true nature of a structure consisting of poorer materials, was also used in the Algarve region. In total, it was possible to identify traces of the application of this unusual technique in at least five religious buildings of the Algarve region built or subject to major campaigns of works between the fifteenth and sixteenth centuries.

### KEYWORDS

**Religious architecture | wall revetment | Algarve | fifteenth and sixteenth centuries**

## A IMITAÇÃO DA ESTEREOTOMIA DA PEDRA NA HISTÓRIA DA ARQUITETURA EM PORTUGAL

Ao longo dos séculos, diferentes tipos de revestimentos parietais de natureza ornamental foram utilizados com o objetivo de imitar a estereotomia da pedra (relativo às formas de corte e encaixe deste material) de modo a simular a existência, numa determinada construção, de um aparelho regular de cantaria aparelhada e assim disfarçar a natureza de um aparelho construtivo constituído por materiais mais pobres. Na prática, o propósito da aplicação desse tipo de revestimentos era persuadir o observador de que se encontrava perante uma construção composta por blocos regularizados de cantaria quando na verdade se podia tratar de uma simples estrutura de pedra solta argamassada ou até de taipa. A mais elementar das técnicas de imitação da estereotomia da pedra consistia em simplesmente desenhar e/ou pintar os blocos de pedra directamente sobre o reboco. Outra opção era traçar o contorno dos blocos sobre o reboco, por incisão, com recurso a um objeto aguçado. Porém, a mais visualmente eficaz dessas técnicas incluía a aplicação de um revestimento parietal que imitava a estereotomia da pedra com juntas salientes.

Do ponto de vista formal, os revestimentos parietais a imitar a estereotomia da pedra com juntas salientes, que pretendiam simular blocos de cantaria aparelhada, eram constituídos por retângulos de cor

cinzenta ou acastanhada, com textura semelhante à da pedra bujardada, intercalados por juntas em relevo (salientes), mais claras e de textura mais fina, garantindo, desse modo, "um jogo de contrastes cromáticos e de diferenças de planos" que garantia o efeito visual pretendido (Caetano, 2006: 133).

A técnica de aplicação deste tipo de revestimentos parietais compreendia várias etapas. Primeiro aplicava-se uma camada inicial de argamassa (mistura de cal e areia) directamente no paramento. De seguida aplicava-se uma segunda camada de argamassa, de granulagem mais fina e tom mais claro que a anterior (para o que bastaria adicionar cal à mistura). Logo que o reboco estivesse seco, marcava-se a estereotomia do aparelho, de modo a diferenciar os blocos rectangulares das respectivas juntas. Por último, com a ajuda de um estilete, retirava-se, por raspagem, uma fina camada de argamassa (o suficiente para deixar à vista a camada inicial), nas zonas correspondentes aos blocos de pedra, deixando intacta a zona correspondente às juntas. O resultado era um revestimento parietal caracterizado pela alternância de planos e pelo contraste visual que se estabelecia entre as zonas de claro-escuro, com um primeiro plano que apresentava coloração esbranquiçada, e textura fina, e um fundo com textura mais grosseira e cor distinta. [fig.01]

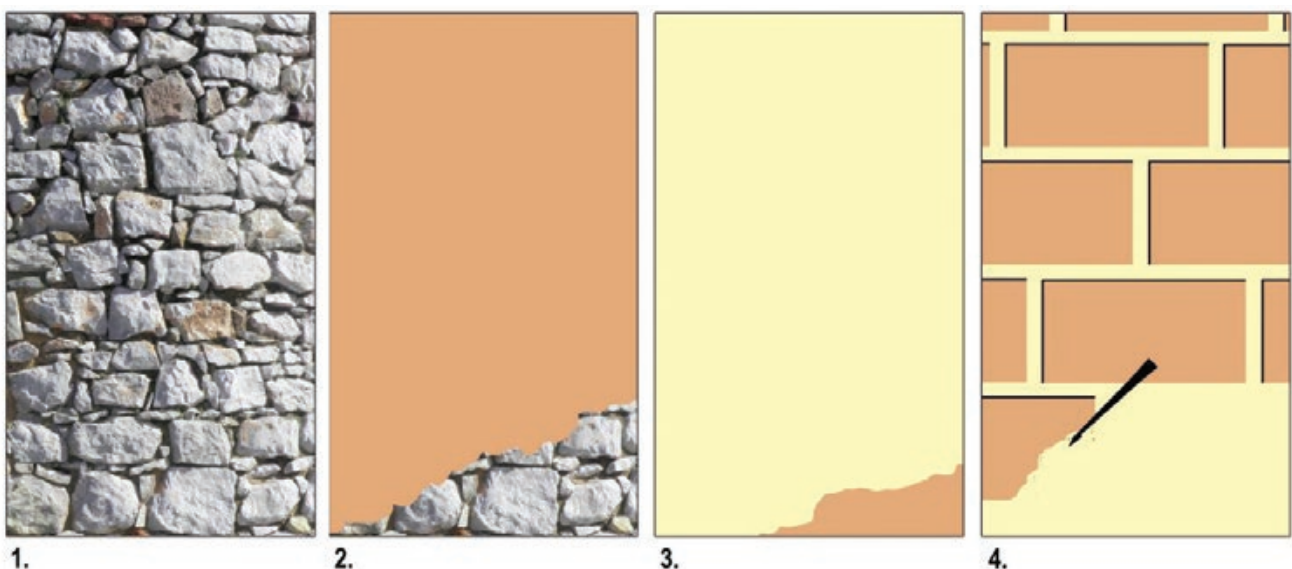


Fig 01. Representação esquemática das diferentes fases que fariam parte do processo de aplicação de um revestimento parietal a imitar a estereotomia da pedra com juntas salientes. (elaborado pelo autor)

Sabe-se pouco acerca da origem, veículos de difusão e evolução da arte de imitar a estereotomia da pedra com juntas salientes. Não obstante, a partir dos exemplos da aplicação da técnica já identificados é possível apresentar algumas conclusões provisórias em relação à cronologia e à distribuição geográfica dos revestimentos parietais a imitar a estereotomia da pedra, com juntas salientes, existentes em território nacional.

Em termos cronológicos, e tendo em conta a cronologia dos edifícios e/ou estruturas em que foram identificados revestimentos parietais a simular a estereotomia da pedra com juntas salientes, parece admissível que esta técnica tenha sido sobretudo utilizada nos séculos XV e XVI. Quanto à sua distribuição geográfica, tudo indica que este tipo de revestimento parietal foi mais comum no sul do território, sobretudo na região alentejana. Não obstante, note-se, também se conhecem casos da aplicação da técnica a norte do Tejo, por exemplo, em edifícios civis do centro histórico de Miranda do Douro, em Trás-os-Montes (Caetano, 2010: 57) ou na fachada do denominado Paço de Sobre-Ripas, em Coimbra.

De um modo geral, os revestimentos de imitação da estereotomia da pedra com juntas salientes foram aplicados em edifícios com um aparelho construtivo pobre, de alvenaria ordinária ou taipa. Porém, a opção por este tipo de revestimentos parietais não

terá necessariamente resultado da falta de recursos dos encomendantes, nem da impossibilidade de acesso a materiais de maior qualidade. Veja-se o exemplo de um templete de planta circular existente na horta do Paço Ducal de Vila Viçosa, cujas paredes interiores foram completamente preenchidas por um revestimento parietal a imitar a estereotomia da pedra com juntas salientes. Tratando-se de uma obra patrocinada pela Casa de Bragança, e edificada numa região famosa pelos seus mármore, percebe-se que não terá sido por falta de meios, mas antes por opção estética, que se recorreu a uma técnica de imitação de materiais mais nobres. De facto, a aplicação destes revestimentos refletirá sobretudo uma atitude estética, uma *moda* ligada à arquitetura erudita, segundo a qual não era o objeto representado que importava, mas antes a capacidade de o imitar. (Caetano, 2006: 141)

Em relação aos locais de aplicação, tudo indica que este tipo de revestimentos terá sido maioritariamente utilizado no interior dos edifícios. Contudo, a técnica poderia ser aplicada na quase totalidade da estrutura, como se comprova na ermida rural de Santo Aleixo, no concelho de Montemor-o-Novo, que apresenta vestígios de revestimento parietais a imitar a estereotomia da pedra com juntas salientes nos panos murários, nas nervuras das abóbadas e nos cunhais da fachada. (Caetano, 2006: 12)

## NA ARQUITETURA RELIGIOSA DO ALGARVE

Numa sondagem preliminar, foi possível identificar vestígios da aplicação deste tipo de revestimento parietal em cinco edifícios religiosos da região algarvia, a saber: na Sé de Faro, na matriz da Luz de Tavira, numa capela lateral da igreja do extinto convento de São Francisco de Tavira (Santos, 2011: 77), na igreja de São Pedro Gonçalves Telmo<sup>1</sup>, igualmente em Tavira, e na torre da matriz de São Clemente de Loulé. Analisemos com algum pormenor cada um dos casos de revestimentos parietais a imitar a estereotomia da pedra com juntas salientes arrolados em território algarvio, enumerando alguns dados histórico-artísticos acerca das estruturas em que os mesmos se encontram e descrevendo a localização e características de cada um deles.

### SÉ DE FARO

Atualmente não é possível identificar no edifício da igreja de Santa Maria de Faro, Sé diocesana do Algarve, vestígios de revestimentos parietais a imitar a estereotomia da pedra. Porém, na década de 90 do século XX, durante trabalhos de conservação e restauro levados a cabo pela Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, foi identificado, num dos arcos que separa a nave central da nave lateral do lado do Evangelho (junto ao órgão), oculto sob uma camada de argamassa, caiada, um revestimento parietal desse tipo. Após o levantamento fotográfico, o revestimento foi novamente rebocado e caiado.

1. Informação gentilmente facultada pelo Dr. Daniel Santana, Historiador de Arte da Câmara Municipal de Tavira.

Segundo foi possível apurar, através de testemunhos orais, na altura também terão sido identificados vestígios da aplicação desta técnica decorativa nas paredes da sacristia. Já em 1554 os visitantes da Ordem de Santiago vão descrever a dita sacristia como uma dependência com “paredes de cantaria” (Lameira e Santos, 1988, 47), ao que parece testemunhando a eficácia visual do revestimento parietal, cujo objetivo era efetivamente simular um aparelho de cantaria. Portanto, este testemunho parece comprovar que o revestimento em causa terá sido aplicado, na sacristia, e provavelmente também na zona da nave, em data anterior a 1554. [fig.02]

Admitindo que este revestimento parietal já existia em meados do século XVI, é preciso sublinhar que o mesmo foi aplicado na então matriz da freguesia de Santa Maria, já que o templo só seria elevado à categoria de catedral em 1577, data em que a sede do bispado é transferida de Silves para Faro. Não se sabe em que data, ou por que motivo, o revestimento em causa terá sido tapado, mas é possível que isso tenha ocorrido após o saque e incêndio da igreja por corsários ingleses comandados pelo conde de Essex, em 1596, ou então após os terramotos de 1722 e 1755, que se sabe terem causado importantes danos estruturais na sé algarvia (Lopes, 1848: 345-346).

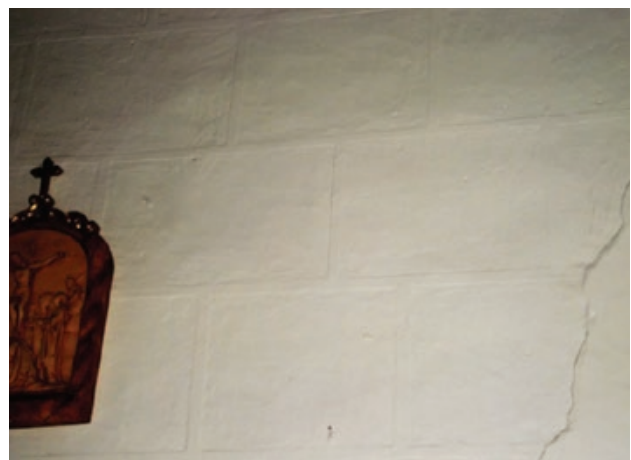


**Fig 02.** Vestígios de revestimento parietal a imitar a estereotomia da pedra com juntas salientes na nave da Sé de Faro.  
Fonte: Sítio do SIPA (Sistema de Informação para o Património Arquitetónico: Ficha de inventário da Sé de Faro)

## IGREJA MATRIZ DA LUZ DE TAVIRA

A igreja quinhentista da Luz de Tavira, a única igreja-salão (*hallekirche*) edificada no Algarve, e presumivelmente o mais antigo exemplar desta tipologia construído no período pós-manuelino, guarda o maior conjunto de revestimentos parietais a imitar a estereotomia da pedra identificado na região algarvia. Presentemente o interior está completamente caiado de branco, mas em todas as paredes da nave subsistem vestígios da aplicação de um revestimento imitando cantaria aparelhada, que possivelmente se prolongava também pelas abóbadas, apesar de não existirem sinais visíveis nessa zona, nem tampouco na capela-mor. Muito provavelmente, este revestimento parietal será contemporâneo da edificação da igreja, que se pensa ter ocorrido entre 1548 e 1568. (Santos, 2011: 59, 76 e 77) [fig.03]

Não se sabe quando é que este revestimento parietal foi coberto com cal mas, não obstante, é provável que ainda fosse visível no início do século XVIII, uma vez que, em 1716, ao descrever o templo, Frei Agostinho de Santa Maria, autor do Santuário Mariano, declara tratar-se de uma igreja “toda de cantaria” (Santa Maria, 1716: 417), certamente referindo-se ao revestimento parietal que cobriria os seus alçados interiores, e que efetivamente simulava cantaria aparelhada.



**Fig 03.** Vestígios de revestimento parietal a imitar a estereotomia da pedra com juntas salientes na nave da igreja matriz da Luz de Tavira. (foto do autor)

## CAPELA LATERAL MEDIEVAL NO EXTINTO CONVENTO DE SÃO FRANCISCO DE TAVIRA

Duas pequenas capelas laterais, de fábrica medieval, são praticamente o que resta da primitiva igreja do extinto convento de S. Francisco de Tavira. Uma dessas capelas laterais é a *dos Costas*, cuja denominação foi atribuída com base na representação heráldica existente na sua pedra de fecho da abóbada (um escudo esquartelado onde se distinguem, entre outras, as armas da família Costa) (Santos, 2011). É numa das paredes laterais desta capela, no lado do Evangelho, que subsistem vestígios de um revestimento a imitar a estereotomia da pedra com juntas salientes. [fig.04]

A capela *dos Costas* é, provavelmente, a mesma que se instituiu no referido convento por disposição testamentária de um tal Luís Afonso Painho, e que terá sido edificada entre 1458 e 1469, passando a sua administração para as mãos da família Costa/Côrte-Real. Portanto, e partindo do princípio que este revestimento parietal é contemporâneo da construção da capela (o que parece provável), o mesmo seria datável da 2.ª metade do século XV. Porém, o revestimento em causa também poderá ter sido aplicado em época posterior, eventualmente durante uma das documentadas campanhas de obras levadas a cabo no convento franciscano ao longo do século XVI. (Santos, 2011)



Fig 04. Vestígios de revestimento parietal a imitar a estereotomia da pedra com juntas salientes numa capela lateral medieval do extinto convento de São Francisco de Tavira. (foto do autor)

## IGREJA DE SÃO PEDRO GONÇALVES TELMO (TAVIRA)

Recentemente, na sequência de profundas obras de restauro levadas a cabo na igreja de São Pedro Gonçalves Telmo, ou de Nossa Senhora das Ondas, na cidade de Tavira, foram identificados, sob a cal, vestígios de um revestimento parietal a imitar a estereotomia da pedra com juntas salientes nas paredes da capela-mor da igreja de São Pedro Gonçalves Telmo, ou de Nossa Senhora das Ondas, em Tavira. [fig.05]

Não se sabe quando é que foi aplicado este revestimento, nem em que época o mesmo foi encoberto. Contudo, sabe-se que as origens da atual igreja remontarão no mínimo ao século XV e que a estrutura terá sido alvo de importantes obras de remodelação e ampliação no final dessa centúria ou já no início do século XVI, como sugere a representação das armas do rei D. Manuel I (1495-1521) no exterior da capela-mor. A ladear as armas do monarca estão elementos de cantaria com a divisa ALLEO, envolta por coroa de espinhos, evocando a ligação desta igreja à Casa dos marqueses de Vila Real e condes de Alcoutim que, desde 1477, tinham o usufruto de rendas da alfândega de Tavira.

A igreja ficou parcialmente destruída na sequência do terramoto de 1755 mas, segundo os dados hoje



Fig 05. Vestígios de revestimento parietal a imitar a estereotomia da pedra com juntas salientes na capela-mor da igreja de São Pedro Gonçalves Telmo (Tavira). (Fonte: Fundação Ricardo Espírito Santo Silva / Câmara Municipal de Tavira)



**Fig 06.** Vestígios de revestimento parietal a imitar a estereotomia da pedra com juntas salientes no exterior da torre da matriz de São Clemente de Loulé. (foto do autor)

disponíveis, tudo indique que a parte mais afetada tenha sido a da nave, uma vez que as posteriores obras de reconstrução não incluíram transformações relevantes na capela-mor (Santana, 2005). Assim sendo, à partida nada impede que o revestimento parietal identificado na capela-mor seja contemporâneo da primitiva construção.

### TORRE SINEIRA DA MATRIZ DE SÃO CLEMENTE (LOULÉ)

A torre sineira da matriz de São Clemente de Loulé apresenta um aparelho construtivo maioritariamente constituído por elementos de cantaria aparelhada de dimensões diversas, sem reboco. Contudo, em pequenas zonas da estrutura são visíveis vestígios da aplicação de um revestimento parietal a imitar a estereotomia da pedra com juntas salientes. Apesar de dispersos, e bastante deteriorados, estes vestígios sugerem que toda a torre

poderá ter estado totalmente revestida por um revestimento parietal a simular cantaria aparelhada. [fig.06]

As origens desta torre remontarão à época da ocupação islâmica, admitindo-se mesmo que parte da sua estrutura corresponda à da antiga almenara da mesquita de *Al-ulyã* (Loulé), constituindo o “único vestígio da arquitetura religiosa muçulmana no Algarve” (Carrusca, 2001: 64). Contudo a estrutura terá sofrido obras importantes no fim do século XV, como testemunham as mísulas de cantaria facetadas que sustentaram a antiga abóbada desta torre e que, apesar de já não desempenharem funções estruturais, foram preservadas aquando da construção da atual, e na 2.ª metade do século XVIII, na sequência da destruição provocada pelo terramoto de 1755 nesta igreja. Parece admissível que o revestimento decorativo em causa possa ter sido aplicado durante alguma destas campanhas, admissivelmente na sequência das obras levadas a cabo no final da centúria de Quatrocentos.

