

**O Ressurgimento da Pintura Decorativa nos Interiores Palacianos Lisboetas: da
Regeneração às Vésperas da República
(1851-1910)**

Miguel Nuno Santos Montez Leal

Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea

Orientação científica: Professora Doutora Joana Esteves da Cunha Leal

Co-orientação científica: Professora Doutora Ana Margarida Duarte Brito Alves

Com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia

Agosto de 2014

DECLARAÇÕES

Declaro que esta tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

Lisboa, 27 de Agosto de 2014

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciado pelo júri a designar.

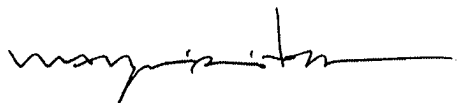
A orientadora,



Lisboa, 27 de Agosto de 2014

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciado pelo júri a designar.

A co-orientadora,



Lisboa, 27 de Agosto de 2014

Dedicatória

À minha querida Mãe, Maria Teresa de Victoria Pereira Ribeiro Santos Leal, pelo amor, pela amizade, cumplicidade, admiração, respeito e carinho. “Querer é Poder!”, foi sempre o que me ensinou e o que me tem ensinado

E também

ao meu trisavô José Maria Pereira Cão, pintor-decorador e pintor ceramista,

ao meu querido bisavô, que tanto gostaria de ter conhecido, o Coronel José Estevão Cacula de Victoria Pereira, cartógrafo e pintor ceramista,

e à minha querida avó, Maria Adelaide de Victoria Pereira, Directora fundadora da Biblioteca Municipal de Marcelino Mesquita, no Cartaxo, e pintora.

Agradecimentos

À minha orientadora Professora Doutora Joana Esteves da Cunha Leal, por todo o seu acompanhamento, apoio, rigor, e exigência; à minha co-orientadora Professora Doutora Ana Margarida Duarte Brito Alves, por todo o seu apoio, rigor, exigência, e pelas sugestões.

À Fundação para a Ciência e a Tecnologia pelo apoio e pela bolsa de doutoramento de que usufruí entre 2007 e 2010 - e sem a qual poder fazer e terminar este trabalho teria sido muito mais difícil – e à Universidade Nova de Lisboa, casa que comecei a frequentar no primeiro ano da Licenciatura em História, em 1988.

Aos funcionários dos Arquivos e Bibliotecas:

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

Arquivo Municipal (do Alto da Eira)

Hemeroteca Municipal de Lisboa

Biblioteca do Instituto de História de Arte

Biblioteca Geral “Mário Sottomayor Cardia” da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Biblioteca da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa

Biblioteca Municipal de Lisboa (Palácio Galveias)

Biblioteca Municipal Braamcamp Freire (Santarém)

Biblioteca Municipal Marcelino Mesquita (Cartaxo)

Ao pessoal da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian

Ao pessoal da Biblioteca Nacional de Portugal

Ao pessoal dos pólos de Alcântara e de Alfama, da Biblioteca da Fundação Ricardo Espírito Santo Silva,

Ao pessoal da Biblioteca António Quadros do Instituto de Artes e Design (IADE).

À ex-directora da Quinta da Regaleira, Dra. Denise Pereira da Silva;

À Fundação Oriente, ao Dr. Carlos Monjardino, Dra. Filipa Cruz Martins, Dr. João Calvão e Dra. Joana Bêlard da Fonseca.

À Família Lopo de Carvalho, em particular ao Engenheiro Cancellia de Abreu, à Dra. Marta Ramalho, e ao sr. José Santos, que me abriram as portas dos edifícios Ribeiro da Cunha e da Quinta da Alorna

À ex-directora do Museu do Traje e da Moda, Dra. Madalena Braz Teixeira, e à sua secretária;

Ao pessoal do Gabinete de Estudos Olisiponenses, Palácio do Beau Séjour,

Ao Scott Ferreira do Hotel Olisippo Lapa Palace (vulgo Hotel da Lapa).

Ao Hotel Valleflor (Pestana Palace), à Ana Barão, que me acompanhou na visita a este palácio, agora transformado em Hotel.

Ao Palácio Foz, e à Dra. Maria Teresa Schneeberger de Ataíde, que me abriu as portas na visita a esta casa.

Ao ex-Procurador-Geral da República, Dr. Souto Moura e ao Secretário da Procuradoria-Geral da República, Dr. Sousa Mendes.

Ao Arquivo e Biblioteca do Ministério das Obras Públicas, Transportes e Comunicações (antigo palacete de Cipriano Calleya), na pessoa da Dra. Cristina Veiga.

Ao pessoal da Pousada de Estoi (Grupo Pousadas de Portugal), nos arredores de Faro

Ao pessoal do Palacete Sottomayor, na Figueira da Foz.

À Dra. Noémia Barroso, que me acompanhou na visita ao Palácio Praia, Viana e Monforte (a actual sede do Partido Socialista).

À Biblioteca da Ajuda, e à sua ex-directora Dra. Cristina Pinto Basto.

Pessoais e Familiares

À minha Mãe, por todo o seu apoio, força, interesse, amor e amizade.

À minha irmã Margarida, que no meio de todos os seus afazeres profissionais e pessoais, me apoiou e revelou um genuíno interesse; também às minhas irmãs Maria Isabel, e Teresa, por toda a sua força e interesse demonstrados, assim como ao meu cunhado Jaime Rovira.

Aos meus amigos: Pedro Mendonça, por todo o seu apoio inexcedível na digitalização das imagens do volume de anexos, assim como na ajuda criteriosa na escolha das fotos realizadas por mim (cerca de mil e quinhentas que tenho na minha base de dados sobre palácios e palacetes), e no trabalho efectuado nas de outros fotógrafos profissionais; assim como ao designer Nuno Marques, que digitalizou e melhorou outras tantas; ao Adriano Filipe; à Teresa Maia e Carmo; à Teresa Brites de Araújo; à Ana Saramago Matos & Jaime Vasconcelos; à Ana Guerreiro; ao Padre José Luis Cancelo García; ao Pedro Magalhães Ribeiro; ao Nuno Vidigal & Filipa Oliveira; ao Luís Duarte & Susana Gonçalves; à Mónica Musoni & Henrique Azevedo; ao Amândio Pinheiro & Laura Nardi, que foram revelando interesse e acompanhando o processo moroso de uma tese de doutoramento.

Aos meus colegas: Alexandra; Margarida Brito Alves; Maria João Castro; José de Oliveira, colegas da “colheita de 2003”, ano em que iniciámos o mestrado em História da Arte Contemporânea, por todo o seu apoio, estímulo e interesse demonstrado.

Cartaxo (o meu quartel-general), Lisboa, São Pedro de Moel e também Viana do Castelo.

Miguel Montez Leal

“Language can only deal meaningfully with a special, restricted segment of reality. The rest, and it is presumably the much larger part, is silence.”

George Steiner, *Language & Silence: Essays on Language, Literature & the Inhuman*.

“the calling of the teacher. There is no craft more privileged. To awaken in another human being powers, dreams beyond one’s own; to induce in others a love for that which one loves; to make of one’s inward present their future; that is a threefold adventure like no other.”

George Steiner, *Lessons of the Masters*.

Just like Philadelphia
Freedom means a lot to me
In between the place I've been
And where I'm going

Goodbye Philadelphia (East of Angel), "Lyrics", Peter Cincotti

O Ressurgimento da Pintura Decorativa nos Interiores Palacianos Lisboetas: da Regeneração às Vésperas da República (1851-1910)

The Renaissance of the Decorative Painting in the palatial Lisbon interior's: from the Regeneração to the emergence of the Republic (1851-1910)

Miguel Nuno Santos Montez Leal

RESUMO

Esta tese procura defender a ideia de que foi a vinda para Portugal, nos anos 30 do século XIX, dos arquitectos, cenógrafos, e pintores decoradores de origem italiana, Cinatti e Rambois, que permitiu o retomar do fio perdido da pintura decorativa no País.

Na década de 1830, dava-se, assim, início a uma nova etapa, na qual se concretizam uma série de encomendas de decoração de interiores que procuram satisfazer uma burguesia emergente, que assim sublinha o seu status social ao restaurar e transformar palácios antigos, ou ao mandar construir novos palácios e palacetes, que irão ser profusamente decorados por uma nova geração de pintores-decoradores. Era inaugurado o ressurgimento da pintura decorativa em Portugal.

Esta dissertação tem também como um dos seus objectivos principais dar a conhecer e divulgar o património ímpar que constitui a pintura decorativa, para assim o poder depois proteger, num País em que o “fachadismo” faz escola, permitindo-se que os interiores sejam demolidos, e em que as artes decorativas são ainda tão esquecidas ou menosprezadas

Este trabalho constitui – esperamos- uma primeira aproximação científica ao estudo de todo um conjunto de edifícios de valor patrimonial inestimável e à realidade que albergam no seu interior.

Palavras chave: pintura decorativa; frescos; trompe l'oeil; renascimento; academismo; revivalismo; eclectismo; cenários; cenógrafos; decoração de interiores.

ABSTRACT

This thesis seeks to defend the idea that it was the arrival in Portugal during the the 30s of the XIX century, of architects, set designers, decorators and painters of italian origin, Cinatti and Rambois, that allowed the resumption of the lost thread of decorative painting in the country, that was the beginning of a new stage in which we can recognize the materialization of a number of comissions for interior decoration, aimed at satisfying an emerging bourgeoisie, which thus emphasizes its social status, by restoring older palaces, or building new ones, which were profusely decorated by a new generation of painters and decorators. Therefore, that was the beginning to the resurgence of decorative painting in Portugal.

This dissertation also has as one of its main aims to promote the unique heritage of the the decorative painting, in need of protection, in a country that allows the demolition of the interiors of this buildings, and where the decorative arts are still so forgotten or overlooked

This work - hopefully the first – presents a scientific approach to the study of a range of buildings that constitute an invaluable asset, as well as the reality that they harbor inside.

Keywords: decorative painting; frescoes; *trompe l'oeil*; renaissance; academicism; revival; eclecticism; scenarios; set designers; interior' s decoration.

Índice

Introdução	1
Capítulo 1: Técnicas de pintura decorativa. O fresco, a têmpera e uma breve história da pintura mural	20
Capítulo 2: Arte e Cultura, da Regeneração às Vésperas da República	28
2.1. A historiografia sobre a arquitectura e as artes decorativas em Portugal.....	29
2.2. A Regeneração e a cultura romântica como pano de fundo.....	35
2.3. O colecionismo e a cultura visual: o papel da cenografia.....	39
2.3.1. A pintura decorativa como uma forma de colecionismo.....	42
2.3.2. A cenografia e a sua influência na cultura visual e na pintura decorativa	52
2.4. Os pintores da segunda metade de Oitocentos, entre o Naturalismo e o Impressionismo.....	60
2.5. A caminho da República.....	66
Capítulo 3: As influências externas e o diálogo entre Portugal e a restante Europa	
3.1. O conceito de habitat e do espaço doméstico.....	75
3.2. A herança e influência germânicas.....	78
3.3. A importância do legado italiano.....	80
3.4. Os modelos ingleses.....	82
3.5. A familiaridade com a cultura francesa.....	89
3.6. A vizinha Espanha.....	90
3.7. O eclectismo arquitectónico e o papel de D. Fernando.....	92
3.8. O Al-Andaluz e o Orientalismo.....	94

Capítulo 4: A Pintura Decorativa nos palácios e palacetes -----98

4.1. Palácios e palacetes urbanos-----102

4.1.1. Palácio Castelo Melhor, mais tarde Foz-----102

4.1.2. Palácio Palmela na Rua da Escola Politécnica-----109

4.1.3. Palácio Praia, Viana e Monforte-----117

4.1.4. Palacete do Conde de Valenças-----121

4.1.5. Palácio Valleflor-----126

4.1.6. Palacete Alves Machado-----135

4.1.7. Palacete Ribeiro da Cunha-----139

4.1.8. Palacete de Cipriano Calleya -----143

4.1.9. Palacete Lambertini -----145

4.2. Palácios rurais, quintas de recreio e locais de vilegiatura-----147

4.2.1. Palácio dos Duques de Palmela, Calhariz, Azeitão-----147

4.2.2. Palácio da Condessa de Junqueira (Quinta da Alorna, Almeirim) -----150

4.2.3. Palácio Angeja-Palmela, ao Paço do Lumiar-----156

4.2.4. O Beau-Séjour, uma quinta às portas de Lisboa-----160

4.2.5. Palácio de Estói, Faro -----167

4.2.6. Palácio Sottomayor, na Figueira da Foz-----170

Capítulo 5: Exemplos da Pintura Decorativa nos Palácios Reais e em outras obras públicas de vulto-----174

5.1. Palácios reais-----177

5.1.1. Palácio da Ajuda -----177

5.1.2. Palácio das Necessidades-----187

5.1.3. Palácio da Pena-----190

5.1.4. Palácio de Belém-----192

5.2. Encomendas públicas de vulto -----	195
5.2.1. A decoração da Biblioteca Real da Ajuda -----	195
5.2.2. O novo edifício dos Paços do Concelho de Lisboa e a batalha pela decoração da cúpula monumental-----	202
Considerações Finais -----	206
Apêndice I: Os Principais Pintores Decoradores da Regeneração -----	215
Os Principais Pintores Decoradores da Regeneração-----	217
Giuseppe Luigi Cinatti (1808-1879) -----	220
Achilles Rambois (c. 1818-1882) -----	222
Pereira Cão (1841-1921) -----	223
Luigi Manini (1848-1932) -----	230
José Malhoa (1855-1933) -----	232
Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929) -----	234
António Ramalho (1859-1916) -----	236
João Vaz (1859-1931) -----	239
Carlos Reis (1863-1940) -----	241
Veloso Salgado (1864 – 1945) -----	243
Bibliografia -----	248
Índice Onomástico -----	276

INTRODUÇÃO

A tese agora apresentada procura defender a ideia de que foi a vinda para Portugal, nos anos 30 do século XIX, dos arquitectos, cenógrafos, e pintores decoradores de origem italiana, Cinatti e Rambois, que permitiu o retomar do fio perdido¹ da pintura decorativa no País e o marcar de uma nova etapa. Neste período são concretizadas uma série de encomendas de decoração de interiores, que procuram satisfazer uma burguesia emergente², que assim sublinha o seu status social, ao restaurar e mandar construir novos palácios e palacetes, que irão ser profusamente decorados por uma nova geração de pintores-decoradores. Dava-se assim início ao ressurgimento³ da pintura decorativa em Portugal.

Esta dissertação tem também como um dos seus objectivos principais dar a conhecer e divulgar o património ímpar que constitui a pintura decorativa, para que este possa ser protegido, num País em que o “fachadismo”⁴ faz escola, permitindo que os interiores sejam demolidos, e em que as artes decorativas são ainda tão esquecidas ou menosprezadas.

Este trabalho constitui – esperamos - uma primeira aproximação científica ao estudo de todo um conjunto de edifícios de valor patrimonial inestimável e à realidade que albergam no seu interior.

¹ As encomendas durante as primeiras três décadas do século XIX cessaram, o que nos leva a utilizar a expressão “retomar o fio perdido”, no sentido em que se dava início a uma recuperação da pintura decorativa nos interiores palacianos.

² Na Grã-Bretanha, berço da Revolução Industrial, a burguesia já existia há muito. Vide Eric Hobsbawm, *A Era do Capital 1848-1875*, Editorial Presença, Lisboa, 1979 e do mesmo autor, *Industry and Empire. From 1750 To The Present Day*, Penguin Books, 1999.

³ Utilizamos o ressurgimento como termo operativo, pois não se trata de um renascimento, mas sim de uma recuperação de uma técnica de pintura, que durante séculos se praticou em Portugal.

⁴ Quando falamos de “fachadismo”, referimo-nos às recuperações das fachadas de edifícios históricos e à demolição dos seus interiores, quase sempre mais por motivos de especulação imobiliária, do que por razões de já não ser possível recuperar o miolo destas casas. Esta tendência tem-se acentuado particularmente na cidade de Lisboa e mesmo na Baixa Pombalina, candidata a património da humanidade e tem sido levada a cabo, assim como no Chiado e noutros bairros históricos da capital, com a co-responsabilidade das autoridades municipais e arquitectos camarários. Infelizmente no resto do país o mesmo aconteceu não por réplica, mas por uma inconsciente noção de património que nunca criou raízes. Centros históricos têm sido esventrados, produzindo-se mais uma cenarização do que um local para habitar.

Pretendemos, também, destacar toda uma genealogia⁵ de pintores que se dedicaram à pintura decorativa de interiores (nas técnicas artísticas do fresco, semi-fresco, têmpera, ou em telas decorativas pintadas a óleo e aplicadas em tectos e paredes), e que estiveram activos num período cronológico que se estende desde a Regeneração até às vésperas da República. O âmbito temporal definido, assenta no argumento de que foi a partir do período de estabilidade política inaugurado pela Regeneração, e pelas décadas de progresso e de relativa prosperidade económica que então se viveram, que se deu um florescimento da pintura decorativa. Incentiva-se e promove-se nessas décadas a construção de edifícios, palácios e palacetes, pertencentes a uma nova elite emergente, que possuía as condições para se lançar neste tipo de encomendas decorativas. À medida que nos aproximamos do fim da Monarquia estas encomendas tornam-se mais raras, até chegarmos à República e a uma época em que os interiores que vinham do Romantismo entram numa profunda mutação.

A maior parte dos edifícios analisados centram-se na cidade de Lisboa -a capital donde emanava o exemplo e os modelos perseguidos e praticados por estes artistas- tratando-se de um conjunto de exemplos que pretendem cobrir um espaço temporal de cerca de seis décadas, assim como a obra de artistas como Giuseppe Cinatti (1808-1879), Achilles Rambois (c. 1818-1882), Pereira Cão (1841-1921), Luigi Manini (1848-1932), José Malhoa (1855-1933), Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), António Ramalho (1859-1916), João Vaz (1859-1931), Carlos Reis (1863-1940) e Veloso Salgado (1864-1945).

⁵ O tema da tese de doutoramento que agora se apresenta vem na sequência da tese de mestrado que entregámos em finais de 2006 e que defendemos em 2007, que versava o estudo do percurso e obra do artista Pereira Cão e que se intitulava *A Pintura a Fresco entre Dois Séculos: Pereira Cão (1841-1921) e a Pintura Decorativa em Portugal*. Esta tese de mestrado, de âmbito monográfico, pretendeu resgatar do esquecimento a figura de Pereira Cão (pseudónimo artístico de José Maria Pereira Júnior), pintor-decorador, cenógrafo, azulejista, pintor de cavalete e de restauro, discípulo da parceria de artistas italianos Cinatti e Rambois. Nesse trabalho pretendemos destacar o contributo de Pereira Cão, para o ressurgimento da pintura decorativa em Portugal (a partir da década de 60 do século XIX), e para o renascimento do azulejo a partir da década de 1880, assim como a obra do seu discípulo, na azulejaria, Victoria Pereira (1877-1952). A sua obra é vasta, e encontra-se espalhada desde o Minho ao Algarve, tanto em obra pública, como em obra privada e num percurso activo de quase 68 anos (1853-1921). Nem todos os trabalhos decorativos que executou continuam a existir – pois muitos destes edifícios, foram sendo demolidos pelo progresso do camartelo ou se foram degradando irremediavelmente - mas possuímos ainda muitos exemplos de pinturas que realizou em interiores portugueses, em edifícios, que hoje em dia, na sua maioria, pertencem a instituições públicas.

Os edifícios estudados enquadram-se na arquitectura civil privada⁶ – palácios e palacetes – e incluem também os palácios reais e outras obras públicas de vulto, excluindo a arquitectura de carácter religioso. Referenciaremos outros edifícios fora de Lisboa, e destacaremos ainda quatro casos de estudo que apesar de não se enquadrarem na área da capital, são de enorme importância: o Palácio da Condessa de Junqueira (em Almeirim), o Palácio Sottomayor (na Figueira da Foz), o Palácio Palmela (em Azeitão), e o Palácio de Estói, no Algarve.

A escolha do corpus de edifícios estudados sob análise assentou em quatro critérios: um primeiro, temporal, que contemplasse palácios e palacetes que tivessem sido construídos no período em questão, que tivessem tido campanhas decorativas ou construções que embora anteriores, tivessem sofrido novas campanhas arquitectónicas ou decorativas dentro deste mesmo intervalo cronológico; um segundo social e sociológico, que incluísse edifícios que tivessem marcado a memória da cidade e a sua vida social e mundana; um terceiro, qualitativo, integrando construções que primassem pela qualidade arquitectónica e artística; e um quarto, artístico, que salientasse locais onde tivessem trabalhado, no círculo estabelecido no mundo da arte, de encomendante-obra-artista, os principais pintores do século XIX.

Passemos, então, ao estado da questão da pintura decorativa em Portugal, englobando os estudos que abordam esta técnica desde os tempos medievais até à contemporaneidade, e vejamos como tem sido a evolução nas pesquisas e na reflexão sobre pintura decorativa, salientando as principais obras que têm surgido no âmbito desta temática. Trata-se neste ponto apenas de referenciar esses contributos, já que o conteúdo das análises historiográficas mais relevantes irá sendo debatido ao longo da tese.

⁶ Revistas de Arquitectura: Arquivo(s) da Modernidade, Coord. de Marieta Dá Mesquita, Caleidoscópio, CIAUD, Maio de 2011.

Os Pioneiros

Vergílio Correia⁷ (1888-1944) escreveu em 1935 um pequeno opúsculo que apresentou a um congresso internacional de historiadores, em Paris, intitulado, A Pintura a Fresco em Portugal nos séculos XV e XVI: ensaio, que chamava a atenção para a riqueza desconhecida e inexplorada da pintura mural portuguesa tardo-medieval e do período das descobertas. Quase trinta anos mais tarde, Reynaldo dos Santos⁸ (1880-1970) apresentou em 1962, o artigo científico, A Pintura dos Tectos no Século XVIII em Portugal, em que defendia a pertinência do estudo desta temática e apresentava alguns exemplos.

Em 1969, Carlos Azevedo⁹ escreve Solares Portugueses. Introdução ao Estudo da Casa Nobre. Nesta obra, o autor faz um levantamento e inventário das casas nobres, de norte a sul de Portugal, da época medieval ao século XVIII, fotografando os edifícios, apresentando as plantas das casas e elaborando fichas críticas, referindo a localização geográfica dos edifícios, os seus proprietários e a bibliografia existente sobre o edifício. Embora a pintura decorativa não seja o cerne desse trabalho, o autor destaca as mudanças operadas durante o neoclassicismo em que a pintura mural vai, muitas vezes, substituindo a azulejaria na decoração de interiores, ou até complementando-a e encorajando o interesse pelas pinturas de tema clássico.

José-Augusto França¹⁰, mau grado os seus estudos pioneiros e de síntese, como A Arte em Portugal no Século XIX, e as suas sucessivas actualizações, como O Pombalismo e o Romantismo, nunca dedicou uma particular atenção ao tema, apenas fazendo uma abordagem de uma forma esquemática nos capítulos “Palácios, Palacetes e Solares”, “O Palacete” e “As Artes Decorativas”, inseridos na sua primeira obra citada. Escreveu, ainda, um artigo para “O Comércio do Porto”, intitulado “Da não existência de pintura mural em Portugal”.

⁷ Vide Vergílio Correia, A Pintura a Fresco em Portugal nos séculos XV e XVI: ensaio, 1935.

⁸ Vide Reynaldo dos Santos, “A Pintura dos Tectos no Século XVIII em Portugal”, in Belas-Artes, 2ª série, nº 18, 1962.

⁹ Vide Carlos Azevedo, Solares Portugueses. Introdução ao Estudo da Casa Nobre, Livros Horizonte, 1988.

¹⁰ Veja-se José-Augusto França, A Arte em Portugal no Século XIX, Lisboa, Bertrand Editora, 1990 (1ª edição 1967), II Vols., e em particular os capítulos “Palácios, Palacetes e Solares”, Primeiro Volume, pp. 167-184, “O Palacete”, Primeiro Volume, pp. 349-367 e “As Artes Decorativas”, Segundo Volume, pp. 194-205 e também Historia da Arte em Portugal, O Pombalismo e o Romantismo, Lisboa, Editorial Presença, 2004, Vol.5.

Outros autores

Em 1980, A. Ayres de Carvalho¹¹ escreve, A influência da cenografia barroca da Escola de Bolonha na pintura decorativa dos palácios portugueses. Em 1983, Manuel H. Côrte-Real¹², elabora uma monografia sobre O Palácio das Necessidades, em que, a par do estudo da arquitectura e dos seus interiores, também se debruça sobre a pintura decorativa daquele palácio.

Em 1984, Carlos Schneeberger de Ataíde¹³, redige Palácio Foz, um pequeno estudo de divulgação, que serviria de roteiro para quem visitasse o palácio, que faz uma descrição esquemática do edifício, da sua história, da sua decoração e do recheio na época actual, pouco se detendo na pintura decorativa.

O mesmo autor vai escrever novamente sobre o Palácio Foz, num livro saído em formato de álbum, numa edição bilingue acompanhada por fotografias dos seus interiores, aprofundando um pouco mais a pintura decorativa dos seus interiores. É um livro útil, mas trata-se, contudo, de uma obra de divulgação sem mais pretensões do que dar a conhecer a um público alargado e não especialista a história do Palácio Castelo Melhor-Foz.

José Sarmiento de Matos¹⁴ publica Procuradoria-Geral da República, em 1984, no qual analisa o palácio Palmela e se debruça sobre o tema, contando-nos a história do palácio, e dos seus proprietários, até à compra pelo Estado em 1977, para a instalação da Procuradoria-Geral da República. O autor analisa em detalhe os seus interiores, sala a sala, detendo-se nos elementos da sua decoração, como os estuques, a azulejaria, as pinturas a óleo, a pintura decorativa, não deixando de expressar as suas dificuldades em atribuir, com toda a certeza, a autoria das pinturas daquele palácio.

¹¹ Vide A. Ayres de Carvalho, A influência da cenografia barroca da Escola de Bolonha na pintura decorativa dos palácios portugueses, Lisboa: (s.n.) 1980.

¹² Vide Manuel H. Côrte-Real, Palácio das Necessidades, Lisboa, 1983.

¹³ Vide Carlos Schneeberger de Ataíde, Palácio Foz, 1984 e do mesmo autor, Palácio Foz, 2010.

¹⁴ Vide José Sarmiento de Matos, História do Palácio Palmela, Parte Segunda in AAVV, Procuradoria-Geral da República, 1984.

Em 1990, Joaquim Oliveira Caetano¹⁵ escreve, *Frescos Quinhentistas do Paço de S. Miguel*, para em 2001 apresentar, *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos séculos XV e XVI*. Em 1991, Agostinho Rui Marques de Araújo¹⁶ apresentou a tese de doutoramento, *Experiência da Natureza e Sensibilidade Pré-Romântica em Portugal: temas de pintura e seu consumo (1780-1825)*, em que nos apresenta a cultura estética em Portugal, nos finais do neoclassicismo e nos alvares do romantismo, e nos fala da cultura visual dessa época, não abordando especificamente o tema da pintura decorativa.

A historiadora de arte, Teresa Leonor M. Vale¹⁷ publica *O Beau Séjour: Uma Quinta Romântica de Lisboa*. Nesta monografia, a autora conta-nos a história deste edifício na estrada de Benfica, detendo-se com particular ênfase nas suas campanhas decorativas, na sua decoração interior e na pintura decorativa e trabalhos cerâmicos da autoria de três dos irmãos Bordalo, Columbano, Rafael e Maria Augusta e do artista Francisco Vilaça. No mesmo ano Vítor Serrão¹⁸, juntamente com Nicole Dacos, escrevem “*Do Grotesco ao Brutesco*”, um estudo sobre a etimologia, o conceito e o significado artístico deste termo, atravessando várias épocas e períodos históricos.

Miguel Soromenho¹⁹ escreve sobre o Real Picadeiro de Belém, afirmando que este foi o primeiro edifício neoclássico da cidade de Lisboa, e sublinha a qualidade ornamental da decoração pictórica deste edifício, em painéis pintados a fresco, retratando motivos figurativos de picaria em grisaille, com motivos inspirados na gramática do grotesco.

Regina Anacleto²⁰ na sua tese de doutoramento de 1997, *Arquitectura Neomedieval Portuguesa*, não deixa de referir também a pintura decorativa. Fá-lo para o Palácio da Pena, para a Quinta da Regaleira, e para o Palace Hotel do Buçaco. Mas este seu estudo

¹⁵ Joaquim Oliveira Caetano, *Frescos Quinhentistas do Paço de S. Miguel*, 1990 e do mesmo autor, *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos séculos XV e XVI*, 2001.

¹⁶ Vide Agostinho Rui Marques de Araújo, *Experiência da Natureza e Sensibilidade Pré-Romântica em Portugal: temas de pintura e seu consumo (1780-1825)*, Tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Letras/Universidade do Porto, Porto, 1991, II Vols.

¹⁷ Teresa Leonor M. Vale, *O Beau Séjour: Uma Quinta Romântica de Lisboa*, 1992.

¹⁸ Vítor Serrão e Nicole Dacos, “*Do Grotesco ao Brutesco*”, Portugal e Flandres, *Visões da Europa*, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura, 1992.

¹⁹ Miguel Soromenho, “O Real Picadeiro de Belém”, Silvana Bessone (dir.), *Museu Nacional dos Coches*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1993.

²⁰ Regina Anacleto, *Arquitectura Neomedieval Portuguesa, 1780-1924*, Edição da Fundação Calouste Gulbenkian e Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, G.C.- Gráfica de Coimbra Lda., 1997.

debruça-se, em particular, sobre a chamada arquitectura neo-medieval portuguesa e os revivalismos, e não tanto sobre a decoração interior destes espaços.

Cátia Mourão²¹ escreveu, em 1996-99, “O Bom e o Mau Juiz, Fresco dos antigos Paços da Audiência de Monsaraz” e Dagoberto L. Markl²², no âmbito das disciplinas de conservação e restauro apresentou, em 1999, o estudo, “O Fresco do Antigo Tribunal de Monsaraz. Conservação e Restauro”.

Na última década, têm surgido teses e obras sobre pintura a fresco, sobretudo relativas aos séculos XVI, XVII e XVIII. Magno Moraes de Mello²³ defendeu a sua tese de mestrado, *A Pintura de Tectos em Perspectiva no Portugal de D. João V*, e a tese de doutoramento, *Perspectiva Pictorum. As Architecturas Ilusórias nos Tectos Pintados em Portugal no Século XVIII*²⁴. É também autor, entre muitos outros, dos estudos *Os Tectos Pintados em Santarém durante a fase barroca*²⁵, e de *Tectos Barrocos em Évora*²⁶. Magno Moraes de Mello pode ser considerado o maior especialista sobre tectos de perspectiva, de matriz lusa, tanto no Brasil, como em Portugal. É neste campo um pioneiro, que tem vindo a mapear e a fazer um levantamento de edifícios com pintura perspectivada do período barroco, em particular de igrejas e conventos.

Em 2001 Catarina Valença Gonçalves²⁷ apresentou a sua tese de mestrado intitulada, *A Pintura Mural em Portugal: os Casos da Igreja de Santiago de Belmonte e da Capela do Espírito Santo de Maçainhas*.

²¹ Vide o artigo de Cátia Mourão, “O Bom e o Mau Juiz, fresco dos antigos Paços da Audiência de Monsaraz”, in *A Cidade de Évora*, II Série, nº 2, 1996-97, pp. 297-321.

²² Vide o artigo de Dagoberto L. Markl, “O Fresco do Antigo Mural do Tribunal de Monsaraz. Conservação e Restauro in *Cadernos*, nº 2, IPPAR, Lisboa, 1999.

²³ Vide Magno Moraes de Mello, *A Pintura de Tectos em Perspectiva no Portugal de D. João V*, tese de mestrado em *Historia da Arte*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1998.

²⁴ Vide Magno Moraes de Mello, *Perspectiva Pictorum. As Architecturas Ilusórias nos Tectos Pintados em Portugal no Século XVIII*, tese de doutoramento em *Historia da Arte*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2003.

²⁵ Vide Magno Moraes de Mello, *Os Tectos Pintados em Santarém durante a Fase Barroca*, Edição da Câmara Municipal de Santarém, Santarém, 2001.

²⁶ Vide Magno Moraes de Mello, *Tectos Barrocos em Évora*, Casa do Sul Editora, Centro de Historia da Arte da Universidade de Évora, Gráfica Lousanense, Lda., 2004.

²⁷ Vide Catarina Valença Gonçalves, *A Pintura Mural em Portugal: os Casos da Igreja de Santiago de Belmonte e da Capela do Espírito Santo de Maçainhas*, Tese de Mestrado em *Arte, Património e Restauro*, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2001.

Em 2003, Alexandra Markl²⁸ publica António Ramalho, uma monografia sobre este pintor Oitocentista, destacando a sua faceta de pintor decorador, tanto em obra pública, como privada, e afirmando que, por ironia do destino, o pintor se tornou mais conhecido entre os seus contemporâneos pela sua pintura decorativa, do que pela sua pintura de cavalete. Afirma esta autora: “(...) o certo é que esta se revela no interior da sua produção global como absolutamente lateral e é antes pelas paisagens e retratos que merece um justo lugar no contexto da história da arte em Portugal das últimas décadas do século XIX.”

No mesmo ano, Luís Miguel Carneiro²⁹ publica Paços do Concelho de Lisboa, uma monografia que nos relata a história e as vicissitudes do palácio camarário, analisando todo o processo decorativo dos interiores daquele edifício, e descrevendo-nos as salas e a sua decoração, desde a pintura de cavalete até à pintura decorativa, passando pelo mobiliário e por todas as artes decorativas no geral. Nesta obra a pintura decorativa ocupa um lugar de destaque.

Ainda em 2003, Paulo Henriques³⁰ escreve sobre a Real Fábrica de Louça ao Rato. Neste trabalho apresenta a Sala de Jantar do Palacete Pombal, que destaca pelo seu valor plástico. No mesmo ano e no 4º volume da História da Arte em Portugal, Vítor Serrão³¹ traça um capítulo sobre a pintura perspéctica de tectos, talvez, até ao momento actual, a síntese mais bem conseguida da pintura decorativa do período do barroco.

No ano de 2004, Giuseppina Raggi³² apresenta, *Architetture dell ‘ Ingano: Il lungo Cammino dell ‘ Illusione*, um trabalho de fundo sobre o Trompe L’Oeil no período barroco.

A Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, organizou uma exposição sobre o pintor João Vaz, intitulada, João Vaz (1859-1931), Um Pintor do Naturalismo. O tema, que não foi

²⁸ Alexandra Markl, António Ramalho, Círculo de Leitores, 2003, p. 116.

²⁹ Vide Luís Miguel Carneiro, Paços do Concelho de Lisboa, Edição Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 2003.

³⁰ Vide Paulo Henriques, Real Fábrica de Louça ao Rato, Museu Nacional do Azulejo, Lisboa, IPM, 2003.

³¹ Vide Vítor Serrão, História da Arte em Portugal. O Barroco, Editorial Presença, Lisboa, 2003, pp. 246-265.

³² Vide Giuseppina Raggi, *Architetture dell ‘ Ingano: Il lungo Cammino dell ‘ Illusione*, Vol. I, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 2004.

abordado na exposição que se circunscrevia à pintura de cavalete, não deixou de aparecer no catálogo concebido para esta exposição, visto a faceta de pintor decorador fazer parte do percurso deste conhecido pintor setubalense. Os autores que participam neste catálogo dão destaque à pintura de panos de boca para teatro e às principais decorações, quase todas de âmbito público, concebidas por João Vaz.

No mesmo ano, Susana Varela Flor³³ apresenta Barroco e Neoclássico nos Tectos da Igreja da de Nossa Senhora da Encarnação em Lisboa, assim como Duarte Nuno Oliva de Frias³⁴ publica A Pintura Decorativa de Nicolau Nasoni na Sé de Lamego.

Em 2006, João de Morais Vaz³⁵ publica A Pintura Mural da Ajuda, o primeiro estudo e levantamento sério e rigoroso sobre o tema. Ainda, no mesmo ano, na Quinta sintrense da Regaleira é organizada uma exposição sobre Luigi Manini, intitulada Luigi Manini, Imaginário e Método, Arquitectura e Cenografia³⁶, sobre um dos principais cenógrafos a trabalhar em Portugal. A sua faceta de pintor decorador é aqui apenas enunciada.

Luís Urbano Afonso³⁷ defende em 2006, a tese de doutoramento A Pintura Mural Portuguesa entre os Finais da Idade Media e o Início do Classicismo. Formas, Significados, Funções e, já em 2003 apresentara o estudo “A Apropriação Simbólica da Justiça: Trajano, D. João II e a Pintura do Tribunal de Monsaraz”, em 2003”.

No mesmo ano, Miguel Leal³⁸ publica, Cinatti, Rambois e Pereira Cão e a Pintura Decorativa do Palácio Angeja-Palmela ao Paço do Lumiar, um estudo de caso sobre um palácio nobre às portas de Lisboa, e cuja autoria dos seus frescos permanecia esquecida.

³³ Vide Susana Varela Flor, “Barroco e Neoclássico nos Tectos da Igreja da de Nossa Senhora da Encarnação em Lisboa”, *Revista Artis*, nº 4, Faculdade de Letras de Lisboa, 2005, pp. 239-309.

³⁴ Vide Duarte Nuno Oliva de Frias, A Pintura Decorativa de Nicolau Nasoni na Sé de Lamego, orientação de Emília Isabel Mayer Godinho Mendonça, Lisboa, (s.n.), 2005, texto policopiado.

³⁵ João de Morais Vaz A Pintura Mural da Ajuda, (1802-1823): uma proposta de interpretação, (s.l.: s.n.), 2006.

³⁶ Vide AAVV, Quinta da Regaleira, Luigi Manini, Imaginário e Método, Arquitectura e Cenografia, Edição da Fundação Cultursintra, 2006.

³⁷ Vide Luís Urbano Afonso, A Pintura Mural Portuguesa entre os Finais da Idade Media e o Início do Classicismo. Formas, Significados, Funções, Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2006 e também “A Apropriação Simbólica da Justiça: Trajano, D. João II e a Pintura do Tribunal de Monsaraz”, *Revista Artis – Revista do Instituto de Historia da Arte*, nº 2, 2003, pp. 35-74.

³⁸ Vide Miguel Leal, A Pintura a Fresco entre Dois Séculos: Pereira Cão (1841-1921) e a Pintura Decorativa em Portugal, Tese de Mestrado em Historia da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, 2007.

Já, em 2005, tinha escrito Pereira Cão e a Pintura da Cúpula dos Paços do Concelho de Lisboa, sublinhando a importância desta pintura “cenográfica”, que parece apropriar-se do sagrado (na medida que contém elementos maçónicos), e considerada uma das principais obras deste artista que permanecia quase olvidado.

Luís Urbano Afonso e Vítor Serrão publicam, em 2007, *Out of the Stream. Studies in Medieval and Renaissance Mural Painting*³⁹, uma síntese sobre a pintura mural no intervalo temporal mencionado. O título provocatório e irreverente “Contra a Corrente...” vem novamente sublinhar o desinteresse da academia pelo tema da pintura mural.

O ano de 2007 vai ser prolífico e vamos encontrar várias teses sobre pintura mural, dedicadas ao período medieval e moderno. São os casos de Paula Virgínia de Azevedo Bessa⁴⁰, com a tese de doutoramento, *Pintura Mural do Fim da Idade Média e do Início da Idade Moderna no Norte de Portugal* e de Patrícia Alexandra Rodrigues Monteiro⁴¹, com a tese de mestrado, *A Pintura Mural na ‘Região do Mármore’ (1640-1750): Estremoz, Borba, Vila Viçosa e Alandroal*.

Em 2008, Vítor Serrão⁴² lançou a obra *O Fresco Maneirista do Paço de Vila Viçosa (1540-1640), Parnaso dos Duques de Bragança*, um trabalho extraordinário sobre as encomendas de qualidade dos Duques de Bragança neste palácio, os seus programas decorativos e o corpus fresquista, em que conseguiu atribuir com segurança a autoria das pinturas desta casa ducal, após uma recente campanha de restauro.

Augusto Salgado⁴³ publica, em 2009, *1580. A Conquista de Portugal através dos Frescos do Viso del Marqués*, estudo sobre a conquista de Portugal pelas tropas do duque

³⁹ Vide Luís Urbano Afonso e Vítor Serrão, *Out of the Stream. Studies in Medieval and Renaissance Mural Painting*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2007.

⁴⁰ Vide Paula Virgínia de Azevedo Bessa, *Pintura Mural do Fim da Idade Média e do Início da Idade Moderna no Norte de Portugal*, Dissertação de Doutoramento em História, Área de Conhecimento de História da Arte, Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho, Setembro de 2007.

⁴¹ Vide Patrícia Alexandra Rodrigues Monteiro, *A Pintura Mural na “Região do Mármore” (1640-1750): Estremoz, Borba, Vila Viçosa e Alandroal*, Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007.

⁴² Vide Vítor Serrão, *O Fresco Maneirista do Paço de Vila Viçosa (1540-1640)*, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade Nova de Lisboa, Casa de Massarelos-Caxias, Fundação da Casa de Bragança, 2008.

⁴³ Vide Augusto Salgado, *1580. A Conquista de Portugal através dos Frescos do Viso del Marques*, Prefácio – Edição de Livros e Revistas, Lda., Lisboa, 2009.

de Alba, no tempo de Filipe II de Espanha (que seria Filipe I de Portugal), analisada através dos frescos que se encontram num palácio pertencente à Marinha espanhola, situado em La Mancha. Este trabalho é essencialmente de âmbito histórico e não se detém tanto na análise plástica destas pinturas.

Para o século XIX, temos a tese de mestrado do autor, *A Pintura a Fresco entre Dois Séculos: Pereira Cão (1841-1921)*⁴⁴ e *a Pintura Decorativa em Portugal*, tese monográfica e de pendor biográfico, em que é apresentado o percurso e obra do artista José Maria Pereira Júnior, mais conhecido por Pereira Cão, cenógrafo, pintor de frescos e ceramista, artista que cruza dois séculos.

Nuno Saldanha⁴⁵, na sua tese de doutoramento, *José Malhoa, Tradição e Modernidade*, trabalho de fôlego e de âmbito monográfico, publicado em 2010, dedica algumas páginas ao estudo da pintura decorativa em Malhoa. Ainda no mesmo ano Nuno Saldanha⁴⁶ escreve, “*Variações para uma Ceia. A Última Ceia de Cyrillo Volkmar Machado para S. Sebastião da Pedreira*”.

No catálogo da exposição dedicada a Columbano no Museu do Chiado em 2010, encontramos o pequeno estudo de Foteini Vlachou⁴⁷ ainda sobre pintura decorativa e que “pretendeu demonstrar que a pintura decorativa representou uma parte importante da produção do artista” e “que se insere numa grande tradição da pintura europeia, onde os mais reconhecidos pintores foram principalmente pintores decoradores, desde Rafael a Puvis de Chavannes”.⁴⁸

Em 2011, Jorge Batista⁴⁹ publica a sua tese de mestrado, *Palácio de Seteais, Arquitectura e Paisagem*, centrando-se nas duas principais campanhas de obras do

⁴⁴ Vide Miguel Leal, *A Pintura a Fresco entre Dois Séculos: Pereira Cão e a Pintura Decorativa em Portugal*, Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2006, II Vols., policopiada.

⁴⁵ Vide Nuno Saldanha, *José Malhoa, Tradição e Modernidade*, Scribe, Lisboa, 2010.

⁴⁶ Vide Nuno Saldanha, “*Variações para uma Ceia. A Última Ceia de Cyrillo Volkmar Machado para S. Sebastião da Pedreira*”, *Invenire*, nº 1, Jul. Dez., Secretariado Nacional para os Bens Culturais, 2010.

⁴⁷ Vide Foteini Vlachou, “Columbano e a Pintura Decorativa”, pp. 245-260 in *Columbano*, AAVV (Coord. Científica de Maria de Aires Silveira), Columbano, Edição do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado Leya, 2010.

⁴⁸ Idem, p. 245.

⁴⁹ Vide Jorge Batista, *Palácio de Seteais. Arquitectura e Paisagem*, Livros Horizonte, Lisboa, 2011.

conjunto palaciano. Este autor pouco se detém no programa decorativo dos frescos que atribui a Pillement.

Também Margarida de Moura Elias⁵⁰, na sua tese de doutoramento dedicada a Columbano Bordalo Pinheiro, intitulada, *Columbano no seu Tempo (1857-1929)*, aborda com alguma profundidade o tema da pintura e as artes decorativas, área que considera não ter sido tratada devidamente e que tem sido mesmo menosprezada. Neste âmbito, esta autora divide a obra de Columbano, em pública, e privada, incluindo os seus trabalhos de pintura de história para instituições públicas, e todos os trabalhos com temas alegóricos, mitológicos e de teor sobretudo ornamental.

Para o início do século XX temos o estudo de Maria de São José Pinto Leite⁵¹, “Os interiores ecléticos da Casa Barbot, em Vila Nova de Gaia”, saído em 2009, em que a autora estuda uma casa emblemática do centro de Vila Nova de Gaia, um edifício da arquitectura do ferro e do vidro, que abrange todas as artes decorativas, e que une elementos neoclássicos, neorocaille e Arte Nova, criando um ambiente eclético;

Em obras mais genéricas e de divulgação como *Quintas e Palácios nos Arredores de Lisboa*, de Anne De Stoop e Maurício Abreu⁵², assim como, *Oriente e Ocidente nos Interiores em Portugal*, de Hélder Carita e Homem Cardoso⁵³ e *Os Mais Belos Palácios de Portugal*⁵⁴ de Júlio Gil e Nuno Calvet, o tema da decoração de interiores também faz a sua aparição, embora não seja muito desenvolvido

Nas obras gerais de História de Arte dos últimos vinte anos, tais como *História da Arte Portuguesa*, em 3 volumes, do *Círculo de Leitores*, dirigida por Paulo Pereira⁵⁵, *História*

⁵⁰ Vide Margarida de Moura Elias, *Columbano no seu Tempo (1857-1929)*, Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Junho de 2011, policopiada.

⁵¹ Vide Maria de São José Pinto Leite, “ Os Interiores Ecléticos da Casa Barbot, em Vila Nova de Gaia” *Revista de Artes Decorativas*, nº 2, Universidade Católica Portuguesa/Porto, Escola das Artes/Arte, Porto, 2008.

⁵² Vide Anne De Stoop (Texto) e Maurício Abreu (Fotografias), *Quintas e Palácios nos Arredores de Lisboa*, Livraria Civilização Editora, Porto, 1999.

⁵³ Vide Hélder Carita e Homem Cardoso, *Oriente e Ocidente nos Interiores em Portugal*, Livraria Civilização Editora, 1999.

⁵⁴ Vide Júlio Gil e Nuno Calvet, *Os Mais Belos Palácios de Portugal*, Editorial Verbo, Lisboa, 1992.

⁵⁵ Vide *Historia da Arte Portuguesa*, Dir. por Paulo Pereira, *Círculo de Leitores*, Lisboa, 1995, 3 Volumes.

da Arte em Portugal, em 6 volumes da Editorial Presença⁵⁶, A Grande História da Arte, em 23 volumes⁵⁷, do Público, ou Arte Portuguesa, em 20 volumes, coordenada por Dalila Rodrigues⁵⁸, o panorama pouco tem mudado para o estudo da pintura decorativa no século XIX.

Apesar da publicação de todos estes contributos, encontramos, assim, para o estudo da pintura decorativa de interiores no século XIX um fundo bibliográfico ainda bastante desguarnecido. De qualquer modo a escassa bibliografia que tem vindo a ser publicada desmente a ideia feita da não existência de uma tradição na pintura a fresco em Portugal.

A bibliografia nacional sobre pintura decorativa, tanto em teses de mestrado e de doutoramento, como em artigos científicos ou de divulgação, ressentem-se, assim, de um novíssimo reacender do interesse pelo tema. Para o século XIX, bem podemos dizer que muito está ainda por fazer: o levantamento e localização de edifícios, a fotografia de tectos e paredes, a sua contextualização e o seu estudo e análise iconográfica. As teses monográficas sobre José Malhoa ou Columbano⁵⁹, constituem, em parte, uma primeira aproximação a este tema quase sempre descurado.

Tal como notou Sofia Ferreira Braga: "Escrever sobre o estado da questão dos estudos dedicados à pintura mural e de tectos realizada em palácios lisboetas entre os finais do século XVIII (1775) e os inícios do século XIX (c. 1820), não se tem revelado uma tarefa fácil. Com efeito, esta é uma área da história da arte portuguesa carenciada de bibliografia e de estudos específicos"⁶⁰. Na tese de mestrado que publicou em 2012, *Pintura Mural Neoclássica em Lisboa, Cyrillo Volkmar Machado no Palácio do Duque de Lafões e Pombeiro-Belas*⁶¹ trabalho dedicado aos finais do século XVIII e inícios do século XIX, a autora vem novamente reforçar e sublinhar a ideia que também defendemos: os temas da pintura decorativa apenas recentemente têm vindo a ter lugar e a despertar o interesse na comunidade académica.

⁵⁶ Vide AAVV, *História da Arte em Portugal*, Editorial Presença, Lisboa, 2003, 6 Volumes;

⁵⁷ Vide AAVV, *Grande História da Arte*, Público, Porto, 2006, 23 Volumes.

⁵⁸ *Arte Portuguesa* (Coordenação de Dalila Rodrigues), Tipografia Peres, Fubu Editores, SA, 20 Volumes.

⁵⁹ Vide notas 46 e 51 desta Introdução.

⁶⁰ Vide Sofia Ferreira Braga, *Pintura Mural Neoclássica em Lisboa, Cyrillo Volkmar Machado no Palácio do Duque de Lafões e Pombeiro-Belas*, Scribe, Lisboa, 2012, p.27.

⁶¹ *Idem*.

Relativamente à estrutura, a presente tese de doutoramento desenvolve-se, em cinco grandes capítulos um apêndice (um primeiro que faz parte do volume I) e um segundo apêndice que constitui o volume II.

Na introdução apresentarei o estado da questão sobre o estudo deste tema e o estudo da pintura decorativa em Portugal, assim como apresentarei, em traços gerais, o legado de Cinatti e Rambois, que irá sendo completado à medida que se for lendo a tese, e se consulte o apêndice biográfico.

No primeiro capítulo, “Técnicas de pintura decorativa. O fresco, a têmpera e uma breve história da pintura mural”, caracterizaremos as principais técnicas da pintura decorativa e enunciaremos uma breve história da pintura mural.

No segundo capítulo, intitulado “Arte e Cultura, da Regeneração às vésperas da República”, procuraremos caracterizar a época que vai desde 1851 a 1910, sublinhando a cultura e o ambiente artísticos, e as evidentes especificidades do meio cultural português, um ambiente com escolas artísticas de criação recentes, com colecções de arte reduzidas e com um circuito artístico limitado.

No terceiro capítulo, apresentamos o conceito de casa, e procuraremos esclarecer o que se entende por decoração de interiores, apresentando os diferentes estilos de decoração veiculados em Portugal e as influências externas – sobretudo a francesa, a italiana, a inglesa ou a espanhola -na adopção dos principais modelos arquitectónicos e de decoração

O quarto capítulo - aquele que consideramos o capítulo central da tese - analisamos diversos estudos de caso, palácios e palacetes em Lisboa, e também alguns exemplos fora da capital. Na decoração das salas e dependências destes edifícios, podemos observar o legado que estes artistas nos deixaram. As concretizações deste núcleo de artistas – Cinatti, Rambois, Pereira Cão, Luigi Manini, José Malhoa, Columbano Bordalo Pinheiro, António Ramalho, João Vaz, Carlos Reis, Veloso Salgado, e outros, legaram-nos uma obra, que conseguiu criar cenários íntimos, atmosferas próprias, num desfile de estilos e de técnicas decorativas características, tanto do ecletismo do século XIX, como dos revivalismos e tendências decorativas do fin de siècle e início do século XX. Nalguns

casos, estes exemplos estenderam-se para além da cidade de Lisboa, motivo que levou à apresentação de três estudos de caso, dois deles situados na antiga província da Estremadura (e que no caso destes palácios, um deles se situa actualmente na chamada Beira Litoral, outro no Vale do Tejo) e ainda outro no Algarve. Tratam-se de três exemplos que são destacados pela relevância que ocupam.

Num quinto e último capítulo, abordaremos a pintura decorativa em interligação com a arquitectura e a decoração de interiores no geral, destacando agora, não as encomendas ou obras privadas, mas as obras públicas nos principais palácios reais de Oitocentos – Ajuda, Belém, Necessidades, Pena - e noutras obras públicas de vulto, como sejam os Paços do Concelho de Lisboa, a Biblioteca da Ajuda, entre outras.

Por fim, apresentaremos as considerações finais, o nosso ponto de chegada, que não será exactamente uma conclusão fechada, mas antes um conjunto de reflexões finais sobre o trabalho desenvolvido que consideramos constituir uma primeira abordagem ao tema que nos ocupou e que esperamos, venha a ser um estímulo e um contributo para trabalhos de investigação posteriores, tanto da nossa autoria, como de outros investigadores. Seria, talvez, precipitado fecharmos e chegarmos a ideias conclusivas. Procurámos, sim, abrir novas pistas de interesse sobre temas até há muito pouco quase nada trilhados (e ainda pouco desbravados).

Os dois apêndices apresentados acrescentam a informação imprescindível aos dois volumes da tese. No primeiro, que deverá ser consultado sempre que se pretenda conhecer a formação e obra dos artistas referidos na tese, apresentamos as biografias dos principais pintores-decoradores da Regeneração (que são enunciados cronologicamente), e o seu percurso profissional no âmbito desta especialidade artística. Trata-se de um conjunto de artistas que são, em primeira instância, os autores dos trabalhos estudados e analisados ao longo deste trabalho. Constataremos como aquilo que apelidamos de ressurgimento da pintura decorativa em Portugal, se deve a um grupo de pintores relativamente escasso, um punhado de artistas, que se inicia numa genealogia que começa com Giuseppe Cinatti, e vem até Veloso Salgado, uma geração que deixou uma obra vasta, e que permanece injustamente esquecida. Mas entre estes artistas há que destacar Cinatti & Rambois, e também Pereira Cão, pela influência e peso que ocupam.

O legado de Cinatti e Rambois

A dupla de arquitectos amadores, cenógrafos, e pintores-decoradores, Giuseppe Luigi Cinatti e Achilles Rambois⁶², marcará o panorama da arte em Portugal desde meados dos anos 30 do século XIX, até ao final dos anos 70 e início dos anos 80 do mesmo século e deixará um forte lastro. Achilles Rambois chegara a Portugal uns anos antes, do que Giuseppe Cinatti⁶³. O segundo viera convidado para trabalhar como cenógrafo para o Teatro de São Carlos e para o novel e recém-estreado Teatro Nacional D. Maria II.

João Manuel Esteves Pereira⁶⁴ (1872-1944), que foi um dos primeiros biógrafos de Cinatti, indica-nos: “Trabalhava como scenographo nos teatros de Lião, em França, quando Antonio Lodi, empresário do teatro de S. Carlos, em 1836, o encontrou, e apreciando os seus trabalhos logo o contratou.” Quando chegou a Lisboa veio a encontrar o seu compatriota Achilles Rambois, que desde 1830 trabalhava no Teatro de São Carlos.

Entre estes dois artistas, houve uma comunhão de interesses, uma afinidade, e em pouco tempo se constituíram na dupla artística de cenógrafos que encantou e seduziu as plateias dos dois principais teatros portugueses. Recorrendo novamente à fonte segura e detalhada de Esteves Pereira, este diz-nos: “Durante 42 anos, não houve peça de espectáculo em S. Carlos e em D. Maria, que os dois artistas não ilustrassem com as suas apreciáveis decorações (...).”

Como arquitectos os seus trabalhos foram de grande importância: construíram novos edifícios a um gosto italianizante ou afrancesado, e recuperaram outros imóveis, fazendo grandes alterações para a elite lisboeta de então, mas não só. Repare-se, também, no exemplo da cidade de Évora, entre outras encomendas de importância.

Como obra pública reconstruíram parte da antiga Casa Pia, instalada no Mosteiro dos Jerónimos, o que levaria a um desastre com os operários, e à queda em desgraça de

⁶² Vide Joana Esteves da Cunha Leal, Giuseppe Cinatti (1808-1879): Percurso e Obra, Tese de Mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas /Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1997, II Vols.

⁶³ Vide Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, Portugal. Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Bibliográfico, Numismático e Artístico Ilustrado, Lisboa, 1904 -1915, sete vols., Vol. II, p. 1036.

⁶⁴ Idem, Vol. II, p. 1036.

Cinatti, e à sua posterior morte. Reconstruíram os Terraços da Casa de Bragança (na antiga Rua do Tesouro Velho), a actual Rua António Maria Cardoso, e trabalharam em encomendas para titulares e burgueses, em muitos palacetes pertencentes à elite da época, assim como no túmulo monumental dos Duques de Palmela, do Conde das Antas, de José Maria Eugénio d' Almeida, e em tantos outros.

Ao mesmo tempo que construíam estas residências, ou as recuperavam, devotaram-se durante os meses de Primavera e Verão à decoração interior destes palácios e palacetes através da pintura mural. Vários discípulos consigo trabalharam, como José Procópio Ribeiro, outros foram chamados de Itália para introduzirem novas técnicas como a dos estuques polidos a ferro quente, mas o discípulo contínuo, o predilecto e que mais os acompanhou, foi Pereira Cão⁶⁵.

Afirma Esteves Pereira, no seu notável Dicionário⁶⁶..., sobre Pereira Cão e a relação com aqueles seus dois mestres:

“Por ocasião das festas do casamento de el-rei D. Luiz I trabalhou na restauração das salas do paço de Ajuda, onde esteve por mais de três anos, indo depois para o Real Theatro de S. Carlos, como discípulo dos hábeis scenographos Rambois e Cinatti, que não tardaram em tomar o novel pintor para seu ajudante, que no inverno trabalhava no salão de scenographia do teatro, e no verão em importantes decorações de edificios particulares dirigidas por aquelles illustres artistas. Pereira Júnior aproveitou muitíssimo com o convívio d' esses mestres, e de outros artistas estrangeiros chamados nesse tempo a Portugal por Cinatti e Rambois. Entre outros vieram- Angelo Sebastiani, notável ornamentista; Pioltri, velho pintor, especialista de aves, peixes, fructos e hortaliças; e Joany, habilíssimo imitador de mármore, cunhado de Cinatti, e como este natural de Siena, que introduziu em Portugal os admiráveis estuques polidos a ferros quentes. Pereira Junior teve então ocasião de praticar os diversos processos technicos, de adquirir as mais variadas aptidões e de beber os conhecimentos especiaes da sua arte, trazidos de França e de Italia por aqueles distinctos artistas”.

Assim, nos campos da cenografia, da arquitectura, da pintura decorativa, da tumulária e da arte efémera, a dupla de artistas Cinatti & Rambois marcará Portugal. E o seu grande continuador foi Pereira Cão, seguido depois de Manini, e de todos os outros artistas, como

⁶⁵ Idem, p. 635: “Cinatti que durante mais de 18 annos acompanhara com o sincero enthusiasmo da sua grande alma d'artista, os progressos sempre crescentes do discípulo querido, indicou o ao visconde de S Lázaro, de Braga, para ir ali decorar o seu sumptuoso palácio.”

⁶⁶ Vide Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, Portugal. Dicionário Histórico Corográfico, Heráldico, Bibliográfico, Numismático e Artístico Ilustrado, Lisboa, 1904 -1915, sete vols., Vol. V, p. 635. Idem, Vol. II, p. 1036.

José Malhoa, Columbano Bordalo Pinheiro, António Ramalho, João Vaz, Carlos Reis, Veloso Salgado, que para além de serem pintores de cavalete, foram também pintores-decoradores, numa faceta que tem ficado quase sempre esquecida. Esta plêiade de artistas, não mais de dez, deixaram uma profunda marca na arte em Portugal, numa área de estudo que tem até há pouco tempo, sido menosprezada, mas que nós tentaremos demonstrar, nas páginas que se seguem, constituírem uma parte essencial do Oitocentismo em Portugal, em particular na segunda metade, e até às vésperas da revolução republicana.

O output veio de fora, encontrou as condições ideais, frutificou, e não saiu da Academia Nacional de Belas Artes. Irrompeu desta rede de conhecimentos que vieram de Itália, e que foram passando de discípulo em discípulo, à medida que as encomendas iam aumentando, e que a moda ia alastrando. Toda a elite da época desejava possuir, uma ou mais casas, decoradas a fresco ou têmpera, e assim ostentar o seu luxo, ou exibir a sua ascensão social recente. E dos anos mais ou menos pacíficos da Regeneração, até aos anos finais e turbulentos da Monarquia, o panorama ir-se-á modificando-se paulatinamente, até chegarmos a uma quase extinção deste tipo de casas decoradas.

Iniciava-se o século XX, mudara o regime, instalara-se a República, e iniciar-se-ia a Primeira Guerra Mundial. Já não eram os tempos dos romantismos, mas os tempos dos modernismos e dos Anos 20. Tinham morrido os velhos mestres, as modas e os desejos eram outros, e quase todos os pintores sobreviventes a este período e estudados nesta tese, vão-se adaptando aos novos tempos, embora cada caso, seja um caso. A pintura decorativa vivera um fulgor, e só regressaria anos mais tarde com outros conceitos, iconologia e estética, em grandes murais modernistas, ou nos murais celebrados pelo Estado Novo. Mas esta época escapa ao campo cronológico desta nossa tese.

É na segunda metade do século XIX, que vamos encontrar este núcleo de pintores decoradores, cuja vitalidade é ainda hoje difícil de explicar. Esta geração de artistas que conduz ao reaparecimento da pintura a fresco na segunda metade de Oitocentos, é proveniente do meio da cenografia do Teatro Nacional de São Carlos e da Academia Nacional de Belas Artes e nela encontramos os artistas atrás mencionados.

No segundo volume completaremos a informação com os retratos dos pintores-decoradores da segunda metade do século XIX, com a colecção de postais de alguns

cantores de Ópera (e que revelam a paixão e melomania de Pereira Cão pelo belcanto), com as plantas arquitectónicas dos principais edifícios estudados, com as imagens dos interiores e das pinturas em tectos e paredes nestes palácios, pois pareceu-nos que a descrição da sua pintura mural se pode tornar exaustiva, e até árida, se não for confrontada com a possibilidade dos meus leitores poderem visualizar as imagens destas pinturas, muitas delas inéditas, pouco conhecidas, e divulgadas nas principais obras da especialidade sobre o século XIX em Portugal. O segundo volume é completado com uma interessante carta de um destes pintores-decoradores e que conseguimos localizar na Coleção Castilho, no Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

Conforme temos vindo a afirmar, o estudo da pintura decorativa no contexto nacional começou, nos últimos anos, algo timidamente a sair da sombra. Alguns estudos, artigos científicos, teses de mestrado e de doutoramento, e até a rota do fresco alentejana, têm vindo a revelar uma grande riqueza pictórica, e a afastar, embora com enormes resistências, os preconceitos que existem sobre as artes decorativas, e sobre a pintura a fresco em particular.

Desejamos, com este trabalho, contribuir para o estudo da pintura decorativa em Portugal e assim incentivar outros trabalhos e estudos que sejam suscitados a partir deste ponto de situação, com a esperança de que as chamadas artes decorativas ocupem, cada vez mais, um espaço maior nos estudos de História de Arte em Portugal.

Capítulo 1: Técnicas de pintura decorativa. O fresco, a têmpera e uma breve história da pintura mural

A ausência de um trabalho de conjunto sobre a pintura decorativa da segunda metade de Oitocentos, confirmada quando investigámos e redigimos a nossa tese de mestrado, a certeza de quanto a pintura decorativa tem sido votada ao esquecimento, e o conseqüente desconhecimento da riqueza da pintura de interiores no período histórico abordado nesta tese, levam-nos a acreditar que a escolha do tema que nos ocupa se encontra plenamente justificada.

O preconceito implícito na ausência de estudos nesse âmbito tem sido denunciado por Vítor Serrão, um dos historiadores que, aliás, mais o combate, e que tem designado de “desatenção”, “indiferença”, e “miopia crítica”⁶⁷, a ideia que persiste das artes decorativas, como artes menores:

“Ainda não há alguns anos se pensava que a pintura da modalidade de fresco era uma realidade artística que praticamente não existia em Portugal. Tal ideia, divulgada em vários estudos sobre arte portuguesa, partia da constatação de que os acervos de pintura mural chegados aos nossos dias eram não apenas escassos na quantidade, como, sobretudo desinteressantes sob o ponto de vista plástico e inventivo. O reconhecimento de que estas ideias eram e são de todo inexatas e de que o nosso país se conta, afinal, entre os espaços privilegiados da rota europeia do fresco, só ganhou corpo na viragem para o século XXI. Hoje, face ao muito que já se conhece, que já se inventariou e que já se estudou e conservou, constata-se uma realidade com valências patrimoniais irrecusáveis. O aprofundamento de trabalhos de campo em espaços afrescados que ocasionalmente se descobriram e descobrem através de altares em igrejas e capelas ou sob camadas de reboco hodierno, reforça-se com a união dos técnicos de conservação e restauro e dos historiadores de arte ao serviço de estudos integrados, numa feliz conjugação de esforços pluri-disciplinares, que se saúda”⁶⁸.

⁶⁷ Veja-se Vítor Serrão, “O Barroco Nacional e os Pintores de Arquitecturas Ilusórias” in Magno Moraes de Mello, *A Pintura de Tectos em Perspectiva no Portugal de D. João V*, Lisboa, Editorial Estampa, 1998, pp. 15-18.

⁶⁸ Vide Vítor Serrão, *O Fresco Maneirista do Paço de Vila Viçosa (1540-1640)*, Instituto de Historia da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Casa de Massarelos – Caxias, Fundação da Casa de Bragança, 2008, p. 16.

Ainda antes de passarmos à questão central do conhecimento historiográfico do tema ou estado da questão, parece-nos essencial tecer alguns comentários teóricos, que sublinham e enquadram a importância e o lugar da pintura a fresco na arte ocidental.

No sua obra sobre os Tectos Barrocos em Évora, Magno Moraes de Mello⁶⁹, definia desta forma o conceito de pintura a fresco e as dificuldades do métier de pintor de fresco com a complexidade da sua técnica, sublinhando que:

“Técnica de pintura mural bastante complexa. O suporte antes de receber a camada pictórica deverá sofrer algum preparo. Deve-se cobrir o suporte com uma camada de cal e de areia. Uma segunda camada de reboco é submetida à dimensão do desenho sobre o qual vem estendido ainda uma terceira camada muito subtil de reboco. Sobre esta última camada de reboco, quando este ainda estiver molhado, deve-se aplicar a cor em rápidas pinceladas. Como a cor vem dissolvida em água, penetrará no reboco húmido. Cada camada de cor deve ser aplicada pouco a pouco, tendo sempre em conta a quantidade de superfície que se quer pintar em cada giornata. Depois de seca, a superfície absorve o anidrito carbónico, solidifica e torna as cores cristalinas impossíveis de serem apagadas. O artista deve trabalhar rapidamente na parede ou no tecto húmido, prevendo seja a alteração de cor, seja uma execução segura para evitar qualquer tipo de retoque. Nos tectos pintados com esta técnica, além dos problemas normais de execução, o artista também enfrenta sérios problemas como a forte humidade, além de outros inconvenientes como, por exemplo, pigmentos que caem nos olhos, constantes vertigens e sérios problemas de saúde”.

No Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura, era apresentada do seguinte modo esta técnica de pintura⁷⁰:

“Técnica de pintura mural (paredes, abóbadas) executada com água sobre uma camada de cimento fresco no qual se incorpora. Condição necessária, a rapidez, pelo que o artista se socorre do desenho já traçado in sinopia ou sobre cartão. As cores são parcialmente absorvidas pelo intonaco, o que dá maior consistência à pintura. As cores permanecem longamente fixadas por uma película de carbonato de cálcio que se forma pela combinação da cal com o anidrido carbónico da atmosfera”.

A pintura mural é uma técnica muito mais antiga do que a técnica de pintura de cavalete. Não obstante, possui logo à partida duas desvantagens para o historiador de arte:

⁶⁹ Vide Magno Moraes de Mello, *Tectos Barrocos em Évora*, Casa do Sul Editora, Centro de História da Arte da Universidade de Évora, Tipografia Lousanense, Lda., 2004, p. 106.

⁷⁰ Vide Jorge Henrique Pais da Silva e Margarida Calado, *Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura*, Editorial Presença, Lisboa, 2005, p. 170.

nem sempre os edifícios em que se encontram estas pinturas foram bem conservados, e muito menos se esta pintura for exterior⁷¹.

Sujeita a modas e a alterações de gosto, houve até uma época, já no século XX, em que muitos proprietários que possuíam casas decoradas com pintura a fresco, decidiram cobrir esses trabalhos com tecidos adamascados, de seda, ou mesmo a papel, pois consideravam a pintura mural passível de ser julgada como de mau gosto. Num tecto de uma igreja, ou de um convento, a decoração de uma nave era encarada como expectável, comum e apreciada, mas a pintura mural existente em muitas residências particulares, estava sujeita a um tempo, a um gosto, que já não correspondia, muitas vezes, ao dos actuais proprietários, e que podia até cansar. Mesmo para muitos especialistas, a pintura a fresco, ao contrário de muitos outros países, e esta será uma especificidade ou uma originalidade portuguesa - é vista quase como uma arte menor, virtuosista, repetitiva e académica, quase fútil pois cria e recria ambientes, em diversos estilos, que teriam que estar de acordo com o gosto da parte da clientela, do encomendante, do proprietário e deveriam até fazer pendant com a azulejaria, os móveis, os materiais utilizados na construção da casa (como mármore e madeiras) e com os cortinados.

Contudo, se analisarmos mais de perto a pintura decorativa de Oitocentos, a que aqui mais nos interessa, veremos como este estigma pode ser considerado algo injusto, e como a variedade, riqueza e qualidade destes trabalhos não desmerecem nem os artistas, nem os propósitos dos seus clientes. Estão ligados a um mundo burguês, e próspero, minorizado por alguns académicos. Talvez por esta razão estes trabalhos sejam tão pouco conhecidos e valorizados, e por outro lado permaneçam ainda tão esquecidos, o que afastou o mundo académico deste tipo de investigação. A outra desvantagem que queremos frisar, uma vez mais, é a de que a pintura de cavalete é móvel, percorre exposições, viaja, circula, é exposta, vista, comentada e admirada, enquanto a pintura mural é imóvel. Há que visitar os edifícios, conhecê-los, ir aos locais, muitas vezes de difícil acesso. Tanto mais que a sua apresentação através de uma fotografia apenas se aproxima da realidade, falta-lhe escala, perspectiva e vivência, pois a pintura mural

⁷¹ Toda e qualquer obra de arte que se encontre incluída numa edificação, estará sujeita às vicissitudes de decadência dos elementos construtivos; a obra de arte com carácter amovível (pintura de cavalete, estatuária) pode ser transportada e mais facilmente salvaguardada. Veja-se como os romanos preservaram ou copiaram os originais gregos.

transfigura o espaço, engloba tectos e paredes e cria atmosferas e ambientes muito particulares.

Quando pensamos na técnica da pintura a fresco, constatamos que a pintura mural acompanha o homem desde tempos imemoriais, e já nas grutas francesas de Lascaux, e nas grutas cantábricas de Altamira vemos estas manifestações. O processo de fabrico de tintas era então ainda muito primitivo, e a pintura mural tinha uma função mágico-religiosa. Na bacia do Mediterrâneo, no mundo grego, no mundo etrusco, vemos esta pintura ocupar igualmente um lugar de destaque, assim como, mais tarde, nas casas de patrícios romanos, em propriedades e villae de famílias opulentas que gostavam de se rodear de coisas belas. Na Alta e Baixa Idade Média, o fresco assume um lugar de destaque em edifícios religiosos, fossem eles pequenas ermidas, abadias, e conventos, e surgem-nos decorações com motivos vegetalistas ou imagens bidimensionais que englobam tectos e paredes, e que permitem decorar todo um edifício⁷².

Mas é na Itália do Quattrocento, que a pintura a fresco atinge um nível até então pouco usual⁷³. No Renascimento o pintor a destacar é Miguel Ângelo e os seus magníficos tectos da Capela Sistina. Nos séculos XVI e XVII é sobretudo a pintura de tectos em perspectiva, que se prolonga ainda pelo século XVIII. No século XIX, o fresco, vai adquirindo cada vez mais popularidade, e no século XX, destacam-se os grandes muralistas mexicanos como Rivera, Orozco, e Siqueiros assim como os artistas que criam grandes painéis murais utilizados como propaganda por forças ideológicas de esquerda, de inspiração marxista e maoísta⁷⁴. Vejamos, em seguida, as principais técnicas de pintura a fresco.

O fresco, como vimos, foi profusamente utilizado na Antiguidade e vai regressar, no século XIII, pela mão de pintores toscanos como Cimabue (c. 1240-1302), ou Pietro Cavallini (1250-1330). Nesse período, são recuperadas as pinturas murais paleocristãs que cobriam as basílicas de Roma, e esta nova geração de pintores não se limita a “imitar os antigos”. Entre 1300 e 1540, a considerada “era de ouro” da pintura italiana, surgem-

⁷² Vide, Umberto Eco, *Arte e Beleza na Estética Medieval*, Editorial Presença, Lisboa, 1989, e também do mesmo autor, *Idade Média, Bárbaros, Cristãos e Muçulmanos, D. Quixote*, Lisboa, 2011.

⁷³ Houve precedentes com Fra Angelico, Filippo Lippi e Giotto.

⁷⁴ Uma excepção é nos E.U.A., a obra de Thomas Hart Benton (1889-1975), ligada ao período das lutas sindicais, no rescaldo da Grande Depressão. Vide Matthew Baigell, *Thomas Hart Benton*, H. N. Abrams, 1975.

nos trabalhos magníficos como a Capela Peruzzi, em Florença, ou a Igreja de S. Francisco de Assis, realizadas ou na técnica a secco, ou numa técnica mista, utilizando o fresco sobretudo nos rostos dos personagens das composições. A galeria de pintores frescantes é vasta, nela destacando-se o célebre pintor florentino Giotto (1267-1337), assim como Fra Angélico (1387-1455), Masaccio (1401-1428), Piero della Francesca (1416-1492), Mantegna (c. 1431-1506), Signorelli (c. 1445-1523), Ghirlandaio (1449-1494), Pinturicchio (c. 1454-1513), Filippo Lippi (c. 1457-1504), o grande Miguel Ângelo (1475-1564), Leonardo da Vinci, Andrea del Sarto (1486-1531), Correggio (1489-1534), e Rafael, Anibale Carracci (1560-1609), e Gianbattista Tiepolo (1696-1770).

Perante uma impossível escolha, destacamos apenas como exemplos emblemáticos, dada a sua qualidade, as pinturas de Santa Maria Novella, em Florença, da autoria de Masaccio, o tecto da Sala da Signatura, no Vaticano, de Rafael, os tectos de Miguel Ângelo para a capela Sistina, ou os tectos de Carracci, para a Galeria Farnese. Em Espanha destacamos as pinturas a fresco que Francisco Goya realizou, as pinturas negras para a sua casa da Quinta del Sordo, ou as que concebeu para a Basílica de S. Francisco El Grande, em Madrid.

Durante o Renascimento, a pintura mural era executada através de diferentes técnicas, como o fresco, ou buon fresco (gli affreschi), o secco, a encáustica, ou por técnicas mistas. No fresco, como já antes vimos, a pintura é executada sobre uma camada de argamassa e gesso húmidos. Os pigmentos, diluídos em água, misturam-se, na própria argamassa. Sob os frescos, tanto no período medieval como no período renascentista, encontramos as sinopie, os desenhos sobre os quais eram executadas estas pinturas. O fresco ou o buon fresco deve ser executado muito rapidamente, antes que a argamassa de gesso seque, processo no qual as cores se alteram.

A pintura a secco foi igualmente muito utilizada na Antiguidade e muitos autores consideram-na uma imitação do fresco. Nesta técnica, a pintura é realizada, em camadas muito finas, sobre uma superfície já seca, de argamassa de cal. Os pigmentos são ligados a partir de um produto como a caseína⁷⁵. Por fim, a técnica da encáustica, assenta sobre a

⁷⁵ Um preparado de ovo.

cera de abelha. A têmpera foi também uma técnica muito utilizada, tanto na pintura mural, como na pintura de cavalete, mas progressivamente foi sendo substituída pelo óleo.

Em Portugal, muita pintura mural da Idade Moderna, dos séculos XV, XVI e XVII, mas também da Idade Contemporânea, pode ser conhecida através dos trabalhos da já mencionada da Rota do Fresco do Alentejo, que pretende dar a conhecer a riqueza deste património decorativo nesta província do sul. Está presente, em particular, em capelas, igrejas, mas também na decoração de alguns programas domésticos, como vêm demonstrando os trabalhos dos historiadores anteriormente mencionados.

No século XVIII, a pintura de frescos em Portugal é realizada, nos tectos, em perspectiva arquitectónica, a chamada pintura de quadratura, ou na decoração de paredes de residências particulares, como por exemplo, a partir do trabalho de Pillement. Diz-nos Magno Moraes de Mello⁷⁶, sobre a pintura de quadratura:

“Este termo foi cunhado no século XVI e indica a representação pictórica de ambientes arquitectónicos. É o engano máximo do olho quando simula o sentido de profundidade e de continuidade nos espaços. A origem e prática da quadratura têm o seu ponto inicial no Renascimento e sofrem especificações decisivas nos séculos XVII e XVIII. Podem individualizar-se dois aspectos basilares. O primeiro consiste na decoração pictórica em si mesma, sendo frequentemente executada a óleo, sobre vasta parede, cúpula ou abóbada. Num segundo caso, pode representar-se o enquadramento arquitectónico e pintura de figuras, sejam estas predominantes no conjunto ficticiamente criado ou subordinadas à própria falsa arquitectura, como é o caso das vistas panorâmicas, amplamente difundidas na Itália da segunda metade do século XVII.”

A técnica de *trompe l'oeil* foi muito utilizada em Portugal nos séculos XVII e XVIII e recuperada no século XIX. O termo de origem francesa, *trompe l'oeil* surge cerca de 1800, e serve para designar um tipo de pintura praticado há muito, uma pintura realizada de tal forma que represente coisas de uma forma tão enganadora, que a representação pareça ser o próprio objecto. O *trompe l'oeil* destaca-se enquanto género independente no século XVII, e atinge o máximo de popularidade no século XVIII. Diz-nos Alexandra Ai Quintas⁷⁷:

⁷⁶ Vide Magno Moraes de Mello, *Tectos Barrocos em Évora*, Casa do Sul Editora, Centro de História da Arte da Universidade de Évora, Tipografia Lousanense, Lda., 2004, p. 109.

⁷⁷ Vide Maria Alexandra Salgado Ai Quintas, *Ob. Cit.*, 2009, pp. 65.

“O *trompe l’oeil* poderá ser considerado como uma variante do tema da vanitas, ou seja, um tipo de natureza morta moralizador que sublinha a brevidade do prazer, a brevidade da ilusão e da própria vida. Reproduzindo a ilusão, o *trompe l’oeil* constitui ao mesmo tempo uma glorificação do virtuosismo na pintura, um exercício de expressão por si mesmo e uma possibilidade de pintar qualquer tema que seja pela sua natureza falso. O *trompe l’oeil* parece estabelecer uma competição entre ‘realidade’ e ‘falsidade’.”

Essa dicotomia estabelece-se entre o objecto representado e a sua representação.

No século XVIII, em Portugal, destacam-se os artistas como António Simões Ribeiro, activo entre 1700 e 1755, Joaquim Manuel da Rocha (1727/30-1786), Lourenço da Cunha, activo entre 1740 e 1760, e Luís Gonçalves de Sena (1713-1790), considerado pelos seus contemporâneos como o grande Apelles português⁷⁸. Estes artistas trabalham na sua grande maioria na execução de tectos de quadratura.

O francês Jean-Baptiste Pillement (1728-1808), vem para Portugal e aqui deixa a sua marca, uma grande influência e até, estamos em crer, uma escola. Esteve inicialmente em Portugal durante o reinado de D. José I, e, mais tarde, no reinado de D. Maria I, a partir de 1780. Estabeleceu-se no Porto e abriu uma escola na rua da Porta do Olival, que foi frequentada por Vieira Portuense (Francisco Vieira, 1765-1805). Pillement manifesta já um gosto pré-romântico, que teve sobretudo o mérito de valorizar a pintura de paisagem e demonstrar o interesse crescente pela Natureza e a sua imensa variedade. Por oposição ao Norte alguns palácios sintrensens, como o de Seteais, ou o de Gerard Devisme, em Benfica, foram grandemente influenciados por este artista francês. No Porto, destaca-se também o artista João Baptista Ribeiro (1790-1868), com alguma pintura decorativa, produzindo painéis alegóricos (em óleo sobre tela), como podemos observar para o palácio do Conde de Bolhão, cerca de 1850⁷⁹. No início do século XIX, todo este esforço decorativo foi interrompido pelas invasões francesas, e pela partida da família real portuguesa e da Corte para o Brasil, em 1807, o que se prolongou até aos anos 30 do século XIX, num período muito pouco favorável ao florescimento das artes, e em particular, à decoração de residências particulares.

⁷⁸ Vide Vítor Serrão, IV Volume da História da Arte em Portugal, O Barroco, Editorial Presença, Lisboa, 2003, pp. 258-259.

⁷⁹ Vide António Mourato, João Baptista Ribeiro 1790-1868, Edições Afrontamento, Porto, 2010, pp. 107-111.

Nos meados dos anos 30 do século XIX, chegam a Portugal os italianos Rambois e Cinatti, e, a pouco- e -pouco, o panorama ir-se-á alterando. Depois, nascerão ainda Pereira Cão, Luigi Manini, José Malhoa, Columbano Bordalo Pinheiro, António Ramalho, João Vaz, Carlos Reis e Veloso Salgado que irão ocupar um espaço de primeira importância na pintura decorativa em Portugal, principalmente em contexto Oitocentista.

Capítulo 2: Arte e Cultura, da Regeneração às Vésperas da República

2.1. A historiografia sobre a arquitectura e as artes decorativas em Portugal

O estudo da arquitectura portuguesa de Setecentos iniciou-se em 1966 com o trabalho pioneiro de José-Augusto França, que constituiu a sua tese de doutoramento, intitulado *A Lisboa Pombalina e o Iluminismo*⁸⁰, a que se seguiram os trabalhos, *A Arte em Portugal no Século XIX*⁸¹, em dois volumes, publicados pela primeira vez em 1967. Na primeira destas obras, José-Augusto França faz uma primeira aproximação à temática da arquitectura entre os séculos XVIII e XIX, destacando sempre a força do programa inaugural reformista e iluminista de Pombal, após o Terramoto de 1 de Novembro de 1755, e a influência e lastro que deixou até bem entrado o século XIX⁸².

Foi contudo nos últimos vinte anos que a temática da arquitectura portuguesa do século XIX passou a despertar a atenção e o interesse de arquitectos e de historiadores de arte, e têm-se acentuado e diversificado os estudos sobre este período.

Uma referência é a tese de mestrado de Joana Cunha Leal, de 1996, tratando-se de um estudo de âmbito monográfico sobre uma figura esquecida, Giuseppe Cinatti⁸³, e o seu percurso e obra enquanto arquitecto. Também no mesmo ano, Raquel Henriques da Silva, apresenta na sua tese de doutoramento, a cidade de Lisboa, desde o pós-pombalino até 1874. Ainda no mesmo ano, Maria João Baptista Neto⁸⁴ debruçou-se sobre a figura de James Murphy e o restauro do Mosteiro da Batalha, e Ana Vaz Milheiro⁸⁵ concentrou-se no estudo do gótico e da recensão portuguesa na obra de Possidónio da Silva, assim como Lúcia Rosas⁸⁶, em 1995, se dedicou ao estudo do restauro do património religioso.

⁸⁰ Vide José-Augusto França, *A Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, 1966.

⁸¹ Vide José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, 2 Vols., 1967.

⁸² O que levaria este mesmo autor, em obra mais recente, a baptizar o período entre 1755 e 1910, *Do Pombalismo ao Romantismo*.

⁸³ Vide Joana Cunha Leal, *Giuseppe Cinatti (1808-1879). Percurso e Obra*, Tese de Mestrado em História da arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa 1996, 2 Vols., policopiada.

⁸⁴ Vide Maria João Baptista Neto, *James Murphy e o Restauro do Mosteiro de Santa Maria da Vitória no Século XIX*, 1997.

⁸⁵ Vide Ana C. F. Vaz Milheiro, *O Gótico e os Sistemas de Desenho Presentes na Arquitectura Oitocentista. Produções Teóricas Europeias e a Recensão Portuguesa Manifesta na Obra Escrita de Possidónio da Silva*, 1997.

