



COORDENAÇÃO
Gonçalo de Vasconcelos e Sousa
Ana Pessoa

ACTAS DO III COLÓQUIO INTERNACIONAL

A Casa Senhorial

Anatomia de Interiores



PORTO

Ficha Técnica

Título

Actas do III Colóquio Internacional
A Casa Senhorial: Anatomia de Interiores

Coordenação e Introdução

Gonçalo de Vasconcelos e Sousa
Ana Pessoa

Local de Edição

Porto

Data

2018

Edição

Universidade Católica Editora – Porto
CITAR – Centro de Investigação em Ciência
e Tecnologia das Artes (EA-UCP)

Tiragem

500 exemplares

Impressão e Acabamento

Clássica, Artes Gráficas - Porto

Concepção Gráfica

Carlos Gonçalves

Depósito Legal

439288/18

ISBN

978-989-8835-42-0

Capa

Pormenor do papel de parede “Cenas do Novo Mundo”, da oficina de Zuber, 2.º quartel do séc. XIX, que decora as paredes da sala com o mesmo nome na Casa de Sezim, em Guimarães, Portugal.

III Colóquio Internacional

A Casa Senhorial: Anatomia de Interiores

16 e 17 de junho de 2016, Porto, Portugal
Escola das Artes – Universidade Católica Portuguesa

Organização:

Prof. Doutor Gonçalo de Vasconcelos
e Sousa (CITAR-Escola das Artes/UCP)
Doutora Ana Pessoa (Fundação
Casa de Rui Barbosa/Minc)

Promoção

Fundação Casa de Rui Barbosa/Ministério da Cultura
Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das
Artes (CITAR)/Universidade Católica Portuguesa
Instituto de História da Arte – FCSH/
Universidade Nova de Lisboa
Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT)

Apoio

Fundação do Ricardo Espírito Santo
PPGAU – Escola de Arquitetura e Urbanismo – UFF
PPGAV – Escola de Belas Artes – UFRJ

Comissão Científica

Prof. Doutora Ana Lúcia Vieira Santos (EAU/UFF)
Doutora Ana Pessoa (FCRB)
Prof. Doutor Carlos Alberto d’Ávila Santos (UPPel)
Doutor Carlos de Almeida Franco (CITAR-EA/UCP)
Prof. Doutor Gonçalo de Vasconcelos
e Sousa (CITAR-EA/UCP)
Prof. Doutor Helder Carita (IHA-FSCH-UNL)
Prof. Doutora Isabel Mendonça (IHA-FSCH-UNL)
Prof. Doutor José Ferrão Afonso (CITAR-EA/UCP)
Prof. Doutora Marize Malta (EBA/UFRJ)
Prof. Doutor Nelson Porto (UFES)

Conselho Editorial

Prof. Doutora Ana Lúcia Vieira Santos
Doutora Ana Pessoa (FCRB)
Prof. Doutor Gonçalo de Vasconcelos
e Sousa (CITAR-EA/UCP)
Prof. Doutor Helder Carita
Prof. Doutora Isabel Mendonça
Prof. Doutora Marize Malta



CATOLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO



CATOLICA
CITAR - CENTRO DE INVESTIGAÇÃO
EM CIÊNCIA E TECNOLOGIA DAS ARTES

PORTO



ÍNDICE

INTRODUÇÃO	5
A VARANDA ALPENDRADA NA EVOLUÇÃO NA CASA SENHORIAL LUSO-INDO-BRASILEIRA — SÉCULOS XVI A XVIII	7
Helder Carita	
DO LUGAR AO HABITAR: ESTUDO SOBRE A CASA-PÁTIO EM GOA	29
Joana Caixinha Silvestre	
QUINTA DAS LAPAS: RECREIO E ERUDIÇÃO NUMA NOTÁVEL MORADA DO 1.º MARQUÊS DE ALEGRETE (1641-1709)	45
Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara & Teresa Campos Coelho	
A VILLA CATHARINO, A ALCÂNDORA BAIANA	69
Maria do Carmo B. E. de Almeida	
O ANTEPROJETO DO PISO NOBRE DE UM PALÁCIO AO BAIRRO ALTO DE FINAIS DO SÉCULO XVII	89
Tiago Molarinho Antunes	
PALÁCIOS IMPERIAIS DO RIO DE JANEIRO NO SEGUNDO REINADO: TRANSFORMAÇÕES E NOVOS PADRÕES DISTRIBUTIVOS	105
Ana Lucia Vieira dos Santos & Rebecca de Castro Leal Costa Reis	
AS CASAS DO COMENDADOR ALBINO DE OLIVEIRA GUIMARÃES	123
Ana Pessoa	
O CICLO DE PINTURA MURAL DE CYRILLO VOLKMAR MACHADO NO PALÁCIO POMBEIRO-BELAS, À BEMPOSTA (LISBOA)	145
Sofia Braga	
O MUSEU CASA DO DR. CARLOS BARBOSA GONÇALVES, JAGUARÃO, RS.	167
Carlos Alberto Ávila Santos	
DO REI D. FERNANDO II AO PRESIDENTE SIDÓNIO. A PINTURA DE CLARO-ESCURO EM PALÁCIOS DA REGIÃO DE LISBOA – PAOLO PIZZI, PIERRE BORDES, EUGÉNIO COTRIM	177
Isabel Mayer Godinho Mendonça	

A CONTRIBUIÇÃO DOS BRASILEIROS DE TORNA-VIAGEM PARA O CULTO DO CONFORTO NA CIDADE DO PORTO. O CONDE DE SILVA MONTEIRO E OS SEUS MODOS DE HABITAR	193
Maria de São José Pinto Leite	
A SALA DE MÚSICA DA CASA DAS BROLHAS EM LAMEGO: PROGRAMAS DECORATIVOS E ICONOGRÁFICOS	215
Inês da Conceição do Carmo Borges	
SOBRE O IMPÉRIO E A HONRA: A DECORAÇÃO E O USO DO ANTIGO PALÁCIO DOS GOVERNADORES DO PARÁ AO TEMPO DE AUGUSTO MONTENEGRO (1901-1908)	235
Aldrin Moura de Figueiredo	
O ESTOJO DE FAQUEIRO E A SUA IMPORTÂNCIA NA SALA DE JANTAR PORTUGUESA DURANTE OS SÉCULOS XVIII E XIX	255
Alexandra Santos	
ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A CASA NOBRE PORTUENSE E OS SEUS OBJECTOS DE LUXO, À LUZ DA PRAGMÁTICA DE 1610	273
José Ferrão Afonso	
NO BALANÇO DAS ONDAS DE UMA CADEIRA DE BALANÇO... O FENÔMENO DOS MÓVEIS AUSTRIACOS NAS CASAS CARIOCAS DE FINS DO SÉCULO XIX	289
Marize Malta	
AQUISIÇÃO DE MÓVEIS E ORNAMENTAÇÃO PARA A RESIDÊNCIA DE UM DIPLOMATA: O GOSTO DE ALEXANDRE SOUSA HOLSTEIN	311
Michela Degortes	

INTRODUÇÃO

Na sua terceira edição, o Colóquio *A Casa Senhorial: Anatomia de Interiores* escolheu a cidade do Porto para a sua realização, tendo o CITAR – Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes, unidade de pesquisa da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa – acolhido a sua organização, inserida no âmbito dos Estudos Patrimoniais, uma das vertentes da sua actividade científica. Em 16 e 17 de Junho de 2016, no pólo da Foz do Centro Regional do Porto da UCP, decorreram os trabalhos deste encontro científico, promovendo a exposição e troca de ideias entre essencialmente investigadores portugueses e um número assaz significativo de pesquisadores brasileiros.

O evento é um desdobramento do projecto desenvolvido, a partir de 2012, pela Universidade Nova de Lisboa (Portugal), em cooperação com a Fundação Casa de Rui Barbosa (Brasil), “A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro: Anatomia dos Interiores”, voltado para o estudo da casa de morada da nobreza e da alta burguesia, entre os séculos XVII e XIX, focando os múltiplos aspectos dos seus interiores. Inicialmente centrado em Lisboa e no Rio de Janeiro, o projecto expande-se actualmente para outras zonas do mundo cultural e artístico luso-brasileiro, de forma a garantir uma leitura das variantes assumidas pelos interiores em diversas regiões de Portugal continental e insular e nos vários estados do Brasil.

A solidificação progressiva do grupo de professores e investigadores associado a este projecto permitiu a apresentação das mais diversas comunicações, possibilitando um avanço no conhecimento de muitas das áreas temáticas abarcadas por este colóquio. Para a comissão de organização, tal constituiu um regozijo efectivo, atendendo a que tal deve ser, no essencial, o principal objectivo de uma reunião científica desta natureza, com um âmbito geográfico assinalavelmente alargado e com comunicantes provenientes de diversos países.

Diferentes aspectos da dimensão arquitectónica dos edifícios, várias artes integradas nos ambientes decorativos – como os estuques, os azulejos ou os papéis de parede –, o empenho dos habitantes das casas na sua edificação ou transformação ou, simplesmente, a relevância de certas artes móveis na decoração dos interiores domésticos constituem alguns dos temas referenciados nestas actas. Também as distintas localizações em Portugal e no Brasil dos edifícios estudados merecem ser assinaladas, pois representam a variedade de temas presentes e o esforço dos investigadores em dar o seu contributo sobre regiões cada vez mais diversificadas dos dois países. Por outro lado, a correlação entre a pesquisa desenvolvida em ambos os lados do Atlântico facilita a edificação de pontes entre distintas experiências de investigação,

permitindo cruzar perspectivas e informações, até porque muitos dos temas, e até alguns dos artistas e artífices, possuem raízes associadas a ambas as realidades geográficas.

O âmbito cronológico das comunicações possibilita, igualmente, uma visão diacrónica, em especial entre as centúrias de Quinhentos a Oitocentos, período de que chegou até à actualidade um vasto número de casos de estudo enquadráveis neste domínio da casa senhorial, numa multiplicidade de perspectivas e de vertentes que se lhe encontram associadas. De Norte ao Sul de Portugal continental, e em diversas áreas do Brasil, o estímulo que a realização desta série de colóquios assume permite que se formem grupos de trabalho e que se promova investigações, a nível académico, museológico e não só, perspectivas envolvendo a casa senhorial, temática riquíssima e pluridisciplinar, pelo leque extraordinariamente amplo de dimensões que representa.

Estamos certos de que as actas dos próximos Colóquios *A Casa Senhorial* trarão novas leituras sobre aspectos cada vez mais minudentes dos interiores domésticos desta natureza, traduzindo uma aposta clara que as elites das diversas localidades, desde a Corte ou a capital até lugares mais distantes, tiveram nas escolhas que se procuravam à moda, seguindo as correntes estéticas do seu tempo, ou apostando, por vezes, em soluções verdadeiramente inovadoras e reveladoras dos gostos desenvolvidos localmente.

Porto e Rio de Janeiro, 19 de Junho de 2017

Gonçalo de Vasconcelos e Sousa

Ana Pessoa

A VARANDA ALPENDRADA NA EVOLUÇÃO NA CASA SENHORIAL LUSO-INDO-BRASILEIRA — SÉCULOS XVI A XVIII¹

Helder Carita

I. Introdução

Coincidindo com as primeiras décadas do século XVI confrontamo-nos em Portugal com um fenómeno particularmente interessante que se prende com a difusão, nos paços reais, de um vasto conjunto de varandas de colunas², cujo impacto visual confere à arquitectura doméstica de matriz erudita características muito peculiares. Este fenómeno cruza-se de forma particularmente significativa com a divulgação, nos finais do século XV, do uso da palavra *varanda* na língua portuguesa, estabelecendo-se entre os dois factos uma clara interdependência cujo estudo merece uma investigação alargada aos domínios da arquitectura e linguística.

Na realidade, contrariamente a termos como alpendre, *balcom* ou *eyrado* que em si designavam espaços de transição entre interior e exterior, a documentação medieval é omissa à referência do termo *varanda* não se encontrando referências a este termo nos dicionários de língua medieval³. Não encontramos assim qualquer referência a esta palavra em textos de cronistas do século XV, como Fernão Lopes ou Gomes Anes de Zurara, observando-se, em oposição, um fluente emprego desta palavra em autores como João de Barros, nas suas *Décadas*⁴, Garcia de Resende na *Crónica de D. João II*⁵, Fernão Lopes

¹ Trabalho realizado no âmbito do projecto “Arquitectura regimentada em Portugal, séculos XVI a XVIII: processos de regulamentação desenvolvidos pela Provedoria de Obras Reais no seu tempo longo”. (FCT/DFRH/SFRH/ BDP/86848/2012), com financiamento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, participado pelo Fundo Social Europeu e por fundos nacionais do Ministério da Educação e da Ciência.

² Usamos o termo de varanda de colunas ou varanda alpendrada para designar uma variante tipológica de varanda que num sentido genérico pode significar também terraço delimitado por peitoril ou pequena sacada delimitada por guarda ou balaustrada.

³ Conf. CUNHA, António Geraldo da – *Vocabulário Histórico-Cronológico do Português Medieval*, 2 vols, Rio de Janeiro, Fundação Casa Rui Barbosa, 2010.

⁴ BARROS, João de, [1563] *Terceira década da Ásia de Ioam de Barros*, Lisboa, Ed. João de Barreira, p. 52, 138.

⁵ RESENDE, Garcia de – *Crónica de D. João II e Miscelânea* (introdução de Joaquim Veríssimo Serrão), Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1973, p. 261.

de Castanheda, na sua *História da Índia*⁶, ou Fernão Mentes Pinto nas suas *Peregrinações*⁷.

Embora muito transformadas ou desaparecidas, estas emblemáticas varandas de colunas, ficaram registadas na iconografia e na documentação da época, podendo-se concluir, de um estudo centrado neste tema, a notável importância que esta tipologia adquire na arquitectura e na vida social da época. Neste conjunto, as varandas do Paço Real de Leiria como as do Paço da Ribeira adquirem valor paradigmático, não só pelas suas proporções e impacto visual, como pelo facto de, nos dois paços, a varanda se apresentar como elemento privilegiado de afirmação do poder real.



Fig. 1 – Castelo de Leiria destacando-se ao centro a varanda. Foto At. Helder Carita.

No caso do Paço Real de Leiria (fig. 1), as suas varandas parecem constituir uma espécie de génese que, recuando à primeira metade do século XV, tem aqui a primeira manifestação desta tipologia arquitectónica em Portugal. Construído no reinado de D. João I, o paço apresenta fortes afinidades estéticas ao nível do pormenor com o convento de Batalha, evidenciando-se os dois edifícios como marcos da ascensão de D. João I a rei de Portugal e respectiva legitimação da nova dinastia de Aviz.

No caso do Paço da Ribeira (fig. 2) mandado construir por D. Manuel, nos inícios do século XVI, a sua condição de sede permanente da corte e das principais instituições de administração do Estado confere a este palácio e às suas varandas um sentido de epicentro dos destinos de todo o País. Com uma extensa ala debruçada sobre o terreiro, as suas cenográficas varandas foram palco das mais importantes representações e cerimónias da corte sendo por isso descritas com particular ênfase por viajantes e cronistas régios⁸. Do Paço da Ribeira vemos esta

⁶ CASTANHEDA, Fernão Lopes de [1833], *Historia do Descobrimento e Conquista da Índia pelos Portugueses*, Lisboa, Typografia Roldianna, vol. VIII, p. 90 e p. 386.

⁷ PINTO, Fernão Mendes [1614], *Peregrinação de Fernam Mendez Pinto en que conta ...*, Lisboa, Pedro Crasbeek, pp. 92, 113, 149.