## NOTAS FINAIS

À partida, e tendo em conta o reduzido número de casos até agora identificados, tudo indica que este tipo de revestimento, a imitar a estereotomia da pedra, com juntas salientes, terá sido pouco utilizado na região algarvia. No entanto, sublinhe-se, é provável que existam, ainda por identificar (cobertos por revestimentos posteriores), outros casos da aplicação desta técnica decorativa, tanto em âmbito religiosos como civil. Ou seja, neste momento, é difícil afirmar o que quer que seja em relação à abundância ou escassez deste tipo de revestimento na região do Algarve. Apenas se pode confirmar, com absoluta certeza, que a técnica foi utilizada no território algarvio.

Em relação ao conjunto de construções algarvias de natureza religiosa em que até à data foi possível identificar vestígios da aplicação de um revestimento parietal a simular a estereotomia da pedra com juntas salientes, e a título provisório, é de assinalar: situam-se todos no sotavento algarvio (Faro, Loulé e Tavira); quatro foram executados em meio urbano e um em meio periurbano (Luz de Tavira); com exceção de um dos casos (o da torre sineira da matriz de Loulé), todos foram aplicados em paredes interiores e posteriormente encobertos mediante a aplicação de novos revestimentos de argamassa ou de sucessivas camadas de cal.

Em termos cronológicos, e atendendo à cronologia atribuída às construções em que os mesmos se integram, parece admissível que os cinco exemplos de revestimentos a imitar a estereotomia da pedra com juntas salientes identificados na região algarvia possam ter sido executados algures entre a 2.ª metade do século XV e os meados da centúria seguinte.

Quanto à autoria, tudo indica que estes revestimentos parietais foram aplicados por artífices experimentados, capazes de dominar uma técnica bastante específica. Tendo em conta que os casos arrolados se localizam maioritariamente na faixa litoral do sotavento algarvio, isto é, numa área geográfica relativamente pequena, coloca-se a hipótese de estarmos perante um conjunto de obras levadas a cabo por uma mesma equipa de artífices. Não obstante, e apesar de não se poder

avançar uma cronologia exacta para qualquer dos casos já identificados, tudo indica que os cinco não foram executados na mesma época, o que parece desaconselhar a hipótese de uma autoria comum. Portanto, em termos de autoria, haverá, no mínimo, duas hipóteses a considerar: ou a aplicação destes revestimentos a imitar a estereotomia da pedra com juntas salientes foi uma prática frequente na região, existindo oficinas regionais com capacidade para executar esse tipo de trabalhos, ou então os revestimentos em causa foram executados por profissionais forasteiros com experiência na aplicação da técnica, porventura oriundos do Alentejo (onde a técnica foi bastante utilizada).

Não se conhece o motivo pelo qual estes revestimentos acabariam por ser encobertos, no entanto, parece admissível que tenha sido a sua degradação, ainda que parcial, associada ao desconhecimento ou esquecimento das técnicas de reparação e manutenção, a tornar inevitável a sua ocultação. Em último caso, o encobrimento pode ter sido ditado por uma mudança de gosto, que se traduziu na valorização do branco da cal em detrimento de outro tipo de soluções decorativas nas paredes dos edifícios religiosos. Contudo, sublinhe-se, há indícios de que no caso da igreja da Luz de Tavira o revestimento parietal possa ter permanecido a descoberto, no mínimo, até à 2.ª metade do século XVIII, e no caso da torre da matriz de Loulé os vestígios do antigo revestimento a imitar a estereotomia da pedra com juntas salientes mantêm-se ainda hoje a descoberto.

O número de casos identificados é manifestamente pequeno e apenas permite avançar conclusões provisórias. De qualquer maneira, a identificação destes cinco exemplares, até agora desconhecidos ou ignorados, acaba por constituir um novo elemento para o estudo da história da arquitetura no Algarve e, por extensão, da história da arquitetura em Portugal. Acima de tudo, pretende-se que o presente texto possa servir para identificar outros exemplos da aplicação desta técnica decorativa em território algarvio e que sirva para ajudar a garantir a proteção e valorização dos exemplares já identificados.

## BIBLIOGRAFIA

CAETANO, Joaquim Inácio – *Motivos decorativos de estampilha na pintura a fresco dos séculos XV e XVI no Norte de Portugal: relações entre pintura mural e de cavelete*. Lisboa, Universidade de Lisboa, 2010. (Tese de doutoramento)

\_\_\_\_\_ – “400 anos a fingir ou os acabamentos nas paredes dos edifícios dos séculos XV e XVI”. *ARTIS – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, 5 (2006).

LAMEIRA, Francisco. SANTOS, Maria Helena – *Visitação de igrejas algarvias – Ordem de São Tiago*. Faro: Associação de Defesa e Investigação do Património Cultural e Natural do Concelho de Faro, 1988.

LOPES, João Batista da Silva – *Memórias para a história eclesiástica do bispado do Algarve*. Lisboa, 1848.

SANTOS, Marco Sousa – “Duas capelas laterais medievais do convento de S. Francisco de Tavira”. *MEDIEVALISTA online – Revista do Instituto de Estudos Medievais da Universidade Nova de Lisboa*, 10 (2011). Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA10/santos1006.html> (2015.04.26)

\_\_\_\_\_ – *A igreja paroquial de Nossa Senhora da Luz de Tavira*. Faro, Universidade do Algarve, 2011. (Dissertação de mestrado)

SANTA MARIA, Frei Agostinho de – *Santuário Mariano e História das Imagens milagrosas de Nossa Senhora*. Lisboa, 1716. Tomo V.

SANTANA, Daniel – *Contributos para o Estudo da Arquitetura Religiosa Setecentista no Algarve: a atividade do “entalhador da pedra” Diogo Tavares de Ataíde (1711-1765)*. Lisboa, Universidade de Lisboa, 2005. (Dissertação de mestrado)

**MEDALHÃO SETECENTISTA ITALIANO  
COM EFÍGIE DE CRISTO E MOLDURA  
EM METAL DOURADO  
DO PALÁCIO NACIONAL DA AJUDA, LISBOA**

**EIGHTEENTH-CENTURY ITALIAN MEDALLION  
IN GILT METAL WITH THE EFFIGY OF CHRIST  
FROM THE PALÁCIO NACIONAL DA AJUDA, LISBON**

**Teresa Leonor M. VALE**

*ARTIS-Instituto de História da Arte, FLUL  
teresalmvale@outlook.com*

## RESUMO

O presente texto aborda uma peça inédita: um medalhão setecentista, de produção italiana, que consiste numa efígie relevada de Cristo, em mármore policromos, enquadrada por uma moldura oval em metal dourado, constante das colecções do Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa). Ao longo do texto procurar-se-á situar cronologicamente a peça bem como clarificar a sua origem italiana.

## PALAVRAS-CHAVE

**Medalhão | Século XVIII | Itália | Mármore | Metal dourado**

## ABSTRACT

In this text I shall present and discuss a piece never studied before: an eighteenth-century Italian medallion of a Christ effigy made in relief with coloured marble, contained by a gilt metal oval frame, that belongs to the Palácio Nacional da Ajuda (Lisbon) collections. I will try to clarify its date and Italian origin.

## KEYWORDS

**Medallion | Eighteenth-century | Italy | Marble | Gilt metal**

## IDENTIFICAÇÃO DA OBRA

Das colecções do Palácio Nacional da Ajuda<sup>1</sup> faz parte um medalhão de forma oval, contendo uma efígie de Cristo relevada, realizada com recurso a mármore colorido, aplicada sobre fundo côncavo de mármore negro [fig.01]. A moldura, em metal dourado, apresenta-se estruturada em três partes, do interior para o exterior: moldura de folhas de ouro dispostas em escama e acompanhadas das respectivas bagas, moldura de godrões, perfil liso.

Na parte superior da moldura reconhece-se um triângulo liso ao centro de um feixe de raios<sup>2</sup> [fig.05]

e ainda duas folhas recortadas e enroladas, que acompanham o perfil curvo da moldura. Observam-se ainda perfurações que denunciam a prévia existência de outros ornamentos – com toda a probabilidade também de carácter vegetalista – e que estão hoje ausentes.

A dinamização da parte inferior da moldura verifica-se pela presença de dois querubins e por dois ramos de carvalho (que acompanham o perfil curvo) que uma fita esvoaçante ata [fig.04]. O verso da peça é em madeira.



**Fig 01.** Medalhão com a efígie de Cristo em mármore policromos e moldura em metal dourado. Itália, segunda metade do século XVIII. 93cm (alt.), 60 cm (larg.), 16 cm (prof.). Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa (Inv. 3063).

1. Inv. PNA3063; dimensões: 93 cm (alt.) x 60 cm (larg.) x 16 cm (prof.).

2. A observação permite-nos considerar tratar-se este triângulo de uma aposição posterior (eventualmente resultante de uma intervenção de conservação e restauro) – veja-se FIG. 5.



Fig 02. Medalhão com a efígie de Cristo em mármore policromos e moldura em metal dourado. Itália, segunda metade do século XVIII – pormenor do relevo em mármore colorido.



Fig 03. Medalhão com a efígie de Cristo em mármore policromos e moldura em metal dourado. Itália, segunda metade do século XVIII – pormenor da moldura.

## TIPOLOGIA

Medalhões ostentando molduras em metal cinzelado dourado (prata, bronze, cobre ou latão) que enquadram desde composições em mosaico a tapeçarias passando por relevos em marfim, são objectos frequentes no contexto da produção artística romana de Setecentos. Aqueles guarnecendo composições em micromosaico (realizadas no âmbito da *Fabbrica di S. Pietro*, do Vaticano) constituíam-se com frequência como ofertas dos Sumos Pontífices a soberanos europeus, identificando-se ainda diversos exemplares em colecções de museus do Velho Continente.

Em Portugal existem dois medalhões desta tipologia, constantes do acervo do Museu Nacional de Arte Antiga, que tivemos ocasião de estudar e apresentar na exposição *A Encomenda Prodigiosa* (Vale 2013: 110-111).

Embora fazendo parte da mesma tipologia, a peça do Palácio Nacional da Ajuda difere daquelas do

Museu Nacional de Arte Antiga por um conjunto de razões, desde logo técnicas e materiais: os medalhões do MNAA ostentam molduras de bronze dourado – atribuíveis ao ourives e fundidor Francesco Giaroni (1692-1757) – enquadrando composições em micromosaico (figurando respectivamente um *Ecce Homo* e uma *Virgem Orante*) – da autoria do mosaicista da Pietro Paolo Cristofari (1685-1743) – enquanto o do PNA apresenta moldura em latão dourado guarnecendo uma composição escultórica relevada em mármore colorido.

Outra ordem de razões que estabelece uma dissimilhança entre as obras do MNAA e a do PNA prende-se com as soluções ornamentais, as quais, por comparação com outros espécimes tipologicamente afins e produzidas no mesmo contexto artístico-cultural, permite propor para a peça da Ajuda uma datação um pouco posterior. Com efeito, a datação dos medalhões do MNAA, coincidirá com as décadas



Fig 04. Medalhão com a efigie de Cristo em mármore policromos e moldura em metal dourado. Itália, segunda metade do século XVIII – pormenor da parte inferior da moldura.

de 30 ou 40 do século XVIII, anos em que o ourives e fundidor Francesco Giardoni realiza diversas outras obras para Portugal (Vale 2014: 195-221), enquanto aquela da peça da Ajuda deverá situar-se pelas décadas de 70 ou 80 da mesma centúria.

Por outro lado, deve referir-se que o mecanismo de chegada ao nosso país de todas estas peças pode ser o mesmo: uma oferta com origem em Roma e mais concretamente no Vaticano. Como tivemos ocasião de expor no âmbito da nossa abordagem das molduras do MNAA, cremos que a presença das mesmas entre

nós se ficou a dever a uma oferta pontifícia (Vale 2013: 110-111 e Vale 2015), e, embora o medalhão do PNA não ostente quaisquer armas, sejam as do ofertante (como se verifica em algumas outras peças a que adiante se fará alusão para efeitos comparativos), sejam as do destinatário, essa é uma hipótese plausível. Tal hipótese vê-se ainda alimentada pela circunstância de, do nosso ponto de vista, a obra não se encontrar íntegra, registando-se, nomeadamente, o que cremos tratar-se de uma intervenção na parte superior da moldura, local onde em outros exemplares afins se reconhece a presença de armas.

## CARACTERIZAÇÃO, DATAÇÃO E AUTORIA

O medalhão figurando Cristo pertencente às coleções do PNA, pelas suas características técnicas e opções ornamentais, afigura-se-nos, como se referiu,

uma peça datável da segunda metade do século XVIII produzida em ambiente seguramente italiano e, com muita probabilidade, romano.



Fig 05. Medalhão com a efígie de Cristo em mármore policromos e moldura em metal dourado. Itália, segunda metade do século XVIII – pormenor da parte superior da moldura.

A figuração de Cristo, embora de forma sumária, remete-nos, do ponto de vista iconográfico, para a Sua Paixão, como o denota a o manto vermelho que cobre os ombros e cujo nó é reconhecível sob o pescoço. Tal alusão à Paixão vê-se reforçada pela eleição dos ramos de carvalho, como elemento decorativo de carácter vegetalista, que se observam guarnecendo a parte inferior da moldura [fig.03 e fig.04]. O carvalho encontra-se desde logo associado à própria cruz, na qual Cristo foi crucificado e, em termos simbólicos, significa igualmente a força, o vigor da fé e da virtude cristã na adversidade (FERGUSON 1961: 35 e Impelluso 2004: 62-65).

A moldura, como se mencionou, apresenta afinidades com algumas peças produzidas em ambiente romano nas décadas de 70 e 80, em particular. Algumas semelhanças parciais quanto ao medalhão da Ajuda – designadamente quanto a soluções decorativas específicas – são reconhecíveis. Assim, na periferia da moldura (de pórfiro, bronze dourado e prata), igualmente produzida em ambiente romano e concretamente datada de 1773, que enquadra um mosaico

(figurando o *Ecce Homo*), da autoria de Alessandro Cocchi (1696-1780), e pertencente às colecções do Palácio Nacional da Pena (Inv. PNP 611) observa-se uma idêntica solução de folhas de louro dispostas em escama. Verificando-se o mesmo na moldura, em prata dourada, de um perfil de S. Pio V, da autoria do escultor, ourives e fundidor Francesco Righetti (1749-1818), que surgiu há alguns anos no mercado de antiquariato (e actualmente se encontra em local desconhecido) González-Palacios 2000a: 162 e González-Palacios 2004: 158).

Todavia estas últimas obras, pela morfologia (rectangular) das molduras e, no caso da do relevo de S. Pio V, também pelas dimensões mais reduzidas, não se constituem como objectos de comparação preferencial com a peça que temos em análise. Já a moldura, em bronze e cobre dourado, da autoria do ourives Giuseppe Spagna (1765-1839) – que desenvolveu actividade no contexto do Sacro Palácio Apostólico, à semelhança do que se verificara já com seu pai, o ourives Paolo Spagna (1736-1788) (Bulgari 1959: 422 e Calissoni 1987: 399-401) –

para uma composição em um mosaico de Filippo Cocchi, figurando a musa Euterpe (por vezes também referenciada como uma alegoria da Poesia) se assume como um objecto afim e comparável com o medalhão do Palácio Nacional da Ajuda. Nesta moldura de Giuseppe Spagna identifica-se não só a supra solução decorativa das folhas de louro dispostas em escama mas também a presença dos godrões. A obra data de 1790 (enquanto o mosaico data de 1785) e integra as colecções do Kunstindustrimuseet de Copenhaga (González-Palacios, 2000b: 149 e ss., González-Palacios 1997: 254, González-Palacios 2001: 177-178. Colle et al. 2001: 221 e González-Palacios 2004: 236).

Esta última peça apresenta, na parte superior da moldura, uma decoração de folhas e flores (ladeando duas famas tenentes das armas do papa Pio VI), cuja fixação na dita moldura que nos permite equacionar uma solução semelhante da que se verificava na moldura do medalhão do Palácio da Ajuda, no qual se observam ainda os orifícios [fig.01].

Alvar González-Palacios, autor que se ocupou como nenhum outro deste tema das molduras metálicas setecentistas, apresenta em diversas obras, e em particular no seu livro *Arredi e Ornamenti alla Corte di Roma 1560-1795*, um conjunto significativo destas peças, datáveis da década de setenta em diante, que funcionavam recorrentemente como presentes pontifícios a membros das casas reais europeias, em concreto, a quando das suas visitas à cidade pontifícia (González-Palacios 2004:227-241)<sup>3</sup>.

Um aspecto que importa referir é aquele que se prende com a datação destas obras. Nos casos em que não dispomos de documentação relacionada, nem tão-pouco de um elemento heráldico, que, pelo menos permita balizar num determinado arco temporal, a realização – como é o caso da peça do Palácio Nacional da Ajuda – a tentativa de estabelecer uma cronologia vê-se, por razões óbvias dificultada. São todavia as molduras que se assumem como a componente da obra que melhor se pode constituir como contributo para se atingir tal objectivo.

Com efeito, o que a moldura enquadra e garante, nomeadamente as composições em mosaico, repetem,

ao longo de um amplo lapso temporal os mesmos modelos pictóricos, como já tivemos ocasião de referir (VALE 2015). Eficaz exemplo desta situação é a moldura, de formato oval, datável de 1775, – que há poucos anos surgiu no mercado de antiquariato londrino e que possui actualmente paradeiro desconhecido –, a qual enquadrava uma composição em mosaico do *Ecce Homo* em tudo idêntica àquela pertencente ao acervo do Museu Nacional de Arte Antiga e a uma outra que integra as colecções do Palácio Real de Aranjuez, ou seja, tendo como modelo sempre a mesma pintura de Guido Reni. A moldura, cujo paradeiro é na actualidade desconhecido, apresentava contudo soluções decorativas diferentes daquelas eleitas por Francesco Giardoni (que cremos ser o autor das peças de Lisboa e o é seguramente das de Aranjuez), mais próximas daquelas veiculadas pelas molduras da autoria do ourives e fundidor Paolo Spagna (González-Palacios, 2004: 229).

Assim, convém sublinhar que a repetição das mesmas composições pictóricas em mosaico é frequente e não pode ser considerada para efeitos de datação das peças. Terão assim de ser as molduras a assegurar uma datação mais precisa, através da documentação ou da análise estilística, como se referiu.

Quanto a esta última vertente de análise importa também não ignorar as suas limitações, tendo em conta a adopção dos mesmos modelos compositivos e soluções decorativas por parte dos diferentes autores, alimentada pela circulação de elencos de gravuras, como o célebre *Promptuarium Artis Argentarie* de Giovanni Giardini (Giardini, 1759), a que pode ainda juntar-se um outro que conheceu igualmente grande difusão, as *Nuove Inventioni* de Filippo Passarini, impressas em Roma no ano de 1698 (Passarini, 1698). Apesar de vinda a lume nos derradeiros anos do século XVII, a obra de Passarini continuou a circular, sobretudo entre as diversas categorias de profissionais das artes decorativas, durante várias décadas da centúria de Setecentos. Por outro lado, a circulação de desenhos e de modelos tridimensionais entre oficinas, conhecida no ambiente da Roma do *Settecento* (Vale 2011: 197-215), é outro contributo relevante para uma relativa uniformização de formulários e soluções que obsta a uma eficaz atribuição de autoria claramente individualizada.