⁸⁶ Vide Lúcia Rosas, *Monumentos Pátrios. A Arquitectura Religiosa Medieval – Património e Restauro (1835-1929)*, 1995.

Em 1997 Regina Anacleto, na sua tese de doutoramento, intitulada *Arquitectura Neomedieval Portuguesa, 1780-1924*⁸⁷, actualiza e reflecte sobre a “Arquitectura dos Neo”, tema quase maldito na Academia em Portugal. Na verdade, nesse estudo, a autora lamenta o desprezo e o preconceito a que estava votado o século XIX, e como os autores passavam “do declínio do rococó para o movimento moderno”⁸⁸, colocando entre parêntesis toda a produção arquitectónica de século e meio. A mesma reflexão e tomada de posição faz Barry Bergdoll, especialista no estudo da arquitectura e urbanismo europeus, que está de acordo em que existe entre os historiadores portugueses e espanhóis um desinteresse profundo sobre este período⁸⁹.

Em 2005 Joana Cunha Leal⁹⁰, na sequência da sua tese de mestrado, desenvolve a sua tese de doutoramento, uma investigação de muito maior abrangência, na qual se debruça sobre o estudo de Lisboa entre o período Pombalino e o Liberalismo, analisando o seu planeamento, urbanismo e arquitectura privada. Dois anos depois Helena Maia⁹¹ estudou o tema Oitocentista da Arqueologia e História e do conceito de restauro arquitectónico no século XIX. Por fim, Paulo Pereira tem-nos brindado com obras de grande síntese e com originais conclusões sobre a arte em Portugal e no caso que agora mais nos interessa, nos capítulos dedicados ao século XIX português⁹².

Em relação ao estudo e investigação com base em edifícios em concreto, em obras de âmbito monográfico, continuamos a contar com o trabalho de Manuel H. Côrte-Real⁹³, sobre o Palácio das Necessidades, ou com a novíssima tese de mestrado de Mariana Schedel⁹⁴, dedicada ao Palácio da Pena; com a pequena monografia dirigida por Isabel da Silveira Godinho⁹⁵, sobre o Palácio da Ajuda, e ainda os trabalhos mais antigos e de

⁸⁷ Vide Regina Anacleto, *Arquitectura Neomedieval Portuguesa*, Fundação Calouste Gulbenkian, Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, G. C. – Gráfica de Coimbra Lda., 1997, “Vols.

⁸⁸ Idem, pp.

⁸⁹ Barry Bergdoll, *European Architecture 1750-1890*, Oxford University Press, 2000.

⁹⁰ Vide Joana Cunha Leal, *Arquitectura Privada, Política e Factos Urbanos, da Cidade Pombalina à Cidade Liberal*, 2005.

⁹¹ Vide Helena Maia, *Património e Restauro em Portugal (1825-1880)*, 2007.

⁹² Vide Paulo Pereira, *Arte Portuguesa, História Essencial*, 2011.

⁹³ Vide Manuel H. Côrte-Real *O Palácio das Necessidades*, 1983.

⁹⁴ Vide Mariana Pimentel Frago Schedel, *O Palácio Novo da Pena*, Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2011.

⁹⁵ Vide Isabel da Silveira Godinho (Direcção) e com a colaboração de Cláudia Amaral; Cristina Neiva Correia; João Vaz; Maria do Carmo Rebelo de Andrade; Maria Manuela Santana; Maria Saldanha de Oliveira e Teresa Maranhas, *Palácio Nacional da Ajuda*, 2011.

divulgação de Anne De Stoop⁹⁶, de Júlio Gil e Nuno Calvet⁹⁷, ou de Hélder Carita⁹⁸, assim como as monografias de Carlos Schneeberger Ataíde⁹⁹, dedicadas ao Palácio Foz¹⁰⁰, e com os livros especializados de José Sarmiento de Matos¹⁰¹, sobre o Palácio Palmela (na Rua da Escola Politécnica) ou sobre o bairro da Lapa.

Apesar do crescente interesse e vitalidade destes contributos, o panorama português para o estudo da arquitectura do século XIX encontra-se ainda muito desguarnecido, carece de estudos monográficos, e de grandes sínteses interpretativas, capazes de actualizar e prosseguir um inquérito mais aprofundado, e que possam colocar em diálogo e contraste a arquitectura portuguesa deste período com a arquitectura de matriz ocidental e europeia, destacando as originalidades, e as características da arquitectura nacional, e tentando comprovar as fontes, filiações e genealogias da arquitectura produzida em Portugal.

Contudo, apesar da incúria, do mau estado de muitos dos centros históricos das cidades portuguesas, e da política de camartelo praticada por muitas autarquias sobretudo nos anos 70, 80 e 90, Portugal possui um conjunto muito interessante de edifícios com um valor patrimonial, histórico e estético considerável – destacamos aqui o período que aqui mais nos interessa, que vai desde a arquitectura pombalina, passando pela arquitectura de palácios e palacetes revivalistas de estilo ecléctico do século XIX, até aos alvares dos edifícios de estilo Arte Nova, de inícios do século XX, que só há pouco começaram, também, a ser devidamente valorizados¹⁰².

Os trabalhos pioneiros de José-Augusto França, anteriormente citados, inauguram um período da historiografia de arte em Portugal, realizada em termos científicos, o que faz este historiador de arte ocupar o lugar de “pai” da história de arte em Portugal. Recentemente homenageado por ocasião do seu nonagésimo aniversário no IV Congresso

⁹⁶ Vide Anne De Stoop, *Quintas e Palácios nos Arredores de Lisboa*, 1986.

⁹⁷ Vide Júlio Gil e Nuno Calvet, *Os Mais Belos Palácios de Portugal*, 1992.

⁹⁸ Vide Hélder Carita e António Homem Cardoso, *Oriente e Ocidente nos Interiores em Portugal*, Porto, 1983.

⁹⁹ Vide Carlos Schneeberger Ataíde, *Palácio Foz*, 1984 e também do mesmo autor, *Palácio Foz*, 2011.

¹⁰⁰ Veja-se também o número temático da revista “Monumentos” sobre o mesmo Palácio.

¹⁰¹ Vide Procuradoria-Geral da República e José Sarmiento de Matos, *Procuradoria-Geral da República, Palácio Palmela*, 1987 e José Sarmiento de Matos, *Uma Casa na Lapa*, Quetzal Editores, Fundação luso-Americana, Lisboa, 1994.

¹⁰² Veja-se o caso da cidade de Aveiro e da sua recente Rota de Arte Nova.

de História de Arte¹⁰³ realizado na Fundação Calouste Gulbenkian, o seu percurso e a sua vastíssima bibliografia são suficientemente conhecidos, admirados e respeitados. No entanto convém recordar e destacar alguns factos do seu percurso. José-Augusto França inicia o seu percurso como historiador de arte com o estudo *A Lisboa Pombalina*¹⁰⁴, que corresponde à sua tese de doutoramento apresentada e defendida na Sorbonne e que é o seu trabalho pioneiro de História de Arte com carácter científico. Discípulo de Pierre Francastel, José-Augusto França aplica o método sociológico de reflexão histórica, em que qualquer objecto ou facto artístico é fruto de um contexto particular, é espelho de uma conjuntura e de um complexo enovelado de causalidades. Sem sociedade não há arte, sem arte não há sociedade, poderíamos dizer. Desde meados dos anos 60 que todos aqueles que se dedicam à História de Arte são de certa forma filhos e devedores do seu trabalho primevo, e, de uma maneira ou de outra, poucos conseguimos escapar ao seu peso e influência, ao analisarmos as suas deduções, ao constatar os seus sólidas fundamentações, ao lermos as suas enciclopédicas notas de rodapé, ao verificarmos os seus silêncios, ao seguirmos, ou não, as suas pistas. Somos todos discípulos de José-Augusto França, mesmo até nas gerações mais recentes, que vão revendo parte do seu pensamento, aceitando parte das suas premissas, combatendo outras, lutando contra os seus preconceitos e aportando novos dados, ao visitar os seus textos e as suas luminosas interpretações.

O pensamento de José-Augusto França, coloca sempre Portugal comparativamente à Europa além-Pirinéus, e em particular à França (sendo o autor um francófono de corpo e alma, pela sua geração e pela sua experiência de vida), ou a Itália. E esta comparação quase nunca é favorável a Portugal. Nuno Gonçalves, Columbano Bordalo Pinheiro, Rafael Bordalo Pinheiro e Amadeo¹⁰⁵, são considerados génios por este autor, quase que nos atrevemos a afirmar que o resto da arte em Portugal é sempre vista como uma arte parente pobre, ou primo afastada, que quase se senta à mesa dos grandes, mas que não chega ao nível dos seus parentes abastados de além Pirinéus. Aliás, o autor defende que

¹⁰³ O IV Congresso de História de Arte, que decorreu entre os dias 21 e 24 de Novembro de 2013 homenageou o Professor Doutor José-Augusto França no seu nonagésimo aniversário. Este encontro foi muito concorrido e participado e nele houve lugar para os elogios mais encomiásticos até às críticas construtivas levadas a cabo por uma nova geração de historiadores de arte, para além das diversas mesas e painéis sobre os mais variados temas.

¹⁰⁴ Vide José-Augusto-França, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, Bertrand Editora, Lisboa, 1965.

¹⁰⁵ Vide José-Augusto França, *Amadeo de Souza-Cardoso, O Português à Força*, Bertrand Editora, Lisboa, 1972.

o País é muito mais literário, do que plástico. E assim, partindo deste preconceito que é próprio da sua geração e que ainda tem uma série de cultores em Portugal, o País é sempre visto como pequeno, pobre, periférico, sem escala, de poucas luzes, com uma Academia tardia, sem colecções de arte, sem colecionadores, sem locais onde expôr, sem visibilidade para os seus artistas, sem uma elite e sem uma intelligentsia consolidada capaz de comprar obras de arte, ou que tenha sido mecenas. A sua história de arte parece, muitas vezes, um lamento do que não se é, do que o que não se alcançou, do que o que não pode ser, em que o adjectivo “mediocre” é utilizado com bastante frequência e aplicado a obras, talentos, ou falta deles, nos artistas portugueses.

Outra crítica que lhe tem sido feita habitualmente, é que a sua francofilia o terá afastado de um período da arte mais influenciado por Nova Iorque e determinado pelo pulverizar de centros artísticos¹⁰⁶. Mas todos nós somos sempre e também fruto de uma época e de um contexto. O autor, em grande parte, parece ter ficado agarrado a uma visão dos Anos 60, e aí congelou as suas posições.

Claro que com estas afirmações não defendemos uma história de arte nacionalista, a História de Arte será sempre mais uma História de Arte em Portugal (tal como pensa acertadamente José-Augusto França), do que uma História de Arte Portuguesa.

Vejamos o que José-Augusto França pensa sobre as artes decorativas, tema que interessa particularmente ao tema da nossa tese, e sobre os pintores-decoradores e as suas obras.

Em 1967, como vimos, José-Augusto França publica o estudo fundador e a grande síntese do século XIX artístico português, um fresco e um levantamento do século XIX em Portugal, dividido em dois volumes, o primeiro iniciando-se na data de 1780 e chegando até 1835; o segundo volume de 1835 até 1880. Este estudo inicia-se, no primeiro tomo, com o neoclassicismo, e abarca a arquitectura, a pintura, a escultura, o colecionismo, as instituições do ensino artístico, os museus, a crítica de arte, as artes decorativas...; o segundo tomo, começa com a abertura da Avenida da Liberdade, em 1880 e estende-se até cerca de 1910.

¹⁰⁶ Vide Margarida Brito Alves, A Revista Colóquio Artes, Colecção IHA- Estudos de Arte Contemporânea, Ed. Colibri, Lisboa, 2007.

Este grande manual de inspiração francasteliana, seguindo o método sociológico de reflexão histórica proposto pelo mestre francês, como vimos, vai ser o estudo fundador onde várias gerações de historiadores de arte vão beber. Assim, a abordagem menos desenvolvida sobre o estudo das artes decorativas, e em particular sobre a pintura decorativa, vai, desde então ressentir-se e ficar sempre, mais ou menos esquecida.¹⁰⁷

Desde os anos 60 até aos nossos dias, José-Augusto França, vai manter uma prolífica e fecunda produção historiográfica, continuando a abordar os séculos XVIII, XIX, e XX, em estudos e ensaios, para além da sua também vasta produção como crítico de arte, contista, e romancista. Sobre o século XIX escreverá ainda variadas obras de fôlego¹⁰⁸, mas nestas, as artes decorativas continuam a aparecer muito sumariamente.

Um menor interesse pelo tema, ou até talvez um preconceito, estarão eventualmente na origem desta abordagem mais sintética e que acaba por ser, em parte, responsável por esta desatenção. Desde então só muito lentamente o estudo das artes decorativas tem vindo a conquistar o lugar de importância e de destaque que merecem. Nos anos que se seguiram, em particular após a revolução do 25 de Abril de 1974, e da criação, em 1976, do mais antigo mestrado criado em Portugal – o mestrado em História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – os estudos têm vindo a multiplicar-se, em universidades espalhadas de Norte a Sul, mas o estudo da pintura decorativa, sempre se ressentiu de não ter estado sob o foco inicial do historiador de arte fundador da história científica em Portugal. Desde então, para o estudo da história da arte contemporânea, podemos facilmente observar que são mais numerosos os estudos sobre o século XX em Portugal, do que os estudos sobre o século XIX. A matriz fundadora tem vindo a ser revista, refundada, criticada, discutida, ou até seguida, mas, e de uma forma ou de outra, como já antes afirmámos, todos aqueles que se dedicam ao estudo do século XIX em Portugal são, de certa forma, seguidores de José-Augusto França, e de um modo ou de outro, todos recorreremos às suas teses bem fundamentadas, de grande aparato crítico, repletas de notas de rodapé eruditas e plenas de sugestões.

¹⁰⁷ No primeiro volume o autor dedica cerca de oito páginas (pp. 194-212) à temática das artes decorativas; no segundo, cerca de onze páginas (pp. 194-205) ao mesmo tema.

¹⁰⁸ Veja-se a título de exemplo, do mesmo autor, as obras, *O Romantismo em Portugal, Estudo de Factos Socioculturais*, 1975; *Rafael Bordalo Pinheiro, O Português Tal e Qual*, 1981; *História da Arte Ocidental, 1780-1980*, 1988, entre outras.

Desde os estudos pioneiros de José-Augusto França, já passaram quase cinquenta anos, mas todos continuamos a lê-lo com muito gosto, procurando nas suas páginas ensinamentos e aceitando ou refutando, neste caso concreto, a sua visão crítica do século XIX. Para o estudo sobre o século XIX o autor veio ainda a apresentar variadíssimos trabalhos, dos quais a temática das artes decorativas, ou está arredada, ou surge muito esparsa e timidamente¹⁰⁹.

Para concluir estas notas prévias, gostaríamos ainda de apresentar uma citação¹¹⁰ de José-Augusto França, sobre as artes decorativas, que nos parece particularmente esclarecedora. O nosso silêncio após esta transcrição, será elucidativo. Este parágrafo foi, durante muito tempo, o responsável por ter-se ignorado um conjunto de edifícios e de obras, que tentamos resgatar do esquecimento e conceder-lhes o lugar e a importância que devem ocupar:

“Os ciclos de pintura multiplicaram-se então e neles tiveram naturalmente bom lugar os elementos meramente decorativos, vindos de uma tradição clássica e setecentista que o romantismo repusera em vigor, e se prolongava dentro de idênticos esquemas. Gabriel Constante, António Baeta, Benvindo Ceia, Pereira Cão, Eloy do Amaral, Domingos Costa e até João Vaz, com maiores ou menores ambições, iam produzindo as suas folhagens, os seus frisos e as suas nudezas alegóricas, com emolduramentos fantasistas. O agrado era certo, e as encomendas abundavam, não acarretando qualquer modificação de gosto. O século XIX terminava em riqueza e numa segurança de formulário – pelo qual há que responsabilizar o academismo francês.”

¹⁰⁹ Vide José-Augusto França, *Do Pombalismo ao Romantismo*, 2003.

¹¹⁰ Vide José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Bertrand Editora, 1990, Segundo Volume, p. 194.

2.2. A Regeneração e a cultura romântica como pano de fundo

“A situação traumática da sociedade portuguesa nas primeiras décadas do século XIX – até à vitória liberal de 1834 – teve consequências devastadoras para a prática artística”.

Raquel Henriques da Silva¹¹¹

“A Regeneração não defraudou as expectativas, sobretudo devido à acção de Fontes Pereira de Melo. A ordem pública e a normalidade constitucional foram mantidas. Apesar das anomalias resultantes do lento ajustamento das instituições políticas, económicas e culturais às condições do País, e depois de tanto tempo perdido, as elites portuguesas acordaram em um modelo de desenvolvimento que permitiu recuperar uma parte do atraso de meio século, e aproximaram o país das sociedades europeias até à crise que conduziu a 1910.”

Mendo Castro Henriques¹¹²

O termo Regeneração¹¹³ faz parte do património do discurso histórico sobre o século XIX, e corresponde grosso modo ao terceiro quartel deste século. A Regeneração, um programa político e económico de renascimento, pressupôs uma luta para recuperar o que era percepcionado como o atraso português, com uma enorme carga simbólica de esperança, em oposição a uma primeira metade do século muito conturbada. Após o turbilhão político, militar e de ideias¹¹⁴ que constituíram as primeiras décadas do século,

¹¹¹ Vide Raquel Henriques da Silva in *História da Arte Portuguesa* (Dir. por Paulo Pereira), 1995, Vol. III, p. 329.

¹¹² Vide Mendo Henriques e Fernando Rosas, 1910, *A Duas Vozes*, 2010, p. 18.

¹¹³ Para o mesmo período veja-se o capítulo IV, “A Regeneração e o Fontismo (1851-1890)”, in Rui Ramos (Coordenador), Bernardo Vasconcelos e Sousa, Nuno Gonçalo Monteiro, *História de Portugal, A Esfera dos Livros*, Lisboa, 2009, pp. 521-548. Formalmente a Regeneração durou desde 1851 até à revolta popular portuense da Janeirinha em 1868.

¹¹⁴ Durante quase meio século a instabilidade política marcou os horizontes do país: de 1807 a 1811 as invasões francesas põem Portugal a ferro e fogo; em 1807 o Rei e a Corte exilam-se no Brasil; a Guerra Peninsular arrasta-se até ao final da retirada francesa de ambos os países ibéricos e à sua derrota final nos campos belgas de Waterloo em 1815; o Príncipe Regente D. João (futuro D. João VI) funda em 1815 o Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves; em Portugal, durante a ausência prolongada da Corte, o

o País, pode, por fim, centrar-se, progredir, lutar contra a ideia de atraso endémico, e gozar de um período de acalmia política, que coincidiu com uma época de alguma prosperidade económica.

Em 1851 Portugal vive sob uma Monarquia Constitucional¹¹⁵ consolidada, tendo à sua frente a rainha D. Maria II, filha de D. Pedro IV e da facção vencedora da guerra civil entre liberais e absolutistas.

Desde pelo menos o século XVIII que as elites portuguesas viviam obcecadas pela ideia de atraso económico e pela necessidade de aproximação à Europa para além Pirinéus. O Marquês de Pombal, tendo vivido em Londres e Viena enquanto diplomata, pode constatar in loco o desenvolvimento económico dessas nações, projecto que tentou levar a cabo enquanto ministro do Reino. Após o rescaldo do terrível Terramoto de Lisboa de 1 de Novembro de 1755, Sebastião José concebeu com a ajuda de arquitectos e engenheiros, uma nova capital, uma cidade¹¹⁶ das Luzes, com ruas largas (acabando com o dédalo de ruas serpenteantes da Lisboa que vinha da época medieval), quarteirões bem definidos, pontuada por algumas praças, e lutou pelo desenvolvimento da economia do país: criou companhias, tanto na metrópole como no ultramar, desenvolveu a indústria, e tentou eliminar a preponderância britânica nos negócios portugueses.

Em 1851, após o golpe do Duque de Saldanha, e do derrube do governo de Costa Cabral, dá-se início ao período da Regeneração, que inaugura e marca uma época de progresso material. Saneiam-se as finanças, contraem-se empréstimos no estrangeiro, tenta equilibrar-se a balança de pagamentos e lançam-se as bases da modernização

consulado britânico acentua-se com o Marechal Beresford; o militar Gomes Freire de Andrade prepara uma conspiração contra a presença britânica que será descoberta e abortada; em 1820, no Porto, ocorre a primeira Revolução Liberal; em 1822 é proclamada a independência do Brasil; em 1823 dá-se o golpe da Vilafrancada, e em 1824 a Abrilada; em 1828 D. Miguel (filho mais novo) do já falecido monarca D. João VI, prepara um golpe de Estado; nesse mesmo ano organizam-se revoltas por parte dos liberais e aumenta a reacção à repressão miguelista; a guerra civil instala-se de 1832 a 1834, até à vitória liberal final e à assinatura da Convenção de Évora-Monte em 1834; em 1836 ocorre a Revolução de Setembro; em 1837 a Revolta dos Marechais defende a Carta Constitucional; em 1838 ocorre a Revolta do Arsenal; a Carta Constitucional é restabelecida após o golpe em 1842; em 1846 a Revolta da Maria da Fonte estende-se pelo norte do país, e pouco depois dá-se o golpe de Estado de Costa Cabral; em 1847 a Patuleia termina com uma intervenção militar estrangeira e assina-se a Convenção de Gramido; em 1849 Costa Cabral regressa do seu curto exílio madrileno e em 1851 dá-se o golpe do Marechal Saldanha que veio a adoptar o nome de Regeneração.

¹¹⁵ Vide Maria de Fátima Bonifácio, *A Monarquia Constitucional, 1807-1910*, Texto Editores, Lda., 2010.

¹¹⁶ Vide José-Augusto França, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, Bertrand editora, 1966.

urgente de um País, europeu geográfica e culturalmente, mas a afastar-se, cada vez mais, do desenvolvimento da Europa além Pirinéus. Esse esforço de modernização fica a dever-se, em primeiro lugar, a Fontes Pereira de Melo¹¹⁷, Ministro das Obras Públicas, engenheiro. Escreve Rui Ramos¹¹⁸:

“Entre as décadas de 1850 e de 1880, um nome esteve sempre no primeiro plano da política portuguesa: António Maria de Fontes Pereira de Melo. Tenente de Engenharia, pertencera ao Estado-Maior do general Saldanha e era iniciado na mesma loja maçónica de Rodrigo da Fonseca Magalhães. A partir de 1851, foi ministro e chefe de Governo muitas vezes, acumulando até à sua morte, em 1887, um total de 21 anos no Governo. Ninguém alguma vez, em Portugal, alcançou um ascendente político tão duradouro em regime pluripartidário. Sob a forma de um ismo – o fontismo –, deu nome ao seu tempo. Com estradas e caminhos-de-ferro, Fontes propôs-se criar riqueza para consolidar o regime constitucional. Mas acabou por mudar o regime tanto ou mais do que a economia”.

Era necessário construir estradas, aproximar cidades no território¹¹⁹, melhorar a circulação de pessoas, produtos e capitais, fomentar a indústria, o comércio e a agricultura, aumentar as exportações e fortalecer e desenvolver um império colonial, cobiçado pelas potências estrangeiras, e que mantinha as possessões na Índia, em Macau, em Timor, e nos vastíssimos e ainda pouco conhecidos e explorados territórios africanos.

Com a vitória dos liberais em 1834, e a consolidação da Monarquia Constitucional a partir de 1851, as classes sociais do clero e nobreza¹²⁰, grandes apoiantes e base de um regime de Monarquia Absolutista, deixaram de ter tanto peso. O clero ainda com muita presença no mundo rural, viu-se privado da maior parte dos conventos¹²¹, a partir da extinção das ordens religiosas, da nacionalização das suas casas e bens e da lei da desamortização dos bens da Igreja¹²² em 1834. A nobreza, em grande parte empobrecida, após um longo período de guerras, golpes, contra-golpes e revoluções, foi atingida em 1832, e teve de lidar com a lei da extinção dos pequenos morgadios (apenas se manteve

¹¹⁷ Vide Maria Filomena Mónica, Fontes Pereira de Melo, Uma Biografia, Lisboa, Alêtheia Editores, 2009.

¹¹⁸ Rui Ramos, História de Portugal, p. 521.

¹¹⁹ Um dos motivos que no início do século XIX levou à derrota dos franceses em território nacional, foi o estado calamitoso das poucas estradas ou mesmo a inexistência de muitas delas; em meados do século XIX ia-se mais depressa de Setúbal ao Porto por mar, por exemplo, do que por terra.

¹²⁰ Vide Nuno Gonçalo Monteiro, O Crepúsculo dos Grandes: A Casa e o Património da Aristocracia em Portugal, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

¹²¹ Apenas nos conventos femininos foi dada ordem para se manterem a funcionar até à morte da sua última freira.

¹²² A maior parte do recheio dos conventos - alfaias religiosas, colecções de pintura e escultura, bibliotecas -foi incorporado nos museus recentemente criados.

o da Casa de Bragança), viu as suas propriedades serem desmembradas, em processos de partilhas familiares que passaram a incluir todos os descendentes¹²³. A burguesia vai ser a classe social que mais cresce e se fortalece¹²⁴. Composta por grandes industriais, que viviam de monopólios exclusivos concessionados pela Coroa (como o do tabaco, ou o do sabão), era também constituída por pequenos comerciantes, industriais, lavradores, advogados, médicos, militares e professores. Existia depois ainda a maior parte da nação, uma massa de assalariados rurais, operários, mestres de ofícios, que enchiam as cidades e os campos do País.

A família Bragança¹²⁵, dinastia reinante no País desde a Restauração de 1640, gozava então um período de maior acalmia política e dinástica. O ramo miguelista da família, derrotado na guerra civil mantinha-se exilado em Viena de Áustria desde 1834, e o ramo liberal, reinante em Portugal, aproximava-se da restante Europa, através de uma política de casamentos, em que a Rainha Vitória de Inglaterra¹²⁶, prima dos monarcas portugueses, tinha um enorme peso nesse jogo de xadrez diplomático. Portugal, Inglaterra, Bélgica, Grécia, e alguns principados alemães faziam parte da família mais alargada Saxe-Coburgo-Gotha, reinante em grande parte da Europa (em Portugal conhecida como a dinastia Saxe-Coburgo-Gotha e Bragança). O reino vizinho de Espanha vivia uma das suas guerras carlistas, e não faltavam muitos anos para que se começasse a defender a ideia da União Ibérica, uma península sob a égide de um só monarca (esta hipótese chegou a ser proposta ao Príncipe consorte D. Fernando em 1869). O Brasil, independente desde 7 de Setembro de 1822 (o que tinha sido um duro golpe nas finanças portuguesas), vivia em Império (o seu Imperador era D. Pedro II, filho de D. Pedro IV de Portugal e I do Brasil), próximo culturalmente de Portugal e para onde emigrariam, nas últimas décadas do século XIX, milhares de portugueses.

¹²³ Não mais os filhos menores teriam que seguir, sem vocação, uma carreira nas armas, ou na Igreja, nem as filhas procurarem um “bom casamento”, capaz de manter o lustre da sua família e a sua sobrevivência material ou irem viver para um convento.

¹²⁴ Alguma dela vinha já de “linhagens” do período pós-pombalino, como os Pinto Basto, ou os Quintela.

¹²⁵ Ana Cristina Pereira e Joana Troni, *A Vida Privada dos Bragança. De D. João IV a D. Manuel II: o Dia a Dia na Corte*, Esfera dos Livros, Lisboa, 2011.

¹²⁶ A rainha Vitória liderou o processo de escolha de noiva para D. Pedro V. O rei mostrou alguma inclinação pela filha mais velha da rainha inglesa, que disse não a poder dar pela diferença de religiões; optou-se então pela princesa D. Carlota, filha do rei da Bélgica, que acabou casada com o futuro Imperador do México, Maximiliano. Com estas negociações frustradas, a rainha de Inglaterra encontrou a princesa D. Estefânia, e D. Pedro V levou adiante as negociações matrimoniais. Cf. Ana Cristina Pereira e Joana Troni, *A Vida Privada dos Bragança. De D. João IV a D. Manuel II: o Dia a Dia na Corte*, pp. 311-312.

Na sequência da grande aposta na modernização e no desenvolvimento económico, inaugura-se em 1856 o primeiro troço do caminho-de-ferro de Lisboa, ao Carregado (então ainda um lugarejo pouco povoado e sobretudo agrícola, mas situado num ponto estratégico do território nacional). O jovem rei D. Pedro V¹²⁷ participou nessa cerimónia festiva e a viagem inaugural fez-se não sem alguns sobressaltos¹²⁸. Uma composição do comboio ficou parada com os convivas pelo caminho, enquanto a restante locomotiva chegava com atraso ao Carregado¹²⁹.

Sobre a inexistência de boas estradas no país, afirma Maria Filomena Mónica¹³⁰:

“(…) é preciso notar que em 1852, a única via decente do país era a que ligava Lisboa e Coimbra. Quem quisesse ir ao Porto, teria de escolher um momento em que o mar estivesse calmo. Além disso, não podia ter pressas. O trajecto por barco demorava 20 horas. Evidentemente, também se podia ir por terra, mas, neste caso, levava-se três ou quatro dias”.

2.3. O coleccionismo e a cultura visual: o papel da cenografia.

Sempre que se fala no coleccionismo artístico no Portugal do século XIX sublinha-se o seu reduzido número de colecções. Podemos destacar como colecções de importância, as que estão ligadas aos monarcas D. Fernando e D. Luís I, e as que se associam a nomes conhecidos da nova nobreza, ou de financeiros ligados ao regime, assim como verificar a sua concentração, a norte e a sul. Neste elenco destacaremos apenas as colecções que se revestem de uma importância significativa. Quanto às colecções reais, destaca-se a pinacoteca iniciada por D. Fernando¹³¹, que foi um grande mecenas, apoiante de grande parte dos pensionistas portugueses em Paris e comprador, desde a primeira hora, das obras de grande parte dos artistas, que decoravam várias paredes do Palácio das Necessidades

¹²⁷ Vide Maria Filomena Mónica, D. Pedro V, Círculo de Leitores, Casais de Mem Martins, Rio de Mouro, 2005.

¹²⁸ Uma composição do comboio ficou parada com os convivas pelo caminho, enquanto a restante locomotiva chegava com atraso ao Carregado.

Conta-nos sobre este episódio Branca de Gonta Colaço: “A máquina não tinha força para puxar as carruagens e fora-as largando pelo caminho. Algumas, de convidados, nos Olivais. O vagon do Cardeal-Patriarca e do Cabido ficou em Sacavém; mais um, recheado de dignitários, ficou ao desamparo na Póvoa. (...) Esses desprotegidos da sorte, semeados pela linha ao acaso das debilidades da tração acelerada, só chegaram alta noite a Lisboa, depois de variadíssimas aventuras. Até gente andou com archotes, pela linha, em procura dos náufragos do Progresso...”

¹³⁰ Vide Maria Filomena Mónica, Fontes Pereira de Melo, Uma Biografia, Alêtheia Editores, 2009, p. 29.

¹³¹ Vide José Teixeira, D. Fernando II, Rei-artista e Artista-rei, Fundação da Casa de Bragança, 1986.

e mais tarde do Palácio Novo da Pena¹³². Em 1869 o rei D. Luís prosseguindo o labor de coleccionador do seu pai, funda uma galeria de pintura no Palácio da Ajuda¹³³, mas que possui, contudo, muito pouca pintura portuguesa.

Para além do exemplo dado pelos monarcas, destacaram-se ainda em Lisboa, e por ordem cronológica, as colecções Palmela, Daupiás, Carvalhido, Foz e Burnay. A norte, na cidade do Porto, tinha sido criada a colecção Allen¹³⁴, que iria depois fazer parte integrante do futuro Museu Nacional de Soares dos Reis.

A família estrangeirada Palmela, foi na primeira metade do século XIX, uma das principais famílias que se afirmavam socialmente também através da sua colecção de arte¹³⁵. Esta colecção iniciada ainda em meados do século XVII, pelo seu antepassado Luís de Sousa (1637-1690), foi depois acrescentada por D. Pedro de Sousa Holstein e pela sua neta, D. Maria Luísa de Sousa Holstein e incluía vários objectos de arte, pintura, escultura, objectos decorativos, em particular de ourivesaria, esmalte, porcelana e faiança. Afirma Pedro Urbano¹³⁶:

“ Grande parte dos temas dos quadros existentes no Palácio do Rato é religioso, embora os temas mitológicos e históricos sejam também bastante expressivos. Apesar da existência de bastantes originais, o número de cópias de obras conhecidas é muito comum. A escola flamenga e a escola italiana são as correntes artísticas mais representadas. Relativamente a Portugal, salientam-se os nomes de António Manuel da Fonseca, Francisco Vieira Portuense, Grão Vasco, Domingos António de Sequeira e Manuel Maria Bordalo Pinheiro. Para além destes quadros a óleo, existem também na colecção alguns esboços de Domingos António de Sequeira, nomeadamente aqueles que estão na base do famoso quadro da condessa de Atouguia, D. Fillipa de Vilhena. Destacam-se também os esboços de Francisco Vieira Portuense, para as cenas dos Lusíadas. “

¹³² Vide Mariana Schedel, O Palácio Novo da Pena, Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, 2011.

¹³³ Vide Hugo Xavier, Galeria de Pintura no Real Paço da Ajuda, INCM, IHA, Lisboa, 2013.

¹³⁴ Vide Paula M. Leite Santos, Um Coleccionador do Porto Romântico, João Allen (1781-1848), Instituto Português de Museus, Ministério da Cultura, Imprensa Portuguesa, Porto, 2005.

¹³⁵ Vide AAVV (Coordenação de Maria Antónia Pinto de Matos e Maria de Sousa e Holstein Campilho), Uma Família de Coleccionadores/Poder e Cultura, Antiga Colecção Palmela, Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, Lisboa, Fevereiro de 2001 e também Pedro Urbano, A Casa Palmela, Livros Horizonte, Lisboa, 2008.

¹³⁶ Vide Pedro Urbano, A Casa Palmela, Livros Horizonte, Lisboa, 2008, p. 102

Esta colecção incluía ainda grande parte do acervo bibliográfico do extinto Convento da Arrábida integrado no património do Palácio do Calhariz de Sesimbra, que a família Sousa Holstein possuía na Serra da Arrábida.

Voltando a Lisboa, em 1879, o Visconde e Primeiro Conde de Daupias¹³⁷ (1818-1900) inaugurou no seu palácio do Calvário, a Alcântara, uma galeria de pintura. Esta colecção era composta por muitos quadros de mestres de pintura que adquiriu em Paris, e alguns contemporâneos como Millet, Courbet, Detaille, Breton, Goupil e outros, para além das pinturas de Van-Dyck, Velázquez, Lawrence, e outros. A Galeria Daupias, tal como ficou conhecida, permitia ao público lisboeta ver de perto as obras originais destes artistas e não através de revistas ou gravuras.

O primeiro Visconde e Primeiro Conde de Carvalhido¹³⁸ (n. 1817), foi também um grande coleccionador de arte. Doou ao Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa inúmeros quadros, reunidos numa sala que teve a designação de Conde de Carvalhido, e que foram mais tarde divididos por duas salas inauguradas pela Rainha D. Maria Pia em Abril de 1896.

Ainda na década de 80 vão-se destacar as colecções Burnay¹³⁹ e Foz. Henri de Burnay (1838-1909), o primeiro Conde de Burnay, o grande financeiro, monopolista e banqueiro de origem belga, ficou também conhecido pela sua colecção de arte, que incluía, entre muitos outros objectos de mobiliário, porcelanas e livros, e pintura que adornavam as paredes do seu palácio da Rua da Junqueira, o antigo casarão da Patriarcal, património que infelizmente se dispersou num leilão após a sua morte.

Por fim, é de destacar também a colecção do 2º Conde e Primeiro Marquês de Foz, Tristão Guedes Correia de Queirós (n. 1849), que foi igualmente um grande coleccionador de arte que reuniu uma vasta colecção no seu palácio dos Restauradores, o antigo Palácio Castelo Melhor, colecção essa também “desmantelada” no início do século XX, num concorrido leilão após a sua morte.

¹³⁷ Pedro Eugénio Daupias, único Visconde e Primeiro Conde de Daupias, era o filho terceiro dos Viscondes de Alcochete. Vide Afonso Zúquete, Nobreza de Portugal e do Brasil, Volume Segundo, p. 552.

¹³⁸ Vide Afonso Zúquete, Nobreza de Portugal e do Brasil, Volume Segundo, p. 490.

¹³⁹ Vide AAVV, Henri Burnay – De Banqueiro a Coleccionador, Instituto Português de Museus, Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, Lisboa, 2003.

2.3. 1. A Pintura Decorativa como uma Forma de Coleccionismo

Como pudemos observar nas linhas anteriores, eram muito poucos os colecionadores de arte em Portugal. Este facto pode ser explicado, sinteticamente, por vários motivos: em primeiro lugar, a primeira metade do século XIX muito atribulada politicamente, não permitiu que o país constituísse grandes colecções de arte; em segundo lugar, aquando das Invasões Francesas em 1807, como vimos anteriormente, o Príncipe Regente D. João e a Corte, partiram para o Brasil. Cerca de 10 000 pessoas e o recheio de palácios reais e palácios privados, partiu para aquele território americano, muitos deles para nunca mais regressar; a Corte, e as classes mais abastadas, a nobreza e burguesia, e a Igreja, é que constituíam a principal clientela dos artistas; por fim, e em terceiro lugar, não existiam grandes hábitos culturais de consumo e apreciação de pintura; a nossa Corte apoiava e patrocinava as artes decorativas (sobretudo a azulejaria, talha dourada, faianças, porcelanas e trabalhos de ourivesaria e de grande aparato doméstico, como baixelas em prata, por exemplo), a música e a constituição de bibliotecas reais, mas a pintura, comparativamente a outras Cortes europeias (em relação à Corte castelhana do reino vizinho, as colecções reais eram muito menos expressivas e mais pobres), não fazia parte, no início do século XIX dos hábitos das elites portuguesas.

Contudo, a partir da segunda metade do século XIX, quando o País entrou num período mais pacífico e de alguma prosperidade, uma nova geração de empresários, capitalistas, ricos burgueses, e nobres, procuraram construir, adornar e decorar as suas residências. Não tendo tempo para constituir uma colecção de arte -fazer uma colecção de arte é dispendioso e moroso, e tem de existir um mercado activo de galerias e de exposições, o que em Portugal era bastante incipiente - de pintura, pintura de cavalete móvel, optaram inconscientemente por encomendar “cenografias” decorativas que dotassem as suas casas de luxos e magnificências.

A pintura decorativa, no esteio e na tradição da pintura mural setecentista, permitia preencher esta lacuna e ocupar tectos e paredes destas residências novas, ou transformadas para o efeito. Assim se estabeleciam percursos, que tinham a função social de exhibir e ostentar a prosperidade dos donos da casa, de uma família ou de um clã.

Num meio relativamente pequeno que girava em torno do Teatro Nacional de São Carlos, do Teatro Nacional de D. Maria II, do Teatro da Trindade, do Parlamento, do Chiado, da Avenida, do Campo Grande, de Cascais e Sintra, as encomendas de pintura decorativa vinham prestar-se a esse papel. Em campanhas decorativas de três meses ou seis meses (durante a temporada da Primavera e Verão) -pois a pintura a fresco deve ser realizada nos meses amenos ou quentes- os pintores decoradores de Oitocentos executavam os seus trabalhos decorativos, em articulação com os arquitectos e os gostos mais ou menos livres dos proprietários destas casas. O agrado era relativamente fácil, os fins dos artistas não eram apenas comerciais, mas estes trabalhos decorativos, em comparação à pintura de cavalete, eram bastante bem pagos, o que permitia, como tantas vezes acontecia e acontece, que a classe artística não vivesse em dificuldades financeiras o que mesmo assim sucedia com muita frequência. E assim, a pintura decorativa acabou por tornar-se numa forma de coleccionismo, associada a recuperação do seu antigo prestígio, terá estado... coleccionismo que poderia ser eterno, não fossem muitas fortunas serem facilmente dissipadas em uma ou duas gerações. O horror ao vazio, durante a segunda metade do século XIX, aos espaços despojados e austeros, tinha agora a sua oportunidade de ser superado. Conjugando o coleccionismo de bric-à-brac, e a pintura mural, o espaço doméstico das elites tornava-se quase num cenário de ópera. E muitos destes pintores-decoradores eram também cenógrafos, melómanos e frequentadores do São Carlos.

A herança arquitectónica e decorativa do período que estudamos nesta tese é fruto de influências díspares, que vão desde a literatura, até à pintura, da cenografia até à arquitectura, da história colonial de cada País (pelos cenários exóticos distantes que conheciam), até à ascendência cultural que certos intelectuais tiveram no Portugal de então.

No domínio da literatura em Portugal¹⁴⁰, não podemos deixar de referir o papel do liberal Almeida Garrett (1799-1854), e a sua experiência de exílio em França e Inglaterra,

¹⁴⁰ É habitual assinalar-se o início do romantismo na literatura em Portugal, a partir da publicação no exílio, em 1825, do poema *Camões*, por Almeida Garrett.

Do mesmo autor, o romance *Viagens na Minha Terra*, publicado em 1851, é a cartilha do romantismo português. Escrito num tom coloquial e quase jornalístico, esta novela é uma viagem pela história e pela cultura portuguesa, intercalada com uma história amorosa e o seu mistério, ambientada no tempo da guerra civil entre liberais e absolutistas. Uma viagem sentimental, de um autor à procura de si próprio e extremamente crítico do País dos barões que observa mas que ama profundamente. É, à maneira romântica,

a sua prosa e poesia, a sua dramaturgia e o seu papel enquanto pai do Teatro Nacional e do Conservatório; e a de Alexandre Herculano¹⁴¹ (1810-1877), também com a sua experiência de exílio, o seu labor enquanto poeta, romancista, influenciado pelo gótico alemão, pelas suas leituras de Walter Scott (1771-1832) e Vítor Hugo (1802-1885), e a sua faceta enquanto historiador e bibliotecário. No final do século destacar-se-ia o escritor Eça de Queirós (1845-1900), que através do seu monóculo tão bem soube descrever e satirizar a sociedade portuguesa dos dois últimos quartéis do século XIX. No âmbito da aristocracia, os exemplos do Duque de Palmela¹⁴², Pedro de Sousa Holstein (1781-1850), como um liberal ilustrado, e colecionador de arte; do Conde de Farrobo¹⁴³, como um

uma narrativa de viagens sentimental, em que o autor observa a paisagem, os costumes populares e o património histórico-cultural português, criticando os tempos políticos que se vivem e lamentando a desatenção pelas relíquias históricas com que se foi cruzando, e o desprezo a que estavam votadas, sobretudo em Santarém na qual eram ainda bem visíveis os ecos de uma primeira metade do século conturbada.

A revista “Panorama”, que surgirá em 1837, e na qual colaborará assiduamente, assim como Alexandre Herculano, servirá para divulgar novas ideias e gostos, e para defender o património português, a paisagem, a arquitectura, a sua arte e história. Surge aqui uma consciência de cidadania e uma militância de defesa do património, pela mão da pena destes dois vultos, entre muitos outros, que beberam da influência da cultura inglesa e francesa, aquando do seu exílio, por serem liberais. Ambos autores deixaram uma obra vastíssima, entre poesia, teatro, opúsculos, romances, investigação histórica e colaboração jornalística de que ainda hoje somos devedores).

¹⁴¹ Alexandre Herculano nasceu em Lisboa, no Pátio do Gil, a S. Bento (muito perto do local onde hoje se encontra o Palácio de S. Bento). Estudou nos oratorianos (no que seria mais tarde o Palácio das Necessidades). Cedo abraçou os ideais liberais e esteve exilado em França e Inglaterra, tendo feito parte do grupo dos 7500 homens que desembarcaram no Mindelo, baptizados mais tarde como os “Bravos do Mindelo”. Dirigiu a Revista “Panorama”, no tempo da rainha D. Maria II, foi Director da Biblioteca Pública do Porto, e mais tarde da Biblioteca da Ajuda. É considerado o pai da historiografia científica, tendo escrito os quatro volumes que compõem a sua História de Portugal. Nesta procurou demolir mitos, e desconstruiu a ideia do Milagre de Ourique, no tempo de D. Afonso Henriques, o que lhe valeu um sem número de críticas, por parte da Igreja. Escreveu também A História da Origem e do Estabelecimento da Inquisição em Portugal. Foi poeta (escreveu A Harpa do Crente) e romancista, sendo considerado o pai do romance histórico português. Escreveu, Eurico, o Presbítero, O Monge de Cister, Lendas e Narrativas, romances e contos, ambientados na Idade Média, a sua época favorita, e a qual acreditava ter dado origem a muito do Portugal actual. Foi também responsável pela notável compilação de documentos históricos, Portugaliae Monumenta Historica, que andavam espalhados pelos cartórios do País. Defendeu a tese do municipalismo de origem medieval, e era apaixonado pela época visigótica. Muito influenciado pelas leituras do romancista escocês Walter Scott, e pelo escritor Victor Hugo, deixou-nos uma obra sólida. No final da sua vida, desiludido com os rumos que o País tomava, e com a política, retirou-se para os arredores de Santarém, onde comprou, na Azóia de Baixo, a Quinta de Vale de Lobos. Viveu exilado dentro do seu próprio país, tornou-se agricultor e um dos grandes produtores de azeite da região. Continuou a escrever e morreu inesperadamente com uma pneumonia quando quis vir a Lisboa retribuir uma visita ao Imperador D. Pedro II (filho do Rei D. Pedro IV, que tão bem conhecera). Inicialmente ficou sepultado ao pé da Igreja de Azóia de Baixo, mas no centenário do seu nascimento os seus restos mortais foram trasladados para um novo túmulo, onde repousam no Mosteiro dos Jerónimos. Foi, a par de Almeida Garrett, o introdutor do romantismo literário em Portugal.

¹⁴² Vide Memórias do Duque de Palmela (Transcrição, prefácio e edição de Maria de Fátima Bonifácio), D. Quixote, Lisboa, 2011 e também AAVV, Uma Família de Coleccionadores/Poder e Cultura, Antiga Colecção Palmela (Coordenação de Maria Antónia Pinto de Matos e Maria de Sousa e Holstein Campilho), Casa Museu Dr. Anatócio Gonçalves, Lisboa, Fevereiro de 2001 e ainda Pedro Urbano, A Casa Palmela, Livros Horizonte, Lisboa, 2008.

¹⁴³ Vide o romance de José Norton, O Milionário de Lisboa, Publicações D. Quixote, Alfragide, 2009.

dândi aristocrata (ligado à família Palmela pelo casamento), mecenas e artista amador; como já no fim do século, o Conde de Burnay¹⁴⁴, como um representante da aristocracia do Fontismo, colecionador e cultivador das artes, deverão sempre ser citados.

Na sua mais recente história da arte em Portugal, publicada em 2004, José-Augusto França, utiliza dois conceitos operacionais, Pombalismo e Romantismo, para caracterizar, descrever e analisar o período que vai de 1755 até 1910, baptismo original para caracterizar este período de século e meio de cultura em Portugal¹⁴⁵.

Em traços gerais podemos caracterizar o Romantismo como um movimento cultural e artístico que se inicia na Europa da segunda metade do século XVIII, e que se arrasta até meados do século XIX. No caso português, historiadores de arte como José-Augusto França,¹⁴⁶ Raquel Henriques da Silva¹⁴⁷ e José Luís Porfírio¹⁴⁸, abordam paralelamente Romantismo e Naturalismo, sublinhando as relações entre um e outro na pintura e escultura, por exemplo.

Em termos culturais o Romantismo acompanhou o despertar do gosto pela Idade Média (a arte gótica, dos godos), a valorização do indivíduo, e ao mesmo tempo das nações (no caso da Unificação Italiana, o Rissorgimento e da Unificação Alemã), o gosto pelo folclore, e simultaneamente pela ópera, o gosto pelo distante, pelo inalcançável, pelo fantástico e pelo fora de vulgar, pela história e pela natureza como reflexo do estado da alma. Os pintores britânicos, Turner (1775-1851) e o seu conceito de belo¹⁴⁹, os seus quadros de tempestades, de naufrágios, da presença divina nos elementos da natureza, do indivíduo e a sua solidão perante o esmagamento da natureza, das suas cidades italianas quase cenário de ópera, e John Constable (1776; 1837) e os seus retratos são exemplos,

¹⁴⁴ Vide AAVV, Henri Burnay: de Banqueiro a Colecionador, Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, IPM, Lisboa, 2003.

¹⁴⁵ Vide José-Augusto França, História da Arte em Portugal, O Pombalismo e o Romantismo, 5º Volume, Editorial Presença, Lisboa, 2004.

¹⁴⁶ Vide J.A. França, A Arte *em Portugal no Século XIX*, 2 Vols., Bertrand Editora, 1990; O Romantismo em Portugal, Estudo de Factos Socioculturais, Livros Horizonte, Lisboa, 1997 e também O Pombalismo e o Romantismo, 5º Volume da História da Arte em Portugal, Editorial Presença, Lisboa, 2004.

¹⁴⁷ Vide Raquel Henriques da Silva, Lisboa Romântica, Urbanismo e Arquitectura: 1777-1874, Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1997, texto policopiado.

¹⁴⁸ Vide José Luís Porfírio, in Da Expressão Romântica à Estética Naturalista, Vol. 15, de Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX, 2009.

¹⁴⁹ Vide Eric Shanes, The Life and Masterworks of J. M.W. Turner, Parkstone Press, New York, 2008.

no campo da pintura, do romantismo¹⁵⁰. Diz-nos José Luís Porfírio¹⁵¹ sobre o Romantismo português:

“ Nas artes plásticas portuguesas, o Romantismo não constitui exactamente um movimento, ou uma poética organizada, ele tem, no entanto, um documento visual fundador que, aparentemente, funciona como um manifesto e que traz consigo um testemunho especial; trata-se da pintura Cinco Artistas em Sintra que João Cristino da Silva (1828-1877) executou em 1855, destinada à Exposição Universal de Paris, primeiro retrato de grupo de artistas na pintura portuguesa, uma espécie de bilhete de identidade do nosso Romantismo”.

Para José Luís Porfírio, assim como para José-Augusto França, este quadro de Cristino da Silva, marca o início do nosso Romantismo em 1855, um quadro colectivo, o primeiro de grupo dos nossos artistas, anterior ao não menos conhecido quadro de Columbano, O Grupo do Leão, de 1889. Entre estes dois quadros está muito do Romantismo português, o primeiro, um romantismo cheio de esperanças, o segundo, apesar de corresponder também a um libelo de defesa de uma arte nova, está contaminado por uma certa frustração, trata-se de um quadro finissecular, em que as jovens promessas já não parecem esperar tanto do mundo.

Entre o romantismo literário (que se inicia com Garrett e Herculano) e o romantismo das artes plásticas nacionais, na pintura, na escultura, na gravura, na cenografia, na música, e na arquitectura, existem muitas variantes e diferenças -de qualquer forma a cultura visual do século XIX está impregnada deste termo, desta filosofia e desta poética. Para os historiadores de arte tornou-se num termo operativo, cómodo, mas muitas vezes, talvez indevidamente usado, pois entre o romantismo, o naturalismo e o realismo as fronteiras são muito ténues e porosas.

A partir da Regeneração, Lisboa, entra num período de acalmia, e de alguma pujança económica que iria alterar o seu panorama, comparativamente à primeira metade do século. A capital, uma cidade de aproximadamente 160 mil habitantes¹⁵², sem grandes

¹⁵⁰ Vide Giulio Carlo Argan, *Historia del Arte Como Historia de la Ciudad*, Editorial Laia, Barcelona, 1984.

¹⁵¹ Vide José Luís Porfírio, in *Da Expressão Romântica à Estética Naturalista*, Vol. 15, de *Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX*, 2009, p. 26.

¹⁵² Vide Ana Barata, *Lisboa “caes da Europa”*, Realidades, desejos e ficções para a cidade (1860-1930), p. 24: “Em meados do século XIX, Portugal tinha apenas dois centros urbanos dignos dessa denominação: Porto e Lisboa. Relativamente à capital do Reino, a sua população manter-se-ia mais ou menos estável até ao final da década de 70, registando-se nas últimas décadas de Oitocentos um aumento progressivo do seu

alterações desde o período pombalino, vai despertar da relativa paralisia a que estivera votada na primeira metade do século, devido sobretudo às condições de instabilidade política, e da carestia económica e social.

Durante a Regeneração vai-se concluir a Lisboa pombalina¹⁵³ e vão ser criadas as principais instituições culturais do País, tais como academias, escolas, teatros e museus, que procuram recuperar o tempo perdido nas atribuladas décadas anteriores. Novos monumentos, e também parques e jardins vão ser idealizados.

Vejamos: já na década de 40 se terminara a Praça do Rossio, com a construção, em 1845, dos edifícios a noroeste, sendo a sua praça central empedrada em 1849. Em 1848 a cidade passou também a ser iluminada a gás e em 1852, é definida a estrada da circunvalação.

A cidade estendia-se à beira-rio numa área que ia desde a Junqueira até Xabregas, Madre Deus e Beato. Para o interior a capital chegava sensivelmente até meio da actual Avenida da Liberdade, daí para cima era constituída por quintas e hortas que se prolongavam até Benfica¹⁵⁴, ou Lumiar¹⁵⁵, que constituíam ainda os arrabaldes da cidade. À volta do Palácio Real da Ajuda¹⁵⁶ os campos e quintas cobriam a paisagem que descia até à beira-rio e ao Mosteiro dos Jerónimos. O aterro (a actual Avenida 24 de Julho) seguia o curso do rio. A Baixa pombalina reedificada a partir de 1755 tinha quase um século, mas estavam ainda por terminar alguns pormenores, como a conclusão do torreão

número de habitantes. Assim, em 1864, data do primeiro recenseamento da população portuguesa, o número de habitantes de Lisboa foi estimado em 163.763 e alguns anos passados, em 1890, esse número tinha aumentado para 391.206.” Vide também Joel Serrão, *Da Regeneração À República*, Livros Horizonte, Lisboa, 1990. Sobre o mesmo tema veja-se ainda Vítor Matias Ferreira, *A Cidade de Lisboa: de Capital do Império a Centro da Metrópole*, Lisboa, 1986 (Diss. De Doutoramento em Sociologia Urbana apresentada ao ISCTE).

¹⁵³Vide Raquel Henriques da Silva, *Lisboa Romântica, Urbanismo e Arquitectura: 1777 -1874* (Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa), Lisboa, 1997, texto policopiado e também Joana Esteves da Cunha Leal, *Arquitectura Privada, Política e Factos Urbanos em Lisboa: da cidade pombalina à cidade liberal*, Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2005, II Vols., policopiada.

¹⁵⁴ A estrada de Benfica era composta de quintas que se estendiam até à zona saloia. Vide Padre Álvaro, *Benfica através dos Tempos*, Lisboa, 1964.

¹⁵⁵ Sobre o Lumiar vide: Rosa Maria Trindade César Ferreira, *O Lumiar: a História e a Arte*. Subsídios para o Estudo do Património Artístico dos Séculos XVI a XX (Dissertação de Doutoramento em Ciências da Arte), texto policopiado, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2003.

¹⁵⁶ Sobre o Palácio da Ajuda vide Maria Isabel Braga Abecasis, *A Real Barraca: a Residência na Ajuda dos Reis de Portugal após o Terramoto (1756-1794)*, Tribuna da História, Lisboa, 2009.

nascente e o remate do arco da Rua Augusta; o Rossio, o Chiado e Santa Catarina eram o centro da capital, sendo as duas primeiras zonas, local de cafés, restaurantes, hotéis, lojas de moda e livrarias; a Lapa e a Estrela, alcançavam o bairro de Campo de Ourique, fronteiro ao cemitério dos Prazeres; todo o vale de Alcântara estava pejado de indústrias e de barracas populares e Monsanto era ainda um vasto planalto deserto e sem árvores onde os alunos do Real Colégio Militar praticavam exercícios militares; os bairros de Alfama e da Mouraria, sobreviventes ao grande terramoto, eram os grandes bairros populares de Lisboa, bairros de pescadores, de tabernas, de ofícios e de operários, assim como a Madragoa, pegada à Lapa, era o bairro das varinas¹⁵⁷; o Bairro Alto¹⁵⁸ era também um bairro popular, de tabernas, de ofícios e dos primeiros periódicos da época; por fim, o Campo Grande, nos limites de Lisboa, era uma espécie de Bois de Boulogne lisboeta, onde se realizavam, no seu hipódromo, corridas de cavalos.

Na capital começavam a fazer-se sentir preocupações de saneamento urbano, devido à expansão da cidade. O cidadão francês P.J. Pézerat (1801-1872)¹⁵⁹, que vivia em Portugal desde 1840, torna-se Arquitecto-Chefe da Repartição Técnica da Câmara Municipal de Lisboa e submete à municipalidade um grande plano de urbanização¹⁶⁰.

Pézerat¹⁶¹ viaja até Paris e verifica e testemunha a construção de uma nova cidade de Paris, a cidade concebida pelo barão Haussmann, com grandes avenidas largas, pontuadas por rotundas, com uma monumentalidade e preocupações com o saneamento público e privado, denunciando, ao mesmo tempo, as ideias de controlo das populações, que tal concepção de urbanismo pressupunha, evitando assim, de novo, cidadãos em barricadas de recente memória¹⁶².

¹⁵⁷ Vendedoras de pescado vindas da povoação costeira de Ovar.

¹⁵⁸ Corresponde à antiga Vila Andrade, o primeiro bairro urbanizado no início do século XVI, fora da Cerca Fernandina. Vide Hélder Carita, *Bairro Alto: tipologias e modos arquitectónicos*, Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1994.

¹⁵⁹ Vide Maria Helena Lisboa, *Os Engenheiros em Lisboa. Urbanismo e Arquitectura (1850-1930)*, Livros Horizonte, Lisboa, 2002 (Tese de Mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1996).

¹⁶⁰ Vide Joana Cunha Leal, “A Sanitarização do Imaginário Urbano e a Redefinição do Quadro Legal de Intervenção Urbanística em Lisboa”, pp. 119-135, in *Arte e Poder*, Coordenação de Margarida Acciaiuoli, Joana Cunha Leal e Maria Helena Maia, IHA/Estudos de Arte Contemporânea, Lisboa, 2008

¹⁶¹ Vide José-Augusto França, *O Romantismo em Portugal. Estudo de Factos Socioculturais*, 1999. Cf. Maria Helena Lisboa, *Os Engenheiros em Lisboa. Urbanismo e Arquitectura (1850-1930)*, Livros Horizonte, Lisboa, 2002.

¹⁶² Sobre o urbanismo promovido pelo Barão Haussmann vide Leonardo Benevolo, *La Ciudad Europea*, Editorial Critica, 1993 e do mesmo autor, *Historia de la Arquitectura Moderna*, Gustavo Gili, 8ª Edición, Barcelona, 2002.

Conhecendo muito bem Paris, Pézérat, tenta fazer em Lisboa um programa semelhante, impossível à época de conceber, dadas as limitações financeiras do Fontismo e a impensável demolição de quarteirões inteiros, tal como se fizera na cidade luz. Neste arco de vinte anos, 1851/1871, muita coisa mudara, mas o País possuía ainda o sentimento de um certo desfasamento em relação às potências europeias que eram um modelo a seguir.

Assim, nas décadas de 60 e 70 ocorrem uma série de transformações arquitectónicas, urbanísticas e decorativas na capital. Em 1861 dá-se a abertura da Praça Camões, para em 1867 se inaugurar, na mesma praça, a estátua do poeta quinhentista daquele nome, da autoria de Victor Bastos¹⁶³, um dos elementos do Grupo do Leão até há pouco esquecido; em 1867 é inaugurado o Teatro da Trindade, em pleno bairro do Chiado, e que veio a ocupar parte do terreno onde se implantava o antigo e vastíssimo convento da Trindade (ruído com o terramoto de 1755); em 1873 é terminado o Arco da Rua Augusta, e o torreão nascente que remata a Praça do Comércio pombalina; em 1877 termina-se em parte da antiga Quinta da Bemposta (propriedade da Casa Real), o Hospital de D. Estefânia, projecto de encomenda inglesa e em 1878 começa a funcionar o observatório astronómico da Tapada da Ajuda.

Neste período termina-se a Lisboa pombalina, no respeito pela sua norma urbanística e constrói-se a cidade fontista.

O Passeio Público¹⁶⁴ tão cultivado e posto em moda por D. Fernando a partir de 1836, terminara, os seus muros foram demolidos e rasgava-se a partir de 1879 uma nova avenida, de inspiração parisiense, e que tem como referência os Champs Elysées, que abria a possibilidade de estender a cidade para norte e de a ligar a zonas já conhecidas, mas que ainda não estavam urbanizadas.

A abertura da Avenida da Liberdade¹⁶⁵, da responsabilidade do Presidente da Câmara Rosa Araújo, é realizada não sem que as críticas tenham deixado de surgir por parte de

¹⁶³ Vide Sílvia Leonor Faria da Silva Lucas Vieira de Almeida, Vítor Bastos: Um Escultor entre Pintores, Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2005.

¹⁶⁴ Vide Maria Alexandra Salgado Ai Quintas, Do Passeio Público à Pena. Um Percurso do Jardim Romântico, Tese de Mestrado em Reabilitação de Arquitectura e Núcleos Urbanos/Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2001, primeiro volume.

¹⁶⁵ Fora iluminada electricamente pela primeira vez no ano anterior.

intelectuais conhecidos, como Eça de Queirós, pois esta apenas chegara a meio. Em oposição à opinião desfavorável de Eça, o popular escritor Gervásio Lobato, era um entusiasta da nova Avenida¹⁶⁶:

“Decididamente Lisboa está-se tornando uma grande cidade a valer. Concorreu muito para isso, faça-se-lhe justiça, o sr. Rosa Araújo, com o assassinato do passeio público do Rocio, essa vergonhosa gaiola que dava à nossa formosa cidade o aspecto acabado e reles d’ uma pequena terra de província. A avenida da Liberdade apesar de estar ainda muito longe da sua conclusão dá já a Lisboa o aspecto amplo e grande d’ uma cidade de primeira ordem”.

Em pouco tempo, ao longo deste eixo estruturante seriam construídos palácios e palacetes, moradias e prédios de rendimento da burguesia fontista emergente. O tecido urbano e demográfico de Lisboa reflectia as tentativas de ultrapassar o atraso económico, e a industrialização fazia a cidade alargar os seus limites para além das portas tradicionais. E Lisboa modernizava-se, ganhando um ar mais cosmopolita, ao mesmo tempo que a ruralidade continuava bem presente¹⁶⁷.

Em 1880 é também inaugurada uma nova sede da Câmara Municipal de Lisboa (que substitui um anterior edifício dos Paços do Concelho que se perdeu num incêndio), uma adaptação do estilo Segundo Império Francês à arquitectura portuguesa, do risco de Domingos Parente da Silva (1836-1901), na qual colaboraram a melhor geração de pintores, decoradores e artífices de que Lisboa dispunha¹⁶⁸. Por fim, o obelisco alusivo à Restauração da Independência de 1640 é inaugurado em 1877-1886, na Praça dos Restauradores.

Quanto aos espaços verdes, são criados novos jardins com o intuito de aformosear a cidade, incentivar o convívio e a civilização. O jardim da Estrela, desenhado à inglesa, é criado em 1852, tal como o jardim do Príncipe Real (no antigo Monte Olivete e Alto da Cotovia) e o jardim e miradouro de São Pedro de Alcântara (à entrada do Bairro Alto),

¹⁶⁶ Vide Gervásio Lobato, “Chronica Occidental”, in *O Occidente*, 11/6/1884, p. 129.

¹⁶⁷ Em 1857 o pintor Tomás da Anunciação pintara a Lisboa rural, na colina da Penha de França, na zona oriental, onde vacas pastam entre o arvoredo nos seus usos e costumes, nos seus bairros, autênticas aldeias dentro de uma cidade. Ainda em 1859, Cristino da Silva pintara o sítio de Entremuros, com as suas terras e caminhos, por onde passavam rebanhos e camponeses montados nos seus burros, local onde vinte anos mais tarde seria a Avenida.

¹⁶⁸ Vide Luís Miguel Carneiro, *Paços do Concelho de Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, Fomento Gráfico-Artes Gráficas, Lda., 2003.*

com uma magnífica vista sobre Lisboa, tinham sido inaugurados poucos anos antes; em 1884 é aberto como Jardim Zoológico de Lisboa, à entrada da periférica Estrada de Benfica, a antiga Quinta das Laranjeiras, dos Quintela-Farrobo. Anos antes o jardim zoológico de Lisboa estivera instalado na antiga propriedade de Eugénio de Almeida¹⁶⁹ (Vilalva), a S. Sebastião da Pedreira¹⁷⁰.

O País começava, por fim, a modernizar-se e a sair de uma profunda letargia que o acompanhara durante toda a primeira metade do século XIX.

No que diz respeito à criação de museus, a situação portuguesa pauta-se, é um facto, por um desfasamento cronológico em relação a grande parte da Europa. Para citar apenas dois dos exemplos mais paradigmáticos, o Museu do Louvre tinha sido criado em 1793 e o Museu do Prado em 1819. Em Portugal apenas em 1883 seria criado o Museu Nacional de Arte Antiga¹⁷¹, que se instala no antigo Palácio Alvor-Pombal, às Janelas Verdes, após o êxito retumbante da exposição ali organizada na Galeria de Belas-Artes no ano anterior, a Exposição de Arte Ornamental. A criação deste museu, que reunia grande parte das obras dos conventos extintos, juntava também as criações dos alunos das Belas Artes e devia-se à necessidade expressa na reforma da Academia de criar um Museu Nacional onde os alunos e visitantes pudessem aprender e ficar a conhecer as obras de artistas nacionais e estrangeiros. O Museu de Artilharia fora criado em 1851, no bairro de Santa Apolónia.

¹⁶⁹ Vide Joana Cunha Leal, “Às Portas de Lisboa: o Palacete de J. M. Eugénio de Almeida em S. Sebastião”, pp. 107-125, in *Revista de História de Arte* (nº 2/2006), Instituto de História de Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

¹⁷⁰ Vide José Miguel Sardica, *Eugénio de Almeida, Negócios, Política e Sociedade no Século XIX*, Quimera, Instituto de Cultura Vasco Vill’ Alva, 2005.

¹⁷¹ Vide António Filipe Pimentel (Coord.), *Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisboa, QyuidNovi, 2011 e também Jorge Cabello (Coord.), *Grandes Museus de Portugal*, Público/Editorial Presença, 1992.

2.3.2. A cenografia e a sua influência na cultura visual e na pintura decorativa

Como temos vindo a ver, o ressurgimento da pintura decorativa e o retomar do fio perdido da pintura mural, deve-se, em primeira instância à vinda de dois arquitectos italianos, aos discípulos que vão criando e aos especialistas, seus conhecidos ou parentes, que vão mandando vir de fora.

Os pintores-decoradores que estão activos em Portugal, a partir da década de 50 do século XIX, passam da elaboração de cenários para a decoração de palácios e palacetes, e da decoração destas casas para a cenografia. Não era a aprendizagem que quase todos eles tiveram na novel Academia de Belas Artes, criada em 1836, que lhes dera a prática e o saber, mas sim um acumular de experiência feita, as encomendas que iam surgindo, a cultura visual que lhes chegava de fora e que lhes abria os horizontes.

Tal como na segunda metade do século XVIII, em todo este processo havia uma grande dose de um certo autodidactismo, sendo de salientar as gravuras que circulavam e que iam sendo reproduzidas e copiadas, mestres que iam e vinham e uma cultura visual que se ia construindo e solidificando, sem cristalizar, com o contacto com estes mestres, e com o teatro de Ópera.

O termo cenografia tem a sua origem na Grécia Antiga. Inicialmente era entendido como a arte de adornar e decorar o teatro, tendo evoluído, a pouco- e -pouco, e ao longo da História, até chegar a uma definição mais abrangente passando a ser a arte de conceber e projectar cenários para um espectáculo. A partir do renascimento, a cenografia é utilizada como a arte de pintar em perspectiva.

Até ao século XIX a cenografia, pelo menos nos teatros mais importantes (como o Scala de Milão, ou o La Fenice de Veneza...), ou naqueles que deixaram História, esteve entregue a decoradores especializados e arquitectos, cujas criações e mises-en-scène ofereciam e apresentavam aos públicos e consumidores uma tradição fiel às normas estabelecidas desde o século XVI, queremos dizer, todas as suas composições espaço-temporais eram condicionadas por uma ordenação regulada, formal, da perspectiva, destinadas a criar um espaço que fosse uma ilusão do real. Nesta fase o cenário, o décor,

situa-se e ou é limitado por um espaço a duas dimensões, materializado no telão pintado, que se apresenta, abre e sobe, quando se inicia o espectáculo teatral ou operático.

Vejam, em traços largos, os momentos fundamentais da cenografia (a História e a sua evolução) em Portugal, desde meados do século XVIII.

Nos finais do século XVI, é o Teatro da Companhia de Jesus, que introduz em Portugal a cenografia perspectivada. Este teatro, eminentemente de carácter religioso, tem como objectivo catequizar os fiéis. Vemos aqui a forte ligação entre a Igreja e o Teatro, entre a os objectivos e fins perseguidos e a sua encenação. Podemos observar a teatralização da vida social e privada, característica do período Barroco, em que tudo é motivo para ritual, espectáculo e encenações sumptuosas.

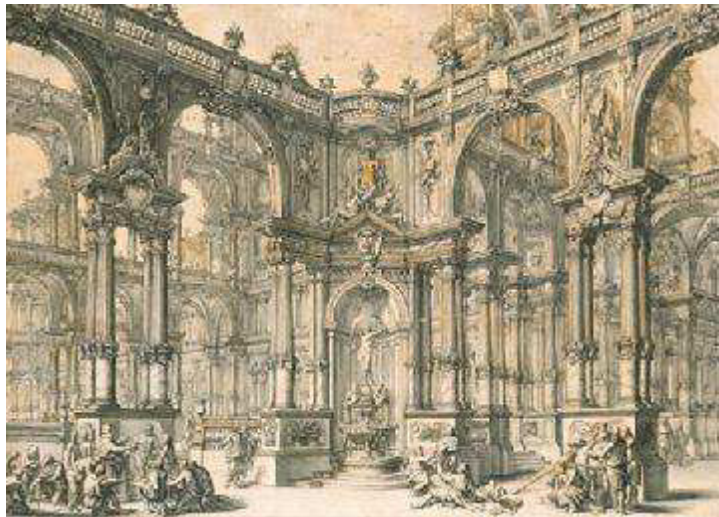
Com a pujança económica de D. João V, assente maioritariamente no ouro e diamantes chegados do Brasil, e a sua projecção internacional, sobretudo a nível dos outros países europeus, Portugal estimula e consegue atrair muitos artistas, escultores, pintores, gravadores, ebanistas, e cenógrafos. Assim, durante os reinados de D. João V e D. José, vêm para Portugal grandes arquitectos e cenógrafos italianos. Por outro lado e simultaneamente muitos artistas portugueses- pintores- arquitectos/cenógrafos - são enviados para Itália, e com os seus estudos e contactos vêm influenciar e enriquecem o panorama cultural e intelectual português.

Entre todos eles, destaca-se em Portugal, o famosíssimo Giovanni Carlo Bibiena (descendente de uma conhecida e ilustre família de arquitectos e cenógrafos italianos), que chega a Portugal em 1752, e ficará até 1760, ano em que morre no nosso País, já com a nacionalidade portuguesa.

Durante a sua estada e permanência, colaborou e projectou vários edifícios e cenários, sendo responsável pelo desenho do Teatro Régio de Salvaterra (Salvaterra de Magos, onde a Corte tinha palácio, estanciava e passava temporadas) e pelos cenários que para aí concebeu. Mas entre todos os seus trabalhos, avulta, o Teatro Real da Ópera, ou Ópera do Tejo¹⁷², o primeiro grande teatro construído em Portugal, mas com uma vida

¹⁷² Vide Pedro Miguel Gomes Januário, Teatro Real de la Ópera del Tajo (1752-1755): Investigación sobre un Teatro de Ópera a la Italiana, para una Posible Reconstitución Conjetural, basada en Elementos

brevíssima. Inaugurado a 31 de Março de 1755 duraria apenas até ao dia do terrível e fatídico 1 de Novembro de 1755, data do terrível terramoto que arrasou parcialmente Lisboa, mas que permitiu erguer dos escombros, das chamas e do maremoto, uma cidade racional e das Luzes, pioneira a nível mundial. Este edifício grandioso situava-se na Rua do Arsenal, à beira rio, e dele não sobreviveu praticamente nada. Era considerado, à época, o mais esplendoroso e rico teatro da Europa daquele tempo. Para este teatro idealizou, projectou e concebeu vários cenários para diversas obras. Desenhos guardados no Museu Nacional de Arte Antiga, de arquitectura e de cenografia, testemunham uma ínfima parte do seu trabalho. Projectou igualmente, na Ajuda, a Igreja da Memória, no local onde o monarca D. José I sofreu o famigerado atentado da família Távora, complot de terríveis consequências.



1 - Cenário de Galli Bibiena

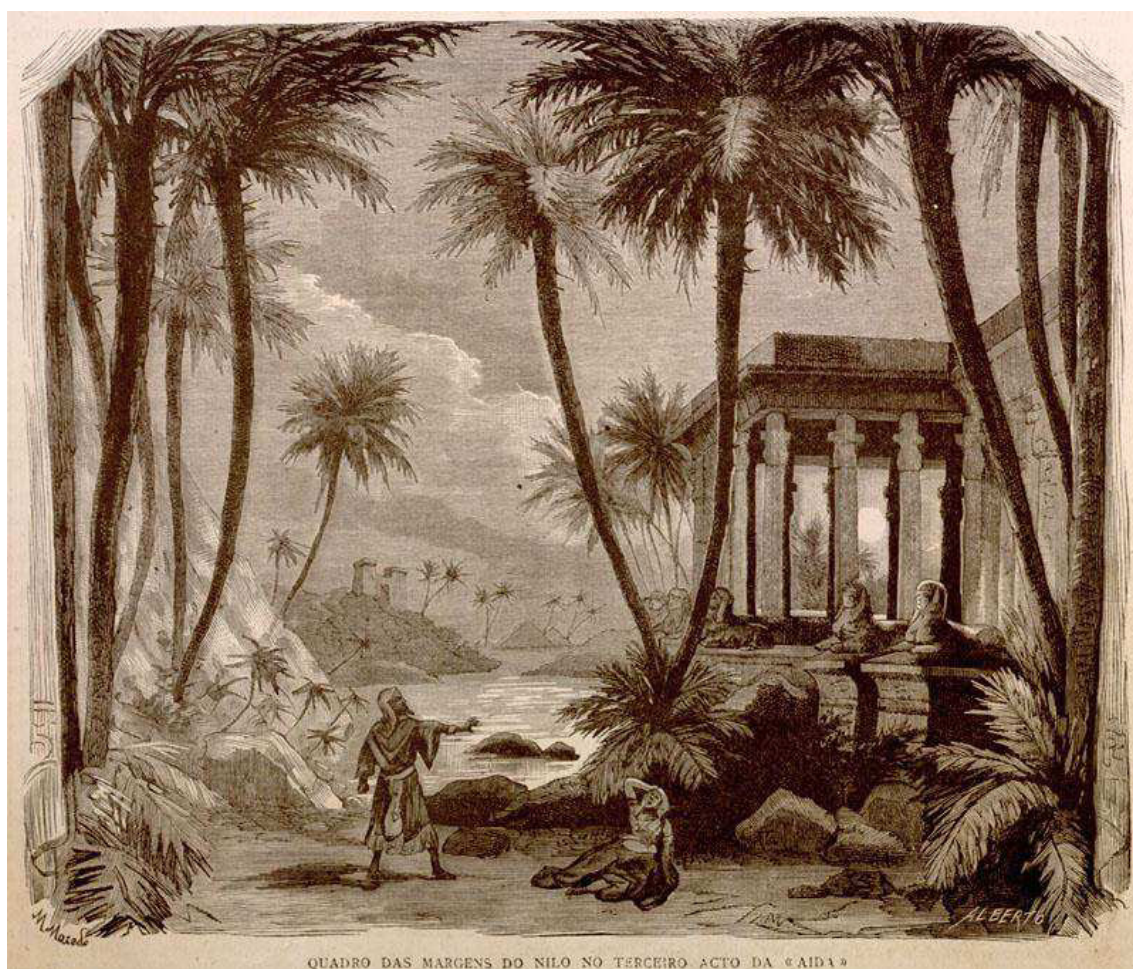
O segundo momento fundamental para a história da cenografia em Portugal, chega-nos com a vinda de Rambois e Cinatti¹⁷³, já na década de 30 do século XIX, dois arquitectos

Iconográficos y Fuentes Documentales, Tesis Doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura – Universidad Politécnica de Madrid, 2008.

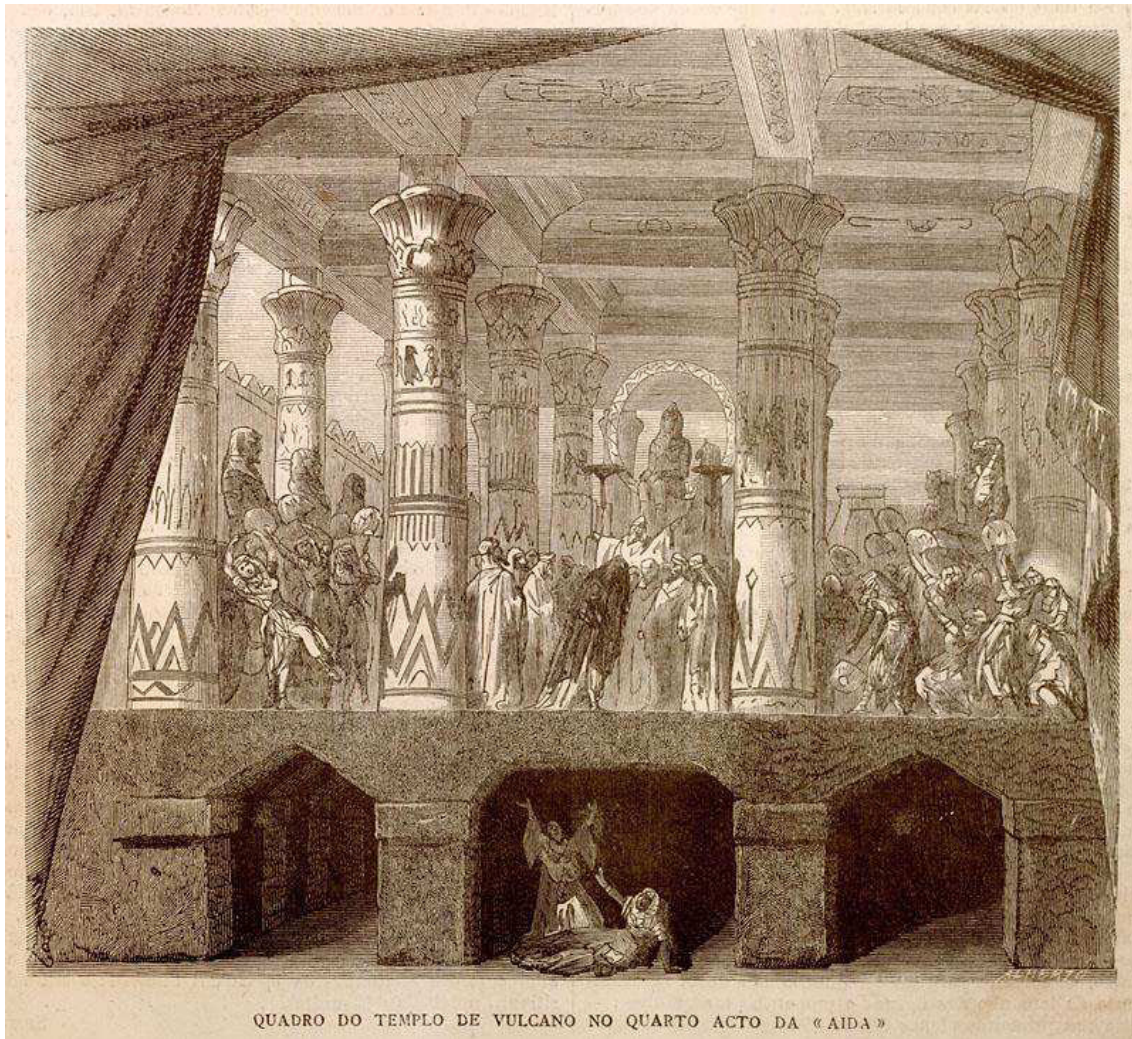
¹⁷³ Vide Joana Cunha Leal, Giuseppe Cinatti (1808-1879): Percurso e Obra, Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, 1997, 2 Vols., policopiada.

que trabalharão sempre entre nós, em parceria, arquitectos, decoradores, pintores-decoradores e cenógrafos.

Durante quase quatro décadas desde a estreia da peça “Frei Luís de Sousa”, da autoria de Almeida Garrett, e para cuja obra conceberam um cenário bem ao gosto romântico, trabalharam sobretudo no Teatro de São Carlos e no Teatro Nacional D. Maria II (o pano de boca original, era da sua autoria), até à época em que a estética naturalista se avizinhava, e começava a impor-se, preparando-se para as exigências de uma nova estética que entretanto se aproximava, tendo concebido dezenas de cenários para as peças que estrearam em ambos teatros. A Cenografia viveu nesses anos autênticos anos de ouro e recebeu um novo fôlego, atraiu novos espectadores ao teatro e deu um novo alento à cena operática e teatral nacionais.



2 - Cenário de Cinatti para a ópera Aida.



QUADRO DO TEMPLO DE VULCANO NO QUARTO ACTO DA «AIDA»

3 - Cenário de Cinatti, para a Ópera “Aida”.

Um terceiro e último momento, que nos interessa para esta tese de doutoramento, dá-se após a morte de Cinatti (em 1879) e a de Rambois (em 1882), e com a chegada a Portugal de Luigi Manini¹⁷⁴, em 1879, que os vem render e substituir. Manini possuía já em Itália uma interessante carreira e percurso, e ficará em Portugal até 1913. Monárquico, descontente com os rumos que o País estava a tomar, regressará à sua pátria natal onde morrerá em 1927.

¹⁷⁴ Vide Denise Pereira e Gerald Luckhurst, “Luigi Manini: esboço de uma biografia”, pp. 13-19 in AAVV, Quinta da Regaleira, Luigi Manini, Imaginário e Método, Arquitectura e Cenografia, Exposição Internacional, Edição Fundação Cultursintra, 2006. Da mesma autora cf. o artigo “A Cenografia Oitocentista como Fonte de Cultura Visual e de Ideologia”, pp. 147-160, in Revista de História da Arte, nº 10, Práticas da Teoria (Coordenação de Joana Cunha Leal e Mariana Pinto dos Santos), IHA, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, INCM, Outubro de 2013.

Em Portugal trabalha para o Teatro de São Carlos, e entre uma obra vasta, faz projectos de arquitectura e concebe pinturas decorativas para interiores palacianos. São dele, entre muitos outros trabalhos, o Palace Hotel do Buçaco, ou a Quinta da Regaleira, em Sintra. São-lhe atribuídos, também, diversos telões para panos de boca de cena.

Artista inovador participa no movimento de ressurgimento e renovação do teatro português, e é responsável por trabalhos de uma grande qualidade, de uma grande beleza plástica, com a criação de ambientes e atmosferas especiais, com um grande rigor formal, com combinações cromáticas de uma grande teatralidade e espectacularidade, sendo um criador de ambientes realistas por excelência. Manini trabalha desde 1880 para a conhecida Companhia Rosas & Brasão, concebe vários cenários, destacando-se os que fez para árias de óperas, ou peças de Shakespeare, entre elas, “Othelo” e “Hamlet”. Entre os seus discípulos, na cenografia, podemos mencionar Augusto Pina (1872-1938).



4- Cenário de Luigi Manini

Após todo este fulgor vai-se dando a ruptura com a estética e técnicas naturalistas, já no início do século XX.

O cenário e o décor, na estética naturalista, criava um ambiente e uma atmosfera que mimetizava de uma forma passiva a realidade. Com a chegada de uma nova filosofia e estética, a cenografia passaria a ter uma nova função e intervenção na construção do espectáculo. A cenografia apresenta-se com uma nova roupagem e semântica, e passa a ser vista como uma espécie de escrita no espaço a três dimensões, estabelecendo um jogo de espelhos espaço-temporais, apresentando correspondências e proporções entre o espaço físico propriamente dito, o espaço e leitura mentais, e o espaço do texto apresentado e trabalhado.

A arquitectura, o desenho, a matemática, e a música, passam a estar mais do que nunca ligadas. O telão fixo que dominava a cena e que não era dinâmico, passa a ser substituído, com o intuito de se aproximar à vida, e de tentar projectar no Espaço, aquilo que o autor teatral só pode projectar no Tempo. O espectáculo ganha um novo dinamismo, uma concepção global ou total da encenação, e passa a ser ao longo do século XX, multifuncional, multidisciplinar, enformando a representação teatral, que tenta ser a arte da totalidade. A cenografia tenta acrescentar à fatalidade efémera do espectáculo, a sua realidade virtual e intangível, isto é, os ambientes e espaços criados substituem a realidade material dos telões Oitocentistas, dos cenários e respectivos adereços em cena.