⁸ RESENDE, Garcia de, “*Ida da Infanta Dona Beatriz pera Saboia*” (Crónica de D. João II e Miscelânea), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1973.

tipologia manifestar-se nos mais importantes paços régios de época manuelina, caso do Paço Real de Coimbra, do Paço Real de Évora, do Paço Real de Almeirim, do Paço de Santos (fig. 3) ou Palácio dos Estaus no Rossio, confirmando o conjunto a importância crucial que assumem estes elementos na cultura arquitectónica desta época. Dos paços régios esta tipologia estende-se, ainda, como elemento de grande impacto estético, a palácios e quintas da alta aristocracia onde destacamos casos emblemáticos como a Quinta da Bacalhoa em Azeitão, (fig 4A) a Quinta Vale Flores em Santa Iria da Azoia, o Palácio dos Duques de Aveiro em Azeitão, o Palácio dos Condes de Basto e o Solar Monfalmim (fig. 4B), em Évora ou o Paço dos Silveira em Góis.



Fig. 2 – Pormenor da vista de Lisboa com o Paço Real da Ribeira em destaque. Iluminura da *Crónica do Rei D. Afonso Henriques* de Duarte Galvão. Séc. XVI. CMC/Museu Biblioteca Condes Castro Guimarães. MCCG. 14.

Este último, demolido no século XIX, ganha particular significado neste estudo pelo projecto estar ligado a dois importantes arquitectos, Diogo de Castilho e Diogo Torralva, e, por outro lado, ser conhecido o seu contrato de obras, que prescrevia uma varanda de colunas entre dois torreões mais altos, destacando o texto: “...e os arcos que se ouverre de fazer nas varandas segundo forma do debuxo serã chãfrados cõ sua volta Redomdo (...) e averã suas colunas e vasas e capiteis de pedra dãça e serã muy be laurados ao Romã e as colunas Redomdas...”⁹.

⁹ CORREIA, Vergílio, *Um Tímulo Renasença. A Sepultura de D. Luís da Silveira, em Góis*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1921, p. 34 (Lisboa, Freguesia dos Mártires, 10 de Abril de 1529).

Do cruzamento da iconografia com a consulta de documentação da época, a varanda aparece, ao longo do século XVI, com uma clara conotação régia e de prestígio, em sintonia com a torre, que constituía na época medieval o elemento fundamental de caracterização da casa nobre. É assim que numa carta enviada pelo Senado da Câmara de Lisboa é mencionando: “em derradeiro de Junho de 1518, na varanda del rej nosso senhor sendo sua alteza presente nos mandou sua alteza chamar dom Pedro e Joam bramdam e joham fogaça”¹⁰.

A par das várias referências à varanda “del rey”, observamos também a designação de “varanda da rainha” que vemos, em 1508, ser mencionado no livro de receita e despesa de André Gonçalves; “mais deu e pagou ao dito pero de carnyde de seis degraos de pedraria que lavrou e assentou na varanda da Rainha por avemça trezentos reaes”¹¹. No Paço Real de Coimbra observamos, num auto de medições do Paço, a mesma repetição de referências à “varanda da Senhora Rainha”¹².



Fig. 3 – Pormenor com o Palácio Real de Santos. Iluminura de Francisco de Holanda e Simão Bening in *Genealogia dos Reis de Portugal*. Fs.8. British Library. Add. 12531

A varanda como espaço simbólico de prestígio estende-se à arquitectura naval, facto salientado por Jerónimo Lobo no texto do seu *Itinerário*, ao descrever “mandou vir o Vizo-Rey das outras naos os capitais e oficiais os quais (...) tiverão em conselho que se fes na varanda do Viço-Rei”¹³. Na sua forte conotação de prestígio a varanda de colunas ou alpendrada destaca-se como um elemento arquitectónico que, de usufruto da vista e da paisagem, se eleva a elemento de representação e gala. Organizada como um camarote ou frisa de teatro no seu

¹⁰ *LIVRO das Posturas Antigas*, introdução e notas de Maria Teresa Campos Rodrigues, Lisboa, CML, 1974, p. 209.

¹¹ CONDE de Sabugosa, *O Paço de Sintra*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1903, Doc. II, p. 225.

¹² SOUSA VITERBO, *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos ...*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1904, vol. II, p. 321 (*Mediçam das obras dos paços delrey Nosso Senhor que fez Gomçalo Madeyra ...1522*).

¹³ LOBO, Jerónimo, *Itinerário e Outros Escritos Inéditos*, Porto, Livraria Civilização Editora, 1971, p. 156.

enquadramento de arcarias a varanda assumia em momentos de festas e celebrações uma função de enaltecimento para quem de cima era visto por todos os que se encontravam em baixo.

A produção de grandes varandas de colunas na arquitectura dos paços reais e grandes casas senhoriais manifesta-se, porém, como um fenómeno próprio do século XVI, observando-se um progressivo declínio ao longo do século XVII e respectiva perda de importância destas estruturas na arquitectura civil.



Fig. 4 – A Varanda da Quinta da Bacalhoa, Azeitão. Foto At. Helder Carita Fig. 4B- Paço dos Monfalim, em Évora. Foto At. Helder Carita.

Exemplo de declínio da varanda a partir do século XVII, são as sucessivas obras efectuadas no Paço da Ribeira onde são demolidas as monumentais varandas de ligação ao baluarte. Pelas iluminuras do século XVI com vistas do Terreiro do Paço, verifica-se o desaparecimento das varandas do chamado Paço dos Infantes e da antiga Casa da Índia e Mina, cujas fachadas se desenvolviam num corpo paralelo às margens do Tejo. Outro caso emblemático é o da Casa dos Bicos, que aparece representada num painel de azulejos dos inícios do século XVIII (fig. 5) com a antiga varanda entaipada e apenas uma porta sacada para o exterior. No mesmo azulejo, de grande precisão iconográfica, verificamos um pouco depois a mesma situação no Palácio dos Condes de Linhares onde uma varanda mirante no alto de uma das torres aparece igualmente fechada. O Palácio de Santos (fig. 3), que na iluminura de Simão Bening¹⁴ é representado com uma extensa varanda de colunas, perde-a nas obras que recebe ao longo do século XVII e XVIII, dando origem a uma simples varanda terraço, denotando estes casos uma passagem de moda e uma perda de importância destas estruturas semi-exterores.

¹⁴ BENING, Simão; HOLANDA, António, *Genealogia dos Reis de Portugal*, British Library. Londres.

Perdendo importância, as varandas de colunas ou alpendradas não desaparecem na arquitectura, mas tendem a recolher-se em pátios ou nas traseiras sobre os jardins, sem o carácter cenográfico e festivo como se afirmaram no século XVI com particular incidência no reinado de D. Manuel I e D. João III.

Este declínio do uso e importância das varandas na arquitectura portuguesa parece, no entanto, não se processar da mesma forma na arquitectura construída na Índia e no Brasil, onde circunstâncias sociais e climáticas especiais, com temperaturas quentes e húmidas, determinaram o largo uso destas estruturas assim como a sua adaptação às novas condições meteorológicas. Na Índia, o cruzamento entre arquitectura e a linguística volta a repor-se quando constatamos que os espaços de varanda vão constituir-se como o elemento estruturante do modelo de casa colonial, em sintonia com a divulgação da palavra varanda que irá ser adoptada no inglês e, a partir deste, integrada na língua francesa.



Fig. 5 - Vista da zona da Ribeira junto da Casa dos Bicos, mostrando as varandas desta casa assim como as da Casa dos Condes de Linhares entaipadas. Azulejos dos inícios do séc. XVIII. Museu da Cidade de Lisboa.

II. Varanda, eirado e alpendre

A emergência e generalização do uso da palavra varanda na língua portuguesa coloca questões muito complexas quanto à sua origem,

significado e processo de divulgação, não só na Europa como na Índia. Dos debates que se levantaram ao longo do século XIX e XX sobre a origem da palavra, é, sem dúvida, a obra de Juan Coraminas, e o seu *Diccionario Critico e Etimológico...*¹⁵, que nos fornece alguns dos dados mais sólidos e conclusivos sobre esta questão. Na extensa entrada que realiza para a palavra varanda o autor conclui que a palavra não é nem de origem europeia nem indiana, mas anterior, remontando ao domínio das línguas “indo-europeias”. Pelo rigor do seu discurso, transcrevemos parte das suas conclusões: “si *varanda* significó em la Índia antigua “barrera” tabiquen, mota, divisória”. Si em boca de los viejos lituanos era um ruedo o aro que encuadra una ruedao un grupio de animales, y ssi em português, castellano, mozarabe, vasco, catalan y occitano coinciden en postular un substrático VARANDA com el sentido de “barandilla” “cerca de madera”, “redil”, “corralito”, “barricada” esta claro que todo esto es uno y que los romances de le Occidente solo pueden haberlo recibido del sorotápico”(…) y outras lenguas orientales del domínio indoeuropeu”¹⁶.

Embora comum a um conjunto de línguas como o português, castelhano, moçarabe, basco, catalão, occitano e lituânio, o uso desta palavra, na Idade Média, é muitíssimo raro, e, de acordo com o seu campo semântico, circunscrito a um ambiente rural relacionado com o sentido de cerca, guarda, redil, curral ou barricada.

Linguistas como Sebastião Dalgado¹⁷, José Pedro Machado¹⁸, Hobson-Jobson¹⁹ ou Houaiss²⁰, referem o aparecimento (manifestação documentada) do vocábulo varanda, na língua portuguesa, nos finais do século XV, considerando a sua mais antiga menção a surgida no *Roteiro da Viagem de Vasco da Gama* (1498), cujo texto refere: *e vêu ter comnosco onde estávamos em hua **varanda** onde estava hu grande castiçall de arame que nos alumiaua.*

Na nossa investigação conseguimos, porém, detectar uso da palavra varanda em dois documentos anteriores àquele *Roteiro*, facto que

¹⁵ COROMINAS, Juan, *Diccionario Critico Etimológico Castellano e Hispánico*, Madrid, Ed. Gredos, 1980, Vol. V, pp. 497-500.

¹⁶ IDEM, *Ibidem*, vol V. p. 499.

¹⁷ DALGADO, Sebastião, *Influência do Vocabulário português em línguas asiáticas*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1919.

¹⁸ MACHADO, José Pedro, *Diccionario Etimológico da Língua Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1.^a ed. 1951, Vol. V, p. 376.

¹⁹ HOBSON-JOBSON, *A Glossary of Colloquial anglo-indian Words and Phrases*, Londres, John Murray Street, 1903, pp. 964-965.

²⁰ HOUAISS, António, *Diccionario do Português Actual*, Lisboa, Circulo de Leitores, 2011, Vol. II, p. 2354.

permite uma outra perspectiva sobre esta questão. O mais antigo destes documentos, datado de 1436, é uma carta régia enviada pelo rei D. Duarte I ao seu vedor de obras, relativa a obras no convento da Batalha, e encontra-se transcrito pelo Cardeal Saraiva nas suas *Obras Completas*.²¹ Ainda que se tenha sido perdido o original, a autenticidade do seu conteúdo é confirmada por vários historiadores²², atendendo aos detalhes do texto, com destaque para a referência ao escrivão Joham do Porto que, precisamente neste período de 1434 a 1436, integra a chancelaria régia de D. Duarte, acompanhando o rei a Alcobaça, Évora, Montemor e Santarém²³. No texto da carta é referido: “...e quanto ao arco da caza do palratorio, que já está começado em rosto da caza primeira, queremos que se acabe; e quanto as **varandas** que se havião de ladrilhar, ou lagear de lageas portaes, faça-se assy como o dito senhor tinha ordenado...”

Encontrámos outra carta régia, já do reinado de D. João II, datada de 1481, sobre obras a serem efectivadas na cidade de Évora, que menciona: “...nos avemos por nosso serviço proveito e nobrecimento dessa cidade que se acabe o chafariz e cousas que nelle som ainda por acabar, (...) e bem assy a **varanda** que he começada e que Johane Mendes nosso cavaleiro tenha dello cargo”²⁴. A forma como a carta designa simplesmente “a varanda”, dispensando a indicação do edifício a que pertenceria tem aqui um significado particular, pois evidencia a singularidade deste elemento na cidade de Évora. Na realidade esta varanda integrava-se nos novos paços da câmara da cidade, abrindo-se sobre a praça do Geraldo com uma vasta colunata correndo a toda a largura da fachada. Embora o edifício tenha sido demolido no século XIX, existe uma fotografia onde podemos confirmar a sua fisionomia e estética, na qual a varanda se constituía como elemento fundamental da imagem da cidade.

Da análise destes dois documentos emerge o facto de que, em Portugal, a palavra varanda sofre uma significativa alteração semântica apresentando-se no século XV um significado já consolidado de “espaço arquitectónico”, e não o sentido de simples guarda, peitoril ou grade, que encontramos no traço semântico original da palavra, tanto nas línguas europeias como em sânscrito. Cabe, no entanto, salientar que o

²¹ SARAIVA, Cardeal, *Obras Completas*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1872, Tomo I, p. 332.

²² Saul Gomes estuda e confirma a sua autenticidade voltando a transcrever o documento em “Ética e Poder” in *Actas do III Encontro sobre História Dominicana*, Fátima, 1986.

²³ *Chancelarias Portuguesas. D. Duarte I*, Lisboa, Centro de Estudos Históricos da UNL, Vol. III, pp. 29, 37, 39, 58, 64, 92, 161, 287, 304, 500, 565.

²⁴ PEREIRA, Gabriel, *Documentos da História da Cidade de Évora*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998, pp. 154-155.

gradeamento ou peitoril permanece como um eixo de significação, pois a varanda separa-se de outro tipo de estruturas semiabertas como o alpendre, por ser delimitada face ao exterior por um gradeamento. No Brasil este facto manifesta-se de forma muito particular na designação das guarnições laterais das redes de dormir que aparecem referidas em inventários antigos como: “redes com suas varandas”²⁵.

Para o nosso estudo é significativo que, em castelhano, desde a primeira referência conhecida da palavra, datável de 1460 e incluída na *Cronica de Alvaro de Luna*²⁶, *baranda* ou varanda mantenha o seu sentido original de gradeamento. Constatamos este facto logo no primeiro dicionário da língua espanhola, editado por Sebastian Covarrubias, em 1610, com título de *Tesouro da língua Castelhana...*, onde o autor define varanda como “lo enredado de los corredores, por ser como varas, por outro nombre varaustes, quasi varafustes”²⁷. No século seguinte o *Diccionario de Lengua Castelhana*, publicado pela Real Academia Espanhola, mantém igualmente um sentido restrito para a palavra²⁸, com pequenas variantes.

Se varanda ou *baranda* tem um uso diminuto em Espanha, em Portugal observamos um fenómeno inverso. Das pontuais referências documentais ao longo século XV, nas primeiras décadas do século XVI e de forma contínua, dá-se uma quase explosão do uso do termo, que das chancelarias régias passa aos mais diversos domínios literários e documentais, como testamentos, contratos de obras, inventários ou mesmo desenho técnico. Numa análise aos desenhos das fortalezas de Duarte Darmas, elaboradas entre 1508 e 1509, verificamos o uso do termo varanda na legenda da planta do castelo e paço do alcaide da cidade de Castelo Branco²⁹ (fig. 6).

²⁵ LEMOS, Carlos, *Cozinhas Etc...*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1978, p. 47.

²⁶ COROMINAS, Juan, *Diccionario Critico Etimológico Castelhana e Hispânico*, cit. supra, Vol. V, pp. 497-500.

²⁷ COVARUBIAS, Sebastian [1610], *Tesouro de la Língua Castelhana o Espanhola...*, Madrid, Luís Sanches, Vol. II, p. 203.