3. Acerca da produção crescentemente mais difusa, à medida que se avança de Setecentos para Oitocentos, veja-se também GRIECO 2008 e BANCHETTI 2004. Note-se que a opção pela forma quadrangular das molduras é cada vez mais frequente à medida que se avança no século XVIII, pelo que preferencialmente se consideram e referem aquelas ovais, ainda que não se ignorem as restantes para efeitos de comparação no que à gramática ornamental concerne.

Já o relevo da efígie de Cristo se revela mais problemático quanto a termos de comparação [fig.01]. De facto, embora o objecto não se nos afigure estranho, a verdade é que é fora do contexto romano que algumas semelhanças podem ser identificadas. Na Florença de Setecentos, e em concreto nas oficinas grã-ducais, foram produzidas algumas obras em mármore coloridos recorrendo ao relevo e não à técnica do embutido, mais característica do *Opificio*

*delle Pietre Dure*. Alguns relicários, como os de Santo Ambrósio (com uma figuração de *Daniel na cova dos leões*), Santa Maria Egípcíaca e S. Sebastião, realizados para a capela palatina da igreja de S. Lorenzo de Florença (Massinelli et al. 1992: 198-201, Bertani et al. 1995: 66-71) nas primeiras décadas do século XVIII, podem, entre outras obras, funcionar como referente e contributo para a difusão de um gosto, mas não mais do que isso.

## BIBLIOGRAFIA

BANCHETTI, Maria Grazia – *Collezione Savelli. Mosaici Minuti Romani*. Roma: Gangemi Editore, 2004

BERTANI, Licia, NARDINOCCHI, Elisabeta – *I Tesori di San Lorenzo 100 Capolavori di Oreficeria Sacra*. Florença-Livorno: Arnaud Editore–Sillabe, 1995

BULGARI, Costantino – *Argentieri, Gemmari e Orafi d'Italia*. Vol. II. Roma: Lorenzo del Turco, 1959

CALISSONI, Anna Bulgari – *Argentieri, Gemmari e Orafi di Roma*. Roma: Fratelli Palombi Editori, 1987

COLLE, Enrico, GRISERI, Angela, VALERIANI, Roberto – *Bronzi Decorativi in Italia. Bronzisti e Fonditori Italiani dal Seicento all'Ottocento*. Milão: Electa, 2001

FERGUSON, George – *Signs and Symbols in Christian Art*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1961

GIARDINI, Giovanni – *Promptuarium Artis Argentariae: ex quo, centum exquisito studio inventis, delineatis, ac in aere incisus tabulis propositis, elegantissimae, ac innumerae educi possunt novissimae ideae ad cujuscumque generis vasa argentea, ac aurea invenienda, ac conficienda. Opus non modo artis tyronibus, verum etiam proVectis magistris sane per utile invenit, ac delineavit Joannes Giardini ac in duas partes distribuit*. Roma: Fausti Amidei, 1759 (1.º edição, sob o título *Disegni Diversi*, 1714)

GONZÁLEZ-PALACIOS, Alvar, (dir.) – *Mosaici e Pietre Dure: mosaici a piccole tessere, pietre dure a Parigi e a Napoli*. Vol. I. Milão: Fratelli Fabbri Editori, 1982

\_\_\_\_ (dir.) – *L'Oro di Valadier: Un Genio nella Roma del Settecento*, Roma: Fratelli Palombi Editori, 1997

GONZÁLEZ-PALACIOS, Alvar – “Open Queries: Short Notes about the Decorative Arts in Rome”.

BOWRON, Edgar Peters, RISHEL, Joseph J., (ed.) – *Art in Rome in the Eighteenth Century*. Filadélfia: Merrell-Philadelphia Museum of Art, 2000

\_\_\_\_ – *Il Tempio del Gusto*. Vicenza: Neri Pozza Editore, 2000 (1.º edição 1984)

\_\_\_\_ – *Arredi e Ornamenti alla Corte di Roma 1560-1795*. Milão: Mondadori Electa, 2004

GRIECO, Roberto – *Micromosaici Romani*. Roma: Gangemi Editore, 2008

IMPELLUSO, Lucia – *La Nature et ses Symboles*. Paris: Hazan, 2004

MASSINELLI, Anna Maria, TUENA, Filippo – *Treasures of the Medici*. Londres: Thames and Hudson, 1992

PASSARINI, Filippo – *Nuove Invenzioni d'Ornamenti d'Architettura e d'Intagli Diversi Utili ad Argentieri Intagliatori Ricamatori et Altri Professori delle Buone Arti del Disegno*. Roma: Domenico de Rossi, 1698

VALE, Teresa Leonor M. – “L'atelier degli Zappati: opere per il Portogallo di una famiglia di argentieri romani del Settecento”.

DEBENEDETTI, Elisa, (ed.), *Studi sul Settecento Romano. Palazzi, chiese, arredi e scultura*. Vol. I. Roma: Bonsignori Editore, 2011

\_\_\_\_ – “145 e 146. Pietro Paolo Cristofari (1685-1743) – medalhões. Francesco Giardoni (1692-1757) – molduras. *Virgem Orante, Ecce Homo*”.

PIMENTEL, António Filipe, (ed.), *A Encomenda prodigiosa. Da Patriarcal à Capela Real de S. João Baptista*, (roteiro da exposição, MNAA). Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga – Museu de São Roque – Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2013

\_\_\_\_ – “Entre castiçais, vasos, bustos de santos e estátuas de apóstolos: cerimonial e aparato barroco do altar da Patriarcal Joanina”. *Cadernos do Arquivo Municipal*, 1, 2.º Série (2014)

\_\_\_\_ – “Testemunhos Brônzeos do Settecento Romano em Lisboa. As molduras do *Ecce Homo* e da *Virgem Orante* do Museu Nacional de Arte Antiga e outras obras de Francesco Giardoni”. *Revista de Artes Decorativas* (2015) (no prelo).

# PAISAGENS DE MACAU (SÉCS. XVIII-XIX) “VUE DE MACAO EN CHINE” VERSUS “ON THE GREEN” LANDSCAPES OF MACAU (XVIII-XIX CENTURIES) “VUE DE MACAO EN CHINE” VERSUS “ON THE GREEN”

**Maria Alexandrina Guimarães Martins da Costa**

*Doutoranda em Arte Património e Restauro na FLUL  
magmcosta@gmail.com*

## RESUMO

O Museu do Centro Científico e Cultural de Macau (CCCM) conserva no seu acervo uma gravura e um desenho com vistas da cidade de Macau, dos finais do séc. XVIII e da primeira metade do séc. XIX. A primeira, “Vue de Macao en Chine”, data de 1787 e é da autoria de Gaspard Duché de Vancy e o segundo, “On the Green”, um pouco mais tardio, é do ano de 1838 e foi desenhado por Warner Varnham.

Estes dois exemplares oferecem-nos perspectivas complementares e extremamente interessantes da cidade de Macau. Nos mesmos é possível reconhecer paisagens físicas e humanas e reconstituir ambientes.

Estas imagens serão analisadas em paralelo, nas suas semelhanças e diferenças e, no âmbito deste estudo, serão cruzadas com memórias escritas coevas, de forma a atingir-se outros níveis de compreensão e de leitura da realidade da época, para além da dimensão estritamente visual que as mesmas encerram.

## PALAVRAS-CHAVE

**Macau | gravura | desenho | Sécs. XVIII-XIX | CCCM**

## ABSTRACT

The Museum of the Macau Cultural and Scientific Centre, in Lisbon, holds in its collection an engraving and a drawing depicting Macau's views. The first, “Vue de Macao en Chine”, drawn by Gaspard Duché de Vancy dates back to 1787, while the second, “On the Green”, from Warner Varnham, dates back to 1838.

These two works give us complementary and extremely interesting perspectives of Macau city and allow us to recognize physical and human landscapes and reconstruct ambiances.

These images will be analyzed in parallel, in their similarities and differences and cross-checked with coeval written memories, in order to attain new levels of understanding of their epoch, beyond their strictly visual dimension.

## KEYWORDS

**Macau | engraving | drawing | XVIII and XIX centuries | CCCM**

## PAISAGENS DE MACAU (SÉCS. XVIII-XIX)

### “VUE DE MACAO EN CHINE” VERSUS “ON THE GREEN”

“Seja qual for a circunstância histórica de concepção, de produção ou de fruição, as imagens artísticas são sempre um testemunho estético dotado de muitos sentidos. Elas apresentam-se ao nosso olhar com significações distintas e com variados traços de comunicabilidade que se expressam tanto no plano da sua estrita conjuntura de tempo e de espaço, como, sobretudo, no plano de uma dimensão trans-contextual que lhes confere novos níveis de leitura.

As obras de arte são, quase sempre, uma espécie de *jogo de espelhos* na sua qualidade natural de objectos vivos, dotados da capacidade de prolongarem a sua função pela fruição, de assumirem novos contextos e de se exprimirem em plenitude face a novos olhares.”

(Serrão, 2007:7)

O Museu do Centro Científico e Cultural de Macau (CCCM) conserva no seu acervo uma gravura e um desenho com vistas da cidade de Macau, dos finais do séc. XVIII e da primeira metade do séc. XIX. A primeira, “Vue de Macao en Chine”, data de 1787 e é da autoria de Gaspard Duché de Vancy e o segundo, “On the Green”, um pouco mais tardio, é do ano de 1838 e foi desenhado por Warner Varnham.

Estes dois exemplares oferecem-nos perspectivas com-

plementares e extremamente interessantes da cidade de Macau. Nos mesmos é possível reconhecer paisagens físicas e humanas e reconstituir ambientes.

Estas imagens serão analisadas em paralelo, nas suas semelhanças e diferenças e, no âmbito deste estudo, serão cruzadas com memórias escritas coevas, de forma a atingir-se outros níveis de compreensão e de leitura da realidade da época, para além da dimensão estritamente visual que as mesmas encerram.

## A GRAVURA “VUE DE MACAO EN CINE” DE GASPARD DUCHÉ DE VANCY

A expedição que deveria completar a última viagem do malgrado Capitão Cook e explorar as passagens do Mar de Bering partiu de Brest a 1 de Agosto de 1785, sob o comando de Jean-François de Galaup La Pérouse (1741-1788),<sup>1</sup> levou consigo Gaspard

Duché de Vancy (1756-1788), artista vienense formado em Paris e pertencente aos círculos da corte,<sup>2</sup> para “(...) pintar os costumes, as paisagens e, em geral, tudo o que não é possível descrever” (Millet-Mureau, 1797: 7).

1. La Pérouse, que se alistou aos 15 anos, fez toda a sua carreira na marinha. Ferido e capturado pelos ingleses na batalha contra o Almirante Howke, em 1759, depois da repatriação voltou ao mar. Distinguiu-se como comandante naval durante a Guerra da Independência Americana, não só pelos seus dotes militares mas também pela humanidade que demonstrou em 1732, em Hudson Bay. La Pérouse permitiu que os ingleses, por si derrotados, pudessem ficar com as provisões e as armas necessárias à sua sobrevivência durante o Inverno que se aproximava. (Marchant).

2. Terá, eventualmente, pintado o retrato de Maria Antonieta. Antes de se juntar à expedição tinha estado em Itália e em Londres, onde as suas pinturas foram expostas na Royal Academy. (Inglis, 2008: 109-110).

Após terem passado pelas Canárias, aportado na ilha de S. Catarina (Brasil), dobrado o Cabo Horn, visitado a Ilha da Páscoa e o Hawaii, navegado até ao Alasca e explorado a costa ocidental da América, as embarcações da expedição, *La Boussole* e *L'Astrolabe*, chegaram a Macau em Janeiro de 1787 (Millet-Mureau, 1797: 316). La Pérouse considerou esta cidade muito alegre, embora em decadência: “Da sua antiga opulência restam várias belas casas alugadas aos encarregados das diferentes companhias, que são obrigados a passar o Inverno em Macau (...)” (Millet-Mureau, 1797: 328).

Durante a estadia da expedição em Macau, Duché de Vancy desenhou a paisagem que se observava, a partir do adro da Igreja de S. Francisco, que intitulou “Vue de Macao en Chine”. Aquele desenho foi posteriormente gravado por Masquelier,<sup>3</sup> constituindo

a gravura daí resultante a ilustração N.º 40 do *Atlas de la Voyage de La Pérouse*. Este *Atlas*, editado em 1797, reúne todas as gravuras executadas segundo os desenhos feitos, até 1787, durante a malograda expedição.<sup>4</sup>

O Museu do Centro Científico e Cultural de Macau (CCCM) é detentor de um exemplar, aguarelado, desta gravura [fig.01] que retrata a vista da cidade a partir do Convento de S. Francisco [fig.03]. No mesmo é possível reconhecer vários marcos arquitectónicos desta cidade, tais como as estruturas defensivas — muralhas e fortes do Monte, do Bom Parto e Fortim de S. Pedro, e edifícios religiosos — conventos de S. Clara, de S. Agostinho e de S. Domingos, bem como as igrejas de S. Paulo e da Sé [fig.02] e, ainda, alguns dos tipos característicos da população local, referidos no relato da *Voyage de l’Ambassade de la*



Fig 01. “Vue de Macao en Chine”, 1787, desenho de Gaspard Duché de Vancy (1756-1788) gravado por Louis Joseph Masquelier (1741-1811); gravura aguarelada sobre papel; 25,3 x 40,3 cm; Museu do CCCM, Lisboa (foto do autor).

3. Louis Joseph Masquelier (1741-1811) foi um gravador muito conceituado. Expôs no *Salon* de Paris de 1793 a 1803, tendo obtido uma medalha em 1802. Gravou numerosas estampas da *Voyage en Italie*, segundo desenho de Saint-Nom e outras segundo Monet e Vernet. São também da sua autoria as ilustrações das *Metamorfoses de Ovidio* e dos *Tableaux de la Suisse*. Gravou ainda cenas da *Voyage de La Pérouse* e foi um dos oito artistas encarregues de gravar os desenhos enviados para França pelo Imperador da China, em 1774. Foi, ainda, director da revista artística de J. B. Wicard intitulada *La Galerie de Florence* (Benézet, 1966: 825).
4. Depois de sair de Macau, La Pérouse explorou a costa e os territórios a norte da Coreia, subiu o golfo da Tartária, descobriu que Sacalina era uma ilha e, em Setembro de 1787, dirigiu-se a Kamchatka, de onde enviou, por terra, um oficial para Paris com a descrição das suas descobertas. Graças a esta decisão os registos da viagem foram preservados, dado que a expedição desapareceu no ano seguinte (Marchant).

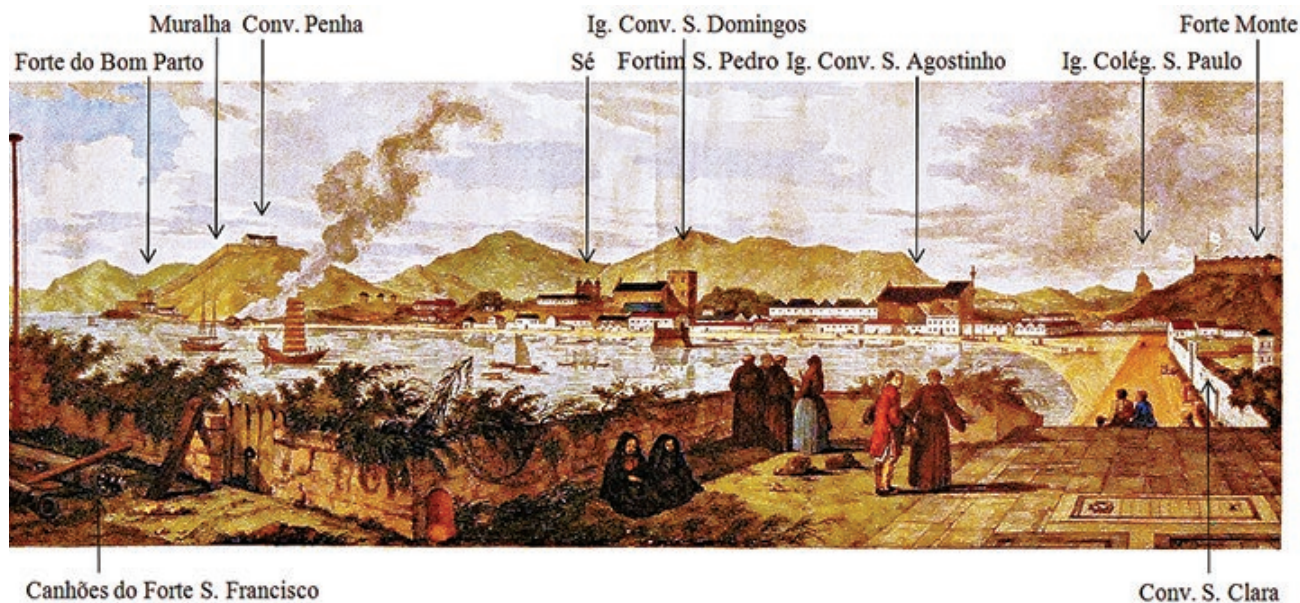


Fig 02. Identificação das estruturas militares e religiosas visíveis em “Vue de Macao en Chine”; Museu do CCCM, Lisboa (foto e legendas do autor).

*Compagnie des Indes Orientales Hollandaises vers l’Empereur de Chine dans les années de 1794 & 1795*, do seguinte modo:

“Os habitantes da cidade são uma mistura de portugueses, chineses e de um grande número de escravos dos dois sexos, de diversas nações da Índia, de modo que se deveria inventar um nome especial para designar esta raça abastardada e degenerada, porque o número de verdadeiros portugueses é muito pequeno. A maior parte dos que dizem sê-lo provêm de uma mistura de portugueses, chineses, malaios ou negros. Destes primeiros mestiços saíram de seguida os crioulos e outras combinações que, por seu turno, criaram novas misturas de tal maneira que será impossível encontrar noutra lugar do mundo uma amálgama idêntica de todas as nações e de figuras tão bizarras e de nuances variadas, desde o branco ao negro mais escuro, passando por todas as graduações do amarelo e do castanho” (Houckgeest, 1797: 259-260).

Duché de Vancy parece ter querido representar toda esta imensa variedade de tipos humanos, tendo animado o adro da igreja de S. Francisco com quatro franciscanos; três mulheres macaenses e um chinês; além de, nos primeiros degraus da escadaria que dá acesso ao adro, ter representado dois outros personagens, cujo vestuário desprovido de características quer orientais, quer ocidentais, parece indicar que pertencem a um

grupo bem distinto e numeroso no Macau de então — o dos escravos.

O autor da *Voyage de l’Ambassade de la Compagnie des Indes Orientales Hollandaises* não deixa de fazer uma referência à população feminina, evidenciando o seu desapontamento, pois embora as mulheres constituíssem “(...) mais de dois terços da população, encontram-se tão poucas beldades quanto indivíduos de penas brancas num bando de corvos” (Houckgeest, 1797: 259-260).