Os primeiros pintores-decoradores da segunda metade do século XIX em Portugal são assim fruto deste contexto, e nascem, crescem e têm os primeiros trabalhos, como cenógrafos (veja-se o caso do pintor Pereira Cão, o principal discípulo e o predilecto da dupla Cinatti e Rambois, e é de todos os pintores do século XIX, aquele que realizou mais obra enquanto pintor-decorador).

As casas, palácios e palacetes que esta nova elite emergente surgida durante a Regeneração, recupera, transforma ou manda construir, possuíam um programa político e social de afirmação, não eram apenas, um desfile de estilos e de géneros, de um status antigo, ou recente, correspondiam a uma demonstração encenada e apresentada à sociedade evidenciador do nível e do requinte que a família tinha alcançado.

Eram casas para “se ver e ser visto”, onde decorriam bailes, banquetes, saraus, tertúlias, e em que as zonas públicas teriam de ser necessariamente ostentatórias. Nestas casas eram

criados cenários íntimos, décors a três dimensões, trompes l'oeils, diversos géneros de pintura (paisagem, o retrato, a natureza morta,) que teriam como função, ao criarem atmosferas e cenários ensaiados e projectados, seduzir os visitantes e exhibir a riqueza e o status social dos seus proprietários.

A pintura decorativa transfigurava o espaço, permitia integrar tectos e paredes, às vezes sublinhar os lambrins de azulejos, parecendo criar ou dar mais escala, conforme o pretendido, prolongando os tectos ou cúpulas, “abrir” as paredes, quando criava, por exemplo, balaustradas em *trompe l'oeil*, com flores e roseiras caindo em cascata. Este fingimento era na época, um estado de espírito, entre os rituais de civilização e de civilidade na alta sociedade.

A teatralização dos ambientes íntimos, caminhou paulatinamente de um romantismo que atravessou todo o século XX, progrediu até um naturalismo e um ultra-naturalismo, ou realismo, chegando a um esgotamento e um final de fórmulas, a uma estética que se foi cristalizando e a uma sociedade e a um tempo que iam desaparecendo à medida que nos aproximávamos do fim da Monarquia e da chegada de uma esperançada e esperançosa República. Era um tempo novo, mas que escapa já ao campo cronológico desta tese.

2.4. Os pintores da segunda metade de Oitocentos, entre o Naturalismo e o Impressionismo

Na década de 50 destacam-se dois pintores que vão ser precursores do naturalismo em Portugal: Tomás de Anunciação (1818-1879)¹⁷⁵, e J. Cristino da Silva¹⁷⁶ (1829-1877). O primeiro, Professor de Paisagem na Academia Nacional de Belas-Artes, foi sobretudo um pintor animalista, e no final da sua carreira fará registos de pintura ao ar livre. Com efeito, Tomás Anunciação revoltar-se-ia em 1844 contra os métodos de ensino conservadores utilizados na Academia e defende que se pintasse do natural, e não a partir de modelos e gravuras. Esta revolta teve êxito e já em 1852, vamos encontrar então com trinta e quatro anos, como assistente na Academia e, a partir de 1857, como Professor da Cadeira de Paisagem. Os seus alunos e discípulos já puderam seguir o seu método de pintura a partir do natural. Quase no fim da sua vida e carreira, deu-se a sua consagração ao ter sido nomeado director da Academia em 1878 e também director da Real Galeria de Pintura do Palácio da Ajuda.

O segundo artista mencionado, J. Cristino da Silva¹⁷⁷, compôs o quadro Cinco Artistas em Sintra (1855), em que presta homenagem ao Mestre Anunciação. Está aqui prefigurado, como assinalámos anteriormente, o início do naturalismo em Portugal, da pintura de paisagem e da pintura ao ar livre.

Nas décadas de 60 e 70, enquanto pintores retratistas e especialistas em pintura de História, destacar-se-iam, o Visconde de Menezes (Luís Miranda Pereira de Meneses, 1820-1878), Francisco Metrass e Miguel Ângelo Lupi (1826-1883).

O Visconde de Meneses dedicou-se ao retrato, sendo o seu quadro mais célebre o retrato da sua mulher, Retrato da Viscondessa de Menezes (em 1862), que nos ficou como uma das imagens mais belas do romantismo. Para além destes retratos aristocráticos foi

¹⁷⁵ Vide José Luís Porfírio e Maria Helena Barreiros, Da Expressão Romântica à Estética Naturalista, Décimo Quinto Volume, Arte Portuguesa, Da Pré-História ao Século XX (Coord. de Dalila Rodrigues), A. Alves – Arte e Edições, Lda., Tipografia Peres, 2009, pp. 26-42.

¹⁷⁶ Idem.

¹⁷⁷ Vide Maria de Aires Silveira, João Cristino da Silva, 1829-1877, Museu do Chiado, Instituto Português de Museus, Lisboa, 2000.

também autor de pinturas “costumbristas” (costumes populares). Viajou até Paris e Roma juntamente com Francisco Metrass e aí puderam conhecer os seus museus e arquitectura, um repositório matriz da arte ocidental. Francisco Metrass foi professor substituto da aula de pintura histórica na Academia Nacional de Belas Artes. Ficou conhecido pelos seus quadros de grande dramatismo, teatralidade e sentimento, como Só Deus! (de 1856), e pelos quadros de composições históricas idealizadas como Camões na Gruta de Macau (1853).

Miguel Ângelo Lupi, pintor de origem italiana, ficou conhecido como retratista e pintor de História. Fez parte da geração que frequentou a Academia de Belas Artes – no seu caso particular o Curso de Pintura – e ali foi professor, inicialmente mestre de desenho em 1864 e a partir de 1867, professor de pintura de História. Explorou a arte do retrato, compôs temas históricos e patrióticos com uma grande carga sentimental. Nos anos 70 Miguel Ângelo Lupi pinta uma galeria de retratos e satisfaz uma última encomenda para a Câmara Municipal de Lisboa, um retrato do Marquês de Pombal, examinando os planos da nova cidade de Lisboa.

Enquanto o panorama português se alterava lentamente, chegavam ecos da pintura ao ar livre, da pintura de observação directa da natureza, através de nomes como Courbet, Millet ou Corot. A Escola de Barbizon (anos 30 e 40) era já uma memória e o Impressionismo tornava-se na grande tendência da pintura francesa. Serão assim Silva Porto e Marques de Oliveira, ambos nascidos na década de 50, os responsáveis pela introdução da paisagem naturalista em Portugal.

Em França a Escola de Barbizon, opunha-se à apreensão estática da paisagem e defendia a captação da impressão registada no momento. A luz, a cor, o movimento, o tempo eram questões fundamentais da pintura impressionista. Em Portugal a questão física da luminosidade é muito diferente. Sob o sol inclemente peninsular os contrastes de luz são feitos através de um claro-escuro, que define os elementos da paisagem. Mas de uma forma geral passa-se de uma leitura pictórica rústica idealizada (de quem não conhece verdadeiramente as suas paisagens naturais), para um lirismo rústico, o que naturalmente dificultava e impedia a sensualidade própria do impressionismo e a paixão pelos pedaços de vida retirados da realidade visível.

Em 1873 Silva Porto, que fizera os seus estudos na Academia de Belas-Artes do Porto, e Marques de Oliveira partem como pensionistas para Paris. Silva Porto recebe uma bolsa como pintor de paisagem e Marques de Oliveira como pintor de história. Silva Porto regressará em 1879. Em Paris foi aluno de Daubigny (1817-1878), pintor ligado à escola naturalista de Barbizon. Em Paris tomou contacto com uma nova forma de pintar, utilizando os modelos da Natureza. Tendo regressado com uma aura de Mestre (os seus quadros iam sendo enviados para exposições nacionais), foi convidado para professor interino da cadeira de paisagem substituindo Tomás da Anunciação e Cristino da Silva. Quando esteve em Paris, o Impressionismo (a primeira exposição impressionista realizara-se em 1874 no atelier do fotógrafo Félix Nadar) já se afirmava, mas Silva Porto adoptou sobretudo o naturalismo, que já estava plenamente oficializado em Paris e em pouco tempo se oficializaria em Portugal. A atenção à natureza, aos temas pitorescos e animalistas, tratados com outra objectividade, através da pintura ao ar livre, vão encontrar eco numa crítica, que via nesta um exemplo a ser seguido pelos jovens pintores. Silva Porto e Marques de Oliveira seriam aplaudidos pelo público conhecedor, num gosto nacional que se revia nas suas composições rústicas e intimistas, e na sua sensibilidade para a luminosidade e a cor ambiente.

Como já vimos o romantismo, teve dificuldades em impor-se na pintura de paisagem portuguesa. Tanto Silva Porto como Marques de Oliveira seguirão de perto os cânones naturalistas, ignorando o impressionismo e acentuando ainda mais o anacronismo em relação a França.

O impressionismo pouco eco teria em Portugal, mas terá influenciado claramente artistas como Malhoa e Henrique Pousão¹⁷⁸. A partir de 1880 o naturalismo instala-se definitivamente na arte em Portugal, defendendo uma representação realista da natureza, e impondo a pintura de paisagem, ou retratando a vida camponesa e operária, com a sua dureza e dignidade.

José Malhoa¹⁷⁹ vai ser o artista do século XIX mais admirado em Portugal, com vários seguidores e discípulos. Mesmo que agora as modas e os preconceitos da

¹⁷⁸ Vide Abel Salazar, Ensaio sobre Henrique Pousão, Livraria Tavares Martins, Porto, 1947, 1ª edição, Coleção Pintores e Escultores Portugueses.

¹⁷⁹ Vide Nuno Saldanha, José Malhoa, Tradição e Modernidade, Scribe, Lisboa, 2010 e também AAVV, Amar o Outro Mar, A Pintura de Malhoa, Ministério da Cultura, Instituto Português de Museus, 2003.

contemporaneidade o façam culpado de uma estética que se arrastou demasiado no tempo e quase sempre alheia a influências estrangeiras. Daí a exploração e o aproveitamento do seu legado durante o Estado Novo.

Inspirado pelas leituras dos romances ingénuos de Júlio Dinis, escritor portuense, Malhoa defendeu um lirismo rústico, um povo que seguia de perto o ciclo da natureza, um povo camponês, bom e trabalhador, sensual e religioso, supersticioso e pagão, rude e sensível, solar e desbragado. Mas não nos podemos também esquecer da vasta galeria de retratos da burguesia e aristocracia da época que compôs, para além de cenas mais urbanas, à beira-mar (com um toque próximo do impressionismo), ou em jardins citadinos. O que nos fica sobretudo de Malhoa é uma exaltação pitoresca de um povo, um registo folclórico de uma nação, em quadros como “A Procissão”, “Os Bêbados”, ou o “Fado”. Malhoa é também um grande desenhador, com um sentido da cor natural muito pessoal. A sua visão pitoresca dos costumes portugueses tornar-se-ia oficial e chegou até aos filmes de Leitão de Barros, já durante o Estado Novo. Este regionalismo populista ficou de facto como a cartilha cultural e política durante muito tempo. Como nos diz José-Augusto França¹⁸⁰, Malhoa representa a face soalheira, natural e sensual do País; em contraposição Columbano, é o lado sombrio, angustiado, ensimesmado de Portugal, numa vasta galeria de espectros em que nem sempre os portugueses se reviam.

O rei D. Carlos I¹⁸¹ (1863-1908) faz já parte de uma segunda geração naturalista, que fará prolongar no tempo este estilo artístico. Denegrado por alguns sectores da sociedade portuguesa que achavam que o monarca não poderia executar os quadros que assinava, alguns diziam serem obra do mestre Casanova¹⁸², o que manifestamente é falso. Expôs ao lado dos artistas da sua geração, assinando como Carlos de Bragança, e foi um dos principais cultores de marinhas e de paisagens alentejanas, em pintura a óleo e em pastel.

¹⁸⁰ Vide José-Augusto França, Malhoa e Columbano, Bertrand Editora, Lisboa, 1987. Veja-se também do mesmo autor, O Romantismo em Portugal, Estudo de Factos Socioculturais, Livros Horizonte, Lisboa, 1991 e O Essencial sobre José Malhoa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

¹⁸¹ Vide o catálogo Margarida Magalhães Ramalho e Victor Crespo (comiss.), D. Carlos de Bragança - A Paixão do Mar, Lisboa, Expo 98, 1998.

¹⁸² Sobre Casanova e a faceta artística do Rei, vide Rui Ramos, D. Carlos, Círculo de Leitores, Casais de Mem Martins, Rio de Mouro, 2006, pp. 14 e 178-184.

Não podemos deixar de citar Rafael Bordalo Pinheiro¹⁸³ (1846-1905), irmão mais velho de Columbano, caricaturista e ceramista, e a sua criação da figura simbólica do Zé-Povinho. O Zé-Povinho surgiria em 1875, na revista Lanterna Mágica, revista da autoria de Gil Vaz, e que duraria apenas três meses. Nesta publicação efémera colaboraram personalidades como Guilherme de Azevedo, Artur Loureiro, Guerra Junqueiro, mas a sua alma criadora foi Rafael Bordalo Pinheiro, tanto que quando parte para o Brasil a revista termina a sua publicação.

O Zé-Povinho, que se tornaria depois muito popular em cerâmicas criadas por Rafael na fábrica das Caldas da Rainha, não possui as qualidades do John Bull britânico, ou do Tio Sam norte-americano. É um símbolo do povo português nas suas qualidades e defeitos, na sua desconfiança, na tristeza, numa certa melancolia ou apatia, numa certa preguiça ou esperteza, numa alegria báquica e esfusiante, ou numa capacidade de troça e de sarcasmo, ou mesmo num certo pragmatismo, que está talvez mais próximo da personagem literária cervantina, de Sancho Pança.

O Zé-Povinho iria ser o símbolo do contexto social português de fim de século. Nascido quase ao mesmo tempo que o Partido Republicano, o Zé-Povinho iria assistir à crescente urbanização de Lisboa, e ao desaparecimento das suas hortas e quintas, numa cidade que ainda evidenciava marcas da ruralidade. Em 1876 o escritor Ramalho Ortigão criticava duramente a vida cultural portuguesa que acusava de não ter escola, público ou crítica, atacando o ensino oficial, os críticos de arte e as revistas da especialidade (não deixando de elogiar o escritor Guilherme de Azevedo, ou o pintor Silva Porto, o "Garrett da pintura Portuguesa" como lhe chamava).

Em 1881 na Cervejaria Leão d' Ouro, local onde se reuniam os jovens estudantes das Belas Artes, bem perto do antigo Convento de S. Francisco, seria criado um grupo, como já antes referimos, que ficaria conhecido como o Grupo do Leão, epíteto posto pelo escritor Mariano Pina. O grupo, criado em torno do mestre Silva Porto, incluía os pintores

¹⁸³ Vide José-Augusto França, Rafael Bordalo Pinheiro, o Português Tal e Qual, Bertrand Editora, Lisboa, 1981; veja-se também AAVV, A Rolha. Bordalo. Política e Imprensa na Obra Humorística de Rafael Bordalo Pinheiro, Hemeroteca Municipal de Lisboa, Lisboa, Março de 2005 e João Paulo Cotrim, Rafael Bordalo Pinheiro, Fotobiografia, Assírio e Alvim/El Corte Inglés, Câmara Municipal de Lisboa/Museu Rafael Bordalo Pinheiro, Lisboa, 2005.

João Vaz, António Ramalho, Ribeiro Cristino, José de Figueiredo, o caricaturista Rafael Bordalo Pinheiro, o entalhador Leandro Braga, o actor João Anastácio Rosa, os jornalistas Alberto de Oliveira e Mariano Pina, Emídio de Brito (secretário do Grémio Artístico), Monteiro Ramalho (irmão do pintor António Ramalho), o jornalista e escritor Fialho de Almeida, Abel Botelho, o poeta Bulhão Pato, o escultor Soares dos Reis e mais tarde Columbano Bordalo Pinheiro, que regressaria de Paris em 1883. Era um grupo informal, sem presidente nem estatutos, que lutava contra o academismo e defendia uma estética mais naturalista e ar livre. Seria esta confraria de artistas que daria o mote para o célebre quadro de 1885, baptizado com o nome do grupo de Columbano, em que este homenageia, o Mestre Silva Porto (1850-1893), artista da cidade do Porto, com obra concentrada sobretudo na década de 80, em composições rústicas e intimistas, pintor que retrata o País rural a que não pode resistir pelo peso da tradição e pelo ruralismo. Silva Porto, como vimos, fora aluno da Academia Portuense, e partira juntamente com Marques de Oliveira, para Paris e para Itália. Ambos frequentaram os ateliers de Ivon e de Cabanel. Já regressado a Portugal, Silva Porto será professor de Paisagem na Academia de Lisboa, onde forma gerações de pintores influenciados pela sua paleta, exemplo e ideário estético. O seu *compagnon de route*, Marques de Oliveira (1853-1927) será Professor de Pintura de História, na mesma Academia.

Em Portugal a questão do romantismo/naturalismo/impressionismo nunca ficou inteiramente resolvida. Os pintores de que dispunhamos não inscreveram a paisagem¹⁸⁴ verdadeiramente no seu imaginário. Mas já não estavam interessados em ser pintores de atelier, mas sim partir para o campo, para o local, pintando *in situ* captando momentos, instantâneos da realidade, e não encenando paisagens idílicas a partir de gravuras, ou de justaposições e montagens de gravuras trabalhadas pela imaginação. A paisagem é vista como um cenário ou um habitat, e não tanto como um sujeito ou tema na pintura. Assim, o animalismo e as cenas de costumes vão marcar toda a pintura portuguesa.

De 1851 a 1910 as mudanças no quadro mental cultural português são lentas e quase imperceptíveis, e são consequência ainda de um atraso endémico que já vinha de trás. Estavam assim criadas as condições para que o Oitocentismo se prolongasse para além

¹⁸⁴ Vide Joana Cunha Leal, Margarida Acciaiuoli e Maria Helena Maia, *Arte & Paisagem*, Instituto de História da Arte, Lisboa, 2006.

da República, e em que os géneros da natureza-morta, retrato, quadros de flores, fossem praticados e glosados.

2.5. A caminho da República

Em 1870 surge em Lisboa uma nova geração de intelectuais, poetas e escritores, que em 1870/71 dão origem às conferências do casino. Desde os primeiros anos da Regeneração que o País, através das obras públicas, se tentou aproximar da restante Europa. Mas a recuperação de um certo desfasamento cultural sincrónico em relação à Europa além – Pirinéus tardava. Nas décadas de 1860 e 1870 um grande esforço foi feito e deu-se, de facto, uma revolução cultural em Portugal. Portugal já não estava tão isolado, mas não conseguia acompanhar *pari passu* o que acontecia no resto da Europa.

Uma nova geração, saída da Universidade de Coimbra (na época a única universidade do País depois do fecho decretado pelo marquês de Pombal da Universidade de Évora), instituição que consideravam obsoleta, e anquilosada em métodos antigos, vai criar um movimento cultural que ficaria conhecido como a Geração de 70.

Constituída por jovens universitários e intelectuais como Ramalho Ortigão (1836-1915), Antero de Quental (1842-1891) Eça de Queirós (1845-1900), Oliveira Martins (1845-1894), Jaime Batalha Reis (1847-1935), Guerra Junqueiro (1850-1923), ainda muito pouco conhecidos, vão agitar o país a partir das suas intervenções culturais críticas. Já entre 1862-63 o jovem inspirado e poeta de origem açoriana, Antero de Quental, redigiu o Manifesto dos Estudantes da Universidade de Coimbra à Opinião Ilustrada do País. Neste manifesto adoptava a postura crítica da sua geração em relação aos métodos antiquados da Universidade de Coimbra. Eram exigidas reformas que actualizassem os planos de estudo. No que diz respeito à criação literária, Antero de Quental escreve em 1865, Odes Modernas, que dará origem à famosa Questão do Bom Senso e do Bom Gosto. Num folheto defendia uma estética literária que considerava o romantismo ultrapassado e que era uma crítica dirigida ao “velho Castilho” (António Feliciano de Castilho, 1800-1875), defensor de uma estética romântica que se prolongava no tempo. Já na capital este grupo de intelectuais, ora se reunia em casa de Batalha Reis, ora de Antero de Quental, em tertúlias, e fundariam o grupo “O Cenáculo”.

Em 1878 seria criado o periódico O Ocidente, que duraria até 1915, e em 1879, Rafael Bordalo Pinheiro, recém-chegado do Brasil, cria o periódico humorista O António Maria (que terminaria em 1898), para mais tarde criar Os Pontos nos ii.

Em 1879 o arquitecto José Luís Monteiro¹⁸⁵ regressa da sua estada como bolseiro em Paris. Irá aplicar as suas novas ideias e renovar a arquitectura portuguesa, ao iniciar a construção em 1886, da Estação do Rossio, edifício neo-manuelino, que conjuga a arquitectura do ferro, com um revivalismo arquitectónico manuelino (considerado o período de ouro da história nacional). O ano de 1889 vai ser um ano funesto para a vida cultural portuguesa. Nesse ano morre em Cascais o Rei D. Luís I¹⁸⁶, monarca que ficaria conhecido para a história com o cognome de O Popular. O escultor António Soares dos Reis suicida-se a 16 de Fevereiro do mesmo ano; Eduardo Coelho, o fundador do principal periódico português, “O Diário de Notícias” (jornal criado em 1864), morre prematuramente e o conhecido actor teatral António Pedro desaparece também.

Em 1880 organizam-se os festejos do Tricentenário de Camões¹⁸⁷, a partir dos quais a figura do poeta do século XVI se tornaria paulatinamente no símbolo nacional. Para estas comemorações foi criada uma Comissão de Imprensa, na qual se destacam os nomes de Eduardo Coelho (fundador do Diário de Notícias) (1835-1889); Teófilo Braga, Ramalho Ortigão, Jaime Batalha Reis, Luciano Cordeiro, João Carlos Rodrigues da Costa, Pinheiro Chagas, Magalhães Lima e Rodrigo Pequito. Esta comissão- composta maioritariamente por escritores, intelectuais, jornalistas e historiadores, muito ligados ao emergente movimento republicano, mas da qual também faziam parte monárquicos- tinha como grande objectivo elevar a moral nacional, prestando homenagem ao principal vulto das letras portuguesas. Em Lisboa, no âmbito destas celebrações, organiza-se um cortejo cívico¹⁸⁸ que se junta e parte da Praça do Comércio a 10 de Junho e que circularia pelas principais artérias da cidade. Este cortejo de carros triunfais foi apoiado pelo Estado e pelo governo da capital, e organizado e dirigido por uma Comissão de artistas. O artista Pereira Cão foi a grande alma artística deste certame. O arquitecto José Luís Monteiro

¹⁸⁵ Vide João Alves da Cunha, José Luís Monteiro, Editorial Blau, Lda., Lisboa, 2004.

Vide Rui Ramos, D. Carlos, Círculo de Leitores, Casais de Mem Martins, Rio de Mouro, 2006, p. 52.

¹⁸⁶ Vide Luís Nuno Espinha da Silveira e Paulo Jorge Fernandes, D. Luís, Círculo de Leitores, Casais de Mem Martins- Rio de Mouro, 2006.

¹⁸⁷ Vide AAVV, Arte Efémera em Portugal, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2001.

¹⁸⁸ Idem.

coordenou o trabalho de concepção dos carros. Artistas conhecidos participaram na composição e na decoração destes carros alegóricos, e a cada um coube um carro temático: a Columbano Bordalo Pinheiro, o Carro das Colónias; a Silva Porto, o Carro Militar; a José Luís Monteiro, o Carro da Imprensa; a Simões de Almeida, o Carro do Trabalho; a Pereira Cão, o Carro do Comércio e da Indústria; a Jaime Batalha Reis, o Carro da Agricultura; e a Luigi Tomasini, o Carro que representava os Descobrimentos e a Marinha.

No campo cultural, Malhoa exalta a pátria regeneradora, e Eça, defende um regresso aos autênticos valores portugueses. Este Neogarretismo, um romantismo à outrance, pretendia reportugalizar Portugal, nas artes e nas letras, numa atitude de regresso ao passado, em que o nacionalismo ganhava força. À frustração do atraso português, à glorificação da civilização cosmopolita decadentista, e do progresso da civilização, defendia-se agora um retorno ao torrão natal, às fontes, à autenticidade, a uma certa simplicidade, tal como a de Jacinto de A Cidade e as Serras. Esta herança vai prolongar-se pelo século XX dentro, na literatura de Teixeira de Pascoaes, e no seu saudosismo, do poeta leiriense Afonso Lopes Vieira, no neogarretismo de Alberto, e em tantos outros. É a época dos revivalismos, dos palacetes de gosto duvidoso, dos eclectismos e da marca da escola e herança duradoura que deixou Raul Lino ¹⁸⁹e os seus estudos e programa da “Casa Portuguesa”.

A 19 de Outubro de 1889, o jovem príncipe D. Carlos¹⁹⁰ torna-se rei e são organizados festejos em sua honra. Pouco tempo depois da sua aclamação, o reino é perturbado por uma crise política de enormes proporções. Após a Conferência de Berlim de 1884, Portugal viu-se obrigado a afirmar e consolidar a suas possessões em África, cobiçadas sobretudo por ingleses, alemães e belgas. Em 1875 a Sociedade de Geografia fora criada e organizam-se, em 1877, expedições que ficaram famosas, como as de Capelo e Ivens, que exploraram a África Austral Portuguesa, de Angola à Contra Costa e a expedição de Serpa Pinto que se inicia também neste mesmo ano. A expedição de Capelo e Ivens está por detrás do projecto do Mapa Cor-de-Rosa de 1886, que pretendia ligar os territórios portugueses de Angola, desde o Atlântico, até Moçambique.

¹⁸⁹ Vide Bernardo d’ Orey Manoel, Fundamentos da Arquitectura em Raul Lino, Universidade Lusíada Editora, Coleção TESES, Lisboa, 2012.

¹⁹⁰ Vide Rui Ramos, D. Carlos, Círculo de Leitores, Casais de Mem Martins, Rio de Mouro, 2006, p. 52.

Seria assim criada uma enorme faixa continental de influência portuguesa e que colidia com os interesses britânicos que pretendiam ligar a cidade do Cairo (já sob domínio inglês), até à cidade do Cabo, na África do Sul, colónia britânica, e com a ambição pessoal do aventureiro Cecil Rhodes, que sonhava com a criação de uma grande colónia, entre Angola e Moçambique, o que viria a acontecer baptizada com o seu nome Rodésia (a partir do seu apelido Rhodes). Inglaterra corta esta tentativa de afirmação nacional no continente africano e lança um Ultimatum a 11 de Janeiro de 1890. Portugal sente-se ultrajado e indignado, e traído pela sua aliada mais antiga e tradicional, o que conduziu a uma fase anti-britânica e de manifestações patrióticas.

A estátua de Camões, que em 1875 tinha sido concebida pelo escultor Victor Bastos¹⁹¹ e é colocada no Largo Camões, é coberta por crepes negros, demonstrando que Portugal estava de luto. Muitos negócios e lojas de comerciantes ingleses foram fechados, e houve mesmo um boicote à compra de produtos vindos da velha Albion. É neste contexto de pesar e de indignação que é composta por Alfredo Keil ¹⁹²(um lisboeta de origem alemã, também ele músico, poeta, cenógrafo, fugurista e pintor), a canção “A Portuguesa”, um hino belicista, inspirado na Marselhesa, escrito contra os bretões, e que pretendia levantar a moral, e mostrar a honra e o patriotismo dos portugueses. O poema desta canção fora escrito por Henrique Lopes de Mendonça, militar formado pela Escola Naval e conhecido dramaturgo e escritor. “A Portuguesa”, iria ter um futuro brilhante e curioso. A 31 de Janeiro de 1891 foi novamente tocada durante a Revolta Republicana do Porto e, a pouco e pouco, foi sendo apropriada pelo imaginário das elites republicanas da época, até se ter tornado no hino nacional, após a Revolução republicana do 5 de Outubro de 1910.

A partir do Ultimatum inglês de 1890, que obrigava, Portugal a recuar nas suas ambições e pretensões coloniais, o republicanismo entrou em crescendo, vendo-se a Monarquia impotente para fazer frente a um aliado tão poderoso. Iniciava-se, assim, a

¹⁹¹ Vítor Bastos, este escultor que foi Professor na Academia a partir de 1860, ficaria conhecido como o grande autor da escultura monumental de Luís de Camões, no largo do Chiado. Vide Sílvia Leonor Faria da Silva Lucas Vieira de Almeida, Vítor Bastos: Um Escultor entre Pintores, Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, 2005.

¹⁹²Vide Álbum Alfredo Keil (Coordenação de António Rodrigues), Ministério da Cultura, Instituto Português do Património Arquitectónico, Lisboa, Novembro de 2001, Galeria de Pintura do Rei D. Luís.

erosão da instituição monárquica e, embora os republicanos fossem minoritários, iam ganhando os adeptos que preferiam ver Portugal transformado numa República. A independência nacional parecia estar em risco, as colónias em perigo de se perder, o país em declínio e envolvido novamente numa grave crise financeira, e pairava no ar um certo espírito decadentista e que era próprio do fin de siècle.

Na última década do século XIX, a partir do Ultimatum inglês de 1890 Portugal vive uma crise profunda. As campanhas e expedições africanas sucedem-se, dando-se uma ocupação efectiva destes territórios ultramarinos, de forma a proteger aqueles territórios das ambições e apetites estrangeiros (sobretudo ingleses e alemães) e a monarquia entra na fase de progressiva erosão, que conduzirá ao Regicídio, aos dois anos subsequentes de um novo reinado e ao exílio da família real.

Este espírito decadentista vinha já dos anos 70. Antero de Quental, defensor dos ideais socialistas de Proudhon e consagrado poeta ultra-romântico, chegou a escrever em 1871 a Conferência, “Causas da Decadência dos Povos Peninsulares”, numa das célebres Conferências do Casino no Bairro do Chiado. Mas o decadentismo em si tinha raízes na Alma Nova do jornalista Guilherme de Azevedo, contudo foi a partir dos anos 90 que ganhou corpo, através de vultos como Eugénio de Castro, o poeta António Nobre, o romancista Raul Brandão, o pensador Alberto de Oliveira e o dramaturgo D. João de Castro. Em 1892 foi publicado na cidade do Porto, por estes quatro últimos intelectuais um panfleto intitulado “Nefelibatas”, ou seja, um grupo de simbolistas, idealistas, com ideais progressistas, que pretendiam regressar à sagesa e profundamente desencantados com o panorama com que se deparavam.

A Geração de 70, que tinha sido composta por um núcleo de intelectuais que se viriam a destacar, estava agora mais velha. Antero de Quental tinha-se suicidado, Oliveira Martins estava em Espanha, Eça de Queirós era diplomata em Paris, e de longe observava Portugal. Todos se sentiam desencantados, todos se sentiam “Vencidos da Vida”, nome pelo qual ficariam conhecidos, todos se sentiam defraudados no ideal a que tinham aspirado.

Em 1900 Portugal participava na Exposição Universal de Paris¹⁹³. Ao mesmo tempo, no País, o regime parecia caminhar a passos largos para o fim.

Numa última tentativa de controlar o rumo que o País tomava, o rei D. Carlos constituiu um governo que colocou como primeiro-ministro João Franco. Após a questão dos adiantamentos à Casa Real, nunca mais o rei conseguiu viver em tranquilidade. Em 1908, vindo de Vila Viçosa, desembarcava em Lisboa no Terreiro do Paço, e seria assassinado juntamente com o príncipe herdeiro D. Luís Filipe, num golpe preparado pela Carbonária. Após o regicídio, herda o trono, o filho mais novo de D. Carlos e D. Amélia, que não tinha sido preparado para o cargo, D. Manuel. D. Manuel II desempenhou o melhor que pode o seu papel, mas os ventos já não lhe corriam de feição, e a 5 de Outubro de 1910 seria proclamada a República em Portugal. A revolução desenrolou-se sobretudo em Lisboa e ao resto do País a notícia da vitória do ideal republicano foi dada por telégrafo. O País reagiu entre a surpresa, a alegria e a indiferença, pois Portugal era uma monarquia sem monárquicos. Se exceptuarmos a organização comunitária da Suíça (que era originária da época medieval), Portugal seria pioneiro, pois a república Portuguesa era, a seguir à francesa, uma das primeiras da Europa. Afirma Rui Ramos¹⁹⁴:

“Em 1910, a República Portuguesa ficou a ser, com a III República Francesa, uma das duas únicas repúblicas modernas na Europa. Mas enquanto a III República Francesa, no princípio, durante a década de 1870, teve governantes e parlamentos onde os partidários das antigas dinastias reinantes formavam a maioria, isso não aconteceu em Portugal. Na República Portuguesa, começou por vigorar o princípio de que “o país é para todos, mas o Estado é para os republicanos”.

A família real embarcou para o exílio na Ericeira, e mesmo com as tentativas de restabelecimento monarquia em 1911-12, o misterioso pacto de Dover de 1912¹⁹⁵, ou a chamada Monarquia do Norte em 1919, nunca mais o ideal monárquico teve capacidade de vingar, nem a República esteve em perigo de se ter tornado apenas um episódio ou

¹⁹³ Sobre a participação portuguesa na Exposição Universal de Paris, Vide Maria Helena Souto, Portugal nas Exposições Universais 1851-1900, IHA/Estudos de Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, Edições Colibri, Lisboa, 2011.

¹⁹⁴ Vide Rui Ramos, p. 577.

¹⁹⁵ O Pacto de Dover pressupôs um acordo entre as facções monárquicas miguelista e manuelista e que transmitia a representação da Casa Real, visto o rei D. Manuel II, não ter tido descendentes, para o ramo miguelista exilado, na pessoa de D. Duarte Nuno, primo em 5º grau do último monarca reinante português. O seu filho, D. Duarte Pio, é assim, primo em 6º grau, do último monarca reinante de Portugal.

fenómeno passageiro (como veio a acontecer, por exemplo, no reino vizinho de Espanha). O açoriano Manuel de Arriaga viria a ser o primeiro Presidente da República. A República, apesar de alguns avanços e progressos notáveis, em particular no ensino e na educação, na lei do direito à greve, nas leis da família e do divórcio, na instituição do descanso semanal obrigatório, na abertura, em 1911, das Universidades de Lisboa e do Porto, e na criação, em 1913, do Ministério da Instrução Pública, em breve se viria a tornar uma decepção.

Um rotativismo centrípeto e desgastante, a efemeridade dos governos (que duravam em média entre quatro a cinco meses), a tragédia da participação portuguesa na Primeira Guerra Mundial ao lado dos aliados ingleses, vão ser os principais ingredientes que vão estar na desagregação e fim da Primeira República, encerrada com o golpe de 28 de Maio de 1926, que iria levar a um estado autocrático e ao período do Estado Novo, época histórica que escapa já ao âmbito cronológico desta tese.

Capítulo 3: As influências externas e o diálogo entre Portugal e a restante Europa

Como vimos no segundo capítulo, durante o período inaugurado pela Regeneração, o País vai desenvolver-se sob o signo do Fontismo¹⁹⁶ que simboliza o progresso, a modernidade e a velocidade. No campo económico-social a burguesia vai-se fortalecendo e as modas, ditadas em grande parte pela Corte¹⁹⁷, vão aproximando Portugal das grandes tendências artísticas europeias. Alguma da velha nobreza, a nova nobreza liberal do período constitucional, e uma burguesia urbana e rural, procuram seguir os passos da família real e algumas vezes até, em encomendas arquitectónicas e decorativas, emular ou ultrapassar os seus palácios e palacetes. Em Lisboa, nos bairros do Chiado, da Lapa, do Príncipe Real, na Junqueira, na Rua de S. Bento, no Alto de Santa Catarina, na Avenida da Liberdade, no Lumiar¹⁹⁸, e até nos arredores da capital, tanto em Sintra, como mais tarde em Cascais, ou como no Ribatejo, vai ser construída muita arquitectura com carácter doméstico, residências de família, outras casas de veraneio, de ocupação sazonal, que procuram reunir as comodidades que a evolução do século proporciona, assim como apresentar um requinte decorativo, muito distinto da arquitectura vernacular portuguesa, e romper até com uma certa uniformização e austeridade da arquitectura que quiçá vinha do pombalino¹⁹⁹. Na verdade, talvez essa austeridade proviesse daquilo que E. Kubler apelida de “arquitectura chã”²⁰⁰, um estilo praticado em Portugal marcado pela austeridade das formas e pelos edifícios depurados.

¹⁹⁶ Sobre a figura de Fontes Pereira de Melo, e aquilo que se convencionou chamar de Fontismo veja-se Maria Filomena Mónica, Fontes Pereira de Melo, Uma Biografia, Alêtheia Editores, Lisboa, 2009. Para o mesmo período veja-se o capítulo IV, “A Regeneração e o Fontismo (1851-1890)”, in Rui Ramos (Coordenador), Bernardo Vasconcelos e Sousa, Nuno Gonçalo Monteiro, História de Portugal, A Esfera dos Livros, Lisboa, 2009, pp. 521-548.

¹⁹⁷ Vide José-Augusto França, O Romantismo em Portugal. Estudo de Factos Socioculturais, 1999.

¹⁹⁸ Sobre a pintura-decorativa de uma residência nobre às portas de Lisboa veja-se o artigo de Miguel Leal, “Cinatti, Rambois e Pereira Cão e a Pintura-Decorativa do Palácio Angeja-Palmela no Paço do Lumiar, in Espacio, Tiempo y Forma, Revista de la Facultad de Geografía e Historia, Historia del Arte, UNED, Madrid 2005-2006, pp.195-207.

¹⁹⁹ Sobre a arquitectura pombalina vide José-Augusto França, Lisboa Pombalina e o Iluminismo, Bertrand Editora, Lisboa, 1965 e Joana Cunha Leal, Arquitectura Privada, Política e Factos Urbanos em Lisboa: da cidade pombalina à cidade liberal, Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2005, II Vols., policopiada.

²⁰⁰ Vide George Kubler, A Arquitectura Portuguesa Chã, Entre as Especiarias e os Diamantes 1521-1706, Ed. Vega, Lisboa, 1988.

Como veremos, é o período das casas que reúnem elementos de variadíssimos estilos (eclectismo), quase todas revivalistas, muitas delas marcando as suas diferenças, umas mais discretas, outras mostrando despudorada e orgulhosamente a sua singularidade. É difícil cotejar com rigor de entre todas as influências arquitectónicas e decorativas²⁰¹ que podemos distinguir em Portugal, as que marcaram a sua cultura visual durante a segunda metade de Oitocentos. Podemos dividi-las, de modo esquemático, em cinco grandes grupos de origem europeia: as que são de origem germânica, italiana, francesa, inglesa, e num ou noutro caso, espanhola, ligando-se, esta última, a um revivalismo mudéjar e a sobrevivências de uma cultura do Al-Andaluz que teve os seus ecos em outros domínios que não a arquitectura, como adiante se verá no que concerne à Ópera do período romântico²⁰² e à importância do Orientalismo na pintura de Oitocentos.

O exemplo da família real portuguesa é bem marcante, e as alianças dinásticas que esta foi fazendo no intrincado xadrez diplomático europeu, tornou-a, a partir de um determinado momento, na dinastia Saxe Coburgo-Gotha Bragança, e mais tarde Saxe-Coburgo Gotha Orléans e Bragança, aproximando famílias reais, numa rede de primos tutelados, em grande parte, pela origem alemã comum das suas dinastias. Igualmente, a época foi muito influenciada pelo reinado da Rainha britânica Vitória, período que acabou por ficar conhecido como a era vitoriana²⁰³ e que se arrastou até às vésperas do primeiro grande conflito mundial.

Como vimos atrás, em Portugal no período histórico que vai de D. Maria II até ao Rei D. Manuel II²⁰⁴, ou seja, de 1836 a 1910, tiveram uma importância primordial para a cultura em Portugal, o príncipe-consorte alemão D. Fernando²⁰⁵ casado com aquela

²⁰¹ Vide Regina Anacleto, *Arquitectura Neomedieval Portuguesa*, Edição Fundação Calouste Gulbenkian e Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1997, dois volumes.

²⁰² Como podemos ver, por exemplo, na *Carmen* do compositor francês Bizet.

²⁰³ Sobre a era vitoriana veja-se sobre a economia e a sociedade, Eric J. Hobsbawm, *The Age of Empire, 1875-1914*, Weinderfeld e Nicolson, London, 1987 e sobre a cultura e mentalidade na mesma época, veja-se Asa Briggs *Victorian People*, Penguin, London, 1990.

²⁰⁴ Vide José Barata, *A Vida na Corte Portuguesa*, Verso de Kapa, Lisboa, Outubro de 2013.

²⁰⁵ Vide José Teixeira, *D. Fernando II: Rei-Artista, Artista-Rei*, Fundação da Casa de Bragança, 1986 e também Alexandra Ai Quintas, *Do Passeio Público à Pena. Um Percorso do Jardim Romântico*, Tese de Mestrado em Reabilitação de Arquitectura e Núcleos Urbanos, Faculdade de Arquitectura/Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2001, 1 Volume; Cf. Mariana Schedel, *O Palácio Novo da Pena*, Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea/Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2011; veja-se ainda Margarida de Magalhães Ramalho, *Os Criadores da Pena, D. Fernando II e a Condessa d'Edla*, Parques de Sintra Monte da Lua, Sintra, Outubro de 2013.

monarca e mais tarde a princesa Maria Pia de Sabóia²⁰⁶, que veio a contrair matrimónio com o Rei D. Luís I (filho de D. Fernando). Devido ao contexto político, menor importância terá tido a princesa francesa Amélia de Orléans que se tornaria a última rainha de Portugal, ao casar com D. Carlos I. É inegável a importância, do ponto de vista cultural, dos derradeiros monarcas de Portugal e seus consortes. D. Maria II²⁰⁷ / D. Fernando/ D. Luís I /D. Maria Pia de Sabóia /D. Carlos I e Amélia de Orléans e Bragança²⁰⁸ marcaram indelevelmente o panorama cultural do país nos últimos setenta anos da monarquia. É de relevar domínios da música e da tradução (D. Luís I)²⁰⁹ da pintura e da ilustração (D. Fernando e o seu neto D. Carlos)²¹⁰ nas encomendas que realizaram, no colecionismo (D. Fernando, D. Luís I, D. Maria Pia ²¹¹e D. Amélia), na bibliofilia (D. Manuel II)²¹², no exemplo que deram, no mecenato que proporcionaram, o seu lastro perdurou, assim como nas opções estéticas que tomaram e nas modas que lançaram. Estes últimos monarcas cultivados e eruditos, representaram bem o espírito cultural da sua época²¹³. Como vimos atrás houve uma influência estrangeira trazida pelos príncipes consortes e pelas princesas, futuras Rainhas, que alteraram as opções estéticas dos artistas nacionais, mais concretamente no que diz respeito à decoração dos espaços interiores.

3.1. O conceito do habitat e do espaço doméstico

O habitat²¹⁴, a casa, começou por ser um local de refúgio, de abrigo, contra tempestades e as inclemências do tempo. Ao longo dos tempos o seu carácter foi-se adaptando, e individualizando consoante os seus habitantes, pertencessem a uma família, ou aquilo que

²⁰⁶ Vide Maria de Fátima Reis, D. Estefânia e D. Maria Pia de Sabóia, A Caridosa e o Anjo da Caridade, 1837-1859 e 1847-1911, Coleção Rainhas e Infantas de Portugal, Academia Portuguesa de História, QUIDNOVI, Vila do Conde 2011.

²⁰⁷ Vide Maria de Fátima Bonifácio, D. Maria II, 2005.

²⁰⁸ Vide José Alberto Ribeiro, Rainha D. Amélia, uma Biografia, A Esfera dos Livros, Lisboa, Maio de 2013.

²⁰⁹ Vide AAVV, D. Luís I. Duque do Porto e Rei de Portugal, Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 1990 e Luís Nuno Espinha da Silveira e Paulo Jorge Fernandes, D. Luís, 2006.

²¹⁰ Vide Rui Ramos, D. Carlos, 2006.

²¹¹ Vide Maria do Carmo Rebello de Andrade, Maria Pia de Sabóia, Fotobiografia, 2011.

²¹² Vide Maria Cândida Proença, D. Manuel II, 2006, Capítulo 11, “D. Manuel historiador e bibliófilo”, pp. 213-233.

²¹³ Vide Ana Cristina Pereira e Joana Troni, A Vida Privada dos Bragança, De D. João IV a D. Manuel II: o Dia a Dia na Corte, 2011.

²¹⁴ O “oikos” vide Marc-Antoine Laugier (Abbé), *Essai sur l' Architecture*, Chez Duchesne, Paris, 1753; Martin Heidegger, Being and Time, Trad. John Macquarrie e Edward Robinson, Basil Blackweel, Oxford, 1962 (primeira edição alemã de 1926) e Joseph Rykwert, *The Idea of a Town: The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy and the Ancient World*, Faber & Faber Linted, 2010.

designaremos de família extensa com um conceito de clã, sob um mesmo tecto e unidos por uma rede sanguínea, de entreatada, de divisão de funções, de cumplicidades e de interesses comuns. Mas não necessitamos de recuar até à Pré-História, ou Proto-História, até aos tempos da sedentarização, com a descoberta da agricultura, para entendermos a necessidade humana de ter um tecto. Fosse o abrigo proporcionado por uma gruta ou uma cabana improvisada, o Homem necessitou sempre de uma protecção para um clima muitas vezes ameaçador. Ao longo dos tempos, essa necessidade foi-se consubstanciando em edifícios cada vez mais sofisticados e adaptados às necessidades crescentes da espécie humana. Para além da solidez das suas paredes, da segurança dos seus alicerces, da especialização dos diferentes compartimentos, a forma, a função e a estética, os três princípios base da arquitectura (utilitas, firmitas e venustas) desde pelo menos Vitruvius²¹⁵, foram sempre estando presentes e alterando-se de época para época.

Mas o que significa, de facto, uma casa?

Afirma Bill Bryson, na sua obra, *Em Casa, Breve História da Vida Privada*²¹⁶:

“As casas são repositórios de uma complexidade espantosa. Para minha grande surpresa, descobri que tudo o que acontece no mundo – tudo quanto seja descoberto, criado, ou pelo qual se lutou aguerridamente – vai acabar, de uma maneira ou de outra, em nossa casa. Guerra, fome, a Revolução Industrial, o Iluminismo - encontramos tudo isso nos sofás e nas cómodas, escondido nas pregas dos cortinados, na macieza das almofadas, na tinta das paredes e na água dos canos. Ao contrário do que imaginara vagamente, a historiada vida doméstica não versa apenas camas, sofás e fogões; é uma história de escorbuto, de guano, da Torre Eiffel, de ácaros, de roubo de corpos e de tudo o mais que alguma vez aconteceu. As casas não são refúgios da história. É a elas que a história acaba por ir parar. “

Este conceito algo poético de casa como espelho do mundo, da nossa civilização, da sua evolução ou involuções, defendido por Bill Bryson, coaduna-se com a perspectiva que tomámos. A casa, o habitat doméstico reflecte, no seu microcosmos, o que se passa no mundo, na civilização e influencia ou contagia também o seu exterior. A casa pode ser, em última instância, um dos modos de aferir o grau de evolução de uma civilização

²¹⁵ Vide Vitruvius, *Tratado de Arquitectura*, Tradução do latim de M. Justino Maciel, Edição do Instituto Superior Técnico, 2002.

²¹⁶ Vide Bill Bryson, *Em Casa, Breve História da Vida Privada*, pp. 16-17.

e das suas opções estéticas, do seu nível de cultura, marcada pelo período em que se insere.

Afirma Rui Cascão²¹⁷:

“A casa é a melhor expressão da tendência que se operou, primeiro nas grandes cidades, desde os meados do século XVIII, e depois, de forma mais extensiva, durante o século XIX, para a delimitação e apropriação dos espaços. Operou-se assim a separação entre a vida privada e a esfera pública.

Decorreu então um processo de progressiva separação física e afectiva da família em relação ao resto da sociedade – vizinhos, parentes, criados, patrões e companheiros de trabalho. A família nuclear, limitada aos pais e filhos solteiros generalizou-se. Ao mesmo tempo, a casa passou a ser considerada como uma espécie de “muro da vida privada” ou “reduto da intimidade”, servindo de resguardo aos actos mais recônditos, onde cada um procurava realizar a sua felicidade individual e concretizar os seus desejos e aspirações.

Deu-se assim o ‘nascimento do íntimo’ (...).”

E o que tem tudo isto a ver com a decoração de interiores de palácios e palacetes da segunda metade do século XIX em Portugal, e em particular, com a sua pintura mural? Tudo.

Na decoração de interiores entendida à luz da cultura da burguesia de Oitocentos, a arte é aplicada à dimensão da vida, serve os quotidianos, e propõe a divisão e especialização de espaços. Na decoração, o ornamento ocupa um lugar especial e completa o ambiente arquitectónico. As cores das paredes, a qualidade dos soalhos, dos estuques, dos acabamentos em madeira de portas, janelas e rodapés, as esculturas, a pintura de cavalete, a pintura mural, a azulejaria, o mobiliário, as cortinas e cortinados, integram a arquitectura como um espaço organizado, que criam um cenário particular.

Como nota ainda Rui Cascão: “A qualidade da habitação evoluiu muito, tanto no que respeita aos aspectos estéticos como quanto aos elementos de conforto. As fachadas das casas e a forma de utilização dos espaços interiores exprimem, por vezes de modo subtil, todas as gradações da hierarquia social, denotando o nível de riqueza e a dignidade social

²¹⁷ Rui Cascão, “A Casa – simbologia e funções” in História da Vida Privada em Portugal (Direcção de José Mattoso), A Época Contemporânea (Coordenação de Irene Vaquinhas), Temas e Debates/Círculo de Leitores, Maio de 2011, p. 22. Vide também Michel Toussaint, Da Arquitectura à Teoria, Caleidoscópio, Lisboa, 2013.

dos seus detentores.”²¹⁸ Tentaremos ver de que modo, em Portugal, as influências de outros países e a própria herança nacional se conjugaram para que a casa e o que dela se fez tomassem a forma e a decoração que lhes conhecemos.

3.2. A herança e influência germânicas

O revivalismo gótico foi conduzido na maior parte dos países por encomendas públicas da Igreja, mas foi também adaptado para encomendas privadas seculares. Na Alemanha ainda não unificada e dividida em diferentes *lander*, destaca-se, no âmbito da encomenda pública a Câmara Municipal de Munique (de Georg Hauberisser, datada de 1867) e num país próximo geográfica e culturalmente, a Áustria, na sua capital, Viena, temos uma outra câmara municipal em estilo gótico (da autoria do arquitecto austríaco Friedrich Schmidt, 1868). Simultaneamente, por todo o território alemão, são construídas universidades, bibliotecas, hospitais, e até hotéis em estilo neo-gótico. Na Alemanha surgem igrejas neogóticas como a Apolinariskirche (da autoria de Friedrich Zwirner, datada de 1839) perto de Remagen e a Mariahilfkirche, em Munique, de Joseph Daniel Ohlmüller. Voltando à Áustria temos ainda os exemplos da Igreja Votivkirche (datada de 1856) de Heinrich Ferstel, construída na monumental artéria Ringstrasse de Viena, dotada de um certo aparato relativa a uma época do império austro-húngaro e a Igreja de Maria von Siege, Funfhaus, datada de 1867, também na mesma cidade²¹⁹.

Mas foi na área da encomenda privada que o romantismo subjacente ao uso do neo-gótico surgiu com toda a sua pujança e liberdade. Por toda a Europa, os castelos são recuperados e reinventados, muitos desde os seus alicerces²²⁰. Em Portugal, temos o exemplo do arquitecto suíço Ernesto Korrodi (1870-1944) e a recuperação do castelo de Leiria²²¹, mas de um modo geral, a campanha de restauro dos castelos portugueses iniciou-se já bem entrado o século XX, durante o período do Estado Novo.

²¹⁸ Idem, *ibidem*, p. 26

²¹⁹ Vide Ian Sutton, *História da Arquitectura no Ocidente*, Editorial Verbo, Lisboa, 2004, capítulo VIII “Em que Estilo Havemos de Construir?”, pp. 294-331.

²²⁰ Castelos de Luís da Baviera.

²²¹ Vide Lucília Verdelho da Costa, *Ernesto Korrodi, 1899-1944, Arquitectura, Ensino e Restauro do Património*, Tese de estrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1985. E a tese de Maria Helena Maia, *O Restauro*

O caso do Palácio da Pena, a que voltaremos adiante, não é a campanha de restauro de um castelo, mas sim a recuperação de um pequeno convento no reinado de D. Fernando II, a construção de raiz de um palácio adossado às paredes do antigo cenóbio e a recriação revivalista de diversos estilos presentes em Portugal, numa atmosfera romântica quase wagneriana ditada pelo príncipe-consorte. O palácio da Pena, que resultou da compra daqueles terrenos em Sintra pelo príncipe-consorte Fernando de Saxe Coburgo-Gotha, é da autoria do risco do barão alemão Wilhelm Ludwig Freiherr von Eschwege (Auer Wasserburg, Hesse, 1777; Kassel, 1855), conhecido entre nós como o barão Eschwege²²², e está datado de 1840, sendo portanto anterior aos castelos românticos da Baviera.

Na campanha que percorreu a Europa de reedificação ou restauro dos castelos medievais, temos, na Alemanha, ainda os casos de Wartburg²²³ (década de 1850) e o mais tardio castelo de Neuschwanstein (da autoria de Riedel e Jank, 1868), encomenda de Ludwig II da Baviera e imerso na belíssima floresta negra, um castelo mais românico do que gótico, mas que se inscreve neste revivalismo arquitectónico tardio de Oitocentos e no espírito e estética do Romantismo. Diz-nos Ian Sutton: nesta época “os castelos medievais foram recuperados, por vezes, desde o pavimento. Pierrefonds, em França (Viollet-le-Duc, 1858), Pena em Portugal (barão Eschwege, década de 1840) ou Wartburg na Alemanha (década de 1850) são recriações de um passado que nunca existiu na realidade”²²⁴.

²²² Não era senão um engenheiro militar que teria vindo para Portugal. Vide Waldemar de Almeida Barbosa, Barão de Eschwege, Ed. Da Casa de Eschwege, 1977.

²²³ Este castelo situado na Turíngia, foi fundado em 1067 por Ludwig der Springer. Actualmente Wartburg conserva em grande medida o aspecto adquirido no século XIX incluindo as partes reconstruídas menos preservadas. A aparência do castelo e do seu parque paisagístico regressou à época de Carl Alexander, Grão-Duque de Sachsen-Weimar-Eisenach (1818-1901). Após uma ampla discussão teve lugar a partir de 1853 a reconstrução do castelo em estilo histórico. Foram construídos novos edifícios que, actualmente, marcam muito a imagem do castelo. Por exemplo, em 1867, foi concluída a sala aquecida (Dimitz) no edifício da portaria, entre várias obras em curso. No seu lugar estava o abandonado salão da corte, de 1778. A nova torre de menagem foi erguida entre 1853 e 1859

²²⁴ Vide Ian Sutton, História da Arquitectura no Ocidente, Editorial Verbo, Lisboa, 2004, capítulo VIII “Em que Estilo Havemos de Construir?”, pp. 294-331.

3.3. A importância do legado italiano

Durante a primeira metade do século XIX a Academia de Roma tinha continuado a ditar as grandes tendências artísticas²²⁵. No século XVIII, nas imediações de Nápoles, a descoberta das ruínas romanas de Herculano, em 1738, e de Pompeia, em 1749, fizeram a Europa acentuar e dar uma maior importância à riqueza do legado da época romana, para a qualidade do seu urbanismo e para a qualidade e requinte decorativo dos interiores de algumas destas villae romanas - nomeadamente na maior importância que se passou a dar às pinturas murais num espantoso cenário congelado pelo tempo. O Grand Tour iniciado no século XVII pelas famílias mais abastadas britânicas²²⁶, incluía quase sempre uma deslocação às cidades italianas como Florença, Roma, Pisa, Veneza e Nápoles. A península itálica, ainda não unificada politicamente, era um repositório de arte, de história e de cultura, tal como a Grécia, que será redescoberta pelos europeus essencialmente durante o século XIX, ambas eram vistas como as nações fundadoras da matriz e herança cultural europeia.

A influência italiana em Portugal acentuou-se a partir dos anos 40 do século XIX, através de encomendas de arquitectura, e nos cenários realizados para o S. Carlos. Fortunato Lodi é chamado a Portugal e desenha o projecto do Teatro Nacional de D. Maria II (no terreno onde se encontravam os escombros do antigo Palácio dos Estaus, local onde antes se situava o Palácio sede da Inquisição), num estilo neoclássico e, tal como nos diz José-Augusto França, este teatro, é, a par do Palácio da Pena, a principal obra arquitectónica do Romantismo em Portugal²²⁷. Com esta vinda de Lodi, são chamados também a Portugal os cenógrafos italianos Cinatti e Rambois²²⁸. Mais tarde, também o italiano Manini²²⁹ substituiria Cinatti, nos cenários de ópera e também em obra arquitectónica, como anteriormente afirmámos.

²²⁵ O helenista alemão Winckelmann (1717;1768) foi um dos maiores precursores da ascensão do neoclassicismo durante o século XVIII e o grande teórico da arte durante este período

²²⁶ Vide James Buzard, “The Gran Tour and After (1660-1840)” in *The Cambridge Companion Travel Writing*, 2002.

²²⁷ Idem, *ibidem*, p. 125.

²²⁸ Vide Joana Cunha Leal, Giuseppe Cinatti (1808-1879): Percurso e Obra, Tese de Mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1997, Dois Volumes

²²⁹ Vide AAVV, Quinta da Regaleira, Luigi Manini, Imaginário e Método, Arquitectura e Cenografia, Exposição Internacional, Edição da Fundação Cultursintra, Sintra, 2006.

Durante o período romântico a ópera²³⁰ ganha um fulgor e adquire um peso na cultura da classe burguesa que vai em crescendo à medida que o século XIX vai chegando ao fim. A literatura de autores como Walter Scott, Chateaubriand, Vítor Hugo, e Tolstoi, vai influenciando os libretos e compositores como Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi e Wagner. Inspiradas nas histórias nacionais, no folclore popular, nas raízes das nações, O Barbeiro de Sevilha, Aida, Parsifal e tantas outras peças de ópera seduzem um público ávido de espectáculo, de música, de grandes dramas humanos, de temas épicos e de epopeias heróicas. Assim como a literatura vai influenciar a dramaturgia, a cenografia desta época adquire uma grandiosidade inusitada, reflectindo o gosto da época e reproduzindo-se nos ambientes íntimos e nas pinturas murais de muitos palácios e palacetes.

O príncipe D. Luís, após a morte do seu irmão D. Pedro V em 1861²³¹, é chamado a reinar nesse mesmo ano. O seu casamento é preparado com uma princesa da casa de Sabóia, filha do rei Vítor Emanuel, a princesa Maria Pia. Entretanto, tornou-se necessário realizar obras no inacabado palácio da Ajuda²³², e dotá-lo com as condições, o estatuto, o conforto e as comodidades necessárias para albergar a família real.

Ao mesmo tempo o príncipe-consorte, D. Fernando, viúvo de D. Maria II e mantendo uma relação com a cantora de ópera Elise Hensler (a futura Condessa de Edla),²³³ dividia-se entre o Palácio das Necessidades e o Palácio da Pena, mais tarde construindo o famoso chalet²³⁴ para a sua esposa morganática, a Condessa de Edla, no Parque da Pena.

²³⁰ Vide Manuel Ivo Cruz, *O Teatro Nacional de S. Carlos*, Lello & Irmão- Editores, Porto, 1992, pp. 30-46.

²³¹ A morte de D. Pedro V foi antecedida pela da princesa alemã D. Estefânia (1837-1859). Vide Ruben A. Leitão, *D. Pedro V, um Homem e um Rei*, Texto Editora, Lisboa, 2011.

²³² O palácio de Caserta serviu de inspiração para o Palácio da Ajuda. O palácio real de Caserta, o Reggia di Caserta, situado em Caserta, na Campania, é um palácio barroco. O edifício foi encomendado pelo rei Carlos VII de Nápoles para servir de centro administrativo e cortesão do novo Reino de Nápoles, ao mesmo tempo que simbolizava o poder real. O monarca quis dotar a Dinastia Bourbon-Duas Sicílias de uma residência à altura do Palácio de Versalhes. O arquitecto eleito foi Luigi Vanvitelli em cuja obra predominava o barroco nacionalista, próximo do neoclassicismo, que tomou a seu cargo o desenho do parque e dos jardins, além de dirigir a obra do palácio.

²³³ Vide Teresa Rebelo, *Condessa d' Edla, A Cantora de Ópera Quasi Rainha de Portugal e de Espanha*, Alêtheia Editores, Lisboa, 2006.

²³⁴ Depois de muitos anos ao abandono o famoso chalet da Condessa d' Edla, foi devida e convenientemente recuperado e está aberto ao público, desde meados do ano de 2012, sendo administrado pela empresa Monte da Lua.

Para as obras do palácio da Ajuda, são chamados os cenógrafos e pintores-decoradores, Giuseppe Cinatti, e Rambois (c. de 1818; 1882), que levam consigo o seu jovem discípulo, Pereira Júnior, que mais tarde, em 1880, pintaria os tectos da Biblioteca do Palácio Ajuda²³⁵.

Esta campanha decorativa tem marcado o cunho da Rainha D. Maria Pia, que transforma aquele Paço na casa da sua família, e imprime-lhe um cunho e um gosto com notórias influências do seu país natal.

Ao mesmo tempo e em Itália, construía-se o Palácio de Casteldelmare, um dos últimos palácios do chamado romantismo europeu. A partir da década de 60 e até ao fim da monarquia e ao exílio da família real, e a partida da mais tarde Rainha-Mãe, o gosto, as decorações do Palácio da Ajuda iriam sofrer uma grande influência na arquitectura e na decoração de interiores em Portugal. Voltamos a afirmar que seria no campo da arquitectura, da cenografia, da pintura decorativa e até da própria decoração de interiores (estilos de mobiliário, estuques, pavimentos, etc...) que a influência italiana se faria sentir.

3.4. Os modelos ingleses

Tendo em conta que Portugal era um país aliado de Inglaterra desde o século XIV, as relações entre os dois países eram já muito intensas e, a nível cultural, terão mesmo sido consolidadas com o casamento do Rei D. João I, iniciador de uma nova dinastia, a dinastia de Avis, com a princesa Filipa de Lencastre²³⁶. Na arquitectura do próprio Mosteiro da Batalha (panteão da nova dinastia e da família real surgida após a crise de 1383-85) e no Paço da Vila de Sintra, as influências inglesas fizeram-se notar, nomeadamente nas volumetrias das chaminés cónicas²³⁷.

²³⁵ Vide Miguel Leal, *A Pintura a Fresco entre Dois Séculos: Pereira Cão (1841-1921) e a Pintura Decorativa em Portugal*, 2007, pp. 53-59.

²³⁶ Da família nobre Lancaster, na sua forma portuguesa Lencastre.

²³⁷ Vide José Custódio Vieira da Silva, *Paços Medievais Portugueses*, IPPAR, Lisboa, 1995.

Percorrendo os séculos, em pinceladas largas, a rede de interesses entre Portugal e Inglaterra nunca mais deixou de se verificar, tanto em tratados comerciais, como em apoios militares, como em troca culturais. No período pós Restauração, o Rei britânico Carlos II casará com a Catarina de Bragança²³⁸, filha de D. João IV, o que ajudará a legitimar a nova dinastia reinante.

No início do século XVIII é assinado o Tratado de Methuen, entre Portugal e Inglaterra. De acordo com este documento diplomático, Portugal abastece Inglaterra de vinhos, e recebe os seus produtos manufacturados, motivando a fixação de ingleses em solo nacional, que trarão para as suas residências novos hábitos, modas e costumes, que influenciarão a decoração. Ainda, no século XVIII, o Marquês de Pombal tenta travar a que considerava ser a excessiva presença britânica nos negócios em Portugal e cria em 1756 a Real Companhia Vinícola do Alto Douro.

No século XIX dá-se uma tentativa hegemónica da França estender o Império Napoleónico por toda a Europa e Portugal tenta furar o bloqueio continental. O preço a pagar foi a partida da família real para o Brasil e a invasão de Portugal por três exércitos franceses, liderados respectivamente por Junot, Soult e Massena. Os ingleses desembarcam em Portugal e dá-se a contra-ofensiva que culminará na vitória final luso-britânica das Linhas de Torres, liderada por Wellington. As batalhas ecoam pela Europa fora até à grande derrota napoleónica de Waterloo.

Em Portugal, na ausência da família real que permanece no Brasil, estabelece-se um consulado britânico, sob a liderança do general Beresford, e contra o qual conspira o general Gomes Freire de Andrade. Entretanto, em 1820 dá-se a primeira revolução Liberal no Porto e durante os anos 20 muitos portugueses, nomeadamente vários intelectuais, que se viriam a destacar anos depois, partem para Londres onde se exilam.

É nesta cidade do norte de Portugal que a influência britânica mais se fazia notar, e fala-se até no “Porto dos Almadás” de clara influência arquitectónica inglesa²³⁹. No Sul,

²³⁸Vide Laura Martin, *Tea: the Drink that Changed the World*, Tuttle Publishing, 2007.

²³⁹ Vide José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Bertrand Editora, Lisboa, 1990, Dois Volumes, Volume Primeiro, pp. 56-63.

em Sintra, tanto o palácio de Seteais²⁴⁰, como o palácio de Monserrate²⁴¹ denotam as influências britânicas. Viajantes estrangeiros ilustres, como William Beckford²⁴², ou James Byron, enamoram-se da paisagem deslumbrante de Sintra, e de muito do pitoresco arquitectónico português, assim como dos jardins de muitos dos nobres e burgueses portugueses. Os Duques de Palmela, com a sua casa em Cascais, serão dos primeiros a construir um programa doméstico nitidamente influenciada por Inglaterra, tal como já antes, Seteais e Monserrate sublinhavam um estilo muito inglês. Diz-nos Anne de Stoop:

“ Igualmente obreiros da vitória, os ingleses associam-se aos novos dirigentes para tentar levantar o País das suas ruínas. Adquirem, então, uma importância crescente, estabelecendo-se no país, muitas vezes mesmo em Sintra, aqueles que têm os seus negócios em Lisboa. É ainda recordada a estadia de William Beckford em 1787 na quinta do Ramalhão, e, mais tarde, em 1795, a sua visita a Monserrate. Inesquecível também é a passagem do poeta Byron, assim como a de Francis Cook que reconstruiu o extraordinário castelo de Monserrate rodeando-o dum parque digno do rei D. Fernando, na Pena. O cosmopolitismo acentua-se no meio do século, com uma nova classe de industriais que empreendem a tarefa de modernizar o país, assim como banqueiros e comerciantes que negociam como Brasil ou a Inglaterra”²⁴³.

Em Brighton, no sul de Inglaterra, será construído aquele que ficará conhecido como o pavilhão ou palácio de Brighton. Em 1783, o médico do Príncipe Regente Jorge de Hannover (futuro Jorge IV) aconselha-o a passar temporadas na costa por motivos de saúde²⁴⁴, de modo a combater os seus problemas de gota. Começa por alugar uma importante casa de lavoura, mas logo Henry Holland é encarregado de ampliar o edifício original. Entre 1816 e 1822, John Nash redesenha o edifício, que fica com o figurino com que o conhecemos hoje em dia (os interiores são de Frederick Crace e Robert Jones). O edifício é influenciado pelas culturas chinesa, indiana, e islâmica, o recente gosto inglês pelas suas Índias Orientais, recorrendo ao ferro na sua estrutura de uma forma dissimulada. Este edifício estranho então na paisagem inglesa denota o gosto e a moda do

²⁴⁰ Vide Jorge Batista, Palácio de Seteais, Arquitectura e Paisagem, Livros Horizonte, Lisboa, 2011.

²⁴¹ Vide Regina Anacleto, Arquitectura Neomedieval Portuguesa, Edição Fundação Calouste Gulbenkian e Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1997, dois volumes, Volume Primeiro, pp. 411-421.

²⁴² Vide Maria Laura Bettencourt Pires, Uma Reavaliação da Vida e da Obra de William Beckford em Portugal, Actas do Colóquio Comemorativo do VI Centenário do Tratado de Windsor, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1988.

²⁴³ Vide Anne de Stoop (texto) e Maurício de Abreu (fotografias), Quintas e Palácios nos Arredores de Lisboa, Civilização Editora, Barcelos, 1999, p. 20.

²⁴⁴ O monarca sofria de problemas de gota e os ares da costa sul do reino eram-lhe benéficos e tinham sido aconselhados pelo seu médico particular.

orientalismo (que irá ter efeitos um pouco por toda a Europa) e foi também uma reacção exuberante ao estilo mais clássico da Regência²⁴⁵.

O parlamento britânico ardera em 1834 e houve a necessidade de se fazer um concurso público. O arquitecto que o ganhou, Charles Barry (1795-1860), já tinha feito muitos edifícios em estilo gothick, mas decidiu-se fazer um edifício com um programa maioritariamente clássico, coadjuvado por Pugin (1812-1852), que o pontua com pormenores que se inscrevem mais num estilo de gothick revival. Desta mistura híbrida entre elementos do clássico e gothick revival, emerge este conjunto monumental, difícil de classificar arquitectonicamente, como muita produção da época em termos arquitectónicos, mas de feição predominantemente gótica. Este edifício majestoso iria influenciar muitos dos parlamentos nacionais que foram depois construídos um pouco por toda a Europa²⁴⁶. Não foi o caso português, pois o parlamento nacional, o Palácio de São Bento correspondeu a um aproveitamento e transformação de um grande edifício religioso anterior, o Convento de São Bento, da ordem religiosa beneditina, tal como muitos outros edifícios portugueses do mesmo período foram entregues a instituições de que o país carecia, e que acabaram por reutilizar grande parte dos edifícios deixados vagos pelas recentes leis de desamortização da Igreja e de extinção das ordens religiosas.

Em 1865, na segunda cidade do País, realizara-se a primeira exposição internacional do Porto, por isso seria construído o Palácio de Cristal. Da autoria de Thomas Dillen Jones, inspirou-se no seu homónimo londrino, erguido por Paxton para a exposição de 1851.

Em 1877, seria inaugurado em Lisboa, o Hospital de D. Estefânia, projecto de encomenda inglesa, dotado com uma nova funcionalidade e exigências sanitárias.

No campo da arquitectura civil privada e de vilegiatura, destaca-se na costa portuguesa, junto à vila de Cascais, o chalet Palmela, construído em 1873, de notória matriz britânica²⁴⁷ e da autoria do traço do arquitecto Thomas Wyatt. Corresponde ao período inaugurado pelo Rei D. Luís, da moda de ir banhos naquela zona, e que o rei iniciara há pouco tempo ao estabelecer-se na cidadela de Cascais, e ao veranejar na costa próxima de

²⁴⁵ Vide Ian Sutton, *História da Arquitectura no Ocidente*, Verbo, Lisboa, 2004, pp. 294-299.

²⁴⁶ Idem, *ibidem*, pp. 300-301.

²⁴⁷ Vide Regina Anacleto, *Ibidem*, pp. 141-160.

Lisboa. A Casa Palmela de Cascais seria então um objecto estranho na paisagem costeira portuguesa, com os seus telhados inclinados, de telha preta, com bay-windows com mirante e o seu ar de manor house.

Aquilo que poderíamos traduzir livremente como o movimento das Artes e Ofícios, teve também os seus ecos em Portugal, e, a longo prazo, iria mesmo dar azo a grande parte das construções de estilo art nouveau ou art déco, e dos seus pormenores decorativos, numa proto-história do chamado design. Este movimento de âmbito social e estético, que teve o seu início nos finais do século XIX em Inglaterra, opunha-se ao peso da crescente industrialização e apelava a um retorno à importância do artesanato e do handmade. Esta autêntica ideologia provinha do pensamento de Pugin e de Ruskin, mas surgiu, definitivamente, com a criação do grupo Arts and Crafts Exhibition Society, fundada em 1888. William Morris foi o principal apoiante e mentor deste movimento e defendeu a produção manual de têxteis, livros, papel de parede, mobiliário, e um sem número de objectos. Este movimento contou com o também britânico grupo de artistas dos pré-rafaelitas (criado em 1848, composto por Dante Rossetti, Holman Hunt e John Everett Millais²⁴⁸), organizado numa confraria à moda medieval e inspirado nos Nazarenos, que pretendia fazer regressar a pintura à pureza original anterior a Rafael. Em Portugal, o papel de parede de algumas residências foi muito influenciado por este movimento e o próprio arquitecto Raul Lino o iria utilizar em muitas das suas criações arquitectónicas.

A partir da segunda metade do século XIX começou a haver, um pouco por todo o continente europeu, um maior interesse pelos estilos históricos, o que levou a um crescendo na abordagem ecléctica de decoração de interiores e daquilo a que se convencionou chamar de design. Ainda, em 1840, os decoradores londrinos H.W. e A. Arrowsmith declararam que ”a era presente distingue-se de todas as outras por não ter propriamente um estilo que assim possa ser chamado“ e as decorações ao modo “grego, romano, árabe, pompeiano, gótico, cinquecento, Francisco I, Isabelino, e os mais modernos franceses” fizeram florescer estes estilos numa rápida sucessão”²⁴⁹. Tanto a Gramática do Ornamento, de Owen Jones (de 1856), como a Uber Polychromie,

²⁴⁸ Para o estudo dos pré-rafaelitas vide Christopher Wood, *The Pre-Raphaelites, Seven Dials*, June 2001 e Elizabeth Prettejohn, *Art of the Pre-Raphaelites*, 2007.

²⁴⁹ Vide Mareike von Spreckelsen, in *Encyclopedia of Interior Design*, p. 919.

estiveram entre aquelas obras que mais influenciaram a pintura ornamental, em tectos e paredes. A preocupação, cada vez maior, de haver arte e beleza em casa foi crescendo e Portugal não escapou a essa tendência.

A segunda metade do século XIX é a época, por excelência, do eclectismo e dos revivalismos, de uma revisitação que nos pode parecer aleatória dos estilos do passado, misturando-os formalmente, sobrepondo-os, citando-os, simplificando-os ou tornando-os mais eruditos, numa profusão de “neos” que parecem emergir em catadupa. As temáticas ligadas ao pitoresco, a exploração de exotismos em lembranças de terras longínquas, a revisitação ideal dos passados nacionais, fazem também parte desta fase final do romantismo.

Num palácio ou palacete português - fosse ele um edifício projectado de raiz, num estilo neo-gótico, neo-manuelino, num chalet de influência francesa ou suíça, ou num cottage de influência britânica, ou mesmo num edifício vindo de épocas anteriores e transformado posteriormente para programa doméstico - era comum, a existência de uma sucessão de salas e saletas decoradas em diferentes estilos. Estes espaços, recriando diversos ambientes e épocas, eram ilustradores e denunciadores da pujança económica e eventual sofisticação dos seus proprietários.

A encomenda de pinturas murais era vista como um dos sinais exteriores de uma classe social que gostava de adornar tectos e paredes, com o fim de os exhibir aos seus convidados, apresentando as suas casas como um reflexo e extensão de si próprios. Para além de tectos trabalhados em estuque, de salas recobertas por tecidos adameados ou sedas, a nobreza dos materiais, de soalhos, cantarias, ferragens, a existência de uma capela, eram adoptados como marca de uma distinção social. Nalguns edifícios é habitual

encontrar este circuito de salas, sucedendo-se numa profusão de estilos, como o Etrusco, Pompeia²⁵⁰, Renascimento, Regência²⁵¹, Luís XV²⁵², Luís XVI²⁵³, Império²⁵⁴, Luís Filipe²⁵⁵, Neo-árabe²⁵⁶, neo-gótico²⁵⁷, neo-bizantino, as chinoiseries²⁵⁸, ou os japonismos²⁵⁹, entre outros.

²⁵⁰ O estilo pompeiano ou Pompeia começou a ser posto em moda após a descoberta das ruínas da cidade de Pompeia em 1749. Desde então começou a ser praticado um género de decoração lembrando as pinturas a fresco alexandrinas encontradas em Pompeia.

²⁵¹ O estilo Regência abrange o período após a morte do Rei-Sol e durante a regência do Duque de Orléans (1715-1733), e situa-se na transição entre o classicismo francês e o chamado rococó. Este estilo arquitectónico e decorativo, caracteriza-se, na pintura mural, pela presença de motivos pictóricos como cornucópias, delfins, palmetas, folhagens e conchas em abundância.

²⁵² O estilo Luís XV ou rocaille corresponde naturalmente ao reinado do rei francês homónimo. É uma continuação do estilo regência, e não abrange todo o reinado de Luís XV e tem também a acepção de rococó. Desaparece “formalmente” em meados do século XVIII quando se começa a dar o regresso ao antigo, prenúncio do chamado estilo Luís XVI.

²⁵³ O estilo Luís XVI influenciou a arquitectura e as artes decorativas, numa transição para o neoclassicismo, mas mantendo alguns elementos do rococó. É o triunfo da linha recta e é o regresso da arte francesa à arte antiga. Os elementos decorativos são provenientes, em grande parte, da arte greco-romana, e apresentam ainda novos motivos como nós de fitas, terrinas e medalhões ovais envolvidos por folhagens (Biblioteca de Luís XVI em Versalhes; palácio da Praça da Concórdia, da Escola Militar, do Petit Trianon).

²⁵⁴ O estilo Império é por natureza aquele que associamos ao império de Napoleão Bonaparte. É, no fundo, uma versão do neoclassicismo, e é revivalista no sentido em que é influenciado pela arte greco-romana, mas também pela egípcia (flores de lótus, quadrigas, palmeiras, personagens bidimensionais). Este estilo influenciou a arquitectura, a escultura, a pintura e o mobiliário. Na pintura os arcos do triunfo, as palmas da vitória, as coroas de louros, os seres alados, as figuras bidimensionais e de perfil, os N de Napoleão, estão presentes nos vastos recursos de motivos decorativos.

²⁵⁵ O estilo Luís Filipe que se situa no período entre 1830 e 1848 da história francesa, mistura, tanto na arquitectura, como nas artes decorativas, elementos clássicos, góticos e rococós. Coincide em grande parte com o conceito lato de romantismo.

²⁵⁶ O Neo-árabe, foi bastante utilizado em Portugal e revisita com muita liberdade a cultura islâmica, em tectos de imitação mudéjar, tanto em madeira trabalhada, como em estuque pintado com cores garridas. Era bastante utilizado na decoração de escritórios/gabinetes ou nos chamados fumoir, salas por excelência, no século XIX, restritas ao género masculino.

²⁵⁷ O Neo-gótico: este estilo é uma corrente da arquitectura do século XIX que pretende reviver a arquitectura gótica, ou pelo menos alguns dos seus aspectos como o arco quebrado, as torres, as ameias. É equivalente ao gothic revival inglês (Câmaras do Parlamento, Londres).

²⁵⁸ Este vocábulo remete para todos os objectos de arte provenientes da China e para a inerente curiosidade e cobiça ocidental por aqueles objectos. Em termos decorativos é uma imitação de motivos chineses, com motivos como pagodes, leques, e sombrinhas, biombos, figuras de olhos rasgados e plantas exóticas. No século XVIII Watteau e Boucher utilizaram e glosaram muitos temas de chinoiserie frequentemente associados às singeries (temas com símios comportando-se e vestindo-se como humanos, em tom de caricatura).

²⁵⁹ Este estilo reflecte todas as imitações de objectos de arte e artefactos provenientes do Japão. Foi muito utilizado na segunda metade do século XIX, em objectos de laca, estampas, leques e porcelanas, que decoravam muitos interiores europeus.

3.7. A Familiaridade com a Cultura Francesa

A influência da cultura francesa em Portugal era já antiga. Os finais do século XVII tinham-nos dado uma Rainha francesa – Maria Francisca de Sabóia, casada com o Rei D. Pedro II, como o final do século XIX nos iria trazer uma princesa francesa, Amélia de Orléans, que seria a última rainha de Portugal. Embora aliados dos ingleses, quer por via diplomática, militar, quer mesmo comercialmente dos ingleses, era para a cultura francesa que Portugal naturalmente se voltaria.

Após a Revolução Francesa de 1789, Napoleão Bonaparte estenderia a quase toda a Europa a influência francesa, e o Império começaria por ser derrotado após ter entrado em erosão nos seus extremos: a Península Ibérica e a Rússia. Parte da elite portuguesa, afrancesada (sobretudo os chamados estrangeirados), e influenciada pelas Luzes, lia Voltaire, Rousseau e Montesquieu, bem como os enciclopedistas franceses, sendo acusada de jacobina, por oposição a uma outra nobreza considerada tradicionalista, castiça, e clerical. Com a Campanha do Rossilhão, as Invasões Francesas, a Campanha da Rússia com a participação da Legião Portuguesa, a libertação do jugo francês com a ajuda dos aliados ingleses, veio encontrar um terreno em que as ideias francesas iluministas tinham encontrado já campo fértil. Assim, podemos afirmar, que através da leitura, da circulação de gravuras, do regresso de estrangeirados, a cultura francesa tinha uma excelente aceitação em Portugal.

Os interiores das ricas casas burguesas ou aristocráticas contavam com o mobiliário de estilo francês, tendo uma enorme aceitação entre nós o estilo Império, ou os mais antigos estilos de Luís XV, e Luís XVI. No mobiliário português, preponderavam os estilos D. João V, D. José, e D. Maria, para além da enorme paixão portuguesa por contadores indo-portugueses, e por biombos e cerâmicas orientais. O príncipe-consorte D. Fernando introduzira a moda das mobílias de Saxe, luxuosas e muito dispendiosas, mas com muito menor aceitação entre nós. Diz-nos José-Augusto França:

”As tapeçarias francesas dominavam, sem dúvida, no mercado lisboeta, desde os anos 40 – e as palavras francesas que Camilo não deixava de caricaturar nas suas descrições de interiores circulavam neste domínio como nos da toilette ou das ementas dos restaurantes de luxo. Mobilava-se em francês, vestia-se em francês

(os magazines publicavam suplementos de modas, impressos em França), comia-se em francês ... O gosto mais impessoal era satisfeito por estes móveis e estes bibelots importados ou imitados, e por um bricabraque de antiquário que o exemplo de D. Fernando de Coburgo tinha posto em moda”²⁶⁰.

Na pintura mural, a cultura francesa deixou influência. No que diz respeito aos pintores frescantes, é conveniente destacar o francês Jean-Baptiste Pillement (1728-1808), que deixou em Portugal uma grande influência e até talvez uma escola²⁶¹. No centro do País alguns palácios sintrensens, como o de Seteais, ou ainda o de Gerard Devisme, em Benfica, foram grandemente influenciados por aquele artista francês.

Também Pierre Bordes²⁶², outro pintor de origem francesa que veio para Portugal, aqui deixou obra.

Quanto aos pintores saídos da Academia Nacional de Belas Artes, o sonho de muitos seria a estada em Paris durante uma temporada e a oportunidade²⁶³ de frequentarem os Salons, de se darem a conhecer, de participarem em exposições e concorrerem a prémios internacionais, e de poderem conhecer os grandes museus franceses, de conhecerem as modas e os tiques mundanos da grande capital europeia do século XIX.

3.8. A Vizinha Espanha

As relações entre Portugal e Espanha sempre foram próximas, por razões geográficas e históricas, cada um dos países ibéricos jogando no xadrez diplomático com as armas que tinha, Portugal virando-se para o Atlântico, Espanha para o continente europeu. No século XIX, após as Invasões Francesas ou Guerra Peninsular, aquilo a que os espanhóis chamam de Guerra da Independência, é o período no qual os nossos vizinhos ibéricos

²⁶⁰ Idem, ibidem, p. 344

²⁶¹ Vide Miguel Leal, *A Pintura a Fresco entre Dois Séculos: Pereira Cão (1841-1921) e a Pintura Decorativa em Portugal*, 2007, pp. 33-34. Pillement esteve inicialmente em Portugal durante o reinado de D. José I, e depois, mais tarde, no reinado de D. Maria I, a partir de 1780. Estabeleceu-se no Porto e abriu uma escola na rua da Porta do Olival, que foi frequentada por Vieira Portuense (Francisco Vieira, 1765-1805). Este artista manifesta já um gosto pré-romântico, que teve sobretudo o mérito de valorizar a pintura de paisagem e demonstrar o interesse crescente pela Natureza e a sua imensa variedade.

²⁶² Idem, ibidem, p.35. Podemos observar a sua obra na galeria pintada a claro-escuro donde saem as entradas das diferentes salas na Câmara Municipal de Lisboa, na pintura do tecto da capela da família Lencastre, na Igreja do Convento de S. Pedro de Alcântara, na Santa Casa da Misericórdia de Lisboa e no tecto da Igreja de Santa Cruz, no Barreiro.