²⁸ *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Real Academia Espanhola, 1726-1739.

²⁹ IAN/TT, Darmas, Duarte, *Livro das Fortalezas de Duarte Darmas*, 1508, fl. 126.

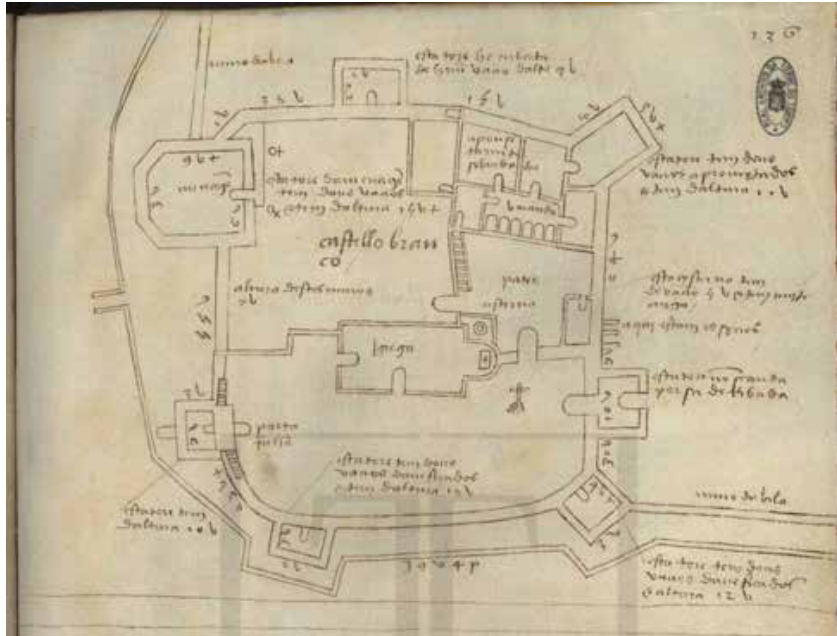


Fig. 6 - Planta do castelo de Castelo Branco, com representação do paço do alcaide e referência anotada pelo autor à varanda destas casas. INA/TT, *O Livro de Duarte Darmas*, 1508, fl. 126.

Em paralelo com a generalização desta palavra em Portugal, constatamos que as estruturas designadas por varandas surgem, não só na arquitectura doméstica e nos paços régios, mas também na arquitectura civil e naval bem como, ainda, na arquitectura religiosa, onde os espaços de envolvimento dos claustros são referidos de forma sistemática como varandas³⁰. Noutro sentido, em castelhano estas estruturas semi-exteiores são designadas “galerias ou corredores”, evidenciando-se o nosso afastamento e inovação do campo semântico da palavra varanda.

De facto a forte divulgação do termo em português parece assinalar algo de novo no domínio da arquitectura, a que os termos medievais como alpendre, eyrado ou balcão já não satisfaziam, tornando-se assim necessário um novo termo, ou a recuperação de um outro com capacidade de incorporar um novo sentido. Na compreensão deste processo, João de Barros fornece uma pista extremamente importante

³⁰ Das referências textuais às varandas do claustro do mosteiro da Batalha constatamos vários documentos do século XVI a mencionar este facto, sendo exemplo o contrato de obras assinado por André Pyres em 1513 para o convento de São Francisco de Évora, transc. em Sousa Viterbo, *Dicionário Histórico dos Arquitectos ...*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1899, Vol. II, p. 88.

ao utilizar, nas suas *Décadas*, a expressão *varandas ou eirados de vista*³¹. Se esta explicação mostra que a palavra não se encontrava ainda suficientemente divulgada, o autor, ao atribuir a *varanda*, o significado de *eirado de vistas* define varanda como uma variante de eirado, isto é, um *eirado de vista*, sugerindo uma génese desta estrutura arquitectónica no eirado, que vemos ter uma forte divulgação na Idade Média. Esta estrutura, de origem latina, aparece logo em documentos do século XIII, como verificamos num contrato de aforamento de casas, realizado pelo Mosteiro de Chelas, datado de 1280, e que menciona: “*E esse Stevã pirez nen seus sucessores non deven fazer sobressas nossas Casas eyrado nen Janella nen Jamineyra nen outra cousa nenhuna que a nos enpeesca en essas nossas casas...*”³². Encontramos também esta palavra nos séculos XIV e XV, em posturas medievais da Câmara de Lisboa. Com base nelas, podemos verificar que, no seu uso mais comum, o termo *eyrado* designava um terraço no último piso. Muito mais tarde, no século XVIII, Bluteau, no seu *Vocabulário*, define eirado no mesmo sentido, “*o lugar que sobre o resto das casas, ou em outra parte delas fica descoberto para tomar ar.*”³³

Ao longo da nossa investigação detectamos, no entanto, que o termo *eyrado*, nos finais da Idade Média, apresenta um campo semântico alargado integrando estruturas arquitectónicas que hoje designaríamos por mirante. Neste sentido, constatamos na documentação manuelina sobre obras no Paço da Ribeira que o mirante de colunas situado no alto do torreão, a meio da varanda, é referido como *eyrado*, assinalando um documento de pagamentos ao mestre carpinteiro: “*as janelas que fez luís gomes no ejrado da torre de sobre o almazem que sam as janellas tres*”³⁴. No mesmo sentido se situa um Tombo do Paço de D. Pedro, Mestre da Ordem de Aviz, localizado nesta vila do Alentejo, onde é descrito um eirado “*...lageado com peitorijs de pedraria laurada em arcos, e sobre ho peitoral colũnas de mármore, ho tecto do qual eirado he hũ corucheo comprido telhado de telhões pítados com hũa grande grimpã de ferro com sua bandeira de ferro e sũas pomas tudo muito loucaõ...*”³⁵.

31 BARROS, João, *Décadas da Ásia*, Vol. III, Tomo V, reed. [Lisboa], Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, p. 7.

32 *O Archeologo Português*, Lisboa, Museu Ethnographico Português, Série I, Vol. 9, n.º 11-12, 1904, p. 71 (Mosteiro de Chelas, m. 178).

33 BLUTEAU, Rafael, *Vocabulário Português e Latino...*, Coimbra, Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1712, vol. III, E, p. 19.

34 SENOS, Nuno, *O Paço da Ribeira 1501-1581*, Lisboa, Editorial Notícias, 2002, p. 255.

35 COSTA, Maria Clara Pereira da, “A vila de Avis, Cabeça da Comarca e da Ordem. Século XVI a XVIII. Tombos de Direitos, Bens e propriedades”, in *Revista do Instituto Geográfico e Cadastral*. Sep., n.º 2. Lisboa, 1982.

Em termos linguísticos, “eyrado” vai deixando de ser usado na linguagem comum como que cedendo lugar à palavra “varanda”, que adquire um campo semântico alargado, abarcando um leque de tipologias espaciais que vão dos espaços semiabertos com cobertura até aos mais abertos em terraço. Constatamos este processo de passagem do termo eirado para varanda no caso do conjunto urbano do Terreiro do Paço. Iniciado em 1498, onde era prescrita a construção de um eirado nas boticas da Ribeira “...e se faram (as boticas) dabobada e de tijolo com **eirado** do longo por cima dellas com seu peytoril pera a Ribeira de pedraria e descoberto”³⁶. Décadas depois estes eirados já são designados como varandas, como menciona o *Tômbio de Propriedades Foreiras a Camara de Lisboa de 1573*³⁷ que ao descrever estes edifícios vai referindo; “...e escada da varanda nova da cidade por onde também se servem para as casas onde pousa a infanta D. Maria...”³⁸ ou mais adiante “...defronte do açougue da carne, entre a dita humbreira e a escada que vae para a varanda nova”³⁹.

Em contraponto com o eirado, o alpendre mantém desde a Idade Média um campo semântico estável, significando uma cobertura de protecção junto da entrada do edifício. É este significado que encontramos também em Bluteau, no seu *Vocabulário*, onde o autor descreve alpendre como “*uma espécie de tecto sustentado por colunas ou pilares diante das portas das casas & igrejas*”⁴⁰. Em clara concordância na descrição dos paços do alcaide de Castelo Branco, de 1505, descreve-se “...defronte da dita entrada estaa logo huu **alpendre** sobre quatro arcos de pedraria muito bem obrados e sobre eles hua varanda”⁴¹.

Definindo-se como uma cobertura colocada em frente da porta, alpendre conota um sentido espaço de transição para o interior opondo-se a varanda, que do interior se define como um espaço de transição para o exterior. Nestas subtis oposições, alpendre “recolhe-se” para o privado e o sagrado a varanda “abre-se” ao profano e ao mundo.

Na relação de varanda com eirado, emerge de forma evidente este último que se definia como um espaço localizado no alto de um edifício – um

³⁶ INA/TT Corpo Cronológico, Parte 3, Maço 1º, Doc. 30, transc. In Helder Carita, *Lisboa Manuelina e a Formação de Modelos Urbanísticos da Época Moderna*, Lisboa, Livros Horizonte, 1999, pp. 210-211.

³⁷ Arquivo Histórico da CML, *Tômbio de Propriedades Foreiras a Camara de Lisboa - 1573*. Conf. A. Vieira da Silva, *As Muralhas da Ribeira de Lisboa*, Lisboa, Vol. I, 3.ª ed., 1987, p. 51.

³⁸ IDEM, *Ibidem*, Livro 1º, fls 144v.

³⁹ IDEM, *Ibidem*, Livro 1º, fls 163.

⁴⁰ BLUTEAU, *Vocabulário* ..., Lisboa, Vol. I, cit. supra, p. 279.

⁴¹ GONÇALVES, Iria, *O Tômbio da Ordem de Cristo. Beira Interior Sul*. Vol. V, Lisboa, IHM da UNL, 2009. p. 242.

terraço – vocacionado para receber luz ou apanhar ar. Varanda por outro lado afasta-se deste sentido ao estruturar-se como um espaço organizado longitudinalmente em função de uma vista que lhe determina um sentido de fachada, sendo delimitado para o exterior por uma guarda ou parapeito. A esta lógica de espaço aberto longitudinal organizado em função de uma vista, acresce um sentido de estrutura para ser vista do exterior, como componente fundamental do alçado. Ao sentido lúdico e recreativo, o efeito de claro-escuro, os ritmos das arcarias, o desenho de guardas, colunas e capiteis constituem elementos de valorização estética que tendem a conferir à varanda um sentido cenográfico de prestígio e representação. Na nossa interpretação terá sido o carácter de prestígio, nobreza e representação que determinou a recuperação de uma palavra de uso muito raro, chamada para expressar novos valores socioculturais que, por sua vez, se exprimiam na arquitectura com novas estruturas vivenciais.

III. Emergência e evolução da varanda na Índia nos séculos XVI e XVII

A forte presença que as estruturas em varanda adquirem na arquitectura portuguesa do século XVI manifesta-se igualmente nos territórios ultramarinos tomando, no entanto, aspectos peculiares e novas configurações, face a diferentes condições socioculturais e climatéricas, muito diferentes das europeias.

Mais uma vez recorremo-nos, sobretudo, de documentação escrita, dado o desaparecimento ou a radical transformação que sofreu o património construído nos primeiros séculos de presença portuguesa tanto na Índia como no Brasil. Para o caso da Índia, onde no século XVI a casa real concentrou grande parte das suas energias, as fontes são ricas de descrições, crónicas e cartas. Para o nosso estudo, Gaspar Correia ocupa porém um lugar de relevo. Na realidade, depois de ter sido secretário de Afonso de Albuquerque, o autor ocupou o cargo de vedor das obras da cidade de Goa⁴², explicando a sua grande sensibilidade à arquitectura e à construção, o que confere uma particular relevância ao seu texto, *Lendas da Índia*.

É assim que Gaspar Correia nos faculta a primeira descrição de uma varanda assinalando, de forma emblemática, as casas do capitão da fortaleza de Cochim. O edifício, construído no ano de 1506, era formado em quadrado com cinquenta palmos, aludindo o autor: “...e nas

⁴² CORREIA, Gaspar, *Lendas da Índia*, Lisboa, Real Academia das Ciências, Livro I, tomo II, p. 472.

outras duas esquinas fizeram torres quadradas, asy de dous sobrados, (...) e **de huma torre a outra, varandas** e por baixo casinhas apartadas para mercadores grossas e em cima casas de aposento pera o capitão e alcaide mór e sua gente”⁴³. Esta varanda, enquadrada entre duas torres e situada no piso nobre, lembra de forma evidente o Paço Real de Leiria e o Paço de Porto de Mós repetindo uma solução que vemos manifestar-se até ao século XVIII, como é exemplo o Palácio Fronteira e ainda o Paço de Bertandos, em Ponte de Lima.

Mais de um século depois, António Bocarro, pelos anos de 1635, volta a descrever o edifício salientando igualmente a presença de uma larga varanda: “a fortaleza onde assiste o capitão está a borda do rio, doze paços afastada d'elle. Não está oje em forma de fortaleza, senão tudo feito em casas. As que vive o capitão tem hua **varanda** na frente do rio, de quinze paços de comprido e sete de largo e pegado a ella, hua **torre...**”⁴⁴.

Nas duas descrições a varanda emerge no conjunto arquitectónico como um elemento de valorização estética e de afirmação de poder, constituindo-se por outro lado como uma componente fundamental de caracterização de casa nobre. Esta função de afirmação de poder e nobilitação transparece de forma subtil numa outra referência de Gaspar Correia que, ao descrever as casas do capitão de Dabul, menciona: “cazas místicas térreas, numa das quaes, com sua varanda se recolhe o capitão...”⁴⁵. Além de um sentido de nobilitação, verificamos que estas estruturas são usadas como grandes espaços de vivência quotidiana numa clara adaptação ao clima quente e húmido, facto salientado por Gaspar Correia ao referir que Afonso de Albuquerque, em Goa: “...ordenou que dentro do castello em huma varanda das casas que era grande se dicessem as missas...”⁴⁶.

Na nossa pesquisa de referências documentais sobre estruturas avarandadas, vinculadas a uma época recuada do século XVI e XVII, revelou-se de particular significado um conjunto de casas de capitães e governadores localizadas em fortalezas ou baluartes integrados no sistema defensivo da cidade de Goa onde registamos a presença quase sistemática de varandas. Construídos com fundos da Fazenda Real, a manutenção destes edifícios foi entregue ao Senado da Câmara de

⁴³ IDEM, *Ibidem*, Livro I, tomo II, p. 640.

⁴⁴ BOCARRO, António, *O Livro das Plantas de Todas as Fortalezas, Cidades e Povoações do Estado da Índia*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. II, 1992, p. 199.

⁴⁵ CORREIA, Gaspar, *Lendas da Índia*, Lisboa, Real Academia das Ciências, Livro II, tomo II, p. 120.

⁴⁶ IDEM, *Ibidem*. Livro II, tomo II, p. 158.

Goa de que resultou a salvaguarda de um número significativo de contractos de obras⁴⁷.

Neste grupo, as casas do capitão do Passo de São Tiago⁴⁸ (Banastarim) adquirem particular significado pela existência de dois contratos de obras para este edifício, um ainda nos finais de século XVI, e outro de 1654. No primeiro contracto, datado de 20 de Março de 1594, era estipulado a construção de uma varanda, mencionando o texto: “...e hade lançar hua varanda com sua grade e colunas torneadas e assi hade fazer quatro portas chaas...”⁴⁹. Além da importância desta estrutura no conjunto arquitectónico, as grades e colunas “torneadas” testemunham o grau de requinte de acabamentos que, em Goa, irá conferir particularidades a estes conjuntos. Já em meados do século seguinte, em 1654, a Câmara realiza obras de reabilitação neste edifício, referindo o contrato “...e porá quatorze esteios grandes na galeria e na varandaem razão do embate da envernada”⁵⁰. Poucos anos depois um outro contrato de obras dá-nos a presença de uma varanda, agora no Paço de Dauguim, mencionando: “...e no passo de Daugy na camara do Sr Governador metera dous mil covados de ripas de malte he quatro aguieiros serrados e hum aguieiro na **varanda** de dez côvados serrados de malte”.