Por seu turno, as normas sociais a que as mulheres portuguesas tinham de se submeter são-lhe sobremaneira estranhas suscitando-lhe crítica:

“Um estrangeiro quase nunca vê uma mulher, sobretudo as da classe superior, porque quando saem são transportadas normalmente num Orimon (espécie de palanquim japonês) que é completamente fechado, onde se sentam no fundo. Quando caminham nas ruas, a sua cabeça está coberta, na totalidade, com um pano pintado das Índias que se abaixa e com o qual cobrem rapidamente o rosto à aproximação de qualquer homem, que apenas tem tempo de distinguir a cor da pele. Todo o relacionamento com uma mulher honesta é conseqüentemente recusado aos estrangeiros, enquanto aos monges e aos chineses é-lhes permitido livre acesso, sem que inspirem mais

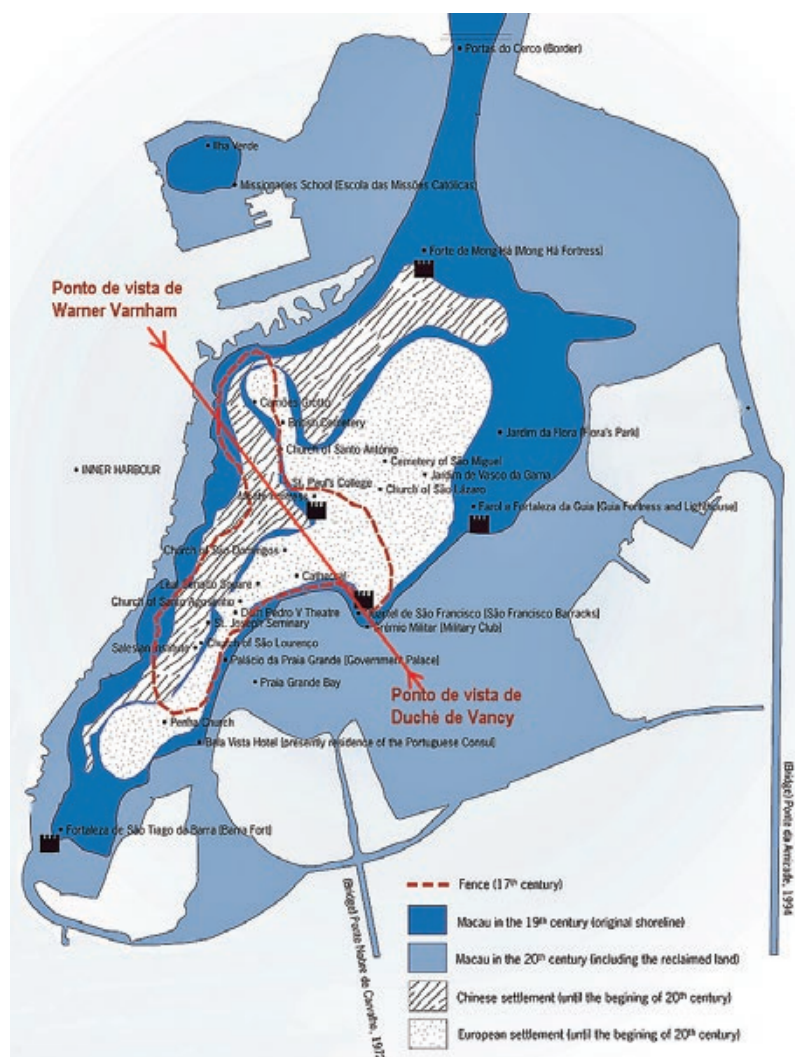


Fig 03. Mapa da evolução dos aterros de Macau, assinalando os pontos de vista dos artistas referidos neste texto (Disponível em <http://1.bp.blogspot.com/-mv9VWhcwXwl/TiRqKW h17CI/AAAAAAAAAL-s/4UQxU8QlZWw/s1600/MapaEvolucaoAterros.PNG> (2015.04.13) e com referência do autor)

receio do que os eunucos. Contudo, não é raro que aqueles piedosos confidentes tirem partido daquela agradável segurança e se aproveitem da credulidade marital" (Houckgeest, 1797: 263-264).

O "pano pintado das Índias" referido pelo cronista era a saraça, peça de vestuário que terá resultado da fusão do manto peninsular,<sup>5</sup> de herança mourisca, com o traje tradicional das mulheres asiáticas ou euro-asiáticas, que acompanharam os portugueses nos tempos de fixação em Macau, cuja peça principal de vestuário consistia num pano mais ou menos rico que lhes servia de saia,<sup>6</sup> por vezes complementado com uma blusa (*baju*) frequentemente executada num tecido transparente. Dado que o decoro cristão impôs

maior modéstia no trajar, surgiu então a saraça, pano igual ao da saia para servir de véu ou mantilha.<sup>7</sup>

Observador atento, Duché de Vancy representou as mulheres no adro da igreja envoltas nas suas saraças, os franciscanos tonsurados e de hábitos castanhos e o único chinês de acordo com os ditames da dinastia Qing que, sob pena de morte, obrigou todos os homens a raparem a testa e a usarem uma longa trança pendente sobre as costas.

Dada a reduzida extensão territorial de Macau, as suas paisagens foram repetidamente desenhadas pelos vários artistas ocidentais que, no século XIX, por ali passaram.

5. Até ao século XX as mulheres dos Açores usaram um manto embiocado, ou seja um manto com uma espécie de capuz que lhes rodeava o rosto.  
6. Usado pelas mulheres de Madagáscar, Ceilão, Malásia, Insulíndia, Indochina, Filipinas e ainda pelas mulheres dos vários grupos do subcontinente indiano, nomeadamente as de Guzarate. (Amaro, 1989: 169).  
7. Por ocasião de luto, as mulheres cristãs de Macau usavam uma saraça negra que imitava o véu das religiosas. No entanto, dado que por influência da moda ocidental o véu preto passou a ser considerado um sinal de distinção, as senhoras macaenses das classes privilegiadas transformaram a saraça numa mantilha de renda ou de seda negra que conservou as características da saraça e adquiriu, pelo seu uso original, a designação de *dó*. (Amaro, 1989: 169).

## O DESENHO “ON THE GREEN” DE WARNER VARNHAM

Warner Varnham, do qual muito pouco se sabe em termos biográficos, foi um deles. A “List of Foreigners” do *Chinese Repository*<sup>8</sup> regista a sua permanência na China, nos anos de 1837, 1841 e 1842 (*The Chinese Repository*, 1837: 429; 1841: 60; 1842: 58), sem referir qual a sua ocupação.

Quanto à razão da sua estadia no Oriente, há quem afirme ter sido um inspector de chá (Conner, 1993: 290), enquanto outros consideram que Varnham poderá ter estado ligado ao exército ou à marinha inglesa, como civil, o que explicaria a sua permanência de vários anos naquelas paragens e, nomeadamente, a sua presença em Zhoushan durante a primeira Guerra do Ópio.<sup>9</sup> Em alternativa, há também a possibilidade de Varnham ter feito parte de uma das casas mercantis de Cantão e de Macau (Wutrich, 1973: 1).

Desconhecido até ao início da década de sessenta do século passado, o seu trabalho é considerado importante por nos permitir um novo olhar sobre cenas

já representadas, nomeadamente por Chinnery e seus discípulos (Forbes, 1973).

O Museu do CCCM integra seis dos seus trabalhos, um dos quais representa uma vista inversa da de Duché de Vancy, ou seja, desde o paredão da baía da Praia Grande, em direcção ao Convento de S. Francisco [fig.04].

O desenho de Varnham [fig.04], no qual o autor legendou todos os marcos arquitectónicos importantes, conduz-nos praticamente à entrada do Convento de S. Clara, onde o singelo portal desenhado por Duché de Vancy [fig.02] surge, cerca de cinquenta anos depois, muito embelezado.

Reconhecemos, no entanto, a grande escadaria que dá acesso ao adro da igreja do Convento de S. Francisco e o miradouro próximo do Forte, do mesmo nome, onde Varnham desenhou uma grande bandeira da monarquia, ondeando ao vento.



Fig 04. “On the Green – Praya Grande – Macau”, 1838, Warner Varnham (?-?); desenho à pena aguarelado com desenho a lápis subjacente, assinado e datado; 19 x 42,5 cm; Museu do CCCM, Lisboa (foto do autor).

8. O *Chinese Repository* foi um periódico destinado à informação das Missões Protestantes do Sudeste Asiático, publicado anualmente em Cantão (Guangzhou), entre Maio de 1832 e Dezembro de 1851. (“*Chinese Repository 1832-1851*”).

9. Warner Varnham presenciou vários episódios da Guerra do Ópio. Entre outros, representou a destruição de ópio pelas autoridades chinesas na aguarela *Factories Canton – During the Opium Surrender taken from Dr. Cox’s verandah*, datada de 1 de Abril de 1839, e o transporte e fornecimento de provisões ao exército inglês que ocupou Zhoushan, em *Bouree Tree/Village of St. Jacinto, Strs. of St. Vernardino Phillipines (...) from Sýden for provisions en Route for Chusan*, de 19 de Setembro de 1840. (Wutrich, 1973: 1-2).

Tal como Duché de Vancy, Varnham retrata diferentes tipos humanos tais como os religiosos, neste caso um membro do clero secular envergando sotaina e barrete; os escravos, representados pelo negro de tronco nu, que segura a sombrinha que protege do sol duas macaenses cobertas por saraças; e uma figura feminina, em primeiro plano, envergando um vestido rodado, decotado e de mangas tufadas, muito em voga em meados do século XIX.

No entanto, o desenho comporta também outros pormenores não identificados, cujo interesse só é revelado se cruzarmos a imagem com outras fontes de informação. Atente-se para a zona arborizada, à direita da Fig. 5, que constituía um “salão de baile” naquela época, conforme se apurou através da documentação coeva que apresentaremos de seguida.

Em 1843 foi publicado em Londres um conjunto de cartas, consideradas relatos autênticos, embora breves, de eventos tardios ocorridos na China, por se julgarem de interesse público, enquanto não surgissem textos mais elaborados. A carta datada de 5 de Novembro de 1841 é a que nos permite visualizar, com um olhar diferente, o desenho de Varnham e atestar que a mancha verde próxima do Convento de S. Francisco era, então, uma zona de dança.

“A bordo do «Sulimany», Baía de Hong Kong 5 de Novembro de 1841

(...) O «passeio» em Macau é a Praia Grande – o grande caminho pavimentado ao longo da praia. Próximo, e na base da grande escadaria que leva à igreja de S. Francisco há uma zona verde onde, até há poucos anos, os portugueses costumavam dançar nas noites de luar, no Verão. Que belo deverá ter sido! A cidade, as colinas, o mar e as ilhas delimitando o seu espaçoso salão de baile em vez das quatro pequenas paredes e do calor sufocante de uma festa londrina. Imagine-se, também, o olhar admirado dos chineses que naquela pálida luz poderiam ter passado por macacos, não fora a distinta origem da sua cauda.

Tudo isto já acabou. Quando os comerciantes ingleses, expulsos de Cantão, foram obrigados a estabelecer-se em Macau, os hábitos alteraram-se. Seguramente transportamos connosco a desconfiança, o tédio e a repugnância, seja para onde for que vamos. Os portugueses já não dançam ao ar livre mas os cavalheiros e as senhoras passeiam ao luar e, segundo me disseram, passam noites inteiras nas colinas a tocar guitarra e a cantar (...)” (*The Last Year in China* (...), 1843: 69-70).



Fig 05. Pormenor de “On the Green – Praya Grande –Macau”, 1838, Warner Varnham (?-?);desenho à pena aguarelado com desenho a lápis subjacente, assinado e datado; 19 x 42,5 cm; Museu do CCCM, Lisboa (foto do autor).

A análise atrás exposta constitui mais um marcante exemplo da forte relação entre a palavra e a imagem. Dela decorre que sem as palavras as imagens constituem, essencialmente, “cenários” estáticos e, por seu turno, sem as imagens as palavras dificilmente nos situam no espaço.

Assim, palavra e imagem não são antagonistas mas, pelo contrário, aliadas que, neste caso, nos proporcionam um entendimento mais perfeito de uma realidade há muito desaparecida.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Duché de Vancy e a de Warner Varnham constituem-se, pois, como importantes testemunhos visuais de Macau nos finais do séc. XVIII e na primeira metade do séc. XIX. Para além dos elementos nelas

contidas, que nos permitem reconstituir paisagens físicas e humanas, assim como ambientes de época, deste porto mercantil, estas representações ganham uma nova luz quando são cruzadas com fontes coevas.

## BIBLIOGRAFIA

AMARO, Ana Maria — *O traje da mulher macaense – Da Saraça ao Dó das Nhonhonha de Macau*. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1989.

BENÉZIT, E. — “Louis Joseph Masquelier”. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. 3.ª ed.. Tome V. Saint-Ouen (Seine): Gründ, 1966.

“Chinese Repository 1832-1851”. *Bibliotheca Sinica 2.0*. Disponível em <http://www.univie.ac.at/Geschichte/China-Bibliographie/blog/2010/06/19/chinese-repository-1832-1851/> (2015.04.14)

CONNER, Patrick — *George Chinnery 1774-1852: artist of India and China Coast*. Woodbridge: Antique Collectors Club, 1993.

FORBES, H. A. Crosby — “Foreword”. *Warner Varnham: a visual diary of China and the Philippines: 1835 to 1843*. Milton: Museum of the American China Trade, 1973, p. vii.

HOUCKGEEST, André Everard Van Braam — *Voyage de l’ambassade de la Compagnie des Indes Orientales Hollandaises vers l’Empereur de la Chine, dans les années de 1794 & 1795*. Tome Premier. Philadelphie: Imprimeur-Libraire, 1797. Disponível em <https://archive.org/stream/voyagedelaprouse02lapr#page/n7/mode/2up> (2015.04.05).

INGLIS, Robin — “Duché de Vancy”. *Historical Dictionary of Discovery and Exploration of the Northwest Coast of America*. Plymouth: Scarecrow Press, Ld, 2008.

MARCHANT, Leslie R. — “La Pérouse, Jean-François de Galaup (1741–1788)”. *Australian Dictionary of Biography*. National Centre of Biography. Australian National University. Disponível em <http://adb.anu.edu.au/biography/la-perouse-jean-francois-de-galaup-2329/text3029> (2015.04.13).

MILET-MUREAU, M. L. A. — *Voyage de La Pérouse Autour du Monde*. Tome Second. Paris: Imprimerie de la République, 1797. Disponível em <https://archive.org/stream/voyagedelaprouse02lapr#page/n7/mode/2up> (2015.04.05).

SERRÃO, Vítor — *A Trans-Memória das Imagens – Estudos Iconológicos de Pintura Portuguesa (séc. XVI-XVIII)*. Chamusca: Edições Cosmos, 2007.

*The Chinese Repository*. vol. V. Canton: Printed for the proprietors, 1837. Disponível em [http://books.google.pt/books?vid=HARVARD:32044024615031&printsec=titlepage&redir\\_esc=y#v=onepage&q=varnham&f=false](http://books.google.pt/books?vid=HARVARD:32044024615031&printsec=titlepage&redir_esc=y#v=onepage&q=varnham&f=false) (2015.04.10).

*The Chinese Repository*. vol. X. Canton: Printed for the proprietors, 1841. Disponível em [http://books.google.pt/books?vid=HARVARD:AH3NUM&printsec=titlepage&redir\\_esc=y#v=onepage&q=varnham&f=false](http://books.google.pt/books?vid=HARVARD:AH3NUM&printsec=titlepage&redir_esc=y#v=onepage&q=varnham&f=false) (2015.04.10).

*The Chinese Repository*. vol. XI. Canton: Printed for the proprietors, 1842. Disponível em [http://books.google.pt/books?vid=HARVARD:32044014583264&printsec=titlepage&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](http://books.google.pt/books?vid=HARVARD:32044014583264&printsec=titlepage&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false) (2015.04.10).

*The Last Year in China, to the peace of Nanking, as sketched in letters to his friends, by a Field Officer, actively employed in that country with a few conclusions and remarks on our past and future policy in China*. London: Longman & Brown & Green and Longmans, 1843. Disponível em <https://books.google.pt/books?id=I3rgHp7A0sEC&pg=PA69&dq=the+last+year+in+china,+to+the+peace+of+nanking+Praya+Grande&hl=pt-PT&sa=X&ei=FvkuVaTNNcfJPYXAgagB&ved=0CCEQ6AEwAA#v=onepage&q=the%20last%20year%20in%20china%2C%20to%20the%20peace%20of%20nanking%20Praya%20Grande&f=false> (2015.04.10).

WUTRICH, Mary Anne — “Warner Varnham – A visual diary of China and the Philippines, 1837-1843”. *Warner Varnham: a visual diary of China and the Philippines: 1835 to 1843*. Milton: Museum of the American China Trade, 1973, pp. 1-3.

# NOTAS PARA UMA BIOGRAFIA DE LUÍS AUGUSTO DE PARADA E SILVA LEITÃO (1811-1858)

## A BIOGRAPHICAL SKETCH OF LUÍS AUGUSTO DE PARADA E SILVA LEITÃO (1811-1858)



**José Francisco Ferreira Queiroz**

*CEPESE (Universidade do Porto)  
correio@franciscoqueiroz.com*

### RESUMO

Neste trabalho, apresentamos uma primeira tentativa de esboço biográfico de Luís Augusto Parada e Silva Leitão (1811-1858). Litógrafo, desenhador, engenheiro condutor de obras e professor de Desenho, Luís Augusto Parada e Silva Leitão viveu em Lisboa, em Coimbra e no Porto, constituindo um exemplo interessante de mobilidade e de versatilidade, com uma actividade que combinava a arte e a indústria.

### PALAVRAS-CHAVE

**Litografia | Século XIX | Portugal | Indústria**

### ABSTRACT

This paper is a first biographical sketch of Luís Augusto Parada e Silva Leitão (1811-1858). Lithographer, illustrator, engineer and teacher of Drawing, he lived both in Lisbon, in Coimbra and in Porto, being an interesting example of mobility and capacity of combining artistic and technical skills.

### KEYWORDS

**Lithography | 19<sup>th</sup> century | Portugal | Industry**

Pelo lado da encomenda, poucas famílias representam tão bem os consumos artísticos do Porto romântico como a família Pinto Leite (Queiroz, 2004a: 212-213). Basta mencionar o palacete do Campo Pequeno (Queiroz, 2004b), o célebre busto recusado que António Soares dos Reis executou, representando Joaquim Pinto Leite (Santos, 1987), ou o monumental jazigo-capela que este mandou edificar no Cemitério da Lapa (Queiroz, 2011). Na Primavera de 1851, estava já construído o dito jazigo, mas o competente portão de ferro ainda não havia sido concebido. De facto, em 14 de Abril desse preciso ano, Joaquim Pinto Leite pagou 4\$800 “a Parada”, por um risco destinado ao tal portão. Este era, certamente, Luís Augusto de Parada e Silva Leitão, filho de José da Silva Leitão e de D. Francisca Rita de Parada e Silva, objecto destas notas biográficas.