²⁶³ O Rei D. Fernando instituiu bolsas quando fundou a Academia em 1838.

ocupam a província de Olivença, na chamada Guerra das Laranjas. Até ao Congresso de Viena em 1815, Portugal foi vendo sempre com desconfiança os avanços territoriais do nosso vizinho mais poderoso.

Paralelamente, na América Latina os ideais da Revolução Francesa começaram a dar os seus primeiros frutos e paulatinamente, uma, a uma, cada uma das colónias americanas do Reino de Espanha iria tornar-se independente. O mesmo aconteceria com o Brasil português, mas aqui com uma marcada originalidade, pois foi o próprio filho mais velho do monarca D. João VI, D. Pedro, que declarou a independência do Brasil e que se auto-intitulou- tal como fizera Napoleão anteriormente - em Imperador do Brasil daquele vastíssimo país da América do Sul. Na verdade, se durante séculos tanto Espanha, como Portugal, criaram uma política de casamentos que conduzisse a uma união peninsular, ou pelo menos a uma aliança de famílias reais, a partir de D. Maria II (filha de D. Pedro I do Brasil, e IV de Portugal), nunca mais os monarcas portugueses se casaram com a família real vizinha, a família Bourbon.

De D. Maria II a D. Manuel II, os últimos monarcas portugueses num período de quase setenta anos, vão contraindo matrimónio com membros de famílias alemãs (Saxe Coburgo-Gotha), italianas (Sabóia), ou Orléans (francesa), jogando cada vez mais num xadrez sob a égide alemã-britânica da época vitoriana.

Cultural e artisticamente o país sempre foi influenciado pelo país vizinho, o que se acentuou no período a que em Portugal se convencionou chamar de Período ou Domínio Filipino, 1580-1640. Durante este período, a nível da Corte, da própria língua as influências vão-se fazendo notar, inclusive naquilo a que chamamos mais tarde de barroco, na arquitectura, e na azulejaria²⁶⁴.

No barroco português temos até o caso da pintora luso-andaluza Josefa de Ayala, mais conhecida como Josefa de Óbidos²⁶⁵, autora de inúmeros quadros no âmbito do género da natureza-morta e de âmbito religioso, muito influenciados pelos “bodegones” das oficinas de pintores andaluzas, da qual o seu pai fazia parte.

²⁶⁴ Que já nos séculos XV e XVI tinha uma notória influência espanhola.

²⁶⁵ Vide Vítor Serrão, Josefa em Óbidos, Quetzal, Lisboa, 2003

No século XIX, a influência decorativa espanhola chegou-nos por via de uma certa moda de orientalismo (como os europeus do norte e centro da Europa viam o sul de Espanha). O azulejo de inspiração “mourisca”, a pintura decorativa de ambientes arabizantes, a arte mudéjar em tectos, os pavimentos de cerâmica de influência andaluza, os pátios andaluzes que se vão construindo, os salão fumoir (Aranjuez)²⁶⁶ que se constroem em residências particulares, são tudo exemplos desta influência espanhola. A Ópera Carmen, de Bizet (que evidencia um certo romantismo associado a um “marialvismo” de D. Juan), torna estes cenários presentes e cada vez mais desejados na decoração dos interiores palacianos de uma certa burguesia e nobreza. O próprio Barão de Eschwege quando viajou até Espanha, veio fascinado²⁶⁷ com esta cultura do sul, mediterrânica, de matriz romano-árabe.

3.9. O eclectismo arquitectónico e o papel de D. Fernando

D. Fernando, príncipe de origem alemã de Saxe²⁶⁸, que veio para Portugal para se casar com a Rainha viúva D. Maria II, viria a ter uma importância primordial na cultura em Portugal. Consigo trouxe os conhecimentos e tradições culturais do seu país natal, impregnada do Romantismo da sua época. Para além da construção do Palácio da Pena, da criação e florestação da serra de Sintra, da redecação do Palácio das Necessidades e da construção do seu jardim botânico, da introdução do hábito de passear pelo Passeio Público, do seu apoio mecénico e do pagamento de pensões para que alguns jovens artistas mais dotados pudessem alargar horizontes, do seu trabalho como artista e da educação que deu aos seus filhos, D. Fernando propôs, e foi impondo, um gosto pelo colecionismo de gosto pelo bric-à-brac. Basta ver algumas das fotos que existem

²⁶⁶ Vide José Luis Sancho, *La Arquitectura de los Sitios Reales: Catálogo Histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*, Servicios de Publicaciones de Patrimonio Nacional, 1995.

²⁶⁷ Vide Regina Anacleto, *Arquitectura Neomedieval Portuguesa*, p 52.

²⁶⁸ Vide José Teixeira, *D. Fernando II: Rei-Artista, Artista-Rei*, Fundação da Casa de Bragança, 1986 e também Ana Cristina Pereira e Joana Troni, *A Vida Privada dos Bragança, De D. João IV a D. Manuel II, A Esfera dos Livros*, Lisboa, Novembro 2011, pp. 202-204.

guardadas no arquivo do IGESPAR, para comprovar, a existência deste gosto nos interiores das residências reais. Diz-nos Regina Anacleto²⁶⁹:

”D. Fernando, habituado a viver em Viena numa sumptuosa mansão, a passar férias no castelo de Rosenau e familiarizado com o palácio de Ehrenburg, corte dos duques de Saxe-Coburgo-Gotha, que ostentava uma notável ala neogótica, riscada cerca de 1819, por Schinkel, ao chegar a Portugal, deve ter-se apercebido, certamente não sem espanto, da penúria existente nas moradias régias nacionais.”

Este estilo bric-à-brac transformava as dependências num amontoado de curiosidades e de objectos de várias proveniências. Nas salas, nos quartos, ou nos escritórios, para além das mobílias de diferentes estilos e de diferentes épocas – tanto podiam coexistir mobílias de Saxe com as suas aplicações em porcelana, como mobílias indianas de Goa portuguesa- misturavam-se loiças portuguesas, com vitrais de inspiração alemã, arcas e arcazes medievais, colchas de Castelo Branco com o seu tecido bordado a seda, cerâmica chinesa, lacas japonesas, frescos em *trompe l’oeil*, pintura contemporânea de cavalete (paisagem, retrato...), evidenciando uma busca das fontes, um regresso à Idade Média, uma paixão pelos exotismos, um investigar das tradições nacionais próprios do eclectismo de um romantismo finissecular. O bric-à-brac tornava os interiores num “armazém” de curiosidades, numa “câmara de maravilhas”, num museu dialogante entre o passado e o presente, numa narrativa repleta de memórias pessoais e familiares, (reais e construídas). Os interiores, carregados de mobílias, acentuavam o seu carácter doméstico, com novas comodidades e aproximando-se de um conforto burguês. O Palácio da Pena é bem o retrato da decoração em moda desta época, como veremos adiante.

²⁶⁹ Vide Regina Anacleto, *Arquitectura Neomedieval Portuguesa*, 1997, “2 Vols., Primeiro volume, pp. 62-63

3.10. O Al-Andaluz e o Orientalismo

Em Portugal, tal como em Espanha, a moda do orientalismo, ou do mudejarismo na decoração de interiores²⁷⁰, não chegou por via “da descoberta” dos europeus do Norte da arte de influência islâmica, pelas Cartas Persas de Montesquieu, pelos escritos de Baudelaire, pelos diários de viajantes ingleses, ou pela Ópera.

Na cultura portuguesa e espanhola tinham ficado marcas da presença islâmica, na língua, na arquitectura, na alimentação, nos azulejos, na agricultura, na arte dos couros, e até no que diz respeito a alguns hábitos. Como constatou William Beckford nos finais do século XVIII as mulheres de determinado estrato social pouco saíam à rua, quase toda a sua vida girava em torno do lar, e sentavam-se no chão, sobre tapetes e esteiras, naquilo que terá visto como uma sobrevivência da herança muçulmana.

Se atentarmos na arquitectura portuguesa, podemos destacar vários edifícios muito conhecidos que evidenciam bem essa marca de origem islâmica: o Paço de Sintra manuelino; a Torre de Belém; o palácio da Bacalhoa (em Azeitão); em Évora, o portal da casa do capítulo do convento dos Lóios, a galeria das damas no paço de D. Manuel, o solar dos Condes de Vimioso, o arranjo cenográfico das ruínas fingidas de Cinatti no Passeio Público da mesma cidade alentejana; ou o castelo de Alvito.

Vejamos mais em detalhe, tanto em Espanha, como em Portugal, a história da tradição mourisca. No século XIX, o neo-mourisco tornou-se em Espanha num autêntico estilo nacional, enquanto em Portugal era tarefa de alguns e poucos arquitectos, que desenhavam edifícios nesse estilo quase como um passatempo ou um trabalho menor. Será talvez necessário retroceder na história para percebermos as verdadeiras repercussões da tradição mourisca nacional.

O “neo-mourisco” em Portugal situava-se entre o exotismo que apresentava na Europa e o nacionalismo espanhol. De facto, na arquitectura nacional, persistiam elementos importados da arte muçulmana.

²⁷⁰ Luciano Patetta, *L' Architettura dell ' Eclettismo: Fonti, Teorie, Modelli, 1750-1900*,

Na Idade Média, o mudéjarismo foi uma constante, mas não ocupou um grande espaço. Numa das visitas que D. Manuel I, o Venturoso, fez a Castela, Leão e Aragão o monarca português veio fascinado com a arquitectura de influência árabe. Talvez por isso, em pouco tempo, se começaram a fazer notar as influências na arquitectura e na decoração arquitectónica na época manuelina, relacionadas com o mudéjarismo espanhol. D. Manuel terá sido um dos grandes encomendantes que deu origem a um primitivo revivalismo muçulmano, como facilmente podemos constatar no Paço da Vila de Sintra. A partir de então esta ligação ao Sul ibérico foi-se acentuando, e a influência mudéjar começou a verificar-se em muitos edifícios civis. Na arquitectura laica, verificou-se uma apropriação do mourisco sem qualquer sincretismo cultural ou religioso.

Vejamos estas presenças numa certa “gramática” arquitectónica e decorativa: constroem-se portas e janelas de arcos ultrapassados, geminadas; surgem as cúpulas em decorativas em gomos (que podemos ver na Torre de Belém, ou no palácio da Quinta da Bacalhoa), os contrafortes cilíndricos, os “grafitos”, os azulejos, os padrões ornamentais e geometrizes e os capitéis de turbante são utilizados com alguma profusão.

Em Espanha, notamos a influência no hispano-flamengo²⁷¹, em Portugal no Manuelino²⁷², ambos possuem uma identidade comum no léxico e na gramática decorativa. Em Espanha o mudéjar transforma-se, surgindo os arcos lobulados, combinados com formas flamengas; em Portugal, no Manuelino aparecem as associações e misturas.

Esta raiz mudéjar verifica-se no revestimento de paredes e escoras com uma rede geométrica; nas molduras em forma de alfiz que enquadram os vãos dos arcos, nas arcadas que se entrecruzam em desenhos hexagonais; nos emblemas epigráficos dos monarcas, em Espanha o “I” de Isabel de Castela e o “F” de Fernando de Aragão; em Portugal o “M” de Manuel, o jugo e as flechas do país vizinho, as pedras de armas de uns e de outros, a esfera armilar de D. Manuel. E assim se desenrolou até ao século de Quinhentos.

²⁷¹ Vide Jesus M. Caamaño, *Conexiones entre el Hispanoflamenco y el Manuelino*, em II Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte. As Relações Artísticas entre Portugal e Espanha na Época dos Descobrimientos, Minerva, Coimbra, 1987.

²⁷² Vide Pedro Dias, *A Arquitectura Manuelina*, Porto, Civilização, 1988.

No Romantismo europeu, o gosto pelo exótico foi-se propagando, desde a pintura de cavalete aos livros de viagens, à revalorização de lendas e contos, até às arquitecturas. O orientalismo propunha uma gramática decorativa lata e muito ecléctica²⁷³ que podia juntar num mesmo edifício cúpulas em formato de bolbo, pináculos com dragões, pilastras indianas, minaretes, varandas gradeadas, arcos mouriscos, numa riqueza compositiva inédita até então. Este vasto espectro gramatical²⁷⁴, de diversas origens, oferecia muitas possibilidades aos arquitectos, que tiveram liberdade para interpretar, cruzar, ou reinventar esta herança arquitectónica a seu bel-prazer. Em pouco tempo esta sintaxe neomourisca começou a abundar em edifícios construídos para funções muito diferentes, fossem palacetes (ou em divisões em particular), pavilhões de recreio, sinagogas, ou praças de touros. Estes edifícios de carácter original, possuíam decorações extravagantes, festivas, feéricas, o que lhes dava um cunho muito particular.

Os proprietários contratavam arquitectos capazes de lhes satisfazer as extravagâncias decorativas, com ambientes coloridos, com uma grande riqueza policromática arquitectónica e decorativa, em que a sofisticação neo-árabe tinha uma presença vincada nos seus interiores. Não nos podemos esquecer que a arquitectura é, antes de mais, criação, a concretização de um espaço, com um ambiente em que a decoração tem, nesta época, um lugar muito importante e que cria cenários.

O historicismo orientalista²⁷⁵ emergiu na arquitectura europeia final de Setecentos. Podemos apontar como primeiras experiências o pavilhão de Brighton, em Inglaterra e a Vila Wilhelmina, de Ludwig von Zanth. Em Portugal, os exemplos são variados, desde o caso do Palácio da Pena, de D. Fernando, até ao palacete da Quinta do Relógio, em Sintra, de António Tomás da Fonseca, e a sua sintaxe repleta de soluções arabizantes, ou até à Praça de Touros neo-mudejar do Campo Pequeno, da autoria da dupla Rodríguez Ayuso e António José Dias da Silva. O palácio da Pena apresenta uma gramática decorativa, uma amálgama de elementos orientais, moçárabes, mudéjares, chineses e indianos, baseados e inspirados no imaginário historicista e na cultura visual de Sintra, vila de profundas

²⁷³ Vide R. Middleton (dir. de), *The Beaux-Arts and Nineteenth-century French Architecture*, Londres, Thames and Hudson, 1984.

²⁷⁴ Vide David Van Zanten, *Architectural Polychromy: Life in Architecture* em R. Middleton (dir. de), *The Beaux-Arts and Nineteenth-century French Architecture*, Londres, Thames and Hudson, 1984.

²⁷⁵ Vide Claude Mignot, *L' Architecture au XIX e Siècle*

marcas e vivências românticas. Em Espanha, destacamos o gabinete árabe do Palácio Real de Aranjuez²⁷⁶, nas imediações de Madrid, da autoria de Rafael Contreras.

Este refinado gosto mourisco que começou, em Portugal, por ser uma referência do palácio real de Sintra, teve as suas extensões nos palacetes encomendados pela burguesia, ou por uma nobreza de recente criação, que procurava, assim, seguir o exemplo régio, emulando nas suas residências, as propostas sintrenses. Nos telhados de cúpulas arredondadas, nos interiores, nos estuques decorativos, ou na pintura decorativa inspirada na cultura árabe, nos salões fumoir com os seus bancos baixos e divãs, foram-se construindo estes ambientes como que coreografados que pouco ficavam a dever a muitos dos cenários da Ópera. Passemos, em seguida, a analisar em concreto, diversos palácios e palacetes construídos ou restaurados em Portugal, e que reflectem todos estes diálogos culturais ou influências.

²⁷⁶ Vide Javier Hernando, *Arquitectura en España 1770-1900*, Madrid, Cátedra, 1989.

Capítulo 4: A pintura decorativa nos palácios e palacetes

Este capítulo apresenta o corpus dos edifícios abordados nesta tese, palácios e palacetes decorados interiormente entre os anos da Regeneração e as vésperas da implantação da República. Os edifícios que aqui apresentamos foram divididos em duas subcategorias: o palácio ou palacete urbano; e o palácio rural, quinta de recreio, ou propriedade de vilegiatura.

Os palácios - quase sempre ligados a figuras da nobreza ou da Igreja - ou palacetes urbanos (de dimensões mais pequenas, pertencentes à burguesia ou à nova nobreza criada com a Regeneração)²⁷⁷, -distinguem-se pela sua magnificência, escala, monumentalidade, requinte e decoração. O palácio rural corresponde quase sempre à extensão natural que estas famílias possuíam fora de Lisboa, em propriedades há muito na ascendência (muitas vezes origem dos seus títulos e morgadios) e para onde se retiravam, ora para administrar os seus rendimentos agrícolas, ora para fugirem ao calor ou pestes da cidade grande. Já a Quinta de recreio, correspondia geralmente a locais frescos, onde se implantavam estas residências, muitas vezes não muito longe da Corte, a poucas léguas. Locais decorados com jardins luxuriantes, com espécies exóticas, com raridades botânicas, com lagos, estatuária, pavilhões, e também, nalguns casos, com uma área agrícola; o chalet, de influência estrangeira, inglesa e francesa, esteve na moda na segunda metade do século XIX e até às duas primeiras décadas do século XIX, e implantou-se em locais de veraneio e vilegiatura, como Sintra, Cascais, Estoril, Parede, e, mais a Norte, no Luso e Buçaco. É uma casa de menores dimensões, onde se gozam momentos de ócio, com as comodidades

²⁷⁷ Afirma José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Bertrand Editora, Lisboa, 1990, pp. 349-350: “O palacete é o elemento distinto da edificação romântica nas duas cidades, tendo embora origens sociais algo diferentes. A designação terá aparecido ao nível da burguesia comercial endinheirada, e sabemos, por uma ironia de Ratton, que assim chamava o “Manteigueiro” à moradia que Manuel Caetano lhe desenhara. Não era já o palácio de Seiscentos, ou a casa nobre pombalina, imenso edifício destinado a albergar uma numerosíssima clientela, mas uma moradia de muito menores dimensões, para trem de vida mais modesto dentro das modificações que o pombalismo impusera – e que, no segundo terço do século XIX, se tornaram mais sensíveis na mesma linha de emburguesamento. Os palacetes multiplicavam-se então, construídos por uma nova classe privilegiada, e a quantidade substituíu a amplitude. Mas o palacete de meados de oitocentos não é só mais pequeno que o palácio do antigo regime; é menos sólido, visa menos uma eternidade familiar, sofre uma mais imediata dimensão histórica ... Morada de famílias rapidamente feitas, com títulos nobiliárquicos improvisados, e dados numa só vida, cobrindo fortunas recentes e perigosamente equilibradas num esquema de negócios de especulação, o palacete tem um aspecto superficial – e o gosto com que é traçado é superficial também, e hesitante”.

da época (águas correntes, electricidade...), e corresponde mais a uma casa da burguesia ou de uma classe média endinheirada. Estas casas não deixam, contudo, de se preocupar com alguns requintes decorativos, como madeiras exóticas, ou azulejaria de fachada. Existe ainda o fenómeno sociológico, mais a Norte, do chalet “brasileiro”, mandado construir por emigrantes portugueses regressados do Brasil, e que tinham o intuito de evidenciar a sua pujança económica.

Todos estes edifícios correspondem a uma tipologia própria, alguns ainda construídos nos finais do século XVIII²⁷⁸, mas foram inteiramente modificados quando mudaram de mãos ao longo do século XIX²⁷⁹. Outros são construídos em meados do século XIX e seguem as modas e os gostos predominantes na época²⁸⁰. Uns pertencem a velhas famílias da nobreza, outros a aristocratas de recente criação ou a abastados burgueses. Todos têm em comum, do ponto de vista sociológico, o facto de serem casas que reservam sempre uma grande área para receber, organizar festas, saraus, sessões literárias, bailes. Casas para serem vistas e admiradas, e onde se ser visto ou poder frequentar era um claro sinal de que se pertencia a um círculo social restrito, composto por políticos, homens de negócios, literatos, militares de carreira, nobres, ou burgueses endinheirados²⁸¹. Nestas casas concretizavam-se ligações familiares, noivados, casamentos, baptizados, promoviam-se endogamias, ou preparavam-se negócios. Quase todas elas estavam ligadas a um círculo muito próximo da monarquia, fosse através de antigas famílias nobres, fosse através de burgueses que avidamente cobiçavam novos títulos de nobreza, ou que viam o culminar das suas carreiras ser coroado por um título criado para o efeito, o que tanto ambicionavam.

Nos interiores portugueses, como já vimos em capítulo anterior²⁸², predominavam a azulejaria, o mobiliário de estilo, o bricabraque posto em moda por D. Fernando, as tapeçarias, as porcelanas e alguma pintura de cavalete (embora como também já vimos, as colecções de arte fossem diminutas).

²⁷⁸ Vide Carlos de Azevedo, *Solares Portugueses*, 1988 e também Júlio Gil e Nuno Calvet, *Os Mais Belos Palácios de Portugal*, 1992.

²⁷⁹ Vide Rui Casção “Modos de Habitar”, pp. 22-30, in *História da Vida Privada em Portugal, A Época Contemporânea* (Coord. de Irene Vaquinhas), 2011.

²⁸⁰ Vide “O Romantismo” pp.211-230 in Helder Carita e Homem Cardoso, *Ocidente e Oriente nos Interiores em Portugal*, 1999.

²⁸¹ Vide José-Augusto França, *O Romantismo em Portugal, Estudo de Factos Socioculturais*, 1999.

²⁸² Vide capítulo 3.

Este novo ciclo de pinturas decorativas entra numa fase de crescendo e vai substituir parcialmente a função que o azulejo até então ocupava²⁸³, permitindo envolver e integrar tectos e paredes na decoração, transfigurando o espaço, criando ilusões ópticas, construindo ou recriando cenários. As salas destes edifícios – quase sempre as que possuem decorações mais ricas e exuberantes – constituem um circuito, que nos permite circular através destas casas, com uma sequência que, muitas vezes, apresenta a sala de jantar, o salão de baile, as antecâmaras e o fumoir. Noutras casas, os quartos de dormir são também decorados. Estes circuitos apresentam um desfilar de estilos – sala Luís XV, sala Luís XVI, Sala Etrusca, Sala Pompeia, Sala neo-árabe – que criam cenários, que fazem com que não seja necessário colocar nas paredes pintura de cavalete, que integram estilos de mobiliário, que fazem pendant com estuques decorativos, e pinturas murais. Nestas pinturas realizadas nas técnicas de fresco, semifresco, têmpera, ou óleo sobre telas decorativas incorporadas em tectos e paredes, ou em pinturas realizadas sobre o gesso húmido, podemos contemplar e apreciar as opções artísticas destes pintores, os seus dotes, a qualidade (ou falta dela) dos seus trabalhos, e até a sua chamada cultura visual. Nelas vemos ecos da Antiguidade Clássica, do Renascimento, do estilo neoclássico, do deslumbramento por Pompeia e Herculano, da influência do século XVIII, e do cortejo de estilos de variadas épocas, culturas e civilizações nos diversos neos na moda no fim de siècle.

A época inaugurada pela Regeneração foi de uma grande prosperidade económica²⁸⁴ e de uma maior tranquilidade institucional e política em relação a um passado recente, o que tornou possível a construção destas residências. Através destes edifícios podemos analisar e conhecer o percurso encomendante – obra –artista, e tentar decifrar se as obras apresentadas são uma escolha do proprietário, uma proposta do artista ou uma simbiose de ambas.

A maior parte dos edifícios aqui apresentados foi salva por estes se terem tornado instituições públicas, pertença do Estado, que têm tentado preservar os seus interiores e restaurar estas pinturas. Um núcleo mais pequeno é constituído ainda por casas particulares. Infelizmente vamos tendo notícias de muitos edifícios construídos e

²⁸³ Vide Anne De Stoop, *Quintas e Palácios nos Arredores de Lisboa*, 1999, pp. 18-19.

²⁸⁴ Vide “A Regeneração e o Fontismo (1851-1890)” in *História de Portugal* (Coord. por Rui Ramos), 2009, pp. 521-548.

decorados nesta época, que vão sendo demolidos²⁸⁵, sem haver sequer a preocupação de fotografar os seus interiores para memória futura; outros apenas mantêm as suas fachadas e destroem os seus interiores.

Alguns casos conhecidos têm vindo a acontecer nos últimos anos na Avenida Fontes Pereira de Melo, na Avenida da Liberdade (que nunca chegou a ser classificada) ou nalguns edifícios das chamadas Avenidas Novas.

Este conjunto de edifícios permite destacar uma série de pinturas, em diversos estilos – puramente ornamentais; de motivo; mitológicas ou alegóricas – dá-las a conhecer e alertar para a sua importância, num capítulo da história de arte que tem, até agora, sido menosprezado, num período histórico que não tem sido devidamente estudado e para o qual, no afã de se chegar ao modernismo, tem sido visto preconceituosamente como uma época menor²⁸⁶.

Na análise e descrição destes edifícios, ficaremos a conhecer a sua arquitectura, as famílias que os habitaram e que conseqüentemente foram as encomendantes destas obras. Descreveremos, assim, os seus próprios interiores, dando destaque à sua pintura decorativa.

²⁸⁵ Já durante a vida de Pereira Cão (1841-1921) alguns dos edifícios pintados por este artista foram sendo demolidos (como por exemplo, à entrada da Rua do Salitre). Este pintor ao tomar conhecimento destas situações, deslocava-se a estes palacetes para, de escopro e martelo em punho, destacar algum motivo, que retirava do estuque, e que guardava, mandando-o emoldurar depois. Alguns dos seus descendentes ainda os guardam religiosamente.

²⁸⁶ Vide Barry Bergdoll, *European Architecture 1750-1890*, 2000.

4.1. Palácios e Palacetes Urbanos

4. 1.1. Palácio Castelo Melhor, mais tarde Foz



1 – Fachada do Palácio Foz.

Este palácio sobejamente conhecido, pelo menos o seu exterior, situa-se na Praça dos Restauradores, e constitui um dos mais importantes exemplos e conjuntos palacianos que nos ficou da Lisboa de Setecentos e Oitocentos²⁸⁷. A sua história é atribulada, as famílias que lhe deram nome aí viveram pouco tempo, a maior parte do seu recheio – pinturas de cavalete, mobiliário, tapeçarias e tapetes, esculturas e bibelots – encontra-se disperso, pois o edifício foi, por diversas vezes, a leilão²⁸⁸. Apesar da riqueza patrimonial deste palácio ser amplamente reconhecida, o que hoje em dia podemos admirar é o “esqueleto” do que foi esta casa, sobretudo a partir da segunda metade do século XIX, e até à primeira década do século XX. Mantêm-se os estuques decorativos, a azulejaria, a pintura decorativa, os pavimentos, a escadaria nobre, a estatuária, mas podemos afirmar que quase tudo o que era móvel na sua decoração original já não faz parte dos seus interiores.

O edifício, actualmente, “sem cousa alguma das suas preciosidades de museu”²⁸⁹, como nos diz o olisipógrafo Norberto de Araújo, foi construído nos finais do século XVIII, num contexto e num ambiente de post terramoto de 1755, em terrenos pertencentes à família Vasconcelos e Sousa²⁹⁰. Esta família titular, Condes da Calheta e Marqueses de Castelo

²⁸⁷ Vide AAVV, Revista “Monumentos”, nº 11, Setembro de 1999, número inteiramente dedicado ao Palácio Foz

²⁸⁸Vide Norberto Araújo, Peregrinações em Lisboa, Livro XIV, 1993, p. 20.

²⁸⁹Idem, p. 21.

²⁹⁰Vide Afonso Zúquete, Nobreza de Portugal e do Brasil, Volume Segundo, 1984, pp. 502-508.

Melhor, decidiu edificar o seu novo palácio lisboeta, no lado ocidental do futuro Passeio Público²⁹¹, oposto àquele onde possuíam o seu anterior palácio, que ficara completamente em ruínas com o grande terramoto. As obras teriam tido início em 1777 (o projecto de arquitectura, datado de 1769, catorze anos após o terramoto, é de um arquitecto até hoje não identificado), no período que se convencionou chamar de Viradeira, no reinado de D. Maria I, e correspondem a uma encomenda de D. António José de Vasconcelos e Sousa, segundo Marquês de Castelo Melhor, ao arquitecto italiano, Francisco Xavier Fabri (1761-1807)²⁹².

O projecto de Fabri²⁹³, nitidamente neoclássico, é majestoso e depurado e não se chega a executar na sua totalidade. Este arquitecto italiano projectara um edifício com mais um piso do que se chegou a concretizar, um andar de sacadas, com um zimbório ao centro e um pequeno torreão em cada extremidade, projecto que nem os arquitectos seus sucessores, nem os encomendantes posteriores, levariam a cabo.

No século XIX, em 1807, coincidindo com o ano da primeira invasão francesa, chefiada pelo General Jean Andoche Junot, as obras deste palácio seriam interrompidas com a morte do arquitecto Fabri. Além disso, nesse mesmo ano, na eminência da ocupação da cidade de Lisboa, pelas tropas francesas, grande parte da família Castelo Melhor parte para o Brasil, acompanhando o Príncipe Regente D. João, assim como a Corte de Portugal²⁹⁴.

Apenas em 1845, já em pleno período cabralista, as obras de conclusão deste conjunto palaciano serão retomadas. Treze anos depois, em 1858, nos anos primeiros da

²⁹¹O Passeio Público foi criado pelo Marquês de Pombal e projectado entre 1764 e 1771. Mas terá sido D. Fernando de Saxe Coburgo Gotha, a colocar na moda da burguesia lisboeta, o hábito de passear neste local. O Passeio Público viria a ser destruído em 1886 com a inauguração da Avenida da Liberdade no mesmo sítio. Cf., Maria Alexandra Salgado Ai Quintas, *Do Passeio Público à Pena. Um Percurso do Jardim Romântico, Tese de Mestrado em Reabilitação de Arquitectura e Núcleos Urbanos*, Faculdade de Arquitectura/Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2001, 1 Volume.

²⁹² Este artista italiano esteve activo em Portugal a partir de 1790.

²⁹³ Afirma José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XIX*, Bertrand Editora, Lisboa, 1990, Primeiro Volume, p. 352: “Outro fidalgo antigo fez obras no seu palácio, pela mesma altura: o 4º marquês de Castelo-Melhor, imprimindo então, entre finais de 40 e de 50, uma feição romântica mais luxuosa à casa que Fabri traçara; e também lá, pelo menos na capela que delinearão, nós vemos trabalhar Cinatti e Rambois. Só nos finais do século, porém, o palácio ganharia a sua feição definitiva, já em mãos de recente fidalguia titulada. “ Sobre a obra arquitectónica de Cinatti cf. Joana Esteves da Cunha Leal, *Giuseppe Cinatti (1808-1879): Percurso e Obra*, Tese de Mestrado em História da arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, 2006.

²⁹⁴ Vide Jean-François Labourdette, *História de Portugal*, 2003, p. 475.

Regeneração, o edifício encontrava-se concluído, ou seja, oitenta e um anos após o início das obras primitivas e oitenta e nove anos depois do projecto inicial. E assim, de 1858 a 1889 o edifício foi de facto habitado pela família Castelo Melhor. Neste último ano o edifício iria mudar de proprietários. D. Helena do Santíssimo Sacramento de Vasconcelos e Sousa (1836-1900), nona Marquesa de Castelo Melhor²⁹⁵, vende o palácio em 1889 a Tristão Guedes de Queirós Correia Castelo Branco (1849), primeiro Marquês da Foz, filho dos primeiros Condes da Foz²⁹⁶. Este personagem era oficial-mor honorário da Casa Real e grande proprietário, e notabilizou-se como coleccionador de arte e empresário de grossos cabedais. Imerso no mundo dos negócios, alguns de interesse público, construiu linhas férreas. Ficaram conhecidas as grandes festas mundanas que deu no seu Palácio dos Restauradores²⁹⁷. O figurino e imagem que conhecemos deste palácio vêm-nos dos tempos do opulento Marquês da Foz.

Nas mãos do Marquês da Foz, o edifício palaciano iria ganhar um novo cunho e tornar-se-ia numa residência de estilo eclético, barroquizante e revivalista, tal como era a moda da época. O palácio iria assim sofrer grandes transformações de modo a dar-lhe um carácter ainda mais monumental. Para tal efeito, o Marquês da Foz, decide contratar como arquitecto José António Gaspar (1842-1909), que irá alterar consideravelmente o edifício concebido por Fabri, concedendo-lhe uma maior solenidade e imponência, tornando-o menos depurado e classicizante e mais ornamentado. Sob a sua direcção o palácio adoptou o estilo Napoleão III, e nele trabalharam um sem número de mestres de oficinas de artes, assim como escultores e pintores. Nesta campanha arquitectónica e decorativa irão trabalhar nomes como José Simões de Almeida (1844-1926), Leandro Braga (1839-1897), Luigi Manini (1848-1936), António Francisco Baeta, José Malhoa (1855-1933), Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929) e Rafael Bordalo Pinheiro, Domingos Meira, José Onofre e muitos outros.

O edifício de estilo Napoleão III²⁹⁸ apresenta uma planta rectangular, realizada a partir de um pátio também de planta rectangular. É constituído por três andares e a fachada é

²⁹⁵ Vide Afonso Zúquete, *Nobreza de Portugal e do Brasil*, 1984, Volume Segundo, p. 507.

²⁹⁶ Idem, pp. 619 e cf. Também Artur Monteiro de Magalhães, *Os Primeiros Condes da Foz Ascendência e Descendência*, Livraria Esquina, Porto, 1996.

²⁹⁷ Ibidem, pp.619-620.

²⁹⁸ Vide Carlos Schneeberger Ataíde, *Palácio Foz*, 1984 e do mesmo autor uma actualização do mesmo trabalho, *Palácio Foz*, 2010.

pontuada por vinte e uma varandas no andar nobre e por dezanove janelas no piso térreo. As mansardas são percorridas por um conjunto de trapeiras e óculos de uma grande elegância. O edifício é coroado por uma balaustrada e por dois frontões triangulares monumentais (que apresentam, no tímpano, as armas do Marquês da Foz), coroados por peças escultóricas da autoria de Simões de Almeida. Estes baixos-relevos colocados sobre os frontões e concebidos por este escultor, acrescentam à fachada principal pompa e monumentalidade e sublinham o orgulho do seu novo proprietário, então recentemente agraciado com o título de Marquês.

Quanto aos seus interiores, o entalhador Leandro Braga foi responsável pelas obras de talha, e pela coordenação geral dos trabalhos de concepção interior do agora Palácio Foz. Os novos estuques do edifício foram executados por Domingos Meira, operário especializado nesta técnica e oriundo de uma família nortenha de Afife, há muito ligada a esta actividade industrial. O trabalho de metais foi entregue à Casa Moreau, de Paris. Destaca-se a guarda da escadaria monumental, de bronze fosco e dourado, assim como os metais cinzelados de portas e janelas. Por fim, os azulejos decorativos aplicados nos fogões de sala são da autoria do ceramista Rafael Bordalo Pinheiro.



2- Pintura do tecto da escadaria. Luigi Manini.

Vejamos agora a pintura decorativa – realizada a têmpera, ou a óleo sobre tela incorporada – área que nos interessa em particular. Destacaremos apenas as salas e as áreas que possuam trabalhos nesta técnica artística.

Quando passamos a entrada nobre do Palácio Foz deparamo-nos com uma escadaria monumental, em três panos, executada, a sua guarda na prestigiada casa parisiense Moreau. Podemos, sem dúvida, afirmar que é uma das mais belas escadarias palacianas de todo o País²⁹⁹, quase sem rival nos edifícios da capital, apenas irmanada com a escadaria dos Paços do Concelho de Lisboa, que nos faz elevar o olhar para a sua cúpula magistralmente pintada por Pereira Cão e Columbano Bordalo Pinheiro, numa apropriação, também cenográfica, que se aproxima do sagrado³⁰⁰.

A pintura que recobre a escadaria é da autoria do cenógrafo italiano Luigi Manini³⁰¹, assim como o tecto para o qual o nosso olhar é captado, que reveste esta escadaria monumental. Com efeito, Manini, mestre na cenografia³⁰², cria aqui um cenário, intencional na estratégia do pintor, e criador de uma atmosfera poética, solene e inteiramente palaciana. De todas as pinturas decorativas deste palácio, esta, que se deve ao pincel do artista italiano, é sem dúvida, a melhor. Analisemos mais em detalhe esta composição pictórica:

Do tecto irrompe como que uma cimalha com cornijas, capitéis e volutas, falsa arquitectura, em *trompe l'oeil*, criando uma ilusão perspéctica, coberta por um céu azul povoado de nuvens para o qual o nosso olhar é atraído. As nuvens parecem de facto flutuar sobre as nossas cabeças, e aquele “tecto aberto” prolonga ilusoriamente o próprio edifício, faz-nos sentir, ficticiamente, ao ar livre, quando se vai subindo a escadaria até chegarmos a um último piso “aberto para o céu”. A escala é grandiosa, e a simbiose entre arquitectura e céu está magistralmente conseguida, os tons da falsa cornija misturam-se com os do céu criando uma atmosfera aérea, cuja geometria e composição nos arrasta para o seu centro, donde pende uma monumental lanterna. Esta lanterna de bronze e cristal biselado, adornada de atlantes e cabeças de leão, com mais de um metro de altura e quase dois e meio de diâmetro, foi a resposta a uma encomenda à Casa Moreau e foi nitidamente inspirada na lanterna, mais pequena, da entrada da capela do palácio de Versalhes.

²⁹⁹ Vide Carlos Schneeberger Ataíde, 2010, p. 35.

³⁰⁰ Vide Miguel Leal, *A Pintura a Fresco entre Dois Séculos: Pereira Cão (1841-1921) e a Pintura Decorativa em Portugal*, 2006, pp. 48-51.

³⁰¹ Vide Denise Pereira, artigo “A Cenografia Oitocentista como Fonte de Cultura Visual e de Ideologia”, pp. 147-160, in *Revista de História da Arte*, nº 10, Práticas da Teoria (Coordenação de Joana Cunha Leal e Mariana Pinto dos Santos), IHA, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, INCM, Outubro de 2013.

³⁰² Vide AAVV, *Quinta da Regaleira, Luigi Manini, Imaginário & Método, Arquitectura & Cenografia*, 2006.

Este tecto em sanca imitando as antigas técnicas perspectivas a fresco de longa tradição em Itália, destacar-se-ia em qualquer conjunto palaciano, dada a sua expressão cenográfica e a sua qualidade plástica e faz-nos lembrar os tectos de Tiepolo³⁰³.

A galeria da escadaria monumental, no reverso do plano inclinado, possui, também, pintado a têmpera, um conjunto de grotescos que o artista de Cremona pintou com o auxílio de Francisco Baeta. Esta composição delicada é composta por uma sucessão de ornatos, mesclando os tons de dourado e cinzento, numa sucessão de pormenores arquitectónicos (em tons de cinzento), donde emergem figuras mitológicas que ora, esvoaçam, ora bailam. Uma delas tem uma curiosa figura de diabo criança, que toca pandeireta, de mão dada com uma mulher que baila, semi desnuda, enquanto sereias irrompem de cornucópias abundantes, que se entrelaçam entre si, ligadas por falsos capitéis e varões estilizados, num conjunto festivo. Toda a composição parece ter vida, dada a sucessão imagética – quase como se tratasse de um filme desdobrado em partes (frames) – e esse movimento é também conseguido pelo próprio suporte da pintura, o reverso da escadaria, estucada e ligeiramente abobadada, que sobe e faz com que o nosso olhar percorra aquela sucessão de imagens que nos acompanha até chegarmos ao andar nobre.

A Sala dos Espelhos, ou de Baile, é monumental e nitidamente inspirada na sala homónima do Palácio de Queluz e esta, por sua vez, no de Versalhes. Tem uma área de mais de cento e setenta metros quadrados e uma altura de catorze. De estilo Luís XV (Regência), “conservando ainda uma certa sobriedade e equilíbrio Luís XV”, no dizer de Carlos Schneeberger de Ataíde³⁰⁴, possui um tecto oval elíptico na parte central sobrelevada, que se encontra revestido por uma pintura alegórica cuja atribuição ainda não é totalmente segura. Os estuques decorativos desta sala, pintados a dourado, são de Leandro Braga e nas paredes apresentam motivos bélicos, enquadrados por grinaldas de madeira. A parede que dá para a fachada principal é composta por cinco janelas de sacada que abrem para a Praça dos Restauradores, na parede oposta encontram-se as portas de espelho emoldurados de frisos e talha, restaurada por Leandro Braga. Os cantos deste salão são suportados por quatro Atlantes, reproduzidos de um modelo de Simões de

³⁰³Giambattista Tiepolo, ou Giovanni Battista Tiepolo (Veneza, 1696; Madrid, 1770), ficou conhecido pelos seus frescos cenográficos, com uma paleta de cores frias.

³⁰⁴ Carlos Schneeberger de Ataíde, Palácio Foz, 2011, p. 45.

Almeida e o entablamento de todo o salão é suportado por dezasseis pilastras. No meio do tecto, na cúpula que sai da sanca acentuada, encontra-se uma pintura holandesa do século XVII, em tela decorativa, inscrita num quadrifólio representando Vénus, Baco e quatro putti, atribuída a Weenix (pai)³⁰⁵. Esta pintura é uma apologia do romance, e dos deleites da vida amorosa e sensual. Ladeando esta obra encontramos duas telas decorativas da autoria de Columbano, com temas alegóricos.

A sanca curva e as sobreportas, apresenta dezasseis medalhões também da autoria de Columbano Bordalo Pinheiro, compostos por figuras decorativas e mitológicas (estas pinturas seriam pintadas a óleo sobre tela e depois encaixadas nos tectos). Sobre este trabalho decorativo deste artista, relembremos a opinião de Fialho de Almeida: “só destoavam da galanteria preciosa da sala, os horríveis meninos de Columbano, concebidos na desinteria de um espírito avesso às leis do gosto, verdes de podres, com orelhas de cão e anatomias de fenómeno”. Estas figuras apenas delineadas e pouco realistas não agradaram ao conhecido jornalista e crítico³⁰⁶.

A chamada Sala dos Painéis não é tão monumental como as anteriores. A sanca é decorada por estuques e por dois grandes quadros da escola flamenga do século XVII, da autoria de Snyders, que representam cenas de mercado. Possui ao meio um grande lustre inglês de cristal e bronze do século XVIII.

Nos quatro ângulos, possui quatro medalhões executados em tela decorativa, em molduras cordiformes, executados por Malhoa (muito superiores aos de Columbano), e que representam os quatro elementos – Água, Terra, Ar e Fogo.

Os chamados aposentos da Marquesa foram decorados por Francisco Vilaça.

As pinturas decorativas do Palácio Foz são de diversas temáticas e de diferentes tipos. A maior parte são telas decorativas executadas a óleo (por Columbano e Malhoa), apenas duas são a têmpera e realizadas sobre estuque (Manini e Francisco Baeta). Alegóricas, mitológicas, figurativas, ou ornamentais, entre todas elas se distinguem as de Manini.

³⁰⁵ Jan Baptist Weenix (1621-1660), foi um conhecido pintor barroco holandês.

³⁰⁶ Fialho de Almeida, *Vida Errante*, 1925, p. 225.

4.1.2. Palácio Palmela na Rua da Escola Politécnica



3 – Fachada do Palácio Palmela.

Este palácio que tem história antiga, foi construído nos finais do século XVIII e ficou conhecido pelo nome da última família que o habitou, antes de se tornar, em 1980, na sede de uma instituição pública, a Procuradoria-Geral da República³⁰⁷.

Esta casa foi construída a partir de 1792, quando D. Maria I doou a Manuel Caetano de Sousa, arquitecto de obras públicas, a extrema da antiga Quinta do Noviciado dos jesuítas, na zona que fazia fronteira com o Rato. Com as sobras da pedra doada pela monarca provenientes da construção da Basílica da Estrela e do Chafariz do Rato, Manuel Caetano de Sousa manda construir uma grande casa apalaçada (mas muito diferente que da que conhecemos hoje em dia). Manuel Caetano de Sousa morre, e o seu filho Francisco António de Sousa, também arquitecto, herda o edifício. No momento em que a família real portuguesa continuava a residir no Brasil, em que os franceses já haviam sido derrotados pelas tropas luso-britânicas, Portugal vê-se dominado pela presença britânica, em que o general Beresford, se comportava como um autêntico governador. Ali bem perto, na Rua do Salitre, o General Gomes Freire conspira contra esta presença britânica, e parece que no palácio da Rua da Escola Politécnica, também se chegaram a realizar

³⁰⁷ Vide AAVV, Procuradoria-Geral da República, Palácio Palmela, 1987. Cf. também Norberto de Araújo, Peregrinações em Lisboa, Livro XIV, Vega, 1993, pp. 19-21.

algumas reuniões preparatórias de um golpe e no qual se viu, também implicado o seu anfitrião, Francisco António de Sousa. Esta conjura foi descoberta, o golpe abortou, Gomes Freire de Andrade foi executado no forte de S. Julião da Barra, e Francisco António foi deportado para África. O edifício em que morava foi confiscado pelas autoridades, ficou a fazer parte do património do Estado, e nele instalou-se a sede da Intendência Geral da Polícia, o que viria a durar muito pouco tempo, pois logo em 1822, o edifício iria à praça e seria arrematado por Henrique Teixeira de Sampaio, o primeiro Barão de Teixeira e primeiro Conde da Póvoa.

Henrique Teixeira de Sampaio (1774-1833)³⁰⁸, nascido em Angra do Heroísmo, era filho de Francisco José Teixeira de Sampaio, fidalgo da casa real, cavaleiro professo na Ordem de Cristo e negociante de grosso trato e de sua mulher D. Eulália Cabral de Melo Carvão. Estudou em Inglaterra e ali iniciou a sua actividade comercial. Já em 1800 foi nomeado comissário-geral dos fornecimentos do exército, o que fez aumentar enormemente a sua fortuna. Detentor do monopólio exclusivo dos fornecimentos ao exército, e atravessando o período calamitoso das Invasões Francesas (em que teve de fazer diversos empréstimos pecuniários ao Estado), a sua fortuna tornou-se, em pouco tempo, numa das maiores de Portugal. Em 1823, quando se constituiu o Ministério da Presidência (presidido, à época pelo Conde de Palmela, e futuro Duque do mesmo título), Teixeira de Sampaio fez parte do governo como Ministro da Fazenda. Foi também Presidente do Real Erário, Par do Reino, Conselheiro de Estado, Senhor de Sampaio (a 22-5-1816), Barão de Teixeira (por decreto de 16-3-1818, do Príncipe Regente D. João) e elevado à Grandeza de Conde, por duas vidas, em Decreto de 3-VIII-1823. Era também agraciado com a grã-cruz da Ordem de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa e Comendador das de Cristo e Torre e Espada³⁰⁹.

Como vimos o edifício seria comprado em 1822 e inteiramente transformado. Teixeira de Sampaio aumentou-lhe um andar, deu-lhe um ar mais palaciano, criou novos acessos internos (mandou desenhar uma imponente escadaria que conduz ao primeiro andar e ao andar nobre), fechou o saguão, mandou alterar a disposição das divisões internas, e desenhar salões palacianos, que foram decorados, e aumentou-lhe as comodidades, assim como transformou a capela. A partir de então, nesta campanha arquitectónica e decorativa

³⁰⁸ Afonso Zúquete, Nobreza de Portugal e do Brasil, 1984, Volume Terceiro, pp. 427-428.

³⁰⁹ Idem, Terceiro Volume, pp. 174-175.

inteiramente neoclássica, o edifício, ganhou, de facto, um ar e dimensões palacianas. Teixeira de Sampaio morreria em 1833, e pouco depois, também o seu filho primogénito, ainda menor, o Segundo Conde da Póvoa. Sobrevive-lhe a sua filha D. Maria Luísa de Sampaio Noronha, que herda os seus bens e esta propriedade. A mão de D. Maria Luísa era muito disputada na sociedade lisboeta de então e esta virá a casar com o filho dos Palmela, o futuro Segundo Duque (as famílias já se conheciam há muito e, como vimos anteriormente, o seu pai havia sido ministro num Ministério presidido por Palmela). É a partir deste casamento que esta propriedade entra na posse da família Palmela³¹⁰ e nesta permanecerá até 1977, data em que vende este palácio ao Estado, para nele se instalar a Procuradoria-Geral da República.

Deste casamento com o futuro segundo Duque de Palmela³¹¹, virá a nascer, em 1841, D. Maria Luísa Domingas de Sales de Borja de Assis de Paula de Sousa Holstein, talvez a mais famosa das Duquesas (a terceira no título) de Palmela. A terceira duquesa (1841-1909) foi uma conhecida artista (discípula de Anatole Calmels, artista francês que viera para Lisboa), escultora e ceramista. Mandou construir o belo pavilhão de inspiração alemã que se encontra no terraço ajardinado deste palácio, para seu atelier, e aqui fez muitas das suas peças escultóricas e cerâmicas, conhecidas estas últimas como as louças do Ratinho. A Duquesa de Palmela procurou dotar este palácio de maior magnificência, e levou a cabo diversas campanhas arquitectónicas e decorativas, que procuraram embelezar o edifício primitivo, decorando os seus interiores e melhorando a sua arquitectura. No seu interior

³¹⁰ Afirma José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Bertrand Editora, 1990, Primeiro Volume, pp. 351-352: “Palmela, homem de velha nobreza e de excelente formação de gosto, ganha em Itália, onde vimos agir, em protecção aos artistas portugueses, seu pai, o embaixador D. Alexandre de Sousa Holstein, foi uma das grandes figuras da política portuguesa do romantismo – “italiano astuto” (como dizia Oliveira Martins) num liberalismo moderado, à inglesa. No seu palácio setecentesco do Calhariz fez ele sucessivas obras, em 39-42 (dirigidas por Manuel Joaquim de Sousa) e em 44, a que Raczyński se referiu com reticências, e que foram dirigidas pelos excelentes cenógrafos de São Carlos, Cinatti e Rambois, dois italianos que irão ter funda e assaz inesperada acção na arquitectura nacional. Mas a grande casa da família vir-lhe-ia às mãos em 39, por aliança com a herdeira do Póvoa, ministro da Fazenda da Vilafrancada, que começara a enriquecer abastecendo os exércitos anglo-lusos e formara depois a maior fortuna do tempo. Em 22 o Póvoa comprara a pequena casa que o arquitecto Manuel Caetano de Sousa edificara; renovou-a então, e novas e importantes obras, com aumento do terceiro andar, ela recebeu em 42-43, segundo o gosto (por vezes pompeiano na decoração das salas) do duque de Palmela, a quem a nora trouxera o palácio em dote; a 3ª duquesa, que encontrámos já como escultora discípula de Calmels, mandou fazer novas obras em 65-66, nobilitando então a escadaria monumental, e ainda em 1902, pouco anos antes de morrer, ela faria o seu mestre executar as duas esculturas “engainées” para engrandecimento do novo portal. É uma moradia rica, de sólido aspecto burguês, tal como convinha à nobreza constitucional, ou constitucionalmente adaptada, e, sem dúvida, com a sua fachada sóbria, de nove vãos (que, antes de receber o portal de gosto académico, se achava “merecer mesquinho comentário”), o melhor palácio da capital, neste período”. O sublinhado é nosso.

³¹¹ Vide Afonso Zúquete, *Nobreza de Portugal e do Brasil, 1884*, Volume Terceiro, p.104.

conservou grande parte da colecção artística constituída pelo seu avô, o Primeiro Duque de Palmela, em particular, as telas de Domingos António Sequeira. Mandou alargar salas (como a grande sala de jantar), refez tectos em estuque e paredes, e encomendou todo o gradeamento exterior (que decora as varandas e algumas janelas), obra que foi encomendada em Paris. Os muros de suporte do jardim “suspenso” e que dão para o Largo do Rato e pegam com o seu chafariz, foram mandados embelezar com balaustradas, alegretes e outros vasos de pedra, o que tornou o jardim muito mais monumental; foram também introduzidas novas espécies florais e exóticas; fecharam-se, também todas as portas laterais do piso térreo.

O edifício com os seus nove vãos de fachada e três andares, foi inteiramente coberto por calcário branco e rosa, que cobria assim o antigo reboco, das quatro fachadas do palácio. Por fim, em 1902, a fachada ganharia um novo ponto de interesse. José António Gaspar (arquitecto da antiga Casa da Moeda e do “novo” Palácio Foz) dirigiu estas obras e refez o portal de entrada, atribuindo-lhe uma maior escala e um ar mais palaciano. A porta principal foi decorada com um conjunto escultórico de Anatole Calmels (mestre da dona da casa e terceira duquesa), e que ficou ladeada por duas cariátides da sua autoria (representam a Força Moral e o Trabalho), encimadas pelo brasão da família, que representa os Sousa-Arronches (ou Sousa-Calher), sobrepujados pela coroa de duque, e o manto de arminhos do seu pariato.

Esta casa era agora verdadeiramente o figurino da família Palmela, que como uma antiga família nobre de solar, mandava colocar na fachada o escudo de armas identitário da sua família. A terceira duquesa de Palmela faleceria em Sintra em 1909, nas vésperas da instauração da República. Esta casa manteve ainda muito do seu antigo esplendor com D. Domingos de Sousa Holstein, que foi o quinto duque de Palmela e embaixador em Londres. Após a sua morte o palácio seria vendido ao Estado, como anteriormente vimos, e onde, desde então, se encontra a Procuradoria-Geral da República.

Desde 1792, quando pertencia a Manuel Caetano de Sousa, passando pela época em que foi sede da Intendência Geral da Polícia, quando foi comprado por Teixeira de Sampaio, e passou depois, pelo casamento, para a família Palmela, até chegar ao Quinto Duque de Palmela, este edifício tem uma história rica, atribulada, e nem sempre é muito fácil decifrar pormenores essenciais (como as autorias), no que diz respeito a grande parte

das campanhas arquitectónicas e decorativas nos seus interiores. Começou por ser um grande casarão sem pretensões arquitectónicas e aristocráticas, e pouco a pouco, de geração em geração, viu os seus interiores e exteriores enriquecidos e enobrecidos, perdendo definitivamente aquele ar de grande mansão sem um estilo muito definido de finais do século XVIII.

Passemos então a descrever e analisar a pintura decorativa que permanece nos seus interiores.

José Sarmiento de Matos³¹² que escreveu a principal monografia até agora existente sobre este palácio, expõe as suas dúvidas, relativamente a grande parte da pintura mural dos seus interiores. Este autor, quando se refere à campanha decorativa do tempo do Primeiro Barão de Teixeira, sobre as pinturas murais nos salões palacianos, afirma:” é manifesta a influência do gosto de Jean Pillement, executadas por um artista não identificado, um dos múltiplos seguidores do pintor francês que, por então, proliferaram em Lisboa. A tradição segundo a qual algumas dessas pinturas seriam do próprio Pillement é manifestamente errónea, quer por razões cronológicas quer, ainda, por não evidenciarem a qualidade que caracterizou a obra do mestre gaulês “³¹³.

Esta sala situada na zona nordeste do palácio, e que seria antigamente um quarto de apoio, um chamado quarto de vestir, ou um quarto de brinquedos, é a que possui a decoração mais original. De pequenas dimensões, ostenta um tecto plano rebaixado e é inteiramente pintada – tecto e paredes em *trompe l’oeil*, em estilo chinoiserie. A decoração representa um pavilhão de jardim, num rendilhado de madeira que se assemelha a tabique, esta tenda ou pavilhão é constituída por cortinados suspensos, com uma cobertura de tipo guarda-sol, donde caem cortinados de tom creme suspensos. Estes cortinados apresentam chinoiseries como: uma personagem de traços asiáticos brinca com uma criança; noutra imagem vemos um oriental que se abana com um leque; noutra cena vemos uma chinesa que acena, despedindo-se. Nos cantos do tecto falsos vasos de porcelana oriental azul e branca, fazem cair flores em cascata. O friso que percorre o tecto apresenta cariátides estilizadas, rodeadas de folhagem igualmente estilizada e nos cantos

³¹² Vide José Sarmiento de Matos, História do Palácio Palmela, Parte Segunda in AAVV, Procuradoria Geral da República, 1984.

³¹³ In AAVV (Coord. de José-Augusto França), A Sétima Colina. Roteiro Histórico-artístico, 1994,p. 131.

aves. Todo o fundo desta decoração é composto por um tom azulado simulando o céu, onde se encontra esta tenda-pavilhão. Tudo constitui um belo efeito cénico de fantasia, que simula um ambiente ao ar livre³¹⁴.

Esta sala, conhecida como a sala francesa, que antigamente deveria ter as paredes cobertas por um tecido adasmacado, apenas possui no tecto, uma decoração. O tecto é coberto por estuques decorativos realçados a folha de ouro, no qual sobressaem molduras que representam rosas. A meio do tecto destaca-se um oval pintado a óleo, de carácter alegórico que representa os deuses Marte e Vénus e um Cupido. Marte deus da guerra, ajoelha-se diante da deusa do amor Vénus, enquanto um putti (na verdade um cupido brincalhão) se diverte com o seu escudo militar. Duas pombas (atributos de Vénus), afastam-se a voar. Esta alegoria representa o famoso mote – *Omniavincit amor* – que simboliza a vitória do amor, sobre o conflito e a discórdia. Foi um tema caro durante o renascimento e muito utilizado no século XVIII francês. Infelizmente esta pintura já não é a original (da qual se desconhecia a sua autoria), pois perdeu-se num incêndio em 1981. Foi realizada uma cópia sua por Júlio Brás (que aliás assina este oval e o data). A sua execução, contudo, parece-nos não ser de grande qualidade, e assemelhar-se quase a figuras caricaturizadas ou de banda desenhada, para além das pouco subtilezas cromáticas existentes nesta pintura.

Estamos perante um magnífico salão amplo contíguo (seria antes o salão de baile), que ocupa todo o ângulo sudeste do palácio. O chão é marchetado e toda a sala possui uma pintura decorativa realizada a têmpera e semi-fresco, de vincado gosto pompeiano. O tom geral da sala é pastel. A sanca que percorre o tecto integra máscaras, canéforas, grifos, putti, grinaldas, festões, urnas, flores e frutos. Em baixo da sanca, em fundo verde, são representadas figuras afrontadas, quer sejam grifos, quer sejam putti. Falsas molduras pintadas em *trompe l'oeil*, com dourados, e que simulam óvulos, acantos e folhas-de-água. Nos pés-direitos da sala, em imbrincados que incluem reservas, em forma de cartelas, que incluem músicos anjos, tritões, putti, ao lado de elaboradas arquitecturas fantasistas. A meio do tecto da sala uma grande reserva oval deveria anteriormente possuir uma pintura a óleo. Actualmente possui apenas uma ornamentação simplificada que tenta fazer pendant com o resto do salão.

³¹⁴ Idem, p. 204.

A Sala intitulada Pillement (porque inspirada no trabalho deste pintor francês), situa-se no ângulo noroeste do edifício. É inteiramente pintada a fresco e semifresco e simula uma tenda, que se abre em vários panos para três paisagens. Sustentada por colunas que saem de uma balaustrada, as cortinas desta tenda permitem desfrutar de paisagens de tom campestre.

Os cortinados estão decorados com flores entrelaçadas, simulam quase que uma cena de teatro. Estas paredes parecem contar uma narrativa que não conseguimos identificar: num primeiro quadro, destaca-se um pequeno grupo que viaja montado a cavalo; num outro quadro vemos uma paisagem do mundo rural; num terceiro e último quadro, no alto de uma colina um camponês observa uma mulher que conduz dois bois. As paisagens são notoriamente realizadas a fresco (parecem ser mais antigas do que a restante composição que as envolve e abraça, e que foi realizada segundo outra técnica. O tecto foi novamente refeito a têmpera por Júlio Brás em 1981, pois o original ficou muito danificado no incêndio ali ocorrido e representa um céu aberto, pontuado por ramagens de uma natureza artificializada e decorativa, e onde pássaros dóceis e românticos saltitam esvoaçando³¹⁵.



4- Pintura mural da intitulada Sala Pillement.

³¹⁵ Ibidem, p. 209.

Uma pequena sala contígua merece ser referida, devido ao seu tecto pintado a fresco em *trompe l'oeil* e que imita uma tenda. Dos cantos irrompem quatro canéforas aladas, seres fantásticos, que seguram cestos com flores, e donde partem arcos com trepadeiras entrelaçadas. O tecto é coberto parcialmente por um céu azul onde surge um pássaro a voar e do seu bico pende um candeeiro (solução que se pode ver em muitos palácios franceses). Esta sala com um tom mais ingénuo, recria um ambiente fresco e primaveril, onde surge uma andorinha e uma sebe de jardim estilizada na qual se entrelaça variada folhagem. Antigamente esta era um dos quartos de banho do palácio, hoje em dia é uma saleta.

A sala seguinte, a maior do palácio, ocupa as três janelas centrais do andar nobre, na fachada posterior, e corresponde à antiga sala de jantar deste palácio. Esta sala é prolongada através de um arco que se abre para uma antecâmara. A sala encontra-se decorada através de diferentes técnicas, como o estuque ornamental, a pintura sobre folha de ouro e a pintura a óleo. Nas paredes nas reservas separadas por pilastras em relevo com folhagens de carvalho e circundadas por molduras douradas, integram cercaduras pintadas a sépia sobre folha de ouro, figurando parras.

A sala que vemos agora (anteriormente seria um quarto de vestir) dá acesso à pequena sala seguinte. Possui armários embutidos na parede. A pintura decorativa desta sala é apenas e somente constituída por um tecto com uma sanca decorada com leques e flores ornamentais, por um medalhão central ornamentado donde pende um candeeiro, e por um lambrim pintado com efígies que representam figuras orientais, rodeadas de um friso ornamental de plantas estilizadas (que parece mais moderno e da mão de outro autor).

A pequena sala contígua, a chamada Sala das Rosas, ocupa o antigo ângulo sudoeste do palácio. A sala em tons de pastel é totalmente pintada a semifresco, excepto o medalhão do tecto, que é pintado a óleo. Nas paredes reservas representam urnas com flores, onde se destacam as rosas. A meio da parede, um lambrim simula uma balaustrada, e numa faixa cor de sangue de boi estão representadas górgonas, que alternam com esfinges afrontadas. A meio do tecto um medalhão central alegórico e mitológico, pintado a óleo, representa Vénus e um Cupido, segurando um ramo de rosas com espinhos que podem significar aqui as vicissitudes do amor. À volta do medalhão seis reservas repetem

e sublinham os motivos florais. Esta sala é de uma grande harmonia, e a sua pintura destaca-se pela qualidade da sua concepção.

Ainda não se conseguiu decifrar até agora a autoria da decoração mural deste palácio. Sabemos que Cinatti, Rambois e Pereira Cão participaram em várias campanhas de decoração nos diversos palácios Palmela, mas não há notícia de que tenham decorado o palácio da Rua da Escola Politécnica. É possível que tenham participado nalgum restauro neste palácio, e algumas salas poderiam ter sido decoradas por esta tríade de artistas. Contudo, algumas pinturas são certamente mais antigas, e denotam mesmo influências de Pillement que, como vimos, não poderá ser o seu autor. O mistério permanece, até talvez um dia chegarmos a conclusões mais seguras.

4. 1. 3. Palácio Praia, Viana e Monforte



5 – Fachada do Palácio Praia, Viana e Monforte.

Este vasto edifício pintado de rosa que ocupa um dos lados do Largo do Rato, marca desde os finais de Setecentos esta zona lisboeta. Actualmente é conhecido pelo nome de Palácio Praia³¹⁶, mas pertenceu a diversas famílias. Foi mandado construir ainda no século XVIII por Luís José de Brito, “contador do Real erário e tesoureiro das

³¹⁶ Actualmente este edifício é a sede do Partido Socialista Português, que o adquiriu aos descendentes do quarto Marquês da Praia e Monforte, em 1986

Contribuições para a Superintendência das Obras das Águas-Livres”, lugar para o qual foi nomeado. Como forma de pagar estes serviços recebeu, em 1781, o terreno adjacente para sul da Real Fábrica de Louça, construindo em 1784 uma grande casa nobre, que é, com as alterações que tem sofrido desde que foi erigida, a que ainda hoje existe.

Trata-se de um edifício típico da arquitectura residencial privada da época³¹⁷, com dois pisos principais, sendo o inferior de janelas de peito e o segundo de sacadas. As janelas apresentam vergas curvas, pormenor que contribui para quebrar o geometrismo e monotonia de toda a fachada. Ao centro, um enorme portal de acesso sustenta um janelão com varanda, definindo um eixo vertical a partir do qual a fachada se organiza.

Em 1817, no ano em que dá a conspiração de Gomes Freire de Andrade contra a presença britânica e quando a família real ainda se encontra a viver no Brasil, o edifício foi adquirido por Joaquim Pedro Quintela (1748-1817), Primeiro Barão de Quintela³¹⁸ que viria a morrer naquele mesmo ano. Em 1828 a neta do Primeiro Barão de Quintela, D. Maria do Carmo da Cunha Quintela (1814-1888), Marquesa de Viana por via do casamento, herda aquele edifício. Casada com o Segundo Marquês de Viana, D. João Manuel de Meneses (1810-1890), capitão-tenente da Armada, Par do Reino e Grã-Cruz da Ordem de Cristo.

Durante o período da família Viana, o edifício foi sujeito a várias modificações internas de modo a adequar-se às solicitações dos seus novos habitantes. De 1842 a 1855, são construídos novos salões e remodelados outros: inauguram-se o “fumoir” de estilo turco, forrado de estofos orientais (1842), o salão de leitura e de jogo (1843), dividido por um arco e sustentado por colunas, com paredes forradas a papel “moiré amarelo” e uma nova sala “mobilada à renaissance” (1855); no salão de baile abrem-se arcos de modo a facilitar a comunicação com os três novos salões (1843). No lado poente (rua das Amoreiras), conclui-se o acrescento do palácio e constrói-se a varanda do jardim (1852). Em 1839, o Marquês de Viana já tinha comprado também os terrenos e o edifício da Real Fábrica da Louça, edificando nesse local o palacete contíguo que foi também acrescentar o Palácio Viana no lado nascente, junto à actual Calçada de Bento da Rocha Cabral. Nesse edifício,

³¹⁷ Vide Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara, *Azulejaria do Século XVIII, Espaço Lúdico e Decoração na Arquitectura Civil de Lisboa*, 2007, p.191

³¹⁸ Vide Afonso Zúquete, *Nobreza de Portugal e do Brasil, Volume Terceiro*, p. 481.

o Marquês mandou construir uma capela, com traça do arquitecto Joaquim Manuel de Sousa (1774-1851).

Entre 1828 e finais de 1860, o Palácio Viana – como passou a ser denominado – viveu o seu período áureo, de grande ostentação e sociabilidade, acolhendo nos seus salões a elite social Oitocentista e a própria família real. A par dos saraus e espectáculos em que se cantava ópera, sucediam-se os bailes e os jantares onde brilhava a elegância das vestes. As crónicas da época descrevem a opulência das salas, do mobiliário e dos objectos decorativos.

Arruinados os Marqueses de Viana, vêm-se forçados a vender o palácio em 1876. Desta vez o seu novo comprador foi D. Luís Coutinho de Albergaria Freire (1797), Primeiro Visconde de Monforte³¹⁹, bacharel em Filosofia (pela Universidade de Coimbra), grande proprietário (nos distritos de Évora e Lisboa), fidalgo-cavaleiro da Casa Real, Par do Reino, 12.º administrador do Morgado dos Freires (em Avis), senhor dos vínculos de Soares de Albergaria e de Coutinhas, de Veiros e Estremoz, coronel e reformado como Marechal-de-Campo.

Este edifício mudaria novamente de proprietário após a morte do Visconde de Monforte, mas manteve-se contudo na mesma família. Com efeito esta casa passou para a sua filha, D. Maria José Coutinho Maldonado Albergaria Freire, casada com D. António Borges de Medeiros Dias da Câmara e Sousa (1829-1913), agraciado com o título de Primeiro Marquês da Praia³²⁰. A partir dessa data, passou a ser conhecido como Palácio Praia e Monforte. Nos seus interiores sucederam-se importantes programas de valorização ornamental, além de uma nova organização dos espaços. Numa primeira fase o Palácio, abandonado e deteriorado após a ruína dos Marqueses de Viana, foi revitalizado imprimindo-se-lhe uma nova decoração de acordo com os revivalismos de finais do século XIX. São dessa época a reconstrução da Sala Chinesa, cujas pinturas assinalam datas entre 1881/3; a sanca e as sobreportas da Sala dos Brasões onde figuram as armas da família Praia e Monforte, as telas que emolduram a escadaria (1880), e todas as citações heráldicas espalhadas pelas salas, incluindo o brasão apostado no frontão da fachada poente.

³¹⁹ Idem, Volume Terceiro, p. 14.

³²⁰ Ibidem, Volume Terceiro, pp. 177-178.

Passando o átrio deste palácio e a sua magnífica porta guarda-vento deparamo-nos com uma escadaria de aparato, que se divide em dois lanços e que produz um efeito cenográfico (as guardas de ferro desta escadaria estão repletas de citações heráldicas). Colocadas nas paredes que acompanham esta escadaria encontramos três telas pintadas a óleo, de grandes dimensões, da autoria do pintor portuense Joaquim Vitorino Ribeiro (1849-1928), e que representam o Outono, o Verão e a Primavera, excluindo-se o Inverno (esta escolha corresponderá a um desejo da encomenda, ou é de facto assim por uma questão de criação de um espaço cenográfico e de geometrismo?) Na verdade, com as características da escadaria e as proporções das telas, uma quarta dificilmente se encaixaria naquele equilíbrio cenográfico tão bem conseguido).



6 – Escadaria nobre do Palácio Praia, Viana e Monforte. Pinturas de Joaquim Vitorino Ribeiro.

No andar nobre encontramos uma sala oriental de reduzidas dimensões, que se inscreve na moda dos exotismos revivalistas de finais do século XIX e na longa tradição de contactos e relações entre Portugal e o Oriente. Toda a pintura, as portadas, e os rodapés lacados, é profusamente decorada com motivos orientais, em tons de vermelho, dourado e negro e conferem a esta pequena sala, um luxo que se destaca e uma autêntica jóia que se aproxima um pouco da sala oriental do Palácio Valleflor, no Alto de Santo Amaro. Estas pinturas foram executadas pelo artista nortenho Jorge C. Ferreira Pinto.

Esteves Pereira no artigo que escreve para o Dicionário Portugal (o primeiro Dicionário português de tipo Larousse), sobre o pintor Pereira Cão, refere que este palácio foi pintado por Pereira Cão na fase em que era discípulo dos mestres Cinatti e Rambois, e que este ali voltou para restaurar várias salas³²¹. Constatamos que da época da campanha decorativa de Cinatti e Rambois e Pereira Cão, já quase nada sobreviveu, pois muita coisa

³²¹ Afirma Esteves Pereira no Dicionário Portugal, V Vol., p. 635: Pereira Cão decorou o palácio“ do Marquez de Vianna, ao Rato, mais tarde do Marquez da Praia e Monforte, restaurando por ordem d’este ultimo as salas onde trabalhara trinta annos antes; “

foi alterada nas sucessivas campanhas decorativas, arquitectónicas e de restauro. Contudo, creio que sem qualquer margem de dúvida, a intitulada actualmente Sala dos Pássaros ou da Caça, possui ainda pinturas decorativas que atribuímos a Pereira Cão. Conhecido pintor genérico, especialista em flores e pássaros, as aves pintadas para o tecto deste salão, denotam a sua pincelada e vigor, e são ultra-naturalistas como muitas das pinturas com igual motivo da sua autoria. Têm alguma analogia com as pinturas que realizou para a escadaria dos viscondes de Alves Machado, na Rua do Salitre, também da autoria deste pintor de frescos, e tal como as figuras que decoram o tecto do Palácio Praia, são também ultra-naturalistas.

4. 1. 4. Palacete do Conde de Valenças



7 – Fachada do Palacete do Conde de Valenças.

O Bairro da Lapa começou a ser construído após o terramoto de 1755, em terrenos que escaparam à fúria daquele cataclismo e numa zona considerada mais segura, tal como Campo de Ourique³²². De facto quem deu início a este bairro, foi Jacinto Fernandes Bandeira (1745-1806), Primeiro Barão de Porto Covo da Bandeira³²³ (o título de Barão foi-lhe concedido em 1805, pelo Príncipe Regente D. João) filho de Luís Fernandes e de Domingas Antunes, homem de negócios, cavaleiro da Ordem de Cristo, escrivão do

³²² Vide José Sarmiento de Matos, *Uma Casa na Lapa*, Fundação Luso-Americana, Quetzal Editores, 1994.

³²³ Vide Afonso Zúquete, *Nobreza de Portugal e do Brasil*, Volume Terceiro, p. 170.

Desembargo do Paço, deputado, inspector da Junta de Comércio, fidalgo-cavaleiro, Comissário da Marinha, Conselheiro da Real Fazenda e alcaide-mor de Vila Nova de Milfontes³²⁴. O Visconde sucessor do Primeiro Barão de Porto Covo, em 1870, construiu para um dos seus sucessores, um palacete no bairro da Lapa, mas ficou muito decepcionado quando este não gostou da casa. Vendeu-a assim ao Primeiro Conde de Valenças³²⁵, Luís Leite Pereira Jardim (1844-1910), filho dos Primeiros Viscondes de Monte São, casado com D. Guilhermina Anjos (filha do conhecido negociante António Lopes Ferreira dos Anjos e de sua mulher D. Maria Guilhermina Marques).

Estes Anjos possuíam também um conhecido palacete nos Restauradores, decorado por Cinatti, Rambois e Pereira Cão. Luís Leite Pereira Jardim deixou a sua cidade natal de Coimbra em 1877, quando ainda não possuía o título de Conde, e instalou-se em Lisboa. Foi eleito Vereador da Câmara Municipal de Lisboa, onde se preocupou essencialmente em melhorar as escolas públicas que a cidade oferecia e foi tendo êxito nos projectos que propôs. No ano de 1887, o mesmo ano em que tinha recebido o título de Conde, conseguiu licença camarária para renovar a casa e os terrenos que comprara aos descendentes de Porto Covo. Decidiu transformá-la num palácio, mandou erigir uma torre atalaia donde podia abarcar a vista de meia Lisboa, e transformou toda a área traseira da casa dos Porto Covo num jardim esplendoroso. No alto da Lapa, com uma esplêndida vista para o Tejo e toda a cidade, o seu arquitecto soube tirar partido desta localização. O Conde de Valenças decidira transformar esta casa num palácio³²⁶.

O edifício que hoje existe tem dois pisos, mas foi de tal maneira alterado nos seus interiores e exteriores para adaptação a um hotel, que pouco restará do edifício primitivo.

³²⁴ Este morreu sem descendência e os seus bens ficaram para os seus sobrinhos. O filho mais velho da sua irmã D. Maria Josefa Cristina Bandeira, Jacinto Fernandes Costa Bandeira (1777-1818) herdou o grosso dos bens do seu tio, mas não lhe sucedeu nem se encartou no título de Barão de Porto Covo. Este morreu também solteiro e sem geração e veio a ser o seu irmão, Joaquim Costa Bandeira (1796-1856), que herdou o título de segundo Barão de Porto Covo, Primeiro Visconde e Primeiro Conde de Porto Covo. Este morreu sem sucessores directos e os seus bens passaram para os seus primos, netos de Francisco da Costa Guimarães (irmão do seu pai). O segundo Visconde e segundo Conde de Porto Covo, Félix Bernardino da Costa Lobo Bandeira (este último apelido por motivos de sucessão e não de consanguinidade), morreu também sem descendência directa, e herdaram os seus bens o Terceiro Conde, Alberto Júlio da Costa Lobo da Bandeira (1867-1937), filho perfilhado do irmão primogénito do Segundo conde. Vide A. Zúquete, *Ob. Cit.*, p. 170.

³²⁵ Este título foi concedido em duas vidas por decreto de 3/III/1887 (D.Luís).

³²⁶ Este palacete que se situa no Bairro da Lapa, na Rua do Pau da Bandeira, 4, é hoje em dia o Olissippo Lapa Palace, um hotel de cinco estrelas.

Foi construído um anexo moderno, alteradas as janelas da mansarda, instaladas janelas de caixilharia de alumínio, modificado o recorte do telhado, instalados mármore (de gosto bem duvidoso), um pátio em calçada portuguesa, com um trabalho decorativo alusivo ao logo do hotel, nos seus interiores, que pouco nos deteremos na análise do edifício. Do edifício original, subsistem as cantarias, a cornija – balaustrada do andar nobre, os vitrais, e a magnífica varanda, nas traseiras, donde se avista Lisboa e uma interessante lareira em mármore de Carrara, revivalista e medievalizante na intitulada actualmente Sala Belém.

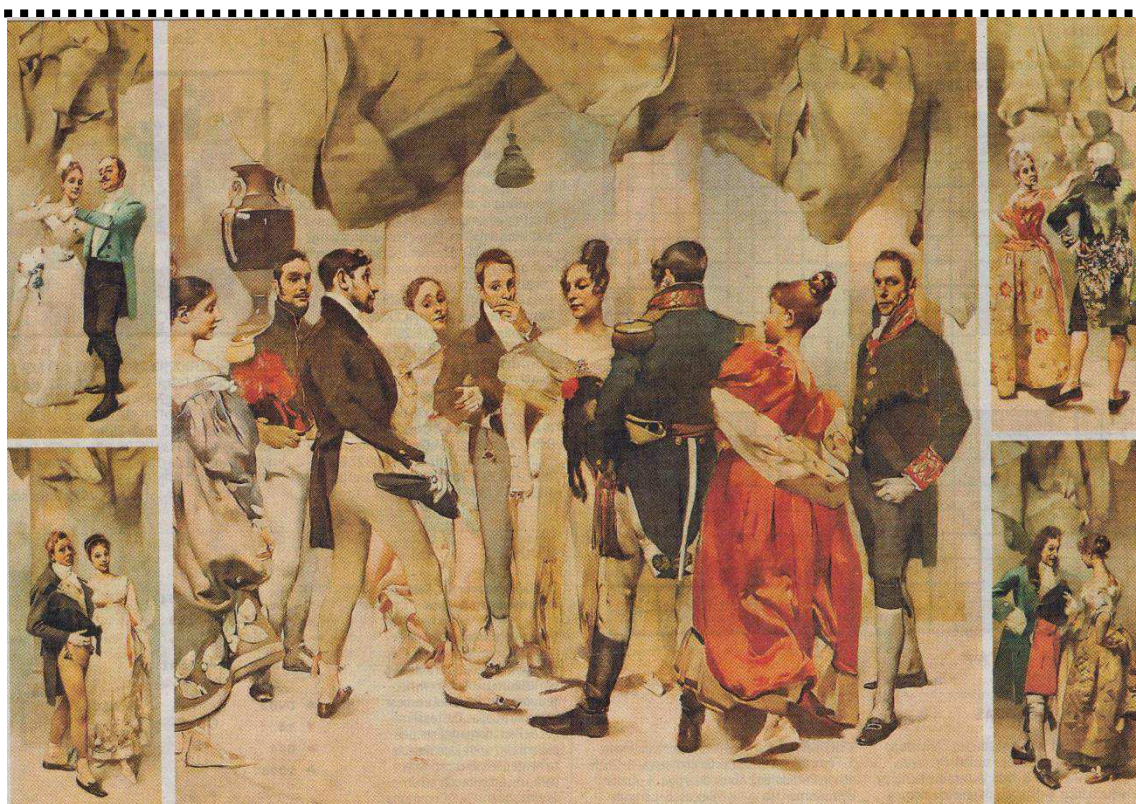
Na campanha decorativa concretizada pelo Conde de Valenças, este aristocrata recorre a dois dos irmãos Bordalo Pinheiro. Rafael Bordalo Pinheiro desenha para o palácio alguns móveis e azulejos (que já não se encontram nos seus interiores e certamente terão sido dispersados). O pintor Columbano Bordalo Pinheiro decora o tecto do Salão de Baile (hoje em dia é a Sala Columbano, aludindo a este pintor) e as paredes. Executa para o tecto uma tela decorativa datada de 1888-1891, que depois seria encaixada, pintada a óleo, com o tema da Dança. Intitulada Dançando pelo Tempo, esta vasta pintura recria cenas de dança, e inclui mascarados personagens e aristocratas conhecidos da época e que a alta sociedade poderia identificar facilmente, tais como o Conde de Arnoso, o Visconde de Sacavém, e o filho primogénito do proprietário da casa.



8 – Pintura do Salão de Baile. Dançando pelo Tempo. Columbano Bordalo Pinheiro

A tela projecta o espaço em altura, através de uma audaciosa ilusão perspéctica, em que os retratados olham para os espectadores, criando uma cumplicidade, e em que os espectadores olham para os retratados. As figuras debruçam-se e observam os ocupantes da sala e a luminosidade do quadro foi delicadamente pensada, iluminando os rostos e descrevendo com minúcia e rigor os trajés de época. As paredes estavam também

adornadas, entre os vãos, com telas que foram vendidas e se dispersaram, sendo substituídas por uma pintura mural medíocre, que imita cortinados suspensos, que tenta fazer pendant com o mesmo pano rosado que esvoaça no meio da tela de Columbano e que desmerece e traiçoa o trabalho deste artista e a esplêndida tela que decora o tecto. Estas sete telas, que contam a história da dança, através de pares de bailarinos trajados com roupas de diferentes épocas, encontram-se hoje dispersas³²⁷.



9- Painéis decorativos que pertenciam à actual Sala Columbano (e que se encontram actualmente em mãos de privados).

Nesta pintura de cariz alegórico, e figurativa na sua composição, pintada em trompe l'oeil, seguindo a tradição dos tectos barrocos, Columbano consegue dar uma carga teatral e festiva, ideal para um Salão de Baile. A tela tem dimensões monumentais e combina músicos, bailarinos e espectadores num diálogo através do espaço e do tempo. É criado

³²⁷ Dois quadros pertencem à colecção Amaral Cabral e o restante conjunto de cinco telas foi leiloadado e vendido em 1988. Vide AAVV, Columbano, 2010, p. 258.

um espaço ilusionista numa balaustrada de um terraço (e está aqui presente este apontamento de arquitectura clássica), onde se situam os cantores, músicos e espectadores trajados à moda do século XVIII³²⁸, e na falsa abóbada um céu azul envolvente é coberto por uma cortina cor-de-rosa que esvoaça. O estilo, o tema, e o conceito irá ser de certa forma repetido por Columbano Bordalo Pinheiro no palacete do Beau Séjour. Columbano consegue aqui uma grande composição alegórica, semelhante à tradição cenográfica dos grandes decoradores italianos³²⁹. Já só podemos imaginar in situ as sete telas apostas nas paredes e a grande tela decorativa no tecto, e no grande efeito envolvente que produziam no espectador. Esta sala encontra-se assim incompleta na sua decoração original, e o ideal seria que as restantes pinturas regressassem à sua casa primitiva. Só assim poderíamos compreender na sua plenitude a cabal intenção decorativa de Columbano.

Mais uma vez a forma se adequa à função, queremos dizer, este trabalho decorativo foi pensado para um local em concreto, não se pode compreender sem esta ligação, entre criador e local, entre o encomendante e uma obra idealizada para uma sala com uma função específica.

No palacete do Conde de Valenças foram dadas inúmeras festas, que faziam parte da vida mundana da sociedade lisboeta, e esta casa tornou-se conhecida pelo brilho dos bailes e eventos sociais que o Conde organizava. Em 1988 este palacete deixou de pertencer a esta família e foi vendido à família Simões de Almeida, que o transformou num hotel³³⁰.

³²⁸ Vide Margarida Elias, *Columbano no seu Tempo*, Junho 2011, p. 522.

³²⁹ AAVV, *Columbano*, 2010, p. 258.

³³⁰ Na época designado Hotel da Lapa, hoje em dia Olissippo Lapa Palace.

4.1.5. Palácio Valleflor



10 – Fachada do Palácio Valleflor.

Este palácio, situado na Rua Jau, no Alto de Santo Amaro deve o seu nome a uma roça de S. Tomé, que passou a dar o nome a um título de nobreza criado por D. Carlos.

José Constantino Dias, ou José Luís Constantino nasceu em Murça, província de Trás-os-Montes em 1855. De família de agricultores partiu com a idade de dezasseis anos, em 1871, para S. Tomé e Príncipe, onde se empregou, nesse mesmo ano, numa casa comercial. A sua ascensão comercial foi fulgurante e, como acalentava desenvolver um projecto agrícola naquela então colónia portuguesa, três anos depois de ter chegado, lançou-se num empreendimento agrário por sua conta. Em 1882, já durante o reinado de D. Carlos, comprou a Roça Bela Vista, onde se alicerçaram as raízes da enorme fortuna que viria a constituir, uma das maiores do País. O rei D. Carlos concedeu-lhe o título de Visconde (por decreto de 3-5-1890), mais tarde elevou-o à grandeza de conde, e finalmente, em 1907, concedeu-lhe o título de Marquês de Valleflor³³¹. Este recém aristocrata foi fidalgo-cavaleiro da Casa Real, comendador da Ordem de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa, grande proprietário na ilha de S. Tomé e Príncipe, e Presidente da Câmara Municipal da mesma ilha. Casaria com D. Maria do Carmo Dias Constantino Ferreira Pinto (1872-1952), filha de Elias do Carmo Constantino Ferreira

³³¹ Afonso Zúquete, Nobreza de Portugal e do Brasil, Volume Terceiro, pp. 466-67.