Dos primeiros anos de instalação na Índia onde as varandas assumem, na arquitectura, um claro protagonismo observamos em Goa uma adaptação destas estruturas ao clima e à vida quotidiana, passando a ser preenchidas por uma espécie de gelosias designadas inicialmente por adufas e mais tarde por carepas⁵¹. Construídas num engradado muito fino, preenchido com placas de ostra colocada em escama, estas gelosias dividiam-se em zonas fixas e móveis. De grande sofisticação técnica, as finas pequenas placas de ostra, pela sua transparência, permitiam a iluminação dos espaços enquanto a sua colocação em escama possibilitava a circulação do ar, servindo assim de estrutura de ventilação dos interiores.

⁴⁷ Esta documentação da Câmara de Goa foi mais tarde integrada nos *Nacional Archives of Goa*, situados na cidade de Pangim, na Índia.

⁴⁸ Estas casas ainda são referidas, nos inícios do século XX, como uma bela habitação, pelo Pe. Gabriel de Saldanha, *História de Goa-Monumentos Arqueológica*, Nova Goa, Livraria Coelho, 1926, p. 219.

⁴⁹ Nacional Archives of Goa, *Livro de Acordãos e Assentos (1592-1599)*, fls. 83, 83v (Arrematação da obra de carpintaria da torre (do Paço) de São Tiago de 20 de Março de 1594).

⁵⁰ Nacional Archives of Goa, *Térmos de Obras (1654-1655)* Ms. 7832, s.n. (Contrato de obra que fez com Matheus Pyres das obras de retelhamento do passo de Dauguim e Naroa, 30 de Abril de 1655).

⁵¹ Em concanin *karap* corresponde literalmente a concha, conf. Sebastião Dalgado, *Glossário Luso Asiático*, New Delhi, Asina Educational Services, vol. I, p. 217.



Fig. 7 – “Planta do Pallacio da Fortaleza em que rezidirão todos os Governadores e Vice-Reys em quanto se não despovoou a Cidade”. Levantamento de meados do século XVIII. Biblioteca da Sociedade de Geografia de Lisboa.

O hábito destas varandas parece ter-se consolidado, logo no século XVI, na arquitectura das casas das elites, sendo descrito por François Pyrard nas memórias da sua estadia em Goa, nos inícios do século XVII. Elogiando a sua beleza e largueza de proporções, o autor recorre-se dos termos “galleries” e “balcons” para designar as varandas, descrevendo assim: “le plus ordinaire passe-temps des femmes c’est de demeurer tout le jours aux fenestres (...) qui sont fort belles grandes et spacieuses, en forme de galleries e balcons, avec des jalousies e cages”⁵². Se François Pyrard descreve as varandas de Goa como grandes e belas, os termos “jalousies” e “cages” são uma clara referência às adufas.

Nos textos dos contractos de obras referentes a obras nas casas de capitães e governadores, encontramos referência detalhada destas estruturas associadas às varandas. No Forte de São Bras, o texto fornece uma descrição das estruturas das janelas de adufas determinando: “com a condição que na varanda da casa do comandante fara de novo quatro adufas de caixilho, as quatro janelas de dois quarteis cada hua de altura de seis palmos cinco e meia de largura com ...seis bizagras e oito aldrabas com os caixilhos metidos na parede que fique igual com ella com desasseis chapuzes tudo bem pregado e unido o que fara com muita perfeição...”⁵³. Outro exemplo de varandas de adufas encontramos na casa do Capitão-Mor na Fortaleza de Aguada, onde o contracto menciona: “...com a condição que na casa do Capitão Mor da mesma Praça (...) fara de novo nas **adufas da varanda** oitenta bizagras

⁵² PYRARD, François, *Seconde Partie du Voyage de François Pyrard depuis son arrivée à Goa usques à son retour en France...* Paris, Chez Remy Dallin, 1615, p. 75.

⁵³ Nacional Archives of Goa, *Livro de Obras (1770-1773)*, n.º 7840 (Contrato para as obras do forte de São Bras, casas de Comandante, tercenas e almazém de 21 de maio de 1773).

oitenta cantos e quarenta aldravinhas de bom ferro bem pregadas e firmes nas ditas adufas”⁵⁴. Encontramos esta tipologia de varanda fechada por carepas no levantamento do Palácio dos Vice-Reis, em Goa, realizado em meados do século XVIII⁵⁵. No cruzamento das plantas dos três pisos com o alçado principal apercebemo-nos da presença quase inusitada de três varandas organizadas à volta pátio de entrada. Se duas são claramente visíveis no alçado do palácio, uma terceira é perceptível pela análise da planta do piso nobre, ficando na fachada lateral do pátio.



Fig. 8 – Vista geral do Palácio dos Reis de Sudém. Ponda. Goa. Fotografia de Sousa e Paul. Finais do século XIX.

Demolido no século XIX, o Palácio dos Vice-Reis (fig. 7) foi, pelas suas proporções e simbologia, o edifício mais emblemático de toda a cidade de Goa no período áureo dos séculos XVI e XVII. As suas varandas assumem um significado particular quando observamos que estas estruturas perdem importância na arquitectura produzida em Goa a partir do período pombalino e ao longo do século XIX. Este facto é observável a partir da vasta colecção de fotografias realizadas por *Sousa and Paul*⁵⁶ sobre Goa, onde observamos uma radical diferença entre a arquitectura de tradição seiscentista, com altos telhados de tesoura, e a arquitectura construída a partir da segunda metade do século XVIII, onde as características ditas indo-portuguesas se vão diluindo a favor de maior influência europeia. Testemunho destas transformações é, ainda, a arquitectura do Palácio dos Reis de Sudém (fig. 8), onde uma

⁵⁴ IDEM, *Ibidem* (Contrato de concerto ordimento e coiração da Praça de Aguada neste presente anno de 1773).

⁵⁵ Estes levantamentos encontram-se na Biblioteca da Sociedade de Geografia de Lisboa.

⁵⁶ Foram dois fotógrafos que trabalharam em Goa na segunda metade do século XIX tendo realizado vários álbuns com vistas e edifícios de Goa que no conjunto constituem um importantíssimo documento sobre a arquitectura e a paisagem urbana de Goa neste período.

fotografia de *Sousa and Paul* nos apresenta a fachada do palácio sobre o pátio de entrada, abrindo-se com uma larga varanda.

IV. A varanda e o corredor telhado nos inícios da colonização do Brasil

Em paralelo com a Índia, constatamos no Brasil uma forte presença de estruturas em varanda na arquitectura doméstica dos séculos XVII e XVIII que, assumindo várias soluções formais, demonstram uma clara adaptação ao clima quente e húmido dominante em grande parte do território. Diferente da Índia, onde os portugueses estabeleceram em poucos anos uma rede de comércio muito diversificada, apoiada em agregados urbanos de grandes dimensões, o Brasil teve uma ocupação mais lenta e precária, suportada sobretudo na agricultura e na exploração de recursos naturais.

São assim as casas das elites rurais, fazendas e casas de engenho, onde vemos surgir estruturas em varanda correndo ao longo da fachada principal e desmultiplicando-se nas fachadas laterais e nas zonas das traseiras. Desaparecidas na sua quase generalidade, é muito significativo que, no caso da região do Rio de Janeiro, um estudo recente de Ana Lúcia Vieira⁵⁷ revela que as poucas fazendas do século XVIII que chegaram até aos nossos dias, se caracterizam pela presença quase sistemática destas estruturas, sugerindo um modelo de casa característico deste período. Integradas em programas arquitectónicos de feição rural com apenas um piso, as varandas ocupam uma ou mais fachadas que, servindo funções muito importantes de protecção solar e ventilação interior, imprimiam à arquitectura um sofisticado sentido lúdico de grande efeito plástico. Este modelo e as suas características varandas têm, no entanto, raízes muito anteriores recuando, a partir de bases documentais, aos finais do século XVI e inícios do século XVII.

Dado o ambiente rural vivido no Brasil, estes primeiros espaços exteriores agregados às casas surgem com funções estritamente utilitárias como passagens cobertas, sem as funções de representação e de usufruto vivencial implícitas nos espaços de varanda que vemos desenvolverem-se tanto no reino como na Índia, durante este período. Destas circunstâncias, observamos que nos mais antigos documentos vemos surgir a designação de “corredor”, como eram referidos no reino este tipo de espaços em situações rurais — é exemplo o inventário da casa dos alcaides da vila de Nisa, no Alentejo. Propriedade da Ordem de Cristo, um tombo realizado em 1505 assinalava: “...junto della huu

⁵⁷ VIEIRA, Ana Lúcia, “Casas de Engenho do Rio de Janeiro – século XVIII – metodologias de estudo a partir de múltiplas fontes” in *Casas Senhoriais Rio-Lisboa, e seus interiores*. Rio/Lisboa, UFRJ e UNL, 2014, pp. 51-67.

corredor térreo cuberto de telha per onde vam a huua casa que serve de cozinha”. Pelo texto percebemos que este corredor telhado situado numa zona de serviços se contrapõe com a varanda situada na zona nobre virada sobre a entrada da casa, como relata o tombo “...aalem da dita camera vay hua varanda bem madeirada e cuberta de telha vaa que leva nove varas de longo e três de largo”⁵⁸.

Esta descrição da casa do alcaide de Nisa, no Alentejo, permite-nos entender, com clareza, as mais antigas menções brasileiras a espaços exteriores onde constatamos a referência alternada de corredores e de varandas. É assim que uma escritura de venda de casas efectuada, em 1593, no Rio de Janeiro, por Luis Madureira e sua mulher assinala: “...a coal casa que lhe assim venderam era alto e baixo com dous corredores pera detrás alto e baixo também, conforme a dita casa com seu qional conforme a largura da dita casa e comprimento que o dito chão...”⁵⁹. O mesmo vemos repetir-se numa escritura, também no Rio de Janeiro, datada de 1613, que alude: “...hu lanso de cazas com seu quintal e corredorcuberto de telha com todo o que tiver de quintal”⁶⁰.

De forma quase paralela vemos a referência a varandas, observando-se em alguns casos a menção, na mesma casa, de varanda e corredores, caso de duas escrituras indicadas por Carlos Lemos referentes à região de São Paulo, uma de 1627, mencionando: “...as casas de dois lanços cobertas de telha de taipa de pilão sobradadas com suas varandas e corredor...”⁶¹ e outra, datada de 1633, volta a registar: “...com casas de três lanços com seus corredores e varandas de tabuado cobertas de telha...”⁶².

Com a melhoria de condições económicas e culturais, a alusões aos corredores vai desaparecendo a favor das referências a varanda que, na frente das casas, passam a ocupar um lugar determinante associando funções de estar e protecção solar com funções simbólicas de representação.

Voltando à zona do Rio de Janeiro, mas mantendo-nos num período recuado da primeira metade do século XVII, podemos mencionar um

⁵⁸ GONÇALVES, Iria, *O Tombo da Ordem de Cristo. Beira Interior Sul*. Vol. II, Lisboa, IHM da UNL, 2002, p. 7.

⁵⁹ *Anais da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro. Nº 82, 1962, p. 253. Transcrito do *Livro do Tombo do Colégio dos Jesuítas do Rio de Janeiro*, 1593, Escritura de venda de casas de Luis Madureira e sua mulher).

⁶⁰ Arquivo Nacional. Brasil, *1º Ofício de Notas, Livro de Notas de 1612-1613*. (Escritura de venda realizada por Bento Dias Castilho ao licenciado Rui Vaz).

⁶¹ LEMOS, Carlos. *Cozinhas Etc...*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1978. p. 47 (Inventário de Manoel Vandala de 1627).

⁶² IDEM, *Ibidem*, 47 (inventário de bens de Pedro Dias, de 1633), p. 47.

contrato de venda datado de 1613 que “Joan Anriques alfaiate flamengo e sua mulher Mecia de Castro” realizam com Francisco de Pina, e que menciona: “*tinham e possuam um llanso de cazas de taipa coberto de telha com **varanda** e quintal*”⁶³. Numa visão de conjunto, estas escrituras e inventários fornecem uma descrição muito simplificada destas casas, sendo porém notório a forma destacada como vemos ser referida a presença das varandas e dos chamados corredores, constituindo-se como elementos fundamentais de caracterização e valor da casa.

Na falta de pormenores construtivos sobre estas varandas, um processo de obras realizadas no Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XVII fornece-nos uma descrição detalhada de uma varanda e das suas relações com o edifício. Embora num contexto de arquitectura militar, é evidente a sua sintonia com as fazendas que se construíam na região, mencionando o texto a construção de uma: “casa de taipa de pilão de trinta palmos em quadra toda rodeada de barandas coberta de telha que se há-de fazer no alto da dita montanha com todo o madeiramento tegulo e cal e o mais necessário para ela”⁶⁴. Além do regimento da obra, mais tarde o mestre pedreiro André Tavares faz um requerimento de pedido de pagamento pelas obras entretanto efectuadas, onde fornece mais dados sobre a estrutura e acabamentos desta varanda cujo telhado assentava por pilares de pedra, referindo: “E asi mais hu telhado na varanda da dita fortaleza (...) E cinco mil rs de seis pilares de pedra mais que estão na varanda”⁶⁵. Deste texto de particular importância, a nosso ver, para a história da arquitectura no Brasil, podemos confirmar a formulação, logo nas primeiras décadas do século XVII, de uma tipologia de casa tropical de um piso caracterizada pela presença de varandas assentes em pilares e adossadas às diferentes frentes da casa e que se irá divulgar em grande parte deste território.

Cabe afirmar que não pretendemos neste curto texto fazer uma história da arquitectura doméstica, mas apenas fornecer alguns elementos para o estudo do fenómeno da introdução e divulgação da varanda na Índia e Brasil, estabelecendo na sua génese as relações com o fenómeno em Portugal. Deste estudo podemos concluir que, tal como na Índia, esta tipologia de espaços se desenvolve de forma muito precoce ao longo do século XVI, tendo uma importância fundamental na arquitectura e caracterização da casa senhorial.

⁶³ Arquivo Nacional. Rio de Janeiro. *1.º Ofício de Notas, Livro de Notas de 1612-1613*. (Escritura de venda que faz Joan Anriques alfaiate flamengo e sua mulher Mecia de Castro a Francisco de Pina, 1613).

⁶⁴ *ANais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação, Vol. 59, 1937, p. 161.

⁶⁵ IDEM, *Ibidem*, vol. 59, p. 149.



Fig. 9 – Fazenda do Viegas. Senador Camará, Rio de Janeiro. Foto Tiago Morelino.

Num outro registo, pensamos ter evidenciado o carácter transitório das estruturas avarandadas na arquitectura portuguesa que, tendo um momento áureo entre os séculos XVI e XVII, vão perdendo protagonismo, observando-se ao longo do século XVIII e XIX não só um forte declínio como uma certa anulação da sua importância e história, pela sucessiva alteração do património arquitectónico mais antigo. Neste processo pensamos ser paradigmático o caso da Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro de que conhecemos a sua arquitectura do século XVIII (fig. 10) em duas representações deste edifício realizadas por Thomas Ender (1793-1875).



Fig. 10 – Vista geral da Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro, apresentando, ainda, o seu desenho original com varandas nas três fachadas. Thomas Ender. Gravura aguarelada.