Figura ainda insuficientemente estudada, Luís Augusto de Parada e Silva Leitão moveu-se profissionalmente

entre os campos artístico e técnico, evidenciando bem a marcante ligação romântica entre arte e indústria (Queiroz, 1999) [fig.01].

Luís Augusto de Parada e Silva Leitão nasceu a 12 de Junho de 1811,<sup>1</sup> em Elvas, onde o pai servia como capitão, no contexto das invasões francesas. Porém, o seu irmão mais velho, José de Parada e Silva Leitão (uma das maiores figuras da ciência e da técnica, no Porto do Romantismo, tendo sido Lente da Academia Politécnica e Director da Escola Industrial do Porto), nascera em Cernache do Bonjardim – antiga vila onde radicava esta família (Sousa, 1992).

No ano lectivo de 1834-1835, Luís Augusto de Parada e Silva Leitão esteve matriculado na Universidade de Coimbra, no 1.º ano de Filosofia e no 1.º ano de Matemática. Vivia ali, na Rua da Sofia, n.º 404, juntamente com o mencionado irmão, José de Parada

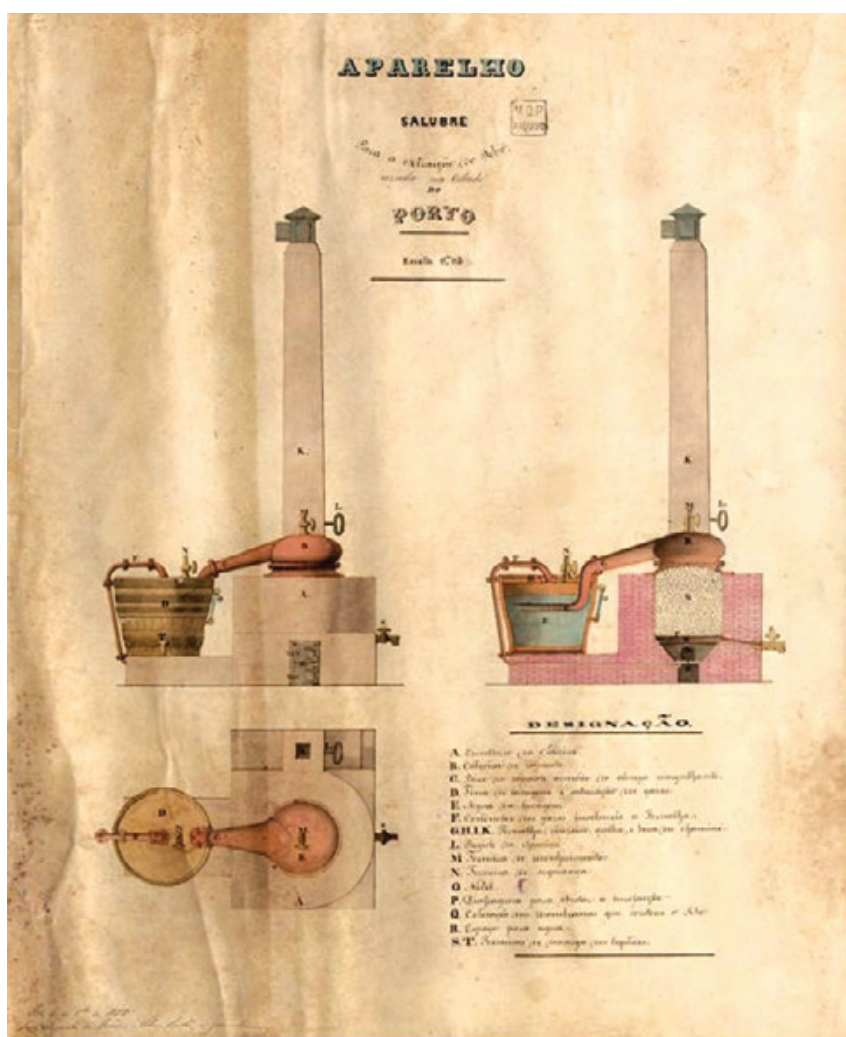


Fig 01. “Aparelho salubre para a extracção do sebo, uzado na Cidade do Porto”, Luís Augusto de Parada e Silva Leitão, 1853 (Biblioteca e Arquivo Histórico das Obras Públicas, cota: D 43 A BAHOP)

1. Foi apadrinhado, com procuração, pelo Conde de Resende, D. Luís. Cf. Arquivo Distrital de Portalegre, Paróquia de Santa Maria da Alcáçova de Elvas, Baptismos, 1810-1855, fl. 30v.

e Silva Leitão, que também estudava as mesmas matérias na Universidade, um ano mais adiantado, tendo sido colega do célebre José Vitorino Damásio, engenheiro, co-fundador da Fundação do Bolhão.<sup>2</sup> Porém, num dos assentos desse ano lectivo, Luís Augusto de Parada e Silva Leitão é dado como ausente.<sup>3</sup> Em 2 de Maio de 1840, foi admitido no Instituto Dramático de Coimbra.<sup>4</sup>

Inocêncio Francisco da Silva a ele alude como discípulo da antiga Aula Régia de Desenho de Figura e Arquitectura Civil, “a qual frequentámos juntos nos annos de 1826 a 1828”.<sup>5</sup> Acrescenta ainda que terá colaborado em periódicos políticos do Porto e de Coimbra. Num volume de suplemento ao Dicionário Bibliográfico Português, refere-se que um desses periódicos fora o efémero “A opposição nacional”, de 1844.<sup>6</sup> Curiosamente, Inocêncio Francisco da Silva atribui-lhe a redacção do pioneiro periódico “Jardim Portuense”, publicado no Porto durante o ano de 1844, com o subtítulo “Ensaio de um jornal popular de cultura, aclimação, nomenclatura, vulgarização e commercio das plantas, tanto economicas, como de recreio e ornato”. Esta atribuição viria a ser corrigida pelo próprio Inocêncio, por ter concluído que havia desdobrado erroneamente as iniciais L.A.P.S. do redactor do dito periódico, que correspondiam, sim, a Luís António Pereira da Silva.

Inocêncio Francisco da Silva menciona Luís Augusto de Parada e Silva Leitão como natural de Lisboa (o que já vimos não ser verdade), e Professor de Desenho no Instituto Industrial de Lisboa.<sup>7</sup> Porém, Luís Augusto de Parada e Silva Leitão alternou a sua residência entre Lisboa, Coimbra e Porto, tendo sido sobretudo desenhador e litógrafo. Foi pai do condutor de obras públicas Estevão Eduardo Augusto de Parada da Silva Leitão (nascido em 1844, gerado em sua segunda mulher, D. Maria das Dores Soares de Brito).<sup>8</sup> O próprio Luís Augusto de Parada e Silva

Leitão terá sido engenheiro civil, e ainda Moço Fidalgo.<sup>9</sup> Em Coimbra, foi membro da Loja Maçónica Filadélfia, fundada em 1844.<sup>10</sup> Já havia sido membro de outra loja coimbrã, a Loja Segredo, de 1843 (extinta em 1844), da qual abriu o selo e litografou, em cetim branco, os diplomas dos irmãos.<sup>11</sup>

Luís Augusto de Parada e Silva Leitão esteve envolvido na malograda revolução de Coimbra de 8 de Março de 1844, quando era litógrafo e ali vivia num edifício arrendado pela Misericórdia, ao cimo da antiga Rua de Coruche (actual Rua Visconde da Luz). Neste edifício foi improvisada uma tipografia, para se imprimir o tal periódico “A opposição nacional”, fiel ao Partido Progressista e redigida por irmãos da mencionada Loja Filadélfia. Esta tipografia terá sido fechada por ordem judicial, devido ao teor oposicionista do mencionado periódico. Já noutro edifício da mesma rua, no ano de 1845 viria a ser impresso um folheto clandestino contra Costa Cabral. Intitulou-se “Duas palavras aos governados por occasião de eleições” e contou com gravuras satíricas da autoria de Luís Augusto de Parada e Silva Leitão. Como consequência, este viria a ser pronunciado, e detido na casa onde residia em Coimbra.<sup>12</sup>

Supomos que Luís Augusto de Parada e Silva Leitão tenha exercido a litografia sobretudo nos primeiros anos após a conclusão dos estudos na Universidade de Coimbra, cidade onde terá então ficado a residir. De facto, juntamente com o seu irmão, José de Parada e Silva Leitão, e respondendo a um repto do colega de curso deste, José Vitorino Damásio, Luís Augusto de Parada e Silva Leitão descobriu pedra própria para litografia no Monte da Assioga, na freguesia de S. Martinho do Bispo, arredores de Coimbra. Depois de ensaios feitos no Porto em 1838, concluiu-se que as pedras extraídas desse monte eram realmente de boa qualidade para litografia, tendo então sido formada a

2. *Relação e Índice Alfabético dos Estudantes Matriculados na Universidade de Coimbra no anno lectivo de 1834 para 1835, suas naturalidades, filiações e moradas*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1834, p. 15-16 e 18-19.

3. Supostamente, em 1841-1842, terá voltado a frequentar o 1.º ano de Matemática, segundo notas de Américo A. M. de Quadros, em [http://www.geneall.net/P/forum\\_msg.php?id=72109&fview=e](http://www.geneall.net/P/forum_msg.php?id=72109&fview=e) (2015.06.06).

4. “Chronica Litteraria da Nova Academia Dramática”, n.º 11, Coimbra: Imprensa da Universidade, 9 de Maio de 1840, p. 169.

5. *Diccionario Bibliographico Portuguez*, Tomo 5, J-M, 1860, p. 228.

6. *Diccionario Bibliographico Portuguez*, Tomo 8 (primeiro tomo do Suplemento), A-B, 1867, p. 93.

7. *Diccionario Bibliographico Portuguez*, Tomo 5, J-M, 1860, p. 228.

8. A primeira mulher foi D. Teresa de Jesus Maire, com quem casou, em Coimbra, segundo notas de Américo A. M. de Quadros, em [http://www.geneall.net/P/forum\\_msg.php?id=72109&fview=e](http://www.geneall.net/P/forum_msg.php?id=72109&fview=e) (2015.06.06).

9. [http://memoria.ul.pt/index.php/Leitao\\_Luis\\_Augusto\\_de\\_Parada\\_e\\_Silva](http://memoria.ul.pt/index.php/Leitao_Luis_Augusto_de_Parada_e_Silva) (2015.06.06).

10. CARVALHO, Joaquim Martins de. – *Apontamentos para a História Contemporânea*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1868, p. 382.

11. CARVALHO, Joaquim Martins de. – *Apontamentos para a História Contemporânea*, p. 176.

12. CARVALHO, Joaquim Martins de. – *Apontamentos para a História Contemporânea*, pp. 382-383 e 385.

Companhia da Exploração das Pedreiras Litográficas em Coimbra, graças à participação de alguns investidores. Luís Augusto de Parada e Silva Leitão foi nomeado director da exploração, sendo-lhe então reconhecidos o seu “zêlo pela glória, e prosperidade nacional”, o seu “saber e inteligência”.<sup>13</sup>

Já no Porto, Luís Augusto de Parada e Silva Leitão foi autor do risco do monumento efémero erguido na Praça de D. Pedro, aquando da entrada régia de D. Maria II, em 1852 (Alves, 1992: 52) [fig.02]. Portanto, ainda que não fosse propriamente um artista académico, não admira que, um ano antes, tivesse sido chamado por Joaquim Pinto Leite, para conceber o risco do portão do seu jazigo-capela. É certo que, poucas semanas depois, Joaquim Pinto Leite pagou

dois outros riscos para o dito portão, agora ao engenheiro Manuel José do Couto Guimarães, figura fundamental da Arquitectura do Porto de meados do século XIX e que contamos biografar futuramente.

Em 1853, Luís Augusto de Parada e Silva Leitão levanta a “Projeção orisontal das secções do rio Douro desde a ponte pensil até á Fóz; Projeção vertical, desde a Cantareira até Felgueiras; Costa Norte da Fóz, até Carreiros com perfil e secções”, existente na Biblioteca e Arquivo Histórico das Obras Públicas. Neste período de residência no Porto, Luís Augusto de Parada e Silva Leitão mantém actividade como desenhador de arquitectura (Graça, 2005). Apesar disso, em 31 de Março de 1853, quando coadjuva nos testes feitos à resistência da ponte pênsil, Luís Augusto

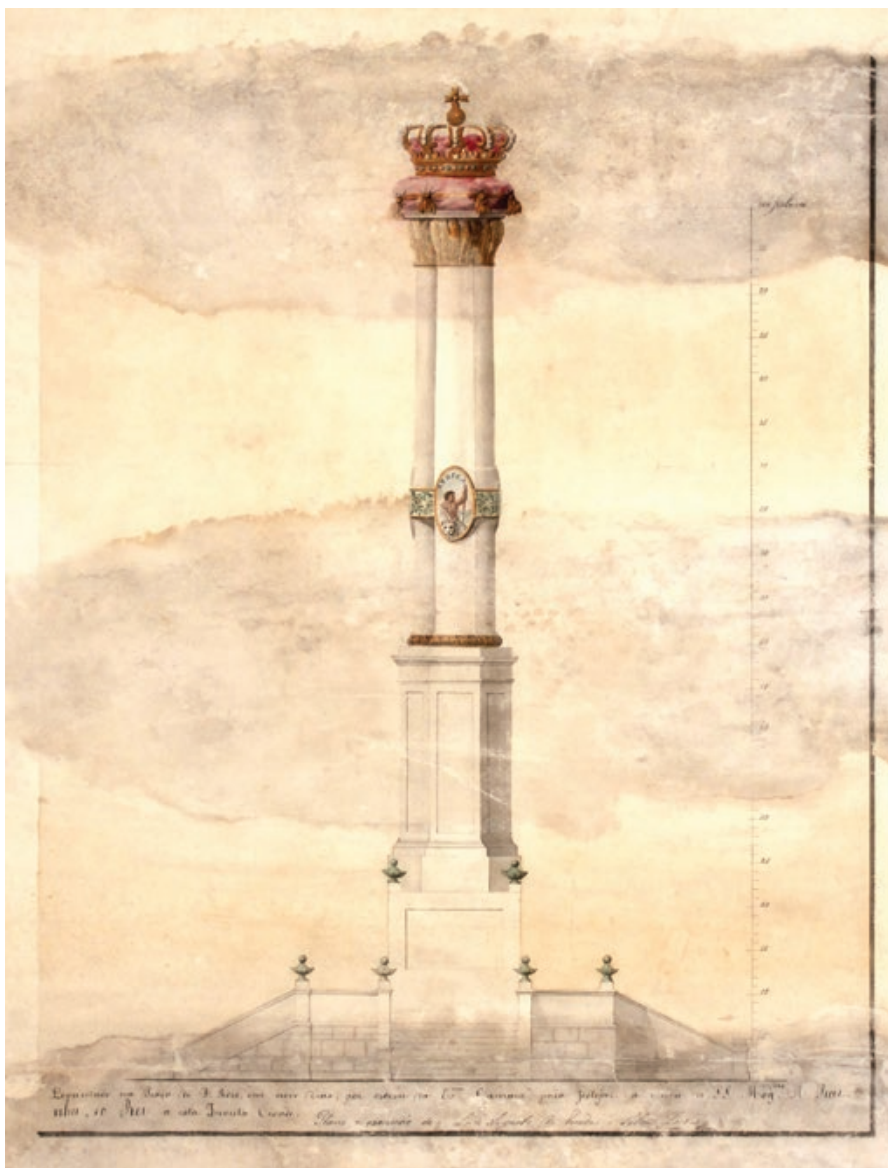


Fig 02. Projecto de obelisco erigido na Praça de D. Pedro para comemorar a visita de D. Maria II e de D. Fernando II, em Maio de 1852, por Luís Augusto de Parada e Silva Leitão (Arquivo Histórico Municipal do Porto, cota: D-CDT/A3-537)

13. “Chronica litteraria da Nova Academia Dramatica”, n.º 6, Abril de 1840, pp. 94-95.

de Parada e Silva Leitão é dado como Engenheiro Condutor, ao serviço das Obras Públicas do Distrito do Porto.<sup>14</sup> Em 1854, ampliou o projecto de José Vitorino Damásio para o satiricamente célebre “Drop” da Foz do Douro (planeado logo após o fatídico naufrágio do Vapor Porto, em 1852, e destinado a socorrer navios em dificuldades na entrada da barra), por ter reconhecido “a necessidade de serem os turcos mais compridos, para poderem lançar o barco por fora dos rochedos, e igualmente para poderem resistir ao embate do mar, que se despenha contra a sua base de um modo pavoroso”.<sup>15</sup>

Sabemos também que Luís Augusto de Parada e Silva Leitão foi autorizado, a seu pedido, a visitar a Exposição Universal de 1855, em Paris, para estudar “o estado de perfeição da Fotografia, da Chromolytografia, da arte de esmaltar os metaes, e da estamparia em tella e em papel; para melhor desempenhar as funções do magistério nos pontos de contacto entre o dezenho e estas artes”.<sup>16</sup>

Em 1857, Luís Augusto Parada da Silva Leitão era Professor de Desenho do Instituto Industrial de Lisboa, tendo concorrido a um lugar semelhante na Escola Politécnica de Lisboa. Chegou a prestar provas, em competição com o Eng. Pedro José Pézerat. Porém, as provas foram suspensas e o concurso, que era para um lugar, passou a ser para dois lugares, por portarias de 23 e 24 de Dezembro de 1857. Luís Augusto Parada da Silva Leitão foi então escolhido para professor adjunto, coadjuvando o Eng. Pézerat. Uma vez que todos os alunos matriculados na Escola Politécnica eram obrigados a frequentar Desenho, entendeu-se que um só professor não era suficiente para tantos alunos matriculados.<sup>17</sup>

Como professor da Escola Politécnica de Lisboa, terá sido assíduo e competente.<sup>18</sup> Luís Augusto de Parada e Silva Leitão acabaria por falecer relativamente novo, em 3 de Novembro de 1858, na sequência de uma bronquite que o atacara no início de Outubro.<sup>19</sup>

## BIBLIOGRAFIA

AGUIAR, Pedro de. – José Vitorino Damásio. *Villa da Feira. Terra de Santa Maria*. Ano 6, 17, Outubro (2007), [http://issuu.com/villadafeira/docs/villa\\_da\\_feira\\_17\\_1-192](http://issuu.com/villadafeira/docs/villa_da_feira_17_1-192) (2015.06.06).

ALVES, Joaquim Jaime Ferreira. – A entrada régia de D. Maria II no Porto em 1852. *O Tripeiro*. 7.ª Série, Ano XI, 2, Fevereiro (1992).

GRAÇA, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo. – Construções de elite no Porto (1805-1906). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005 (Dissertação de Mestrado em História da Arte).