Pinto e de sua mulher, D. Jenny Dias Constantino. O Marquês de Valleflor faleceria em 1932, em Bad-Nauheim, na Alemanha, tendo os seus dois filhos, José Luís (sucessor no título) e Jenny, falecido respectivamente em 1942, e em 1912, ambos sem geração.

S. Tomé e Príncipe transformar-se-ia, entre 1912 e 1915, no primeiro produtor mundial de cacau, graças a um regime de trabalho já muito criticado na época, e que sofria repetidos ataques dos políticos e diplomáticos da Coroa inglesa. Mas a Monarquia Constitucional necessitava desta aliança política, e estes novos titulares do fim do regime monárquico, que giravam em torno da órbita de influência do monarca, iam crescendo em importância num regime que se aproximava do fim. Valleflor ao defender a colónia de S. Tomé e Príncipe, e ao prestar vassalagem e fidelidade à política colonial, viu o seu prestígio ir sempre aumentando, e foi ocupando paulatinamente inúmeros cargos ao serviço do reino.

A Marquesa de Valleflor, que viveu grande parte da sua vida na sua residência de Paris, e que foi íntima da rainha D. Amélia já exilada, dedicou-se a actividades filantrópicas e criou a Fundação Valleflor, em memória dos seus filhos falecidos, que visava premiar rapazes e raparigas que se distinguissem pelo seu carácter, bondade e honestidade; fundou também o Instituto Valleflor, sediado no seu palácio da Rua Jau, que oferecia um prémio pecuniário destinado a promover trabalhos científicos sobre as então denominadas províncias ultramarinas portuguesas, e que visassem a melhoria das condições de vida (saneamento, instrução, ...) locais, em particular a S. Tomé e Príncipe, ilha à qual a marquesa era particularmente devota e que tinha sido a origem da sua fortuna.

Após a morte do Marquês de Valleflor, o palácio entraria num período de progressivo abandono, de que apenas sairia no início do século XXI, em 2001, quando passou a ser o Pestana Palace Hotel, Palácio Valleflor, um hotel de luxo da capital, e o que permitiu resgatar, e manter, grande parte da aura e dos interiores deste edifício, que fica como um exemplo das grandes mansões palacianas, de estilo eclético e afrancesado, que se construíram entre os finais do século XIX e o início do século XX.

Mas analisemos em mais detalhe a arquitectura deste edifício e a enorme riqueza dos seus interiores.

O edifício foi iniciado nos finais do século XIX, em data incerta, (e desconhecendo-se o seu arquitecto inicial). Entre 1905 e 1906, o nome do arquitecto italiano Nicola Bigaglia³³² (1841-1908), esteve ligado ao projecto. É um palácio de dois pisos com mansarda, que em tudo nos remete para um estilo de influência francesa de fin-de-siècle. Uma entrada nobre no piso térreo, por onde se acede por uma escadaria suave, com uma porta central envidraçada, rematada por um trabalho rico de cantaria, tendo de cada lado, dois grandes janelões emoldurados por cantaria lavrada, no andar nobre uma grande varanda, num corpo central, que coroa a entrada do piso térreo, e de cada lado das sacadas em arco, com varandas, que pontuam o mesmo andar nobre. O telhado é alto, amansardado à francesa, coberto de telha preta e vermelha, e do qual irrompem duas grandes chaminés, que coroam o telhado e decoram o conjunto. O edifício é pintado nos seus exteriores num amarelo suave e encontra-se rodeado de um grande parque, em desníveis, com estatuária, pavilhões e cavalariças.

Toda a decoração interior é riquíssima, e os próprios soalhos, segundo lenda familiar, foram realizados a partir das madeiras de um enorme navio que o Marquês trouxe de S. Tomé e Príncipe e mandou desmontar.

Os Marqueses de Valleflor viveram sobretudo entre Portugal, S. Tomé e Príncipe e França e essas influências fazem-se notar neste palácio.

Nos seus interiores é um edifício eclético, e em que as opções decorativas passam pelos estilos Luís XIV, Regência, Luís XV e Luís XVI, que privilegiam sobretudo os estilos e um gosto franceses que estavam associados aos luxos da época.

³³² Nicola Bigaglia nasceu em Veneza em 1841 e faleceu na mesma cidade natal em 1908. Arquitecto, aguarelista e modelador veio para Portugal em 1888. Foi professor na Escola Industrial de Leiria e leccionou modelação ornamental na Escola Industrial Afonso Domingues, em Lisboa. Deixou uma vasta obra prolífica, tanto na sua concepção, como nas decorações que realizou em Portugal, demonstrando como dominava os estilos clássicos e todos os processos ornamentais. Em Lisboa concebeu e desenhou o Palácio Lima Mayer (que foi Prémio Valmor em 1902, e é onde hoje em dia se encontra o consulado de Espanha); o Palácio Lambertini, deste músico e erudito italiano, na Avenida da Liberdade; o Palácio Valleflor, que aqui estudamos, a partir de 1904, e o Palacete Leitão, na Rua Marquês de Fronteira; na Parede, desenhou em 1902, a Casa da Condessa de Edla (não confundir com o chalet da mesma proprietária, em Sintra) e a Casa da Família Azevedo Gomes (descendentes da Condessa de Edla), em Leça da Palmeira, Matosinhos, concebeu a Casa-Museu da Quinta de Santiago (de João Santiago de Carvalho); no Buçaco, realizou a Casa dos Cedros; no sul, em Setúbal, desenhou o Teatro D. Amélia (infelizmente já demolido e substituído por um edifício modernista baptizado com o mesmo nome); no Algarve, em Silves, concebeu a casa do Visconde da Lagoa.

A sala intitulada Renascença (refere-se ao Renascimento italiano) é uma sala monumental, forrada até meia parede com painéis de carvalho (o que lhe dá um ar de escritório-biblioteca inglês), e forrada com um papel de parede com uma vegetação estilizada, de frutos e flores naturalistas, sobre um fundo sépia. A sala possui ainda os seus móveis originais (o que muito facilita a sua leitura, e a criação da atmosfera pretendida nesta divisão). A sala, de dimensões generosas, possui um soalho em madeira trabalhada, que faz pendant com o belíssimo tecto trabalhado em marcenaria ricamente decorada. A divisão é iluminada por janelas com portadas de vitral onde se destaca o monograma do Marquês e onde se repetem composições simétricas, que possuem formas zoomórficas, como o dragão, o golfinho, os carneiros, num tratamento cromático e estilístico com elementos do renascimento italiano. A sala possui uma atmosfera quase de penumbra, solene e grandiosa, mas que é quebrada pela luz multicolorida que perpassa pelas janelas de vitral. O tecto da sala é trabalhado em caixotões, que se repetem, com molduras concêntricas e almofadas salientes e com ferragens ao centro. Ao meio, uma moldura, possui uma tela decorativa, a que voltaremos adiante. Esta moldura exuberante povoada por florões, folhas de acanto, e volutas simétricas é rematada por uma máscara e estende-se até à roseta central do tecto donde pende, um candeeiro. Esta divisão possui ainda um fogão de sala, que dialoga com os mesmos motivos decorativos do tecto apainelado, e que possui, no interior da chaminé, um friso em arco de cerâmica com flores – anémons - de feição naturalista. Sobre o peitoril desta lareira trabalhada ergue-se um espelho decorativo de grandes proporções que alcança a sanca do tecto trabalhado. Na sala destaca-se um móvel, um enorme armário bufete, inspirado também no renascimento, um precioso trabalho de talha, pontuado por mascarões fantasistas e rostos caricaturizados, num todo ornamental que se enquadra no ambiente desta sala.

Vejamos agora em mais pormenor os painéis decorativos desta sala.

Sobre todas as portas trabalhadas que dão para esta sala, no seu pórtico encontra-se a coroa de Marquês, donde sai uma cabeça de águia, acompanhada por volutas e folhas de acanto, num remate da moldura, pleno de significados heráldicos. Em todas estas portas existem pinturas decorativas, em tela pintadas a óleo, numa tela em forma de cartela oval,

da autoria do pintor Domingos Costa ³³³ (1867-1954) e que representam num tom ilustrativo e ultra-naturalista, animais de capoeira (haverá aqui uma mensagem moralista alusiva aos contos de La Fontaine?). A tela do tecto, em formato oval, dialoga com este conjunto, e representa um céu azulado povoado de rosas que se espalham. Este tecto prolonga o espaço da sala e para poder ser contemplado o ideal seria deitar-nos no soalho desta sala. As portas desta sala funcionam no seu conjunto como painéis decorativos, que se estendem do chão até ao tecto, e só se podem entender no conjunto artístico criado pelo trabalho em madeira, ferragens e a própria pintura decorativa ali integrada em telas encaixadas.

A intitulada Sala Japonesa, dever-se-ia chamar sala oriental, pois apesar de possuir muitas citações à arte e cultura japonesa, também possui muitas outras influências orientais, de uma forma geral, e não exclusivamente nipónicas. Integra-se na tradição de haver pelo menos em cada palácio desta época, uma sala oriental.

A concepção desta sala foi entregue ao atelier Jansen, de Paris. Toda a sala possui uma atmosfera orientalizante. O pintor contratado para a decorar foi Eugénio Cotrim, que compôs os painéis decorativos para as paredes e pintou o tecto. A sala possui portas orientais com pórticos trabalhados. Nos painéis das paredes estão representados diversos elementos que associamos à cultura e arte japonesas: bolas namban (que eram feitas em seda); o Monte Fuji, a ponte de Quioto, as aves grou, e o emprego de uma diversidade de espécies arborícolas e ornamentais, como a cerejeira, a amendoeira (flores de culto e objecto de peregrinação na religiosidade japonesa), e flores como os lírios e as peónias. O tecto é pintado com muita originalidade, tanto na sua sanca, como na parte central, e está carregado de elementos simbólicos, linhas ondulantes, cheias de vida, que, segundo a cultura japonesa, afastam os maus espíritos. Esta sala, como já vimos, inscreve-se na moda de haver sempre uma sala oriental, no desfilar de salas com diversos estilos desta época, e que, denota, um toque de modernidade à la page, na época.

³³³ Domingos da Costa, foi discípulo de Silva Porto e Veloso Salgado, e foi um pintor de paisagens, animalista, decorador, aguarelista, ceramista, com uma obra que vai desde a pintura mural à pintura de cavalete.



11 – Pormenor do tecto da sala . A Primavera. Óleo sobre tela. Pintura de Carlos Reis.

A sala seguinte foi decorada segundo o estilo Luís XV, ou Rocaille, corresponde a uma resposta à encomenda do atelier Jansen de Paris. Ao centro no tecto possui uma tela pintada a óleo por Carlos Reis, uma pintura emoldurada por um friso em gesso pintado de dourado, e envolvida num vasto tecto decorado com ornamentações em *trompe l'oeil*. A tela poderia intitular-se A Primavera, e tem o tom festivo de toda a sala e próprio do estilo Luís XV. Sobre um céu povoado de nuvens e de rosas, uma figura feminina semidesnuda, com uma magnífico tecido drapejado, um panejamento, e com uma coroa de rosas, sorri, enquanto toca guitarra; a seu lado seis putti brincam, um enrosca-se nas suas saias, outros dois parecem procurá-lo no emaranhado das vestes, outros dois rechonchudos, dialogam, enquanto uma longa fita azul esvoaça; um outro putti, transporta à cabeça, uma cesta repleta de flores, e onde passarinhos saltitam, enquanto atrás de si, cai um tecido em tons de rosa, rosas e folhas de palmeira decoram todo este cenário alegre e de fantasia celestial. Este grande tecto com um equilíbrio compositivo muito bem conseguido, possui depois no recorte do emolduramento em *trompe l'oeil*, quatro cartelas donde pendem cornucópias ondulantes de rosas e que dialogam, na sua geometria, entre si. Nas sobreportas deste grande salão encontramos novamente três telas decorativas pintadas a óleo e que representam puttis. Tecto e sobreportas integram-se num conjunto integrado, em que os putti, símbolos do amor, umas vezes cupidos, ou querubins, as rosas, as nuvens, os tecidos drapejados, os apontamentos de céu, a música, fazem parte da iconografia particular deste estilo, e donde emana um tom alegre, jovial e festivo.

Situado no andar nobre, ao qual se acede por uma escadaria curvilínea e monumental, com uma balaustrada solene, os quartos dos donos da casa situam-se no primeiro andar. Virado a Sul, com uma vista magnífica sobre Lisboa e o rio, encontramos o antigo quarto da marquesa e o seu boudoir íntimo, compartimentos de acesso mais restringido. Este

boudoir é uma sala intermédia e que separa o quarto de dormir, dos grandes salões sociais do piso térreo. No tecto deste quarto destaca-se a pintura decorativa de Carlos Reis, uma tela de formato circular pintada a óleo e que representa um céu coroadado de nuvens balofas, e onde três puttis, alguns deles sem asas, e agarrados a tecidos que flutuam, parecem acompanhar nos seus movimentos o formato das nuvens e a direcção em que viajam. Este é um tema muito utilizado desde as pinturas dos séculos XVI e XVII. Este tecto é rematado por um friso estilizado Luís XV, em gesso trabalhado pintado de dourado, numa folhagem dourada de acanto, que liga as oito cartelas que decoram o tecto. As cartelas, representam flores e alegorias à música e outras actividades culturais, prolongando os estilos e o ambiente do rés-do-chão. As pinturas das sobreportas (datadas de 1907), são telas decorativas executadas por José Basalisa e que representam trechos de paisagem.

No quarto, bastante sóbrio, em estilo Luís XVI, sobressaem nas paredes as estilizações de entrelaçados dourados nos lambris. As telas, na parte superior das janelas, representam paisagens inspiradas na pintura de Joseph Vernet (pintor do século XVII). No quarto do Marquês (que é a actual suite intitulada D. Amélia), a pintura decorativa do tecto, representa coroas de louros e abelhas. Estes dois quartos dão para um belo terraço, que dá para a entrada e donde se vê as cúpulas da capela familiar.

Os salões da planta térrea foram pensados pela sua escala e dimensões e pela sua circulação e circuito, para dar grandes festas, bailes, banquetes e receber (são hoje em dia a sala de pequenos-almoços, e a sala de jantar e têm uma dimensão bastante generosa para os salões de uma casa particular, que suplantaria, mesmo alguns salões de palácios da mais antiga nobreza). Estes grandes salões e jardim de inverno ocupam toda a ala nascente do palácio, dão para o jardim exterior e são a área social por excelência desta casa. A decoração é toda ela muito rica e assente no estilo Regência. No tecto, a meio temos uma tela decorativa de Constantino Fernandes, datada de 1914-15, que representa as Três Musas ou as Três Graças, figuras femininas envolvidas em panejamentos ricos que dançam. Pinturas que ilustram a doçura de viver, uma doçura feminina e que seriam adequadas para estes salões festivos. Nos cantos do tecto em *trompe l'oeil* estão representados motivos arquitectónicos cenográficos, muito utilizados neste mesmo tipo de pinturas durante o romantismo. Toda a decoração da sala é rica, nobre e solene e plena de citações culturais de outros palácios da cultura francesa. As colunas estriadas douradas em mármore pintado em dourado com aplicações de bronze, remetem-nos para LeBrun,

o grande decorador do palácio de Versalhes; uma das lareiras da sala que representa uma cariátide é uma réplica em bronze de Caffieri (semelhante à do quarto do Delfim, no mesmo palácio de Versalhes); os apliques dispostos pelos salões, e com uma grande riqueza ornamental, fazem lembrar os do palácio de Fontainebleau; todos os remates das portas, estuques decorativos, frisos e lambris são de uma grande riqueza e fazem destes salões, verdadeiros salões nobres, pontuados por florões, folhas de acanto, feixes de junco. O branco e o dourado do estilo regência sublinham formas e espaços que se querem destacar.

Esta sala de grandes dimensões decorada no estilo Luís XVI, tem a destacar, em particular a porta de correr que dá acesso ao corredor, trabalhada em vitral e proveniente de um atelier de Lisboa e os estuques decorativos clássicos que representam os monarcas Luís XVI e Maria Antonieta. Estes estuques com medalhões ovais que representam as efígies destes reis de França, são de uma grande perfeição e remetem para uma decoração inspirada no período neoclássico, assim como os frisos, de uma grande contenção que emolduram este trabalho. Os Marqueses de Valleflor prestavam aqui homenagem e vassalagem à monarquia, que, no caso português, lhes concedera o título que ostentavam, e à sua família. Mesmo nos períodos em que o regime monárquico começava, cada vez mais, a ter detractores, sempre se mostraram fiéis aos ideais monárquicos. Mesmo já derrubada a monarquia, a marquesa continuou a conviver com D. Amélia aquando do seu exílio.

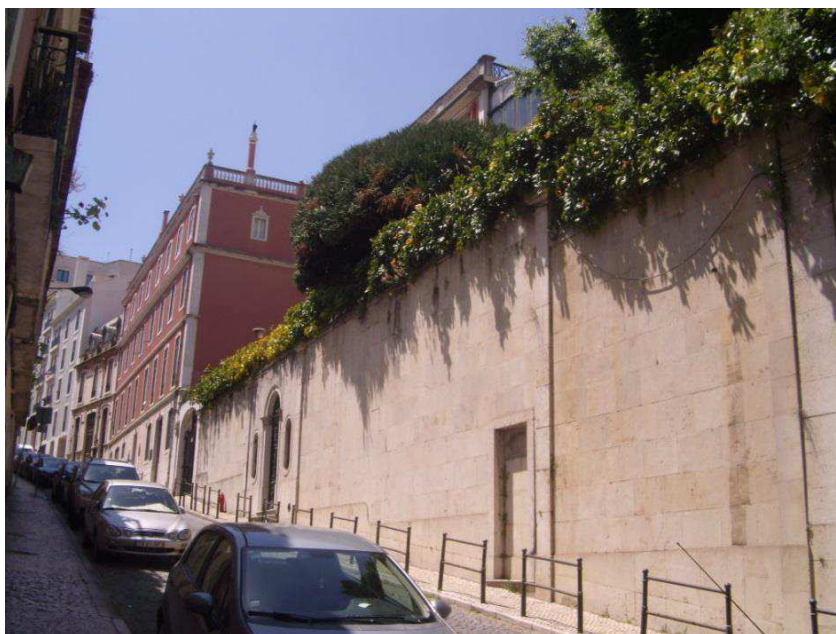
A capela do palácio, dedicada à Imaculada Conceição, é de uma grande sobriedade, contenção e elegância. Nela destacam-se o altar-mor, os estuques decorativos e o belo vitral que a ilumina.

O vasto jardim deste palácio desenhado em declives e donde se avistam esplêndidos panoramas, tem influências do jardim francês, e do jardim inglês. Na parte mais próxima da casa nota-se o geometrismo do jardim francês e na vasta alameda pontuada de palmeiras. A partir daí há uma influência do jardim eclético do fim de século, com a criação de recantos, pavilhões, atmosferas, em caminhos pavimentados entre sebes, relvados, flores e árvores como cedros, araucárias, tílias, grevílias e palmeiras. O antigo lago que já não existe, foi transformado numa piscina e à sua volta permanecem estátuas com a temática das quatro estações, que enriquecem o panorama, e que possuem o

significado oculto do ciclo da vida. Este jardim intimista, envolve esta mansão extraordinária, e todo o conjunto, muito bem preservado, é um oásis no coração de Lisboa, um deleite para vista e para os sentidos. A família Valleflor pôde dispor de largos cabedais e realizar este seu sonho, construindo uma casa moderna na época, à moda, e verdadeiramente luxuosa. Não se limitaram em nada, e desta encomenda em que colaboraram um arquitecto italiano, artistas portugueses, artesãos e operários especializados saiu uma verdadeira jóia que nos fica como uma casa exemplo das mansões de fim de século de Oitocentos. Mármore, soalhos, estuques, vitrais, bronzes, pinturas e mobiliário fizeram desta casa uma das mais mundanas e frequentadas pela alta sociedade do início do século XX. Mas este rodopio foi breve e em pouco tempo tudo terminaria em tragédias familiares.

A casa permanece, aberta ao público e bem conservada, funcionando como hotel. Podemos ver nela um mostruário da arte e dos estilos utilizados em Portugal entre os finais do século XIX e os inícios do século XX, em vésperas de mudança de regime e como exemplo de um mundo que não mais voltaria. O Palácio Valleflor merece ser mais conhecido e divulgado.

4.1.6. Palacete Alves Machado



12 – Fachada do Palacete Alves Machado.

O Palácio Alves Machado situa-se na Rua do Salitre³³⁴, artéria perpendicular à Avenida da Liberdade e que sobe até ao antigo Monte Olivete ou Alto da Cotovia.

O edifício, de fachada austera e monótona de três andares pintado de bordeaux, foi construído em 1875, num terreno que José Alves Machado comprou ao Dr. Adriano Salgueiro. Estes Alves Machado, filhos de Bernardo José Alves Machado e de Cipriana Rosa, pequenos lavradores, nasceram em Cabriz, pequena povoação do Norte de Portugal, têm o percurso clássico dos brasileiros do Norte de Portugal. Tanto José, como Manuel Joaquim (1822-1915), filhos do casal, emigram para o Brasil à procura de melhorar a sua vida.

De facto, Manuel Joaquim, nascido em 1822, no mesmo ano em que o Brasil declararia a sua independência, partiu com o seu irmão, em 1834, para aquele novo País da América Latina, com o intuito de melhorar a sua situação financeira e progredir na vida, Empregou-se em diversas casas comerciais e foi subindo a pulso à custa de muito trabalho e dedicação, chegando a adquirir uma posição de destaque entre a numerosa colónia portuguesa ali emigrada, e que muito protegia. No ano de 1873, depois de ter realizado

³³⁴ Corresponde aos números 62 a 66 da Rua do Salitre e é, desde 1989, a sede da Fundação Oriente.

uma grande viagem pela Europa, em que pode gozar da sua desafogada situação económica, decidiu ir viver para o Porto, onde chegou a fazer parte da Junta Distrital. Em breve abandonaria essa cidade e estabelecer-se-ia em Lisboa. Era muito amigo e próximo de Fontes Pereira de Melo e filiou-se no Partido Regenerador. O rei D. Luís agraciou-o em 1879 com o título de Visconde ³³⁵(por Decreto de 15-5-1879), e foi elevado, pelo rei D. Carlos, à grandeza de Conde em 1896 (Decreto de 18-6-1896). Foi também comendador das Ordens de Cristo e da Rosa (no Brasil). Quando José Alves Machado morre a propriedade passa para o seu irmão Bernardo Joaquim que estava ainda emigrado no Brasil.

Em 1899, este palácio, poucos anos após a sua construção (em 1875), foi vendido, com todo o seu recheio, por trinta e cinco contos, ao Conselheiro Joaquim Cerqueira. Natural de Viana do Castelo, também emigrou para o Brasil e foi um dos fundadores do extraordinário Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro. No Rio de Janeiro conviveu e associou-se aos familiares do escritor Ramalho Ortigão. Vivia em Lisboa, neste seu palacete, de Outubro a Junho, e chegou a ser, por duas vezes, deputado. No Verão residia na sua casa de Viana do Castelo donde era natural, e onde veio a falecer em 1916. No seu palacete do Salitre recebia e dava festas, frequentava a alta sociedade, e possuía frisa no São Carlos. A casa da rua do Salitre adequava-se perfeitamente à função social, como adiante veremos.

As pinturas decorativas do seu interior, vêm do tempo do seu anterior proprietário, os Alves Machado, e acreditamos que o Conselheiro Cerqueira as manteve e terá feito muito poucas alterações neste palácio. As pinturas devem-se ao trabalho do experimentado pintor Pereira Cão, que ali concebeu quase um catálogo de salas de diferentes estilos, e em que se destaca, pela sua originalidade, as pinturas que adornam as paredes da escadaria.

A fonte segura que nos conduz à autoria indubitável destes frescos é novamente Esteves Pereira³³⁶. No artigo enciclopédico sobre Pereira Cão, diz-nos este jornalista e historiador: “Na rua do Salitre, no predio que foi de Alves Machado, hoje Cerqueira, a escada é

³³⁵ Afonso Zúquete, Nobreza de Portugal e do Brasil, 1984, Volume Segundo, pp. 266-67.

³³⁶ Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, Dicionário Portugal, Vol. V, p. 636.

decorada com aves e flores, e a sala, no estylo (Luís) XVI, tem as paredes imitando seda amarella de uma grande illusão”.

Ao entrarmos neste edifício, passando o hall encontramos uma escada em caracol de grandes dimensões, com uma guarda em ferro forjado e que, serpenteando pelos diferentes pisos, vai terminar num último andar iluminado por uma clarabóia decorativa. Uma cúpula interior tira partido desta luz e permite inundar de luz as diferentes divisões. Esta cúpula está decorada com uma pintura a claro-escuro em *trompe l'oeil* e que nos dá a ilusão de relevo. Um friso percorre a clarabóia e representa diversos personagens desconhecidos³³⁷. As salas apresentam diversos estilos e são de dimensões relativamente reduzidas. A primeira apresenta um tecto que simula ser coberto por um tecido adasmacado, o friso, a claro-escuro, é decorado por rosas e outras flores estilizadas. Nos cantos da sala faz-se uma alegoria à pintura: dois pincéis repousam sobre uma paleta e um bastão de pintor (o que funciona como a assinatura do pintor). Numa sala contígua, sobre fundo verde, um profuso e emaranhado de plantas. Numa pequena saleta duas andorinhas sobre um céu nublado parecem fazer jogos de sedução. Noutra sala apresenta-se um elaborado mundo romano (Pompeia?). Noutra sala contígua é o mundo etrusco, pintado em tons de cinzento e dourado, que vemos aparecer. A sala seguinte apresenta o mais convencional estilo Luís XV, num requinte considerável. Por fim temos uma sala neo-árabe, com estuques trabalhados e certamente inspirados no palácio granadino de Alhambra. Estas sete salas perfazem um circuito, um desfile de épocas, de estilos, cada uma delas teria uma função específica (hoje em dia, sem mobiliário de época constituem os gabinetes de trabalho da Fundação Oriente), e estariam abertas a todos os convidados nos dias de grandes festas que se realizaram neste palácio. As salas fazem citações ao mundo greco-romano da antiguidade Clássica, ao estilo francês Luís XV (tão em voga nos palácios portugueses desta época), e tem, como não poderia deixar de ser, uma sala neo-árabe, que seria, provavelmente, o fumoir ou o escritório do dono da casa. O edifício é bem o exemplo dum palacete eclético dos finais do Romantismo.

³³⁷ A sensação é que esta pintura foi posteriormente restaurada e adulterada, não evidenciando a mesma qualidade de todas as restantes pinturas deste palácio.



13 – Vista do palácio da Pena. Pormenor de uma pintura da escadaria. Óleo sobre tela da autoria de Pereira Cão.

Mas talvez os trabalhos mais interessantes deste palácio, e claramente românticos, se encontrem nas paredes que acompanham os patamares e a escadaria em caracol. Nelas vemos vistas idealizadas de Portugal, algumas provavelmente feitas a partir de pequenos apontamentos do natural, outras talvez de memória. De um lado vemos uma vista de Sintra com o palácio da Pena e a sua serra ainda pedregosa e sem vegetação, um documento histórico a fresco de primeira importância, e que destaca na serra nua, a mole majestosa do palácio do príncipe-consorte alemão (esta pintura parece um cenário de Ópera e faz lembrar outras pinturas do palácio das Necessidades, onde colaboraram Cinatti, Rambois e Pereira Cão, em conjunto). Nesta pintura vemos os dotes de Pereira Cão, que aqui parece ter pintado um cenário para uma ópera verdiana. Noutra parede vemos uma vista de Braga, com o escadório do Bom Jesus, cidade que Pereira Cão aliás conhecia muito bem e onde já estivera por diversas vezes para satisfazer outras encomendas. Acompanhando estes cenários vemos aves e flores de que Pereira Cão se tornara um exímio especialista, como pequenos pássaros, cisnes, cegonhas, papagaios e catatuas, avestruzes e faisões. Este é, sem dúvida, um dos melhores e inspirados trabalhos decorativos de Pereira Cão, que pode, nesta encomenda, fazer desfilar os estilos que dominava e que seriam certamente do agrado do seu opulento encomendante.

4.1.7. Palacete Ribeiro da Cunha



14 – Fachada do Palacete Ribeiro da Cunha.

Construído na antiga Praça do Rio de Janeiro, actual Praça do Príncipe Real, este palácio neo-árabe foi motivo de chacota na prosa do sempre crítico Fialho de Almeida³³⁸:

“(…) desde a fachada do sr. Marquez da Foz, ornada de Mósersinhos nús, e de borrachas de injeção, até à fachada do sr. Ribeiro da Cunha, ornada de melancias; (...) tudo refila pelo mesmo ideal catita e reles, afadistado e bréjeiro, que teem sempre as obras do curioso amador, quando desajudadas de educação artistica, de reflexão e de conselho, e servidas a titulo de melhoramento publico, sob a condição secreta de haverem primeiro beneficiado ou lisonjeado, um certo e determinado particular. Não queremos fallar aqui senão das obras publicas – salvaguardando, está claro, aos particulares, o direito de incrustarem, nas suas propriedades, todas quantas phantasias de pacotilha, passem pelo bestunto dos seus architectos e mestres d’ obras.”³³⁹.

³³⁸ José Valentim Fialho de Almeida (1857-1911), jornalista, escritor, médico e lavrador, possuidor dum espírito e estilo crítico e mordaz notáveis, aproximou-se, na sua escrita, do naturalismo e do decadentismo de fim de século. Deixou uma obra literária em que se destacam *Contos* (1881), *Os Gatos* (1889-1894), muito influenciados pela prosa de Ramalho Ortigão e Eça de Queirós, n.º *As Farpas*, *Lisboa Galante* (1890), *O País das Uvas* (1893) e *Galiza* (1905). Colaborou também no jornal humorístico “*A Comédia Portuguesa*” (1888).

³³⁹ Veja-se Fialho de Almeida, *Pasquinadas*, Porto, *Civilização*, 1890, pp. 102-103.

A antiga Praça da Patriarcal Queimada, no alto da Cotovia³⁴⁰, actual Praça do Príncipe Real, começou a ser procurada, a partir de meados do século XIX, para a construção de moradas luxuosas, palacetes que ainda hoje a delimitam. A 2 de Maio de 1877, o antigo negociante do contrato do tabaco, o capitalista de origem minhota José Ribeiro da Cunha dirige uma petição à Câmara Municipal de Lisboa para poder construir ali num terreno que comprara, um gaveto que dava para três frentes: para a Praça do Príncipe Real, e para a Calçada da Patriarcal Queimada. O engenheiro da Câmara responsável por aquele pelouro, Frederico Ressano Garcia³⁴¹ aprovou o projecto que tinha sido entregue ao arquitecto Henrique Carlos Afonso³⁴². O edifício projectado veio a ocupar este terreno desnivelado, e assim, para a praça principal, apresentava rés-do-chão e andar nobre, para as traseiras permitia acrescentar mais um piso.

O edifício em estilo neo-árabe³⁴³ fruto do ecletismo de fin de siècle, apresenta, no rés-do-chão, um conjunto de janelas em formato de arco de ferradura, uma porta principal no mesmo estilo, seguida por três janelas do mesmo formato. No primeiro piso e andar nobre, possui uma varanda sobre a porta principal em arco de ferradura e três janelas; na esquina, no torreão, oferece três varandins em arco de ferradura, sobre um rés-do-chão composto por três janelas do mesmo estilo. Este palacete é coroado por torreões orientalizantes e por uma cornija decorada por ameias inspiradas também no Oriente. Na fachada lateral apresenta, ainda, no andar nobre, quatro janelas e uma varanda, sobre um rés-do-chão composto por três janelas e uma porta lateral encimada pela mesma varanda. No seu interior o edifício foi construído em torno de um pátio arabizante, composto por várias galerias e encimado por uma cúpula envidraçada. O espaço interior, de formato quadrangular, desenvolve-se em torno de um pátio rodeado de colunas, que suportam uma

³⁴⁰ A partir de 1861, depois de se ter urbanizado a Praça Luís de Camões, no Chiado, a Câmara Municipal de Lisboa começou a pensar urbanizar a zona do Alto da Cotovia que até então estava abandonada e pejada de ruínas. Já antes o Conde de Tarouca quis erguer ali o seu palácio; o rei D. João V, a Patriarcal e a rainha D. Maria I, o Erário Régio, tudo projectos gorados, que ficaram inacabados e que tiveram um final funesto. Mas em breve aquele local iria ressurgir tornando-se num dos mais elegantes e cobiçados da capital.

³⁴¹ Frederico Ressano Garcia (1847-1911), engenheiro, professor de engenharia, político e administrador notabilizou-se pela expansão e renovação urbana da cidade de Lisboa no último quartel do século XIX. Vide Raquel Henriques da, *Lisboa Romântica, Urbanismo e Arquitectura: 1777 -1874*, Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1997, texto policopiado.

³⁴² O nome deste arquitecto, mais concretamente o seu apelido, fez com que, durante muitos anos este edifício fosse conhecido como palacete “Affonso”.

³⁴³ Vide Regina Anacleto, *Arquitectura Neomedieval Portuguesa*, 1997, Volume Primeiro, pp. 435-438.

arcaria arabizante, rematado por uma clarabóia de ferro e vidro, a fim de permitir a entrada da luz.

As pinturas decorativas do interior foram entregues ao pintor Pereira Cão, que já era afamado³⁴⁴, sobretudo na capital, por este tipo de obras. No seu interior destacam-se da autoria deste pintor, na entrada nobre, o tecto pintado em *trompe l'oeil*, parecendo baixo-relevo. No primeiro andar compôs duas divisões³⁴⁵, um quarto em que subsiste um medalhão oval decorado por uma figura feminina e uma sala em estilo Império. Esta sala é mais convencional. As almofadas das portas e das sobreportas estão decoradas com o N de Napoleão. No quarto o trabalho do artista solta-se mais. No tecto uma Vénus mitológica, oferece a voluptuosidade do seu corpo nu. Dorme com um ar tranquilo e tem atrás de si um pequeno querubim, um anjo protector que lhe prende docemente a mão direita e a beija. A ninfa ou Vénus, rodeada de vários tecidos ricos, sedas, um jarro e uma bandeja lava-mãos, está adornada por jóias que caem sobre os seus seios nus. A esplêndida cabeleira cobre parcialmente o outro seio, enquanto o cabelo se mistura com os tecidos sobre os quais repousa. Aos seus pés, um espelho, esse ícone da arte, reflecte um cenário celestial de nuvens cinzentas, rosas e azuladas. A seu lado dois putti flutuam arrastando consigo um tecido esverdeado que cobre parcialmente o corpo desta Vénus.



15 – Pintura de um tecto do quarto de dormir. Pereira Cão.

³⁴⁴Para melhor conhecer o percurso e obra deste pintor-decorador e azulejista, veja-se, Miguel Leal, A Pintura a Fresco entre Dois Séculos: Pereira Cão (1841-1921) e a Pintura Decorativa em Portugal, 2007, 2 Vols.

³⁴⁵Esteves Pereira na resenha biográfica que escreveu sobre Pereira Cão afirma, na p. 636: “ Na primeira casa que foi de José Ribeiro da Cunha, pae, na praça do Principe Real, e hoje de Luiz Sommer, há uns medalhões de fructos e figuras na sala de jantar, e o tecto do quarto de dormir graciosamente pintado a fresco com motivos decorativos de rendas e flôres”. Hoje em dia apenas permanece a pintura do quarto de dormir, e de uma sala contígua com alusões Império, assim como o tecto do hall pintado em *trompe l'oeil*, todos com a pincelada e o estilo reconhecível de Pereira Cão. Não quer dizer, que nas outras divisões, por baixo de paredes pintadas, ou cobertas de tecido, não se encontrem outras pinturas originais deste pintor. A casa passou, como vimos, por diferentes proprietários e os seus interiores foram sendo alterados.

Todo o edifício se desenvolve em torno de um eixo central, o pátio árabe, inspirado nos pátios andaluzes (embora aqui com uma maior volumetria), para o qual dão as galerias que percorrem toda a parte central do edifício e que lhe conferem um ar cenográfico inspirado em atmosferas orientais, numa leitura romântica de fim de século. Os varandins que percorrem todas as galerias do pátio dão-lhe um ar teatral, quase como se fossem camarotes, donde se pode observar o próprio pátio e o acesso a grande parte das divisões da casa. O edifício possui duas entradas: a primeira, a entrada nobre, que dá para a Praça do Príncipe Real, e a segunda, um portão lateral, na Calçada Nova da Patriarcal Queimada, que nos conduz às traseiras do edifício. A fachada principal apresenta na sua área principal uma notável simetria, ladeada por dois corpos com uma maior carga decorativa, rematados pelas cúpulas de inspiração oriental. Para além da entrada decorada por uma pintura mural em trompe l'oeil, apenas no primeiro andar, ou andar nobre, vimos a encontrar dois compartimentos decorados, tal como já pudemos afirmar anteriormente: o primeiro, que equivaleria a um quarto de dormir e que dá para o torreão da esquina; e uma sala muito próxima pintada em estilo Império. A fluidez de circulação neste edifício é assinalável, e organiza-se num movimento circular, o que permeabiliza a circulação ao multiplicar as ligações entre as células espaciais, e vai, ao mesmo tempo, diluindo a profundidade e o controle.

Este palácio que foi propriedade da família Ribeiro da Cunha, passou depois para as mãos do financeiro Ernesto Seixas, foi também mais tarde de Luís Sommer, e em 1920, foi comprado pelo Dr. Caroça, e por fim por herança deste médico, passou para a família Lopo de Carvalho³⁴⁶.

³⁴⁶Actualmente pertence uma empresa e sociedade de capitais norte-americanos que se dedica a restaurar e reconverter estes palácios e palacetes históricos. Este palácio permanece conhecido sobretudo na memória popular, pelos nomes dos primitivos donos, os Ribeiro da Cunha, ou os Seixas, ou então pelo nome do seu arquitecto, sendo assim também conhecido pelo nome de Palacete Afonso.

4.1.8. Palacete de Cipriano Calleya



16 – Fachada do Palacete de Cipriano Calleya.

Este edifício situado na Avenida da Liberdade³⁴⁷, de dois pisos, com um ar afrancesado e coberto de telha preta, já ocupou diversas funções e foi até há poucos anos a Biblioteca e Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas.

O edifício urbano, que foi construído em finais do século XIX em terrenos que Cipriano Calleya adquiriu a Barata Salgueiro, apresenta uma arquitectura residencial de gosto eclético tardo-romântico, com características de inspiração parisiense. Começou por ser a residência de família do próspero industrial de origem maltesa, Cipriano Calleya, que contratou para a decorar o artista Pereira Cão. Na verdade Pereira Cão que já tinha na época uma vasta obra e experiência, decorara, nas proximidades, e também na mesma Avenida, a residência de José Félix da Costa³⁴⁸ (irmão do conhecido pintor António Félix da Costa³⁴⁹, seu amigo pessoal); o palacete da Baronesa de Samora Correia, pintando

³⁴⁷ Ocupa os números 191-193 da Avenida da Liberdade, e o número 19 da Rua Barata Salgueiro.

³⁴⁸ José Félix da Costa era um comerciante e o antigo director da Companhia de Seguros Fidelidade e do Banco de Portugal. Vide Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, *Dicionário Portugal...*, Vol. II, 1906, pp. 1174.

³⁴⁹ António Félix da Costa, foi sobretudo um pintor retratista. Pintou a óleo os retratos de José Maria Pereira Senior e do seu filho José Maria Pereira Júnior (Pereira Cão). O primeiro destes trabalhos esteve exposto na Exposição Industrial da Avenida da Liberdade em 1888. Veja-se a sua biografia em Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, *Dicionário Portugal...*, Vol. II, 1906, pp. 1174.

neste edifício uma sala Luís XV³⁵⁰; e também os palacetes³⁵¹ de Antunes Bastos (em 1877 e 1887), decorando o hall a claro-escuro; de João Ferreira Lopes, pintando a escada a claro-escuro e uma galeria com flores; e o de José Rodrigues da Silva, decorando o vestíbulo e a escada.

Segundo Esteves Pereira³⁵² este palacete possuía uma escadaria pintada em estilo etrusco e uma sala Luís XV. O edifício tem vindo a ocupar funções públicas e os seus interiores têm sofrido muitas alterações. Contudo, de toda a decoração original e no que diz respeito à pintura decorativa permanece a sala de estilo Luís XV. Esta sala³⁵³ possui um tecto decorado, pintado a fresco. À sua volta, a sanca, está decorada por um ritmo cadenciado de flores estilizadas, de cor cinzento-esverdeado sobre um fundo azul. Nos ângulos e nas cartelas do tecto flores estilizadas contornam vasos votivos onde pousam aves que debicam; nos medalhões encontramos aljavas com setas sobre tochas acesas e novamente nos deparamos com pássaros atentos e vigilantes; flores irrompem em abundância do interior de vasos; por fim, noutra medalhão, uma cesta pousada sobre um bastão torna-se num ninho improvisado para um casal de aves enamoradas. A sala que dá para a fachada principal na Avenida da Liberdade é muito bem iluminada por quatro janelões que deixam adivinhar o movimento desta artéria boulevard, com as suas sombras criadas pelas copas das palmeiras. Esta seria, com toda a probabilidade, uma das salas principais da família Calleya, talvez a sua sala de visitas.

³⁵⁰ Este palacete foi demolido em 1946 para dar origem, no mesmo local, ao Cinema S. Jorge.

³⁵¹ Vide Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, *Dicionário Portugal...*, Vol. V, pp. 636-637. Dizia-nos ainda Esteves Pereira, p.636: “Sob reedificações posteriores teem já desaparecido alguns dos seus trabalhos. Na casa de João Paulo Cordeiro, ao Chiado, que foi demolida, a escada era pintada a claro-escuro sobre imitação de mármore de Siena. Para se abrir a Avenida da Liberdade foi arrazada na rua do Salitre a casa Sampaio, que era bem decorada. O palacete Alves de Sá, a S. Caetano, foi também demolido.”

³⁵² Vide Esteves Pereira, *Dicionário Portugal...*, Vol. V, p. 637: “Da Avenida da Liberdade são numerosos os prédios que teem pinturas de Pereira Júnior, distinguindo-se: (...) de Cypriano Calleya a escada em estilo etrusco e uma sala Luiz XV”.

³⁵³ Esta sala foi durante muitos anos, quando o edifício já ocupava funções públicas, a sala de leitura do Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas.

4.1.9. Palacete Lambertini



17 – Fachada do Palacete Lambertini.

Em 1904 acaba de se construir na Avenida da Liberdade³⁵⁴, no grande boulevard verde da cidade de Lisboa, um palacete, da autoria do risco do arquitecto veneziano Nicola Bigaglia. Este palacete foi construído para a família de Michel' Angelo Lambertini³⁵⁵ (1862-1920).

A casa que Bigaglia desenha para Lambertini inspira-se na Renascença Veneziana, no estilo lombardesco, com uma decoração em mosaicos (apostos na fachada) executados em Veneza inspirados nos da Igreja de S. Marcos.

Lambertini contratada o pintor José Malhoa³⁵⁶ para lhe decorar o Salão de Música, e para o qual o pintor das Caldas realiza cinco telas decorativas para adornar tectos e paredes, telas que fazem parte de uma Alegoria à Música.

³⁵⁴ Corresponde actualmente aos números 166 a 168 da Avenida da Liberdade.

³⁵⁵ Nascido no Porto de família de origem italiana (de Bolonha) e portuguesa, era filho de Evaristo Caetano Serafino Lambertini, e de Amélia Evarista Matoso. Casou com Maria Luciana Gomes. Lambertini foi um conhecido musicólogo, maestro, compositor, organólogo, editor e comerciante. Grande parte do seu espólio faz parte do acervo e enriquece o Museu da Música (na estação do Metro do Alto dos Moinhos). Vide AAVV, *Michel ' angelo Lambertini, 1862/1920*, Instituto Português de Museus, Museu da Música, Lisboa, 2002.

³⁵⁶ Vide Nuno Saldanha, José Malhoa, Tradição e Modernidade, 2010.

Na Sala da Música³⁵⁷ do Palácio Lambertini o pintor José Malhoa executa a óleo sobre tela em formato oval uma alegoria à música. Esta tela foi idealizada entre 1901 e 1903 e está datada com este último ano.



18 – Alegoria à Música. Óleo sobre tela. José Malhoa.

A tela do tecto representa um concerto em que quatro músicos ³⁵⁸(três homens e uma mulher), um quarteto de cordas, assentes sobre uma escadaria que conduz a um estrado, tocam, vestidos à moda do século XVIII. Do lado direito um vaso decorado com flores repousa sobre um cortinado de tom rosa. Quase dois terços desta pintura são ocupados por um céu, em que se encontram dois pares de figuras alegóricas, A Música e A Pintura, enquanto do alto A Fama observa todo este conjunto.

Esta pintura enquadra-se naquele tipo de encomenda feliz, em que a profissão do dono da casa e encomendante serve de inspiração para a obra, a forma se adequa à função. Melómano e músico apaixonado, esta seria, com toda a probabilidade, uma das divisões favoritas de Lambertini.

³⁵⁷ Esta sala dispunha ainda de dois painéis murais alusivos ao compositor Beethoven e de quatro retratos de compositores célebres, Bach, Mozart, Brahms e Schumann.

³⁵⁸Idem, pp.224-229.

4. 2. Palácios rurais, quintas de recreio e propriedades de vilegiatura

4.2.1. Palácio dos Duques de Palmela, Calhariz, Azeitão



19 – Fachada do Palácio do Calhariz (foto de Maurício de Abreu).

Este edifício que pertence à família Palmela³⁵⁹ há mais de cinco séculos (pelos Sousas do Calhariz), faz parte do património vastíssimo que esta família possuía, destacando-se, entre eles, os principais palácios, o do Largo do Calhariz, em Lisboa (que pertence actualmente à Caixa Geral de Depósitos, e cujos interiores, pintados por Cinatti, Rambois e Pereira Cão, foram infelizmente destruídos, aquando da adaptação a sede da Caixa Geral de Depósitos), o da Rua da Escola Politécnica (a actual Procuradoria Geral da República), e o do Paço do Lumiar, conhecido como palácio Angeja Palmela (actual Museu do Traje e da Moda).

Situado nas imediações de Azeitão, e muito próximo da Serra da Arrábida (que chegou a pertencer quase toda, juntamente com o seu convento, após a lei da extinção das ordens religiosas, à família Palmela), este palácio antigo é um representante da arquitectura das casas nobres do século XVII ³⁶⁰(um pouco também como o palácio dos Lafetás, e dos Sanches de Baena, da Quinta dos Loridos, no Bombarral).

³⁵⁹ Sobre os Palmela vide Pedro Urbano, *A Casa Palmela*, 2008; AAVV, *Uma Família de Coleccionadores/Poder e Cultura, Antiga Colecção Palmela*, 2001 e ainda *Memórias do Duque de Palmela* (Transcrição, Prefácio e Edição e Maria de Fátima Bonifácio), 2011

³⁶⁰Vide Carlos de Azevedo, *Solares Portugueses*, 1988, pp. 55-63.

O edifício caracteriza-se por uma planta em U, de um só piso, de uma grande sobriedade, contenção e elegância. O andar térreo é o andar nobre e possui uma fachada decorada por um mezzanino com janelas quadrangulares, uma nítida reminiscência do renascimento italiano³⁶¹.



20 –Sala monumental com pintura decorativa a fresco de Cinatti, Rambois e Pereira Cão.
(foto de Maurício de Abreu)

Este solar rural assenta sobre um terreno desnivelado. A sua fachada é pontuada por uma série de portas a intervalos regulares, apenas quebrada por um portal monumental – entrada nobre – decorado por um frontão quebrado maneirista e por duas colunas monumentais. Todo o conjunto é de uma grande simplicidade, linearidade, depuração e ao mesmo tempo monumentalidade. Sobre o socalco em que o palácio está construído, nas suas traseiras existe um terraço (uma longa varanda decorada com azulejos de inícios do século XVIII) do qual podemos descer por uma escadaria de duplo lanço, até um jardim desenhado à francesa, com sebes, buxos recortados e um tanque central de recorte artístico.

³⁶¹ Anne De Stoop, *Quintas e Palácios nos Arredores de Lisboa*, 1985, pp. 339-343.

Nos seus interiores, destacam-se neste palácio, a rica colecção azulejar (azulejos azuis e brancos influenciados pela porcelana oriental e pelos ladrilhos flamengos), que revestem a entrada, salões e corredores, e também as pinturas decorativas.

Novamente é Esteves Pereira³⁶²quem regista a autoria destas pinturas:”Entre os palácios particulares de Lisboa, que por esta época se decoraram, e onde Pereira Júnior trabalhou ao lado de tão bons mestres, podem mencionar-se: Do Duque de Palmella, ao Calhariz, e os do mesmo duque em Azeitão e no Paço do Lumiar”.

Com efeito, Cinatti, Rambois e Pereira Cão ali trabalharam na decoração interior deste palácio, no mesmo período que podemos definir com alguma margem de dúvida entre os finais da década de 50 do século XIX e os anos 60, período em que Pereira Cão era discípulo daqueles mestres italianos.

Numa das salas principais deste palácio, sala monumental, decorada por uma lareira grandiosa e decorações alusivas à caça, podemos observar uma pintura decorativa em meia parede (realizada a fresco), sobre lambris de azulejos azuis e brancos ornamentais, uma pintura em *trompe l’oeil* donde emergem cabeças de veado, e ao fundo um bosque coroado por nuvens, e encimado pelo recorte de uma tenda rica de campanha, numa cenografia que alude aos bosques que rodeiam esta bela casa de campo. O tecto possui também uma pintura a fresco ornamental que imita um tecido adamascado em tons de dourado. A lareira é decorada por uma escultura de Diana, a caçadora, e gobelins cobrem as paredes, assim como bustos de imperadores romanos ornamentam a sala.

³⁶²Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, Dicionário Portugal, Vol.V, p. 635. A expressão “ao lado de tão bons mestres” refere-se indubitavelmente a Cinatti e Rambois.

4.2.2. Palácio da Condessa de Junqueira (Quinta da Alorna, Almeirim)



21 – Fachada do Palácio da Condessa de Junqueira.

Nas imediações de Almeirim, encontramos uma vastíssima propriedade agrícola, de 2800 hectares, antes apelidada de Vale de Nabais, e hoje em dia conhecida como Quinta da Alorna. A propriedade é muito antiga, e deve este curioso nome a um personagem nascido em finais do século XVII, D. Pedro Miguel de Almeida Portugal (1688-1756), filho dos Terceiros Condes de Assumar, e Primeiro Marquês de Alorna³⁶³. O topónimo Alorna tem a ver com uma povoação da Índia portuguesa, uma praça-forte do Rajá Bounsuló. Em 1744 D. Pedro foi nomeado Vice-Rei da Índia e partiu para Goa. Tinha como uma das suas missões pacificar aquele estado e submeter aquele Rajá indiano, que entusiasmado com as suas vitórias de 1739 e 1740, não deixava de atacar os interesses portugueses, inclusive por mar. D. Pedro investe pela praça-forte de Alorna e consegue tomá-la. Em duas campanhas militares conquistou assim Alorna, Bicholim, Sanquelim, os seus territórios próximos, Rari e Neutim, a última fortaleza da costa. Como prémio destas vitórias e conquistas e consequente domínio das ameaças à presença portuguesa naquele território, o Rei concedeu-lhe em 1748 o título de Marquês de Alorna, topónimo que ficou desde então ligado aquela propriedade ribatejana, e nome que vingou, apesar da propriedade ter passado por diversas famílias desde então, mas todas foram respeitando o legado histórico daquela propriedade e casa.

³⁶³ Vide Afonso Zúquete, *Nobreza de Portugal e do Brasil*, 1984, Volume Segundo, pp. 250-257.

Almeirim continuava a ser, como foi durante muito tempo, local de ócio dos monarcas portugueses e de parte da sua Corte, que procuravam os campos ribatejanos para, nas margens do Tejo, fugirem ao calor, a pestes e doenças, se dedicarem à caça, à falcoaria (em Salvaterra de Magos, na margem esquerda do Tejo, por exemplo) e foi até local de célebres Cortes. Os próprios monarcas aí chegaram a ter um Paço, do qual já quase nada praticamente sobrevive hoje em dia.

O Primeiro Marquês de Alorna fazia parte daquela casta de militares e aristocratas terratenentes e tentou sempre engrandecer aquela propriedade.

A propriedade foi continuando nesta família até mesmo no período pombalino, e o segundo Marquês casaria com uma Távora, D. Leonor de Lorena e Távora, filha dos terceiros Marqueses de Távora, membro da família que o marquês de Pombal tentou exterminar, acusando-os da tentativa de regicídio contra o Rei D. José. O processo dos Távora foi escabroso, violento e sanguinário, tendo a maior parte da família sido executada num patíbulo em Belém, mas alguns membros desta família conseguiram escapar às garras do primeiro-ministro todo poderoso de Portugal³⁶⁴. Nesta propriedade viveu ainda a famosa Marquesa de Alorna, D. Leonor de Almeida (1750-1839), filha dos Segundos Marqueses de Alorna e neta materna dos famigerados Távoras. Passou grande parte da infância em clausura, por ordem do Marquês de Pombal, no Convento de Chelas, donde saiu com a idade de vinte e sete anos. Poetisa conhecida pelo nome arcádico de Alcipe, em Almeirim passou grandes temporadas e conviveu com alguns poetas, como Bocage e Filinto Elísio, poetas da geração pré-romântica.

Em meados do século XIX a propriedade muda de mãos e passa a pertencer à Condessa de Junqueira, D. Emília Angélica Monteiro de Sampaio (1859), filha de Francisco José Gomes Monteiro e de D. Maria Angélica Basto³⁶⁵. D. Emília Angélica tinha um irmão, Francisco, que morreu muito novo e passou, assim, a ser a única herdeira dos Primeiros Viscondes da Junqueira. Emília Angélica, segunda Condessa da Junqueira casou com José da Paz de Castro Seabra, filho de Joaquim Pedro Seabra, Primeiro Visconde de

³⁶⁴Idem, Volume Segundo, pp. 252-253.

³⁶⁵Ibidem, Volume Segundo, p. 681.

Botelho Seabra³⁶⁶, fidalgo da casa real, comendador das ordens de Cristo, de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa e de Carlos III de Espanha, e de sua mulher, a viscondessa, D. Ana José de Sousa Miranda e Castro. O marido da Segundo Condessa de Junqueira, era doutor em Filosofia pela Universidade de Iena, adido honorário à legação de S.M.F. em Berlim, comendador das Ordens de Cristo e de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa, fidalgo cavaleiro da casa real e grande proprietário.

Este casal não teve filhos e esta vasta propriedade foi vendida em 1918 ao conhecido médico e grande proprietário rural em Almeirim, Dr. Manuel Caroça (que também compraria em Lisboa, no Príncipe Real, o Palacete Ribeiro da Cunha, à época nas mãos do financeiro Ernesto Seixas, curiosamente, pintado por Pereira Cão, o mesmo que pintaria em Almeirim o Palacete da Condessa da Junqueira). Mais tarde uma das filhas deste médico casou com Fausto Lopo de Carvalho, e a propriedade mantém-se desde então, há cinco gerações, nas mãos da família Lopo de Carvalho.

Após termos descrito as famílias que foram detendo esta propriedade desde o século XVIII centremo-nos agora na análise do palacete que se encontra nesta quinta.

É necessário passar um portão que dá para a estrada para percorrer uma estrada de terra batida, até chegarmos ao palacete da Quinta da Alorna. O edifício encontra-se resguardado dos olhares mais curiosos e rodeado de um recatado e frondoso parque com árvores centenárias, delimitado por um muro branco e casario agrícola. É difícil adivinhar no palacete que contemplamos, pré-existências anteriores ao século XIX. Tudo nele permanece sem grandes alterações desde finais do século XIX, inclusive as pinturas decorativas dos seus interiores que nos vêm já do tempo em que a quinta pertencia à Condessa da Junqueira.

O edifício é vasto, mas não é gigantesco, parece mais uma casa burguesa do século XIX, que não ultrapassará as vinte divisões. A disposição e implantação da casa no terreno é original: a fachada sul é a que nos recebe, quando entramos vindo da estrada principal. O edifício de dois pisos, tem no primeiro andar uma vasta galeria-loggia envidraçada com cinco arcos na fachada principal e uma balaustrada balcão paralela (com

³⁶⁶ Este título foi-lhe concedido em sua vida por Decreto de 11-II-1887 (D. Luís), veja-se Ob. Cit., Vol. Segundo, p. 432.

uma janela de cada lado da loggia), que permitem iluminar o andar nobre, que se poderia tornar soturno dada a densidade das árvores do parque; o piso térreo possui apostos nas paredes quatro medalhões em baixo-relevo representando as quatro estações do ano, ou o ciclo da vida. No parque em frente encontra-se a estátua da deusa Flora, assim como bustos nos arcos de passagem para o pátio, acabam por dar a esta mansão ribatejana um ambiente nitidamente italianizante. A fachada das traseiras, muito mais luminosa, é percorrida por um andar nobre encimado por um frontão triangular, com um corpo saliente com três janelas de sacada e varanda de ferro forjado, ladeada, de cada lado, por um par de janelas, também de sacada, com varandas; no piso térreo das traseiras abre-se uma porta central, rodeada por três janelas de cada lado em pendant, que dão para um largo terreno para o qual se desce por uma suave escadaria. A escadaria é rematada por um muro muito simples e baixo, caiado de branco, e possui a cada canto um alegrete, com plantas. Do telhado irrompe um conjunto de chaminés, tanto da cozinha e zonas de serviço, como das diversas lareiras que se espalham pela casa e lhe conferem uma larga comodidade. O terreno traseiro conduz-nos até ao rio, que é o horizonte que se vislumbra das traseiras deste palacete, e onde existe um cais onde aportavam os barcos vindos de Lisboa. Era possível chegar a esta propriedade pelas traseiras, vindo de barco, sem que quase ninguém se apercebesse, o que denota as grandes ligações desta nobreza terratenente e os elos que a prendiam à capital, onde recebiam benesses e prémios, onde realizavam negócios e que também possuíam propriedades em Lisboa. O seu hinterland era este Ribatejo tão próximo da cidade grande.

Quando entramos pela porta principal logo nos deparamos³⁶⁷ com um hall vasto, que à sua esquerda possui uma pequena biblioteca escritório decorada com mobiliário original dos tempos do Dr. Caroça, uma mobília revivalista de finais de Oitocentos. A escadaria que nos conduz ao andar nobre é bem lançada, proporcionada, e com alguma majestade, que se nota no rico trabalho das guardas trabalhadas em bronze.

³⁶⁷Apenas nos determos agora nas divisões que são decoradas com pintura decorativa, pois esta casa continua a ser habitada pela família, e embora mantenha um ar clássico e mobílias antigas, já não tem reconstituído totalmente o gosto dos seus primitivos proprietários, nem intacto o recheio de épocas anteriores.

A fonte que nos faz comprovar que este palacete foi decorado por Pereira Cão, deve-se ao artigo enciclopédico³⁶⁸ que o historiador e jornalista Esteves Pereira escreveu para o Dicionário Portugal, onde faz uma resenha do percurso e obra daquele pintor decorador. É Esteves Pereira quem confirma que Pereira Cão pintou as salas deste palacete ribatejano, pertença da Condessa da Junqueira.



22 – Pormenor da pintura de um tecto de um quarto de dormir. Pereira Cão.

As pinturas que ainda hoje permanecem correspondem aos primeiros anos do percurso daquele que se tornaria imensamente conhecido como pintor, e terão sido feitos entre as décadas de 60 e 70, ou com algum maior risco nos finais da década de 50, de qualquer forma, numa fase muito jovem do pintor setubalense, discípulo de Cinatti e Rambois, que compunha cenários para o São Carlos no inverno, e que pintava a fresco na Primavera e Verão. Esta encomenda terá sido feita no circuito que Pereira Cão frequentava em Lisboa, e a própria família da Condessa de Junqueira, com interesses na capital, talvez tenha sido aconselhada por Cinatti e Rambois, que lhe poderiam ter indicado o seu jovem discípulo.

No andar nobre deparamo-nos com vastos salões e com alguns quartos de menores dimensões. Não sabemos se existiriam mais divisões pintadas, apenas permanecem três, que apesar de Esteves Pereira afirmar que são constituídas por salas³⁶⁹, são agora quartos de dormir. Num primeiro quarto, a pintura que se destaca é um oval com uma figura de mulher³⁷⁰ (a parte de cima do seu busto e a posição dos braços tem pouco a ver com a qualidade da restante pintura da composição; dever-se-á a um restauro, ou a uma menor

³⁶⁸Esta biografia é exaustiva, mas incompleta, pois este artigo foi composto no início do século XX e aquele pintor continuou sempre a trabalhar até à sua morte em 1921, não estando listadas as obras dos seus últimos quinze anos de trabalho artístico.

³⁶⁹Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, Dicionário Portugal, Vol. V, p. 636.

³⁷⁰A parte de cima do seu busto e a posição dos braços tem pouco a ver com a qualidade da restante pintura da composição; dever-se-á a um restauro, ou a uma menor capacidade do pintor em pintar rostos femininos?

capacidade do pintor em pintar rostos femininos?), sentada sobre arbustos, rodeada de andorinhas, que parece flutuar e que tem um ar feliz (este ambiente fresco e primaveril pode ser alusivo ao próprio parque e aos campos que rodeiam esta casa -não nos esqueçamos que esta seria mais uma casa de lazer, de descanso, de momentos de ócio, do que uma casa de residência permanente) - percorrendo o tecto deste quarto encontramos diversas flores, como rosas, jarros e crisântemos, flores em que Pereira Cão se tornaria especialista; um ambiente de frescura parece emanar daqueles tectos.

Um quarto contíguo, e que comunica com este, é decorado novamente com flores, aves sobre ramos e uma vegetação estilizada e idealizada, alguns elementos tão estranhos como bengalas, aljavas com setas (uma alusão às setas de cupido?), ou tochas acesas, (em sentido de homenagem ou de vitórias?). No tecto deste quarto, num oval central, três querubins ou puttis convivem animadamente; o tecto é percorrido por frisos com flores, num conjunto em tons de salmão. A atmosfera é de lassidão e no silêncio daquele palacete afastado da cidade e isolado pelo campo, estas pinturas produzem um efeito festivo.

Num último quarto, mistura-se o sagrado e o pagão e profano: encontramos uma representação de Nossa Senhora, e várias efígies de figuras mitológicas. Na parte central do tecto, um leque aberto, um espelho de toucador e flores decoram o tecto. Estamos mais do que numa antiga sala (que o poderia ser também), num ambiente íntimo e feminino, talvez os aposentos da antiga dona da casa, um quarto de dormir, ou de vestir, em que se colocam num ambiente eclético imagens de devoção, e objectos prosaicos de um quotidiano elegante, apaixonado e feminino (este tecto é também estucado com gesso decorativo, que dialoga e acompanha a pintura decorativa).

A pintura decorativa do Palácio da Quinta da Alorna, pode parecer-nos ingénua, isenta de grandes significações, leituras ou interpretações estéticas. Desconhecem-se as fontes destas imagens criadas para um cenário recatado, podem até parecer-nos quase fúteis, mas talvez não tenham tido, neste caso, maior pretensão do que a própria decoração. De certa forma têm em si alguma modernidade, misturando o sagrado e o profano, flores e aves, e objectos do dia-a-dia. Flores, aves ou objectos foram bem conseguidos, talvez menos o figurativo das figuras femininas. Não são certamente um dos melhores trabalhos de Pereira Cão, mas ficam-nos como exemplo de um dos seus primeiros trabalhos, realizado fora da capital. Os proprietários seguintes terão apreciado estas pinturas, pois

estas permaneceram e mantiveram-se cuidadosamente respeitadas até aos nossos dias, ao contrário de muitas outras casas, que quando a “moda” dos frescos passou e se alteraram gostos, estes foram destruídos, cobertos por tecidos adamascados e pintados por cima³⁷¹.

4.3. Quintas de Recreio

4.3.1. Palácio Angeja-Palmela, Lumiar



23 – Fachada do Palácio Angeja-Palmela no Paço do Lumiar.

O chamado Palácio Angeja-Palmela, que conjuntamente com o palacete do Museu do Teatro continuam a dar um especial encanto ao chamado Lumiar antigo, ou zona do Paço do Lumiar³⁷², mereceriam um estudo mais aprofundado.

O Lumiar que até finais do século XIX constituía parte dos arrabaldes da cidade, assim como Benfica também o era, até bem entrado o século XX, até aos Anos 50, fazia parte das zonas de recreio, de ócio e de deleite dos velhos fidalgos, da aristocracia cortesã e dos bons burgueses endinheirados da segunda metade do século XIX. Hoje o Parque do

³⁷¹ Como temos vindo a ver, o rol de palácios e palacetes pintados por este artista é vasto, mas mesmo em sua vida muitos deles foram demolidos. Encontrar intacta a decoração de um destes edifícios é sempre uma boa surpresa.

³⁷² Pese embora algumas ruínas que o cercam, como a casa que foi do olisipógrafo Júlio de Castilho, e outras casas Oitocentistas que vão caindo, sem que a edibilidade, os particulares, ou os mecenas as acudam.

Monteiro-Mor, e os jardins do Palácio Angeja-Palmela constituem um oásis dentro da própria cidade, devassada, naquela zona, por vias rápidas, rotundas, túneis e viadutos.

O Palácio ficou assim conhecido, pois pertenceu primeiro à família Angeja, que depois passou a propriedade aos riquíssimos Palmelas. O edifício foi mandado erigir por D. Pedro José de Noronha, 4.º Conde de Vila Verde e 3.ª Marquês de Angeja nos finais do século de Setecentos, já após o terrível cataclismo de 1 de Novembro de 1755. Ainda não há a certeza segura de uma memória ancestral que colocava este palácio no mesmo terreno onde outrora, no já longínquo século XIII, D. Afonso Sanches (filho bastardo de D. Dinis) tivera um Paço.

Mas em 1840, após a terrível e sangrenta guerra civil entre miguelistas e liberais, o cultíssimo D. Pedro de Sousa e Holstein, Primeiro Marquês de Palmela (e mais tarde Duque), compra esta propriedade à herdeira dos Angeja, D. Mariana de Castelo Branco. O palácio sofre a primeira remodelação e é inaugurado, no ano seguinte, em duas festas espaventosas.

D. Domingos de Sousa Holstein (1818-1864), segundo Duque de Palmela e Marquês do Faial, continua as obras do seu antecessor, beneficiando o edifício e o jardim, e mandando construir o pavilhão neogótico para viveiro de aves. Nesta nova campanha arquitectónica e decorativa, este aristocrata contrata a parceria artística Cinatti & Rambois, e o seu jovem discípulo Pereira Cão. As relações de Cinatti & Rambois já vinham do tempo do Primeiro Duque, e tinham agora a sua continuação³⁷³.

Afirma Esteves Pereira, o primeiro biógrafo de Pereira Cão, no Dicionário Portugal: “Entre os palácios particulares de Lisboa, que por esta época se decoraram, e onde Pereira Júnior trabalhou ao lado de tão bons mestres, podem mencionar-se: do duque de Palmella, ao Calhariz, e os do mesmo duque em Azeitão e no Paço do Lumiar”.

³⁷³ Joana Cunha Leal, é actualmente a principal biógrafa de Giuseppe Luigi Cinatti, que estudou na sua tese de mestrado Giuseppe Cinatti (1808-1879): Percurso e Obra, Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, 1997, 2 vols., policopiada, p. 110. A sua tese de mestrado centra-se na arquitectura, arte efémera e cenografia, mas não aborda a faceta de pintores decoradores de Cinatti & Rambois, e dos seus principais discípulos, por ordem cronológica, Procópio Ribeiro e Pereira Cão.

Nesta fase Pereira Cão era o discípulo desta dupla, com quem tanto aprendeu, mas não tinha ainda a sua total autonomia artística.

Mas analisemos agora a arquitectura deste palácio, para em seguida apresentarmos o percurso pelas suas principais salas, e em particular por aquelas que possuem pintura decorativa.

Analisa Madalena Braz Teixeira³⁷⁴:

“Construído sob a influência da arquitectura pombalina, pois é posterior ao terramoto de 1755, o palácio tal como o conhecemos hoje, vem-nos do tempo do 3º marquês de Angeja. Arquitectonicamente nele destaca-se a ausência de uma fachada principal para o exterior: o acesso era, tal como ainda hoje, precedido de um pátio de entrada totalmente fechado. Esta casa senhorial de recreio apresenta duas fachadas, uma com três arcadas de cantaria, sóbria e simétrica, apresentando mansarda. A predominância dos planos horizontais confere à estrutura grande solidez, a qual é aligeirada pelos vazios das arcadas. Esta fachada corresponde à entrada principal do palácio que se envolve como uma galilé. No interior, desenha-se uma escadaria de quatro planos, encimada pelo brasão da família proprietária e residente e que desemboca no andar nobre. A segunda fachada mais elegante do que a primeira, estrutura-se em módulos de pares de janelas com uma dupla varanda central e mansardas. Segue-se a capela com frontão triangular, um pouco recuada (...). No tecto da galilé encontram-se as armas dos Palmela encimadas pela coroa de marquês, já que ao tempo ainda não eram detentores do título de duque. “

Passemos então agora a analisar as pinturas do chamado primeiro piso, ou andar nobre. Uma primeira conclusão podemos retirar imediatamente. Um olhar atento confirma a existência de várias mãos, de vários toques, de várias paletas e pincéis.

Vejamos as suas principais salas: a Sala Oriental, sobre um lambrim de azulejos, é decorada com motivos chinoiserie que invadem todo o compartimento. Estas cenas encontram-se rodeadas por uma decoração vegetalista, por cornucópias, laços e flores. Os cromatismos são variados, suaves, delicados e até doces.

³⁷⁴ Madalena Braz Teixeira “Angeja- Palmela (Palácio)” in Dicionário da História de Lisboa, Direcção de Francisco Santana e Eduardo Sucena, Gráfica Europam, Lda., 1994.

Afirma Miguel Leal³⁷⁵:

“A chamada sala da música é de uma muito maior riqueza decorativa e cromática. Percorrendo grande parte das paredes, a pintura a fresco em decoração estilo Império mistura motivos vegetalistas, com pódiums, colunas dóricas, templos, aves e seres fantásticos, leques e jarrões, aves canoras e instrumentos musicais, tais como violinos, flautas, pandeiretas e pautas musicais. O ambiente criado é alegre e festivo e esta corresponderia certamente a uma das principais salas de recepção do palácio. A qualidade plástica é grande e a simetria, perspectiva e fantasia estão bem conseguidas. A contígua sala das armas ou das bandeiras faz pendant com a sala anterior e continua-lhe o estilo, agora destacado em temas e objectos marciais que se enrolam e dispõem caprichosamente de modo a obter um belo efeito estético: aljavas com setas, lanças, espadas e outras armas, escudos e bandeiras, rodeadas por cordões vegetalistas, coroas de louros, aves majestáticas e simbólicas.



24 – Pintura de uma das bandeiras do Salão Nobre. Cinatti, Rambois e Pereira Cão

A sala seguinte, um pequeno hall, que antecede todas as outras salas acrescenta unicamente um pequeno friso floral muito simples que percorre simetricamente todas as paredes e que obtém no seu quase apontamento um efeito leve e desprezioso (da autoria de Basalisa?). Por fim temos o salão nobre, a maior sala deste palácio, que apresenta um tecto com estuques ornamentais de elevadíssima qualidade, em tons de rosa pálido, branco e cinza claro. Sobre as sete portas que confluem, nesta divisão, vemos sobre as suas bandeiras, paisagens marítimas idealizadas, que transmitem diversas atmosferas e estados de alma e em que a presença de margens, cais, ruínas da antiguidade e silhuetas de navios misteriosos sulcam os portos a caminho de terras longínquas. Muito ao gosto romântico, estas sete pinturas devem-se certamente ao pincel de Cinatti, especialista de paisagens. “

Estes frescos podem ser datados entre as décadas de 50 e 60 do século XIX, do tempo de estudo, aprendizagem e convívio do jovem José Maria Pereira Cão, junto daquele que toda a sua vida considerou seus mestres, em particular Giuseppe Cinatti, e na época do seu encomendante, o segundo Duque de Palmela, D. Domigos de Sousa Holstein. Este

³⁷⁵ Vide Miguel Leal, “Cinatti, Rambois e a pintura-decorativa do Palácio Angeja-Palmela no Paço do Lumiar”, Espacio, Tiempo y Forma, Revista de la Facultad de Geografía e Historia, UNED, Madrid, 2005-2006.

palácio permanece como uma reminiscência viva do que foi outrora o Lumiar antigo, este bairro aristocrático e popular fora de Portas, e a caminho de Odivelas e de Mafra, zonas saloias onde os reis e aristocratas se deslocavam com frequência. Para além de visitarmos as exposições rotativas e temporárias do Museu do Traje, seria de todo o interesse que o visitante se detivesse também na contemplação da arquitectura, da pintura decorativa, do azulejo, e dos estuques ornamentais tão descurados, salvo raríssimas excepções³⁷⁶, pela historiografia nacional.

4.3.2. O Beau Séjour, uma quinta às portas de Lisboa



25 – Fachada do Palacete do Beau Séjour.

Benfica³⁷⁷ era ainda nos meados do século XIX, uma vasta zona composta por quintas e hortas, que rodeavam Lisboa. A estrada de Benfica, assinalada com as suas invulgares portas românticas baptizadas com o mesmo nome, dava acesso a um mundo rural pegado à capital. Nela encontravam-se quintas de recreio e de lazer, propriedades agrícolas e de rendimento, e destacavam-se edifícios como a igreja do Amparo, os conventos de S. Domingos e de Santo António da Convalescença, numerosas ermidas, e em particular, encostada à zona de Monsanto, a propriedade e o palácio dos Marqueses de Fronteira e

³⁷⁶ Isabel Mayer Godinho Mendonça é em Portugal a maior estudiosa, a mais prolífica e a maior divulgadora das belezas dos estuques ornamentais.

³⁷⁷ Vide Pe. Álvaro Proença, *Benfica Através dos Tempos*, 1964.

Alorna (em S. Domingos). Também alguma burguesia aí possuía segundas residências, onde passavam largas temporadas e procuravam fugir ao calor intenso da capital no Verão, ainda antes da moda de ir a banhos ter entrado nos hábitos da elite portuguesa.

O caso do palacete do Beau Séjour³⁷⁸ inscreve-se, assim, no conjunto de quintas de recreio e de lazer que rodeavam Lisboa e está inserido hoje na malha urbana de Lisboa que se estendeu até ocupar quase todos os arredores que envolviam a capital.

Mas vejamos a história deste palacete, para depois nos centrarmos na análise da sua arquitectura e da sua rica decoração interior.

Em Abril de 1849 a Baronesa da Regaleira³⁷⁹, D. Ermelinda Allen Monteiro de Almeida (1768-1858), compra ao casal João Veríssimo de Barros Viana e sua mulher D. Maria Inácia dos Santos, a quinta das Loureiras, no sítio da Alfarrobeira. A propriedade sofre grandes transformações e passa a ostentar o nome de Beau Séjour. Quase uma década depois, em 1858, a propriedade passa, após a morte da Baronesa da Regaleira (sem herdeiros directos), é transmitida para a sua sobrinha D. Maria Allen Palmeiro (1808- 1889), que a vende em 25 de Maio de 1859 ao Barão da Glória³⁸⁰, António José Leite Guimarães (1806-1876), agraciado com aquele título em 1852.

Este Barão da Glória, e só mais tarde, já emigrado no Brasil, acrescentara o topónimo Guimarães como último apelido. Baptizado como António José Leite nascera em 1806 no Norte de Portugal (na freguesia de São João Baptista de Pencelo, localidade muito próxima de Guimarães). Era filho de António José Leite de Faria e de sua mulher D. Custódia Maria Machado. Muito novo, provavelmente na década de 20 emigra para o Brasil juntamente com o seu irmão José Joaquim, e trabalhou como empregado comercial. Já no Brasil num fenómeno típico da emigração daquela época, os dois irmãos adoptam o topónimo Guimarães como apelido, certamente para vincar ainda mais o orgulho da sua origem natal, tendo nascido, como vimos, numa aldeia minhota bem próxima dessa cidade. Na década de 30 os dois, em conjunto, criam uma Sociedade, a firma Leite &

³⁷⁸ O Palacete do Beau Séjour corresponde hoje em dia aos números 368-372 da estrada de Benfica. Passou por diferentes proprietários e faz hoje parte do património da Câmara Municipal de Lisboa, que o comprou e restaurou, instalando nele o Gabinete de Estudos Orlisiponenses. Vide Teresa Leonor M. Vale, *O Beau Séjour: uma Quinta Romântica de Lisboa*, 1992.

³⁷⁹ Vide Afonso Zúquete, *Nobreza de Portugal e do Brasil*, 1984, Volume Terceiro, pp. 201-202.

³⁸⁰ Idem, 1984, Volume Segundo, p.639.

Guimarães. Enriquecidos ambos regressam à metrópole. A José Joaquim será dado o título de Barão de Nova-Sintra³⁸¹, enquanto a António José, o de Barão da Glória, referindo-se o título ao outeiro da Glória da cidade do Rio de Janeiro, local onde residira no Brasil. O Barão da Glória é produto da emigração portuguesa para Terras de Vera Cruz e é um exemplo acabado de um “brasileiro” que se ilustrara, representante de um tipo social tão característico da segunda metade do século XIX, e tão alvo de críticas por Eça de Queirós e outros escritores da sua geração.

Em 1859 este abastado “brasileiro” adquire a propriedade do Beau Séjour, à herdeira da Baronesa da Regaleira:

“(…) huma Quinta que antigamente chamavão das Loureiras, e ora se denomina – Beau Sejour – situada onde chamão Alfarrobeira na Estrada do Lugar de Benfica, Freguezia de Nossa Senhora do Amparo, do mesmo Lugar, e ora Concelho de Belem a qual se compõe de Predio Urbano, e Rustico, constando de dois portões de Ferro à frente da mesma Estrada, Caza Nobre, Jardim com hum grande Lago, dois pomares de espinho, Vinha, olival, Terra de Semeadura, Arvores de fructo, e Orta, hum Poço com engenho real, almacega, e mina d’ Agua, he toda murada em roda, e bem no fundo da mesma Quinta hum Portão que dá Serventia para a Azinhaga que vai ao sítio de Carnide, além do que tem outras Cazas que servem de Officinas, e ao lado do Sul huma Adega com seu Lagar, e engenho, e arribanas contíguas, confinando a mesma Quinta, e todas as suas pertenças pelo lado do Norte com a Quinta pertencente à Sereníssima Senhora Infanta Dona Isabel Maria, pelo Sul com a Quinta da Conceição, pelo Nascente com a Estrada Real, pelo Poente com a referida Azinhaga (…)”³⁸².

A fundação da propriedade tal como hoje ainda a conhecemos, deve-se à sua primitiva proprietária, a Baronesa da Regaleira, mas é difícil de datar com precisão. O Barão da Glória manda revestir o palacete com um revestimento azulejar e contrata o pintor, arquitecto e decorador Francisco Vilaça para a sua decoração anterior.

Analiseemos agora a arquitectura deste edifício e as suas plantas. O alçado principal deste palacete desenvolve-se em três corpos e é inteiramente revestido por cerâmica. Um corpo central térreo (que avança para as traseiras não sendo acompanhado pelos corpos

³⁸¹Ibidem, 1984, Volume Terceiro, p.61.

³⁸²Veja-se o documento Escritura de Venda da quinta do Beau Séjour, por D. Maria Isabel Allen Palmeiro, Baronesa da Regaleira, a António José Leite Guimarães, Barão da Glória. 25 de Maio de 1859. (Documento na posse dos herdeiros do Barão da Glória) in O Beau Séjour: uma Quinta Romântica de Lisboa, Lisboa, Livros Horizonte, 1992, pp.90-102.

laterais) é coroado por um frontão inscrito numa secção de círculo, apresentando uma fachada rectangular, na qual se recortam sete portas, a principal em arco de volta inteira, abraçada por três portas de cada lado em arco apontado e ladeado de dois corpos laterais, oferecendo assim uma simetria perfeita. Todo o palacete é rodeado por um pequeno terraço e os corpos laterais do edifício avançam sobre esta esplanada numa bowwindow semi-circular, que é coroada no primeiro piso por uma varanda. No alçado posterior, no seu piso térreo, rasgam-se uma porta e sete janelas todas em arco quebrado. O segundo piso é centrado e é rematado em empena triangular. O terraço que rodeia o palacete é delimitado por um belo gradeamento de ferro forjado, composto por varas verticais alternando com pequenas rosetas, ou desenvolvendo-se em motivos curvilíneos com alusões vegetalistas. Todo o edifício é coberto por telha marselha a duas águas, sobre os corpos laterais. A parte central do edifício é coberta por três telhados a duas águas.

O palacete organiza-se de uma forma planimétrica em dois eixos: um corredor que rasga o rés-do-chão e se desenvolve de Este a Oeste; um segundo que faz a ligação Norte-Sul, ou entre a fachada principal e as traseiras, apresentando dois vestíbulos alinhados, o principal e o posterior tendo pelo meio o mesmo corredor que distribui as divisões da casa. A arquitectura deste edifício é bastante linear e simples e nela podemos facilmente distinguir as divisões mais íntimas das divisões mais sociais. As divisões vocacionadas para o convívio e para a recepção de amigos e convidados compreendem a Sala de Estar; a Biblioteca; a Galeria ou Sala dos Quadros; o Salão Dourado; a Sala de Música; e a Sala de Jantar.

A decoração da sala de estar era muito simples, apenas se destacando nela o conjunto de marinhas da autoria de Francisco Vilaça que adornavam as paredes. A Biblioteca é também de uma grande contenção decorativa. O tecto e o soalho apresentam variações cromáticas de castanho, mas no primeiro destacam-se embutidos de várias tonalidades. Desta divisão acede-se a uma ante-câmara ou quarto de vestir, que por sua vez dá acesso a um quarto de dormir, bem iluminado pela sua bow-window.



26 – Pormenor do tecto do Salão Dourado. O Carnaval de Veneza, óleo sobre tela. Columbano Bordalo Pinheiro.

Ainda no rés-do-chão temos a Galeria ou Sala dos Quadros, a sala que era um nítido reflexo ou espelho do seu proprietário e do seu gosto de coleccionador. O tecto possui encaixadas telas executadas por Francisco Vilaça, e que apresentam alegorias da Pintura e da Escultura. As suas paredes eram adornadas por uma colecção de pintura, com quadros da autoria de Tomás da Anunciação, Moura Girão, Silva Porto, Alfredo Keil, José Júlio Sousa Pinto, António Ramalho, Cristino da Silva, João Vaz e Carlos Reis, uma colecção significativa de alguém atento à pintura que se ia fazendo no País, e que hoje poderíamos classificar de uma colecção do naturalismo produzido em Portugal. Para além destas telas, esta sala possuía também exemplares de pintura religiosa, tal como um tríptico incompleto atribuído à escola de Bruges do século XV, até representações Oitocentistas de Cristo e da Virgem, e também gravuras, francesas e inglesas, com cenas históricas ou vistas de cidades europeias.

Estamos perante o compartimento mais requintado e eclético desta moradia, o intitulado Salão Dourado. A sua decoração era inteiramente em dourado e bege, e as suas paredes eram revestidas a damasco cor de tabaco. No tecto encontra-se incorporada uma tela da autoria de Columbano Bordalo Pinheiro, intitulada O Carnaval de Veneza, e que dominava toda a sala. Uma lareira de ferro fundido e decorada com azulejos oitocentistas de estampilha dá uma nota de conforto a este salão. A sala estava também decorada por peças de mobiliário de diversos estilos e por alguns objectos cerâmicos, naquele gosto de bricabraque Oitocentista. Desta sala passa-se à Sala de Música.

A Sala de Música, é inteiramente decorada por estuques alusivos a esta arte, nos quais figuram instrumentos musicais, tais como liras e flautas. No tecto encontra-se incorporada

uma tela da autoria de Francisco Vilaça, que representa uma figura feminina (assinada pelo autor e datada de 1892) e na bandeira da janela outra tela apresenta uma personagem mitológica. Na zona semi-circular criada pela bow-window, nos seus pés direitos, encontramos almofadas em estuque decoradas com figuras femininas que fazem pendant com a temática da tela do tecto.