Tal como o Paço Real da Ribeira, que perde a sua extensa e magnífica varanda no período filipino, o mesmo verificamos com a Quinta da Boa Vista, que nas suas diferentes transformações para palácio real, e depois imperial, perde as suas antigas varandas de sentido tropical a favor de uma arquitectura europeia e internacional, sem porém uma grande originalidade e sem a relação privilegiada que esta estrutura estabelecia com a paisagem e a envolvente natural.

Helder Carita – Arquitecto. Doutoramento em História da Arte Moderna – arquitectura e urbanismo, com o tema «Arquitectura Indo-Portuguesa na Região de Cochim e Kerala, modelos e tipologias do séc. XVI e XVII». Investigador do Instituto

de História da Arte da FCSH- UNL. Divide os seus domínios de investigação entre arquitectura e urbanismo sendo uma das suas áreas privilegiadas a arquitectura civil. Entre as suas mais significativas obras publicadas destacam-se: *A Casa Senhorial em Portugal*, Lisboa, Leya, 2015; *Arquitectura Indo-Portuguesa na Região de Cochim e Kerala*, Lisboa, Transbooks, 2008. Ed. Inglesa: *Indo-Portuguese Architecture in Cochim and Kerala*, New Dely, Transbooks. 2009; *Lisboa Manuelina e a formação de modelos urbanísticos da época moderna (1496-1521)*, Livros Horizonte, Lisboa, 1999; *Os Palácios de Goa - Modelos e Tipologias de Arquitectura Civil Indo-portuguesa*. Ed. Quetzal, Lisboa, 1995. Ed. Francesa - *Les Palais de Goa*. Ed. Michel Chandaigne: Paris, 1996. Ed. Inglesa *Palaces of Goa*. Ed. Cartago, London. 1999; *Le Palais de Santos*, Ed. Michel Chandaigne, Lisboa, 1997; *Jardins em Portugal - Tratado da Grandeza dos...*, Ed. de Autor, Lisboa, 1987, Ed. Inglesa - *Gardens of Portugal*. Antique Collector's Club, London, 1989.

DO LUGAR AO HABITAR: ESTUDO SOBRE A CASA-PÁTIO EM GOA

Joana Caixinha Silvestre

Com o presente estudo procurámos aferir, por via da Arquitectura, qual o resultado do intercâmbio cultural entre Portugal e Índia e o modo como este encontro contribuiu para a edificação de uma Arquitectura singular, no qual se pretendeu reflectir sobre o papel do Pátio na organização do espaço doméstico das Casas, no território de Goa na Índia. Ao estabelecer uma reflexão sobre o modo como os seus espaços são projectados, assim como estes se relacionam com o Homem e com o Lugar, fixamo-nos num termo que se designará como “Casa-Pátio em Goa”. Expondo a complexidade dos modos de Habitar e como a sua materialização transporta informação, na qual a configuração espacial decorre de valores culturais dialógicos – a cultura que se transporta e a cultura do Lugar em que se insere – presentes nos utilizadores, procurámos explorar as especificidades da Casa-Pátio de matriz Goense.

A Arquitectura, enquanto disciplina criadora e organizadora de espaços, não materializa apenas forma, luz, som ou material, mas edifica uma integração ideal totalizadora. O ambiente construído e formalizado estrutura o Homem no Mundo, tornando-se um reflexo da sua identidade e existência. É tomando este partido que compreendemos o espaço a partir do momento em que o Homem o vive, sendo a partir dessa relação de complementaridade entre o espaço construído, o Homem e o território, que este passa a ser um interveniente directo e activo no espaço, e neste mesmo binómio é que surge a questão do Habitar. Neste âmbito, Habitar é a construção da uma identidade a partir da relação que o Homem estabelece com o que o envolve.

Como elemento constituinte dos lugares e enquanto representação do Habitar, a Casa remete para uma necessidade de protecção de fornecer um espaço próprio que o Homem experimenta desde os mais primitivos momentos da sua existência. A Casa é uma das tipologias que mais variou ao longo da História e das diversas culturas, sendo que uma das suas variações, transversal a todas as civilizações e momentos da História, é a Casa-Pátio. Possuidora de características intrínsecas reveladoras de grandes potencialidades, não só de ordem

prática, mas também, simbólica, parte do princípio da união da Casa com o espaço exterior doméstico, o Pátio, e surge não apenas como espelho e estratégia no Lugar mas também como espelho da sociedade que a edifica. Este é entendido como um elemento particular, como um espaço exterior interiorizado na edificação, controlado e protegido, que oferece segurança e onde é permitido, nalguns casos, um contacto directo com a Natureza, sem se estar exposto à sociedade, conservando deste modo a intimidade. Considerado como agregador, como o elemento essencial para a estruturação do espaço, o Pátio não surge como um espaço ancilar na construção, mas como um vazio que em conjunto com o cheio, formam o “todo”. Casa e Pátio complementam-se, sendo pensados como um lugar unitário, não podendo, deste modo, haver uma dissociação entre ambos.

Sendo uma fracção do meio ambiente onde o Homem habita e actua, revelando a experiência do viver e do carácter do Homem, o Lugar é determinado por um conjunto de distintos factores que lhe conferem identidade e especificidade. No conjunto dos territórios de presença portuguesa, Goa foi a principal cidade portuguesa na Índia, desde a sua conquista no ano de 1510, tornando-se a capital oficial, de 1530 a 1961. Considerada como um modelo de toda a presença portuguesa, “[...] Goa ficou como marco eterno do encontro de duas civilizações que, no cadilho dos séculos, conseguiram o milagre de se amalgamarem sem perderem os traços dominantes de cada uma.”¹ Localizado entre o rebordo dos Gates e o Mar, constituindo uma região marginal baixa e pouco acidentada, o território de Goa não é extenso mas é bastante variado, onde a brusca queda do Planalto do Decão constitui-se não só como limite natural, mas também como fronteira do território português. Encontrando-se em plena zona de monções², estas determinam e organizam todo o ritmo de vida da população de Goa onde, de um clima seco e árido passa a fortemente

¹ MORAIS, Carlos Alexandre (1995) - *A queda da Índia Portuguesa: crónica da invasão e do cativoiro*. 2.^a edição. Editorial Estampa.

² “Monção é um vocábulo derivado, por transplantação linguística corruptiva, da palavra árabe Manwsin ou Mussein, que tanto significa estação ánuia como mudança de estação. Os ventos de monção sopram em algumas regiões do globo onde elas são típicas. No Industão ou no Oceano Índico as suas monções foram conhecidas, e se tornaram afamadamente lendárias desde a mais remota antiguidade. [...] No que respeita a essência ou a natureza íntima das monções, sob o ponto de vista meteorológico, não são senão aliseos modificados, desviados, carregados de humidade e portadores de chuvas. É nas regiões, onde as pressões são extremas e muito pronunciadas, que se manifestam êsses ventos periódicos estacionais, húmidos, chuvosos e tempestuosos.” CORREIA, Alberto C. G. da Silva (1954) - *História da colonização portuguesa na Índia*. Lisboa: Divisão de Publicações e Biblioteca, Agência Geral do Ultramar. V. 5.

chuvoso e húmido, no qual apenas as temperaturas elevadas se mantêm constantes ao longo do ano.

A presença portuguesa, assumindo-se com um carácter bastante profundo na vida e nos hábitos das populações com que os portugueses estiveram em contacto, não deixou nunca de se sentir. Marcada, ao longo da história, pela junção de povos e culturas diversas, a cultura indiana, maioritariamente hindu, apresenta tradições milenares que continuaram enraizadas na população. Parecendo reger-se, ainda hoje, por uma organização em castas, este sistema organiza a população em grupos que se mantêm através da hereditariedade e endogenia.

A arte na Índia, por sua vez, pode ser compreendida e estudada no contexto das pretensões e necessidades ideológicas, estéticas e rituais da civilização hindu, na qual a sua Arquitectura apresenta uma iconografia e configuração precisas, podendo os seus fundamentos ser baseados em mitos, simbolizando a presença de uma realidade mais profunda do que a do Mundo manifesto a que pertence e no qual existe. Partindo de certos princípios que a tradição indiana considera como textos sagrados e de origem divina, a Casa Hindu apresenta padrões estruturais que reflectem tradições antigas com raízes na astrologia, astronomia e geometria sagrada.

Os princípios fundamentais da Arquitectura indiana colocam-na na condição de símbolo da relação entre o Homem e o Universo. Nascendo de uma profunda reflexão da existência do Homem e da sua articulação com a Natureza, assim como da articulação da própria Natureza com as divindades, a Casa-Pátio é considerada como o modelo de habitação mais abrangente na Índia, na qual o Pátio, identificado com um espaço no interior da edificação, surge não como uma resposta exclusiva ao clima, mas também com um carácter sagrado, ao dar abrigo a uma espécie vegetal com reconhecidos atributos físicos, denominada Tulsi.

Dentro dos vários tipos de Pátio, verifica-se predominante o Pátio central, fechado, em torno do qual toda a narrativa e organização da Casa é estruturada, desenvolvendo, na generalidade, as áreas de serviços para o tardo e as áreas de carácter público/social na sua frente. Havendo uma tradição de Casas-Pátio generalizada no Sul da Índia, a Casa-Pátio é, então, considerada como um dos modelos mais representativos da Arquitectura Doméstica de Goa.

No conjunto dos modelos arquitectónicos construídos durante a ocupação portuguesa, consideraram-se dois tipos: a **Casa de Sobrado** e a **Casa de Pátio**, ambos de influência Cristã, tomando-se como relevante apresentar uma comparação sumária entre estes dois modelos.

O primeiro, a **Casa de Sobrado Cristã**, tem como referência o **Palácio Bragança**, localizado na aldeia de Chandor, no Sul de Goa. Este é considerado um dos mais interessantes exemplos de toda a Arquitectura Indo-Portuguesa e revelador das especificidades deste modelo de Casa.



Fig. 1 – Planta do Piso Térreo e do Piso 1.³

O Palácio revela estruturas e pormenores construtivos que permitem situar a sua construção na segunda metade do século XVIII, tendo no entanto sofrido profundas transformações ao longo do século XIX, que alteraram o seu traçado inicial, constitui-se hoje como uma aglutinação de duas habitações autónomas.

Sendo parte integrante e estruturante da dimensão espacial dos objectos arquitectónicos, a organização espacial da presente habitação “[...] sugere uma concepção inicial de planta articulada à volta de três pátios. A partir dum primeiro pátio central – Pátio I –, que articula o grande núcleo de escadarias nobres, desenvolvia-se simetricamente um pátio em cada residência.”⁴ Na leitura da figura 1, é possível observar a presença de um outro Pátio central – Pátio II – que integra e organiza a dimensão espacial interior da Casa Meneses de Bragança enquanto que, na Casa Bragança Pereira, o Pátio – Pátio III – surge com uma configuração assimétrica ao primeiro, estruturando apenas parte dos espaços interiores da Casa.

³ [Adaptação a partir de:] SILVEIRA, Ângelo Costa (1999) – *A Casa-Pátio de Goa*. 2ª edição. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. p. 198.

⁴ CARITA, Helder (1995) – *Palácios de Goa – Modelos e Tipologias de Arquitectura Civil Indo-Portuguesa*. Lisboa: Quetzal Editores. p. 141.

No esquema da figura 2 são identificadas as entradas dos espaços habitados, nomeadamente os espaços interiores que estão alinhados e direccionados para os pátios, sendo perceptível a importância que estes possuem na organização e vivência do Palácio, assumindo-se como elementos organizadores e unificadores. O Pátio I parte de uma experiência distributiva, estando claramente associado a um sistema em galeria que distribui todo o programa e que serve directamente o conjunto de salas e de cómodos que o envolvem. O Pátio II, por sua vez, de carácter mais doméstico, parte de uma experiência íntima com os espaços que o envolvem, constituindo-se as salas e os cómodos como espaços vestibulares uns dos outros. Por último, o Pátio III parte de duas experiências: uma distributiva presente na galeria que se desenha contigualmente ao salão de baile e ao quarto de hóspedes e na pequena galeria que se desenha contígua à capela/oratório, e uma íntima com os restantes espaços que o envolvem, como o Vasary e a sala de jantar, que se constituem como espaços vestibulares.

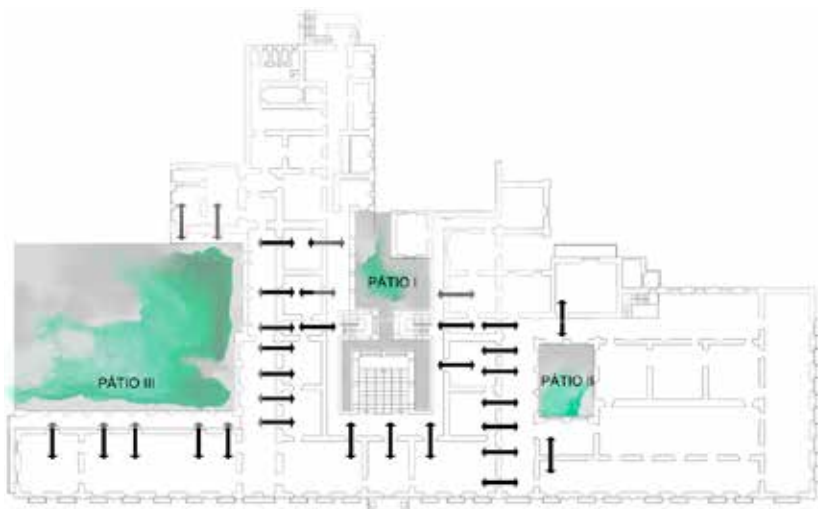


Fig. 2 - Relações entre os Pátios e os espaços Habitados.⁵

O Palácio revela uma organização interior que procura preservar, de um modo bastante perceptível, níveis de intimidade, estabelecendo uma separação entre as diferentes funcionalidades, ou seja, entre as áreas de carácter público e de representação dos valores próprios da família e as áreas de carácter mais privado e íntimo, assim como uma separação entre os senhores da Casa e o pessoal de serviço.

⁵ [Adaptação a partir de:] SILVEIRA, Ângelo Costa (1999) - *A Casa-Pátio de Goa*. 2ª edição. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. p. 198.

Nesta lógica compreende-se a adopção de uma estrutura edificada em dois pisos. Um piso térreo, ligado à terra e à sua contiguidade construtiva com o solo, no qual desenvolvem-se as áreas de serviços e um piso superior, aéreo, que confirma a condição de moderador microclimático e transparente, mais luminoso e mais perspético através do qual prevalece a vista e o sentido de domínio, configurando um plano elevado no qual são estruturadas as áreas nobres organizadas em três níveis distintos de utilização. A área que se desenvolve ao longo de toda a fachada principal do Palácio é constituída, quase exclusivamente, por espaços de recepção; a área intermédia é composta por espaços de carácter mais privado da família; enquanto a área tardoz é constituída por espaços de serviço que servem todo o programa que se organiza no respectivo andar.