QUEIROZ, José Francisco Ferreira. – Os Pinto Leite: uma família influente no Porto romântico. *O Tripeiro*. 7.ª Série, Ano XXIII, 7, Julho (2004a), pp. 212-213.

\_\_\_\_\_. – *A Casa do Campo Pequeno, da família Pinto Leite. Abordagem preliminar a uma habitação notável do Porto Romântico*. Porto: 2004b (separata da Revista da Faculdade de Letras – Ciências e Técnicas do Património, Vol. III), 33 páginas. URL: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4090.pdf>

\_\_\_\_\_. – O ensino das artes industriais no Porto do século XIX. *O Tripeiro*. 7.ª Série, Ano XVIII, 5, Maio (1999), pp. 140-144 / 6, Junho (1999), pp. 177-182.

\_\_\_\_\_. – «Uma extravagância». A capela tumular de Joaquim Pinto Leite. *Actas do congresso “O Porto Romântico”* (Escola das Artes da Universidade Católica, Porto, 29 e 30 de Abril de 2011). I, pp. 249-260.

SANTOS, Paula Mesquita dos. – *O desenho e a modelação na obra de A. Soares dos Reis*. Roteiro da exposição comemorativa do 150º aniversário do nascimento do escultor. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1987.

SOUSA, Francisco de Almeida e. – Os grandes vultos do Porto. José Parada Leitão. *O Tripeiro*. 7.ª Série, Ano XI, 2, Fevereiro (1992), pp. 34-39.

14. *Colecção oficial de legislação portuguesa, redigida por José Máximo de Castro Neto Leite e Vasconcelos. Anno de 1853*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1854, pp. 61-63.

15. AGUIAR, Pedro de. – José Vitorino Damásio. *Villa da Feira. Terra de Santa Maria*. Ano 6, 17, Outubro (2007), [http://issuu.com/villadafeira/docs/villa\\_da\\_feira\\_17\\_1-192](http://issuu.com/villadafeira/docs/villa_da_feira_17_1-192) (2015.06.06), p. 38.

16. Biblioteca e Arquivo Histórico das Obras Públicas, Processo de Luís Augusto de Parada e Silva Leitão, cota PI – Cx. 87.

17. *Escola Politécnica de Lisboa. Comemoração do 1.º Centenário*. Lisboa, Faculdade de Ciências de Lisboa, 1937, p. 25-26.

18. *Escola Politécnica de Lisboa*, p. 26.

19. *Escola Politécnica de Lisboa*, p. 26.

# **“PITORESCO E ROMANTICO”: PREMISSAS PARA A CONSERVAÇÃO DO SÍTIO DA ARRÁBIDA, SEGUNDO O DOUTOR ANTÓNIO NUNES DE CARVALHO, RESPONSÁVEL DO DEPÓSITO DAS LIVRARIAS DOS EXTINTOS CONVENTOS**

## **“PICTURESQUE AND ROMANTIC”: PREMISSES FOR CONSERVATION OF THE PLACE OF ARRÁBIDA, ACCORDING TO DOCTOR ANTÓNIO NUNES DE CARVALHO, IN CHARGE OF THE DEPOSIT OF LIBRARIES OF EXTINCT CONVENTS**

**Rute Massano Rodrigues**

*Doutoranda / ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa  
rute.massanorod@gmail.com*

### **RESUMO**

O Doutor António Nunes de Carvalho, homem dedicado à memória, desempenhou um papel importante na valorização do património nacional. Liberal, académico, antigo exilado político, ocupou o cargo de encarregado do Depósito das Livrarias dos Extintos Conventos, altura em que defendeu a conservação da Arrábida, sítio com história e características únicas. Propomo-nos revelar mais sobre uma personalidade com importantes contactos e uma ação interventiva na sociedade da época, fazendo parte das correntes liberal e romântica que contribuíram para a implementação de políticas patrimoniais na primeira metade do século XIX.

### **PALAVRAS-CHAVE**

**Nunes de Carvalho | Romantismo | Pitoresco | Património | Arrábida**

### **ABSTRACT**

Doctor António Nunes de Carvalho, man dedicated to the memory, played an important role in the enhancement of national heritage. Liberal, academic, former political exile, he served in charge of Deposit of Libraries of Extinct Convents, when he defended the conservation of Arrábida, place with history and unique features. We propose to reveal more about a personality with important contacts and an interventive action in the society of that time, as part of the liberal and romantic currents that contributed to the implementation of heritage policies during the first half of the 19<sup>th</sup> century.

### **KEYWORDS**

**Nunes de Carvalho | Romanticism | Picturesque | Heritage | Arrábida**

A quarta década do século XIX em Portugal caracterizou-se por profundas mudanças políticas, sociais e culturais. A implementação do liberalismo trouxe consigo, através de D. Pedro IV, de D. Maria II e de um conjunto de personalidades, antigos exilados políticos, ideias que tinham como objetivo “civilizar” o país, equiparando-o a outras nações europeias.

A extinção das Ordens Religiosas, em 1834, colocaria nas mãos do Estado património móvel e imóvel, meios que poderiam contribuir significativamente para essa concretização; para além da instrução e valorização do indivíduo, da sua utilização com fins pedagógicos e culturais, tinham um valor material, muitas vezes estratégico-político e financeiro, justificando a sua conservação.

O Romantismo desenvolver-se-ia enquanto consequência natural das profundas mudanças políticas e sociais que as sociedades europeias enfrentavam. Com a sua base em França, Alemanha e Inglaterra, as ideias chegariam a Portugal através de exilados e viajantes, figuras chave no processo de difusão e tomada de consciência dos valores nacionais. Enquanto velhos símbolos do poder eram rejeitados, conventos eram encerrados, património descuidado ou mesmo destruído, surgia um sentimento de proteção e nacionalismo romântico, em que os monumentos eram vistos como documentos históricos que importava preservar. Desenvolvia-se a noção de património nacional e com ela a ideia da importância da sua conservação.

## NUNES DE CARVALHO E O PATRIMÓNIO

Tal como Alexandre Herculano ou Almeida Garrett, também o Doutor António Nunes de Carvalho (Viseu, 1786 – Coimbra, 1867) – encarregado do Depósito das Livrarias dos Extintos Conventos<sup>1</sup> (DLEC), tinha sido um exilado. [fig.01]

No exílio, entre 1828 e 1833, desenvolve contactos na mais alta esfera liberal portuguesa e priva com personalidades como o bibliotecário, conservador, professor, arqueólogo e egiptólogo Champollion-Figeac (1778-1867)<sup>2</sup>, irmão de Jean-François Champollion. Em finais de 1831, ou inícios de 1832, era escolhido para a nobre tarefa de professor de Literatura Portuguesa da futura Rainha D. Maria II, em Paris (Barata, 2003: 33). No estrangeiro, este antigo lente da Universidade de Coimbra encetava aquela que José Maria de Abreu (1818-1871) descreverá como

“uma nova era de vastas e profundas lucubrações científicas, de novos e variados estudos, em que tãoobem sabia aproveitar as longas horas de duro exílio, e mitigar as saudades da patria, procurando, então mesmo que tão adversa se lhe mostrava, servil-a e honral-a com os seus escriptos, e eruditas publicações.” (*Gazeta*, 1867:1).

Nunes de Carvalho, revelaria ao longo da sua vida, um interesse pela memória, talvez fomentado pelo contacto próximo com D. Fr. Manuel do Cenáculo Vilas Boas (1724-1814) que o chama, em 1806, para leccionar Humanidades em Évora<sup>3</sup> (*Gazeta*, 1867:1). Com este intelectual “completou a sua educação litteraria, e adquiriu aquelle extremado amor pelas letras e pelos seus cultores, que foi a paixão dominante de toda a sua vida.” (*Gazeta*, 1867:1); Cenáculo era

1. Estrutura montada no extinto convento de São Francisco da Cidade, com o objetivo de proceder à recolha e gestão das “Livrarias, Cartorios, Pinturas, e mais preciosidades litterarias e scientificas” dos conventos suprimidos. Portaria/circular de 24 de março de 1835. Biblioteca Nacional de Portugal, Reservados, Arquivo Histórico, BN/AC/INC/DLEC/01/Cx-01-01

2. Arquivo Nacional da Torre do Tombo (A.N.T.T.), Condes de Linhares, Mç. 109 doc.7, Mç. 41 doc. 11.

3. O percurso de Nunes de Carvalho tinha-se iniciado no Colégio Oratoriano de S. Filipe de Néri, onde revelou grande brilhantismo, sendo convidado em 1804, para professor substituto da cadeira de Latim (*Gazeta*, 1867:1). Depois de Évora, Coimbra foi o destino seguinte. Em 1809 era professor de Lógica no Real Colégio das Artes. Já formado em Cânones e Leis, em 1822 tomou o grau de doutor em Jurisprudência, ano em que passa a professor efetivo da Universidade. A adesão à Causa Liberal levou a que em 1823 fosse incluído na lista de lentes conotados com o liberalismo e a que, em 1828, abandonasse aquela cidade devido a razões políticas, relacionadas com a vitória do absolutismo miguelista. O clima político e as perseguições dos miguelistas levaram-no a exilar-se primeiro na Galiza, e depois, em Inglaterra e em França. (Barata, 2003: 33).

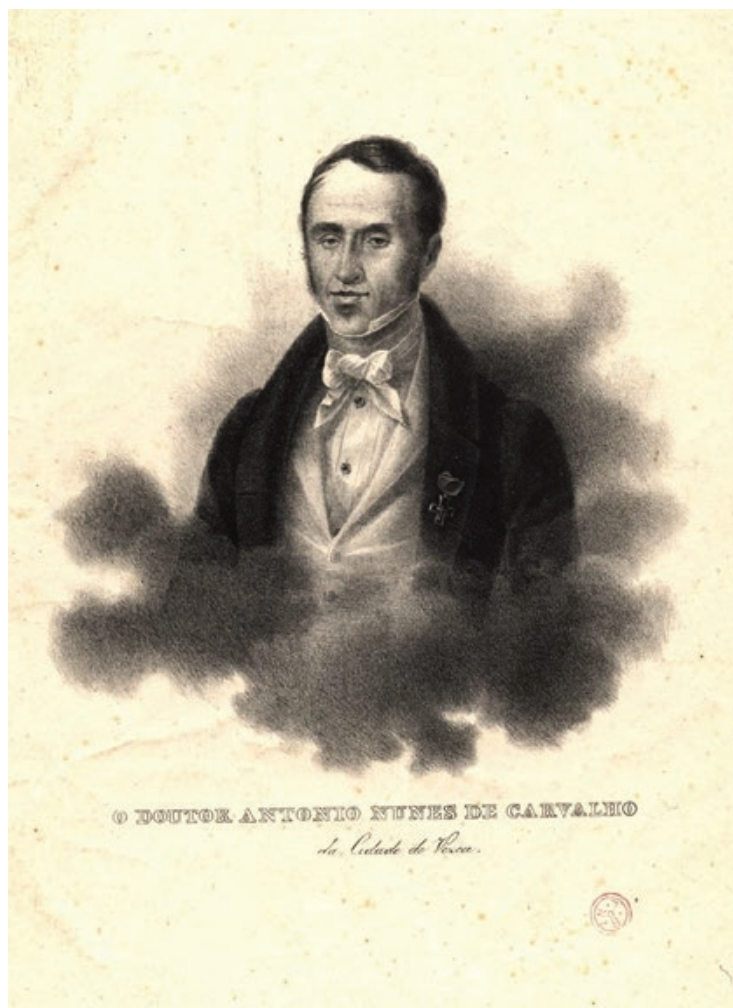


Fig 01. O Doutor Antonio Nunes de Carvalho da Cidade de Vizeu, s.d.; autor desconhecido; litografia, p&b; 15x14,7 cm; cota: E.1659 P.; © BNP

também um colecionador, interessado na construção de uma memória nacional<sup>4</sup>, característica que o direciona, precocemente, no caminho do romantismo. A convivência do futuro encarregado do DLEC, com

esta eminente figura e com outras com quem conviveu durante o exílio, tê-lo-á aproximado dos vetores chave do liberalismo e do romantismo, com consequências na construção da sua sensibilidade cultural.

## TEMPO DE "HERÓIS"

Num tempo considerado como o despertar do romantismo português, em que Camões era a principal referência, inspirando uma geração que por razões políticas estava exilada (Soares, 2005), Nunes de Carvalho debruçou-se sobre outra figura exemplar e motivadora do progresso nacional: D. João de Castro.

Examinando a biblioteca do Museu Britânico e as principais bibliotecas e arquivos de Paris, publicou em 1833, com a contribuição pecuniária de outros ilustres portugueses, entre os quais a Marquesa de Palmela, os Marquês de Nisa e o Marquês do Lavradio, o importante manuscrito de D. João de Castro *Roteiro em*

4. Segundo Brigola, Cenáculo cultivava dois pólos da curiosidade antiquária e arqueológica: o pólo clássico e o pólo nacional. Este último "radicava numa tradição historiográfica (...) que buscava a memória antiga do "Reyno de Portugal" documentada nos vestígios epigráficos, arquitectónicos, escultóricos, medalhísticos e numismáticos dos povos "antepassados" e dos tempos medievo e renascentista." (Brigola, 2003: 423-424).

que se contem a viagem que fizeram os portuguezes no anno de 1541, partindo da nobre cidade de Goa atte Suez... (Castro e Carvalho, 1833), cujo original encontrou no referido Museu. "Tirado a luz pela primeira vez do manuscrito original e acrescentado com o Itinerarium Maris Rubri, e o retrato do author, etc. etc.", esta edição, contém ainda um prefácio e "Memorias e Louvores de D. Joam de Castro, e de seus escritos" – onde não faltam os comentários tecidos por James Murphy – refletia uma missão patriótica. Um dos objetivos seria "accender no peito da mocidade Portugueza o dezejo de imitar as virtudes deste grande Homem; bem certos de que os nobres feitos dos Varões Illustres são os incentivos

mais fortes para animos generosos, que amão a honra e a gloria" (Castro e Carvalho, 1833: XIII)<sup>5</sup>. Contribuía assim, para ajudar a cultivar a memória daquele grande herói cristão que Felix Lichnowsky em 1842, revela que permanecia viva e arreigada entre os portuguezes, designando-o como "um dos pontos luminosos da história lusitana" (Lichnowsky, 2005: 173).

A ideia de glorificar a memória dos antepassados ilustres, várias vezes presente no discurso de Nunes de Carvalho, cara aos liberais românticos também enquanto estímulo para o progresso futuro, viria a estar, nos anos próximos, na ordem do dia.

## A ARRÁBIDA

Em setembro de 1835, já encarregado do DLEC, Carvalho realizou uma viagem à Província do *Alem-Tejo* com o intuito de visitar alguns antigos espaços, inventariar, tratar da expedição de algumas livrarias e recolher informações.

Esta viagem via Azeitão, Arrábida, Setúbal, Alcácer do Sal, com destino a Évora, originaria pelo menos duas cartas dirigidas ao Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Reino, Rodrigo da Fonseca Magalhães. A primeira dessas missivas, datada de 27 de setembro, revela indícios das novas políticas liberais e mentalidade romântica que ganhavam então maior visibilidade no reinado de D. Maria II, através de nomes como Herculano – expressas no conjunto de artigos em defesa dos monumentos, que viria a publicar em 1838-39 no *Panorama* – ou Garrett.

A propósito da Arrábida, Nunes de Carvalho tecia a seguinte consideração:

"O sitio da Serra da Arrabida he pitoresco e romantico, talvez unico pela sua situação sobre o mar, e mui proprio para attrahir frequentes vizitas de nacionaes e estrangeiros curiosos deste genero de bellezas, o

que não póde deixar de ser mui util aos povos circum vezinhos, e ao paiz em geral. Alem disso o famoso Santuario que alli existe, he tido em grande veneração entre os habitantes das duas provincias vezinhas, e desperta a memoria de muitos Varões assignalados, que naquelle ermo passárão a ultima estação da vida. Pelo que me pareceo que seria não só util, mas politico conservalo no estado em que actualmente se acha."<sup>6</sup>

Nunes de Carvalho, com um forte sentido estratégico, aliando a utilidade à política, aludia à Arrábida (sítio tão apreciado pelos viajantes quanto Sintra – ao qual muitas vezes é comparado – Batalha, ou Alcobaça) e ao verdadeiro complexo franciscano Convento de Nossa Senhora da Arrábida, com uma origem associada à lenda de Hildebrandt e ligado aos Duques de Aveiro desde o séc. XVI – locais de forte componente histórica, remetendo para a memória nacional, onde passaram nomes ilustres como S. Pedro de Alcântara, Frei Agostinho da Cruz, D. Álvaro – Duque de Aveiro, entre outros.

Aquele conjunto paisagístico e patrimonial – semelhante a Sintra e ao Convento dos Capuchos, fundado por D. Álvaro de Castro, filho de D. João

5. Nunes de Carvalho teria ainda a intenção de publicar as restantes obras do terceiro Governador e quarto vice-rei da Índia (Castro e Carvalho, 1833: IX). Algumas cartas terão sido publicadas no *Instituto* de Coimbra. (*Gazeta*, 1867:1-2).

6. Quanto à Arrábida referia ainda que "tendo examinado, e feito inventariar tudo o que alli havia pertencente á minha Commissão, limitei-me por agora a mandar conduzir ao Deposito os poucos livros que alli havia de mais valor e raridade, deixando todo o resto bem acautelado para outra occasião." 27 de setembro de 1835, A.N.T.T., Ministério do Reino, Mç.2038.

de Castro – reunia premissas necessárias para ser conservado: importante testemunho do passado, local de grande veneração, estavam-lhe ligadas figuras ilustres e exemplares e era amplamente visitado por nacionais e estrangeiros, atraídos pelo “pitoresco e romântico”, termos que Nunes de Carvalho utilizou precocemente; apenas em 1831, anos antes do termo “romântico” aparecer referenciado, era apresentada a palavra “Pitorèsco” definida como “adj. mod. usual. Que pinta, e descreve as coisas ao vivo, fielmente: “palavras –, estilo – “ translação de Pintor, Pintura. (do Italiano *Pittore, Pittoresco.*)” (Silva e Velho, 1831: 474).

Ao invés do que sucederia com outros espaços, Carvalho pugnava pela sua conservação, revelando não só sentido de oportunidade, precursor de uma verdadeira visão “turística”, com as vantagens que daí adviriam, mas também as bases do romantismo que iam surgindo implícitas nas políticas liberais.

Já em finais do século XVIII, se encontravam testemunhos de estrangeiros que através de apreciações românticas, ilustravam as novas perspetivas dos locais que visitavam, contribuindo para a sua revelação e valorização.