A Sala de Jantar apresenta uma planta aproximadamente quadrangular. De uma grande homogeneidade decorativa nela encontramos trabalhos decorativos de três irmãos da família Bordalo Pinheiro: Rafael (1846-1905), Columbano (1857-1929) e Maria Augusta (1841-1915). A Rafael Bordalo Pinheiro ficámos a dever a sanca relevada que corre ao longo da sala, pontuada por frutos de tonalidades verdes e amarelas, assim como o candeeiro cerâmico, povoado por flores e insectos; no tecto os painéis em L apresentam telas de Maria Augusta, em que surgem plantas de tons verdes e vermelhos; também as pinturas dos vidros que preenchem os arcos quebrados do muro oeste, de temática vegetalista e floral são da autoria da mesma artista; Columbano deixou-nos três telas, em que putti brincam com caça, peixe, crustáceos, frutos e vegetais (obras assinadas e datadas de 1887). Nos móveis desta sala de jantar encontramos incrustados também azulejos de padrão nenúfar e rã da autoria de Rafael.

O jardim deste palacete foi construído inicialmente como um jardim romântico à inglesa, e conforme foi passando pelas mãos dos diferentes proprietários e foram passando as épocas e as modas, foi sofrendo modificações. O jardim abraça o edifício e tanto podemos vê-lo como uma primeira grande sala ou hall, que nos conduz à casa, como podemos pensá-lo como um prolongamento dos interiores, como uma extensão, que adivinhamos e vemos praticamente de todas as divisões da casa. Possui vegetação exótica, percursos estabelecidos, procurando causar surpresa a quem por ali deambula, um lago, pequenas construções, como um pavilhão, e ambientes exóticos, ou idílicos, propícios ao passeio, à meditação, ao sonho, ou ao recolhimento. É contudo uma miniatura de um jardim romântico Oitocentista à inglesa, cujas origens encontramos já nos jardins ingleses do século XVIII.

No caso do Beau Séjour podemos, tal como já antes afirmei, ver no jardim a ante-sala do próprio edifício. Entrando no edifício vemos que na fachada principal e no rés-do-chão encontramos na parte central as áreas mais sociais da casa, onde vemos desfilar do lado

esquerdo uma Sala de Estar e do lado direito a Galeria, o Salão Dourado e a Sala de Música. O hall tem aqui uma função distribuidora. Nas traseiras temos ainda a Sala de Jantar e o Salão de Jogos. Do lado direito a Galeria, o Salão Dourado, a Sala de Música e a Sala de Fumo comunicam entre si, criando aqui uma fluidez ideal para uma casa feita também para receber. Esse circuito³⁸³ pode prolongar-se para o lado oposto, o lado esquerdo, apresentando ainda aqui a Sala de Estar. A Biblioteca que se encontra ao lado, fica já afastada deste circuito, ao ter apenas uma entrada independente, na porta que dá para um corredor transversal. No extremo esquerdo deste palacete encontramos as divisões mais íntimas, a ante-câmara, que antecede o quarto de dormir, e que comunica com o quarto de vestir. Através de duas escadas em caracol colocadas nos extremos da casa, podemos anteceder aos outros dois quartos de dormir, e antecâmara, criando-se aqui uma fluidez mais íntima da família que aqui residia. No primeiro andar temos ainda quatro compartimentos dos aposentos dos criados, todos com entrada independente e sem comunicação entre eles. Na planta do rés-do-chão temos nas traseiras, do lado esquerdo, as áreas de serviço da casa, a cozinha, a copa e a despensa.

³⁸³Vemos, assim, que basicamente este palacete pode ser dividido em quatro áreas: uma área íntima, que abarca os quartos de dormir, as antecâmaras e os quartos de vestir; uma sub-área familiar, que inclui a sala de estar e a biblioteca, e nas traseiras e a casa de jantar; uma área social que cria o circuito composto pela galeria, salão dourado, sala de música e sala de fumo e uma área de serviço, que inclui a cozinha, copa e despensa. Por fim, os aposentos dos criados.

4.3.3. Palácio de Estói, Faro, Algarve



27 – Fachada do Palácio de Estói.

Vejamos agora o caso paradigmático de um palácio na viragem do século, na província do Algarve e longe dos circuitos mais habituais dos artistas, o palácio de Estói³⁸⁴ nos arredores de Faro.

A 1, 2 e 3 de Maio de 1909 celebraram-se no palácio de Estói as grandes obras de restauro e engrandecimento levadas a cabo naquele palácio pelo I Visconde de Estói³⁸⁵, José Francisco da Silva (1840-1926), natural de Estói, grande proprietário e boticário em Beja. Mas recuemos no tempo.

Nos finais do século XVIII, o coronel Francisco José Maria de Brito Pereira Carvalhal e Vasconcelos, nascido em Faro em 1756, e a sua mulher D. Rita Eugénia, eram os morgados de uma casa senhorial e herdaram, dos seus pais, propriedades em Estói³⁸⁶. Dada a beleza do local, os panoramas que se avistavam de uma colina daquela propriedade e donde se podiam ver os campos que rodeavam Faro e a amenidade do

³⁸⁴Vide Francisco Xavier de Ataíde Oliveira, *Monografia de Estoi (A Vetusta Ossonoba)*, s/d e também Júlio Gil e Nuno Calvet, *Os Mais Belos Palácios de Portugal*, 1992, pp.252-255.

³⁸⁵ Vide Afonso Zúquete, *Nobreza de Portugal e do Brasil*, Terceiro Volume, p. 568. Grande proprietário, farmacêutico chegou a ser governador civil do distrito de Beja entre 1905 e 1906. O título de Visconde de Estói foi-lhe concedido em sua vida por Decreto de 4-I-1906 (D. Carlos).

³⁸⁶ Vide Francisco Xavier de Ataíde Oliveira, *Ob. Cit.*, s/d.

clima, logo pensaram em mandar edificar ali uma quinta de recreio. Hoje em dia é difícil ver no actual palácio todas as pré-existências anteriores, mas o palácio que ali foi construído em finais do século XVIII seria uma simbiose de uma época em que o barroco já definhava e o neoclassicismo era já abundantemente adoptado. A propriedade passou depois para o seu filho José Maria, que não tendo sucessores directos redigiu um testamento a favor das suas duas irmãs, D. Maria da Encarnação Pereira de Carvalho e D. Maria Francisca Pereira de Carvalho, deixando-lhes o usufruto de todos os bens vinculados pelos seus avós. Ficou também definido que após a morte da última das suas irmãs, os seus bens seriam vendidos e distribuídos pelos pobres. José Maria morreria em 1875. Após a morte da sua última irmã, o palácio e o seu jardim foram entrando progressivamente num estado de abandono e de decadência que pareciam irreversíveis.

Mas este palácio já há muito que era cobiçado por José Francisco da Silva, que sendo boticário em Beja, era natural de Estói e guardava boas recordações daquela belíssima propriedade. Tendo enriquecido nesta sua profissão, enquanto grande proprietário rural em Beja e dispondo agora de meios financeiros abalançou-se a comprar aquela propriedade que ameaçava ruína. Imediatamente pensou em recuperar e mandar restaurar o palácio e os seus jardins. Esse trabalho foi entregue ao arquitecto e decorador Domingos António da Silva Meira, que dirigiu os trabalhos. Ao mesmo tempo José Francisco da Silva começou a adquirir peças decorativas em Portugal e também em Itália. As ruínas romanas de Milreu ali bem próximas serviriam de inspiração para a edificação e restauro deste palácio ecléctico de início de século, para a época considerado de gosto duvidoso. Os trabalhos de restauro iniciaram-se em Janeiro de 1893 e deram-se por concluídos em finais de Abril de 1909. Em 1906 o rei D. Carlos I, tendo em consideração o trabalho de restauro levado a cabo naquele palácio e o serviço e o engrandecimento prestado à terra, decidiu nobilitar José Francisco da Silva, atribuindo-lhe o título de Visconde de Estói.

O palácio e os seus jardins dispõem-se sobre uma colina suave e o edifício estende-se em patamares que se abrem até aos jardins que rodeiam todo o conjunto palaciano. Estói seria simultaneamente uma quinta de recreio e uma quinta agrícola, singular pelas suas pretensões no panorama do Algarve, o que levaria a que fosse popularmente conhecida como o “Queluz do Sul”, ou o “Queluz do Algarve”.

Ao entrarmos pelo portão principal³⁸⁷ desta propriedade logo nos deparamos com uma vasta e ecléctica galeria de bustos que mistura e compreende vultos nacionais e estrangeiros, dos domínios da literatura, da poesia, da vida militar, heróis antigos e contemporâneos, tais como Feliciano de Castilho, Bocage, Almeida Garrett e o Marquês de Pombal, Camões, Alexandre Herculano, D. Carlos I, Vasco da Gama, Milton, o Kaiser Guilherme II, Frederico, o Grande, o Chanceler Bismark, o marechal VonMolke, Goethe, Schiller, para além de deuses da mitologia greco-romana: Vénus, Júpiter, Diana... e sobre pedestais duas estátuas para iluminação da autoria de Ferdinand Fabri et Figlo, de Florença.



28 – Sala de visitas. Tecto pintado por Domingos Costa.

O palácio é composto por vinte e oito divisões destacando-se o salão nobre, decorado no estilo Luís XV. A tela do tecto e as bandeiras das portas neste mesmo estilo são da autoria de Adolfo Greno; a tela de crisântemos e atributos de Luís XV, é da autoria de Pereira Cão. Este salão tem um corpo avançado em relação ao edifício, com as dimensões majestosas de vinte por dez metros, e com um pé direito de dez metros. A sala de visitas é também de estilo Luís XV e possui uma tela no tecto da autoria de Domingos Costa. A sala de jantar é de estilo Renascença e apresenta uma tela no tecto da autoria de Pereira Cão. A saleta tem um tecto em estuque com uma pintura de Maria Baretta, pintora napolitana. Passamos à capela. Esta aproxima-se do estilo Luís XV e é composta por três altares. O altar principal, decorado com uma tela representando a Sagrada Família é da autoria de S. Ferreira (discípulo da escola romana ao serviço da Academia de Belas Artes de Madrid, 1775). No tecto a tela que representa a Ascensão é da autoria de Francisco Luís Alves. O vestíbulo de entrada pelo jardim apresenta um tecto de estuque imitando

³⁸⁷ Este palácio depois de ter estado durante muitos anos abandonado, foi comprado pelo município de Faro. Há poucos anos depois de restaurado e de lhe ter sido acrescentada uma ala nova, tornou-se numa das mais recentes Pousadas de Portugal.

troncos e folhas de hera. O quarto ao lado da torre, também trabalhado em estuque, possui uma tela de Maria Baretta.

Este palácio faz-nos pensar numa morada de uma villa romana mediterrânica, uma quinta de recreio e agrícola certamente influenciada pelas recentes descobertas das ruínas de Milreu, e construído e restaurado no ambiente eclético dos revivalismos dos finais do século XIX e inícios do século XX. Longe dos circuitos habituais dos artistas, o seu proprietário encomendou a sua decoração em Portugal e Itália, fazendo de Estói um dos mais faustosos palácios do Sul.

4.4.1. Palácio Sottomayor, na Figueira da Foz



29 – Fachada do Palácio Sottomayor

Situado no coração da Figueira da Foz e num terreno vasto³⁸⁸ donde se podia avistar o mar, o Palácio Sottomayor, construído entre 1900 e 1920, deve-se ao risco do arquitecto francês Gaston Ladeck. Aquele que viria a ficar conhecido como o Palácio Sottomayor ou do Viso – é fruto de uma vasta encomenda de Joaquim Sottomayor (1845-1933), banqueiro. De seu nome completo Joaquim Felisberto da Cunha Sottomayor, era filho de José Lino da Cunha Sottomayor e de Ana Lúcia Garcez Palha. Os terrenos onde foi construído ocupavam inicialmente uma área de cerca de dois hectares, uma zona de pinhal e de cultivo onde se encontrava o Fortim dos Palheiros, já em ruínas e que antes servia para proteger a costa, dando apoio aos fortes de Santa Catarina e de Buarcos, equipamento

³⁸⁸Inicialmente com dois hectares estendendo-se depois até aos doze hectares na conclusão da obra.

militar donde se desfrutava de uma belíssima perspectiva da enseada. Com a compra dos primeiros terrenos, que foram depois aumentando a propriedade e a fizeram estender-se por uma área de onze hectares, dá-se início à construção do edifício.

De traça francesa do fim do século XIX, o palácio distribui-se por cinco andares. O segundo andar corresponde ao andar nobre, o mais faustoso e o mais social de todos. Neste palácio destaca-se a pintura decorativa da autoria de António Ramalho, a última que realizaria em vida e que deixaria incompleta. O actual Palácio Sottomayor³⁸⁹ conserva ainda hoje em dia grande parte do mobiliário original, recheio e pintura de cavalete, dos seus primitivos proprietários, o que nos permite perceber ainda o ambiente e a vivência dos seus antigos proprietários.



30 – Mural inacabado da autoria de António Ramalho. Escadaria.

Ao subirmos a suave escadaria da fachada principal entra-se no andar nobre (no segundo piso) o mais faustoso e social dos cinco e aquele que sublinha a opulência do seu proprietário. Passando o vestíbulo, temos da esquerda para a direita, um conjunto de divisões que estabelecem um circuito social: a sala de visitas; o escritório do dono da casa; o patamar onde vem dar a escada que vem do primeiro piso; a sala de fumo ou de café; a sala de jantar (de mesa); do lado contrário, a copa; a sala de jogos; a sala de música;

³⁸⁹Vide José Pires Lopes de Azevedo, Palácio Sotto Maior, Extractos da História, 1999.

a sala de baile; transversalmente, um corredor monumental, para onde dão a maior parte destas dependências.

O vestíbulo deste palácio encontra-se decorado com grande sobriedade: quanto ao mobiliário apresenta uma mesa bufete de estilo torcidos e tremidos colocada a meio; ladeando as paredes quatro cadeirões de espaldar direito e braços, assento e encosto de sola lavrada (brasão e barco), do estilo de Setecentos. O tecto é decorado com uma pintura a fresco da autoria de António Ramalho (1858-1916), um céu coroado de nuvens, rodeado de um estuque ricamente trabalhado em tons de branco e dourado. Deste tecto desce um candeeiro-lanterna, de bronze e de cristal biselado de manufactura francesa. As paredes estão decoradas por quatro telas de pintura de história, da autoria do pintor Joaquim Lopes³⁹⁰, e que retratam o Marquês de Pombal; João das Regras (?); D. João I (?); e D. João de Castro (?).

A sala de visitas possui um tecto da autoria de António Ramalho e está decorada por mobiliário de estilo Luís XVI, um conjunto de canapé e cadeiras forrados a veludo vermelho escuro. Ao centro uma mesa rectangular fora deste conjunto. Esta sala possui um grande lustro de braços e cinco pinturas de Dordio Gomes, cópias de pinturas existentes no Louvre, de Rafael, Ticiano, Giorgione e Van Dyck. Esta sala tem ainda um fogão de sala encimado por um grande espelho e rematado por um medalhão em relevo. Sobre o entablamento do fogão um relógio “Raingo Frères- Paris, ladeado por um par de candelabros de mão da mesma fundição.

Os seguintes pisos desenvolvem-se da seguinte forma: no terceiro piso, temos, um corredor transversal, um quarto de hóspedes, o intitulado Quarto do Bispo; o Quarto de Secretária do Bispo; a Sala de recepção ou Sala de audiências do Bispo; o Vestíbulo; o Quarto do Dono da Casa; o Quarto da Dona da Casa; três quartos de dormir das filhas; e a saleta de estar familiar; no quarto piso temos os quartos dos rapazes, dos amigos da família e de visitas de menos cerimónia, instalações sanitárias; um corredor, no total doze compartimentos; o quinto e último piso era o andar destinado ao pessoal doméstico feminino, possuindo instalações sanitárias, um corredor e nove quartos.

³⁹⁰Joaquim Lopes (1886 – 1956), foi mestre na Escola de Belas Artes do Porto.

António Ramalho pinta diversos ³⁹¹ tectos neste palacete, no rés-do-chão e no primeiro andar, em grandes medalhões com molduras de estuque. O painel da escadaria, pintado a fresco e que ficou incompleto, representa uma festa pagã num cenário idealizado na Grécia antiga, apresentando um conjunto de sacerdotisas que dançam e tocam instrumentos diante de um templo arruinado.

Diz-nos em 1939, o crítico de arte Manuel de Figueiredo³⁹²:

“O Ramalho paisagista e o Ramalho decorador devem, assim, ser separados, tanto mais que esta segunda fase da vida do Pintor prejudicou a sua paleta, roubando-lhe muita daquela riqueza de matéria e de cor que caracteriza os trabalhos da sua primeira forma pictórica”.

Diz-nos também Diogo de Macedo³⁹³, em 1941:

“Ramalho como decorador – ainda que fosse dos melhores do seu tempo – era inferior ao paisagista e ao retratista. Só quem não conhece as extraordinárias paisagens que pintou – e muitas foram – e a excelente galeria de retratos que iniciou em Paris não falando nos desenhos em minúsculas folhas de álbum, é capaz de tomar os painéis de Évora, do Buçaco, do Jansen (...), do Porto, da Figueira, etc., como a sua melhor obra. Ramalho pintou decorações, porque precisava de viver, de produzir em encantamento, de pintar. A sua índole, porém, era-lhes adversa”.

³⁹¹Vide Alexandra Reis Gomes Markl, António Ramalho, 2003, p. 116.

³⁹² Manuel de Figueiredo citado por Alexandra Markl, in António Ramalho, p. 117.

³⁹³ Diogo de Macedo citado pela mesma autora, Ob. Cit., 117.

Capítulo 5: Exemplos da Pintura Decorativa nos Palácios Reais e Noutras Obras Públicas de Vulto

Rastrear nos principais palácios reais portugueses, a presença de pintura decorativa e comprovar como esta serviu de modelo para a decoração das casas privadas que estudamos, é o grande objectivo deste capítulo.

Desde a destruição do Paço da Ribeira³⁹⁴ (que viera substituir a Alcáçova no castelo de S. Jorge), a 1 de Novembro de 1755, que a história dos palácios reais lisboetas se pode considerar atribulada. A família real que escapara à grande calamidade do terramoto de 1755, decidiu ir viver para a zona da Ajuda, fora das portas de Lisboa em local mais seguro e com boas vistas, e resolveu construir um palácio em terrenos antes comprados pelo monarca D. João V. Assim, durante cerca de três décadas, a família real portuguesa viveu num palácio improvisado, construído num conjunto arquitectónico de madeira (devido ao medo de um novo sismo) e alvenaria, e que ficou conhecido como a Real Barraca³⁹⁵. D. José I, a sua mulher, os Infantes e mais tarde a rainha D. Maria I (ainda em plena Viradeira) viverá naquele palácio. Este palácio é consumido pelas chamas e é quando se dá início em 1796 à construção em pedra do actual Palácio da Ajuda. Ao grande sismo de Lisboa, no que diz respeito às residências régias, tinham sobrevivido o Palácio de Queluz, e o Convento-Palácio de Mafra, e bem no seio da própria capital, o Palácio das Necessidades e o Palácio da Bemposta. Os primeiros dois eram utilizados sazonalmente, nas deslocações da Corte, o Palácio das Necessidades não tinha ainda sofrido as obras que o transformaria num palácio real e que lhe retiraria a feição de primitivo convento que até então tinha sido. O Palácio de Belém era ainda uma quinta, sem as condições necessárias para alojar a família real, e o Palácio da Pena não tinha sido construído.

³⁹⁴ Para conhecer o Paço da Ribeira desaparecido com o terramoto de 1 de Novembro de 1755, veja-se Nuno de Carvalho Conde Senos, *Paço da Ribeira (1501-1581)*, Tese de Mestrado em História da Arte Moderna, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2000.

417 Sobre o palácio da Ajuda primitivo, construído em madeira, vide Maria Isabel Braga Abecasis, *A Real Barraca. A Residência na Ajuda dos Reis de Portugal Após o Terramoto (1756-1794)*, Tribuna da História, Lisboa, 2009.

418 Regina Anacleto, *Arquitectura Neomedieval Portuguesa, 1780-1924*, Edição da Fundação Calouste Gulbenkian e Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, G. C. - Gráfica de Coimbra Lda., 1997, pp.63-64.

A família real via-se assim limitada e sem um palácio adequado para se instalar condignamente. Vejamos como Regina Anacleto³⁹⁶ nos descreve os palácios lisboetas em 1836, ao tempo da vinda para Portugal do Príncipe-Consorte D. Fernando, para se casar com a Rainha D. Maria II, neta dos reis que tinham partido, numa audaz manobra diplomática, para o Brasil:

“D. Fernando, habituado a viver em Viena numa sumptuosa mansão, a passar férias no castelo de Rosenau e familiarizado com o palácio de Ehrenburg, corte dos duques de Saxe-Coburgo-Gotha, que ostentava uma notável ala neogótica, riscada cerca de 1819, por Schinkel, ao chegar a Portugal, deve ter-se apercebido, certamente não sem espanto, da penúria existente nas moradias régias nacionais. Com efeito, a Lisboa do tempo colocava à disposição da casa real o palácio da Bemposta, o conhecido paço da Rainha, construído para D. Catarina, após o seu regresso de Inglaterra e onde se instalara, depois da vinda do Brasil, o rei D. João VI; o palácio de Belém, comprado por D. João V ao conde de Aveiras, e que, embora comportasse grandes lacunas e muitas deficiências, havia servido de morada a D. Maria II antes de se transferir para as Necessidades; e, por fim, este último, mandado construir a par com o convento dos oratorianos pelo Magnânimo e que, mais tarde, D. Fernando acabou por fazer restaurar, a fim de se instalar com a família, transformando-o num verdadeiro lar. É evidente que a Ajuda ofereceria boas condições, mas o palácio, começado a construir sob o risco barroco de Manuel Caetano de Sousa e posteriormente alterado para um projecto que se integrasse ‘nos bons princípios’, havia parado devido às contingências políticas e económicas vividas então em Portugal; como consequência, a sua conclusão encontrava-se longe do fim e só aquando do casamento de D. Luís com D. Maria Pia de Sabóia, conheceu um impulso que, embora deixando o projecto inicial a menos de metade, tornou a fábrica habitável. Por seu turno, Queluz, a mais elaborada de entre todas as residências régias, chocava com o gosto e a moda vigentes e a sua estética não se integrava na nova ordem política; além disso, os anteriores habitantes eram personae non gratae ao novo regime, pois nele morara D. Maria I, seu filho o futuro D. João VI, acompanhado de sua mulher D. Carlota Joaquina, e também por ali estanciera D. Miguel.

É verdade que o pai da rainha, Pedro IV, morreu nessa pequena ‘jóia’ branca e dourada, precisamente na mesma dependência onde tinha nascido, e a sua estada naquela mansão aconteceu, possivelmente, porque ainda mantinha uma certa ligação umbilical à casa onde brincara quando criança. Mas D. Maria II já quebrara todas as cadeias que a podiam prender a Queluz e os tempos do seu reinado diligenciavam não se deixar abraçar por aqueles fantasmas. As deficiências das moradias reais ainda se acentuaram com a ausência da corte no Brasil, porque, ao não serem utilizadas, também não conheciam quaisquer reparações. Será bom relembrar que D. Maria I largou o Tejo em 1807 e o filho só deixou o Brasil catorze anos depois; além disso, nos anos seguintes, das lutas entre absolutistas e liberais não sobrou tempo nem numerário para restaurar palácios. Foi este o panorama que D. Fernando encontrou ao chegar à barra do Tejo em 1836 e a

conjuntura talvez tenha agido como um dos factores capazes de o impelir para o desejo de construir, se não a nível estatal, pelo menos a expensas suas, uma residência que lhe permitisse sentir-se mais a gosto”.

Portugal ao não obedecer ao Bloqueio Continental decretado por Napoleão, viu-se invadido pelas tropas de Junot. Recordemos que a família real preparara a fuga para o Brasil e neste período é no Brasil que se vai construir um palácio real. Com a chegada da família real a terras de Vera Cruz, a família Bragança, a Rainha viúva D. Maria I, o Príncipe-Regente D. João (futuro D. João VI), a princesa Carlota Joaquina de Bourbon, os Infantes, e demais família real, assim como grande parte da Corte, vêm-se obrigados a procurar casa, numa cidade do Rio de Janeiro ainda pouco desenvolvida, e sem condições para albergar os cerca de 15 000 portugueses³⁹⁷, que procuravam refúgio do outro lado do Atlântico. A família real escapara às garras de Napoleão, o reino permanecia formalmente independente e em breve surgiria o Reino Unido de Portugal e Brasil, com capital no Rio de Janeiro, enquanto o longínquo território europeu de Portugal viria a ser invadido sucessivamente por três vezes (com Junot, Soult e Massena), até à vitória final luso-britânica de 1811 e à definitiva expulsão dos invasores franceses. Temos de esperar por 1821 para que se verifique o regresso de D. João VI a Portugal. As obras da Ajuda que se tinham iniciado timidamente em 1796, vêm-se assim interrompidas abruptamente em 1807.

³⁹⁷ Vide Jean-François Labourdette, História de Portugal, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2003, p.475. Diz este autor: “Para além da família real, foram de viagem os três ministros, membros da alta nobreza, membros do clero, oficiais da administração real, ao todo 15 000 pessoas”. Entre os membros da alta nobreza encontravam-se o duque de Cadaval, os marqueses de Angeja, de Vagos, do Lavradio, do Alegrete, de Torres Novas, de Pombal e de Belas, os condes de Redondo, da Caparica, de Belmonte, etc.

5.1.1. Palácio da Ajuda



31 – Fachada do Palácio Nacional da Ajuda

O arquitecto inicial do Palácio da Ajuda é o conhecido Manuel Caetano de Sousa³⁹⁸ (Mafra, 1742- Lisboa, 1802), que possui um percurso e obra notáveis. Mas este morre em 1802, no mesmo ano em que as obras serão retomadas (tinham-se de facto iniciado em 1796, mas foram imediatamente suspensas por problemas financeiros). No ano de 1807 as obras são novamente canceladas, ano em que ocorre a primeira invasão francesa comandada pelo general Jean Andoche Junot (1771-1813), e data em que a família real e a Corte se retiram para o Brasil, como já anteriormente vimos. As obras do palácio ficam assim paradas, o que virá a suceder várias vezes. A partir de 1802 as obras são dirigidas por José da Costa e Silva (1747-1819) que seguirá o projecto inicial de Manuel Caetano de Sousa, embora simplificando-o. Este projecto ficará também inacabado, pois este parte também para o Brasil e para não mais voltar. Entre 1813 e 1817 a direcção das obras foi

³⁹⁸ Este arquitecto foi responsável por uma vasta obra, da qual destacamos: a Igreja da Encarnação (1786), os restauros da Igreja de S. Domingos, na capela-mor da Igreja do Loreto e, a partir de 1771 na biblioteca de Mafra. Projecta também a Capela da Ordem Terceira do Carmo (1780), uma escadaria monumental para o jardim Botânico (cerca de 1786), o palacete da rainha no palácio de Queluz (1785-1792) e outros edifícios naquele conjunto palaciano; a capela real do Paço da Bemposta, o palacete de Domingos Mendes (1789), conhecido pela alcunha de “O Manteigueiro”; é também autor da reconstrução do aqueduto da vila de Óbidos e de obras nos paços reais de Samora Correia, Salvaterra de Magos e Murteira, do projecto de adaptação da capela Real da Ajuda a Patriarcal e na construção da sua torre, hoje em dia isolada. Foi também autor de variada arquitectura efémera.

acometida a Francisco Xavier Fabri (1761-1817), que morreria em 1817, sendo substituído por António Francisco Rosa (? – 1829). Afirma José Fernandes Pereira³⁹⁹:

“(…) as obras da Ajuda revestem uma outra importância pois a seu pretexto gerou-se uma polémica entre arquitectos, entre o “velho” Manuel Caetano e os “novos” Costa e Silva e Fabri. Seria uma espécie de ajuste de contas entre o que restava do espírito da arquitectura barroca e uma nova concepção, um neoclássico representado pelos dois últimos”.

Quanto às encomendas do programa decorativo da Ajuda estas são feitas à Marquesa de Alorna (1750-1839), mulher culta, poetisa e um dos principais vultos literários do pré-romantismo em Portugal. D. Leonor de Almeida Lorena e Lencastre, Alcipe (o seu pseudónimo arcádico), nome pelo qual ficou conhecida no mundo das letras, encarregar-se-á da decoração interior do Palácio da Ajuda, palácio com um carácter civilista bem acentuado. O Palácio da Ajuda tem o seu programa esboçado quando Domingos António Sequeira (Lisboa, 1768 – Roma, 1836) e Vieira Portuense (Porto, 1765 – ilha da Madeira, 1805) são nomeados seus directores. D. Rodrigo de Sousa Coutinho (1745-1812), primeiro conde de Linhares, diplomata, secretário de Estado da Marinha (1795) e ministro da Guerra e dos Negócios Estrangeiros (1807) encomenda o programa iconográfico à Marquesa de Alorna. Neste programa deviam ser contempladas as acções gloriosas dos portugueses e dos seus reis. A Marquesa de Alorna propõe temas que destaquem valores como o heroísmo e as virtudes dos monarcas, mas este programa nunca será seguido à letra e será executado de acordo com o sabor dos tempos, construindo, no seu conjunto, uma narrativa iconográfica que poderemos considerar frágil. A própria temática dos tectos e paredes da Ajuda será escolhida de acordo com as circunstâncias. Os acontecimentos e personagens da história do País misturam-se com figuras mitológicas, saídas dos pincéis nem sempre imaginosos de pintores-decoradores como Fuschini, Cirillo, ou Máximo Paulino dos Reis.

O palácio que hoje se pode visitar⁴⁰⁰ pretende reconstituir a vida quotidiana e a decoração de interiores do ano de 1889, ano da morte do Rei D. Luís. A incorporação recente nas colecções do palácio das conhecidas aguarelas do pintor espanhol Enrique

³⁹⁹ Vide José Fernandes Pereira, “O Neoclássico”, pp. 183-205 in História da Arte Portuguesa (Dir. por Paulo Pereira), Lisboa, 1995, p. 191.

⁴⁰⁰ Vide AAVV, Palácio Nacional da Ajuda, IMC e Scala Publishers, 2011.
9 Idem., p.6.

Casanova, que retratou os interiores do Palácio da Ajuda à época, tem vindo ajudar e até comprovar a reconstituição que tem vindo a ser levada a cabo, procurando tornar o palácio o mais próximo possível da decoração de interiores daquela época.

As cerca de quarenta divisões⁴⁰¹ que estão abertas ao público espelham as escolhas decorativas do período dos monarcas D. Luís I e D. Maria Pia, aqueles que mais tempo viveram neste Paço e o transformaram na sua casa, de acordo com um programa decorativo claro, com as comodidades e exigências da sua época, naquilo que poderíamos caracterizar como o estilo de Napoleão III.

Na verdade foi a partir do casamento do Rei português D. Luís I com a princesa italiana da Casa de Sabóia, D. Maria Pia, que este palácio se vai transformar no principal Paço Real português da época, apesar de todo o percurso e construção atribulada que já tivemos a ocasião de mencionar. De 1861 até 1889, datas que balizam o reinado de D. Luís I, e a partir de então, de 1889 até 1910, como a casa da Rainha-Mãe viúva, D. Maria Pia, e do seu filho, o Infante D. Afonso, já que o Rei D. Carlos, seu filho, preferiu viver nos palácios de Belém e das Necessidades, e ocasionalmente no Palácio de Vila Viçosa ou no Palácio da Pena.

Em relação à pintura decorativa existente nos seus interiores, podemos fazer inicialmente duas distinções, no que diz respeito à cronologia e à temática. A pintura dos primeiros tempos da fundação do palácio, pintura mural presente sobretudo nas suas salas de aparato e de cariz alegórico; e a pintura da época do casamento de D. Luís I com D. Maria Pia, que corresponde a um programa decorativo que podemos encontrar, não já nas grandes salas de aparato, mas sim nos aposentos mais íntimos da família real, nos appartements, dotados com o conforto da época, e uma menor desafecção, salas que pretendiam ser acolhedoras e que se encontram repletas das memórias italianas da jovem rainha.



32 – Tecto da Escadaria Nobre

A qualidade da pintura de tectos e de paredes da Ajuda, assim como das pinturas decorativas de sobreportas e vãos é desigual, mas hoje, mais conhecida, já não pode tão facilmente ser catalogada como de desinteressante ou de medíocre, como antes afirmou José Fernandes Pereira⁴⁰². As composições são felizes, mas a pintura puramente ornamental ou de perspectiva arquitectónica, parece ser, grosso modo, quase sempre superior, ao desenho dos rostos nas pinturas de temática alegórica.

Vejamus sala a sala⁴⁰³, as pinturas nas salas de aparato datadas dos primeiros anos da construção do palácio:

A sala pela qual entramos no palácio, é a sala dos archeiros, sala de um certo aparato, reflectida nas tapeçarias e nas pinturas alegóricas que a adornam. No tecto temos uma composição anterior a 1816, com as armas de Portugal, e vincadamente ainda de feição barroca, acompanhada, nos cantos, por panóplias profusamente decoradas. Este tema é repetido nas seis sobreportas, concebido pelo arquitecto e pintor Manuel Piolti (1770-1823), e executados em 1819 por Vicente Paulo Rocha, João de Deus Moreira de Loureiro e, possivelmente, André Monteiro da Cruz (1770-1851).

Na Sala do Reposteiro temos uma pintura no tecto de cariz alegórico executada cerca de 1814-1815, que representa a Justiça Rigorosa ladeada pela Graça Divina, que repele a

⁴⁰² Veja-se a p. 5 deste capítulo.

⁴⁰³ Na descrição das salas recorremos sobretudo a AAVV, Palácio Nacional da Ajuda, IMC e Scala Publishers, 2011 e a Isabel da Silveira Godinho, Palácio Nacional da Ajuda, Peres-SocTip, S.A., QN Edição e Conteúdos, 2011

Ignorância. Nas sancas e sobreportas estão representados os monarcas D. João VI e D. Carlota Joaquina, pintados em 1815 por José da Cunha Taborda⁴⁰⁴.

Passemos à sala seguinte, a Sala Grande de Espera. Este trabalho é da autoria de Cirilo Wolkmar Machado (1748- 1823), datado de 1814, está repleto de simbologia, e representa o desejo existente em Portugal do regresso de D. João VI e da Família Real ao Reino. O monarca e a sua família estão rodeados pelo continente Americano que se despede, e pela Lusitânia que acolhe o cortejo real. As figuras são da mão de Cirilo enquanto o pintor italiano Manuel Piolti se encarregou da perspectiva e ornamentos. Cirilo decorou igualmente as sobreportas, num trabalho datado de 1817, e que versa temas relacionados com as divindades marítimas.

Na sala seguinte, a intitulada Salinha dos Cães, devido à presença destes animais e a motivos de caça, a decoração do tecto é da autoria de André Monteiro da Cruz (1815) que pintou, ao centro, Diana, a Caçadora e, nas sancas, animais e cenas de caça. Do mesmo artista são as duas sobreportas, executadas em 1816, onde figuram a Ciência e a Paz e o Comércio e a Indústria.

Na Sala do Despacho, estamos novamente na presença de uma pintura alegórica. Datada de 1814, a composição central é da autoria de Cirilo Wolkmar Machado e representa uma alegoria da Aurora, que transporta consigo a Felicidade Pública, seguida da Abundância. Nos topos, temos a Justiça e a Verdade que foram, presumivelmente, pintadas por José da Cunha Taborda.

A sala de música, possui um tecto pintado em 1862 por Cinatti, composto em tons de sépia, branco e dourado, e que apresenta, em oito medalhões, as armas de Portugal, da Casa de Bragança e das principais Ordens militares portuguesas. Esta sala de forte componente heráldica, foi executada sobre uma pintura anterior, composta por animais e plantas e atribuída a José da Cunha Taborda e a Arcângelo Foschini (1771-1834). A pintura mural representa instrumentos musicais colocados sobre um fundo fingido de seda adamascada e deverá ser da mesma data da pintura do tecto. Ambas têm muita qualidade, e fazem um belo conjunto coroado pela simbologia das armas reais de Portugal.

⁴⁰⁴ Este pintor régio estudou em Itália onde foi discípulo de António Cavalluci (1752-1795).

No Quarto de D. Luís foi mantido o tecto da autoria de Cirilo Wolkmar Machado, que o terá concebido cerca de 1814-1815, ainda nos tempos do reinado de D. João VI, bisavô de D. Luís I. Ao centro a figura da Paz domina uma hidra rodeada pela legenda latina “Rex Pacificus Magnificatus Est (“O Rei Pacífico é Louvado”), que completa a alegoria. Em seu redor dançam, de mãos dadas, no sentido dos ponteiros de um relógio, as Artes da Música, da Poesia, da Arquitectura, da Escultura, da Pintura, do Desenho, da Geometria e da Astronomia. As figuras foram executadas por Joaquim Gregório da Silva Rato e os ornatos por André Monteiro da Cruz, entre outros. Em 1816, Arcângelo Foschini pintou as quatro sobreportas, entretanto retiradas, representando a Filosofia, a Medicina, o Comércio e a Agricultura.

A Sala Rosa apresenta novamente um trabalho notável de Cinatti e Rambois. Toda a obra pictórica foi executada por estes cenógrafos e pintores-decoradores Giuseppe Cinatti e Achille Rambois, que para os medalhões com paisagens italianas se inspiraram num álbum de aguarelas que pertenceu a D. Maria Pia. O tecto, em estuque, apresenta ao centro três grandes medalhões profusamente decorados com relevos dourados, de feição vegetalista, preenchidos com pinturas de aves e flores. Nas sancas, doze medalhões mais pequenos com paisagens italianas e portuguesas alternam com outros doze, onde aves, árvores e flores formam um programa temático que se prolonga na porta da sala e no arco que dá acesso à sala contígua, o Quarto da Rainha. Nesta dependência do palácio as pinturas do tecto são anteriores a 1816. A composição central, sem dúvida uma exaltação do príncipe regente D. João, é encimada pela frase latina “Providentia Deorum Quies Augustorum (“A Providência dos Deuses é a Tranquilidade dos Governantes”). Em lugar destacado, surge a Glória dos Príncipes a ser coroada pela Glória e pela Paz, entregando uma coroa de louros – símbolo do Triunfo – ao Génio Tutelar do Reino, que é secundado pela Virtude Heróica. Ao fundo, estão representadas a Força e a Fidelidade. Nos cantos, em reservas emolduradas por festões, encontram-se a Temperança, o Amor Divino, a Caridade e a Sabedoria Divina. Outras duas alegorias – tal como o tecto, de autor desconhecido – figuram nas sobreportas da sala. No toilette anexo ao quarto da rainha, e que evidencia o conforto da época moderna, a pintura decorativa data de 1887, ano em que este aposento foi concluído. A composição do tecto é da autoria de Eugénio Cotrim, que representou um fundo de céu azul, cortado ao centro e nos cantos por ramos de arbustos floridos, entre os quais esvoaçam pequenas aves. Numa concepção fantasiada,

pairando no ar, surgem as armas de aliança de Portugal e Sabóia pintados a ouro. As sancas foram decoradas com doze reservas de flores, executadas por Maria Augusta Bordalo Pinheiro (1841-1915). Nas sobreportas Ernesto Condeixa representou os deuses Diana, Juno, Vénus e Minerva. A Salinha Chinesa foi decorada em 1865 por José Procópio Ribeiro, pintor decorador e cenógrafo (filho do pintor Norberto José Ribeiro) e discípulo de Cinatti e Rambois. José Procópio Ribeiro realizou um trabalho de pintura decorativa das portas, com motivos de inspiração chinesa, sugerindo laca (esta sala tem muitas afinidades com a chamada sala chinesa ⁴⁰⁵do Palácio dos Marqueses de Viana, Praia e Monforte, ao Largo do Rato). No ano seguinte decorará também a antiga sala de bilhar, para a qual executará um tecto pintado em *trompe l'oeil*, simulando madeira entalhada, nas sancas e portas. O tecto de caixotões com motivos vegetalistas, pintado em tela, foi uma obra concebida no âmbito da campanha de remodelação de interiores de 1865-1866.

Na intitulada Sala do Retrato da Rainha, o tecto da sala pode ser datado do período entre 1825 e 1833. A composição central nele existente representa a Paz, que, juntamente com a Harmonia, repele a Discórdia. As sancas apresentam em grisalhas alegorias da música, da dança, da pintura e desenho e da arquitectura e escultura. Para a execução da figura da Discórdia, o pintor ter-se-á certamente inspirado no quadro de Pierre-Paul Prud'homme, a Justiça e a Divina Vingança Perseguindo o Crime, datado de 1808. Na Sala das Senhoras do Corpo Diplomático, a pintura decorativa deste tecto é de autoria desconhecida e pode datar-se do período entre 1827 e 1833. A composição central, inserida num grande medalhão, representa a Virtude Invencível e o Amor da Pátria coroando, respectivamente com um aro de ouro e uma coroa de louros, a real efígie de D. Miguel, que surge na face de uma medalha. Nesta pode ler-se a legenda “Quod in corpe (sic) meo porto. De(s)truet nulla vis, potentia nulla” (“O que trago no meu peito, nenhuma força ou poder destruirá”). Sobre ela, dois génios sustentam um “M” – assente numa estrela, entre cujas pontas figuram os escudetes das armas de Portugal. Abaixo da medalha, outro génio deixa ler, num livro aberto, um texto de exaltação do golpe miguelista da Vilafrancada, em 5 de Junho de 1823, através do qual D. Miguel restituiu ao pai o poder absoluto e em cuja memória se cunhou esta medalha. Nas sancas, em doze medalhões, foram representadas efígies da cultura clássica.

⁴⁰⁵ Veja-se o capítulo seguinte.

Passando à Sala do Corpo Diplomático, a pintura decorativa nela existente foi realizada entre 1825 e 1833 e é da autoria de André Monteiro da Cruz. O artista criou uma composição constituída por motivos pompeianos. Ao centro destaca-se a figura de Hércules combatendo o leão de Nemeia⁴⁰⁶. Nas sancas encontram-se representadas quadrigas, esfinges e uma série de animais.

A sala contígua, a antecâmara da Sala do Trono, é decorada pelo mesmo artista em estilo pompeiano e está datada dentro das mesmas balizas cronológicas referidas anteriormente. Na sala seguinte, a magnificente Sala Do Trono, a composição do tecto foi executada por Manuel Piolti, cerca de 1825, sendo secundado pelo pintor Máximo Paulino dos Reis que compôs as figuras. A pintura versa a alegoria subordinada ao tema “A Virtude Heróica”, que presta homenagem e exalta o monarca D. João VI. “Ao cimo, ante o resplendor, figura a Virtude Heróica, secundada pelo Prazer da Virtude, ao lado, um pouco afastada, está a Benevolência. Abaixo desta, um génio tutelar, a golpes de espada, defende as virtudes, lançando no abismo os vícios e as paixões; surgem a prosperidade da nação e a tranquilidade pública a procurar a protecção da virtude heróica. No fundo da composição, mas em lugar de destaque está o génio lusitano, apoiado num escudo com as armas de Portugal. Nas sancas foram representados os deuses Apolo, Mercúrio, Diana e Minerva.

A sala seguinte, baptizada de Sala de D. João VI, apresenta uma pintura decorativa, datada de 1825 e que abrange paredes e tecto. Esta pintura foi executada por Arcângelo Foschini e trata-se novamente de uma composição de cariz alegórico. Representa o “Feliz Regresso de Sua Magestade Fidilissima o Senhor Rei. D. João VI”. Do Rio de Janeiro para a Cidade de Lisboa em III. Julho de MDCCCXXI,” tal como indica a inscrição. O monarca, acompanhado por Neptuno e pelo Pai Oceano, entra no Tejo, transportado numa concha marinha, seguido de sua família: a rainha D. Carlota Joaquina, D. Maria Francisca Benedita, D. Miguel, D. Maria Teresa, D. Sebastião, D. Isabel Maria, D. Maria da Assunção e D. Ana de Jesus Maria. Nas sancas, numa clara associação à representação do rei, surgem deuses nos seus carros, sulcando os mares, ou em ambientes marinhos. No tecto, foi representado um Concílio dos Deuses; Hércules, Minerva, Juno, Saturno,

⁴⁰⁶ Este pintor era sobretudo um pintor animalista.

Neptuno, Vénus e Cupido, Marte, Baco, Apolo, Vulcano (“?”), Flora (?) e Diana, reúnem-se com Júpiter que, apontando para Astreia – deusa da Justiça – lhe ordena que venha presidir aos projectos da Nação Portuguesa, para que perdure a felicidade da Pátria.

A intitulada Sala de D. João IV é dedicada ao rei da Restauração e ao fundador da dinastia de Bragança. Da autoria do pintor José da Cunha Taborda, a pintura decorativa está datada de cerca de 1825 e representa o juramento solene de D. João IV, a 15 de Dezembro de 1640. Na parede Poente, o monarca é representado sentado no trono, a escutar a leitura do auto de juramento, na presença dos membros do Alto Clero e da Nobreza e acompanhado por alguns dos heróis da Restauração. O povo apenas surge nos painéis das paredes norte e sul. Simulando tapeçarias, todas as cenas foram emolduradas por cercaduras decoradas com motivos vegetalistas, entrecortadas por troféus de guerra. Concordando com a temática das paredes, na composição do tecto entrevê-se uma alegoria da justiça e da libertação. Ao centro, surge a Justiça a abraçar a sábia Minerva protectora dos heróis. São acompanhadas por três génios: um transportando um feixe, outro, a espada e a balança, e um terceiro, exibindo as grilhetas quebradas –alusão à libertação. À esquerda da Justiça, um génio tutelar e a nação armada, expulsam os opressores. No lado oposto – o Tempo – que parece lembrar a oportunidade da acção libertadora – vê pairar sobre si os valores da Prosperidade e da Abundância, que apontam para o Sagitário – signo em que cai o 1º de Dezembro, dia em que Portugal se libertou do domínio espanhol. Nas sancas figuram as musas Clio, Euterpe e Erato e o Rio Tejo (?).

Na Sala dos Archeiros a pintura decorativa deste tecto abobadado é de autor desconhecido e apresenta um céu de azul suave, manchado por nuvens, cercado por uma estrutura arquitectónica de forma elíptica e que emoldura todo o conjunto.

Por fim, a Sala dos Banquetes apresenta novamente um tecto dedicado ao monarca D. João VI, mais concretamente ao dia do seu aniversário de nascimento. Esta pintura alegórica está datada de 1825-1826 e é da autoria do pintor José da Cunha Taborda. Ao centro vemos o deus Apolo tocando lira, sendo transportado no seu carro puxado por quatro cavalos. À sua volta, as Horas, dançando, festejam o Dia. À frente, a Aurora (personificada num génio com um facho aceso) abre o cortejo. Um pouco acima, outro génio aponta a data do aniversário real, o dia 13 de Maio. “Inscrita num listel, a frase “Na História Não Tens Par”, reflecte o maior elogio ao monarca. À volta desta composição,

foram representadas as Estações do Ano, que são acompanhadas de alguns meses do ano, dos ventos fortes agrilhoados, dos símbolos da abundância e dos rios Tejo e Douro. Nos topos figuram, de um lado, Zéfiro e Flora e, do outro, o Tempo e a Verdade.

A pintura decorativa do Palácio da Ajuda corresponde cronologicamente a três momentos: as pinturas anteriores a 1815, quando o palácio estava longe de estar terminado; aos anos de 1824-25 (período final do reinado de D. João VI), e à década de 60, aquando da campanha decorativa para o casamento do Rei D. Luís I com D. Maria Pia de Sabóia. Na primeira fase, as pinturas são sobretudo de grande aparato, alegóricas, uma delas fazendo referência ao rei que fundou a dinastia reinante, e outras dedicadas a D. João VI e a D. Carlota Joaquina, assim como a D. Miguel, os monarcas que primitivamente viveram neste paço. Após a revolução liberal e o consórcio de D. Maria II com D. Fernando, os novos reis não procuraram apagar a memória dos seus antecessores, nem a sombra do absolutismo que pairava sobre o palácio. Estas pinturas foram mantidas e conservadas.

A decoração do palácio dos tempos do monarca D. Luís I e D. Maria Pia é já muito diferente e as próprias pinturas decorativas são também espelho de uma nova época, em que a monarquia constitucional se encontrava consolidada, se reinava em paz e em que uma rainha procurou transformar e adaptar o palácio ao seu gosto e à sua época e torná-lo na sua casa de família. As pinturas não têm a solenidade das anteriores, como a que sublinhava o desejo do regresso do rei a Portugal, mas são sim pinturas de uma decoração mais burguesa, mais leve, menos pesada, menos dada a simbologias e segundas leituras. São as pinturas de uma comodidade burguesa, de um tempo menos conturbado e em que houve uma maior paz e estabilidade política.

5.1.2. Palácio das Necessidades



33 – Fachada do palácio das Necessidades.

No século XIX, após a extinção das ordens religiosas, o Convento anexo ao palácio, torna-se na residência do Rei viúvo D. Fernando, pois o seu filho, o Rei D. Pedro V e a Rainha D. Estefânia decidem ir viver sozinhos

O Palácio das Necessidades⁴⁰⁷ foi construído a partir de um convento oratoriano. Para que se tornasse habitável, e dotado do conforto para um palácio real, passou por diferentes campanhas decorativas que o dotaram de magnificência, ao mesmo tempo que se criava um jardim botânico no tempo do Príncipe D. Fernando. A principal campanha decorativa foi entregue aos cenógrafos, e pintores-decoradores Cinatti e Rambois, e onde trabalhou, como jovem discípulo, Pereira Júnior (o pintor Pereira Cão como ficaria mais tarde conhecido), que ali voltaria passados muitos anos, já como um pintor afamado, para restaurar as salas pintadas pelos seus mestres⁴⁰⁸.

⁴⁰⁷ Vide Manuel H. Corte-Real, *O Palácio das Necessidades*, Lisboa, 1983.

⁴⁰⁸ Veja-se no Volume de Anexos o documento I, uma carta de Pereira Cão ao visconde de Castilho, que testemunha os trabalhos que realizou no Palácio das Necessidades.

Em 1844 os monarcas decidem empreender novos trabalhos, e contrataram o arquitecto Joaquim Narciso Possidónio da Silva. A direcção dos trabalhos artísticos ficou entregue a Cinatti. Neste edifício destacam-se, quanto à pintura decorativa, cinco salas: a Sala das Damas ou Etrusca; a Sala Particular de Sua Majestade a Rainha ou do Renascimento; a Sala de El-Rei e do Conselho de Estado; a Sala do Trono ou Encarnada e a Sala de Jantar. A Sala das Damas ou Etrusca, era destinada, como o próprio nome indica, às damas da Rainha.

Em 3 de Novembro de 1845, António Manuel da Fonseca (1796- 1890) assume o compromisso de decorar esta sala pintando no tecto quatro grupos de figuras. O primeiro representando o Triunfo do Amor, o segundo os amores de Marte, o terceiro o Juízo de Páris e o quarto Apolo e Dafné. Nos quatro ângulos do tecto encontramos quatro meninos esvoaçantes tendo cada um dos cantos da sala dois meninos ornamentais. Nas paredes três medalhões circulares representando três sucessos do romance Amor e Psyché. Nas seis sobreportas executou seis jónios correndo em carros triunfais puxados por diversos animais, grifos e quimeras. Todas as pinturas foram realizadas a óleo sobre estuque.



34 – Bandeira de uma porta da Sala Particular de sua Majestade a Rainha. Óleo sobre tela de Cinatti e Rambois.

Na Sala Particular de Sua Majestade A Rainha ou do Renascimento, as pinturas do tecto e das sobreportas são atribuídas à dupla Cinatti e Rambois, e são compostas por dez rectângulos de paisagens ao gosto romântico em que surge uma panóplia se edifícios de arquitectura típica e distinta: um templo grego, um palácio suíço ou alemão à beira de um lago, um castelo romano, um edifício mourisco, uma igreja nórdica em paisagem de neve, um templete setecentista; uma vista exterior do Convento da Pena antes de ter sido transformado em palácio; o claustro manuelino do convento de Sintra e das fachadas

novas do Palácio da Pena. São cenográficas e muito semelhantes às pinturas da sala de Saxe do Palácio da Ajuda, da autoria de Cinatti e Rambois.

A Sala de El-Rei e do Conselho de Estado em estilo Luís XV foi novamente decorada por Mestre Fonseca a partir de 1845: no tecto quatro meninos, mostrando os atributos da Justiça, Fortaleza, Prudência e Temperança. Nos quatro ângulos do tecto, pintou a fresco quatro génios montados em quatro quimeras esvoaçantes e em cada uma das seis sobreportas, dois putti pegando numa almofada sobre a qual pousava o símbolo maior da realeza, a coroa, pintando as diferentes coroas de Portugal, desde D. Afonso Henriques, até D. Pedro, duque de Bragança.

Para a Sala do Trono ou Encarnada, o pintor António Manuel da Fonseca decidiu executar a partir de 1844 quatro medalhões a óleo, representando as virtudes que um monarca deve defender: a Justiça, a Prudência, a Fortaleza e a Temperança. Estas quatro virtudes representadas num gracioso vulto feminino adornado por vestes em tom granate, foram assim representadas: a Justiça, através da simbologia da espada e da balança; a Prudência através do freio e rédeas; a Fortaleza, pela coluna, e a Temperança pelo espelho, pelo qual não se deixou tentar.

A Sala de Jantar foi decorada por Mestre Fonseca também em 1845: no meio do tecto temos uma coroa ornamental, composta por puttis, ligados entre si por festões e grinaldas de flores; na sanca quatro grupos de puttis sustentando atributos de caça, pesca, frutos e flores, intercaladas com oito medalhões em baixo-relevo e nos quatro cantos oito meias-figuras. No friso das paredes oito puttis e quatro medalhas a claro-escuro e nos prumos das mesmas, diversas máscaras ou cabeças coloridas e frutos, tudo pintado a óleo.

5.1.3. Palácio da Pena



35 – Palácio da Pena, Sintra.

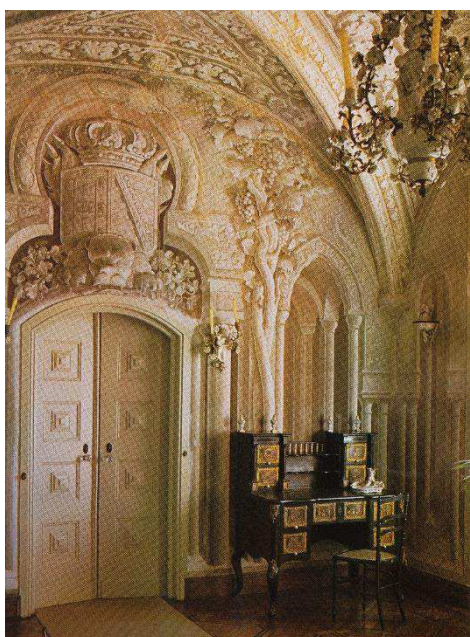
Nos interiores do Palácio da Pena, no que diz respeito à pintura decorativa, destacam-se duas salas: a sala árabe (que na verdade se deveria chamar oriental, ou indiana) e o atelier do Rei D. Carlos.

De boas proporções, mas não tão grande como aparenta, a sala árabe encontra-se repleta de mobiliário de proveniência indiana, cadeiras de espaldar, canapés e mesas redondas profusamente rendilhadas que estiveram muito em voga nos interiores ricos de finais do século XIX. A pintura desta sala foi entregue ao cenógrafo e pintor italiano Paolo Pizzi que compõe aqui um trabalho de primeira água. Pintada a fresco em *trompe l'oeil*, as paredes e o tecto abobadado desta dependência, produzem um efeito extraordinário. A falsa arquitectura que reproduz arcos de inspiração mourisca, os ornatos e nervurado do tecto, as vides e os cachos de uvas que caem em cascata, emoldurando o escudo de armas de D. Fernando que preside à sala, tudo aqui nos recria um cenário, uma ilusão arquitectónica que faz aumentar as dimensões da sala, que a transfigura e enriquece, e que dão também a ilusão de estarmos num edifício que parece muito mais antigo do que realmente é. Diz-nos Regina Anacleto⁴⁰⁹:

⁴⁰⁹ Vide Regina Anacleto, *Arquitectura Neomedieval Portuguesa, 1780-1924*, Edição da Fundação Calouste Gulbenkian e Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, G. C. - Gráfica de Coimbra Lda., 1997, p.88.

“Na sala árabe, as pinturas a fresco ou a têmpera, mas em *trompe l’oeil*, conseguem transmitir perfeitamente a miragem de uma arquitectura dentro de outra arquitectura e fazer avultar, equivocadamente, a relativa ticanhez da dependência. Os arcos em ferradura e as colunas que se encontram ‘ espalhadas’ pelas paredes, bem como o escudo do rei que ornamenta a verga de uma das portas, só a custo se podem pensar inscritas numa superfície plana. Por seu turno, as bandeiras das janelas estão também agradavelmente ornamentadas com vistas da casa acastelada. “

No gabinete-atelier do Rei D. Carlos, ficaram-nos, também no âmbito da pintura decorativa, mas neste caso sobre tela, sete telas inacabadas, representando ninfas e cupidos, que enleados saltitam pelos bosques da Pena, numa cena carregada de uma forte carga erótica, e num estilo que se aproxima já da arte nova. Estas telas que estavam a ser executadas, em 1908, pelo Rei D. Carlos para decorar o seu gabinete da Pena, ficaram inacabadas, pois o monarca viu-se surpreendido pela morte, no assassinato de 1 de Fevereiro de 1908 no Terreiro do Paço. Ficou-nos assim mais um testemunho da obra daquele rei artista, tal como o seu avô alemão, D. Fernando.



36 – Sala Oriental. Pintura em *trompe l’oeil* de Paolo Pizzi.

O Palácio da Pena é um museu das artes decorativas do século XIX⁴¹⁰, um edifício historicista e revivalista, que conseguiu integrar, quase sem que se note, as ruínas de um

⁴¹⁰ Vide Mariana Schedel, O Palácio Novo da Pena, Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea/Universidade Nova de Lisboa, 2011. Esta tese constitui o trabalho científico mais rigoroso, feito sobre o Palácio da Pena, até ao momento.

convento abandonado, abraçando-o num novo edifício imaginativo (conseguindo integrar a capela primitiva), polémico para a época, coroando uma serra e um cenário de uma natureza majestosa e prodigiosa, tendo sido pioneiro na Europa, como já tivemos ocasião de afirmar num capítulo anterior, e precursor dos famosos castelos da Baviera.

5.1.4. Palácio de Belém



37 – Fachada do Palácio de Belém.

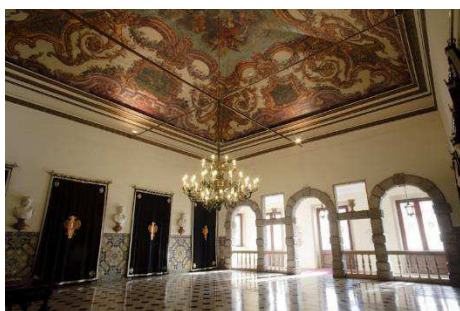
O palácio de Belém que foi comprado pelo Rei Magnânimo ao Conde de Aveiras, tem sofrido desde o seu início até aos tempos actuais enormes alterações. Contudo, mantêm-se nos seus interiores alguns dos tectos originais, sobretudo nos salões nobres, que conservam exemplares do barroco (ornamental), da pintura mitológica de Setecentos e algumas salas com um revestimento neoclássico. No século XIX, sofreu obras na altura do casamento do então Príncipe D. Carlos com a princesa francesa, Amélia d' Orléans, e nele trabalharam, nesta fase, alguns dos pintores mais conhecidos da segunda metade de Oitocentos, tais como João Vaz, Columbano Bordalo Pinheiro, José Malhoa, Félix da Costa e Eugénio Cotrim.

Como acabámos de constatar existem grandes diferenças na pintura decorativa dos palácios reais portugueses. As quatro residências régias que acabámos de analisar tiveram, como pudemos ver, uma história atribulada. De entre as quatro, o Palácio da Pena foi aquela que obedeceu a um programa arquitectónico e decorativo seguido à risca e terminado. Mas no seu interior a pintura decorativa tem uma presença tímida, apenas se

destacando a pintura cenográfica de Paolo Pizzi executada para o salão nobre, que facilmente consegue iludir na sua falsa arquitectura o visitante menos atento.

O Palácio da Ajuda ganhou foros de residência régia a partir do casamento de D. Luís com D. Maria Pia, e foi na época destes monarcas que o palácio se tornou na sua casa de família, se enriqueceu decorativamente e ganhou as comodidades da época moderna. É neste palácio que vamos encontrar algumas das melhores pinturas decorativas, sobretudo as executadas por Cinatti e Rambois para a Sala de Saxe. Para além disso, este palácio tem excelentes pinturas murais, nas salas de aparato e de protocolo, homenageando as figuras tutelares da primeira época deste palácio, D. João VI e D. Carlota Joaquina, assim como uma pintura que homenageia e legitima o fundador - D. João IV - da quarta e última dinastia, a dinastia de Bragança. Contudo estas últimas pinturas, são muito anteriores ao período da Regeneração, que escapa assim aos limites cronológicos deste nosso trabalho de investigação.

O Palácio das Necessidades que foi também residência régia, tem para o período que aqui estudamos, a destacar as pinturas decorativas da Sala da Rainha, pinturas cenográficas, de um tempo mais leve e despreocupado, da autoria dos mestres italianos Cinatti e Rambois.



38 – Entrada nobre do Palácio de Belém.

O Palácio de Belém⁴¹¹ tem sobretudo pinturas anteriores ao século XIX, e foi depois enriquecido com pequenas decorações no tempo do Rei D. Carlos e D. Amélia, para ser transformado na sua residência, pinturas executadas por alguns dos principais pintores-decoradores da segunda metade de Oitocentos.

⁴¹¹ Vide Maria Noémia dos Reis Barroso, O Palácio de Belém – percursos na memória do tempo, Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea, F.C.S.H./ Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2004.

As pinturas decorativas existentes nestas quatro residências régias, são fruto do trabalho de cenógrafos italianos e de algumas das primeiras gerações de artistas criados na Academia Nacional de Belas Artes. Novamente a influência italiana está bem presente, e a ligação entre a pintura de cenários – e entre estes artistas e as encomendas régias – e a pintura decorativa de residências é bem notória. A fresco, a têmpera, sobre telas emolduradas e encaixadas em tectos e paredes, esta pintura decorativa vai ter na segunda metade do século XIX, o seu ressurgimento, tal como grande parte das artes decorativas no geral. Se apesar de tudo, parte da pintura decorativa presente nos palácios reais do século XIX nos parece relativamente modesta, é talvez noutros edifícios públicos que vamos encontrar as melhores obras.

Mas vejamos agora o que ocorreu, também, nas grandes encomendas públicas, em edifícios como a Câmara Municipal de Lisboa, e a Biblioteca da Ajuda.

5.2. Encomendas Públicas de Vulto

5.2.1 A decoração da Biblioteca Real da Ajuda



39 – Arcaria do Palácio da Ajuda que conduz à Biblioteca.



40 – Tecto de uma das Salas de Leitura da Biblioteca. Pintura em *trompe l'oeil* de Pereira Cão.



41 - Tecto da primeira sala da autoria de Pereira Cão (1880).

A Biblioteca da Ajuda⁴¹² era a sucessora da biblioteca real e da biblioteca que foi transferida para o Brasil em 1807. A Biblioteca da Ajuda é a legítima herdeira da Livraria Real que nos vem dos tempos de D. Afonso V, e quando na alcáçova do castelo de São Jorge, em 1450, é feita referência à livraria do Paço Real. Nos tempos de D. João V, já a Biblioteca Real se encontrava no torreão poente na casa do Forte o Paço da Ribeira. Todo este conjunto arquitectónico que bordejava e abraçava o Tejo se perdeu com o terramoto de 1 de Novembro de 1755, mas mesmo assim muitas espécies bibliográficas se salvaram.



42 – Pormenor do tecto: Dante.

Como nos referimos anteriormente, o monarca D. José I viveu largos anos num vasto conjunto conhecido como Real Barraca, então fora de Lisboa, e situado numa colina considerada segura, sadia, arejada e com boas vistas. Dali se podia dominar a entrada no Porto de Lisboa, observar o estuário do Tejo, tal como já era tradição nos monarcas portugueses, pelo menos desde o início da Idade Média, e sobretudo quando D. Manuel I transferiu o Paço Real do Castelo de São Jorge para a beira-rio. Em 1756 a Biblioteca do Paço da Ribeira ficou destruída, e foi transferida para o Alto da Ajuda, na Quinta de Cima, onde D. José I mandou construir a sua improvisada residência real, e contígua à Patriarcal, a Biblioteca ou livraria. De todo esse conjunto só resta hoje em dia, da Igreja Patriarcal, a chamada Torre do Galo e a residência que foi do historiador e bibliotecário Alexandre Herculano⁴¹³. Nas plantas do ambicioso projecto arquitectónico nunca terminado de José

⁴¹² Vide artigo de Francisco G. Cunha Leão, “A Biblioteca da Ajuda” in *Património. Estudos*, Instituto Português do Património Arquitectónico, 2004, n.º 6, pp. 126-129. Veja-se também do mesmo autor “Biblioteca da Ajuda” in *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, 1993 e “A Biblioteca da Ajuda, das Origens à Actualidade. Cadernos BAD, Lisboa, 1992, n.º 1, pp. 193-199.

⁴¹³ Vide Mariana A. Machado Santos, “Alexandre Herculano e a Biblioteca da Ajuda”, Coimbra, 1965. Separata de *O Instituto*. Vol. CXXVII.

da Costa e Silva não há qualquer referência à localização da biblioteca real. O local que este ocupa desde 1880, era antes ocupado por diferentes Secretarias. Assim a Biblioteca funcionou até 1880 em frente ao novo palácio, cujas obras já se haviam iniciado em 1795. Em 1807 a família real parte para o Brasil e leva consigo a Biblioteca Real, que só regressará em 1822, com a vinda de D. João VI, após longa estada no Rio de Janeiro. Grande parte desta colecção faz hoje parte da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Em 1839 a jovem D. Maria II nomeia Alexandre Herculano⁴¹⁴ como encarregado da Real Biblioteca. Tem então 29 anos e manter-se-ia neste cargo até 1877. A organização de base desta biblioteca, a sua catalogação, novas incorporações e investigação deve-se a este historiador. De 1895 a 1911 a Biblioteca da Ajuda terá também um conhecido director, o escritor Ramalho Ortigão. Foi D. Luís I quem ordenou a transferência da biblioteca real para o piso térreo do Palácio da Ajuda. Alexandre Herculano opunha-se a essa mudança. O edifício que continha a biblioteca ligava por um passadiço, a biblioteca ao palácio novo. Este era o parecer de Inocêncio Francisco da Silva. Por ocasião do tricentenário de Camões a biblioteca foi inaugurada, sendo constituída por cinco salas com um elevado pé direito, com galerias e os tectos pintados a fresco em trompe l'oeil, seguindo um modelo comum na época. Na época a Biblioteca teria cerca de 60 000 volumes, entre impressos e manuscritos.

Analisemos agora então os tectos pintados por Pereira Cão, que na altura ainda assinava Pereira Júnior (assinatura). Das cinco salas da Biblioteca apenas as três que estão expostas ao público se encontram decoradas. A primeira, que serve de antecâmara à própria biblioteca, apresenta um tecto em claro-escuro, em tons de cinzento prateado conseguindo dar a sensação de baixo-relevo. Nele a arquitectura está bem integrada. Dos quatro cantos sai um entramado de flores e um ornamento equilibrado que abarca o oval central. Este oval central apresenta uma alegoria à sabedoria. Sobre uma coluna coríntia, um mocho encontra-se ao lado de uma lamparina. Encostado temos, do lado esquerdo, um globo, e do lado direito, uma cítara, que repousam sobre dois volumes de biblioteca, grandes e desencontrados. Esta composição é elegante, bem proporcionada e em tons de um amarelo alaranjado.

A sala contígua, monumental, possui um tecto coroado pelo escudo e coroa real de D. Luís I. À volta os retratos de perfil dos principais vultos da cultura – nas artes, letras e música – ocidental: Homero; Heródoto, Virgílio, Tácito, Dante, Camões, João de Barros, Cervantes, Shakespeare, Corneille e Schiller. Foi dada prioridade aos vultos da antiguidade clássica, da literatura nacional (historiadores e poetas), do teatro europeu e do iluminismo alemão. As efígies em tom cinzento são todas de perfil, à maneira clássica, excepto a de Shakespeare que parece olhar directamente para nós. Estão bem conseguidas (desconhecendo-se a sua fonte directa), talvez a menos feliz seja a de Camões, que Pereira Cão decidiu executar do perfil em que apresenta a pala.

A sala contígua, menos visível e mais discreta, de menores dimensões, apresenta um tecto com uma decoração menos elaborada. Este tecto oferece um grande círculo coroado por uma flor e rodeada de um entramado estilizado de folhagens. O friso que a rodeia tem uma cercadura de flores estilizadas, em cinzento, sobre fundo rosa. A sensação de relevo é plenamente conseguida e na iluminação suave desta sala quase que parece que estamos sob um tecto em estuque, em baixo relevo. As qualidades geométricas e de artifício estão plenamente conseguidas. Este trabalho de Pereira Cão revela os seus dotes como pintor decorador, especialista no *trompe l'oeil*, já não cenógrafo oficial de teatros principais da capital, mas executante de cenografias em grandes superfícies, mestre no claro-escuro, na ilusão, no artifício e na decoração. O programa estilístico destas salas terá sido escolha sua, mas terá havido certamente alguma intervenção, em relação ao gosto, do próprio monarca. Pereira Cão pintará também, próximo dali, a Igreja da Ajuda.

Este caso de pintura decorativa da autoria de Pereira Cão, para satisfação de grandes encomendas públicas, é paradigmático da sua capacidade de trabalho e da sua mestria enquanto um dos pintores em *trompe l'oeil* da sua geração. A Câmara Municipal de Lisboa e a sua imponente cúpula, com uma decoração de primeira água, e a decoração destas três salas da Biblioteca da Ajuda, são um exemplo da sua plena maturidade, quando se aproximava dos quarenta anos de idade. No âmbito da decoração de edifícios da arquitectura civil pertencentes à família real, Pereira Cão ainda decorará o Paço do Alfeite, na outra banda, com um tecto Luís XV para a sua sala de jantar e restaurará as paredes e tecto da sala de jantar do Palácio das Necessidades, onde laborara a lado de Cinatti e Rambois, como vimos anteriormente. Anos mais tarde, quando se vai dedicar à azulejaria, restaurará os azulejos da Ribeira do Jamor no Palácio de Queluz, executará

azulejos em falta e criará novos painéis, mas tudo isto no tempo do Rei D. Carlos, e já entrado o século XX, ou na Câmara dos Deputados do Palácio de São Bento, as Cortes, tal como eram conhecidas na sua época.

5.2.2. O novo edifício dos Paços do Concelho de Lisboa e a batalha pela decoração da sua cúpula monumental



43 – Fachada da Câmara Municipal de Lisboa.

O actual edifício dos Paços do Concelho de Lisboa⁴¹⁵, veio substituir um anterior imóvel, que ardeu em 1863. Em 1996 este edifício sofreu os efeitos do fogo, que felizmente não foram devastadores, e o Presidente e a Vereação da época aproveitaram esta calamidade para fazer uma nova campanha decorativa, recorrendo a arquitectos, designers, e decoradores celebrados, tentando que se aproveitasse ao máximo possível as pré-existências do forro do sótão e do último andar. Por sua vez, a água que jorrou em jacto das mangueiras da corporação de bombeiros, também fez os seus estragos, mas hoje este edifício, apenas utilizado para ocasiões solenes, resplandece novamente.

⁴¹⁵ Vide Luís Pastor de Macedo e Norberto de Araújo, *Casas da Câmara de Lisboa*, Edição da Câmara Municipal de Lisboa., Lisboa, 1951; Salette Simões Salvado, *Os Paços do Concelho de Lisboa*, Edição da Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1982; Luís Miguel Carneiro, *Paços do Concelho de Lisboa*, Edição da Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 2003; Miguel Leal, “Pereira Cão e a Pintura Decorativa da Cúpula dos Paços do Concelho de Lisboa”, in *Revista Ar/Cadernos da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa*, nº 5, Lisboa, 2005.

Este edifício é uma nítida adaptação do estilo Segundo Império Francês à arquitectura portuguesa e, tal como nos diz José-Augusto França “ é o produto mais importante de uma segunda fase do romantismo que, pela sumptuosidade da sua arquitectura e da sua decoração, não encontra paralelo em nenhum outro edifício da capital (...) Trabalharam à época entre 1877 e 1880, já na fase final da conclusão do edifício, na decoração dos seus interiores, os melhores artistas que Portugal tinha, ou que por cá se encontravam, entre nacionais e estrangeiros: canteiros, pedreiros, estucadores, marceneiros, entalhadores, marmoristas e pintores-decoradores”⁴¹⁶.

Entretanto enquanto as obras se aproximavam da sua conclusão, mas faltavam ainda decorar alguns dos vastos salões deste edifício, o pintor Pereira Cão regressa do norte do País⁴¹⁷, onde se encontrara a satisfazer as encomendas que fizera para outros palacetes, numa região, onde a pintura decorativa a fresco ou a têmpera não abundava.

E Pereira Cão queria deixar a sua marca neste novo edifício, tendo sido completamente surpreendido pelo estado avançado das obras do imóvel e de toda a decoração de interiores. Sem prévio concurso-público, a maior parte das pinturas decorativas tinham sido acometidas ao pintor francês, Pierre Bordes, estabelecido em Portugal. Este artista, protegido por Ressano Garcia, o engenheiro-chefe da repartição técnica, viera da campanha decorativa da Câmara dos Pares, e passara directamente para a decoração interior do novel edifício. A maior parte das salas do andar nobre já lhe tinham sido atribuídas, e igualmente algumas do R/C.

Pereira Cão não apreciou nada este favoritismo por um pintor estrangeiro (e sobretudo realizado sem um concurso público) e a presença massiva de artistas de nacionalidade estrangeira nas principais obras portuguesas. E assim exigiu que fosse aberto um concurso público para a cúpula do edifício e para as outras salas que faltava realizar. Pereira Cão apresenta um projecto e recorre aos seus colegas, José Procópio Ribeiro (o primeiro discípulo de Cinatti)⁴¹⁸, e a António Januário Correia, um pintor paisagista e decorador.

⁴¹⁶ Vide José-Augusto França, A Arte em Portugal no Século XIX, Bertrand Editora, IIsboa, 1990, Primeiro Volume, pp. 322. O sublinhado é nosso.

⁴¹⁷ Vide o percurso de Pereira Cão no apêndice 1.

⁴¹⁸ José Procópio Ribeiro, foi um pintor-decorador e cenógrafo, cujo nome artístico era Procópio Ribeiro. Nasceu em Lisboa, no século XIX, ignorando-se a data exacta do seu nascimento. Era filho do pintor

Mas estes seus amigos e colegas recuam, e Pereira Cão acaba por recorrer à vereação in solitário para que os trabalhos fossem lançados a concurso. Pereira Cão continua a defender o seu objectivo, a sós, e apresenta a concurso, dois projectos.

As sessões da Câmara Municipal tornam-se agitadas, e as notícias chegam à imprensa da época⁴¹⁹, que segue este caso com muita atenção e o papel da luta do já muito celebrado Pereira Cão, muito conhecido na capital de então. Por fim, o seu projecto passa à votação, e é escolhido, não sem a oposição de Ressano Garcia. Pereira Cão ganha o projecto e entrega-se de corpo e alma à sua concepção. Tem na altura 39 anos, está no auge e na plenitude da sua maturidade, e tem atrás de si um já longo percurso como pintor, iniciado aos doze anos de idade, isto é, tem já uma carreira de quase vinte e oito anos.

E como podemos analisar a cúpula dos Paços do Concelho de Lisboa?

Na cúpula de grandes dimensões, o pintor setubalense, pinta a chiaroscuro um tipo de pintura ornamental muito em moda na época. O *trompe l'oeil* está tão bem conseguido que engana, de facto, o olhar do viandante, pois parece mais uma escultura, ou um baixo-relevo, do que uma pintura de dimensões monumentais. Neste tecto pintado com folhas de acanto (e que pode, ou não, ter uma leitura maçónica), o pintor cria uma linguagem cenográfica, que envolve plenamente quem sobe a imponente e bem rasgada escadaria dos Paços do Concelho.

A seu lado, tem o apoio e a ajuda do seu amigo, o jovem pintor Columbano Bordalo Pinheiro, dezasseis anos mais novo que Pereira Cão, e que executa as pinturas dos tímpanos que circundam a cúpula. Creio que esta é a primeira experiência de pintura decorativa feita pelas mãos de Columbano⁴²⁰, que executa os tímpanos dos ângulos da cúpula. Ao lado, passando quase despercebido, Pereira Cão e Columbano, deixaram neste seu trabalho monumental, um original auto-retrato, um auto-retrato a chiaroscuro, datado de 1880 (a data final da conclusão da obra)⁴²¹.

Norberto José Ribeiro e foi discípulo de Rambois e Cinatti, tendo trabalhado sobretudo com o primeiro. Vide Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, Editorial Enciclopédia Limitada, Lisboa, Rio de Janeiro, s/d, Vol. XXV., p. 599.

⁴¹⁹ Vide Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, Portugal,...

⁴²⁰ Vide José-Augusto França, O Pombalismo e o Romantismo, 5º Volume da História da Arte em Portugal, Editorial Presença, Lisboa, 2004.

⁴²¹ Vide Vol. II, Anexos

Cento e vinte e quatro anos depois, serão muito poucos os que reparam nestas efígies pintadas, quase fantasmagóricas, e que estão muito perto da sanca da cúpula. No Salão Nobre deste mesmo edifício, Pereira Cão decorou também o tecto, ao lado de Columbano. O pintor fresquista mais famoso da época orientará ainda José Procópio Ribeiro, seu amigo, e Januário Correia, na decoração dos tectos deste salão.

Considerações Finais

Podemos, de facto, falar de um ressurgimento da pintura decorativa entre 1851 e 1910, estas quase seis décadas, que medeiam entre a Regeneração e as vésperas da República? A resposta é complexa, possui diversos quadrantes, perspectivas e nuances, mas indubitavelmente levam-nos a afirmar que sim.

Como antes afirmámos, as artes ressentiram-se em Portugal devido à grande instabilidade política das primeiras três décadas do século XIX, em particular desde a partida da família real portuguesa e da maior parte da Corte, em 1807, para o Brasil, até, pelo menos ao fim da guerra civil entre absolutistas e liberais e à assinatura da Convenção de Évora Monte. Naturalmente que num período de guerra, de invasões, de pilhagens, de mortes e de graves problemas de subsistência, de golpes e contra-golpes e revoluções, as actividades artísticas não eram de forma alguma prioritárias. Durante as invasões francesas os campos foram saqueados, as igrejas foram pilhadas, devassadas e roubadas, os solares e casas senhoriais esvaziados, e entre franceses e ingleses grande parte do património português, ou foi destruído, ou foi levado com armas e bagagens para o estrangeiro, sobretudo ourivesaria, mapas antigos, alfaias religiosas e até mobiliário.

Por outro lado, o País, tal como acontecera no domínio filipino (1580-1640), dois séculos atrás, viu-se novamente sem uma Corte no rectângulo peninsular (a Corte, como sabemos, estava nos trópicos, sediada na cidade do Rio de Janeiro), mais concretamente entre 1807 e 1820, ano do regresso de D. João VI de terras brasileiras (e o que acabou por não se fazer em Portugal, ter-se-á feito no Brasil.) Esta orfandade, que não se superava pelo controle à distância de um Reino Unido de Portugal e Brasil, com capital no Rio de Janeiro, do seu território peninsular, teve consequências nefastas para a prática artística em Portugal e para uma enorme diminuição dos encomendantes, e consequentemente das encomendas artísticas. Enquanto o Rio de Janeiro crescia e deixava de ser um lugarejo colonial, para passar a ser uma cidade capital, Portugal ficava de certa forma “congelado”, esperando melhores dias. O Palácio da Ajuda tinha as obras paralisadas, esperando a sua conclusão, o palácio de Queluz vivia meio adormecido, assim como o vastíssimo Convento de Mafra, o Palácio da Vila de Sintra, ou o palácio ducal de Vila Viçosa. Ainda não se tinha iniciado o Palácio da Pena, o que só aconteceria em meados do século.

Aqueles que acompanharam o Príncipe Regente até ao Brasil, nobres ou burgueses, deixaram as suas casas portuguesas entregues a serviçais ou caseiros, e só mais tarde regressariam. A Corte, que é quase sempre modelo de imitação para as classes sociais mais abastadas, encomendava muito pouco ou nada.

A ausência de estabilidade política, e de riqueza e segurança económica, conduziu a uma retracção das encomendas, ou mesmo ao seu esgotamento. Apenas a partir da segunda metade da década de 30 o panorama se irá alterar paulatinamente, acelerando-se a partir do período inaugurado pela Regeneração, que abriria uma época de estabilidade, de relativa paz e de progresso económico. Estava assim criado o principal ingrediente que viria a justificar um regresso da pintura decorativa de interiores, e mesmo o seu renascimento.

Mas, em meados do século XIX, qual era o estado da pintura mural em Portugal? Onde vinha essa tradição e quando se tinha interrompido?

A pintura decorativa tinha feito sempre parte da prática artística em Portugal, como vimos na introdução, e estava presente sobretudo em igrejas, capelas, mosteiros ou conventos. A sua presença era também notória em grandes conjuntos palacianos (como no Convento da Mafra), no palácio de Queluz, ou no palácio ducal de Vila Viçosa, mas tinha uma menor presença em casas particulares de nobres ou burgueses. Os interiores palacianos portugueses usavam com abundância a azulejaria, a talha, o estuque decorativo, mas também a pintura mural, que podia dialogar com todas estas artes, ou impor-se quase solitariamente, colocando-se acima de lambrins de azulejos, ou substituindo-os com uma função muito aproximada, ou mesmo entrando em diálogo com os estuques decorativos, e com os painéis de azulejos.

No que diz respeito ao século XVIII, existiram vários ciclos de pintura decorativa e diversas gerações de pintores decoradores: uma primeira de Baccherelli, e dos seus seguidores, Lobo e Simões Ribeiro; uma segunda, de Lourenço da Cunha a Gonçalves de Sena, Manuel Furtado e Caetano Fortuna; e uma terceira, subsequente ao Grande Terramoto de 1 de Novembro de 1755, e que revela um declínio e esgotamento da fórmula utilizada em quase todo o século XVIII. As perspectivas ilusionistas e os tectos de quadratura de influência ou linhagem italiana, vão sendo substituídos por telas colocadas

em tectos entre appliques de talha e decorações de estuque. Este esgotamento de fórmulas e menor criatividade, dá-se na segunda metade do século XVIII.

Nos reinados de D. José I e de D. Maria I a presença do francês Jean Baptiste Pillement, em pelo menos duas estadas documentadas, vem alterar o panorama da pintura mural em Portugal. Com um nítido gosto que pré anuncia o romantismo, pela pintura de paisagem, e o seu interesse pela Natureza, irá deixar marcas em alguns dos palácios portugueses. Em Portugal até há muito pouco tempo quando não se conseguia atribuir com certeza uma pintura decorativa, em palácios de finais do século XVIII ou de inícios do século XIX, dizia-se quase sempre que era de Pillement ou de um dos seus discípulos desconhecidos. De qualquer forma a presença e a influência de Pillement foram fundamentais para que a pintura mural em Portugal não se perdesse totalmente, ou mesmo continuasse.

A vinda de dois arquitectos de origem italiana, e também pintores decoradores, Rambois e Cinatti, na década de 30 do século XIX, marcam o segundo momento fundamental da pintura decorativa em Portugal, e no continuar de uma linhagem de gerações. Atraídos para Portugal a partir de um momento de maior estabilidade política e financeira, é aqui que vão concretizar a maior parte da sua obra e dos seus percursos. Cenógrafos do Teatro de São Carlos, vão ser os arquitectos das casas de grande parte da elite portuguesa de meados do século XIX, e também os decoradores de grande parte dos seus interiores. As suas concepções espaciais, a sua experiência nos décors dos teatros, vai ser transposta para muitos dos palácios e palacetes que desenham à italiana, num gosto italiano ou italianizado. Por contágio, de boca em boca, a elite emergente dos anos da Regeneração, abraça um lifestyle e mimetiza ou quer mimetizar o luxo das decorações de interiores de um relativamente reduzido grupo social. De encomenda em encomenda, no circuito de artista-encomendante-obra, esta rede de contactos vai aumentando, e vão-se multiplicando os palácios e palacetes decorados que se tornarão num dos melhores retratos de uma época, num espelho em que se reflecte a sociologia de um tempo, de um gosto, de uma moda. Se fosse possível realizar-se um trabalho sociológico sobre a relação destes artistas com a sociedade de então, veríamos certamente, que, num país à época com três milhões e meio de habitantes, a endogamia era muita, e as casas pintadas por um mesmo pintor, para pais, filhos, sobrinhos, ou primos, são muitas, assim como as casas para os amigos. A melhor forma de conhecer estas obras, na época, seria frequentar estas casas, em saraus, jantares, festas ou bailes, em que os convidados iam conhecendo estes

obras como se de uma galeria de arte se tratasse. Depois ou se procurava imitar ou rivalizar com a casa de um parente ou amigo, ou se procurava superar, numa clara afirmação de status social e de competição com algum espavento à mistura.