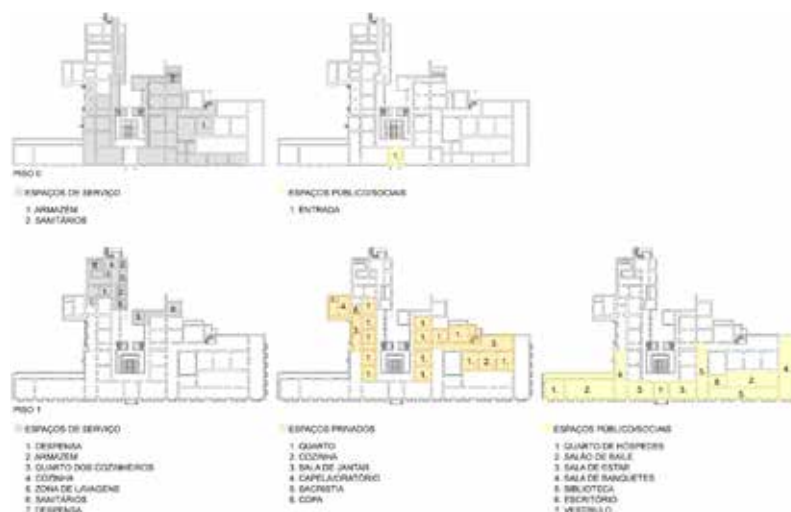


Fig. 3 – Esquema de identificação dos espaços de habitar.⁶

Os vários esquemas da figura 3 tornam inteligível que os espaços de habitar doméstico podem ser inter-relacionados a três níveis distintos de utilização:

1. Nos esquemas identificados a cinzento, referentes aos espaços de serviço, no piso térreo, organizam-se os espaços em toda a sua área, sendo este piso destinado apenas às áreas de serviço e criação, onde se localiza um armazém e uma instalação sanitária, desconhecendo-se a terminologia das restantes divisões. No primeiro piso, articulam-se os espaços que se localizam no corpo tardoz da

⁶ [Adaptação a partir de:] SILVEIRA, Ângelo Costa (1999) – *A Casa-Pátio de Goa*. 2ª edição. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. p. 198.

habitação, desenhando-se uma cozinha, uma instalação sanitária composta por cinco divisões, uma despensa, um armazém, uma zona destinada a lavagens e por um quarto destinado aos cozinheiros.

2. O esquema a laranja apenas congrega zonas no piso superior, de carácter mais privado e doméstico da habitação. Localizadas tanto no corpo lateral esquerdo, referentes à família Bragança Pereira, como no corpo lateral direito, referentes à família Meneses Bragança, representam espaços vocacionados apenas ao agregado familiar. O corpo lateral esquerdo é composto por cinco quartos independentes, por uma sala de jantar, uma instalação sanitária, uma copa e por uma pequena capela/oratório. O corpo lateral direito, por seu lado, é formado por oito quartos, uma cozinha de apoio e uma sala de jantar servida por uma instalação sanitária.
3. Por último, os esquemas a amarelo congregam as zonas vocacionadas à socialização e recepção de convidados. No piso térreo o hall de entrada dá acesso ao núcleo de escadarias nobres. No piso superior o corpo lateral esquerdo é constituído por um quarto para hóspedes, um salão de baile, uma sala de estar e pelo Vasary⁷ ou sala de jantar, enquanto por outro, o corpo lateral direito é composto por uma sala de estar, duas bibliotecas, um escritório, um salão de baile e pelo Vasary. O vestíbulo, configurado a meio de ambas as residências, torna-se um espaço comum às duas, servindo como espaço físico de separação entre uma e outra.

Num percurso de aproximação ao interior da Casa, a entrada, realizada perpendicularmente à rua urbana, faz-se através de um corredor que dá acesso a um amplo Pátio interior, composto por um alpendre coberto que, por sua vez, desenvolve um conjunto de escadarias com uma singular monumentalidade.

⁷ O Vasary é a “casa de jantar ritual, ligada por sua vez ao templo, ou altar, que se ergue no interior da casa. O carácter ritual da dependência faz situar muitas vezes o altar no topo desta sala [...]. Localizado no interior da casa, o vasary ligava-se ainda à cozinha. Este espaço tem na cultura hindu uma particular importância relacionada com o sistema de castas e a purificação do sangue. O ritual das refeições na tradição hindu e sobretudo na casta brâmane determinava desde a sua origem um espaço específico na casa, com proporções e regras definidas com severo rigor.” CARITA, Helder (1995) – *Palácios de Goa – Modelos e Tipologias de Arquitectura Civil Indo-Portuguesa*. Lisboa: Quetzal Editores. p. 45.



Fig. 4 – Salões nobres do Palácio Bragança. Chandor, Goa.⁸

É possível observar que, em ambas as residências, as salas ainda se organizam segundo uma “[...] sucessão tradicional de antecâmara e sala de audiência.”⁹, nesta última que, correspondendo hoje ao salão de baile, ainda se encontra presente na figura do “[...] enorme cadeirão, colocado ao centro da parede do fundo [polarizando] todas as atenções, como se de uma antiga cadeira de estrado se tratasse.”¹⁰

O crescente interesse pela representatividade social sente-se, claramente, nos interiores das casas, como é possível verificar nos grandes salões nobres apresentados na figura.

Enquanto espaços vocacionados à socialização e recepção de convidados, confinantes com a fachada nobre da habitação, revelam ambientes francamente luxuosos, com desenhos decorativos e detalhes em dourado a envolver os vãos, assim como revestimentos em tecido, que anunciam o luxo destes palácios. O ritmo destes vãos neste espaço, intensificam o seu sentido longitudinal, sendo acompanhados pela presença de lustres de parede que aparecem em alternância com os referidos vãos e pela figura dos inúmeros cadeirões de aparato que se encontram distribuídos por toda a área da sala, deixando o seu núcleo livre para as danças que decorreriam nos respectivos salões de baile.

⁸ Primeira figura - ilustração do autor, 2014; segunda figura - ALAMY (2016) – *Goan Portuguese Heritage House. Menezes BraganzaHouse hall Chandor, Goa, India* [Documento icónico]. Oxon: Alamy. 1 fotografia; 31.9 x 47.1 cm [Consult. 18 Fev. 2016]. Disponível em WWW:<URL: <http://c7.alamy.com/comp/AN7X8C/goan-portuguese-heritage-house-menezes-braganza-house-hall-chandor-AN7X8C.jpg>>.

⁹ CARITA, Helder (1995) – *Palácios de Goa – Modelos e Tipologias de Arquitectura Civil Indo-Portuguesa*. Lisboa: Quetzal Editores. p. 145.

¹⁰ CARITA, Helder (1995) – *Palácios de Goa – Modelos e Tipologias de Arquitectura Civil Indo-Portuguesa*. Lisboa: Quetzal Editores. p. 145.



Fig. 5– Vasary da residência dos Bragança Pereira. Chandor, Goa¹.

Constituindo um dos elementos que manteve a sua importância e conseqüente valor essencial na composição dos espaços interiores na tradição Hindu, o Vasary, decorrente da tradição de “comer em linha”, ou seja, das refeições se ordenarem segundo uma longa fila, configura-se num extenso compartimento de proporções definidas de acordo com um conjunto de regras, constituindo um dos elementos que, em oposição à composição das fachadas onde a influência portuguesa é clara, resistiu aos conceitos dos portugueses, preservando o interior e a vivência destas habitações profundamente indiano.

O Vasary é caracterizado por um universo espacial que sugere e acentua a velocidade da passagem no espaço através do método e sentido de aplicação da própria madeira no tecto, como é possível verificar na figura 5. A colocação das régua de madeira no sentido longitudinal, assim como a disposição do mobiliário no centro da sala, ao longo de toda a sua área, gera uma espécie de corredor que se desenvolve em cada um dos limites da mesma, que incute, inconscientemente, o atravessamento deste espaço. O próprio desenho dos vãos, que marcam um ritmo tanto de um lado como de outro, contribui também para intensificar a longitude deste espaço, assim como o claro contraste em termos da cor e dos próprios materiais aplicados.

Relativamente à tipologia **Casa de Pátio**, esta traça uma estrutura interior que, durante séculos, revelou uma permanência dos costumes autóctones. Correspondendo de um modo mais adequado aos hábitos e costumes da tradição Hindu, esta tipologia revela-se como modelo preferencial de Casa Indo-Portuguesa das famílias pertencentes às classes sociais mais altas, no qual a vida doméstica permanece, essencialmente, voltada para o interior, para o vazio central – o

Pátio – sendo a relação com o exterior transferida para o alpendre de entrada e para os salões.

O segundo modelo, a **Casa de Pátio Cristã**, apresenta como referência a **Casa Figueiredo**, localizada em Loutolim, no Sul de Goa. Situada em pleno meio rural, frente a um extenso vale de arrozais pontuado por palmares de coqueiros, dotando “[...] esta casa dum envolvimento paisagístico único dentro do conjunto da arquitectura indo-portuguesa”¹¹, o edificado implanta-se e configura-se na sua relação com o exótico, com a Natureza, apresentando uma organização num único piso que, do mesmo modo que no Palácio Bragança, procura preservar níveis de intimidade, estabelecendo uma separação entre as diferentes funções programáticas, ou seja, entre as áreas de carácter público e social, e as áreas de carácter íntimo e privado.

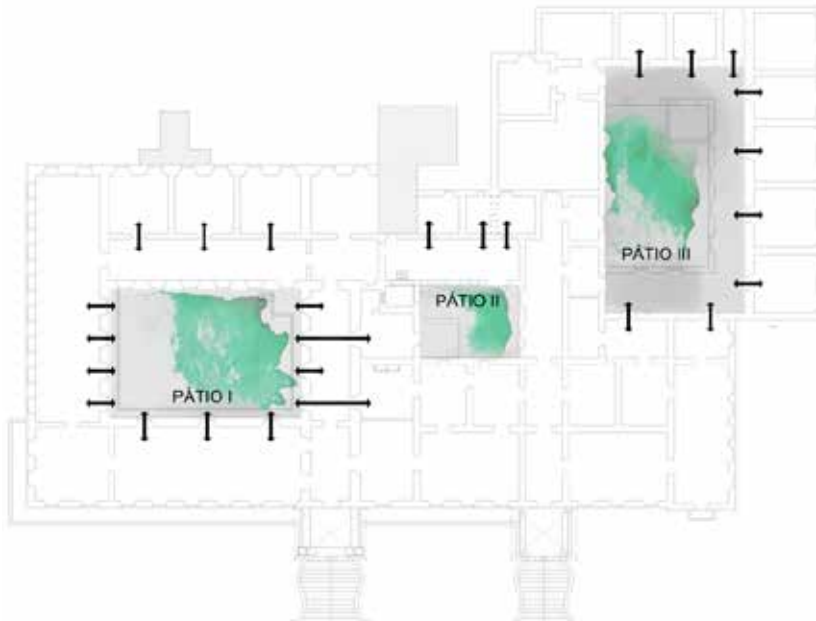


¹¹ CARITA, Helder (1995) – *Palácios de Goa – Modelos e Tipologias de Arquitectura Civil Indo-Portuguesa*. Lisboa: Quetzal Editores. p. 195.

Fig. 6 – Planta do Piso Térreo.¹²

Resultante de grandes transformações ocorridas no século XIX, que alteraram o seu traçado inicial, a Casa é hoje composta por dois núcleos arquitectónicos. Ao corpo mais antigo e primitivo, construído no século XVII, que constituiu o corpo lateral direito, foi adicionado, no século XIX, um novo corpo com segundo alpendre, que se estrutura em torno de um grande pátio interior, dotando ao conjunto arquitectónico uma escala grandiosa.

A habitação apresenta, assim, um programa funcional organizado num piso térreo e uma planta articulada em torno de três pátios interiores distintos (figura 6). Um Pátio central – Pátio I – e interior que, no conjunto, estrutura e organiza todos os espaços habitados correspondentes ao corpo mais recente da Casa, sendo o Pátio que mais se aproxima do antigo e tradicional Pátio da Casa Hindu, um Pátio de menores dimensões – Pátio II –, localizado no “miolo” da Casa primitiva, e um outro Pátio – Pátio III –, que se desenha na zona posterior da mesma e que, no conjunto, organiza a estrutura distributiva mais tradicional.



¹² [Adaptação a partir de:] SILVEIRA, Ângelo Costa (1999) – *A Casa-Pátio de Goa*. 2ª edição. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. p. 203.

Fig. 7– Relações entre os Pátios e os espaços habitados.¹³

No esquema da figura 7 são identificadas as entradas dos espaços habitados, nomeadamente o acesso aos espaços interiores que estão alinhados e direccionados para os pátios, sendo perceptível a importância que estes possuem na organização e vivência da Casa, assumindo-se como elementos organizadores e unificadores desta tipologia arquitectónica. Por um lado, o Pátio I parte de uma experiência íntima com os espaços que o envolvem, constituindo-se as salas como espaços vestibulares uns dos outros. O Pátio II, por sua vez, de carácter mais doméstico e de serviço, parte também da experiência íntima com os espaços que o envolvem, embora no conjunto seja o que apresenta uma expressão mais simples. Por último, o Pátio III parte de uma experiência distributiva, estando claramente associado a um sistema distributivo com galeria, que serve o conjunto de cômodos que o envolve.

Fig. 8– Esquema de identificação dos espaços de habitar.¹⁴

De maneira a compreender e caracterizar o programa funcional da habitação, Os vários esquemas da figura 8 tornam compreensível que os espaços de habitar doméstico podem ser inter-relacionados a dois níveis distintos de utilização:

1. O primeiro esquema congrega as zonas vocacionadas à socialização e recepção de convidados. Esta área localiza-se ao longo de toda a fachada frontal da Casa onde, por um lado, o corpo lateral esquerdo é composto por um hall de entrada, por duas salas de recepção

¹³ [Adaptação a partir de:] SILVEIRA, Ângelo Costa (1999) – *A Casa-Pátio de Goa*. 2ª edição. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. p. 203.

¹⁴ [Adaptação a partir de:] SILVEIRA, Ângelo Costa (1999) – *A Casa-Pátio de Goa*. 2ª edição. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. p. 203.

às visitas, ou o denominado Sadery, e por uma sala de menores dimensões, e por outro lado, o corpo lateral direito é composto pelo hall de entrada e pelo tradicional Sadery, de menores dimensões comparativamente à grande sala do corpo lateral esquerdo.

2. O segundo esquema estrutura os espaços que se localizam nas zonas posteriores da Casa, tanto no corpo lateral esquerdo como no corpo lateral direito, congregando as áreas mais privadas e domésticas da habitação. O corpo lateral esquerdo é composto por uma sala, de carácter informal, pelo tradicional Vasary, por uma sala de jantar, três quartos, três instalações sanitárias e por uma pequena capela/oratório. O corpo lateral direito, por seu lado, é composto pelo Vasary, por cinco quartos, uma instalação sanitária pertencente às mais antigas de toda a habitação, e por uma cozinha. Relativamente aos restantes compartimentos, por falta de informação disponível, desconhece-se as suas denominações.

A lógica adoptada na organização dos espaços habitados passa, deste modo, por um sistema clássico, onde a concentração das funções público/sociais congrega toda a zona frontal da habitação e, todas as áreas posteriores estruturam as zonas mais privadas e íntimas de uso quase exclusivo dos proprietários. A entrada é realizada por um espaço em corredor que une o alpendre a uma longa e estreita sala, desenhada com a conformação do antigo Vasary, estabelecendo um eixo de ligação entre os dois níveis distintos de utilização doméstica anteriormente referidos.



Fig. 9 – Salão de Visitas/Sadery do corpo lateral esquerdo. Casa Figueiredo, Loutolim, Goa.¹⁵

Também nos interiores da presente Casa se sente o crescente interesse pela representatividade social, como se pode verificar no grande salão de visitas apresentado na figura 9, ou o denominado Sadery, que se desenha na zona frontal e nobre da habitação. O desenho dos vãos, coroados com arcos polilobados que apresentam, no topo, uma singularidade que afirma uma axialidade vertical, anuncia também o luxo que se vivia nestas casas. O ritmo que estes vãos marcam no espaço, intensifica o seu sentido longitudinal, sendo acompanhados

¹⁵ Ilustração do autor, 2014.

pela presença de lustres, dispostos tanto no tecto como nas paredes, que aparecem em alternância com os vãos.