A admiração por aquele sítio tinha já levado o poeta romântico inglês Robert Southey (1774-1843) a escrever o poema *Musings after visiting the Convent of Arrabida*, que viajantes posteriores passaram a citar e a que Carl Israel Ruders (1761-1837) aludirá em 1799, assegurando que a inspiração do poeta não ultrapassava a realidade, “e que as belezas do seu poema, em desenhos e cores, eram tirados «d’après nature».”; quando este sueco visita o local, cujo “panorama ao mesmo tempo grandioso e encantador”, com a “cadeia de montanhas com a sua deliciosa verdura, as suas românticas ondulações, os seus belos edifícios e a perspectiva das seis capelas equidistantes umas das outras, a descer numa linha suave até à praia; o incomensurável semicírculo formado pelo Oceano Atlântico, com os navios mais ou menos distantes”, deixam-no num “estado de assombro e encanto sublime” (Ruders, 2002: 66). [fig.02]

Também Marianne Baillie (c.1795-1830), em 1823, enaltecia a “romântica vastidão do panorama” que rivalizava com Sintra “tanto em beleza como em majestade”. A Arrábida constituía “uma das coisas mais peculiares e mais belas de Portugal”, o seu convento



Fig 02. Arrabida (álbum Scenery of Portugal & Spain, 1839; George Vivian (1798-1873), Louis Haghe (1806-1885) lit.; litografia aguarelada; c.55,8x38,5 cm; cota: E.A. 117 A.; <http://purl.pt/23874/3/#/24> © BNP

“um dos edifícios mais pitorescos que a imaginação pode conceber” (Baillie, 2002: 258).

Os bosques, a gruta, a forma como o convento se integrava na paisagem, a comunhão com a natureza, criavam, tal como em Sintra, um clima cenográfico em que os edifícios contrastavam com a paisagem natural, reunindo em si, para além da própria implantação,

fatores como a pátina e formas fantásticas, características de um novo valor pitoresco (Choay, 2006: 116).

Em 1830 Alexandre Herculano escreveria o profundo poema romântico *A Arrábida*,<sup>7</sup> – paisagem infinita em que se detém sobre a liberdade, a pátria, Deus e a natureza – dedica-o ao amigo Rodrigo da Fonseca Magalhães, o mesmo destinatário da missiva que tratamos.

## PRESERVAR A MEMÓRIA

Meses antes de Nunes de Carvalho proferir a sua opinião acerca da Arrábida, tinham já sido tomadas algumas das medidas de salvaguarda do património, nomeadamente, os critérios de venda dos bens nacionais, estabelecidos pela Carta de Lei de 15 de abril de 1835, através dos quais se exceptuava de serem alienados “As obras e Edifícios de notável antiguidade que mereçam ser conservados como primores da arte, ou como Monumentos históricos de grandes feitos, ou de Epocas Nacionaes” (Soares, 2014:10).

Em inícios de 1836, e no mesmo âmbito, o Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Reino Luís da Silva Mouzinho de Albuquerque, por portaria/circular de 19 de fevereiro (Soares, 2014:10-11), convidaria a Academia Real das Ciências de Lisboa para efetuar uma pioneira tarefa de inventariação, de inspiração francesa. Pretendia-se formar uma relação de todos os edifícios das extintas Ordens Religiosas incorporados nos bens da Nação “notáveis pela epocha da sua fundação, factos historicos com quem tem íntima relação, monumentos fúnebres, ou relíquias de homens celebres que encerram, ou finalmente pela sua architectura, e por qualquer destes motivos se tornam dignos de ser conservados, e entretidos por conta do Governo, como monumentos publicos”. O objetivo era “sobre estar a tempo na venda, alienação, ou desorganisação destes objectos de interesse Nacional”<sup>8</sup> (apud Alves, 2007: 251). Constatava-se a necessidade

de conhecer, conservar e manter património importante, fosse pelo valor artístico, pela antiguidade ou valor nacional.

A portaria de 8 de Abril de 1836, para a conservação das então “quasi esquecidas” ruínas de Sagres, vestígio de um passado glorioso em que se estabelecia ligação ao “Magnanino Infante D. Henrique” e aos “intrépidos navegantes Portuguezes” (*Collecção*, 1836: 67), demonstra o “espírito da época”, numa necessária busca de reencontrar referências.

O desejo de evocar o passado e os heróis seria materializado pelos setembristas nesse ano, no decreto de criação do Panteão Nacional de 26 de setembro, vindo a ser nomeada uma comissão com o propósito de propor as providências necessárias à sua execução, elaborar um projeto de regulamento, e indicar um edifício nacional para esse fim. Dela fazia parte o próprio Nunes de Carvalho, com Almeida Garrett<sup>9</sup>, Francisco Silva Cureense, José da Costa Sequeira e José Lopes da Câmara Sinal.<sup>10</sup>

Em 1840 viria a ser criada a Sociedade Conservadora dos Monumentos Nacionais, no mesmo ano em que Mouzinho de Albuquerque iniciava a intervenção no Mosteiro da Batalha, monumento que encerrava um forte simbolismo, decorrente da sua associação a relevantes factos históricos e figuras nacionais (Neto, 1997).

7. Publicado em 1838, em *A Harpa do Crente: tentativas poéticas*.

8. Posteriormente, com vista à eficiente gestão e eventual conservação e utilização do elevado número de edifícios públicos, Mouzinho de Albuquerque, enquanto Inspetor-geral Interino das Obras Públicas, proporia um sistema de classificação dos edifícios. A.N.T.T. Intendência das Obras Públicas, Livro 370.

9. Dentro do mesmo espírito romântico de preservar a identidade nacional, Garrett viria a publicar o *Romanceiro*. Para a sua elaboração foi auxiliado por amigos na colecionação dos contos populares; entre eles contava-se Nunes de Carvalho (Braga, 1904: xxxii).

10. Decretos de 26 de setembro e 21 de novembro; portaria de 3 de outubro de 1836 (*Collecção*, 1837: 16, 26-27, 87-88).

## D. PEDRO DE SOUSA HOLSTEIN E O CONVENTO DA ARRÁBIDA

O convento da Arrábida ficaria sob protecção do Duque de Palmela, D. Pedro de Sousa Holstein (Turim, 1781 – Lisboa, 1850). Com uma educação romântica, com formação artística desenvolvida em Itália, deteve várias vezes a pasta dos Negócios Estrangeiros, foi embaixador, conviveu com nomes como Madame de Stäel, aspetos que moldaram este diplomata, cultural e artisticamente, e o terço consciencializado da beleza e importância de preservar um local como a Arrábida. Num quadro político atribulado, revelou-se um mecenas para as artes, para os artistas e importante colecionador (Serrão, 2001: 80-86).

Em 1842, Felix Lichnowsky, salientava a sua “proficiência em diferentes ramos, ser muito erudito e muito versado no conhecimento das belas-artes”, esforçando-se em “resistir à completa decadência dos muito admiráveis restos que ficaram a Portugal da sua grandeza passada”, algo materializado nas suas “edificações e restaurações no convento da Arrábida”. (Lichnowsky, 2005:85) Segundo este príncipe, Palmela tinha encarregue um religioso secular “de vigiar pelo edifício” e, “graças ao seu desvelo”, louvavelmente tinham sido feitas “reparações mui apropriadas em todas as partes que ameaçavam ruína.” (Lichnowsky, 2005: 160). Mas a aura romântica permanecia. Refere Lichnowsky que aquele convento não continha então objeto algum de arte. No entanto, segundo ele, “a sua poesia existe na sua história, no sítio em que está e na orfandade de um templo abandonado.” (Lichnowsky, 2005: 160).

Interessado em preservar aquele espaço, talvez também influenciado pelo contexto político e cultural e pela intervenção de Albuquerque na Batalha, o Duque terá ali tentado manter unidade e equilíbrio, não descaracterizando o edificado e sua envolvente, atitude que será elogiada.

Manuscritos posteriores, oitocentistas, que narram a história do convento, aludindo a uma compra do convento e de uma grande parte da serra, ainda pelo 1.º Duque<sup>11</sup>, enaltecem o facto de este não ter tido “a desgraça de tornar mais util este monumento historico por meio de transformações à moderna” nem permitido que “por incuria viesse a desmoronar-se”; louvava-se assim estes “illustres fidalgos [que] esmerando se na conservação desses monumentos, que assim teem escapado ao vandalismo do camartello, que por ahi tanto tem distruido”, salientando que a eles se devia poder então ainda “visitar-se com certo prazer, e interesse a pittoresca serra da Arrabida, rica de tradições religiosas, e não menos de recordações honrosas para o nosso país.”<sup>12</sup>

D. Pedro de Sousa Holstein e Nunes de Carvalho deverão ter contactado diversas vezes, nomeadamente, em Londres (onde o primeiro ainda era embaixador e o último jura fidelidade à Rainha) e em Paris, pela mesma altura em que a então marquesa, era uma das patrocinadoras da edição do *Roteiro*.

Terá sido, na capital britânica, com o irmão de António Nunes de Carvalho, José, que Holstein mais privou. Este, quase desconhecido – que deverá ter regressado a Portugal em finais de 1827 (desencontrando-se do irmão), ocupado o lugar de Oficial da Secretaria de Estado dos Negócios Estrangeiros (Palmela e Vasconcellos, 1854:336) e tornado apoiante miguelista (Silva, 1885:150) – era adido na legação portuguesa<sup>13</sup>, ali servindo durante mais de dez anos, preenchendo nos últimos quatro a falta do Secretário. A confiança e estima do então marquês que o designa na “honrosa missão” de “portador seguro” das cartas do Infante D. Miguel à mãe, irmã e tia, é notória, pedindo para este “benemerito empregado” a Cândido José Xavier protecção e reconhecimento, destacando o seu “nunca

11. Luz Soriano em *Revelações da minha vida e memorias de alguns factos...*, de 1860, refere a compra do convento por D. Pedro de Sousa Holstein. Infelizmente, a nossa investigação não permitiu apurar mais detalhes acerca deste assunto. 1863 costuma ser o ano apontado como aquele em que a Casa Palmela adquiriu o imóvel.
12. Convento de Nossa Senhora da Arrábida. Arquivo Distrital de Setúbal, Arquivo Pessoal de Almeida Carvalho 1840/1897. Disponível em <http://digitarq.adstb.dgarq.gov.pt/viewer?id=1333532> e <http://digitarq.adstb.dgarq.gov.pt/viewer?id=1333529> (2015.04.07)
13. Terá sido José Liberato Freire de Carvalho (1772-1855) a recomendá-lo ao Duque de Palmela “para o empregar na sua Secretaria”. Segundo este intelectual, José Nunes de Carvalho era “dotado de muita habilidade”, com “um talento mui particular para a pintura de retratos”, vindo “a morrer ainda muito moço, official d’uma Secretaria” (Carvalho, 1855:166-167)

desmentido zelo a bem do Real Serviço” e a “pureza da sua conduta” (Palmela e Vasconcellos, 1854:336-337). À semelhança do irmão, com quem divide amizades, como o Marquês do Funchal, esforça-se por preservar a memória nacional, envolvendo-se diretamente na edição/reimpressão em Londres de obras literárias que chega a enviar aos amigos através de Holstein.<sup>14</sup> Desconhece-se

que tipo de relação mantinham os dois irmãos.

Apesar de não podermos dizer que António Nunes de Carvalho influenciou o Duque de Palmela em relação à Arrábida, é certo que as atitudes de ambos se inscrevem, subliminarmente, numa nova atitude romântica e nacionalista de defesa do património.

## BIBLIOGRAFIA

ALVES, Alice Nogueira – “Inventariar para salvar. Mousinho de Albuquerque e a Comissão incumbida de examinar os Edifícios dos Conventos Suprimidos (1836)”. *Artis*, 6, (2006), 249-267.

BAILLIE, Marianne – *Lisboa nos anos de 1821, 1822 e 1823*. (Ilustrações M. Baillie, Tradução e introdução Albano Nogueira) Lisboa: BN, 2002.

BARATA, Paulo J. S. – *Os Livros e o Liberalismo: da livraria conventual à biblioteca pública: uma alteração de paradigma*. Lisboa: BN, 2003.

BRIGOLA, João Carlos Pires – *Coleções, Gabinetes e Museus em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

CARVALHO, José Liberato Freire de – *Memórias da vida de José Liberato Freire de Carvalho*. Lisboa: Typografia de José Baptista Morando, 1855.

CASTRO, D. João de. CARVALHO, António Nunes de (edição, prefácio, notas, etc.) – *Roteiro em que se contém a viagem que fizeram os Portuguezes no anno de 1541, partindo da nobre cidade de Goa atee Soez (...). Tirado a luz pela primeira vez do manuscrito original, e acrescentado com o Itinerarium Maris Rubri, e o Retrato do Author, etc. etc.* ... Paris: Baudry/ Barrois, 1833.

CHOAY, Françoise – *A Alegoria do Património*. Lisboa: Edições 70, 2006.

*Collecção de Leis e outros Documentos Officiaes, Publicados desde 15 de Agosto de 1834 até 31 de Dezembro de 1835*. Quarta Série. Edição oficial. Lisboa: Imprensa Nacional, 1837.

*Collecção de Leis e outros Documentos Officiaes Publicados desde o 1.º de Janeiro até 9 de Setembro de 1836*. Quinta Serie. Lisboa: Imprensa Nacional, 1836.  
*Gazeta de Portugal*, 27 de junho de 1867, n.º1372.

GARRETT, Almeida. BRAGA, Theofilo (Prefácio, Revisão, Coordenação e Direcção) – *Obras Completas de Almeida Garrett, Grande Edição Popular Ilustrada...* Volume I *Poesia – Theatro (prosa e verso)*. Lisboa: Empresa da Historia de Portugal Sociedade Editora, 1904.

LICHNOWSKY, Felix – *Portugal. Recordações do Ano de 1842*. (il. D. Fernando de Saxe-Coburgo-Gotha; trad. Daniel Augusto da Silva). Lisboa: Frenesi, 2005.

NETO, Maria João – *James Murphy e o Restauro do Mosteiro de Santa Maria da Vitória no Século XIX*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

PALMELA, Duque de. VASCONCELLOS, J.J. dos Reis e (compilação) – *Despachos e correspondência do Duque de Palmela... Tomo Terceiro. Desde 3 de Janeiro de 1827 até 27 de Junho de 1828*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1854.

RUDERS, Carl Israel – *Viagem em Portugal 1798-1802* Reimpressão. (Prefácio e Notas Castelo Branco Chaves, Tradução António Feijó) Lisboa: BN, 2002.

SERRÃO, Vítor – “As colecções artísticas Sousa e Holstein/ Palmela. Notas sobre um recheio coleccionístico de excepção”. PAIS, Alexandre Nobre (compil.) – *Uma Família de Coleccionadores*. Poder e Cultura. Antiga Colecção Palmela. Lisboa: Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, 2001, pp.73-91.

SILVA, António de Moraes. VELHO, Theotonio José de Oliveira – *Diccionario da Lingua Portugueza (...)* Quarta Edição, reformada, emendada, e muito accrescentada pelo mesmo author: ... Lisboa: Impressão Regia, 1831, Vol. II.

SILVA, Innocencio Francisco da – *Diccionario Bibliographico Portuguez...* Lisboa: Imprensa Nacional, 1885, Tomo 13.

SOARES, Clara Moura – “A extinção das ordens Religiosas em Portugal na implantação do Liberalismo: efeitos sobre o património artístico dos conventos”. RODRIGUES, José Delgado (ed.) – *De Viollet-le-Duc à Carta de Veneza Teoria e prática do restauro no espaço ibero-americano*, Livro de Atas. Lisboa: LNEC, 2014, pp.9-15.

\_\_\_\_\_ – *As Intervenções Oitocentistas do Mosteiro de Santa Maria de Belém: O Sítio, a História e a Prática Arquitectónica*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2005. 3 Vols. (Tese de doutoramento).

- Luz Soriano em *Revelações da minha vida e memórias de alguns factos...*, de 1860, refere a compra do convento por D. Pedro de Sousa Holstein. Infelizmente, a nossa investigação não permitiu apurar mais detalhes acerca deste assunto. 1863 costuma ser o ano apontado como aquele em que a Casa Palmela adquiriu o imóvel.
- Convento de Nossa Senhora da Arrábida. Arquivo Distrital de Setúbal, Arquivo Pessoal de Almeida Carvalho 1840/1897. Disponível em <http://digitarq.adstb.dgarq.gov.pt/viewer?id=1333532> e <http://digitarq.adstb.dgarq.gov.pt/viewer?id=1333529> (2015.04.07)
- Terá sido José Liberato Freire de Carvalho (1772-1855) a recomendá-lo ao Duque de Palmela “para o empregar na sua Secretaria”. Segundo este intelectual, José Nunes de Carvalho era “dotado de muita habilidade”, com “um talento mui particular para a pintura de retratos”, vindo “a morrer ainda muito moço, official d’uma Secretaria” (Carvalho, 1855:166-167).
- A.N.T.T., Condes de Linhares, Mc. 77, doc.33. Carta de José Nunes de Carvalho dirigida ao Conde de Linhares, 31 de Maio de 1820.

# CLASSICISMO NOS HOSPITAIS DA MISERICÓRDIA E DA BENEFICÊNCIA NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX: TRÂNSITO ENTRE BRASIL E PORTUGAL

## CLASSICISM IN MERCY AND BENEFICENCE HOSPITALS IN SECOND HALF OF NINETEENTH CENTURY: FLOW BETWEEN BRASIL AND PORTUGAL

**Cybelle Salvador Miranda**

Professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo,  
Coordenadora do Laboratório de Memória e Patrimônio Cultural, Universidade Federal do Pará, Brasil  
cybelle1974@hotmail.com

**Fernando Jorge Artur Grilo**

Docente do Instituto de História da Arte, Mestrado em Arte, Patrimônio e Teoria do Restauro e do Doutorado  
em História da Arte da Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa  
fgrilo@fl.ul.pt

**Joana Maria Balsa Carvalho de Pinho**

Investigadora do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL), Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa  
joanabalsapinho@gmail.com

### RESUMO

O estudo das instituições de saúde na cidade de Belém no século XIX, decorrentes da pesquisa “Memória e cidade: itinerários da saúde na Belém colonial e imperial” trouxeram à tona o intercâmbio estético da Arquitetura entre Brasil e Portugal. No período imperial, em especial na segunda metade do século XIX, há intenso fluxo de pessoas e ideias entre a ex-colônia e a metrópole. Deste modo, as influências recíprocas se fazem presentes, tendo como evidência o campo da arquitetura dos edifícios de saúde. A presente investigação busca contribuir para aprofundar o estudo das relações luso-brasileiras no âmbito da arquitetura, enveredando por recorte específico da arquitetura civil, que envolve as construções erigidas pelas Beneficências e Misericórdias no Brasil e em Portugal. O recorte eleito sugere desvendar as influências estéticas na Arquitetura que inaugura a *Belle Époque* paraense, de cunho classicista, bem como seus autores, assunto ainda não explorado pela historiografia local.