Pereira Cão começará a trabalhar com Cinatti e Rambois, e, de todos os pintores decoradores de Oitocentos, é, sem dúvida aquele que produziu um maior número de obras neste campo. Entre a década de 50 e parte da década de 70 trabalha como discípulo, destes dois pintores italianos ao mesmo tempo que faz obra a solo. Cinatti, aquele que considerará seu mestre, morre em 1879, e pouco depois, em 1882, Rambois. Pereira Cão continuará a trabalhar como pintor decorador até ao final da sua vida, tendo-se dedicado também a partir da década de 80 à pintura de azulejos, o que fez até 1921, ano em que morreria em Lisboa. Procurou fazer renascer o azulejo feito com as técnicas antigas, embora estilisticamente, no final da sua vida, tenha introduzido azulejos de influência arte nova, tais como os que fez para os jardins do palácio de Estói. É considerado um dos autores do “renascimento” do azulejo português nos finais do século XIX, ao lado de pintores como Ferreira das Tabuletas ou Rafael Bordalo Pinheiro, e o primeiro, ou um dos primeiros pintores historicistas de azulejos. Lado a lado com a cenografia (que foi abandonando precocemente), com a pintura decorativa que cultivou toda a vida, com a azulejaria em que abriu outra frente artística, assim como na ilustração, ou na pintura de cavalete (que praticava para satisfazer pequenas encomendas de quadros sur le motif, entre momentos menos activos entre as grandes empreitadas decorativas que ia efectuando), Pereira Cão foi sempre um criador de décors, de cenários, fosse em obras públicas, ou em interiores privados, utilizando também o azulejo num conceito de pintura mural e colocando nele a mestria que adquirira na pintura decorativa, nomeadamente, nos trompe l’oeil, e nas molduras em falso relevo.

José Malhoa o pintor mais conhecido do século XIX em Portugal, tem também uma faceta menos conhecida enquanto pintor-decorador. Malhoa foi sobretudo um pintor de cavalete, mas realizou obra decorativa, em obra pública e privada, em edifícios do Estado e em igrejas, não ultrapassando, neste campo, a dezena de obras. Neste domínio foi sobretudo um pintor alegórico, ou um pintor de história, em grandes telas decorativas que encaixariam em tectos, e que se afastam muito do tipo de pintura realizada pelas gerações de Cinatti, Rambois ou Pereira Cão. Os tectos que pintou para o Real Conservatório de Lisboa, para o Supremo Tribunal de Justiça, ou para o salão nobre do palácio do banqueiro

Burnay, aproxima-o das gerações anteriores, enquanto os outros trabalhos abordados são de outro cariz.

Columbano Bordalo Pinheiro inicia o seu percurso como pintor decorador ao lado de Pereira Cão, em 1878-1880, decorando os tímpanos que rodeiam a monumental cúpula (pintada pelo último artista mencionado) da Câmara Municipal de Lisboa. Como vimos, Columbano será também maioritariamente um pintor de cavalete e a sua obra decorativa, em edifícios públicos e particulares, não ultrapassa o número de sete edifícios. Para estes edifícios faz um conjunto de pinturas decorativas em telas, que encaixariam em tectos ou paredes. Quanto a obras privadas, a melhor delas é a que compôs para o palacete do Conde de Valenças, inspirando-se na tradição italiana e construindo, para um salão de baile, uma tela monumental que retrata figuras conhecidas da época, e introduz um interessante diálogo entre público e obra, num ambiente festivo e com um tom humorístico. Pessoas reais que correspondem a figuras públicas conhecidas estão vestidas com trajes do século XVIII, e olham do tecto, para baixo, para o rodopiar das personagens que frequentam o salão de baile. As encomendas que satisfez para o Palácio Foz, as telas decorativas que encaixariam também no salão de baile, já não nos parecem tão felizes. A obra satisfeita para encomendas públicas é de uma maior qualidade, e é sobretudo cenográfica, alegórica e histórica.

À medida que nos aproximamos da República as encomendas de pintura decorativa vão diminuindo. Em 1910, dos principais pintores que apresentamos e estudamos nesta tese, os da primeira geração (Cinatti e Rambois), já desapareceram; outros estão próximos do fim da sua vida, como António Ramalho (que morre em 1916); Luigi Manini, que monárquico, partiria e se exilaria a partir de 1912, no seu País natal, onde viveria até 1932.

Ao mesmo tempo que os gostos se vão alterando, com a renovação do azulejo, a influência da arte nova e do movimento das arts and crafts, é também um certo mundo senhorial próximo da Corte, de novos barões e viscondes, comerciantes enriquecidos e nobilitados, que constroem as suas casas, que se vai esboroando e aproximando do seu ocaso. Grande parte desta clientela monárquica, ou próxima da monarquia vai entrando em decadência, e alguns dos pintores assumidamente monárquicos, tais como António Ramalho ou Manini vão deixando de ter encomendas. Assim o fim do regime, é também,

de certo modo, o fim de uma certa pintura decorativa. Mas algumas destas casas ainda se vão construindo, como é o caso do Palácio de Estói, justamente inaugurado em 1909, a pouco menos de um ano da instauração da República, ou o Palácio Sottomayor, na Figueira da Foz, iniciado em 1900 e terminado em 1920, cujas pinturas decorativas de António Ramalho, como vimos, ficaram inacabadas devido à morte súbita do artista, ou ainda o palacete do Marquês de Valleflor concluído entre 1905 e 1906.

Estas excepções não confirmam a regra, mas podem já ser vistas como o derradeiro exemplo de um mundo que terminava e de um tipo de decorações murais que atingia o seu esgotamento. Muitas destas famílias estavam falidas, e os recheios das suas casas foram a leilões, ou o património das suas casas dispersava-se em partilhas e em fortuna que duravam apenas uma ou duas gerações.

O Modernismo, segundo a periodização de José-Augusto França, iniciar-se-ia em 1911, com Amadeo de Souza Cardoso e Almada Negreiros. Mas a morte precoce do primeiro e a incompreensão do público português que não tinha ainda as estruturas mentais para compreender a sua obra, e a partida do segundo para Espanha em 1927, iriam fazer congelar o Modernismo durante muito tempo.

Ao mesmo tempo, um historicismo de origem anglófilo e alemão ia tendo cultores em Portugal, e as casas, assim como os seus interiores, irão viver sob a longa influência do arquitecto Raul Lino, que já quase não recorre à pintura decorativa. Uma arquitectura de inspiração regionalista, de regresso às fontes primitivas consideradas mais ou menos puras, e a integração, nos interiores portugueses, dos lambrins de azulejos, da talha, dos tectos em caixotão, e dos exteriores com terraços mouriscos (no sul), com alpendres, com rebocos e cantarias, abre um novo capítulo e uma nova época que escapa já ao tema desta tese.

A pintura mural não desaparecerá novamente, e voltará sobretudo, com novas roupagens, em murais modernistas utilizados em obra pública, de forte leitura política, em edifícios do Estado (como gares, tribunais e bibliotecas), ou em cafés e restaurantes dos novos bairros da Lisboa do Estado Novo, como o bairro de Alvalade, ou em bairros residenciais como o do Restelo. Tal como as tapeçarias de Portalegre que adornavam e ainda adornam as paredes de edifícios do Estado, os murais do século XX em Portugal

têm muito pouco a ver com a pintura decorativa portuguesa de raiz Oitocentista. O que numa hoje nos pode parecer apenas para consumo privado, e até quase fútil, no emprego, na abundância e ingenuidade de alguns temas (como Vénus, pássaros, flores, frutos, falsas arquitecturas e exotismos de importação), ou na simbologia relativamente fácil de outras (as estações do ano; deuses pagãos...), está praticamente ausente uma conotação mais política do Estado, enquanto noutra, através de temas como a emigração (nos painéis de Almada Negreiros), as diversas classes sociais e os sectores económicos em painéis neo-realistas, “a ordem, o progresso e o trabalho”, de uma cidade em pirâmide e corporativa, a propaganda ou a constestação subtil estão bem presentes.

Por fim, gostaria, apenas, de sublinhar duas ideias chave. Em primeiro lugar, a pintura decorativa em Portugal está ainda a ser redescoberta e temos de nos apressar antes que grande parte dos edifícios que as possuem sejam demolidos, nesta moda fachadista de recuperar fachadas, e destruir todos os seus interiores.

Em segundo lugar, a pintura decorativa, por ser decorativa, não deve ser menosprezada pela Academia. Esta obsessão com o contemporâneo e com o imediato, faz-nos esquecer o passado, e a história não deve ser jornalismo. É necessária distância para compreendermos o tempo e o seu evoluir. A sua técnica é de difícil execução, revela inteligência, conhecimentos aprofundados de espacialidade, de matemática e até de música, duas disciplinas gémeas. Está plena de simbologias e de significados que nos escapam já nesta época apressada e tecnológica. Porquê valorizar apenas a tela, a pintura de cavalete, a estatuária, a escultura, o azulejo, a performance ou a instalação, porque não a pintura decorativa? Porquê continuar, mesmo sem o dizer, a falarmos de artes maiores e menores, quando falamos de artes decorativas? Todas são o retrato de uma época, e o século XIX artístico não se pode compreender inteiramente se colocarmos de lado a pintura decorativa, e o papel que ocupou e desempenhou.

Esperamos com este nosso trabalho, termos contribuído, de alguma forma, para revitalizar o conhecimento da pintura decorativa em Portugal, dando a conhecer algumas facetas menos conhecidas de pintores tão falados enquanto pintores de cavalete, como Columbano, João Vaz, Malhoa, ou Carlos Reis, e tão esquecidos nos seus trabalhos decorativos, assim como esperamos ter aliciado os nossos leitores a darem mais importância à pintura decorativa, em torná-la mais conhecida e divulgada em estudos que

poderão sempre ser aprofundados, com novas leituras, novas perspectivas, novas visões e contributos, consoante a sua época, o seu contexto e o seu autor. Por outro lado, quisémos também destacar o percurso daqueles pintores, que são sobretudo decoradores (como Cinatti, Rambois e Pereira Cão), e que por isso mesmo permanecem tão esquecidos, tão mal conhecidos e estudados, e ainda lutarmos para que os seus nomes fossem incluídos na história da arte em Portugal. Apesar de a historiografia não lhes dar, muitas vezes, a importância que têm, tal não quer dizer, ou apenas fazendo-o muito esparsa ou resumidamente, tal não quer dizer, afirmamos nós, que não tenham existido, que não tenham obra, ou que não tenham ocupado um papel fundamental. A História é muitas vezes injusta, sujeita a caprichos, e muitas vezes entre os esquecidos estão também muitos daqueles que foram em vida incontornáveis, tal como tanto se diz hoje em dia. E nem sempre os que sobrevivem, no campo das artes, ou das letras, são necessariamente e sempre os melhores.

Apêndice I: Os pintores decoradores da Regeneração

Os Principais Pintores decoradores da Regeneração

Os pintores-decoradores que estiveram activos em Portugal entre os anos 40 do século XIX e as primeiras décadas do século XX fazem parte de um grupo relativamente escasso que foi responsável pelo ressurgimento da pintura decorativa em Portugal. Muitos deles, como vimos anteriormente, têm uma carreira de pintores de cavalete, de cenógrafos, ou de azulejistas, e os momentos dedicados à pintura decorativa, são uma outra faceta paralela que desenvolveram e a que se dedicaram. Outros são, em primeiro lugar, pintores-decoradores, ou cenógrafos, e a pintura de cavalete ocupa os momentos mortos entre encomendas públicas, ou privadas. Nas linhas que se seguem apresentarei aquele núcleo de pintores, que considero serem essenciais para se entender o renascimento da pintura decorativa na segunda metade de Oitocentos. A este grupo basilar poderíamos acrescentar muitos outros nomes, que têm um papel mais secundário, e cuja obra é reduzida e ocupa pouco espaço neste campo⁴²².

O primeiro deles de que falaremos, Cinatti⁴²³, nasceu em 1808, enquanto o último, por ordem cronológica, Veloso Salgado, nasceu em 1864. Todos têm muito em comum: a

⁴²² A este grupo se poderiam juntar muitos outros nomes, alguns difíceis de localizar e de rastrear como Piolti, Ângelo Sebastiani, Joany, ou Pierre Bordes. Nas décadas de 60 e 70 vieram para Portugal, chamados por Cinatti e Rambois, os seguintes especialistas: Piolti era especialista de aves, peixes e frutos e hortaliças; Joany (natural de Siena e cunhado de Cinatti), era perito na imitação de mármore e trouxe para Portugal os estuques polidos a ferro quente; Ângelo Sebastiani era sobretudo um ornamentista. Veja-se Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, o artigo “Pereira Júnior”, in Portugal. Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Bibliográfico, Numismático e Artístico Ilustrado, Lisboa, Edição João Romano Torres, 1904-1915, Sete Vols., Vol. V, pp. 635-638. Pierre Bordes, pintor de origem francesa, deixou obra que podemos ver numa galeria pintada a claro-escuro donde saem as entradas das diferentes salas na Câmara Municipal de Lisboa, na pintura do tecto da capela da família Lencastre, na Igreja do Convento de S. Pedro de Alcântara; na Santa Casa da Misericórdia de Lisboa e no tecto da Igreja de Santa Cruz, no Barreiro. Para este último pintor veja-se Fernando Pamplona, Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que Trabalharam em Portugal, Lisboa, Oficina Gráfica Limitada, 1957, VI Vols., Vol. II, pp. 227-228.

⁴²³ Sobre Cinatti veja-se Francisco da Fonseca Benevides, O Real Theatro de S. Carlos, Lisboa, 1883, p. 166; Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, Portugal. Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Bibliográfico, Numismático e Artístico Ilustrado, Lisboa, Edição João Romano Torres, 1904-1915, Sete Vols., Vol. II, p. 1036; José Manuel Pedreirinho, Dicionário de Arquitectos Activos em Portugal do Século I à Actualidade, Edições Afrontamento, Porto, 1994, pp. 85-86 e também a tese de mestrado em História

maior parte não é oriunda dos grandes centros de Lisboa, Porto ou Coimbra, quase todos vêm para Lisboa ainda em adolescentes (uns procurando singrar na vida, outros seguir uma carreira no comércio, para os afastar de uma profissão, a de pintor e de artista, considerada pouco condigna e arriscada). A maior parte frequenta a Academia Nacional de Belas Artes, em regime diurno ou nocturno, muitos outros fazem parte do Grupo do Leão, alguns viajam e estudam em França ou Itália. Quatro deles são de origem estrangeira, Cinatti, Rambois, e Manini, italianos, Veloso Salgado, galego do reino de Espanha; outros dois nasceram em Setúbal (Pereira Cão e João Vaz); Columbano Bordalo Pinheiro, nasceu também na margem sul, em Cacilhas, mas de família lisboeta e António Ramalho, é um alto-duriense de Mesão Frio. Da antiga Estremadura temos José Malhoa, natural das Caldas da Rainha e Carlos Reis, oriundo, de Torres Novas. Lisboa vai ser o seu ponto de encontro, a cidade onde convivem, estudam e se formam, e a plataforma donde partirão, ora para viagens e estadas no estrangeiro, ora para satisfazer encomendas um pouco por todo o País.

Como vimos anteriormente⁴²⁴, não podemos afirmar que não houvesse em Portugal uma tradição na pintura mural, decorativa, a fresco ou a têmpera. Em toda a Idade Média esta tinha sido usada e praticada, assim como no Renascimento e no Maneirismo. Dum passado bem recente, tinham-nos ficado do século XVIII e inícios do século XIX, nomes tão conhecidos como o pintor Jean Baptiste Pillement, Vieira Portuense, Fuschini, Cirillo, e talvez os menos conhecidos Manuel da Costa, Narciso, Ciríaco, Joaquim Marques e André Monteiro da Cruz.

É verdade que as primeiras três décadas do século XIX não foram nada favoráveis ao florescimento da arte, mas a partir de meados da década de trinta⁴²⁵, após a derrota dos absolutistas em 1834, a assinatura da Convenção de Évora-Monte e a partida de D. Miguel para o exílio, o País, pode iniciar, paulatinamente, a sua reconstrução. Novamente os

da Arte Contemporânea, de Joana Cunha Leal, Giuseppe Cinatti (1808-1879): Percurso e Obra, Tese Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, 1997, 2 Vols., policopiada, o trabalho mais completo, até ao momento, sobre a figura e a obra deste arquitecto de origem italiana.

⁴²⁴ Vide a Introdução e o Capítulo 1: Arte e Cultura, da Regeneração às Vésperas da República.

⁴²⁵ Vide Raquel Henriques da Silva, in História da Arte Portuguesa (Dir. por Paulo Pereira), Círculo de Leitores, 1995, 3 Vols., III Volume, p. 329.

proprietários – O Estado e particulares -, tanto de edifícios públicos, como de privados, começaram a contratar os artistas para grandes campanhas decorativas, apesar de grande parte das novas instituições surgidas com o Liberalismo e a Monarquia Constitucional virem a ocupar edifícios antigos, devolutos e livres, após a extinção das ordens religiosas.

No final da década de trinta, quando o Teatro Nacional de S. Carlos⁴²⁶ começa a renascer, Francesco A. Lodi chama a Portugal Giuseppe Luigi Cinatti, que já tinha um conhecido percurso de arquitecto amador e cenógrafo pela Europa fora. Poucos anos antes tinha vindo para Portugal outro artista de origem italiana, Achilles Rambois. Esta dupla, que trabalhará sempre em parceria, tornar-se-á muito conhecida pelos seus cenários grandiosos para a ópera, e pelo seu trabalho enquanto arquitectos. Ao mesmo tempo começam a realizar trabalhos decorativos para as principais residências lisboetas, quando a acalmia política parecia restabelecer-se e surgia uma nova classe de endinheirados e de novos titulares, que crescerá muito a partir da Regeneração de 1851. E assim são satisfeitas as primeiras encomendas, que lhes vão criando fama, e que procuram ser copiadas, replicadas, ou emuladas por estes novos proprietários. Desta forma é aqui retomado o fio perdido da pintura decorativa em Portugal, inicialmente com a dupla Cinatti e Rambois, que logo na década de 60 vão ser chamados para decorar os interiores do inacabado palácio da Ajuda, para os esponsais de D. Luís com a princesa D. Maria Pia de Sabóia⁴²⁷. Neste momento Pereira Cão, começa a trabalhar como aprendiz ao lado de Cinatti e Rambois e faz a “escola” da pintura decorativa e da cenografia com estes mestres. Mais tarde Cinatti considerá-lo-á o seu discípulo predilecto e aquele que mais prometia⁴²⁸.

Ao longo da segunda metade do século XIX o fresco como decoração de interiores vai-se tornar cada vez mais popular, permitindo enquadrar tectos e paredes na decoração, o que só, parcialmente e não muitas vezes, era conseguido pelo azulejo. E assim tanto a pintura decorativa como a azulejaria vão ganhar cada vez maior preponderância nos

⁴²⁶ Criado ainda no século XVIII, em 1793, em homenagem à princesa Carlota Joaquina, e em substituição da Real Ópera do Tejo. Vide Fonseca Benevides, História do Teatro Nacional de S. Carlos, Lisboa, 1883.

⁴²⁷ Vide Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, Portugal. Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Bibliográfico, Numismático e Artístico Ilustrado, Lisboa, Edição João Romano Torres, 1904-1915, Sete Vols., Vol. V, p. 635

⁴²⁸ Idem, p. 635.

interiores portuguesas, e sublinhar a sua especificidade e originalidade. A pintura a fresco readquiriria assim a sua nobreza, e o seu estatuto perdido. Por outro lado, a pintura decorativa concedia aos edifícios um requinte, uma magnificência, uma riqueza, que se pretendia perene, e um afirmar de um status social dos proprietários destas residências.

Vejamos então, em breve recorte, o percurso e obra dos principais pintores-decoradores de Oitocentos, que serão **apresentados por ordem cronológica**:

Giuseppe Luigi Cinatti

Giuseppe Luigi Cinatti⁴²⁹ nasceu em 1808 na Toscana, em Siena, cidade conhecida pelos seus frescos. Foi aluno de arquitectura do seu pai, na Academia de Belas Artes de Milão. Mais tarde vamos encontrá-lo a trabalhar em Lyon, como cenógrafo. Veio para Portugal, em 1836, como já vimos atrás, convidado por Francesco A. Lodi⁴³⁰ para trabalhar como cenógrafo em São Carlos. Em breve se juntaria a si, o seu compatriota Achille Rambois, que já se encontrava em Portugal. Em Portugal Cinatti trabalhará como cenógrafo, como arquitecto (e também em arquitectura efémera) e como pintor decorador. Os seus cenários para o São Carlos fá-lo-ão famoso entre a elite lisboeta. Compôs cenografias também para o Teatro Nacional D. Maria II, para o Teatro das Laranjeiras (na propriedade da família Quintela-Farrobo), e para o Teatro de S. João, no Porto⁴³¹. Afirma Esteves Pereira⁴³²:

“Durante 42 annos não houve peça de espectáculos de S. Carlos ou em D. Maria, que os dois artistas não illustrassem com as suas apreciáveis decorações, como no Templo de Salomão e A propheta ou A Queda de Jerusalem, em D. Maria, e as grandes operas de Meyerbeer: o propheta, Roberto do diabo, Os Huguenotes, e a Africana, em S. Carlos, e muitas outras.”

⁴²⁹ Vide as principais obras que se dedicam a Cinatti na nota 437 deste capítulo.

⁴³⁰ Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, no artigo biográfico do Dicionário Portugal, p. 1036, afirmam: “Trabalhava como scenographo nos theatros de Lião, em França, quando Antonio Lodi, empresário do theatro de S. Carlos, em 1836, o encontrou, e apreciando os seus trabalhos logo o contratou. Chegando a Lisboa, encontrou-se José Cinatti com outro artista scenographo, que já trabalhava, havia seis annos, no theatro de S. Carlos, Achilles Rambois, com o qual se ligou, constituindo ambos a firma artística de Rambois e Cinatti, que forneceu aos theatros portuguezes as suas melhores obras scenographicas”.

⁴³¹ Vide Francisco da Fonseca Benevides, O Real Theatro de S. Carlos, Lisboa, 1883, p. 166.

⁴³² Vide a biografia de Cinatti in Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, Ob. Cit. Vol. II, p. 1036.

Afirma Joana Cunha Leal⁴³³: “

A passagem de Giuseppe Cinatti do registo da pintura cenográfica à prática da arquitectura a que a sua formação académica, embora incompleta, o habilitava, deu-se primeiro por via de uma das figuras mais influentes e carismáticas da aristocracia e cena política portuguesas do século XIX. Logo no início dos anos 40, D. Pedro de Sousa Holstein, 1º Duque de Palmela, chamou o arquitecto italiano a dirigir as obras de modernização e restauro do palácio “setecentista” que herdara dos Sousa-Calharizes em Lisboa, a fim de nele sediar em definitivo a sua morada”.

Para além da obra arquitectónica, Cinatti decorará um leque vasto de edifícios públicos e privados. Em Lisboa e em Évora decorará os palacetes de Bessone e Iglésias, de José Maria Eugénio, de Manuel Nunes Correia -Almedina, de José Maria Ramalho, do Barão de Quintela, do conde de Castelo Melhor, da família Palmela, e muitos outros, e também os palácios reais da Ajuda e das Necessidades. Em alguns destes edifícios, Pereira Cão, enquanto jovem discípulo, trabalhou ao lado do seu mestre italiano. Afirma novamente Esteves Pereira⁴³⁴:

“Entre os palácios particulares de Lisboa, que por esta época se decoraram, e onde Pereira Junior trabalhou ao lado de tão bons mestres, podem mencionar-se: Do duque de Palmella, ao Calhariz, e os do mesmo duque em Azeitão e no Paço do Lumiar; de D. Luiz Carneiro, irmão do conde de Cavalleiros, à Annunciada; de Joaquim Pereira da Costa, depois do visconde de Coruche, de Bessone e de Iglezias, todos três sítios ao Largo da Bibliotheca; de Antonio Lopes Ferreira dos Anjos, a S. Mamede, hoje do conde de Fontalva; do Marquez de Vianna, ao Rato, mais tarde do Marquez da Praia e Monforte, restaurando por ordem d’ este ultimo as salas onde trabalhara trinta annos antes;”

Cinatti trabalhará também como restaurador (em pintura decorativa), adaptando edifícios antigos, fazendo decorações efémeras e até monumentos fúnebres, como o Jazigo da Família Palmela⁴³⁵, considerado o maior jazigo particular de toda a Europa, situ no Cemitério dos Prazeres e os túmulos do Conde das Antas, de José Maria Eugénio de

⁴³³ Vide Joana Cunha Leal, Giuseppe Cinatti (1808-1879): Percurso e Obra, Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, 1997, 2 Vols., policopiada, p.110.

⁴³⁴ Vide Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, Ob. Cit., Lisboa, Edição João Romano Torres, 1904-1915, Sete Vols., Vol. V, p. 635

⁴³⁵ Vide Joana Cunha Leal, Ob. Cit., pp. 124-125.

Almeida e outros⁴³⁶. Em Évora fez um arranjo romântico, umas falsas ruínas, bem no centro daquela cidade alentejana, restaurou o denominado Templo de Diana e a arquitectura do Passeio Público⁴³⁷. Projectou também o restauro da torre do Mosteiro dos Jerónimos, que correu mal e que ruiu em 1878 e o que o levou a um profundo desgosto que o conduziu à morte, em 1879.

Sobre o restauro da torre dos Jerónimos diz-nos com a sua verve e espírito crítico, Fialho de Almeida⁴³⁸:

“Sou de parecer que aparte a fachada principal, bem como o chamado anexo, há tantíssimos anos derruído, nenhum outro trecho do mosteiro deve ser refundido, ficando a torre de Cinatti como está, mau grado os gritos de quem provavelmente iria lá fazer outra pior. Sem dúvida a torre de Cinatti perturba um pouco a paz plateresca dos Jerónimos, mas devemos ponderar que primacialmente o edifício nunca pôde constituir um todo íntegro, e que além do que está feito, estar feito, tão pouco o país pode perder dinheiro e tempo nestas tentativas impertinentes de monumentalização, que nunca acertam”.

Achilles Rambois

Achilles Rambois⁴³⁹, nasceu no norte de Itália, na cidade de Milão, cerca de 1818. Estudou na sua cidade natal, onde foi discípulo do célebre Alessandro Sanquirico⁴⁴⁰ (1777-1849). O mesmo Francesco A. Lodi que estava ligado ao recém-criado Teatro de D. Maria chamou-o a Portugal para trabalhar como cenógrafo no Teatro de São Carlos, após a sua abertura depois da guerra civil. Em Lisboa conheceria o seu compatriota Giuseppe Cinatti, com quem criará uma parceria artística, como já antes afirmámos, e com quem trabalhará até ao fim da sua vida. Rambois fez um percurso muito parecido com o de Cinatti, mas sendo talvez menos conhecido. Foi também arquitecto, participou

⁴³⁶ Vide Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, Ob. Cit., Vol. II, p. 1036.

⁴³⁷ Idem, pp. 269-70.

⁴³⁸ Fialho de Almeida, Lisboa Monumental, Edição da Câmara Municipal de Lisboa, Maio, 1957, p. 35.

⁴³⁹ Vide Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, Ob.cit., Vol. II, p. 1036 e José Manuel Pedreirinho, Dicionário de Arquitectos Activos em Portugal do Século I à Actualidade, Edições Afrontamento, Porto, 1994, pp. 85-86.

⁴⁴⁰ Alessandro Sanquirico (Milão 1777-1849), foi um conhecido pintor e cenógrafo italiano, decorador de palácios e villas da aristocracia milanesa, trabalhando como cenógrafo principal e director de cena no Scala de Milão. Foi também cenógrafo oficial da corte austríaca.

em restauros, foi decorador e pintor-decorador. Tal como nos diz Esteves Pereira, nos cenários de Ópera fazia a parte arquitectónica, sendo difícil distinguir no trabalho de ambos – Cinatti e Rambois – o que se deve a um e a outro⁴⁴¹. Rambois parece ter sido o arquitecto nos cenários, Cinatti, o paisagista⁴⁴².

Ficaram célebres as decorações que executou, em 1853, para os funerais no Mosteiro de S. Vicente de Fora, da Rainha D. Maria II, que morreu prematuramente; as decorações efémeras que fez para a exposição de flores, no Passeio Público, em 1854; e as decorações que concebeu, em 1862 para a cerimónia de casamento de D. Luís, com a princesa Maria Pia de Sabóia. Rambois morrerá em 1882, três anos após o seu *compagnon de route* Giuseppe Cinatti.

Pereira Cão

Pintor decorador, cenógrafo e azulejista, grande parte da sua obra permanece pouco conhecida do grande público, em interiores particulares, ou em instituições públicas⁴⁴³. Exceptuando a obra que compôs para a cúpula dos Paços do Concelho de Lisboa, alguns tectos de igrejas de Lisboa, ou os azulejos que pintou e que permanecem em alguns

⁴⁴¹ Vide Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, *Ob.cit.*, Vol. II, p. 1036.

⁴⁴² *Idem*, p. 1036.

⁴⁴³ Pereira Cão teve de dois casamentos trinta e quatro filhos. Durante a sua vida e após a sua morte, grande parte do seu espólio (croquis, estudos, cartas ...) – que constituiria uma fonte inestimável para o investigador – dispersou-se pela sua vasta descendência. A dispersão do seu espólio, por um lado, e as sucessivas mudanças de época e de modas, por outro, foram relegando para segundo plano a pintura decorativa de Oitocentos. Este desinteresse foi ainda mais agravado até épocas bem recentes, quando ao próprio século XIX se dedicavam poucas páginas e este parecia ser, apenas uma antecâmara do Modernismo do século XX, tal como temos vindo a reiterar sublinhadamente. Existem cartas de Pereira Cão no espólio de Júlio de Castilho, no Arquivo Nacional da Torre do Tombo e também no espólio de Columbano que se conserva no Museu do Chiado, assim como alguns croquis, doados por uma neta do pintor, no Museu da Cidade de Lisboa. Parte do espólio deste pintor conserva-se em mãos particulares, na família descendente de Pereira Cão. Pode-se ler uma das suas cartas manuscritas nas pp. 5-9, no II Vol. da tese de mestrado em História da Arte Contemporânea de Miguel Leal, *A Pintura a Fresco entre Dois Séculos: Pereira Cão (1841-1921) e a Pintura Decorativa em Portugal*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, 2006. Veja-se também da autoria de Francisco Santana, “Pereira Cão na Primeira Pessoa” in *Olisipo, Boletim “Amigos de Lisboa”*, II Série - Nº 20/21-Janeiro/Dezembro 2004, pp. 114-123.

conhecidos edifícios públicos, Pereira Cão é ainda um artista pouco estudado, mesmo entre a comunidade de académicos, investigadores e especialistas em arte. O seu primeiro biógrafo foi Esteves Pereira⁴⁴⁴, seu filho e que chegou a trabalhar com este artista nos seus primeiros anos de vida profissional, e autor conjuntamente com Guilherme Rodrigues, do Dicionário Portugal⁴⁴⁵, o primeiro dicionário português feito segundo o método de Larousse. Mais tarde Fran Paxeco⁴⁴⁶, um erudito de Setúbal, escreve, Setúbal e as suas Celebridades, em 1931, onde lhe dedica algumas páginas, bebendo na fonte primitiva de Esteves Pereira. Fernando de Pamplona⁴⁴⁷ elabora também uma biografia, muito elementar, esquemática e incompleta, no seu Dicionário de Artistas Portugueses, constante em duas entradas: Pereira Júnior e Pereira Cão. Em 2007, Miguel Leal⁴⁴⁸ apresenta a sua tese de mestrado, A Pintura a Fresco entre Dois Séculos: Pereira Cão (1841-1921) e a Pintura Decorativa em Portugal.

⁴⁴⁴ Afirma José Amado Mendes na História da História em Portugal séculos XIX e XX, Círculo de Leitores, 1996, pp. 216 e 217: “ (...) João Manuel Esteves Pereira (1872-1944) adquiriu uma sólida formação escolar, tendo frequentado a Academia de Belas-Artes de Lisboa, o Instituto Industrial e Comercial da mesma cidade e o Curso Superior de Letras, que concluiu em 1896. (...) Esteves Pereira não era somente um erudito, colecionador de dados, ma também um historiador infatigável. Por isso, o seu célebre Portugal. Dicionário, histórico ..., em muitos aspectos ainda não envelheceu, continuando a ser, para certos temas e autores, de consulta imprescindível. Nem sequer outras obras de referência, publicadas posteriormente – Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, Verbo. Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura e Dicionário de História de Portugal, dirigido por Joel Serrão -, o tornaram dispensável. De certo modo, o Dicionário de Esteves Pereira pode considerar-se precursor do dirigido por Joel Serrão – tendo presente que os separa cerca de meio século -, embora, de modo algo surpreendente, o autor do Portugal. Dicionário histórico ... não conste do Dicionário de História de Portugal, dirigido por Joel Serrão. “

⁴⁴⁵ Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues Portugal. Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Bibliográfico, Numismático e Artístico Ilustrado, Lisboa, Edição João Romano Torres, 1904-1915, Sete Vols., Vol. V, pp. 635-638.

⁴⁴⁶ Fran Paxeco, Setúbal e as suas Celebridades, Oficinas S. N. de Tipografia, 193, pp. 315-323.

⁴⁴⁷ Vide Fernando Pamplona, Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que Trabalharam em Portugal, Lisboa, Oficina Gráfica Limitada, 1957, VI Vols. Vol. III, pp. 36 e 127.

⁴⁴⁸ Vide Miguel Leal, A Pintura a Fresco entre Dois Séculos: Pereira Cão (1841-1921) e a Pintura Decorativa em Portugal, Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, 2006, II Vols, tese policopiada.

José Maria Pereira Júnior⁴⁴⁹, que ficou conhecido por Pereira Cão (o seu pseudónimo artístico⁴⁵⁰), foi considerado por Esteves Pereira “o mais operoso dos pintores decoradores que nos ficaram do século XIX”⁴⁵¹. Nasceu na então vila de Setúbal, em 1841, filho de José Maria Pereira, militar (que fez parte do regimento de infantaria 19, apoiante do exército de D. Miguel, até à sua derrota em 1834), e construtor civil e de Rosalina de Jesus Costa, filha de António Luís da Costa, major e Governador Militar da Fortaleza de S. Filipe, em Setúbal e de Francisca Rosa das Chagas. Viveu em Setúbal até aos 12 anos e influenciado pelo seu primo Mariano António Brandão⁴⁵², pintor, que vendo a sua habilidade para desenhar e pintar, aconselhou o seu pai a enviá-lo para Lisboa, para estudar. Pereira Cão matriculou-se no Instituto Industrial, recém-criado e na Academia Nacional de Belas Artes, que frequentará, no regime nocturno, durante três anos. Durante o dia empregou-se a trabalhar ao lado de Cinatti e Rambois no restauro das salas do Palácio Nacional da Ajuda, que teriam que estar prontas a tempo do casamento do Rei D. Luís com D. Maria Pia de Sabóia; depois passou para o Teatro Nacional de São Carlos, onde trabalhou como cenógrafo ao lado daqueles mestres. Em seguida passou para a decoração de palácios e palacetes, o que fazia na Primavera e Verão, trabalhando no Inverno como cenógrafo. Trabalhou ao lado de Cinatti e Rambois durante cerca de vinte anos, e foi-se tornando, a pouco e pouco, independente.

Activo, como artista durante mais de sessenta anos, são conhecidas as suas facetas artísticas de cenógrafo, pintor decorador, pintor de cavalete (que fazia sobretudo em

⁴⁴⁹ Vide Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, *Ob.Cit.*, Vol. V, pp. 635-638.

⁴⁵⁰ O seu sobrenome artístico foi criado com base na genealogia do pintor, que sabia descender do navegador Diogo Cão. Ao pintor foi apenas colocado o apelido paterno – Pereira – e como era homónimo do seu pai, foi-lhe acrescentado o “Júnior”, tal como era habitual no século XIX. Também não lhe colocaram o apelido de sua mãe – Costa. E assim, tal como o próprio refere numa carta manuscrita, “para me distinguir dos muitos Juniores que por aí há, a partir de agora sou Pereira Cão”. Uma das suas filhas mais novas, Maria Adelaide de Sousa Pereira (Lisboa, 1887-1959), foi convidada durante a Exposição do Mundo Português, em 1940, para desfilar num cortejo histórico como descendente da família de Diogo Cão. Sobre o mesmo tema, cf. Miguel Leal, *A Pintura a Fresco entre Dois Séculos: Pereira Cão (1841-1921) e a Pintura Decorativa em Portugal*, Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, 2007, Vol. 1, p. 9.

⁴⁵¹ Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, *Idem*, p. 635.

⁴⁵² Sobre o mesmo pintor vide Vítor Serrão e José Meco, *Palmela Histórico-Artística, Um Inventário do Património Artístico Concelhio*, Câmara Municipal de Palmela, edições Colibri, 2007, p. 165.

períodos mortos entre as grandes encomendas públicas e privadas) e pintor de azulejos, área na qual desempenhará também um papel principal, ao lado de Ferreira das Tabuletas e de outros, como sendo um dos pais do reviver do azulejo português, na década de 80 do século XIX, um período de revivalismos e de historicismos. Pereira Cão viajou por países como Espanha, França, Bélgica, Itália, Grécia e Inglaterra⁴⁵³, onde se procurou documentar e inspirar nas mais recentes técnicas da pintura a fresco. Foi premiado com a Medalha de Ouro na grandiosa Exposição Universal de Paris de 1889, ano em que seria agraciado com o grau de Cavaleiro da Ordem de Cristo. O monarca D. Carlos, quis torná-lo, também, Barão de Pancas, o que Pereira Cão recusou.

Foi também Presidente da Sociedade dos Artistas Lisbonenses, e de várias agremiações civis e religiosas da capital⁴⁵⁴. Teve um papel de destaque nas Comemorações do Tricentenário de Camões, em 1880⁴⁵⁵, de que foi o principal animador artístico e para o qual construiu dois carros alegóricos, e nas do Centenário do Marquês de Pombal, em 1882⁴⁵⁶.

Para além da sua obra vastíssima enquanto pintor-decorador e azulejista, foi discípulo, na azulejaria, de Ferreira das Tabuletas e mais tarde ele próprio director da Fábrica Viúva Lamego. Passou grande parte dos seus ensinamentos como pintor de azulejos, e podemos mesmo dizer que foi mestre, de Victoria Pereira (1877-1952)⁴⁵⁷, seu genro, um militar de carreira, que se tornaria num conhecido pintor ceramista.

Podemos dividir o seu percurso artístico em diversas fases: enquanto discípulo de Cinatti e Rambois (nas décadas de 50 e 60), foi sobretudo cenógrafo, e pintor-decorador; enquanto artista autónomo (da década de 70 até 1921), e pintor de frescos, com variada obra pública e privada; enquanto azulejista (no final da década de 80 até 1921), e director

⁴⁵³ Ibidem, p. 635.

⁴⁵⁴ Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, Ob. Cit., p. 638.

⁴⁵⁵ Vide Pedro Bebianio Braga, “Os Carros dos Centenários ou as Rodas do Desejo” in *Arte Efémera em Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, pp. 382 e 385.

⁴⁵⁶ Vide Centenário do Marquez de Pombal. *Programma*, Lisboa, Typographia Universal, s.d., p. 2.

⁴⁵⁷ Vide Capítulo 2.4. “Victoria Pereira, Discípulo e Continuator”, pp. 85-98 in Miguel Leal, *A Pintura a Fresco entre Dois Séculos: Pereira Cão e a Pintura Decorativa em Portugal*, Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2006.

da Fábrica Viúva Lamego, ao mesmo tempo que pintava a fresco, interiores palacianos; e enquanto tutor artístico de Victoria Pereira (de 1904 a 1921). Nas encomendas públicas⁴⁵⁸, edifícios do Estado ou Igrejas podemos destacar os seguintes trabalhos: no Palácio da Ajuda (os restauros e novos trabalhos de decoração); na Biblioteca da Ajuda (em 1880), a decoração das três salas; no Palácio das Necessidades (os restauros das paredes da sala de jantar); nas antigas Cortes (o actual Palácio de S. Bento), pintou a Câmara dos Deputados, o Gabinete da Presidência e a Sala do Bufete; no Palácio do Alfeite (o tecto da sala de jantar); nos Paços do Concelho de Lisboa (a cúpula e os tectos do salão nobre); no Supremo Tribunal de Justiça; no Tribunal da Relação; no Hospital de S. José (vestíbulo); na Igreja da Graça; na Igreja do Campo Grande (dos Santos Reis); na Igreja da Ajuda (dos Santos Fiéis de Deus); na Igreja de São Roque (restauros); na Igreja dos Mártires; na Capela do Amparo (em Benfica); na Capela do Santíssimo de Santa Isabel; na Capela de São Pedro (em Caneças); na Igreja do Seixal; na Capela de São Pedro (em Palmela); na capela de São Saturnino (em Fanhões); no Santuário da Carregosa⁴⁵⁹, e em muitos outros trabalhos.

No campo das encomendas particulares⁴⁶⁰, destacamos: os palácios do Duque de Palmela, ao Calhariz, no Lumiar e em Azeitão; no palácio de Bessone e Iglésias, no Largo da Biblioteca, em Lisboa; no palácio do Conde de Fontalva (António Ferreira dos Anjos); no palácio do Marquês de Viana, ou Marquês da Praia e Monforte (no Largo do Rato, Lisboa); no palácio dos Condes da Penha Longa e Olivais (ao Pau da Bandeira, em Lisboa); no Palácio Alves Machado, depois Cerqueira (na Rua do Salitre, em Lisboa); no palácio do Dr. Rebelo da Silva (a S. Sebastião da Pedreira, em Lisboa); no palacete de José Ribeiro da Cunha, depois de José da Costa Pedreira (na Praça do Príncipe Real, em Lisboa); no palacete de Cipriano Calleya (na Avenida da Liberdade, em Lisboa); no palacete do Comendador José Nunes Teixeira (antigo palácio Pinto Basto, no Largo do

⁴⁵⁸ Vide Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues Portugal. Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Bibliográfico, Numismático e Artístico Ilustrado, Lisboa, Edição João Romano Torres, 1904-1915, Sete Vols., Vol. V, pp. 635-638.

⁴⁵⁹ Vide Bernardo J. Ferrão, A Quinta da Costeira em Oliveira de Azeméis: um Santuário Mariano e Residência Episcopal Oitocentista com Relevante Valor Arquitectónico e Histórico-cultural, s/d e também A. Nogueira Gonçalves, Inventário Artístico de Portugal, Distrito de Aveiro, Zona Norte, Academia Nacional de Belas-Artes, Lisboa, 1981, p. 130.

⁴⁶⁰ Vide Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, Ob. Cit., Vol. V, pp. 635-638.

Chiado, em Lisboa); no palacete da Baronesa Samora Correia (na Avenida da Liberdade, já demolido, e onde se encontra o actual cinema S. Jorge); nos palacetes Sampaio e Ribeiro Ferreira (na rua do Salitre, em Lisboa, já demolidos); no palacete de José Félix da Costa; no palácio da Condessa de Junqueira (em Almeirim), no palacete de Oliveira Feijão⁴⁶¹ (na Quinta da Mafarra, Azóia, Santarém); no palacete do negociante Alexandre da Silva Telhada (em Santarém); no palacete do Dr. Costa Lobo (na Rua dos Coutinhos, em Coimbra); no Paço do Bispo-Conde, em Coimbra; no palacete do estadista Lopes Branco (na Maiorca, Figueira da Foz); no palacete do Largo do Carmo, em Braga; no chalet Barbosa Collen (no Luso); na capela do Palácio Calheiros (em Ois do Bairro); na casa La-Roque (no Porto); no Palácio da Bolsa (no Porto); no Clube de Beja; na Casa Pia (em Beja); no palacete do Visconde da Corte (em S. Brissos, arredores de Cuba); no palacete do Visconde da Esperança (em Cuba); no edifício o Grande Salão de Recreio do Povo (em Setúbal), em 1907, com a decoração intitulada “Um Sonho Verde”; no palácio do Visconde de Estói (arredores de Faro e actual Pousada de Portugal); no palacete de Marçal Pacheco, na Quinta da Fonte da Pipa (em Loulé); no Palacete Magalhães Barros (actual Hotel da Bela Vista, Praia da Rocha, Portimão), tectos da sua autoria e azulejos da autoria do seu genro e discípulo, Victoria Pereira; numa pastelaria da Rua D. Pedro V; na pastelaria Ferrari (no Chiado, em Lisboa e perdida no incêndio de 1988); no Teatro Apolo (em Lisboa, demolido em 1956); no Teatro Rosa Damasceno (em Santarém, demolido, para dar lugar a um novo teatro de traços modernistas, mas que manteve o mesmo nome).

Como pintor de azulejos, foi, como anteriormente afirmámos, director da Fábrica Viúva Lamego; a partir do final da década de 80, aquando do restauro por si levado a cabo no Convento da Madre de Deus, compôs para este edifício conventual dois painéis – A Partida e a Chegada dos Painéis de Santa Auta (a partir de uma pintura a óleo existente no Museu Nacional de Arte Antiga), ali colocados, e que são considerados a sua

⁴⁶¹ Francisco Augusto de Oliveira Feijão (1850-1918), foi um dos médicos particulares do Rei D. Carlos. Comprou em finais do século XIX a vasta propriedade da Quinta da Mafarra (na Azóia, arredores de Santarém) à família Ribeiro de Oliveira Freire, e contratou o pintor Pereira Cão para pintar as salas deste palacete. Vide Oliveira Feijão, Augusto in Portugal Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Bibliográfico, Numismático e Artístico Ilustrado, Lisboa, Edição João Romano Torres, 1904-1915, Sete Vols., Vol. 2, 1907, pp. 170.

primeira experiência no campo da azulejaria⁴⁶². A partir de então procurou sempre fazer renascer a azulejaria em Portugal e dedicou-se cada vez mais à arte do azulejo, e menos à pintura decorativa de interiores. São seus, os trabalhos, entre muitos outros, os painéis do pátio⁴⁶³ do Palácio da Rosa, na Mouraria, em Lisboa⁴⁶⁴; os painéis de azulejo em outro palácio dos mesmos titulares em Lisboa⁴⁶⁵; parte das composições azulejares, no Colégio Militar, em Lisboa; no palacete Centeno, em Lisboa; no Palácio de Queluz, na Ribeira do Jamor, restaurando os azulejos e fazendo novos painéis em falta, com a colaboração de Caetano Alberto Nunes; no asilo do Infante D. Afonso, em Odivelas; na Igreja de Carcavelos; no Palácio de Estói; na Igreja de Estói; no Palácio Azarujinha (no Estoril); na Quinta da Fontebela (no Cartaxo), os painéis na sala de jantar; na quinta da Cardiga (propriedade da família Sommer), na Golegã; na Casa do nobel Egas Moniz; na capela do Casal do Farto (perto da Serra de Mira d' Aire, em Torres Novas) e inúmeros outros trabalhos. Entre os diversos discípulos de Pereira Cão, na pintura decorativa, ou na azulejaria, podemos destacar: Eloy Ferreira do Amaral⁴⁶⁶, José Basalisa, Caetano Alberto Nunes e Victoria Pereira.

⁴⁶² Sobre a azulejaria praticada por Pereira Cão, vide António Caldeira Pires, *História do Palácio Nacional de Queluz*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1925, p. 296; Francisco Xavier de Ataíde Oliveira, *Monografia de Estoi (A Vetusta Ossoyobá)*, Companhia Portuguesa Editora, Porto, Capítulo XI, "O Jardim de Estói", pp. 105-106; José Meco, *Azulejaria Portuguesa*, Coleção Património Português, Bertrand Editora, Lisboa, 1985, pp. 79 e 84; Marcus Binney (texto de) e Manuel Pedro Rio Carvalho (Introdução de), *Casas Nobres de Portugal*, Difel, Lisboa, 1987, pp. 112-114; Norberto de Araújo, *Peregrinações em Lisboa*, Ed. Vega, Lisboa, 1992, Livro III, p. 62; Hélder Carita e Nuno Calvet, *Os Mais Belos Palácios de Portugal*, Lisboa, Verbo, 1992, pp. 252-255; Luísa Arruda, *Caminho do Oriente. Guia do Azulejo*, Livros Horizonte, Lisboa, 1998, p. 64;

⁴⁶³ Alguns deles foram infelizmente roubados no início do século XXI, conforme se pode ver no site S.O.S. Azulejo.

⁴⁶⁴ Antiga propriedade dos Marqueses de Castelo Melhor, mais tarde a residência de Lisboa do poeta leiriense Afonso Lopes Vieira, e posteriormente a sede da Academia Portuguesa de História.

⁴⁶⁵ A sede da actual Embaixada de Itália, no Largo do Conde de Pombeiro, em Lisboa, e que foi também casa dos Azarujinha.

⁴⁶⁶ Nasceu em Setúbal em 1839. Trabalhou sob a direcção de Cinatti e colaborou mais tarde com Pereira Cão, de quem era conterrâneo. Foi professor na Escola Industrial Afonso Domingues, onde teve como aluno Francisco Augusto Flamengo. As suas principais obras são: o tecto da Igreja dos Mártires, em Alcácer do Sal, pintando a tela a óleo; a pintura a fresco da capela privada, do Colégio de S. Francisco, em Setúbal, a fresco; foi também pintor de cavalete, especializado em naturezas-mortas e especialista em restauro de

Luigi Manini

Luigi Manini nasceu em Crema⁴⁶⁷, pequena cidade da Lombardia, no norte da actual Itália, a 8 de Março de 1848 e faleceu na sua propriedade na serra de Brescia em 1936. Cresceu numa família de modestos recursos, e numa época em que o ambiente político na península itálica estava ao rubro com os nacionalismos, que iriam dar origem, mais tarde, a uma Itália unificada. Em 1861 parte para Milão e frequenta no ano lectivo de 1861-62 o curso de ornato da real Accademia di Belli Arti di Milano. Esta academia punha então em causa os métodos de ensino mais clássicos, e defendia o desenho de mão livre, a copia dal vero, em que Manini se tornaria mestre. Frequentou diversas oficinas de pintura, em que se privilegiava a relação de mestre e discípulo e trabalhou no atelier de pintura de Giovanni Zaffeva, onde entrou com a idade de nove anos. Antes de chegar a Portugal viajou e trabalhou nas cidades do sul de França, de Nice, Toulouse e Marselha e estabeleceu uma parceria com o artista Eugénio Malfassi, com o qual participou na decoração de interiores de igrejas, villas e palácios da região de Crema. Daí para a cenografia o passo foi rápido. Na década de 70 trabalhou na composição de cenografias para o Teatro Sociale di Crema, onde os seus cenários foram muito aplaudidos. Em 1873 já está no Scala de Milão, e o seu êxito foi sempre em crescendo até ter sido convidado, em 1878-79, para cenógrafo substituto no grande teatro de Milão. Por indicação do cenógrafo, seu patrono, Carlo Ferrario, foi indicado para o Teatro de S. Carlos, em Lisboa.

Em Julho de 1879 seria novamente convidado, doravante, para titular do grande palco de Milão, mas como assinara meses antes o contrato com o S. Carlos, viu-se obrigado a recusar o convite e a permanecer em Lisboa. Em Lisboa vinha substituir Cinatti, que morrera há pouco, e deu início a uma carreira fulgurante que frutificou em Portugal. Trabalhou como cenógrafo, para o Teatro D. Maria, mas foi sobretudo no Teatro de S.

obras antigas. Participou na preparação do pavilhão português da Exposição Universal de Paris de 1900. Faleceu em 1927.

⁴⁶⁷ Vide Denise Pereira e Gerald Luckhurst, “Luigi Manini: esboço de uma biografia”, pp. 13-19 in AAVV, Quinta da Regaleira, Luigi Manini, Imaginário e Método, Arquitectura e Cenografia, Exposição Internacional, Edição Fundação Cultursintra, 2006. Da mesma autora cf. o artigo “ A Cenografia Oitocentista como Fonte de Cultura Visual e de Ideologia”, pp. 147-160, in Revista de História da Arte, nº 10, Práticas da Teoria (Coordenação de Joana Cunha Leal e Mariana Pinto dos Santos), IHA, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, INCM, Outubro de 2013.

Carlos, que os seus cenários tiveram maior eco e foram fruto de admiração e elogios. A 30 de Outubro de 1880 estreava no Teatro Nacional D. Maria a peça, *A Estrangeira*, com a família real presente na tribuna. Os preparativos foram extraordinários e Manini pintara o cenário para esta peça no atelier do S. Carlos⁴⁶⁸. Sobre os êxitos retumbantes de Manini, enquanto cenógrafo, diz-nos Gustavo de Matos Sequeira⁴⁶⁹:

“Pela primeira vez, também em Portugal, soaram, para o levantar do pano, as três pancadas de Molière. (...) Outra novidade. O telão novo, pintado pelo grande Manini, que muitos ainda conheceram, com o monumento em cujo plinto se adossava o medalhão de Garrett, abriu em toda a sala um ah! de surpresa admirativa. E o novo cenógrafo logo foi chamado à cena, antes que a peça começasse. Daí por diante foi crescendo o interesse. (...) No D. Maria estava uma companhia e estava quem sabia dirigi-la”.

Paralelamente a este percurso de cenógrafo, em que Manini, produzia cenários monumentais veristas e naturalistas, tão do agrado do público lisboeta, o artista italiano prosseguiu a sua carreira enquanto arquitecto, e decorador.

Em 1883 participou na decoração do pátio do Palácio da Bolsa do Porto; em 1884, ao lado de Leandro Braga, fez os arranjos decorativos para uma quermesse de beneficência patrocinada pela Rainha D. Maria Pia (também italiana de nascimento), organizada na Real Tapada do Palácio da Ajuda; em 1885 pintou o pano de boca do Teatro Municipal de Sá de Miranda, em Viana do Castelo e decorou a cidadela de Cascais (actual Pousada de Portugal), a pedido da Rainha D. Amélia; no mesmo ano realizou a decoração efémera de dois pavilhões, em Mirandela, aquando da inauguração da linha de caminho-de-ferro; pintou, também, à data, as telas decorativas para o grande salão do Hotel Braganza; no início da década de 90 pintou a escadaria monumental e o tecto do Palácio Foz, assim como o grande mural do jardim de inverno do Teatro Rainha D. Amélia (actual Teatro S. Luís); em 1903 decorou, em encomenda de Frederico Biester, os interiores do antigo Palácio Ratton (actual Tribunal Constitucional).

⁴⁶⁸ Vide Matos Sequeira, *História do Teatro Nacional D. Maria II*, Publicação Comemorativa do Centenário 1846-1946, Oficinas Gráficas de Ramos, Afonso & Moita, Lda, Lisboa, 1955, II Vols. I Vol. p. 362.

⁴⁶⁹ *Idem*, p. 363.

Quanto às grandes encomendas arquitectónicas⁴⁷⁰, destacam-se: a construção do monumental conjunto neo-manuelino do Palace Hotel Buçaco (a partir de um pavilhão de caça do rei); a construção do palacete da Quinta da Regaleira (em Sintra), entre 1898-1912, propriedade do milionário e filantropo excêntrico, Carvalho Monteiro; a construção do Chalet Biester e da sua decoração interior; a construção da casa de veraneio de Alfredo Keil⁴⁷¹, na Praia das Maças e o projecto de um acrescento de um último andar para a residência deste músico e pintor na Avenida da Liberdade; em Sintra construiu também o chalet Sassetti, em estilo lombardo; desenhou a residência de Luís Canedo, na Vila da Feira; restaurou a capela de S. Roque (em Lagos da Beira); desenhou o jazigo de família Carvalho Monteiro, no cemitério dos Prazeres; e concebeu ainda os palacetes de João O' Neill; de Lima Mayer; o palacete do Marquês da Foz (em Torres Novas), e a casa do Conde de Cabral, no Dafundo; desenhou, ainda, a sala Luís XV para o palacete V. Rocha, na Avenida da Liberdade.

Manini foi também um pintor de cavalete, e fotógrafo amador. Este artista permaneceu em Portugal até 1912, ano em que partiu para Itália, onde viveria até à sua morte em 1932, sendo então um artista plenamente consagrado, e que realizara, como vimos, a maior parte da sua obra em Portugal.

José Malhoa

José Malhoa, de seu nome completo José Vital Branco Malhoa⁴⁷², nasceu nas Caldas da Rainha, em 1855, de família camponesa. Os seus pais foram Joaquim Malhoa e Ana Clemência. Com oito anos de idade os seus pais enviam-no para Lisboa, fazendo o percurso habitual daqueles que queriam singrar na vida, agarrar oportunidades e alargar horizontes. Em Lisboa fez os seus estudos preparatórios e aconselhado por Leandro

⁴⁷⁰ Vide AAVV, Quinta da Regaleira, Luigi Manini, Imaginário e Método, Arquitectura e Cenografia, Exposição Internacional, Edição Fundação Cultursintra, 2006, pp. 74-89.

⁴⁷¹ Vide António Rodrigues, Álbum Alfredo Keil, Galeria de Pintura do Rei D.Luís, Ministério da Cultura, Instituto Português do Património Arquitectónico, Lisboa, Novembro de 2001, p. 91.

⁴⁷² Vide “Capítulo I, A Vida”, pp. 20-88 in Nuno Saldanha, Ob. Cit., Scribe, 2010; AAVV, Amar o Outro Mar, A Pintura de Malhoa, Ministério da Cultura, Gabinete de Relações Culturais Internacionais, Gráfica Maiadouro, 2003 e também Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, Dicionário Portugal, 1909, Vol. IV, pp. 780-782.

Braga, matriculou-se com doze anos de idade na Academia Nacional de Belas Artes. Ao mesmo tempo trabalhava na loja de confecções do seu irmão mais velho, Joaquim, que tinha um estabelecimento na Rua Nova do Almada. Em 1875, com a idade de 20 anos, concluiria o curso. José Malhoa foi aluno de Tomás da Anunciação, Miguel Ângelo Lupi e Simões de Almeida. Para além de uma vastíssima obra de pintura de cavalete, com temas como paisagem, retrato (mais tarde toda a alta burguesia desejava ter um retrato seu de Malhoa), pintura de costumes, José Malhoa teve uma faceta, talvez menos conhecida e divulgada, que é a de pintor-decorador, compondo quase sempre grandes telas emolduradas, colocadas em tectos e paredes, mas também como pintor de frescos.

Recentemente foi publicada a tese de doutoramento⁴⁷³ da autoria de Nuno Saldanha, defendida em 2006, intitulada José Malhoa, Tradição e Modernidade, que apresenta uma leitura refrescante deste autor e faz cair por terra muitos dos mitos e preconceitos que foram sendo alimentados a partir da segunda metade do século XX, que apelidavam este artista de académico, nacionalista, e folclorizante.

Vejamos a sua obra enquanto pintor decorador.

Em 1882, pinta o tecto do Real Conservatório de Lisboa⁴⁷⁴ e o Supremo Tribunal de Justiça; em 1886 decora o tecto do salão nobre do palácio do banqueiro Burnay (o antigo palácio da Patriarcal, na Rua da Junqueira); em 1889, os medalhões dos tectos dos Paços do Concelho de Lisboa; em 1890, alguns tectos do Palácio da Ajuda; entre 1891 e 1899, decora algumas salas do Parlamento; também em 1899, decora o tecto da Igreja Matriz de Constância; entre 1903 e 1904 decora os salões do palacete Lambertini (na Avenida da Liberdade) e do palacete de Alberto Lacerda; em 1928 decora o palacete Seabra, no Rio de Janeiro e em 1933, aquela que será a sua última obra como pintor-decorador, a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Chão de Couce (em Figueiró dos Vinhos), muito perto do seu refúgio na Alta Estremadura, a Colmeia. No antigo Museu de Artilharia, actual Museu Militar realizou os seguintes painéis: Egas Moniz perante o Rei de Leão; Recepção de Vasco da Gama ao Samorim; Vasco da Gama na presença de D. Manuel I; Descoberta do Brasil; Camões; e A Ilha dos Amores.

⁴⁷³ Vide Nuno Saldanha, José Malhoa, Tradição e Modernidade, Scribe, Lisboa, 2010 e também José - Augusto França, Malhoa e Columbano, Lisboa, Bertrand Editora, 1987.

⁴⁷⁴ Actualmente em muito mau estado de conservação e aguardando obras de restauro.

Columbano Bordalo Pinheiro

Columbano Bordalo Pinheiro⁴⁷⁵ nasceu em 1857, em Cacilhas, na outra banda, onde a sua família lisboeta se refugiara para escapar a uma epidemia de febre-amarela. Era o mais novo de onze filhos do casal Manuel Maria Bordalo Pinheiro, empregado na Secretaria da Câmara dos Pares e pintor amador e de D. Augusta Maria do Ó Carvalho Prostes. Columbano nasceu assim numa família burguesa, num meio culto, em que se pintava e tocava música, e em que havia inquietações e preocupações culturais. De todos os seus irmãos, destacar-se-ia, Rafael Bordalo Pinheiro⁴⁷⁶, caricaturista e ceramista que se tornaria famosíssimo ainda em vida. Também a sua irmã, D. Augusta⁴⁷⁷, foi pintora.

⁴⁷⁵ Vide Margarida de Moura Elias, *Columbano no seu Tempo (1857-1929)*, Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, 2011, “Capítulo A Vida”, pp. 53-194; da mesma autora, cf. *A Recepção Crítica de Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929)*, Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, 2002 e AAVV (organização de Pedro Lapa), *Columbano Bordalo Pinheiro, 1874-1900*, MNAC-Museu do Chiado, Gráfica Maiadouro, 2007.

⁴⁷⁶ Vide José-Augusto França, *Rafael Bordalo Pinheiro, o Português, Tal e Qual*, Livraria Bertrand, Lisboa, 1982; João Paulo Cotrim, *Rafael Bordalo Pinheiro, Fotobiografia*, Assírio & Alvim, El Corte Inglés, CML/Museu Rafael Bordalo Pinheiro, Lisboa, 2005 e também AAVV, *A Rolha. Bordalo. Política e Imprensa na Obra Humorística de Rafael Bordalo Pinheiro*, Hemeroteca Municipal de Lisboa, Lisboa, Março de 2005.

⁴⁷⁷ Maria Augusta de Prostes Bordalo Pinheiro. É uma dos onze filhos do casal Manuel Maria Bordalo Pinheiro e de Augusta Maria do Ó Carvalho Prostes, irmã dos conhecidos Rafael e Columbano. Foi discípula do seu pai e do seu irmão Columbano, e desde tenra idade revelou dotes artísticos. Toda a vida foi muito próxima do seu irmão Columbano, tendo servido várias vezes de modelo para os seus quadros, nomeadamente para o quadro *A Luva Cinzenta*. Tornou-se especialista nas artes aplicadas e nas artes decorativas, e foi uma pintora de tendência naturalista, de quadros de flores que expôs com frequência. Foi também a responsável pelo ressuscitar, pela valorização, renovação e de certa forma “certificação” das rendas de Peniche, de que foi professora, executante e divulgadora. Colaborou juntamente com o seu irmão na decoração do palacete do Beau Séjour na Estrada de Benfica. Em 1881 acompanhou Columbano na sua estada parisiense, apoiada pela bolsa da Condessa de Edla, através de D. Fernando. Multifacetada, ao longo da sua vida expôs os seus quadros de flores, desenho, faianças, rendas e outros trabalhos de Artes Aplicadas. Participou em diversas exposições. Em 1885 participou nas exposições do Grupo do Leão, onde se estreou; participou em 1888 na Exposição Industrial, em diversas exposições do Grémio Artístico (nas quais foi distinguida com dois prémios em 1896 e 1888) e em mostras da Sociedade Nacional de Belas Artes. Em 1901 foi premiada com a medalha de honra na secção de Artes Aplicadas da S.N.B.A. A nível internacional, esteve na Exposição Universal de Paris de 1889, onde foi premiada com medalha de ouro pelos seus

Columbano Bordalo Pinheiro frequentou a Academia Nacional de Belas Artes, e fez parte do fugaz Grupo do Leão, grupo de artistas que se reunia na cervejaria do mesmo nome, bem perto das Belas Artes, e em que se auto-retratava ao lado de outros treze personagens (doze artistas e o criado Manuel), em quadro que ficaria célebre. Columbano viajaria até Paris, como pensionista subsidiado pela segunda esposa de D. Fernando, a Condessa de Edla e mais tarde iria até Madrid, onde pode conhecer o Museu do Prado. Columbano Bordalo Pinheiro seria Professor na Academia Nacional de Belas Artes, e o primeiro director do Museu Nacional de Arte Contemporânea.

A ele se deve a mais notável galeria de retratos de personalidades, intelectuais, homens de cultura, políticos, militares, escritores e pintores da segunda metade do século XIX e primeiras três décadas do século XX. Retratos psicológicos, com alma, intimistas, em claro escuro, quase sempre numa paleta escura, fria, e fantasmagórica. Em vida foi agraciado, premiado e reconhecido, embora Columbano gostasse sempre de manter uma grande reserva e discrição. Não era homem de multidões, vivia entre a sua casa e o atelier num exílio voluntário procurado e desejado. A sua faceta de pintor-decorador é também menos conhecida, e foi desde o início alvo de críticas na prosa de Fialho de Almeida. José-Augusto França afirma que é, neste campo, “um pintor a contra-gosto”⁴⁷⁸.

Vejamos então as suas principais obras⁴⁷⁹ como pintor-decorador: em 1878-1880 (é a sua primeira obra, neste campo), ao lado de Pereira Cão, decora os tímpanos da cúpula

trabalhos em renda. A irmã Bordalo Pinheiro morreria a 22 de Outubro de 1915. Vide Teresa Leonor M. Vale, *O Beau Séjour: uma Quinta Romântica de Lisboa*, Livros Horizonte, Lisboa, 2002, p. 62.

⁴⁷⁸ Vide José-Augusto França, *História da Arte em Portugal*, Vol. V, *O Pombalismo e o Romantismo*, Editorial Presença, Lisboa, 2004, p.208

⁴⁷⁹ Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, na entrada Bordalo Pinheiro, Columbano, do *Dicionário Portugal*, Vol. II, 1906, p. 389, fazem a listagem das principais obras decorativas de Columbano: “Columbano tem sido encarregado de numerosos trabalhos decorativos, dos quaes mencionaremos os seguintes: as sobre-portas da sala de recepção do paço de Belem, os aposentos da rainha senhora D. Amelia, estylo Luiz XV, um tecto em casa da condessa de Ficalho, e o d’ uma sala do sr. Conde de Arnoso, outro em casa do sr. marquez da Foz. Na câmara municipal de Lisboa pintou em 1879, de collaboração com Pereira Junior, as figuras dos sobrecos da cupola da escadaria. Depois encarregou-se de decorar o salão de baile do sr. conde de Valenças, trabalho que só bastaria para firmar a reputação de um artista. Deve-se também a Columbano a pintura do tecto da sala do theatro de D. Maria”.

dos Paços do Concelho de Lisboa⁴⁸⁰; em 1891 decora no palacete do Conde de Valenças (no bairro da Lapa, em Lisboa), o salão de baile, com sete quadros que perfazem a história da dança e compondo uma tela para o tecto desta dependência; em 1896 satisfaz uma encomenda no Palácio Foz; quanto a encomendas públicas, destacam-se: as do Museu de Artilharia, em 1898; a da Escola Médico-Cirúrgica (1905-1907), a do Parlamento (1925-1927), para os Passos Perdidos, e o tecto do Teatro Nacional D. Maria II⁴⁸¹.

Afirma Margarida de Moura Elias⁴⁸²:

“A pintura decorativa foi trabalhada durante toda a carreira de Columbano. Hoje esta sua faceta é geralmente pouco apreciada, provavelmente devido ao realismo das personagens que contrasta com o idealismo usualmente conotado com o género. Assim como escreveu José-Augusto França, ‘Columbano decorador é outro aspecto da sua personalidade – aspecto discutível e discutido. Tal como advertiu o mesmo historiador, ele mostrava dificuldade em lidar com temas leves e decorativos, defendendo-se com os retratos que inseria nas composições. Apelidando de “teimosia” à insistência do pintor na arte decorativa, França concluía que o artista demonstrava ter “falta de gosto para intervenções cenográficas’. No entanto, as suas obras decorativas têm importância, não só devido à extensão que ocupam entre o número dos seus trabalhos, mas também porque algumas delas têm qualidade e merecem ser admiradas.”

António Ramalho

António Monteiro Ramalho⁴⁸³, de seu nome completo, aquele que viria a ser o conhecido pintor António Ramalho, nasceu em 1859 na região do Douro, no pequeno lugar de Vale Moreira (Barqueiros, em Mesão Frio). Era o mais novo de quatro irmãos, filho de António Monteiro Ramalho, proprietário de um barco rabelo e regedor da freguesia, e de Maria José Guedes Ramalho. A sua família vivia num certo desafogo económico e com a idade de doze anos, o seu pai que o destinava a uma vida no comércio, enviou-o para a cidade do Porto, para trabalhar como marçano na loja do primo Manuel Braga. Mas António Ramalho não revelava muito interesse na actividade comercial e em

⁴⁸⁰ Vide Luís Miguel Carneiro, Paços do Concelho de Lisboa, Edição da Câmara Municipal de Lisboa, 2003, pp. 68-69.

⁴⁸¹ Perdido no incêndio do mesmo teatro em 1964.

⁴⁸² Cf. Margarida de Moura Elias, Ob. Cit., pp. 501-502.

⁴⁸³ Vide Alexandra Reis Gomes Markl, António Ramalho, Círculo de Leitores, 2003, pp. 11-21.

1874/75 vamos encontrá-lo já em Lisboa matriculado no curso nocturno (na cadeira de desenho) na Academia Nacional de Belas Artes.

Em 1875 fez o exame de instrução primária no Liceu Nacional de Lisboa. Passará depois para o ensino diurno da Academia Nacional de Belas Artes, que frequentará em intervalos entre 1875 e 1881, alternando entre os regimes diurno e nocturno e sendo aluno de Victor Bastos (aula de modelo vivo), Miguel Ângelo Lupi (aula de pintura histórica), Tomás da Anunciação (pintura de paisagem) e Silva Porto (pintura de paisagem). António Ramalho apresentar-se-á pela primeira vez como pintor na XII Exposição da Sociedade Promotora, onde revelará dois estudos de paisagem. Em 1881 exporá ao lado de Columbano Bordalo Pinheiro numa sala da Associação dos Jornalistas, no Largo Camões, em Lisboa. Esta exposição será muito falada e teve o patrocínio de visitas como D. Fernando e a Condessa de Edla, que adquiriram várias obras. António Ramalho ocupa uma posição de destaque no famoso quadro já referido, O Grupo do Leão, da autoria de Columbano Bordalo Pinheiro. Foi frequentador desta tertúlia efémera e tinha aí os seus principais amigos artistas e mestres. Iniciou a sua carreira como ilustrador e litógrafo ao lado de Rafael Bordalo Pinheiro, nas publicações O Occidente e António Maria⁴⁸⁴.

Ao longo da sua vida António Ramalho será ilustrador, litógrafo, pintor de cavalete (no qual sobressairá) e pintor decorador. Mas será também visto como um pintor decorador, aliás assim apreciado pela generalidade daqueles que conheciam os seus dotes artísticos.

Vejamos o seu percurso como pintor-decorador, em obra pública e privada. Para o teatro, em 1888, em parceria com João Vaz, recebe a encomenda da decoração da novel sala de espectáculos de Évora, o Teatro Garcia de Resende, para o qual, ambos, realizarão o pano de boca de cena; em 1901 realiza o pano de boca de cena do Teatro Nacional D. Maria II, substituindo assim o da autoria de Manini; entre 1901 e 1906, decora o vestíbulo de entrada e a escadaria nobre da Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa, ao lado de João Vaz (que compõe os vitrais) e de Costa Mota (que realiza as esculturas); em 1904 realiza o grande painel decorativo da Batalha do Buçaco, existente na Sala da Guerra Peninsular, no Museu de Artilharia; entre 1903/1904 até 1909, no Porto, decora o

⁴⁸⁴ O seu título refere-se ao ministro Fontes Pereira de Melo.

tecto da monumental escadaria do Palácio da Bolsa; em 1905 decora a escadaria do palace-hotel do Buçaco (o antigo pavilhão do Rei D. Carlos, convertido em hotel de luxo).

Na encomenda privada, destacam-se os trabalhos que fez de decoração de lojas e de palacetes particulares: em 1894, decora a Tabacaria Mónaco; e a Cervejaria Jansen; realiza os medalhões do tecto da casa Ramiro Leão (conhecida loja no Chiado); decora a sala de jantar do chalet da Rainha D. Maria Pia, no Monte Estoril; em 1901, compõe alguns tectos para a casa do negociante Salvador Levy (na Rua Castilho, em Lisboa); por fim, entre 1910 e 1916, satisfaz a encomenda do capitalista Joaquim Sottomayor, para o seu palacete, no Alto do Viso, na Figueira da Foz, encomenda essa que deixará inacabada devido à sua morte súbita.

Diz-nos Alexandra Markl⁴⁸⁵:

“Quando morreu, António Ramalho tinha fama de ser essencialmente um pintor decorativo. Era, aliás, tido, pela generalidade da opinião pública como um dos melhores pintores decorativos da época. De facto, durante os últimos quinze anos da sua existência, a sua participação em exposições quase cessou por completo, assim desaparecendo do contacto mais directo com o público e a crítica. O próprio número de pinturas de cavalete que encontramos, datadas destes últimos anos, é extremamente escasso. Entretanto e em sentido oposto, a partir do final da década de 1880, as encomendas para grandes decorações que lhe são entregues tendem a aumentar, atingindo gradualmente no final da década de 1890 e nos primeiros anos do novo século o seu auge(...). Porém se, como sintetizam Manuel de Figueiredo e Diogo de Macedo, Ramalho acabou por ficar mais conhecido pelos trabalhos decorativos do que pela produção de cavalete, o certo é que esta se revela no interior da sua produção global como absolutamente lateral e é antes pelas paisagens e retratos que merece um justo lugar no contexto da história da arte em Portugal das últimas décadas do século XIX”.

⁴⁸⁵ Cf. Alexandra Markl, Ob. Cit., pp. 109 e 116.

João Vaz

O pintor João Vaz que permaneceu esquecido durante tanto tempo teve, em 2005, uma grande exposição retrospectiva na Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves⁴⁸⁶, em Lisboa, que conseguiu reunir, senão a totalidade da sua obra pictórica, pelo menos logrou apresentar uma grande parte de obras suas dispersas por museus, instituições e colecções particulares. João Vaz foi sobretudo um pintor paisagista, especialista em marinhas⁴⁸⁷, mas no catálogo desta exposição não foi descurada a sua faceta enquanto pintor-decorador, abordada pela primeira vez com alguma profundidade⁴⁸⁸.

Aquele que viria a ser o conhecido pintor de marinhas, João Vaz⁴⁸⁹, nasceu na então vila de Setúbal em 1859, filho de José Dias Ferreira, um negociante, com estabelecimento comercial, que foi ocupando diversos cargos na terra (como Regedor da Freguesia de São Julião, e chegou a fazer parte da Junta da Paróquia de São Sebastião, do Júri Criminal e da Comissão de Recenseamento Político) e de Basilisa Carlota Anastácia Vaz. Em 1871 conclui os estudos primários e em 1872, tal como muitos outros jovens com maiores ambições, é mandado pelos seus pais para Lisboa. Já na capital, em 1873, é aprovado nas provas finais da instrução secundária. A 7 de Outubro desse mesmo ano matricula-se como aluno ordinário na Academia Nacional de Belas Artes, na aula diurna de Rudimentos de Desenho. Inscreve-se também na aula de francês no Colégio Juvenil. Tal como os pintores mencionados antes, excepto Cinatti, Rambois e Pereira Cão, devido a diferenças de percurso e de geração, faz também parte do Grupo do Leão. Ao longo da sua vida, João Vaz foi ilustrador, pintor de cavalete e pintor-decorador, tendo-se tornado muito conhecido pelas suas marinhas, pela luz especial que transmitia nas suas telas e que

⁴⁸⁶ Vide AAVV (Coordenação Isabel Falcão e José António Proença), João Vaz, 1859-1931, Um Pintor do Naturalismo, Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, Lisboa, 2005.

⁴⁸⁷ Idem, pp.75-212. O tema marítimo, num País atlântico como Portugal nunca foi muito explorado na arte portuguesa.

⁴⁸⁸ Ibidem, pp. 67-74.

⁴⁸⁹ Vide João Morais Vaz, “João Vaz Nota Biográfica”, pp. 28-42 in AAVV (Coordenação Isabel Falcão e José António Proença), João Vaz, 1859-1931, Um Pintor do Naturalismo, Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, Lisboa, 2005 e também Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, Dicionário Portugal, 1915, Vol. VII, p. 348.

retrata nas paisagens marítimas, nas margens do Sado (de onde era natural), ou do Tejo (para onde veio viver).

Nas encomendas públicas⁴⁹⁰, enquanto pintor-decorador, destacam-se: a decoração dos interiores do Palácio de Belém para o tornar a residência oficial dos Príncipes D. Carlos e D. Amélia, ao lado de pintores como Columbano e Malhoa (neste palácio do Estado decorou a chamada sala de bilhar); no final da década de 80, ao lado da equipa de António Ramalho, Carlos Reis, João Reis, Ernesto Condeixa⁴⁹¹, Luigi Manini, Jorge Colaço e Costa Mota, foi escolhido para decorar os interiores do Palace-Hotel do Buçaco; em 1896, em parceria com João Eloy Ferreira do Amaral e Francisco Augusto da Silva Flamengo, todos artistas naturais de Setúbal, decorará o Teatro D. Amélia daquela vila, posteriormente designado como Teatro Luísa Todi⁴⁹². Neste edifício João Vaz decorará o vestíbulo e o pano de boca; deste mesmo período é também, provavelmente, a decoração do pano de boca do Teatro Pedro Nunes, em Alcácer do Sal; em 1905, ao lado de Pereira Cão, e João Eloy Ferreira do Amaral, termina os trabalhos de decoração da Igreja da Graça, reconsagrada em 1905, após um longo restauro; em 1911 termina a decoração da Escola Médica Cirúrgica da cidade de Lisboa, decorando a escadaria principal, a sala dos Passos Perdidos (que acompanham os painéis de azulejo da autoria de Jorge Colaço), o salão nobre, a sala dos actos, trabalho integrado no projecto decorativo do pintor Veloso Salgado; participa, também, na decoração do Museu de Artilharia, compondo o tecto da

⁴⁹⁰ Vide AAVV (Coordenação Isabel Falcão e José António Proença), João Vaz, 1859-1931, Um Pintor do Naturalismo, Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, Lisboa, 2005, pp. 67-74.

⁴⁹¹ Considerado um pintor de História, Ernesto Condeixa pintou o notável conjunto decorativo do Palácio Jácome Correia, em Ponta Delgada, nos Açores. Enquanto pintor de História são conhecidas as suas composições D. João II perante o cadáver do seu filho (de 1886), O Beija-mão de Leonor Teles (de 1896), A Conquista de Malaca (de 1903) e Quadrado de Marracuene. Nestas pinturas apresentou e carregou no lado mais sentimental e melodramático da História, acentuando os traços românticos do seu estilo artístico. Vide José-Augusto França, História da Arte em Portugal, Vol. V, O Pombalismo e o Romantismo, Editorial Presença, Lisboa, 2004, pp. 215-216.

⁴⁹² Este teatro existente na zona ribeirinha da Avenida Luísa Todi foi demolido e substituído por um novo teatro modernista, inaugurado em 1960, que substituiu, por sua vez, o Cine-Teatro Luísa Todi, e que ocupava o espaço do antigo e Oitocentista Teatro D. Amélia. Com a instauração da República o primitivo teatro mudou de nomenclatura, vindo a adoptar o nome da notável cantora lírica (de seu nome completo Luísa Rosa de Aguiar Todi, 1753-1833) natural da cidade do Sado, que tinha feito um grande sucesso por toda a Europa do seu tempo.

Sala da Restauração, com os painéis de alegoria à Pátria, à Vitória, à Liberdade e à Paz e outros três mais pequenos e com outros motivos decorativos; em 1921, participa na decoração da Sala dos Passos Perdidos no Parlamento, compondo a alegoria à Convenção de Évora Monte, numa parede ao fundo, e no tecto, compondo um grupo de três figuras alegóricas, a Lei, a Justiça e a Sapiência.

Em relação às encomendas privadas destaca-se a que fez para uma das casas da autoria do risco do arquitecto Raul Lino, com influências arte nova, ao apresentar motivos vegetalistas e geometrizantes, para além de outras casas particulares; cabe-nos, também, destacar, a obra que executou para um espaço comercial, a do Café Martinho (na Praça D. João da Câmara, em Lisboa), após as obras de 1909, ao lado do escultor Joseph Fuller.

Carlos Reis

O pintor Carlos Reis⁴⁹³, que será mais tarde um protegido do rei D. Carlos, nasceu em Torres Novas em 1863. De seu nome completo Carlos António Rodrigues dos Reis, era o mais novo de oito filhos do casal João Rodrigues dos Reis, médico cirurgião e de Maria de Jesus Nazaré Godinho dos Reis (oriunda da fidalguia rural). Em 1928 ele próprio contará numa carta datada de 1928: “Filho e neto de médicos pertença a uma família onde existiram e existem medicos, oficiais do exercito e marinha, advogados, engenheiros e lavradores de terras na posse da família talvez há séculos. Não há noticia de ter havido artistas na família, eu sou o único”⁴⁹⁴.

Entre 1870 e 1874 fez os seus estudos primários na sua terra natal. Em 1875 é inscrito no Colégio do Valverde, ainda em Torres Novas. Desde muito pequeno evidenciou os seus dotes para o desenho, algo que o seu pai sempre tentou contrariar por achar a profissão de pintor pouco condigna. Assim, com a idade de treze anos, o jovem Carlos Reis, tal como muitos outros artistas que já vimos, é enviado para Lisboa, como castigo, para trabalhar na loja (Tabacaria Neves) do seu parente, Fortunato Augusto das Neves, no Rossio (e na tentativa do seu pai para o fazer esquecer os seus sonhos artísticos). Nos tempos livres, ao balcão da loja, vai rabiscando desenhos, retratos e poses dos clientes da

⁴⁹³ Vide Pedro Carlos Reis, *Carlos Reis*, ACD Edições, Consultoria e Criações, 2006.

⁴⁹⁴ *Idem*, p. 360.

loja do seu parente. É este seu parente que escreve aos seus pais, a sublinhar que este tem muita habilidade para o desenho e que deveria estudar arte. Reticentes os pais, ao fim de três anos em Lisboa, autorizam o filho a matricular-se na Academia Nacional de Belas Artes. Estudou nesta academia, entre 1879 e 1889, cumprindo o curso de uma forma irregular e espaçada, saindo desta instituição em 1889. Em Paris em Outubro de 1889, no concurso de entrada na École des Beaux Arts, foi classificado em terceiro lugar entre os trezentos concorrentes, para as oitenta vagas⁴⁹⁵. Foi discípulo de Silva Porto (que sempre considerou o seu mestre), Miguel Lupi e Simões de Almeida, Alberto Nunes e José Ferreira Chaves. Mais tarde foi financiado por D. Carlos, que lhe concedeu uma bolsa para a sua estada em Paris. Em Paris frequenta os cursos oficiais e trabalha nos ateliers de Leon Bonnard, Joseph le Blanc e Martinez. Em 1896 regressa a Portugal, concorrendo nesse ano em provas públicas à cadeira de pintura de Paisagem (vaga desde a morte do seu mestre Silva Porto). Nesta prova participam os pintores António Ramalho e Artur de Melo. Vence ambos e toma posse do lugar em 1897. Em 1933 jubila-se da Escola de Belas Artes de Lisboa e é -lhe conferido o título de professor honorário.

Carlos Reis tornar-se-ia num dos principais pintores naturalistas portugueses, desenvolvendo um trabalho infatigável na sua vasta galeria de retratos e de paisagens, em composições muitas vezes cenografadas, de forte colorido, e que parecem ter sido pouco influenciadas pelos tons mais subtis que pudera observar de perto nos museus e galerias parisienses. Em 1905 seria nomeado director do Museu Nacional de Belas Artes Artes, foi também director do Museu Nacional de Arte Antiga e em 1911, director do Museu de Arte Contemporânea⁴⁹⁶. É agraciado, já em pleno Estado Novo, com a mercê da Ordem de Santiago e morre em Coimbra em 21 de Agosto de 1940.

Da sua pintura decorativa mural são conhecidos sobretudo o painel, datado de 1908, que realizou para o Museu de Artilharia, denominado Vénus perante Júpiter, (que José-Augusto França considera “a mais bonita e alva carnação feminina do academismo

⁴⁹⁵ Ibidem, p.364.