Fig. 10 – Sala de Banquetes/Vasary. Casa Figueiredo, Loutolim, Goa.¹⁶

O Vasary, mantendo a importância na organização e estruturação dos espaços interiores das casas tradicionais Hindus, desenvolve-se na extensão de toda a fachada lateral da presente Casa, num compartimento perpendicular à fachada principal, fazendo a ligação entre a frente pública/social com as áreas mais privadas da Casa. Do mesmo modo que no Palácio Bragança, este extenso compartimento (figura 10) sugere e acentua a velocidade da passagem do

¹⁶ Ilustração do autor, 2014.

espaço através da colocação longitudinal das réguas de madeira no tecto, em toda a extensão da sala, assim como pela disposição do mobiliário e desenho dos vãos, que marcam o ritmo e incutem ao atravessamento do espaço, intensificando o referido sentido longitudinal.

Compositivamente, estas duas casas são dotadas de um sentido de domínio, presente na sua austeridade e solidez, no qual a figuração dos Pátios assume um papel relevante na composição formal e espacial das referidas habitações. Sendo assumido como o espaço da Casa mais regular e simétrico, o Pátio é o elemento compositivo que, para além de ser interpretado como mediador da relação entre os domínios privado e público, providencia um sistema, ou subsistema, de organização dos espaços interiores, assumindo-se como espaço singular e com actividades específicas. Dignificando o espaço exterior, gera um vazio construído no interior do conjunto edificado, nestes casos específicos três vazios, proporcionando ao indivíduo uma relação com a Natureza, com o exterior e com os momentos variados de iluminação natural que qualificam os interiores habitados.

É, portanto, a partir das especificidades destes dois modelos distintos, a Casa de Sobrado e a Casa de Pátio, que se compreende que o primeiro é decorrente da Casa Nobre Portuguesa, adaptando-se aos modos de viver e estar da classe alta, estando profundamente vinculado a uma simbologia de representação e poder. O segundo modelo, por sua vez, é expressão do modelo de habitação Tradicional Hindu, menos aparatoso e mais voltado sobre si próprio, apresentando uma adaptação aos modos de viver e estar comum da cultura indiana. Ambos os modelos representam o resultado de uma simbiose entre a cultura Portuguesa e a cultura Hindu, constituindo exemplos da denominada Arquitectura Indo-Portuguesa.

Joana Caixinha Silvestre – 26 anos, natural de Albufeira, Algarve. Licenciou-se em Ciências da Arquitectura na Universidade Lusíada de Lisboa e, nessa mesma instituição, sob a orientação do Prof. Doutor Arq. Orlando Pedro Herculano Seixas de Azevedo, co-orientação do Prof. Mestre Arq. Pedro Guedes Lebre e apoio e orientação do Prof. Doutor Arq. Helder Alexandre Carita Silvestre, está a realizar a sua dissertação de Mestrado, intitulada “Do lugar ao habitar: estudo sobre a casa-pátio em Goa”.¹⁷

¹⁷ Por decisão do autor, o presente estudo não segue as normas do novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

QUINTA DAS LAPAS: RECREIO E ERUDIÇÃO NUMA NOTÁVEL MORADA DO 1.º MARQUÊS DE ALEGRETE (1641-1709)

Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara & Teresa Campos Coelho

QUINTA. Casa de Campo, ou fazenda de lavoura no campo com sua casaria. Chamousse assim, porque de ordinario o que arrenda a Quinta, dà ao dono dela a quinta parte do que colhe de frutos. Villaa, æ. Fem. Cit. Horat.

Padre Raphael Bluteau¹.

Preâmbulo

Agradecemos à comissão científica do III Colóquio sobre a *Casa Senhorial* a oportunidade de participar neste encontro sobre um tema que tem merecido nos últimos anos, como sabemos, uma atenção muito especial, em trabalhos e linhas de investigação que têm alargado o quadro de conhecimento com renovadas abordagens e temas relacionados com o estudo da *Casa Senhorial* nas suas múltiplas dimensões.

Em relação ao objeto desta nossa comunicação, a Quinta das Lapas, apresentamos aqui uma primeira abordagem integrando-a num vasto património de que urge prosseguir o estudo, nomeadamente no que diz respeito à análise e avaliação de alguns espaços a que não conseguimos ter acesso².

O trabalho agora apresentado encontra-se ainda numa fase preliminar, inserido numa investigação mais vasta em curso sobre o património artístico de uma das mais importantes casas aristocráticas do “Portugal Restaurado”. Referimo-nos à família Telles da Silva, condes de Vilar Maior e marqueses de Alegrete e, mais tarde, também condes de Tarouca e marqueses de Penalva.

Centrados na figura do 1.º marquês de Alegrete, Manuel Telles da Silva, e partindo do recente estudo que iniciamos com a memória do seu

¹ BLUTEAU, Padre Raphael - *Vocabulario Portuguez e Latino [...]*, Vol. VII, Lisboa: na Officina de Pascoal da Sylva, MDCCXX, p. 66.

² Queremos expressar também o nosso agradecimento ao Dr. Rui Martins (Dianova) que nos facilitou o acesso possível, e ao Dr. Moedas Duarte (Associação de Defesa do Património de Torres Vedras) a disponibilização de algumas imagens e textos de investigação, assim como a sua companhia na visita que efectuamos à Quinta das Lapas.

palácio na Mouraria em Lisboa³, prosseguimos com a análise sobre uma outra sua propriedade, a Quinta das Lapas, situada no Monte Redondo, arredores de Torres Vedras, habitação utilizada por esta família como local de veraneio.

Poucos foram os estudos já realizados sobre este espaço, e escassas foram as abordagens que incidiram numa leitura sob a perspetiva da História de Arte⁴ mais global e integrada, especificamente na relação entre o espaço interior e o espaço exterior, e numa mais pormenorizada atenção dada ao programa erudito deste último, no sentido em que nele se materializa uma efetiva referência simbólica ao estatuto do seu proprietário, através de um verdadeiro programa decorativo que segue fontes de inspiração eruditas.

³ Neste âmbito, e integrado num projeto que temos em curso sobre o património artístico da família Telles da Silva, desenvolvemos recentemente um estudo sobre o Palácio da Mouraria em Lisboa relançando um olhar sobre a obra de A. Vieira da Silva escrita há cerca de 70 anos. Veja-se CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da, COELHO, Teresa de Campos - “O Palácio dos Marquês de Alegrete à Mouraria: do Palácio ausente à memória do sítio” In *Cadernos do Arquivo Municipal*, II Série, volume V, *Histórias de Casas e de quem la vive(u)*, vol. I, Coordenação Maria Raquel Henriques da Silva, Janeiro-Junho 2016, opp. 81-126.

⁴ Para a principal bibliografia sobre esta quinta veja-se CARITA, Helder, CARDOSO, A. Homem, CARDOSO, Miguel Esteves (pref.) - *Tratado da Grandeza dos Jardins em Portugal ou a originalidade e desaires desta arte*, Edição dos Autores, 1987; CATARINO, Maria Manuela; DUARTE, Joaquim Moedas - *A Quinta das Lapas: da casa construída pelo 1.º Marquês de Alegrete a jardim Romântico/Neoclássico do século XIX*. In COLÓQUIO CHÁS DE PEDRA, 5, Azenhas de Santa Cruz, 2015 - *A quinta*. Torres Vedras: Câmara Municipal, 2015; LEAL, A. Soares Pinho - *Portugal Antigo e Moderno*, Lisboa: Liv. Ed. de Mattos Moreira e Companhia, Vol. IX, 1880, pp. 657 e 658; FELICIANO, Ana Marta, LEITE, António Santos - *A Casa Senhorial como Matriz da Territorialidade: a Região de Torres Vedras entre o Tempo Medieval e o Final do Antigo Regime*. Edição e Artes Gráficas, SA, Lisboa, fevereiro de 2016; FERREIRA, O. da Veiga - *Grutas artificiais da Quinta das Lapas: Torres Vedras*, Sep. do Boletim da Junta Distrital de Lisboa, n.º LXXIII-LXXIV-III série, 1970; MATOS, Venerando António Aspro de - *vedrografias2*. Blogspot. Disponível em linha em <http://vedrografias2.blogspot.pt/search?q=quinta+d+Lapas>; PIRES, Amílcar Gil - “O Lugar da Quinta de Recreio na Periferia de Lisboa”. In *Arte e Teoria* - Revista do Mestrado em teorias da Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, n.º 9, 2007, pp. 79-91, PIRES, Amílcar Gil - *A Quinta de Recreio em Portugal. Vilegiatura, Lugar e Arquitectura*, Caleidoscópio - Edição e Artes Gráficas, SA, Lisboa, dezembro de 2013; *Quinta das Lapas / Portugal*, Lisboa, Torres Vedras, União das Freguesias de Maxial e Monte Redondo, IPA.00003131. [Em linha. Consult. maio. 2016].

Disponível na internet: http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5151; RODRIGUES, Cecília Travassa e alia - *Torres Vedras. Passado e Presente*, Ed. Caixa de Crédito Agrícola Mútuo de Torres Vedras, 1996, vol I; SILVA, Maria Natália da - *Poder e Família em Torres Vedras no Antigo Regime. Espaço de Actuação e Formas de Controlo Social (1663-1755)*, C.M.T., Ed. Colibri, novembro de 2006; VIEIRA, Júlio, SILVA, Carlos Guardado da (pref.), DUARTE, Joaquim Moedas (rev.), RODRIGUES, Luís Filipe (rev.) - *Torres Vedras antiga e moderna*, 2ª Edição, Torres Vedras: Livrododia, 2011.

Deste modo, e neste contexto, pretendemos abordar e destacar aqui três aspetos:

- I. Contexto | A Família Telles da Silva e o seu Património, especificamente apresentando alguns dados biográficos
- II. O espaço da casa | Programa e vivência
- III. Diálogo interior/exterior | destacando o jardim como prolongamento do espaço privado.

I. Contexto

Não podemos deixar de referenciar o contexto histórico em que Manuel Telles da Silva se insere. Apenas algumas notas biográficas a que juntamos agora uma outra referência ao seu trisneto Fernando Telles da Silva Caminha e Meneses (1754-1818), 6.º marquês de Alegrete, 7.º conde de Tarouca e 3.º marquês de Penalva, por ter sido ele o grande responsável pelas importantes alterações e remodelações da casa na 2.ª metade de setecentos.

Membro de uma das mais importantes casas aristocráticas de Portugal (condes de Vila Maior e marqueses de Alegrete), Manuel Telles da Silva participou ativamente na campanha militar do período pós-Restauroação, tendo iniciado a sua atividade em 1661 na qualidade de capitão de uma companhia de ordenança da cidade de Lisboa e orientando-se, desde sempre, pela prestação de serviços à Coroa.

A Manuel Telles da Silva ficou a dever-se o seu enorme esforço durante as campanhas do Alentejo contribuindo para a tomada de Évora depois da Batalha do Ameixial pois, como sabemos, foi a partir da Restauração que o processo de ascensão à Grandeza dos titulares das casas nobres se cristalizou numa “elite de corte” estreitamente ligada à dinastia brigantina.

No ano de 1669 tomou posse do lugar de Regedor das Justiças da Casa da Suplicação e em 1672 foi nomeado para o cargo Vedor da Fazenda da Repartição de África, sendo depois nomeado Vedor da Fazenda da Repartição do Reino, em 1681. Pouco anos antes, em 1679, tinha alcançado o lugar de Conselheiro de Estado.

Mas foi sobretudo na diplomacia internacional, que conquistou prestígio e favores régios. Em 1686 foi enviado, como embaixador extraordinário, a negociar o casamento em segundas núpcias entre o monarca D. Pedro II e a princesa Maria Sofia de Neuburgo, filha do Eleitor Palatino, sendo por tal feito agraciado em 19 de agosto de 1687 com o título de 1.º marquês de Alegrete.

Casou-se com D. Luísa Coutinho, filha de D. Nuno Mascarenhas, Senhor de Palma, comendador de Castelo de Vide, e de D. Brites Castello Branco (ou Menezes) filha de D. Francisco Castelo Branco, que foi 2.º conde de Sabugal, nascendo desse matrimónio vários filhos que se destacaram na Casa pela linha masculina - Fernão Telles da Silva (1662-1734), 3.º conde de Vilar Maior e 2.º marquês de Alegrete, Nuno da Silva, (1666-1703), Reitor da Universidade de Coimbra; António Telles da Silva, (1667-1699), arcebispo na Sé de Lisboa, Lente em Cânones na Universidade de Coimbra, e João Gomes da Silva, 4.º conde de Tarouca (1671-1738), embaixador com uma carreira diplomática notável.

O respeito que o 1.º marquês do Alegrete alcançou entre os seus contemporâneos, e nas suas relações familiares, não lhe desviou a intenção de aumentar, no que pudesse, a grandeza da sua *Casa*, mantendo assim o propósito dos seus antecessores.

Manuel Telles da Silva foi certamente um homem do seu tempo, de bom gosto, conhecedor da cultura erudita e cosmopolita que marca a transição do século XVII para o século XVIII, assim se justificando e materializando no seu património edificado: na escolha da construção do importante palácio na Mouraria, espaço que centrava todas as atenções da família, nas obras da casa da Quinta do Alegrete, e na reconstrução daquela que agora nos interessa, a Quinta das Lapas, local de veraneio nos arredores de Lisboa, herdada pela via materna, e adquirida por D. Mariana de Mendonça em 1640. A atenção que dispensaria a esta última propriedade resultava não apenas do seu valor como símbolo de prestígio próprio da elite da época, mas também pelo que ela representava na economia da Casa de Alegrete, agora enriquecida com a posse do Reguengo de Torres Vedras onde se situava⁵, fato que não seria esquecido nos registos de azulejos que ornamentam o seu espaço exterior. A propriedade não era arrendada a terceiros mas a sua produção permitia-lhe arrecadar algum lucro, a que acrescia uma percentagem dos lucros do vinho dos outros produtores, que a posse do referido Reguengo lhe permitia usufruir. Ela não deixava,

⁵ Sobre este assunto veja-se SILVA, Maria Natália da - *Poder e Família em Torres Vedras no Antigo Regime. Espaço de Actuação e Formas de Controlo Social (1663-1755)*, C.M.T., Ed. Colibri, novembro de 2006, pp. 96 a 101. Segundo esta autora o marquês não detinha prerrogativas jurisdicionais sobre o concelho, nem intervinho no poder municipal torriense (situação que se alteraria com os seu sucessores, já em meados do século XVIII), a não ser quando diziam respeito ao relego do vinho. Diz-nos o Padre Carvalho da COSTA que *Relego de Torres Vedras, huma grande, & fermosa casa terrea, aonde o Marquez de Alegrete recolhe os vinhos dos quartos, & oytavos que lhe pagaõ, & dentro della esta huma pia na parede, levantada do chaõ quasi huma vara, que sempre tem agua na mesma quantidade, & vazando-a, torna logo ao mesmo estado (Corografia Portuguesa, e descriçam topográfica do famoso Reyno de Portugal [...]), Vol. III, Lisboa: Na Officina Real Deslandesiana: MDCCXII, pp. 18 e 19).*

no entanto, de exprimir toda a riqueza e estatuto do seu proprietário, como ainda hoje se pode verificar quando a visitamos, ou através das descrições que nos deixaram os diferentes cronistas, como a que nos faz Pinho Leal em 1880:

Foi comprada por Donna Mariana de Menezes, condessa de Villar-Maior, mulher do conde do mesmo título, Fernando Telles (um dos 40 fidalgos que aclamaram D. João IV, no 1º de dezembro de 1640). A condessa empregou o seu dote, na compra d'esta quinta, que se compõe – extra-muros – de vinhas, olivaeas, pinhaes e terras de pão; e intra-muros, de um magnífico palacio (tendo, sobre o portão de ferro, da entrada, dous grandes leões de ferro de marmore fino, dádiva de D. João V, ao marquez de Alegrete, ascendente dos marquezes de Penalva, actuaes possuidores d'esta rica propriedade). A quinta compõe-se de formosos e extensos jardins, hortas, pomares, e uma bella matta, povoada de sobreiros, notaveis pela sua altura e grossura, e talvez mais antigos que a monarchia portugueza⁶.