### PALAVRAS-CHAVE

Arquitetura clássica | Hospitais | Misericórdias | Beneficências | relações luso-brasileiras

### ABSTRACT

The study of health institutions in the nineteenth century Belém, resulting of the research project “Memory and city: Health itineraries in colonial and imperial Belém” brought to light the aesthetic exchanges between Brazil and Portugal regarding Architecture. During the imperial period, especially in the second half of the nineteenth century, there was a high flow of people and ideas between the former colony and the metropolis. Thus, we can detect reciprocal influences, which can be seen in the architecture of health buildings. This research aims to contribute to deepen the study of Portuguese-Brazilian relations in architecture, focusing on civil architecture, which includes the buildings erected by Beneficences and Mercies in Brazil and Portugal. The selected case studies aim to unveil the aesthetic influences in architecture that launches the *Belle Époque* in Pará, of classicist nature, as well as its authors, a subject still unexplored by local historiography.

### KEYWORDS

Classical architecture | hospitals | Mercies | Beneficences | Portuguese-Brazilian relations

Na pesquisa “Memória e cidade: itinerários da saúde na Belém colonial e imperial”<sup>1</sup> buscou-se entender o desenvolvimento da cidade de Belém desde a época da Colônia até o final do século XIX, acompanhando a implantação e deslocamento das instituições de saúde, num cruzamento de tempo e espaço, de modo a esboçar itinerários da Belém da Saúde que possam subsidiar ações que venham a valorizar este patrimônio. Optou-se pelo recorte do século XVII ao XIX, a fim de conduzir o estudo no contexto inter-oceânico, desvendando as relações entre instituições lusas como as misericórdias, as irmandades e as beneficências e sua implantação na Belém colonial e imperial. Esta investigação culminou na detalhada descrição arquitetônica das seis edificações que constituem o quadro de instituições de saúde vigentes do século XVII ao século XIX na cidade de Belém.

Resultou das análises a predominância do classicismo imperial como estilo empregado nos hospitais, vertente que foi retroalimentada pela relação com Portugal.

Assim, abriu-se um novo caminho de investigação, o qual é objeto da presente pesquisa acerca do Classicismo nos Hospitais da segunda metade do século XIX, nomeadamente em Belém, Rio de Janeiro e cidades do Norte de Portugal. O entendimento da linguagem clássica predominante na arquitetura da capital paraense durante a segunda metade do século XIX faz-se necessário diante de sua subordinação ao rótulo “Eclético”, na produção científica local. Deste modo, temos como paradigma o Hospital D. Luiz I da Beneficente Portuguesa, o qual foi precedido por duas obras emblemáticas: a primeira escola primária construída pelo governo, e a sede do Banco Comercial do Pará, projetos do arquiteto português Frederico José Branco, sendo contemporâneos o prédio da antiga Escola do Barão do Guamá, o Palácio Antonio Lemos (1883) e o Teatro da Paz (1878), (Derenji, 1987) [fig.01].

Pretende-se, portanto, compreender a formação e difusão de uma arquitetura classicista entre o Brasil



Fig 01. Hospital D. Luiz I da Beneficente Portuguesa de Belém, 1854-1877, Frederico José Branco, Belém-Pa, Brasil (fot. de Laura Costa, 2013).

1. Pesquisa n.º 400566/2011-7, apoiada pelo Edital/Chamada: CNPq /CAPES N.º 07/2011, desenvolvida entre dezembro de 2011 e novembro de 2013.

(Belém-Rio de Janeiro) e Portugal (Lisboa-Porto – Fafe), tendo como documentos exemplares da arquitetura hospitalar produzida por instituições filantrópicas na segunda metade do século XIX.

Por três séculos teremos Portugal como a origem de toda e qualquer referência arquitetônica brasileira, até o período imperial, quando haverá uma inversão do fluxo de influências, Apenas três décadas após sua independência, veremos a produção de uma arquitetura inovadora no Brasil, o ‘Classicismo Imperial Brasileiro’, que chamará a atenção de sua antiga metrópole ao ponto de tomar para si tal estilo, que virá a ser denominado de ‘Classicismo à Brasileira’ por Alberto Sousa no livro “A variante portuguesa do classicismo imperial brasileiro” (Sousa, 2007).

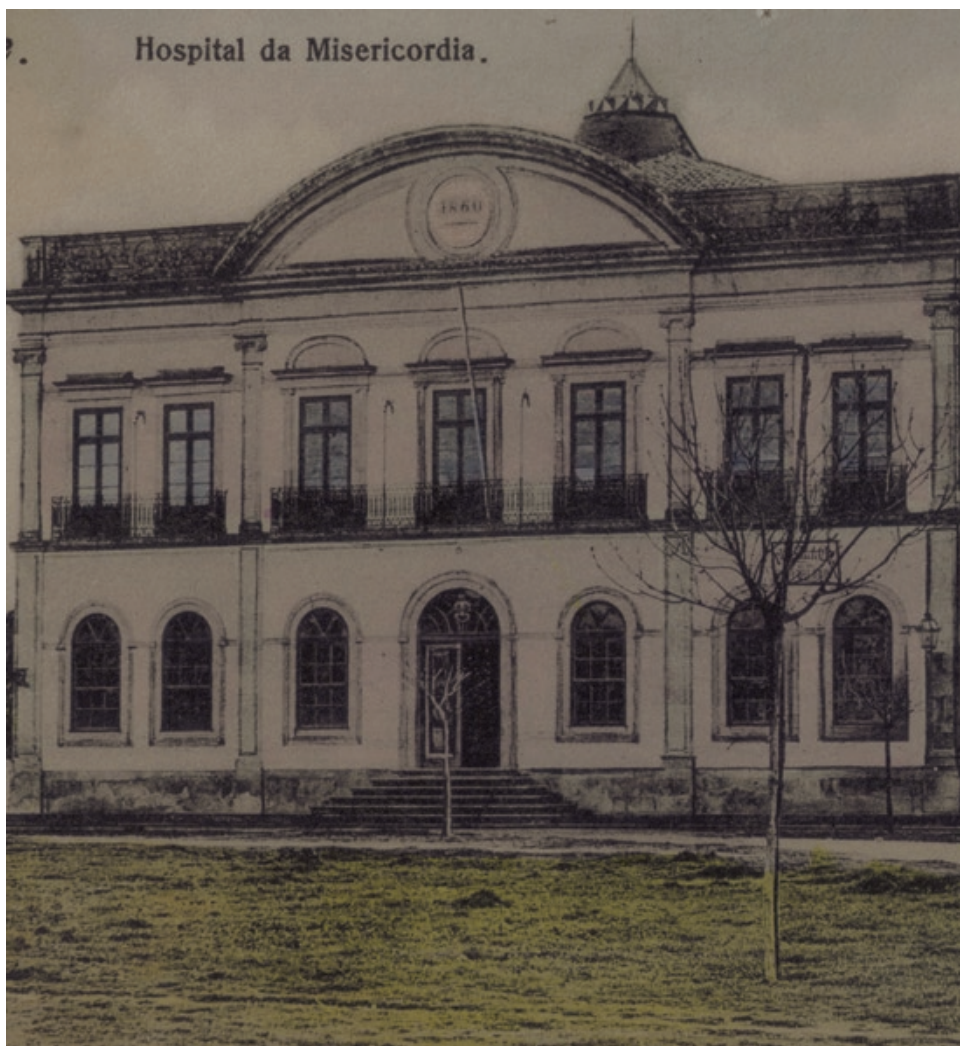
A arquitetura em questão destaca-se por seus elementos estilísticos marcantes, em que os mais característicos serão, primeiramente o uso das platibandas, sendo no *Classicismo Imperial Brasileiro* mais comum o uso de platibandas cheias, enquanto que o *Classicismo à Brasileira* apresentará mais fachadas com platibandas

vazadas e com balaústres. Esta será a característica que define o estilo, visto que a presença deste traço e de vãos encimados por vergas semicirculares serão determinantes para julgá-lo como Classicismo Imperial Brasileiro, por mais que em algumas obras vejamos variações, tais como: vãos com verga semicircular, concentrados num pavimento, e vãos com outros formatos de verga colocados no outro, formando assim um grupo à parte que possui características singulares dentro do estilo.

A tendência irá se destacar nas obras públicas, sendo o primeiro exemplar do classicismo imperial brasileiro o prédio da Academia Militar do Rio de Janeiro, projetado pelo engenheiro francês P. J. Pezérat na segunda metade dos anos de 1820, em razão da fusão de tradições arquitetônicas luso-brasileiras, formando assim uma frontaria moderna e classicista. O Hospital da Beneficência Portuguesa no Rio de Janeiro (1853-1858) apresenta muitas das características que marcam o Classicismo Imperial Brasileiro, servindo de modelo ao mais antigo componente do acervo do Classicismo à Brasileira, o Hospital da Misericórdia de Fafe, que fora inaugurado bastante incompleto em 1863 [fig.02 e 03].



Fig 02. Hospital da Beneficência Portuguesa, 1853-1858, Luiz Hosxe, Rio de Janeiro, Brasil (Fot. Acervo Real e Benemérita Sociedade Portuguesa de Beneficência do Rio de Janeiro, [s.d.]).



**Fig 03.** Hospital da Misericórdia de Fafe, 1858-1863, Fafe, Portugal (Fonte Coleção Municipal de Postais – Município de Fafe, [início dos 1900].

Percebe-se, portanto, que o início do classicismo à brasileira na arquitetura pública em Portugal ainda será bastante dependente do seu modelo de origem – o classicismo imperial brasileiro, embora sejam notáveis algumas variações. As principais distinções encontram-se na platibanda, na fenestração do primeiro andar e na faixa de separação dos pavimentos, conforme analisa Alberto Sousa: “Quase todas as mudanças feitas neste na hora de reproduzi-lo contribuíram para tornar a frontaria fafense menos elegante que a carioca. A platibanda cheia roubou boa parte da força visual do frontão arqueado. As janelas de verga reta no andar romperam a homogeneidade da fenestração, uma das razões principais da beleza do alçado do hospital carioca. E a decisão de separar os pavimentos com uma estreita cimalha, uma persistência estética do estilo chão, privou a elevação da larga faixa horizontal escura que no último edifício foi proporcionada por um entablamento completo e mostrou-se tão benéfica à composição” (Sousa, 2007: 76-77).

Assim, pode-se dizer que a linguagem classicista do período Imperial teve uma enorme influência nas instituições de saúde a serem estudadas.

O Norte de Portugal é o lugar das principais evidências da saída e do retorno do “Brasileiro” (Monteiro, 2000:104), sendo a cidade do Porto o local privilegiado para tal. O migrante em retorno serve de exemplo de progresso, e faz crescer a produção agrícola, além de emprestar capital a juros. As vilas recebem as novas elites liberais, que assumem o comando de confrarias e irmandades; na segunda metade do XIX as Vilas ganham importância como sedes de administração no novo padrão liberal da República.

O regresso dos portugueses que obtiveram sucesso nos negócios em terras brasileiras gera a produção de uma arquitetura de linhas clássicas, a qual estes ‘brasileiros de torna-viagem’ buscam reproduzir em suas cidades-natal. Os capitais dos brasileiros de torna-viagem, os quais passam a receber o título



Fig 04. Hospital Conde de Ferreira, 1868-1883, Porto, Portugal (Fot. de Cybelle Salvador Mirandar, 2012).

de comendadores, servem para implantar as novas indústrias, e suas marcas como beneméritos aparecem nas fachadas de Hospitais, Asilos, Escolas e Teatros “como actos com sentidos de distinção individual e vínculos às origens” (Monteiro, 2000:105).

Para Jorge Braga *apud* Monteiro (2000), as soluções arquitetônicas empregadas por estes proprietários são reproduções desfocadas de soluções formais afrancesadas e do revivalismo de cariz italiano. Contudo, o autor destaca que a definição do partido geral e dos ambientes das novas moradias obedecia ao que rege a legislação da época, segunda metade do século XIX, tanto em Portugal quanto no Brasil, não sendo arbítrio exclusivo dos proprietários, muito embora incorporadas por estes como sinais de refinamento e distinção social.

Só na segunda metade do século XIX os emigrantes portugueses no Brasil adquiriram prestígio como doadores de recursos às misericórdias metropolitanas.

Os beneméritos do século XIX acrescentaram às suas doações verbas destinadas à construção de estabelecimentos de assistência que tomariam o nome do doador, instituição de missas por alma do testador a serem assistidas por todos os internos na instituição e visitas oficiais quando do regresso dos doadores a sua terra natal. Como exemplo temos o Hospital de Alienados Conde Ferreira e o Estabelecimento humanitário Barão de Nova Sintra: este determinou que fossem rezadas missas na capela do seu asilo nos aniversários de sua morte.

Quanto ao Conde de Ferreira, já era nobre quando legou recursos à Misericórdia do Porto: Joaquim Ferreira dos Santos, o maior benemérito da Misericórdia do Porto no século XIX, representa, segundo Isabel Sá, uma história de vida singular. Nascido em 1782 numa família de lavradores de Campanhã, emigrou para o Brasil enquanto filho excluído da herança agrícola da família, em 1800 (Sá, 2000). Entre seus negócios destaca-se o tráfico negreiro entre Angola e Brasil.

Os seus problemas com a Lei brasileira de 1830, que extinguiu o tráfico negreiro (sendo posteriormente revogada), fizeram-no regressar ao Porto em 1832. Lá, reintegrado ao círculo de comerciantes, recebeu os títulos de Barão, Visconde e Conde entre 1842 e 1850.

Com seu falecimento, em 1866, deixou em testamento recursos para a construção de 120 escolas e o Hospital, o que representou “uma gigantesca lavagem da memória” deste personagem (Sá, 2000: 129). Segundo o notário, a inspiração para a construção do hospício fora uma conversa que tivera com o imperador Pedro V, durante um jantar no paço portuense. O hospital seria dependente da Santa Casa de Misericórdia do Porto, com caráter autônomo e privado, uma vez que a Misericórdia se eximia de qualquer responsabilidade financeira perante o estabelecimento. Inaugurado 15 anos depois do início das obras (1868), recebeu os primeiros internos a partir de exame feito pelos Doutores Senna e Júlio de Mattos.

Segundo o testamento, o edifício deveria ser executado com perfeição e solidez, sendo construído a Nordeste da cidade, no local da Cruz das Regateiras, cuja arquitetura foi inspirada no Hospício Pedro II, inaugurado em 1852, no Rio de Janeiro. Na fachada, a estátua do Conde de Ferreira sobressaía, e o prédio foi implantado em um terreno de 120 mil metros quadrados, com áreas livres para jardins e plantações (Pereira *et al*, 2005).

A investigação em curso, que teve início em novembro de 2013, tem como meta a consolidação de uma Rede de pesquisadores luso-brasileiros voltados à História da Arquitetura da Saúde, dando continuidade à colaboração iniciada no projeto anterior com a Universidade de Lisboa, Instituto de História da Arte, integrando o Grupo de Pesquisa “Saúde e Cidade: arquitetura, urbanismo e patrimônio cultural”, registrado junto ao Conselho Nacional de Pesquisa CNPq.

O método empregado na pesquisa de campo toma como referências a imbricação que Bloch (1993) faz entre história e antropologia, o pensamento historiográfico benjaminiano (1985) e a noção de Documento em Le Goff (2003). Em Bloch será aproveitada a noção de historiador crítico, que pretende atingir o passado a partir do presente (método regressivo), também explícita na visão de ‘escavar e lembrar’ benjaminiana.

Como toda fonte é problemática, no sentido em que todo documento não é suficiente para iluminar o objeto de estudo sem que seja o mesmo criticado em sua condição de produção e de manutenção, deve-se partir nesse estudo do seguinte problema: entender os hospitais como documentos das relações entre Brasil e Portugal, expressas na solidariedade e assistência aos migrantes proporcionada pelas Beneficências e Misericórdias. Considera-se fundamental o uso de fotografias, não só para registrar eventos no campo, bem como para analisá-las como texto. A leitura do material simbólico será feita a partir da análise de documentos escritos e iconográficos, considerando para a qualificação das edificações hospitalares a iconografia passada e presente, os relatos em fontes primárias e em periódicos, bem como a análise arquitetônica e estilística das edificações.

Até o presente, foram realizadas as etapas referentes à pesquisa documental, bibliográfica e iconográfica local acerca do Hospital D. Luiz I da Beneficente Portuguesa de Belém, destacando-se os acervos de periódicos do Grêmio Literário Português e da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Pesquisa documental, bibliográfica e iconográfica acerca dos Hospitais da Beneficência Portuguesa, da Faculdade de Medicina e do antigo Hospício Pedro II do Rio de Janeiro também se encontram em desenvolvimento.

As etapas previstas para 2015 incluem pesquisa bibliográfica e iconográfica em Lisboa, notadamente no Arquivo do Arco do Cego e no Arquivo Inter-médio, acerca de arquitetos portugueses que tenham emigrado para o Pará na segunda metade do século XIX, destacando-se o projetista da Beneficente Portuguesa de Belém,. Em seguida, far-se-á pesquisa iconográfica sobre o Hospital do Conde de Ferreira (Porto) e Hospital S. José da Misericórdia de Fafe. Após a conclusão da coleta de dados primários será feita a sua sistematização e elaboração de quadros comparativos: os dados coletados nas etapas anteriores serão tabulados, sendo produzidos artigos que reflitam as relações estéticas entre os hospitais estudados e produção do Relatório Final. Já como resultados, houve a defesa de Dissertação de Mestrado “Hospital D. Luiz I da Benemerita Sociedade Portuguesa Beneficente do Pará como documento/monumento” e a conclusão de Artigos referentes a Planos de Iniciação científica.

## BIBLIOGRAFIA

BASTOS, Daniel – *Santa Casa da Misericórdia de Fafe – 150 anos ao Serviço da Comunidade (1862-2012)*. Fafe: SCM Fafe, 2012.

BENJAMIN, Walter – “Escavar e lembrar”. \_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas*. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre Literatura e História da Cultura. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 203.

BLOCH, Mark – *Os Reis Taumaturgos. O caráter sobrenatural do poder régio na França e na Inglaterra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

DERENJI, Jussara – “Arquitetura Eclética no Pará no período correspondente ao ciclo econômico da borracha: 1870-1912”.

FABRIS, Annateresa – *Ecletismo na Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Nobel, Edusp, 1987. pp. 146-173.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

MONTEIRO, Miguel – “Representações materiais do “Brasileiro” e construção simbólica do retorno”. *Camões Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, 11 (out-dez 2000). (Pontes Lusófonas III Arquiteturas luso-brasileiras)

PEREIRA, Pedro Teixeira; GOMES, Eva; MARTINS, Olga – “A alienação no Porto: o Hospital de Alienados do Conde de Ferreira (1883-1908)”. *Revista da Faculdade de Letras HISTÓRIA*, 6, III série, (2005), 99-128.

Sá, Isabel dos Guimarães – “*Misericórdias, Portugueses no Brasil e Brasileiros*”. Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses – Os brasileiros de Torna-Viagem no Noroeste de Portugal. Lisboa: CNCDP, 2000, pp. 117-133. Disponível em <http://hdl.handle.net/1822/4341> [2012.08.27].

SOUSA, Alberto – *A variante portuguesa do classicismo imperial brasileiro*. João Pessoa: Editora Universitária – UFPB, 2007.