⁴⁹⁶ Margarida de Moura Elias, *Columbano no seu Tempo (1857-1929)*, Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, Junho 2011.

nacional”⁴⁹⁷, inspirado nas páginas dos Lusíadas, as salas dedicadas a Camões e no painel Adamastor e Vasco da Gama (datado de 1909), para o mesmo museu.

Participou também na decoração da Escola Médico Cirúrgica de Lisboa (de 1905), no Palace Hotel Buçaco (datadas de 1905), e no Parlamento (em 1935, compondo uma Alegoria à Pátria, na Assembleia da República), no que diz respeito às suas grandes encomendas públicas. Em 1940, decorará ainda o salão nobre da Câmara Municipal da Lousã. Quanto às encomendas privadas são de destacar a decoração do palácio do Marquês de Valleflor, em Lisboa.

Carlos Reis participou em inúmeras exposições internacionais: em 1907 e 1911, em Barcelona; no Rio de Janeiro, em 1908, 1919 e 1922, em Buenos Aires, em 1922, tendo recebido várias primeiras medalhas, um Grande Prémio (no Rio de Janeiro, em 1922) e duas medalhas de ouro em Dresden e Barcelona.

Monárquico confesso, e pintor académico está hoje muito esquecido, apesar do seu neto Pedro Carlos Reis, ter reunido num vasto volume da sua autoria, saído em 2006, uma vastíssima documentação num estudo que se tornou fundamental para conhecer a obra deste pintor.

Veloso Salgado

José Veloso Salgado⁴⁹⁸ nasceu a 2 de Abril de 1864 em Santa María de Melón (Província de Orense, Galiza), filho do casal de agricultores José Pérez e Dolores Veloso Rodrigues Salgado. Com dez anos de idade, tal como muitos dos seus compatriotas galegos, vem para Lisboa tentar a sua sorte e vem para casa de um tio estabelecido na

⁴⁹⁷Vide José-Augusto França, V Volume de História da Arte em Portugal, O Pombalismo e o Romantismo, Editorial Presença, Lisboa, 2004, p. 197.

⁴⁹⁸ Conferir Catálogo AAVV, Rui Afonso Santos (Comissário), Veloso Salgado (1864-1945), Museu do Chiado, Lisboa, 1999 e também Vide A Cidade de Lisboa elege a sua Primeira Vereação Republicana, 1908-2008, Comemoração do Primeiro Centenário, Concepção de Cristina Leite, Textos de Cristina Leite, Henrique Carvalho, Pedro Bebião Braga, Rita Fragoso de Almeida, Direcção Municipal de Cultura, Departamento de Património Cultural, Divisão de Museus e Palácios, Museu da Cidade, Outubro de 2008, 2ª edição.

capital portuguesa e litógrafo de profissão. Este tio consegue introduzi-lo no meio artístico e em 1881, com a idade de quinze anos, Veloso Salgado matricula-se na Academia de Belas Artes lisboeta onde frequenta os cursos nocturnos. Entre muitos outros professores é discípulo de Simões de Almeida e de José Ferreira Chaves (que vem a ser o seu protector). Em 1887 termina o curso (o curso geral de desenho e especial de pintura histórica) e naturaliza-se português. Concorre a uma bolsa e parte para Paris em 1888, para aprofundar os seus conhecimentos e alargar horizontes, e especializa-se na pintura de história. Depois de admitido a concurso, tendo ficado classificado em quinto lugar, frequenta a École des Beaux-Arts, em Paris, durante três anos, sendo discípulo de Cabanel, juntamente com Marques de Oliveira, e dos pintores Benjamin Constant⁴⁹⁹, Cormon⁵⁰⁰, Delaunay⁵⁰¹ e J. P. Laurens⁵⁰². Em 1889, expõe pela primeira vez no Salon de Paris. Em 1891, no mesmo Salon, é premiado com a terceira medalha deste certame artístico, ao expor o seu trabalho de fim de curso, a tela pintada a óleo, Amor e Psique. Veloso Salgado, após terminar os seus estudos na capital francesa, encerra o seu capítulo parisiense e parte para Itália – onde permanecerá durante um ano - para estudar e ver de perto as obras de autores clássicos, como Benozzo Gozzoli⁵⁰³ e Fra Angélico⁵⁰⁴, pintores

⁴⁹⁹ Jean-Joseph Benjamin-Constant (Paris, 1845-1902), foi um pintor e gravador francês, conhecido pelos seus retratos e temas orientalistas, e escritor de estudos sobre pintores franceses contemporâneos. Foi discípulo de Cabanel e muito influenciado por Eugène Delacroix.

⁵⁰⁰ Fernand Cormon (Fernand-Anne Piestre), nasceu em Paris em 1845 e morreu na mesma cidade em 1924. Considerado um dos principais pintores de História de França, foi discípulo de Cabanel, Jean Fromentin e Jean-François Portaels. A partir de 1898 fez parte da Academia de Belas Artes. Um dos seus quadros mais conhecido (encontra-se no Musée d'Orsay, em Paris) é Caim fugindo antes da maldição de Javé, inspirado na *Legende des Siècles*, de Victor Hugo.

⁵⁰¹ Jules-Èlie Delaunay (Nantes, 1828 – Paris 1891), foi um pintor francês conhecido pelas suas pinturas murais e pelos seus retratos. Vide Béatrice Fontanel e Daniel Wolfrohm, *Quand les Artistes Peignaient l' Histoire de France, De Vercingétorix à 1918*, Seuil, Paris, 2002.

⁵⁰² Jean-Paul Laurens (1838-1921), foi um pintor e escultor académico. Foi aluno de Cogniet e Alexandre Bida e pintor de História e de temas religiosos. Foi professor na École Supérieure des Beaux-Arts em Paris. Vide J.P. Laurens, *1838-1921, Peintre d' Histoire, Catalogue d' Exposition, Musée d' Orsay*, Paris, RMN, 1997.

⁵⁰³ Benozzo Gozzoli (1420-1497) foi um pintor florentino do Quattrocento, sendo discípulo de Fra Angelico. Utilizou a perspectiva nos seus quadros e teve o apoio mecenático da família Médici.

⁵⁰⁴ Fra Angélico, de seu nome completo Guido di Pietro Muggelo Juan de Fiésolo, nasceu em Vicchio di Muggelo (Florença) em 1390 e morreu em Roma em 1455. Frade dominicano e pintor, um dos principais

da sua predileção. Passando estes anos de estudo e aprendizagem, já em Lisboa, em 1894, é nomeado académico de mérito pela Academia de Belas Artes. Em 1895 é-lhe atribuída a docência da cadeira de Pintura de História, para a qual é nomeado definitivamente em 1901. Professor na Academia de Belas Artes durante quase quarenta anos, tentou reabilitar o estudo do nu, praticamente inexistente na tradição pictórica portuguesa.

Veloso Salgado torna-se um dos mais eruditos pintores do academismo nacional, especialista na pintura de história, na interpretação de temas históricos de carácter épico ou nacionalista, e no retrato, ambos influenciados pela herança da escola académica francesa. Considerado convencional, académico é um dos mais importantes autores do naturalismo português e que permanece, pouco estudado e injustamente esquecido.

Veloso Salgado participa, é premiado e condecorado várias vezes numa carreira nacional e internacional assinalável, em várias exposições em ambos lados do Atlântico: em Lisboa, no Grémio Artístico, em 1892 e em 1894; em Munique, em 1893; em Anvers, em 1894; em Berlim, em 1896; em St. Louis, em 1904; no Rio de Janeiro, em 1908; na Sociedade Nacional de Belas Artes, em 1911, e em São Francisco, em 1911 e 1915. Em 1911 recebe a medalha de ouro da Sociedade Nacional de Belas-Artes. Em 1894 o Governo condecorou-o com o hábito da ordem de S. Tiago.

Enquanto pintor de cavalete destacam-se as suas obras de retrato, históricas ou alegóricas: *Retrato de Teixeira Lopes ou do escultor Teixeira Lopes no seu “atelier” de Paris*; *Retrato do Conselheiro Venceslau de Lima*; *Retrato de Adrien Demont* (pintor francês); *Retrato de Madame Demont Breton*; *Retrato de Mrs. Hirsch*; *Retrato de Braamcamp Freire*; *Retrato da Rainha D. Amélia, a cavalo*; *Retrato de el-Rei D. Carlos*; *Senhora Vestida de Branco*; *Retrato da Viscondessa de Algés e seus filhos*; diversos autorretratos e retratos de família; *Amor e Psique*; *Vasco da Gama em presença do Samorim*, *Jesus no Deserto*.

do Quattrocento italiano, começou por ser iluminador de missais e de outros livros religiosos, e tornou-se um destacadíssimo pintor de retábulos, de cavalete e de frescos de temática religiosa.

Afirmam, sobre este pintor, Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues⁵⁰⁵:

“ Charles Yriarte, fazendo no Figaro Salon a crítica dos trabalhos expostos em Paris no ano de 1895, colocou Salgado no grupo dos primeiros retratistas franceses da actualidade. E na verdade era o retrato a que o artista mais se havia dedicado então, levando-o a essa preferência o desejo de estudar fundamente a personalidade humana, para assim melhor compreender as grandes figuras históricas, a cujo carácter as linhas fisionómicas podem dar o verdadeiro relevo.”

Foi também um pintor paisagista: compôs *Noir et Rose* e *Noite de Leça*. A sua clientela aristocrática, ou burguesa, não o impediu de ser intimamente um simpatizante da República e iniciado secretamente na maçonaria pelo seu antigo professor e amigo José Ferreira Chaves. Para além da sua carreira como pintor retratista, e como pintor de história, foi também um conhecido e requisitado pintor decorador, tanto em obra pública, como em obra privada.

Quanto à obra pública, compôs diversos painéis. Decorou a sala do hemicycle das antigas Cortes (actual Parlamento), compondo em 1922 (ano de homenagem no primeiro Centenário da Constituição de 1822) um vasto painel de vinte e dois metros, em que coloca os principais deputados do vintismo, e destacando a figura do tribuno Manuel Fernandes Thomaz. Decora também o Museu de Artilharia, em duas campanhas, numa primeira em que se comemoram as lutas liberais (em 1904) e noutra sobre os vinte anos que passavam sobre a Primeira Guerra Mundial (em 1938). No Porto participou na decoração da Faculdade de Ciências Médicas, e no Palácio da Bolsa.

No que diz respeito a encomendas privadas, participou na decoração do Palácio Foz, quando este já se encontrava na propriedade do Marquês do mesmo título e decora, também, o palacete de José Bessa (em Barcelos). Trabalhou ainda juntamente com o arquitecto Ventura Terra⁵⁰⁶ no Teatro Politeama e na Sinagoga de Lisboa.

⁵⁰⁵ Vide Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, *Dicionário. Portugal*, Edição Romano Torres, Vol. VII, 1915, p. 375.

⁵⁰⁶ Ventura Terra. Miguel Ventura Terra (Seixas - Caminha – 1866; Lisboa 1919) foi um arquitecto. Fez os seus estudos no Porto, na Academia Portuense de Belas Artes, e frequentou em Paris a *École Nationale et Spéciale de Beaux-Arts*, onde foi discípulo de Victor Laloux. Foi também vereador republicano da Câmara Municipal de Lisboa, de 1908 até 1913. Da sua vasta obra destacam-se: a Casa Ventura Terra (Rua

Veloso Salgado morre em Lisboa a 22 de Julho de 1945. Muito conhecido em vida, a pouco e pouco a sua obra foi caindo no esquecimento. Em 1999 realizou-se no Museu do Chiado uma exposição evocativa que procurou dar a conhecer a obra deste artista e dar notícia de muita da sua obra dispersa. Hoje em dia, mesmo entre os académicos e estudiosos, o seu percurso continua a ser pouco conhecido e secundarizado.

A opinião de José-Augusto França é, em parte, responsável por este preconceito e respectivo abandono:

“Veloso Salgado, ou “Mestre Salgado”, como meio século atrás”Mestre Fonseca”, foi, por excelência, o professor da Academia lisbonense, dentro do convencionalismo exigível que o pintor podia assegurar, com a garantia dos seus títulos franceses, e infelizmente sem resposta adequada dos numerosos discípulos que teve, até 1934, vivendo ainda mais onze anos – numa carreira que foi perdendo oportunidade e fama, qualidade também, conforme a crítica unanimemente afirmava, já pelos anos 10”⁵⁰⁷.

Quando um artista é classificado e rotulado por um crítico ou historiador de arte, de académico ou convencional, é decretado o libelo do esquecimento, do pouco interesse no seu estudo e é feita uma condenação silenciosa para que fique na penumbra. Hoje em dia talvez Veloso Salgado esteja mais esquecido enquanto pintor de cavalete, do que como pintor decorador. Com frequência em sessões parlamentares no hemiciclo continuamos a observar o seu vasto painel em que surge o vulto do vintista Manuel Fernandes Tomás.

Alexandre Herculano, Lisboa); a Casa do Visconde de Valmor (Avenida da República, Lisboa), oPalacete Mendonça (Rua Marquês de Fronteira); a renovação do Palácio de São Bento; a Maternidade Alfredo da Costa; a Sinagoga de Lisboa; o Liceu Camões; o Liceu Pedro Nunes; o Liceu Maria Amália Vaz de Carvalho; o Teatro Politeama; o Teatro-Club de Esposende; o Edifício do Banco Lisboa e Açores (na Baixa de Lisboa); o Santuário de Santa Luzia (em Viana do Castelo); o Hospital de Esposende; a sede do Banco de Portugal, no Porto, ao lado de Teixeira Lopes.

⁵⁰⁷ Vide José-Augusto França, O Pombalismo e o Romantismo, p. 214.

Bibliografia:

FONTES:

ALMEIDA, Fialho de, Lisboa Monumental, Edição da Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, Maio de 1957.

ARAÚJO, Norberto de, Inventário de Lisboa, Lisboa, 1939.

AAVV, L'Ornement Polychrome. Cent Planches en Couleurs Or et Argent Contenant Environ 2,000 motifs de tous Les Styles. Art Ancien et Asiatique Moyen Age Renaissance, XVII ème et XVIII Siècle. Recueil Historique et Pratique publié sous la Direction de M. A Racinet i 'un des dessinateurs du Moyen Age et la Renaissance, des arts somptuaires, de la collection Soltikoff, etc. Avec des notices explicatives et une introduction générale. Deuxième Édition, Paris, Librairie de Firmin-Didot Frères, Fils et Cie. Imprimeurs de L'Institut, Rue Jacob, n° 56. Tous droits réservés.

ARAÚJO, Norberto de, Peregrinações em Lisboa, Vega, Lisboa, 1992-1993, XV Volumes.

BENEVOLO, Leonardo, History of Modern Architecture, Routledge and Kegan Paul, London, 1971.

BENEVOLO, Leonardo, A Cidade na História da Europa, 1ª Edição, Presença, Lisboa, 1995.

CASTILHO, Júlio de, Lisboa Antiga, Antiga Casa Bertrand – José Bastos, Lisboa, 1902.

COLAÇO, Branca de Gonta e ARCHER, Maria, Memórias da Linha de Cascais, Edição Fac-similada, Empresa Litográfica do Sul, S.A., Vila Real de Santo António, Edição Fac-similada, 1999.

PEREIRA, Esteves e RODRIGUES, Guilherme, Portugal. Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Bibliográfico, Numismático e Artístico Ilustrado, Edições João Romano Torres, Lisboa, 1904-1915, sete Vols.

Guia de Portugal, Estremadura, Alentejo, Algarve, Fundação Calouste Gulbenkian, Gráfica de Coimbra, Lda., 1991 (edição que reproduz a 1ª edição publicada pela Biblioteca Nacional de Lisboa em 1927).

JUROMENHA (Visconde de), Cintra Pinturesca, Lisboa, 1838 (nova edição por António R. da Cunha, Lisboa, 1905).

LEAL, Augusto Soares de Azevedo Barbosa Pinho, Portugal Antigo e Moderno, Lisboa, 1873-1890, 12 Vols.

MORRIS, William, Artes Menores, Antígona, Lisboa, 2003.

PIMENTEL, Alberto, A Estremadura Portuguesa, in Portugal Pittoresco e Ilustrado, parte II, Empresa de História de Portugal, Lisboa, 1908.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos, Depois do Terramoto, Subsídios para a História dos Bairros Ocidentais, Lisboa. 1916.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos, Palácios e Solares Portugueses, Porto, s/d.

TORGAL, Luís Reis, MENDES, José Amado e CATROGA, Fernando, História da História em Portugal, Sécs. XIX-XX, Círculo de Leitores, 1996.

Memórias, diários:

Alexandra de Carvalho Antunes, O Veraneio da Família Anjos, Diário de Maria Leonor Anjos (1885-1887), Gráfica Europam, Câmara Municipal de Oeiras, Novembro de 2007.

Diário de William Beckford em Portugal e Espanha (Introdução e Notas de Boyd Alexander), Ministério da Cultura, Biblioteca Nacional de Portugal, 2009.

Memórias do Marquês de Fronteira e d' Alorna, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003 (1ª edição 1926).

Memórias do Sexto Marquês de Lavradio, Editorial Nova Ática, Lisboa, 2004.

Memórias da Marquesa de Rio Maior (ditadas e transcritas por Branca de Gonta Colaço), Prefácio de Maria Filomena Mónica, Parceria A. M. Pereira, Gráfica Europam, Lda., Mem Martins, 2005.

Memórias do Duque de Palmela (Transcrição, prefácio e edição de Maria de Fátima Bonifácio), D. Quixote, Lisboa, 2011.

William Beckford, A Corte da Rainha D. Maria I, Correspondência de William Beckford, 1787, (Conforme a tradução (anónima) da Livraria Editora TavaresCardoso & Irmão, 1901), Lisboa, Frenesi, 2003.

GERAL:

AAVV, A Grande História da Arte, Vol. 9, Romantismo e Realismo, Público, Mediasat Group, S.A., Lisboa, 2006.

AAVV, A Grande História da Arte, Vol. 13, Impressionismo, Público, Mediasat Group, S.A., Lisboa, 2006.

AAVV, A Grande História da Arte, Vol. 18, Dicionário de Termos Artísticos e Arquitectónicos, Público, Mediasat Group S.A., Lisboa, 2006.)

AAVV, Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, Editorial Enciclopédia Limitada, Lisboa, Rio de Janeiro, s/d.

AAVV, Encyclopaedia Universalis, Ed. Paris, Paris, 1989.

AMARAL, Conceição, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, Museu de Artes Decorativas, Quidnovi, Aveleda, Vila do Conde, 2011.

BRANDÃO, Fernando de Castro, Da Monarquia Constitucional à República, 1834-1910, Uma Cronologia, Heuris, Europress, Póvoa de Santo Adrião, 2003.

CARNEIRO, Roberto (Coordenação Geral de) e MATOS, Artur Teodoro de, Memória de Portugal, O Milénio Português, Círculo de Leitores, Casais de Mem Martins-Rio de Mouro, 2001.

FRANÇA, José-Augusto, A Arte em Portugal no Século XIX, 2 Vols., Bertrand Editora, 1990 (1ª edição 1967).

FRANÇA, José-Augusto, O Pombalismo e o Romantismo, 5º Volume da História da Arte em Portugal, Editorial Presença, Lisboa, 2004.

GALLINGANI, Elisabetta e DI CESARE Chiara, Dicionário de Artistas, Volumes XVI e XVII de A Grande História da Arte, Mediasat Portugal, Sociedade Unipessoal Lda., Público, Lisboa, 2006.

GALLINGANI, Elisabetta; DI CESARE, Chiara; Greco; Michela; MIZZONNI, Orietta; e ROMAGNOLI, Margherita, Dicionário de Termos Artísticos e Arquitectónicos, Volume XVIII de A Grande História da Arte, Mediasat Portugal, Sociedade Unipessoal Lda., Público, Lisboa, 2006.

GUIMARÃES, Fernando, PEREIRA, Paulo, CARVALHO, José Alberto Seabra e, BARREIRA, Marta, Em Torno da História da Arte, Coleção Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX (Coordenação de Dalila Rodrigues), A. Alves – Arte e Edições, Lda., 2009, Volume 20.

LABOURDETTE, Jean-François, História de Portugal, Publicações D. Quixote, Lisboa, 2003.

MARQUES, A. H. de Oliveira, História de Portugal, Palas Editores, Lisboa, 1986, 3 Vols, Vol. III.

MATTOSO, José (Direcção de), História de Portugal, V Vol., Coordenado por Luís Reis Torgal e João Lourenço Roque, O Liberalismo (1807-1890), Círculo de Leitores, 1993.

MATTOSO, José (Direcção de), História de Portugal, VI Vol., (Coordenado por Rui Ramos), A Segunda Fundação (1890-1926), Círculo de Leitores, 1994.

MATTOSO, José (Direcção de), História da Vida Privada em Portugal, A Idade Moderna (Coordenação de Nuno Gonçalo Monteiro), Temas e Debates/ Círculo de Leitores, Bloco Gráfico Lda., Unidade Industrial da Maia, 2011.

MATTOSO, José (Direcção de), História da Vida Privada em Portugal, A Época Contemporânea (Coordenação de Irene Vaquinhas), Temas e Debates/ Círculo de Leitores, Bloco Gráfico Lda., Unidade Industrial da Maia, Maio de 2011.

PAMPLONA, Fernando de, Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que Trabalharam em Portugal, Livraria Civilização Editora, Companhia Editora do Minho, S.A., Barcelos, Março de 2000, 5 volumes.

PEREIRA, Paulo, História da Arte Portuguesa, Círculo de Leitores, Lisboa, 1993, três volumes.

PEREIRA, Paulo, Arte Portuguesa, História Essencial, Temas e Debates/Círculo de Leitores, Junho de 2011.

PORFÍRIO, José Luís e BARREIROS, Maria Helena, Da Expressão Romântica à Estética Naturalista, Colecção Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX (Coordenação de Dalila Rodrigues), A. Alves – Arte e Edições, Lda., 2009.

OATES, Phyllis Bennett, História do Mobiliário Ocidental, Editorial Presença, Lisboa, 1991.

OLIVEIRA, Américo Lopes de, Dicionário de Mulheres Célebres, Lello & Irmão Editores, Porto, 1981.

RAMOS, Rui (Coordenador), SOUSA, Bernardo Vasconcelos e MONTEIRO, Nuno Gonçalo, História de Portugal, A Esfera dos Livros, Lisboa, 2010.

RODRIGUES, Dalila (Coordenação de), Arte Portuguesa Da Pré-História ao Século XX, Vol. 14 (Paulo Varela Gomes), Expressões do Neoclássico, Tipografia Peres, Fubu Editores, SA, 2009.

ROSAS, Fernando e ROLLO, Maria Fernanda, História da Primeira República Portuguesa, Tinta da China Edições, Lisboa, 2009.

SANTANA, Francisco e SUCENA, Eduardo, dir. de, Dicionário da História de Lisboa, Gráfica Europam, Lda., 1994.

SERRÃO, Joel, Dicionário da História de Portugal, Livraria Figueirinhas, Porto, 1990.

SERRÃO, Joel, Cronologia Geral da História de Portugal, Livros Horizonte, Lisboa, 1980.

SERRÃO, Vítor, O Barroco, Volume 4 de História da Arte em Portugal, Editorial Presença, Lisboa, 2003.

SILVA, Jorge Henrique Pais da e CALADO, Margarida, Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura, Editorial Presença, Lisboa, 2005.

TANNOCK, Michael, Portuguese 20th Century Artists. A Biographical Dictionary, Phillimore & Co. Ltd, West Sussex, 1978.

TORGAL, Luís Reis; MENDES, José Amado e CATROGA, Fernando, História da História em Portugal Séculos XIX-XX, Círculo de Leitores, 1996.

TUFFELLI, Nicole, A Arte no Século XIX, 1848 -1905, Edições 70, Lisboa, 2000.

ZÚQUETE, Afonso Eduardo Martins, Nobreza de Portugal e do Brasil, Editorial Enciclopédia, Lisboa, 1960, III Vols.

ESPECÍFICA:

AAVV, Procuradoria-Geral da República, Palácio Palmela, Palácio Palmela, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, E.P., Lisboa, 1987.

ABECASIS, Maria Isabel Braga, A Real Barraca: a Residência na Ajuda dos Reis de Portugal após o Terramoto (1756-1794), Tribuna da História, Lisboa, 2009.

ADRIÃO, Vítor Manuel, Quinta da Regaleira (Sintra, História e Tradição), Livros Dinapress, Lisboa, Abril de 2013.

ACCIAIUOLI, Margarida, CUNHA LEAL, Joana e MAIA, Maria Helena, Arte e Poder, IHA- Estudos de Arte Contemporânea, 2008.

ADRIÃO, Vítor Manuel, Quinta da Regaleira (Sintra, História e Tradição), Livros Dinapress, Lisboa, 2013.

ANTUNES, Ana Cristina; FERREIRA, Carlos Miguel; PEREIRA, Francisco Matta, De Cae Água a São Pedro do Estoril, Edições Colibri, Câmara Municipal de Cascais, Lisboa, 2005.

ANTUNES, Alexandra de Carvalho, O Veraneio da Família Anjos, Diário de Maria Leonor Anjos (1885-1887), Câmara Municipal de Oeiras, Gráfica Europam, Novembro de 2007

AFONSO, Luís Urbano e SERRÃO, Vítor, Out of the Stream. Studies in Medieval and Renaissance Mural Painting, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2007.

AFONSO, Albérico, Setúbal, Roteiros Republicanos, Quidnovi, Lisboa, 2010.

ALFONSO, Ernesto d' e SAMSA, Danilo, Guia de História da Arquitectura, Estilos Arquitectónicos, Editorial Presença, Lisboa, 2006.

ALARCÃO, Jorge de, Introdução ao Estudo da História e do Património Locais, Coimbra, 1982.

ANDRADE, Ferreira de, Cascais, Vila da Corte, Cascais, 1964.

ANES, José Manuel, Os Jardins Iniciáticos da Quinta da Regaleira, Ésquilo, Lisboa, 2005.

ANGELO, Paolo d', A Estética do Romantismo, Editorial Estampa, Lisboa, 1998.

ARAÚJO, Ilídio de, Arte Paisagista e Arte dos Jardins em Portugal, Ministério das Obras Públicas, Lisboa, 1962.

ATAÍDE, Carlos Schneeberger, Palácio Foz, Direcção-Geral da Divulgação, Lisboa, 1984.

ATAÍDE, Carlos Schneeberger, Palácio Foz, Critério-Produção Gráfica, Lda., 2010.

AZEREDO, Francisco de, Casas Senhoriais Portuguesas, Porto, 1978.

AZEREDO, Francisco de, Casas Senhoriais Portuguesas, Instituto Internacional dos Castelos, 1986.

AZEVEDO, Carlos de, Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa, Junta Distrital, Lisboa, 1963.

AZEVEDO, Carlos de, Solares Portugueses, Livros Horizonte, Printer-Portuguesa-Mem Martins, 1988 (1ª edição 1969).

AZEVEDO, José Pires Lopes de, Palácio Sotto Maior, Extractos da História, G.C. – Gráfica de Coimbra, Lda., 1999.

BACHELARD, Gaston, A Poética do Espaço, Martins Fontes, Cromosete Gráfica e Editora Ltda, São Paulo, 1998.

BARATA, José, A Vida na Corte Portuguesa, Verso da Kapa, Lisboa, Outubro de 2013.

BARRIELLE, Jean-François, O Estilo Luís XV, Edições 70, Tipografia Guerra-Viseu, 1986.

BATISTA, Jorge, Palácio de Seteais, Arquitectura e Paisagem, Livros Horizonte, Lisboa, 2011.

BERGDOLL, Barry, European Architecture 1750-1890, Oxford History of Art, Oxford University Press, 2000.

BINNEY, Marcus, Casas Nobres em Portugal, Lisboa, Difel, 1987.

BONIFÁCIO, Maria de Fátima, D. Maria II, Círculo de Leitores, Printer Portuguesa, Ind. Gráfica Lda., Casais de Mem Martins, Rio de Mouro, 2005.

BONIFÁCIO, Maria de Fátima, A Monarquia Constitucional, 1807-1910, Texto Editores Lda., 2010.

BOTTON, Alain de, A Arquitectura da Felicidade, D. Quixote, Alfragide, 2013.

BRYSON, Bill, Em Casa, Breve História da Vida Privada, Bertrand Editora, Lisboa, 2011.

BUESCU, Ana Isabel e FELISMINO, David (Coordenação de), Apresentação de Maria Helena da Cruz Coelho, A Mesa dos Reis de Portugal. Ofícios, Consumos, Cerimónias e Representações (séculos XIII-XVIII), Temas e Debates/Círculo de Leitores, Novembro de 2011.

CALADO, Maria, Lisboa, Roteiros Republicanos, QuidNovi, Lisboa, 2010.

CALDAS, João Vieira, A Casa Rural nos Arredores de Lisboa, Faculdade de Arquitectura, 1999.

CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da, Azulejaria do Século XVIII, Espaço Lúdico e Decoração na Arquitectura Civil de Lisboa, Civilização Editora, Barcelos, 2007.

CARDIM, Valter Carlos, A Moda em Portugal, 1807 a 1914, IADE Edições, Lisboa, 2011.

CARITA, Hélder e HOMEM CARDOSO, António, Oriente e Ocidente nos Interiores em Portugal, Porto, 1983.

CARITA, Hélder, Bairro Alto: Tipologias e Modos Arquitectónicos, Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1994.

CARITA, Hélder, Lisboa Manuelina e a Formação de Modelos Urbanísticos da Época Moderna (1495-1521), Livros Horizonte, Lisboa, 1999.

CARITA, Hélder e ARAÚJO, Renata Malcher, Colectânea de Estudos: Universo Urbanístico Português 1415-1822, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa, 1998.

CARNEIRO, José Manuel Martins, D. Fernando de Saxe Coburgo-Gotha, Comemoração do Primeiro Centenário da Morte do Rei-Artista, IPPC, 1985.

CARNEIRO, Luís Miguel, Paços do Concelho de Lisboa, Edição da Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 2003.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce et MAYOL, Pierre, L'Invention du Quotidien, II, Habiter, Cuisiner, Gallimard, 2006

CHARTIER, Roger, A História Cultural entre Práticas e Representações, Difel, Lisboa, 1988.

- CONNER, Patrick, *Oriental Architecture In The West*, Thames and Hudson, 1979.
- CÔRTE-REAL, Manuel H., *O Palácio das Necessidades*, Ministério dos Negócios Estrangeiros, Ligrate-Atelier Gráfico, Lda., Lisboa, 1983.
- CLIFF, Stafford, *French Style and Decoration, A Sourcebook of Original Designs*, Thames and Hudson, London, 2008.
- CRUZ, Duarte Ivo, *Teatros de Portugal*, Edições INAPA, Tipografia Peres, S.A., Lisboa, 2005.
- CRUZ, Manuel Ivo, *O Teatro Nacional de S. Carlos*, Lello & Irmão- Editores, Porto, 1992.
- CUNHA, João Alves da, José Luiz Monteiro, Editorial Blau, Lda, Lisboa, 2004.
- CUNHA, Rodrigo Sobral, Sintra, *Estudo Introdutório Selecção de Textos de Rodrigo Sobral Cunha*, Colares, Editora, Sintra, 2014.
- EBERT-Schifferer, *Trompe l' Oeil: The Underestimated Trick*, National Gallery of Art, Washington, s/d.
- ELEB, Monique avec DEBARRE, Anne, *L'Invention de l' 'Habitation Moderne, Architectures de la Vie Privée, Suite*, Hazan et Archives d'Architecture Moderne, 1995.
- ENCARNAÇÃO, José d', *Recantos de Cascais*, Edições Colibri, Câmara Municipal de Cascais, Lisboa, 2007.
- Encyclopedia Of Interior Design*, Editor Joanna Banham, Fitzroy Dearborn Publishers, London and Chicago, 1997.
- FERNANDES, Paulo Jorge, Mouzinho de Albuquerque, *Um Soldado ao Serviço do Império*, Biografia, A Esfera dos Livros, Lisboa, 2010.

FRANÇA, José-Augusto, Lisboa Pombalina e o Iluminismo, Bertrand Editora, Lisboa, 1965.

FRANÇA, José-Augusto, A Arte em Portuguesa de Oitocentos, Biblioteca Breve/Série de Artes Visuais, Lisboa, 1992.

FRANÇA, José-Augusto, Lisboa: Urbanismo e Arquitectura, Livros Horizonte, Lisboa, 1997.

FRANÇA, José-Augusto, O Romantismo em Portugal, Estudo de Factos Socioculturais, Livros Horizonte, Lisboa, 1999 (1ª edição 1974).

FRANÇA, José-Augusto, Rafael Bordalo Pinheiro, o Português, Tal e Qual, Livraria Bertrand, Lisboa, 1982 (1ª edição, 1981).

FRANÇA, José-Augusto, Malhoa & Columbano, Bertrand Editora, 1987.

FRANÇA, José-Augusto, A Sétima Colina, Roteiro Histórico-Artístico, Livros Horizonte, 1994.

FRANÇA, José-Augusto, 28, Crónica de um Percurso, Livros Horizonte, 1999 (1ª edição 1998).

FRANÇA, José-Augusto, A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX (1910 a 2000), Livros Horizonte, Lisboa, 2000.

FRANÇA, José-Augusto, Monte Olivete, Minha Aldeia, Livros Horizonte, 2001.

FRANÇA, José-Augusto, Lisboa, 1898, Estudo de Factos socioculturais, Livros Horizonte, 2002 (1ª edição 1997).

FRANÇA, José-Augusto, O Grémio Literário e a sua História, Livros Horizonte, 2005.

FRANÇA, José-Augusto, O Essencial sobre Columbano Bordalo Pinheiro, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.

FRANÇA, José-Augusto, O Essencial sobre José Malhoa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

FRANÇA, José-Augusto, Lisboa História Física e Moral, Livros Horizonte, Lisboa, 2008.

FRANCO, Carlos, O Mobiliário das Elites de Lisboa na segunda metade do século XVIII, Livros Horizonte, Lisboa, 2007.

GIL, Júlio e CALVET, Nuno, Os Mais Belos Palácios de Portugal, Editorial Verbo, Lisboa, 1992.

GODINHO, Isabel da Silveira, Palácio Nacional da Ajuda, QuidNovi, Peres-Soc Tip, S.A., Aveleda, Vila do Conde, 2011.

GOMES, Paulo Varela, Buçaco, o Deserto dos Carmelitas Descalços, XM, Coimbra, 2005.

HENRIQUES, Mendo e ROSAS, Fernando, 1910 a Duas Vozes, Bertrand Editora, Lisboa, 2010.

HOBSBAWM, Eric, A Era do Capital 1848-1875, Editorial Presença, Lisboa, 1979.

HOBSBAWM, Eric, Industry and Empire From 1750 To the Present Day, Penguin Books, 1999.

HONOUR, Hugh, Chinoiserie – The Vision of Cathay, John Murray, Londres, 1973.

JANUÁRIO, Pedro Miguel Gomes, The Lisbon Royal Opera House of Tagus Project: Reconstruction of the Lost Memories of an European Cultural Heritage.

JARRY, Madeleine, *Chinoiserie – Chinese Influence on European Decorative Art, 17th and 18th Centuries*, Ed. Vendome Press, New York, 1981.

LINO, Raul, *A Casa Portuguesa*, Lisboa, 1929.

LINO, Raul, *L' Évolution de l' Architecture Domestique au Portugal*, ed. Institut Français, Lisbonne, 1937.

LINO, Maria do Carmo, *Natureza e Tradição nas Artes Decorativas*, Scribe, Lisboa, 2014.

MACEDO, Luís Pastor de e ARAÚJO, Norberto, *Casas da Câmara de Lisboa (Do Século XII à Actualidade)*, Edição da Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1951

MAGALHÃES, Artur Monteiro de, *Os Primeiros Condes da Foz Ascendência e Descendência*, Livraria Esquina, Porto, 1996.

MALTA, Marize e Isabel M. G. Mendonça (organizadoras), *Casas Senhoriais Rio-Lisboa e seus Interiores*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Universidade Nova de Lisboa, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2013-2014.

MARKL, Alexandra Reis Gomes, António Ramalho, *Círculo de Leitores*, 2003.

MATOS, José Sarmiento de, *Uma Casa na Lapa*, Quetzal, Fundação Luso-Americana, Quetzal Editores, Lisboa, 1994.

MAYER, Ralph, *The Artist's Handbook of Materials and Techniques*, The Viking Press, New York, 1970.

MEDINA, João, Herculano e a Geração de 70, *Edições Terra Livre*, Lisboa, 1977.

MELLO, Magno Moraes de, *Os Tectos Pintados em Santarém Durante a Fase Barroca*, Ed. da Câmara Municipal de Santarém, Santarém, 2001.

MELLO, Magno Moraes de, *Tectos Barrocos em Évora*, Centro de História da Arte da Universidade de Évora, Casa do Sul Editora, Tipografia Lousanense, Lda., 2004.

MESQUITA; Marieta Dá (Coordenação de), *Revistas de Arquitectura: Arquivo(s) da Modernidade*, Caleidoscópio, Casal de Cambra, Maio de 2011.

MILMAN, Miriam, *Le Trompe l'Oeil, Les Illusions de La Beauté*, Ed. Genève, Skira, 1982.

MÓNICA, Maria Filomena, *O Tabaco e o Poder*, Quetzal Editores, Lisboa, 1992.

MÓNICA, Maria Filomena, *A Queda da Monarquia. Portugal na Viragem do Século*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2000.

MÓNICA, Maria Filomena, *D. Pedro V, Círculo de Leitores*, Printer Portuguesa, Ind. Gráfica Lda., Casais de Mem Martins, Rio de Mouro, 2005.

MÓNICA, Maria Filomena, *Fontes Pereira de Melo, Uma Biografia*, Alêtheia Editores, Lisboa, 2009.

MONTEIRO, Nuno Gonçalo Freitas, *O Crepúsculo dos Grandes (1750-1832)*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1998.

MORELLI, Marcello, *Royal Palaces*, VMB Publishers, 2005.

MORRIS, William, *Artes Menores*, Antígona, Lisboa, Julho de 2003.

MOURATO, António, *João Baptista Ribeiro, 1790-1868*, CEPESSE, Edições Afrontamento, Porto, 2010.

MUTHESIUS, Stefan, *The Poetic Home, Designing the 19 th Century Domestic Interior*, Thames and Hudson, 2009.

NORBURY, James, *The World of Victoriana*, Ed. Hamlyn, London, New York, Sydney, Toronto, 1972.

NUNES, Teresa Maria Sousa, D. Amélia de Orléans, A Benemérita, 1865-1951, Colecção Rainhas e Infantas de Portugal, Academia Portuguesa da História, QUIDNOVI, Vila do Conde, 2011.

OLIVEIRA, Francisco Xavier de Ataíde, *Monografia de Estoi (A Vetusta Ossonoba)*, Companhia Portuguesa Editora, Porto, s/d.

PEREIRA, Ana Cristina e TRONI, Joana, *A Vida Privada dos Bragança. De D. João IV a D. Manuel II: o Dia- a -Dia na Corte, A Esfera dos Livros*, Lisboa, 2011.

PEREIRA, Ana Cristina e TRONI, Joana, *Duquesas e Marquesas de Portugal, As Mulheres das Principais Casas Nobiliárquicas que Fizeram a Historia da Monarquia Portuguesa, A Esfera dos Livros*, Lisboa, 2013.

PEREIRA, Ana Marques, *Mesa Real, Dinastia de Bragança, A Esfera dos Livros*, Lisboa, 2012.

PINTO, Jorge Cruz, *Arquitectura Portuguesa, A Imagem da Caixa, Colecção Arquitectura e Urbanismo*, Faculdade de arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, ACD Editores, Lisboa, 2007.

PRAZ, Mario, *An Illustrated History of Interior Decoration, From Pompeii to Art Nouveau*, Thames and Hudson, Inc

PROENÇA, Padre, Álvaro, *Benfica através dos Tempos*, Lisboa, 1964.

PORTER, Tom, *The Routledge Companion of Architecture, Architectural Form and Colour*, s/d.

QUEIROZ, José, *Da Minha Terra: Figuras Gradadas Impressões de Arte*, CultArte, Novembro de 2003, Lisboa.

RAMALHO, Margarida Magalhães, Os Criadores da Pena, D. Fernando II e a Condessa *d' Edla*, Edição Parques de Sintra-Monte da Lua, S.A., Orgal – Organização Gráfica, Lda., Sintra, Outubro de 2013.

RAMOS, Rui, D. Carlos, Círculo de Leitores, Printer Portuguesa, Ind. Gráfica Lda., Casais de Mem Martins, Rio de Mouro, 2006

RAMOS, Rui, O Cidadão Keil, D. Quixote, Lisboa, 2010.

REBELO, *Condessa d' Edla, A Cantora de Ópera Quasi Rainha de Portugal e de Espanha (1836-1929)*, Alêtheia Editores, Lisboa, 2011.

REIS, Pedro Carlos, Carlos Reis (Apresentação de Isabel Silveira Godinho), ACD Editores, 2006.

RIBEIRO, José Alberto Rainha D. Amélia, Uma Biografia, A Esfera dos Livros, Lisboa, 2013.

RODRIGUES, Maria João Madeira; SOUSA, Pedro Fialho de e BONIFÁCIO, Horácio Manuel Pereira, Vocabulário Técnico e Crítico de Arquitectura, G. C. – Gráfica de Coimbra Lda., Quimera Editores, Coimbra, 2005

RODRIGUES, Ana Duarte, O Gosto na Arte, Idade Moderna, Scribe, Lisboa, 2014.

SÁ, Victor de, Lisboa no Liberalismo, Livros Horizonte, Lisboa, 1992.

SANTOS, Eusébio dos, Guia de Sintra, Colares e Arrabaldes, Lisboa, s.d.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos, Para uma Sociologia da Cultura Burguesa em Portugal no Século XIX, Presença-ICS, Lisboa, 1983.

SERRÃO, Joel, Portugueses Somos, Livros Horizonte, Lisboa, 1975 (?).

- SERRÃO, Joel, *Da “Regeneração” à República*, Livros Horizonte, Lisboa, 1990.
- SERRÃO, Vítor, Santarém, Editorial Presença, Lisboa, 1990.
- SERRÃO, Vítor e MECO, José, *Palmela Histórico-Artística, um Inventário do Património Artístico Concelhio*, Edições Colibri, Lisboa/Palmela, 2007.
- SERRÃO, Vítor, *O Fresco Maneirista do Paço de Vila Viçosa (1540-1640)*, Casa de Massarelos-Caxias, Fundação da Casa de Bragança, 2008.
- SILVA, António Lambert Pereira da, *Nobres Casas de Portugal*, Porto, 1958.
- SILVA, José Cornélio da, *Palácio de Seteais*, Elo Publicidade Artes Gráficas Limitada, Lisboa-Mafra, 1991.
- SILVA, Libório Manuel, *Bibliotecas Maravilhosas de Portugal*, Centro Atlântico, PT, Vila Nova de Famalicão, Junho 2013.
- SILVEIRA, Luís Nuno Espinha da e FERNANDES, Paulo Jorge, D. Luís, *Círculo de Leitores*, Printer Portuguesa, Ind. Gráfica Lda., Casais de Mem Martins, Rio de Mouro, 2006. Vol. (XXXII.)
- STOOP, Anne de (texto) e ABREU, Maurício de (fotografias), *Quintas e Palácios nos Arredores de Lisboa*, Livraria Civilização Editora, Porto, 1999 (1ª edição 1986).
- SUTTON, Ian, *História da Arquitectura no Ocidente*, Verbo, Lisboa, 2004.
- TAMAGNINI, Matilde Pessoa de Figueiredo, *O Palácio do Correio-Mor em Loures*, Separata de Belas-Artes, nº 31, Lisboa, 1977.
- TAYLOR, Mark and Julieanna Preston (eds.), *Intimus: Interior Design Theory Reader*, Chichester: Wiley, 2006.

THORNTON, Lynne, *Les Orientalistes Peintres Voyageurs 1828-1908*, Ed. ACR, Paris, 1983.

THORNTON, Peter, *Authentic Décor: The Domestic Interior 1620-1920*, Weidenfeld and Nicholson, London, 1984.

TOUISSANT, Michel, *Da Arquitectura à Teoria*, Caleidoscópio, Lisboa, 2013.

TRISTRAM, Philippa, *Living Space in Fact and Fiction*, Routledge, London, 1989.

TUFFELLI, Nicole, 1848-1905, *A Arte no Século XIX*, Edições 70, Lisboa, 2000.

VALDEMAR, António, *A Biblioteca dos Cinco Continentes*, A Livraria Real do Paço da Ajuda, GIO – Gabinete de impressão Offset, Lda, Lisboa, 2013

VALE, Teresa Leonor M., *O Beau Séjour: uma Quinta Romântica de Lisboa*, Livros Horizonte, Lisboa, 1992.

VALENÇA, César, *A Sala de Jantar na segunda Metade do Século XIX*, Museu Nogueira da Silva/UM, Reprografia da Universidade do Minho, 2002.

VALENTE, Vasco Pulido, *Uma Educação Burguesa... Notas sobre a Ideologia do Ensino no Século XIX*, Livros Horizonte, Lisboa, 1974.

Catálogos:

ALMEIDA, Cor. Ferrand de, *Museu Militar de Lisboa*, Cegraf/Ex., Lisboa, 1995.

AAVV, *Visita ao Museu Militar*, Cegraf., Lisboa, s/d.

AAVV, *Catálogo Exposição Icono-Bibliográfica, Portugal nas Exposições Universais e Internacionais*, Câmara Municipal de Santarém, Biblioteca Municipal Braamcamp Freire, Normagrafe – Santarém, Maio de 1998.

AAVV, Museu Militar. Roteiro, Lisboa, Beleza, Artes Gráficas, 1998.

AAVV, D. Luís I. Duque do Porto e Rei de Portugal, Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 1990.

AAVV, Museu do Chiado. Arte Portuguesa, 1850-1950 (Coordenação de Raquel Henriques da Silva, Pedro Lapa e Maria de Aires Silveira), Lisboa, Instituto Português de Museus, 1994.

AAVV, Uma Família de Coleccionadores/Poder e Cultura, Antiga Coleção Palmela (Coordenação de Maria Antónia Pinto de Matos e Maria de Sousa e Holstein Campilho), Casa Museu Dr. Anastácio Gonçalves, Lisboa, Fevereiro de 2001.

AAVV (Coordenação de António Rodrigues), Álbum Alfredo Keil, Ministério da Cultura, Instituto Português do Património Arquitectónico, Novembro de 2001, Galeria de Pintura do Rei D. Luís.

AAVV, Guia Museu-Escola de Artes Decorativas Portuguesas, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, Textype, Lisboa, 2001.

AAVV, *Michel'angelo Lambertini 1862/1920*, António Coelho Dias, S.A., Instituto Português de Museus, Museu da Música, Lisboa, 2002.

AAVV, Amar o Outro Mar, A Pintura de Malhoa, Ministério da Cultura, Gabinete de Relações Culturais internacionais, Gráfica Maiadouro, 2003

AAVV, João Vaz, 1859-1931, Um Pintor do Naturalismo (Coordenação Isabel Falcão e José António Proença), Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, Lisboa, 2005.

AAVV, Quinta da Regaleira, Luigi Manini, Imaginário & Método, Arquitectura & Cenografia, Exposição Internacional, Fundação Cultursintra, Critério-Produção Gráfica, Lda., 2006.

AAVV, (organização de Pedro Lapa), Columbano Bordalo Pinheiro, 1874-1900, MNAC- Museu do Chiado, Gráfica Maiadouro, 2007.

AAVV, O Palácio da Bolsa, Arteditores, Abril de 2009.

AAVV (coordenação científica de Pedro Lapa e Maria de Aires Silveira), Arte Portuguesa do Século XIX, 1850 – 1910, MNAC – Museu do Chiado, Catálogo da Coleção, Vol.1, Leya, Lisboa, 2010.

AAVV, Columbano (Coordenação de Maria de Aires Silveira), MNAC- Museu do Chiado, Leya, Lisboa, 2010.

AAVV, Palácio Nacional da Ajuda, Instituto dos Museus e da Conservação, Scala Publishers, 2011.

AAVV, Lucien Donnat, Um Criador Rigoroso, Teatro Nacional D. Maria II, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, Janeiro de 2014.

AAVV, *Michel* ‘angelo Lambertini, 1862/1920, Museu da Música, António Coelho Dias S.A., Lisboa, 2002.

ANDRADE, Maria do Carmo Rebelo de, Maria Pia de Sabóia. Fotobiografia, Instituto dos Museus e da Conservação, Palácio Nacional da Ajuda, Norprint, Lisboa, 2011

BEAUMONT, Maria Alice Mourisca (Coord. da exposição e catálogo) e ALVES, Maria da Trindade Mexia, Desenhos de Galli Bibiena: Arquitectura e Cenografia: Exposição Temporária, Instituto Português do Património Cultural, Museu Nacional de Arte Antiga, Setembro de 1987.

CARNEIRO, José Manuel Martins e GAMA, Luís Filipe Marques da, Palácio Nacional da Pena, Roteiro, 1987.

FRANÇA, José-Augusto, Museu Militar – Pintura e Escultura, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa, 1998.

LUCENA, Armando de, D. Carlos de Bragança na Arte Portuguesa, Fundação da Casa de Bragança, Lisboa, 1946.

OLIVEIRA, Carlos de, *Le Palais de La Bourse, L'art et l'Iconographie du "Magnifique Batiment"*, Rocha Artes Gráficas, Lda., Vila Nova de Gaia, 2005.

PINTO, Clara Vaz (Coord.), Museu Nacional do Traje e Parque do Monteiro-Mor, QuidNovi, 2011

SALDANHA, Nuno, José Malhoa 1855-1933 Catálogo Raisonné, Scribe, Lisboa, 2012.

SILVEIRA, Maria de Aires (Comissária), João Cristino da Silva, 1829-1877, Museu do Chiado, Instituto Português de Museus, Lisboa, 2000.

TEIXEIRA, Madalena Braz, Guia Museu Nacional do Traje, Ministério da Cultura, Instituto Português de Museus, Museu Nacional do Traje, IDG, 2005.

Teses de mestrado e doutoramento:

ANACLETO, Maria Regina Dias Baptista Teixeira, *Arquitectura Neomedieval Portuguesa (Tese de Doutoramento)*, 2 Vols., Fundação Calouste Gulbenkian, Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, G.C. – Gráfica de Coimbra Lda., 1997.

ARAÚJO, Agostinho Rui Marques de, *Experiência da Natureza e Sensibilidade Pré-Romântica em Portugal: Temas de Pintura e Seu Consumo (1780-1825)*, Tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Letras/Universidade do Porto, Porto, 1991, 2 Vols

BARATA, Ana, *Lisboa "Caes da Europa", Realidades, desejos e ficções para a cidade* (Tese de Mestrado), Edições Colibri, Colecção IHA – Estudos de Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2010.

BARROSO, Maria Noémia dos Reis, O Palácio de Belém- percursos na memória do tempo, Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2004.

BRAGA, Sofia Ferreira, Pintura Mural Neoclássica em Lisboa, Cyrillo Volkmar Machado no Palácio do Duque de Lafões e Pombeiro-Belas, Scribe, Lisboa, 2012. (Tese de Mestrado).

COSTA, Lucília Verdelho da, Ernesto Korrodi, 1889-1944, Arquitectura, Ensino e Restauro do Património, Tese de Mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1985.

ELIAS, Margarida Maria Almeida de Campos Rodrigues de Moura, Columbano no seu Tempo, Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2012.

FERREIRA, Rosa Maria Trindade César, O Lumiar: a História e a Arte. Subsídios para o Estudo do Património Artístico dos Séculos XVI a XX (Dissertação de Doutoramento em Ciências de Arte), texto policopiado, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2003.

FIGUEIREDO, Rute, Arquitectura e Discurso Crítico em Portugal (1893-1918), Edições Colibri, Coleção IHA – Estudos de Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2007.

JANUÁRIO, Pedro Miguel Gomes, Teatro Real de la Ópera del Tajo (1752-1755): Investigación sobre un Teatro de Ópera a la Italiana, para una Posible Reconstitución Conjetural, basada en Elementos Iconográficos y Fuentes Documentales, Tesis Doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura – Universidad Politécnica de Madrid, 2008.

HENRIQUES, João Miguel, Da Riviera Portuguesa à Costa do Sol (Cascais, 1850-1930), Fundação, Desenvolvimento e Afirmção Turística, Edições Colibri, Câmara Municipal de Cascais, Lisboa, Setembro de 2011.

QUINTAS, Maria Alexandra Salgado Ai, Do Passeio Público à Pena. Um Percorso do Jardim Romântico, Tese de Mestrado em Reabilitação de Arquitectura e Núcleos Urbanos, Faculdade de Arquitectura/Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2001, 1 Volume.

QUINTAS, Maria Alexandra Salgado Ai, Transfigurações do Espaço Arquitectónico – Através da Pintura na Arquitectura entre os Anos Sessenta e Noventa do Século XX, Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 2009, policopiada.

LEAL, Joana Esteves da Cunha, Giuseppe Cinatti: (1808-1879) Percorso e Obra /Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1997, II Vols., policopiada.

LEAL, Joana Esteves da Cunha, Arquitectura Privada, Política e Factos Urbanos em Lisboa: da cidade pombalina à cidade liberal, Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2005, II Vols., policopiada.

LEAL, Miguel Nuno Santos Montez, A Pintura a Fresco entre dois Séculos: Pereira Cão (1841-1921), e a Pintura Decorativa em Portugal, Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Julho de 2007, II Vols., policopiada.

LISBOA, Maria Helena, Os Engenheiros em Lisboa. Urbanismo e Arquitectura (1850-1930), Livros Horizonte, Lisboa, 2002 (Tese de Mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1996).

LISBOA, Maria Helena, As Academias e Escolas de Belas Artes e o Ensino Artístico (1836-1910), Edições Colibri, Colecção IHA – Estudos de Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2007.

MAIA, Maria Helena, Património e Restauro em Portugal (1825-1880), Colecção IHA – Estudos de Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Fevereiro de 2007.

MANOEL, Bernardo d' Orey, Fundamentos da Arquitectura em Raul Lino, Universidade Lusíada Editora, Colecção TESES, Lisboa, 2012.

MELLO, Magno Moraes de, A Pintura de Tectos em Perspectiva no Portugal de D. João V, Editorial Estampa, Lisboa, 1998 (Tese de Mestrado).

MELLO, Magno Moraes de, Perspectiva Pictorum. As Arquitecturas Ilusórias nos Tectos Pintados em Portugal no Século XVIII, Tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Ciências sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2003.

PEIXOTO, Paula Torres, Palacetes de Brasileiros no Porto (1850-1930), Do Estereótipo à Realidade, Edições Afrontamento, Porto, Março de 2013.

PIRES, Amílcar Gil, A Quinta de Recreio em Portugal, Vilegiatura, Lugar e Arquitectura, Caleidoscópio, Casal de Cambra, 2013.

REIS, Vítor Manuel Guerra dos, O Rapto do Observador: invenção, representação e percepção do espaço celestial na pintura de tectos em Portugal no século XVIII, Tese de Doutoramento em Belas-Artes (Teoria da Imagem), 2006, 2 Vols.

SALDANHA, Nuno, José Malhoa, Tradição e Modernidade, Scribe, Lisboa, 2010 (Tese de Doutoramento revista e publicada).

SANTOS, Paula Maria Mesquita Leite, Um Coleccionador do Porto Romântico, João Allen (1781-1848), (Tese de Mestrado em Museologia e Património, Universidade Nova de Lisboa, 1997), Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Instituto Português de Museus, Ministério da Cultura, Imprensa Portuguesa, Porto, 2005.

SCHEDEL, Mariana Pimentel Fragoso, O Palácio Novo da Pena, Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2011.

SILVA, Raquel Henriques da, Lisboa Romântica, Urbanismo e Arquitectura: 1777 - 1874, Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1997, texto policopiado.

SOUTO, Maria Helena, Portugal nas Exposições Universais 1851-1900, Edições Colibri, Coleção IHA – Estudos de Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2011 (Tese de Mestrado).

URBANO, Pedro, A Casa Palmela, Livros Horizonte, Lisboa, 2008 (Tese de Mestrado).

Publicações periódicas:

AAVV, O Palácio Praia, Sede Nacional do Partido Socialista, Fevereiro de 2009.

“Arquitectura dos Teatros Setecentistas Portugueses. Dois Documentos”, Luísa Soares Carneiro *in* ... Universidade do Porto, pp. 135-156.

“Às Portas de Lisboa: o Palacete de J. M. Eugénio de Almeida em S. Sebastião”, Joana Cunha Leal, *in* Revista de História de Arte (nº 2/2006), Instituto de História de Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, pp. 107-125.

Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa, nº 85, 1979, José Meco, “Azulejos de Gabriel del Barco na Região de Lisboa”.

Casa Nobre, um Património para o Futuro, Actas -2º Congresso Internacional, Município de Arcos de Valdevez, 14 e 15 De Novembro de 2008, Casa das Artes, Arcos de Valdevez, 2011.

Encontro Aprendiz de Feiticeiro, Investigações de Doutoramento dos cursos do Instituto de História da Arte da FLUL, Centro de História da Universidade de Lisboa, Edições Colibri, Lisboa, Março de 2009.

Giovanni Sicinio Galli Bibiena: Teatro Real da Ajuda”, pp. 37-51, Pedro Miguel Gomes Januário in *Artitextos*, 05, Dezembro de 2007.

“*Giovanni Carlo Bibiena e os Teatros Régios Portugueses*”, Isabel Mayer Mendonça, III Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Historiadores de Arte.

Ilustração Portuguesa, 1º e 2º semestres, 1906: José Machado, “Palácios, Solares e Castelos de Portugal”.

Inventário Artístico de Portugal, Distrito de Aveiro, Zona Norte, Vol. X, Academia Nacional de Belas-Artes, Lisboa, 1981.

Matrizes da Investigação em Artes Decorativas III, Universidade Católica Portuguesa/Porto, Escola de Artes/Arte, Porto, 2012.

MACEDO, Luís Pastor e ARAÚJO, Norberto de, Casas da Câmara de Lisboa, Edição da Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1951.

Monumentos, Revista Semestral de Edifícios e Monumentos, Março 2005, nº 22: artigo de Francisco Lameira, “Contributos para o Estudo da Arquitectura Setecentista Algarvia: a Quinta de Estói”, pp. 204-207.

Palácio Valle Flor, Ornato e Estilo (texto de Zita Magalhães), Carlton Palácio Sociedade de Construção e Exploração Hoteleiras, S.A., Multiponto, S.A.

Património. Estudos, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 2004, nº 6, artigo de Francisco G. Cunha Leão, “A Biblioteca da Ajuda”, pp. 126-128.

“*Pereira Cão na primeira pessoa*”, Francisco Santana/Olísipo: Boletim do Grupo dos Amigos de Lisboa – Lisboa – S. 2, nº 20-21 (Jan. Dez. 2004), pp. 114-123.

Revistas de Arquitectura: Arquivo(s) da Modernidade (Coord. de Marieta Dá Mesquita), CIAUD, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, Caleidoscópio, Maio de 2011.

Revista de Artes Decorativas, nº 2, Universidade Católica Portuguesa/Porto, Escola das Artes/Arte, Porto, 2008.

Revista de Artes Decorativas, nº 5, Universidade Católica Portuguesa/Porto, Escola de Artes/Arte, Porto, 2011.

Revista de História da Arte, nº 10, Práticas da Teoria (Coordenação de Joana Cunha Leal e Mariana Pinto dos Santos), IHA, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, INCM, Outubro de 2013.

Índice onomástico

A

Abecasis, Maria Isabel Braga: 1, 47, 252.

Abrams, H. N. : 1.

Abreu, Maurício de: 12, 84, 147, 148, 263.

Acciaiuoli, Margarida: 48, 65.

Afonso V (D.): 199.

Afonso (D.) Infante: 179, 227.

Afonso, Henrique Carlos: 140

Afonso, Luís Urbano: 9, 10.

Alba, Duque de: 11.

Alcipe: 151, 178, 197.

Argan, Giulio Carlo: 146.

Alegrete (Marqueses de): 176.

Alorna, marquês de: 150, 151.

Allen (Colecção): 40.

Allen, João: 40.

Almeida, Ermelinda Allen Monteiro de (Baronesa da Regaleira): 161, 162.

Almeida, Eugénio de: 51, 219.

Almeida, José Valentim Fialho de: 65, 108, 139, 220, 233.

Almeida, Leonor de (D.): 151, 178, 197.

Almeida, Leonor Faria da Silva Lucas Vieira de: 49, 69.

Almeida, Simões de: 68, 104, 105, 107, 125, 231, 240, 242.

Alves, Francisco Luís: 169.

Alves Machado, Bernardo José: 135.

Alves Machado, José: 135, 136.

Alves de Sá: 144.

Alorna, (Marquesa de): 151, 178, 197.

Alorna, (Marqueses de Fronteira e): 160.

Alves, Margarida Brito: 32.

Amaral Cabral (colecção): 124.

Amélia (D.): 71, 75, 127, 128, 132, 133, 193, 229, 238, 243, 261, 262.

Amaral, Eloy do: 34.
Amadeo de Souza Cardoso: 31, 211.
Anacleto, Maria Regina Dias Baptista Teixeira: 6, 29, 74, 84, 85, 92, 93, 140, 174, 175, 190, 267.
Angeja (Marqueses de): 9, 73, 147, 156, 157, 158, 159, 176.
Angélico, Fra (Guido di Pietro Muggelo Juan de Fiésole): 24, 242.
Anjos, António Lopes Ferreira dos: 122.
Antunes Bastos: 144.
Andrade, Gomes Freire de: 36, 83, 110, 118.
Anunciação, Tomás da: 50, 62, 164, 231, 235.
Arruda, Luísa: 227.
Araújo, Agostinho Rui Marques de: 6, 267
Araújo, Norberto de: 202, 227.
Ataíde, Carlos Schneeberger de: 5, 30, 104, 106, 107.
Atouguia (Condessa de): 40.
Aveiras (Conde de): 175, 192.
Azevedo, Carlos de: 99, 147
Azevedo, José Pires Lopes de: 171.
Azevedo Gomes (família): 128.

B

Bach:146
Baeta, António Francisco: 104.
Baigell, Matthew: 23.
Barata, Ana: 46.
Barbot (Casa): 12.
Baretta, Maria: 169, 170.
Barros, Magalhães: 226.
Basalisa, José: 132, 227.
Bastos, Victor: 49, 69, 235.
Basto, Maria Angélica: 151.
Batista, Jorge: 11, 84.
Beethoven: 146.

Beresford: 36, 83, 109.
Belas (Marqueses de): 176.
Belmonte (Conde de): 176.
Benedita, Maria Francisca (D.): 184.
Benevides, Francisco da Fonseca: 215, 217, 218.
Benton, Thomas Hart: 23.
Benevolo, Leonardo: 48.
Bergdoll, Barry: 29, 101.
Bessa, Paula Virgínia de Azevedo: 10.
Bessone, Silvana: 6.
Bibiena, Giovanni Carlo: 53, 54.
Biester, Frederico: 229
Bigaglia, Nicola: 128, 145.
Bismark: 169.
Bizet: 74, 92.
Bocage: 151, 169.
Bonifácio, Maria de Fátima: 36, 44, 75, 147.
Bonnard, Leon: 240.
Bordes, Pierre: 90, 203, 215.
Bordalo Pinheiro, Columbano: 1, 6, 11, 12, 13, 14, 18, 27, 31, 46, 63, 64, 65, 68, 104, 106, 108, 123, 124, 125, 164, 165, 192, 204, 205, 210, 212, 216, 221, 231, 232, 233, 234, 235, 238, 240.
Bordalo Pinheiro, Manuel Maria: 40, 232.
Bordalo Pinheiro, Maria Augusta: 6, 165, 183, 232.
Bordalo Pinheiro, Rafael: 31, 33, 64, 65, 67, 104, 105, 123, 165, 209, 232, 235.
Bounsuló (Rajá): 150.
Braga, Pedro Bebiano: 224, 241.
Braga, Sofia Ferreira: 13
Braga, Leandro: 65, 104, 105, 107, 229, 230.
Brahms: 146.
Branco, Camilo Castelo: 89.
Branco, Mariana de Castelo (D.): 157.
Breton: 41, 243.
Bryson, Bill: 76.

Burnay, Henri de (Conde de): 41, 45.

C

Cabanel: 45, 242.

Cabello, Jorge: 51

Cabral, Costa: 36.

Cadaval (Duque de): 176.

Caetano, Joaquim Oliveira: 6.

Caffieri: 133.

Chaves, José Ferreira: 240, 242, 244.

Cão, Diogo: 223.

Cão, Pereira: 2, 9, 10, 11, 14, 15, 17, 19, 27, 34, 58, 68, 73, 82, 90, 101, 106, 117, 120, 121, 122, 136, 138, 141, 143, 147, 148, 149, 152, 154, 155, 157, 158, 159, 169, 187, 195, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 209, 210, 213, 216, 217, 219, 221, 222, 223, 224, 226, 227, 233, 237, 238.

Calado, Margarida: 21.

Calleya, Cipriano: 143, 144, 225.

Camões: 43, 67, 69, 169, 195, 200, 201, 224, 231, 241.

Calvet, Nuno: 12, 30, 99, 167, 227.

Caparica (Condes de): 176.

Carlos (D.): 63, 67, 68, 71, 75, 126, 136, 167, 168, 169, 179, 190, 191, 192, 193, 202, 224, 226, 236, 238, 239, 240, 243.

Carracci, Anibale: 24.

Cardoso, Homem: 12, 30, 99.

Carita, Hélder: 12, 30, 48, 99, 227.

Caroça, Luís (Dr.): 142, 152, 153.

Carlota Joaquina (D.): 175, 176, 181, 184, 186, 193, 217.

Carneiro, Luís Miguel: 8, 50, 202, 234.

Carvalho, Maria da Encarnação Pereira de (D.): 168.

Carvalho, D. Maria Francisca Pereira de (D.): 168.

Carvalho, Ayres de: 5

Carvalhido, Conde de: 41.

Casanova, Enrique: 63, 179.

Castilho, Feliciano de: 66, 169.
Castilho, Júlio de: 156, 221.
Castro, João de (D.): 70, 172.
Cavalini, Pietro: 23.
Cavalluci, António: 181.
Ceia, Benvindo: 34.
Cerqueira, Joaquim (Conselheiro): 136
Cinatti, Giuseppe: 1, 2, 9, 14, 15, 16, 17, 27, 28, 54, 55, 56, 58, 73, 80, 82, 94, 103, 11, 117, 120, 122, 138, 147, 148, 149, 154, 157, 159, 181, 182, 183, 157, 188, 189, 193, 195, 198, 199, 201, 204, 208, 209, 210, 213, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 223, 224, 227, 228, 237.
Chavannes, Puvis de: 11.
Cimabue: 23.
Ciríaco: 178, 198, 216.
Colaço, Branca de Gonta: 39
Constantino, Jenny Dias (D.): 127.
Cordeiro, João Paulo: 144.
Cormon: 242.
Correia, Baronesa de Samora: 143.
Correia, Januário: 204, 205.
Correia, Vergílio: 4.
Correggio: 24.
Côrte-Real, Manuel H.: 5, 29.
Costa, António Luís da: 223.
Costa, Domingos: 34, 130, 169.
Costa, António Félix da: 143.
Costa, José Félix da: 143, 226.
Costa, Lucília Verdelho da: 78.
Costa, Manuel da: 178, 198, 216.
Condeixa, Ernesto: 183, 238.
Constable, John: 45.
Constant, Benjamin: 242.
Constante, Gabriel: 34.
Cotrim, Eugénio do Nascimento: 64, 130, 192, 232.

Coutinho, Rodrigo de Sousa (D.): 178, 197.
Courbet: 41, 61.
Cruz, André Monteiro da: 178, 180, 181, 182, 184, 198, 216.
Cruz, Manuel Ivo: 81.
Cunha, João Alves da: 67.
Cunha, Ribeiro da (família): 139, 140, 141, 142, 152, 225.
Cunha Leal, Joana: 28, 29, 48, 51, 54, 56, 65, 73, 80, 106, 216, 219, 228.
Cunha, Lourenço da: 26, 207.

D

Dacos, Nicole: 6.
Daupias (Colecção): 40, 41.
Delaunay: 242.
Detaillé: 41.
Devisme, Gerard: 26, 90.
Dias, José Constantino: 126.
Dinis (D.): 157.
Dinis, Júlio: 63.

E

Edla, Condessa de: 74, 81, 128, 232, 233, 235.
Elísio, Filinto: 151
Estefânia (D.): 38, 49, 75, 81, 85, 187.

F

Fabri, Ferdinand: 169.
Fabri, Francisco Xavier: 103, 178, 197.
Falcão, Isabel: 237, 238.
Faria, António José Leite de: 161
Feijão, Francisco Augusto de Oliveira: 226.
Ferrão, Bernardo J.: 225.

Ferrario, Carlo: 228.
Fernandes, Paulo Jorge: 67, 75.
Fernando de Saxe Coburgo Gotha (D.): 38, 39, 49, 74, 75, 79, 81, 84, 89, 90, 92, 93, 96, 99, 103, 175, 186, 187, 190, 191, 195, 232, 233, 235.
Ferreira, José Dias: 237.
Ferreira das Tabuletas: 209, 224.
Ferreira, Rosa Maria Trindade César: 47.
Ferreira, S.: 169.
Ferreira, Vítor Matias: 47.
Figueiredo, Manuel de: 173, 236.
Filipe II de Espanha: 11.
Flor, Susana Varela: 9.
Fortuna, Caetano: 207.
Fonseca, Manuel da: 40, 188, 189.
Fontaine, La: 130, 133.
França, José-Augusto: 4, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 45, 46, 48, 63, 64, 73, 80, 83, 89, 98, 99, 103, 111, 113, 203, 204, 211, 232, 233, 234, 238, 240, 241, 245.
Francastel, Pierre: 31, 33
Francesca, Piero della: 24.
Frias, Duarte Nuno Oliva de: 9, 107.
Furtado, Manuel: 207.
Fuschini: 178, 198, 216.

G

Gama, Vasco da: 169, 231, 241, 243.
Garcia, Frederico Ressano: 140.
Garrett, Almeida: 43, 44, 46, 55, 64, 169, 229.
Ghirlandaio: 24.
Gil, Júlio: 12, 30, 99, 167.
Giorgione: 172.
Giotto: 23, 24.
Girão, Moura: 164.
Glória (Barão da): 161, 162, 281, 282.

Gomes, Dordio: 172.
Gonçalves, Anastácio: 8, 40, 41, 237.
Gonçalves, Catarina Valença: 7.
Gonçalves, A. Nogueira: 225.
Gonçalves, Nuno: 31.
Goupil: 41
Goya, Francisco de: 24.
Gozzoli, Benozzo: 242.
Greno, Adolfo: 169.

H

Hausman (Barão): 48, 78.
Henriques, Afonso (D.): 44, 189.
Henriques, Mendo Castro: 35.
Henriques, Paulo: 8.
Herculano, Alexandre: 44, 46, 80, 100, 169, 199, 200, 245.
Hobsbawm, Eric: 1, 74.
Holstein, Domingos Sousa (D.): 112, 157, 159.
Holstein, Maria de Sousa e: 40, 44.
Holstein, Pedro de Sousa (Duque de Palmela): 40, 44, 157, 219.
Hugo, Victor: 44, 242.

J

Jansen (atelier): 130, 131, 173, 236.
Januário, Pedro Miguel Gomes: 53.
João I (D.): 82, 172.
João II (D.): 9, 238.
João IV (D.): 38, 75, 83, 92, 185, 193.
João V (D.): 7, 20, 53, 89, 140, 175, 199.
João VI (D.): 35, 36, 91, 175, 176, 181, 182, 184, 185, 186, 193, 200, 206, 225.
Joany: 17, 215.
José I (D.): 26, 54, 90, 174, 199, 208.

Júnior, Pereira: Veja-se Pereira Cão.
Junot: 83, 103, 176, 177, 197.
Junqueira, (Condessa da): 151, 152, 154.

K

Keil, Alfredo: 69, 164, 230.
Kubler, George: 73.

L

Labourdette, Jean-François: 103, 176.
Lacerda, Alberto: 231.
Ladeck, Gaston: 170.
Lambertini, Evaristo Caetano Serafino: 145.
Lambertini, Maria Luciana Gomes: 145
Lambertini, Michel ‘ Angelo: 145.
Lapa, Pedro: 232.
Laurens, J.P.: 242.
Lawrence: 41.
Lavrado (Marqueses de): 176.
Leão, Francisco G. Cunha: 199.
Leal, Miguel: 9, 11, 73, 82, 90, 106, 141, 159, 202, 221, 222, 223, 224.
Lebrun: 132.
Leite, Maria de São José Pinto: 12.
Levy, Salvador: 236.
Linhares (primeiro conde de): 178, 197.
Lisboa, Maria Helena: 48.
Lino, Raul: 68, 86, 211, 239.
Lippi, Filippo: 23, 24.
Lodi, Francesco A.: 80, 217, 218, 220.
Lopo de Carvalho (família): 142, 152.
Lobato, Gervásio: 50.

Lopes, João Ferreira: 144.

Lopes, Joaquim: 172.

Loureiro, João de Deus Moreira de: 180.

Luís I (D.): 39, 40, 67, 71, 75, 119, 136, 175, 179, 182, 186, 193, 195, 198, 200, 201, 217, 223.

Luckhurst, Gerald: 56, 228.

Lupi, Miguel Ângelo: 60, 61, 231, 235, 240.

M

Macedo, Diogo de: 173, 236.

Machado, Bernardo José Alves: 135.

Machado, Custódia Maria (D.): 161.

Machado, Cyrillo Volkmar: 11, 13.

Machado, José Alves: 135, 136.

Malfassi, Eugénio: 228

Magalhães, Rodrigo da Fonseca: 37.

Maia, Helena: 29, 48, 65, 78.

Malhoa, José: 2, 11, 13, 14, 18, 27, 62, 63, 68, 104, 108, 145, 146, 192, 209, 212, 216, 230, 231, 238.

Malhoa, Joaquim: 230.

Manoel, Bernardo d' Orey: 68

Manuel II (D.): 38, 71, 74, 75, 91, 92.

Manini, Luigi: 2, 9, 14, 17, 27, 56, 57, 80, 104, 105, 106, 108, 210, 216, 228, 229, 230, 235, 238.

Maria Pia (D.): 41, 75, 82, 175, 179.

Maria II (D.): 16, 36, 43, 44, 55, 74, 75, 80, 81, 91, 92, 175, 186, 195, 200, 218, 221, 229, 234, 235.

Mantegna: 24.

Markl, Alexandra: 8, 173, 236.

Markl, Dagoberto L.: 7.

Masaccio: 24.

Matoso, Amélia Evarista: 145.

Maria I (D.): 26, 90, 103, 109, 140, 174, 175, 176, 208, 248.

Marques, Joaquim: 178, 198, 216.
Massena: 83, 176.
Matos, José Sarmiento de: 5, 30, 113, 121.
Matos, Maria Antónia Pinto de: 40, 44, 265.
Mattoso, José: 77.
Maximiliano (Imperador do México): 38.
Meco, José: 223, 227, 271.
Meira, Domingos António da Silva: 104, 105, 168.
Melo, Fontes Pereira de: 35, 37, 39, 73, 101, 136, 235.
Mello, Magno Moraes de: 7, 21, 25.
Mendes, Domingos: 177, 196.
Miguel (D.): 36, 175, 183, 184, 186, 216, 223.
Miguel Ângelo: 23, 24.
Millet: 41, 61.
Miranda, Ana José de Sousa (Viscondessa): 152.
Mota, Costa: 235, 238.
Mónica, Maria Filomena: 37, 39, 73.
Monteiro, Francisco José Gomes: 151.
Monteiro, Patrícia Alexandra Rodrigues: 10.
Mourão, Cátia: 7.
Mourato, António: 26.
Murphy, James: 28.

N

Napoleão: 88, 89, 91, 141, 176.
Napoleão III: 104, 179.
Narciso: 198, 216.
Negreiros, Almada: 211, 212.
Neto, Maria João Baptista: 28.
Neves, Fortunato Augusto das: 239.
Norton, José: 44.
Nunes, Caetano Alberto: 227.

O

Oliveira, Francisco Xavier de Ataíde: 167, 227.

Oliveira, Marques de: 61, 62, 65, 242.

Onofre, José: 104.

Orozco: 23.

Ortigão, Ramalho: 64, 66, 67, 136, 139, 200.

P

Palha, Ana Lúcia Garcez: 170.

Palmeiro, Maria Allen (D.) (Baronesa da Regaleira): 161, 285.

Pamplona, Fernando de: 215, 222.

Pancas, Barão de: 224.

Parsifal: 81.

Paxeco, Fran: 222.

Pedreira, José da Costa: 225.

Pedreirinho, José Manuel: 215, 220.

Pedro II (Imperador): 38, 44, 89.

Pedro IV (D.): 36, 38, 44, 175.

Pedro V (D.): 38, 39, 81, 187.

Pereira, Ana Cristina: 38, 75, 92.

Pereira, Denise: 56, 106, 228.

Pereira, José Fernandes: 178, 180, 197, 198.

Pereira, Paulo: 12, 29, 35, 178, 197, 216.

Pereira, Esteves: 16, 17, 120, 136, 141, 143, 144, 149, 154, 157, 203, 204, 215, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 230, 233, 237, 244.

Pereira, Maria Adelaide de Sousa: 223.

Pérez, José: 241.

Pézerat: 48.

Pimentel, António Filipe: 51.

Pinto Basto: 38, 225.

Pinto, Elias do Carmo Constantino Ferreira Pinto: 126, 285.

Pinto, Maria do Carmo Dias Constantino Ferreira (D.): 126, 285.

Pinto, José Júlio Sousa: 164.
Piolti, Manuel: 17, 180, 181, 184, 215.
Pillement, Jean-Baptiste: 12, 25, 26, 90, 113, 115, 117, 208, 216.
Pinturicchio: 24.
Pizzi, Paolo: 190, 191, 193.
Porfírio, José Luís: 45, 46.
Pombal (Marqueses de): 176.
Pombal (Marquês de): 36, 61, 66, 83, 103, 151, 169, 172, 224.
Porto, Silva: 61, 62, 64, 65, 68, 130, 235, 240.
Portuense, Francisco Vieira: 26, 40, 90.
Praia e Monforte (Marquês): 117, 119, 120, 123, 219, 225.
Proença, Álvaro de (Padre): 47.
Proença, José António: 237, 238.

Q

Queirós, Eça de: 44, 50, 66, 70, 139, 162.
Queirós, Tristão Guedes Correia de (2ª Conde e Primeiro Marquês da Foz): 41, 104, 105, 230, 286.
Quental, Antero de: 66, 67, 70.
Quintas, Maria Alexandra Salgado Ai: 25, 49, 74, 103.
Quintela: 38, 1185, 218, 219.
Quintela-Farrobo: 51, 218.

R

Rafael: 6, 11.
Raggi, Giuseppina: 8.
Ramalho, António: 2, 8, 14, 18, 27, 65, 164, 171, 172, 173, 200, 210, 211, 216, 234, 235, 236, 238, 240.
Ramalho, Maria José Guedes: 234.

Rambois, Achilles: 1, 2, 9, 14, 15, 16, 17, 27, 54, 56, 58, 73, 80, 82, 103, 111, 117, 120, 122, 138, 147, 148, 149, 154, 157, 159, 182, 183, 187, 188, 189, 193, 195, 198, 201, 204, 208, 209, 210, 213, 215, 216, 217, 218, 220, 221, 223, 224, 237.

Ramos, Rui: 35, 37, 63, 67, 68, 71, 73, 75, 100.

Rato, Joaquim Gregório da Silva: 182.

Redondo (Condes do): 176.

Reis, Carlos: 2, 14, 18, 27, 131, 132, 164, 212, 216, 238, 239, 240, 241.

Reis, João Rodrigues dos: 239.

Reis, Maria de Jesus Nazaré Godinho dos: 239.

Reis, Máximo Paulino dos: 178, 184, 198.

Reis, Pedro Carlos: 239, 241.

Reis, Soares dos: 40, 65, 67.

Ressano Garcia: 140, 203, 204.

Ribeiro, António Simões: 26.

Rivera: 23.

Rocha, Joaquim Manuel da: 26.

Rocha, Vicente Paulo: 180.

Rodrigues, Dalila: 13, 60.

Rodrigues, Guilherme: 17, 136, 143, 144, 149, 154, 203, 204, 215, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 230, 233, 237, 244.

Rosa, António Francisco: 178, 197.

Rosas, Fernando: 35.

S

Saldanha (Marechal): 36.

Saldanha, Nuno: 11, 62, 145, 230, 231.

Salgado, Augusto: 10.

Salgado, Dolores Veloso Rodrigues: 241.

Salgueiro, Adriano (Dr.): 135.

Salgueiro, Barata: 143.

Sampaio, Teixeira de: 110, 111, 112.

Sampaio, Emília Angélica Monteiro (D.): 151.

Sanches, Afonso (D.): 157.

Sanquirico, Alessandro: 200, 220.
Santana, Francisco: 158, 221.
Santos, Maria Inácia dos: 161.
Santos, Mariana Pinto dos: 56, 106, 228.
Santos, Paula M. Leite: 40.
Santos, Reynaldo dos: 4.
Sardica, José Miguel: 51.
Sarto, Andrea del: 24.
Schedel, Mariana: 29, 40, 74, 191.
Schiller: 169, 201.
Schinkel: 93, 175.
Schumann: 146.
Scott, Walter: 44, 81.
Seabra, José da Paz de Castro: 151.
Seabra, Joaquim Pedro (Primeiro Visconde de Botelho Seabra): 151.
Seixas, Ernesto: 142, 152.
Sena, Gonçalves de: 26, 207.
Senos, Nuno de Carvalho Conde: 174.
Sequeira, Domingos António: 112, 178, 197.
Sequeira, Gustavo de Matos: 229.
Serrão, Joel: 47, 222.
Serrão, Vítor: 6, 8, 10, 20, 26, 91, 223.
Signorelli: 24.
Siqueiros: 23.
Shanes, Eric: 45.
Silva, Cristino da: 46, 50, 60, 62, 164.
Silva, Domingos Parente da: 50.
Silva, Joaquim Narciso Possidónio da: 188.
Silva, José da Costa e: 177, 197, 199.
Silva, José Francisco da (I Visconde de Estói): 167, 168.
Silva, Jorge Henrique Pais da: 21
Silva, José Custódio Vieira da: 82.
Silva, José Rodrigues da: 144.
Silva, Raquel Henriques da: 28, 35, 45, 47, 216.

Silva, Rebelo da: 225
Silveira, Luís Nuno Espinha da: 67, 75.
Silveira, Maria de Aires: 11, 60.
Sommer, Luís: 142.
Sottomayor, Joaquim Felisberto da Cunha: 170.
Sottomayor, José Lino da Cunha: 170.
Soromenho, Miguel: 6.
Sousa, Bernardo Vasconcelos e: 35, 73.
Sousa, Manuel Caetano de: 109, 111, 112, 175, 177, 196, 197.
Soult: 83, 176.
Souto, Maria Helena: 71
Stoop, Anne de: 12, 30, 84, 100, 148.
Sucena, Eduardo: 158.
Sutton, Ian: 78, 79, 85.

T

Taborda, José da Cunha: 181, 185.
Távora, D. Leonor de Lorena e: 151.
Terra, Miguel Ventura: 244.
Teixeira, José: 39, 74, 92, 110.
Teixeira, José Nunes (Comendador): 225.
Ticiano: 172.
Tiepolo, Gianbattista: 24, 107.
Torres Novas (Marqueses de): 176.
Trajano: 9.
Troni, Joana: 38, 75, 92.
Turner: 45

U

Urbano, Pedro: 40, 44, 137.

V

Vagos (Marqueses de): 176.

Valenças (Conde de): 122, 123, 125, 210, 233.

Vale, Teresa Leonor M.: 6, 161, 233.

Valleflor, Marquês de: 126, 127, 211.

Van Dyck: 172.

Vasco, Grão: 40.

Vasconcelos, Francisco José Maria de Brito Pereira Carvalhal (coronel): 167, 290.

Vaz, Basilisa Carlota: 237.

Vaz, João: 2, 8, 9, 14, 18, 27, 29, 34, 65, 164, 192, 212, 216, 235, 237, 238.

Vaz, João de Morais: 9.

Vernet, Joseph: 132.

Veloso Salgado: 2, 14, 15, 18, 27, 130, 215, 216, 238, 241, 242, 243, 245.

Viana, João Veríssimo de Barros: 161.

Vinci, Leonardo Da: 24.

Vieira, Afonso Lopes: 68, 227.

Victoria Pereira, José Estevão Cacella: 1, 224, 225, 226, 227.

Vitória de Inglaterra: 38.

Vilaça, Francisco: 6, 108, 162, 163, 164, 165.

Vlachou, Foteini: 11.

X

Xavier, Hugo: 40.

Z

Zaffeva, Giovanni: 228.

Zúquete, Afonso Travassos Valdez: 41, 102, 104, 110, 111, 118, 121, 122, 126, 136, 150, 161, 167.