Como referimos, a esta propriedade dispensou também grande atenção Fernando Telles da Silva, 3.º marquês de Penalva (1754–1818)⁷, como se pode ver pelas obras que empreendeu e onde terão nascido os seus filhos António e Eugénia Telles da Silva.

Analisaremos, de seguida, como o estatuto e gosto destes encomendadores se repercutiram nos programas artísticos e na vivência da quinta em estudo.

II. O espaço da casa | Programa e vivência

Depois dos trabalhos fundadores e pioneiros sobre a *quinta de recreio* de Carlos Azevedo e Ilídio Alves de Araújo, outros importantes estudos⁸ evidenciaram a sua importância como residência secundária ligada

⁶ LEAL, A. Soares Pinho - *Portugal Antigo e Moderno*, Lisboa: Liv. Ed. de Mattos Moreira e Companhia, Vol. IX, 1880, pp. 657 e 658.

⁷ Quanto a cargos destacou-se como Gentil-homem da câmara da rainha D. Maria I e de D. João VI; conselheiro de guerra, comendador da Ordem de Cristo, deputado da Junta dos Três Estados; censor régio da Mesa do Desembargo do Paço, entre outros. Foi considerado como homem de muita erudição, tendo escrito como principais obras: *Oração panegírica aos anos da Rainha nossa senhora, em nome da Academia Real da Historia, em 31 de março de 1776*, sem lugar nem ano de impressão; *Dissertação a favor da Monarquia, onde se prova pela razão, autoridade e experiência ser este o melhor e mais justo de todos os governos*, etc., Lisboa, 1799; reimpressa em 1818 e *Carta de um vassalo nobre ao seu rei. Veja-se Penalva (Fernando Telles da Silva Caminha e Menezes, 3.º marquês de)*. In *Dicionário Histórico*, <http://www.arqnet.pt/dicionario/penalva3m.html> (acedido em 9/6/2016).

⁸ ARAÚJO, Ilídio Alves de, “Quintas de Recreio”. In *Bracara Augusta*, Vol. XXVII, Fasc. 63, Braga: 1973.

ao prestígio do seu proprietário, e na intensa relação da casa com o seu espaço envolvente, constituído por jardim, e áreas de produção agrícola (pomar, horta) e mata.

Como referimos a propósito do palácio que os Telles da Silva possuíam na Mouraria de Lisboa⁹ são, até ao momento, também escassas as referências em relação a este património, quer no que diz respeito à campanha de obras de finais do século XVII e inícios do XVIII, quer às que foram feitas no final de setecentos. Socorremo-nos, uma vez mais, da vasta correspondência da família, em especial da que Manuel Telles da Silva (1641-1709) estabeleceu com o seu filho Fernão Telles da Silva (1662-1734) entre 1707 e 1708, pouco antes da sua morte.¹⁰ Como se pode deduzir do conteúdo das cartas, Fernão Telles da Silva (futuro 3.º conde de Vilar-Maior e 2.º marquês de Alegrete) estaria então na Áustria como embaixador a negociar o casamento de D. João V com D. Maria Ana, tal como seu pai fizera anos antes em relação ao segundo matrimónio de D. Pedro II com a princesa Maria Sofia de Neuburgo, filha do Eleitor Palatino. A vasta correspondência trocada entre eles veio preencher parte dessa lacuna, brindando-nos com importantes descrições que nos elucidam não apenas sobre a vivência quotidiana na Corte mas, sobretudo, a da própria família, onde não faltam alusões ao património que então detinham.

AZEVEDO, Carlos de - *Solares Portugueses*. Lisboa: Livros Horizonte, 1969. Sobre este tema destacamos ainda, entre outros: CALDAS, João Vieira - *A Casa Rural dos Arredores de Lisboa no século XVIII*, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto, 1999; CARAPINHA, Aurora da Conceição Parreira - *A Essência do Jardim Português*, Dissertação de Doutoramento em Arquitetura Paisagista e Arte do Jardim, Vol. I, Universidade de Évora, Évora, 1995; CARITA, Hélder, CARDOSO, Homem - *A casa senhorial em Portugal: modelos, tipologias, programas interiores e equipamento*. Lisboa: Leya, 2015; CARITA, Helder, e António Homem Cardoso - *Oriente e Ocidente nos Interiores em Portugal*. Porto: Livraria Civilização Editora, 1983; CARITA, Helder, CARDOSO, A. Homem, CARDOSO, Miguel Esteves (pref.) - *Tratado da Grandeza dos Jardins em Portugal ou a originalidade e desaires desta arte*, Edição dos Autores, 1987; FELICIANO, Ana Marta, LEITE, António Santos - *A Casa Senhorial como Matriz da Territorialidade: a Região de Torres Vedras entre o Tempo Medieval e o Final do Antigo Regime*. Edição e Artes Gráficas, SA, Lisboa, fevereiro de 2016; MESQUITA, Marieta Dá - "Metodologias para o estudo do habitar setecentista: o contributo da tratadística e a decifração dos códigos habitativos". In *GEHA. AI*, n.º 1, julho de 1998, pp. 61-67; PIRES, Amílcar Gil - "O Lugar da Quinta de Recreio na Periferia de Lisboa", in *Arte e Teoria* - Revista do Mestrado em teorias da Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, n.º 9, 2007, pp. 79-91; PIRES, Amílcar Gil - *A Quinta de Recreio em Portugal. Vilegiatura, Lugar e Arquitectura*, Caleidoscópico - Edição e Artes Gráficas, SA, Lisboa, dezembro de 2013.

⁹ CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da, COELHO, Teresa de Campos - "O Palácio dos Marqueses de Alegrete à Mouraria ...", op.cit.

¹⁰ BN, *Secção de Reservados*, AT/12A, *Cartas de Manuel Telles da Silva para seu filho, Fernão Telles da Silva, 1707/8*.



Fig. 1 – Fachada principal e representação da Quinta das Lapas e das grutas, num registo de azulejo do jardim-terraço (foto das autoras).

Classificada como *Imóvel de Interesse Público*¹¹, a Quinta deve o seu nome à existência de umas grutas artificiais cuja origem remonta ao Calcolítico¹² (Fig. 1). Adquirida em 1640, a propriedade sofreria duas grandes campanhas de remodelação, uma em finais do século XVII, por iniciativa do 1.º marquês de Alegrete, Manuel Telles da Silva (1641-1709), e outra perto de um século mais tarde, por iniciativa de Fernando Telles da Silva Caminha e Meneses (1754-1818). Quando a visitamos, o que hoje nos é dado observar resulta essencialmente desta última campanha de obras (o primeiro impacto de quem dela se aproxima é dado pela fachada neoclássica da Capela de Nossa Senhora do Rosário situada no exterior do acesso ao núcleo habitacional) à exceção de alguns elementos que se situam sobretudo no exterior, como descreveremos. Como tal, o entendimento do que terá sido o espaço remodelado pelo 1.º marquês resultará sempre de uma leitura

¹¹ O Decreto-Lei 129/77 de 29 de setembro classificaria a “Casa da Quinta das Lapas” como Imóvel de Interesse Público, classificação que seria alterada pelo Decreto de 5/2002 de 19 de fevereiro (artº 2º, ponto 3), estendendo-a à sua envolvente, de acordo com a seguinte redação: “Casa da Quinta das Lapas, com a respectiva cerca, a praça frente à Capela, a alameda e a Capela de Santo António, na Quinta das Lapas, com acesso pela estrada municipal n.º 575, Monte Redondo, município de Torres Vedras, distrito de Lisboa”. Em 1986 seria adquirida pela Associação *Le Patriarche*, funcionando atualmente como centro de recuperação de jovens toxicodependentes da Dianova.

¹² Sobre este assunto veja-se FERREIRA, O. da Veiga – *Grutas artificiais da Quinta das Lapas: Torres Vedras*, Sep. do Boletim da Junta Distrital de Lisboa, n.º LXXIII-LXXIV-III série, 1970.

intuitiva, até que a descoberta de documentação coeva nos possibilite uma outra perspetiva.

Integrando-se numa tipologia que se desenvolve a partir de finais do século XVII, na qual assume especial importância a relação da casa com a sua envolvente, no conjunto da Quinta das Lapas a composição é constituída não só pela organização do edifício, mas também pelas condicionantes do terreno e envolvimento paisagístico¹³ no qual a natureza adquire um forte valor simbólico e até mesmo ordenador, como já foi salientado: *Efectivamente, no conjunto da Quinta das Lapas podemos afirmar que se assiste a uma tentativa, claramente inspirada nos modelos eruditos do Renascimento italiano, de criação não só de uma casa mas mais objectivamente de criação de um universo privado em que a casa procura dialogar com a natureza envolvente, oferecendo uma multiplicidade de espaços exteriores com características paisagísticas diferenciadas*¹⁴.

Desdobrando-se em socacos segundo planos distintos, dois eixos perspéticos fundamentais, ortogonais entre si, potencializam múltiplos efeitos cénicos tão ao gosto barroco: um eixo este/oeste que se estende desde as capelas de Santo António e de Nossa Senhora do Rosário, situadas num plano inferior e exteriores ao núcleo habitacional, até à casa propriamente dita, e se prolonga por uma alameda de palmeiras que conduz à mata; um segundo eixo, no sentido norte/sul, parte da fachada lateral, e estende-se através de um terraço e jardins, numa alternância de dominantes ditadas pelas condicionantes geográficas onde pontuam arquiteturas de prazer, criando ambientes específicos.

Destacando-se na sucessão de espaços do primeiro eixo, pelas dimensões e carga simbólica, cenográfico é também o *pátio de honra* em U a que se acede por um portão encimado pelas armas dos Telles da Silva (Fig. 2). A sua grandiosidade, e face à escala do estatuto dos seus proprietários (como também já foi salientado, *quanto maior fosse a*

¹³ Para o estudo desta quinta destacamos os seguintes artigos: CATARINO, Maria Manuela, DUARTE, Joaquim Moedas – “A Quinta das Lapas: da casa construída pelo 1.º Marquês de Alegrete a jardim Romântico/Neoclássico do século XIX”, In *COLÓQUIO CHÁS DE PEDRA*, 5, Azenhas de Santa Cruz, 2015 – *A quinta*. Torres Vedras: Câmara Municipal, 2015; FELICIANO, Ana Marta, LEITE, António Santos – *A Casa Senhorial como Matriz da Territorialidade: a Região de Torres Vedras ...*, ob. cit., onde se faz uma análise da sua tipologia.

¹⁴ FELICIANO, Ana Marta, LEITE, António Santos – *A Casa Senhorial como Matriz da Territorialidade...*, ob. cit., pp. 257 e 258. Ao estudar a tipologia das quintas de recreio em Portugal, Amílcar Gil PIRES classifica a Quinta das Lapas, quanto à sua disposição e características, na tipologia que define como *tipo D* em que escolhe para matriz a *Villa Medici* em Poggio a Caiano, da autoria de Giuliano da Sangallo, tipologia em que integra também a quinta do Monteiro-Mor em Vialonga – *A Quinta de Recreio em Portugal. Vilegiatura, Lugar e Arquitectura*, ob. cit., p. 351.

distância do Portão de Honra à entrada na casa, maior seria a importância da família na sociedade¹⁵), permitiria certamente o desenrolar de todo o ritual barroco inerente à importância daqueles que a visitavam, de que se salienta a presença de D. João V e da Corte, quando regressavam do Convento do Varatojo, como nos relata a *Gazeta de Lisboa* em 27 de junho de 1716¹⁶.



Fig. 2 – Perspetivas tiradas do portão principal e do alto da escadaria, respetivamente (foto das autoras).

¹⁵ PIRES, Amílcar Gil – *A Quinta de Recreio em Portugal. Vilegiatura, Lugar e Arquitectura*, ob. cit., p. 283.

¹⁶ Era então marquês de Alegrete, Fernão Telles da Silva (1662-1737).

Na segunda feyra [dia 22] voltou S. Mag. & jantou na quinta das Lapas, onde o Marquez de Alegrete dono della, hospedou a S. Mag. & a todas as pessoas que o acompanharão, com mayor magnificencia, & profuzão que se pôde imaginar. Pelas 4 horas da tarde se poz S. Mag. a caminho, & se restituiu a esta Corte, onde chegou pelas 9 horas da noyte. Acompanharão a S. Mag. nesta jornada o senhor infante D. Antonio, o Eminentissimo Senhor Cardeal da Cunha, o Duque D. Jayme, o Marquez de Gouvea, & seu filho o Conde de Santa Cruz, o Marquez de Marialva, o do Alegrete, & seu filho o Conde de Vilar mayor, o Conde de Unhão, & o da Ericeyra, D. Francisco de Sousa, Commissario geral da Santa Cruzada, Rodrigo de Mello irmão do Conde de S. Lourenço, & o Dayão da Sé de Lisboa...

O pátio é ladeado por duas alas baixas, sendo rematado no topo pelo edifício habitacional, centro da perspectiva que se tem quando se transpõe o portão reformulado já em finais do século XVIII, cuja fachada parece ter sofrido alguma influência do Palácio Pombal de Oeiras (Fig. 3): numa composição simétrica, três corpos verticais separados por pilastras dóricas em cantaria são constituídos por piso térreo e andar nobre, a que se juntou mais tarde um terceiro andar, separado dos anteriores por uma cornija que deveria originariamente rematar os panos de fachada. No corpo central, uma escadaria que se desenvolve em quatro lanços organizados também simetricamente assume-se como um elemento dinamizador e de forte potencial cenográfico na leitura dessa mesma fachada, conduzindo a um patamar ao nível do andar nobre, de onde se usufrui uma ampla perspectiva sobre o *pátio de honra*, e onde se situa um portal de acesso ao interior ladeado por duas janelas de cantarias recortadas. No mesmo nível, e em cada um dos corpos laterais, abrem-se também duas janelas de sacada. No piso térreo (que não visitámos) ficariam, certamente, todas as dependências utilitárias de apoio e armazenamento dos produtos agrícolas.

Não sabemos como seria o edifício quando da remodelação empreendida pelo 1.º marquês, na transição do século XVII para o XVIII. Num painel de azulejos que se situa no interior da casa de fresco do Tanque da Sereia (Fig. 3) podemos ver a imagem de um edifício aberto sobre um pátio cuja composição apresenta alguma semelhança com a fachada principal da quinta. Será este um primeiro registo iconográfico do modelo então construído? Considerando esta hipótese, e aceitando como fidedigna a sua imagem (o caso mais interessante de uma representação semelhante é, no mesmo período, o da fachada da Igreja de S. Vicente de Fora, na Portaria do respetivo convento) teríamos então a nível do piso térreo um portal de feição barroca, ladeado por duas janelas de sacada a nível do andar nobre, sem a monumental escadaria exterior que hoje se vê.



Fig. 3 – Perspetiva da fachada principal, a partir do pátio de entrada / pormenor da representação do azulejo da casa de fresco da Fonte da Sereia. (foto das autoras).

Sabemos que a quinta estava em plena construção em 1707 e 1708¹⁷, como se pode deduzir das cartas então escritas pelo 1.º marquês de Alegrete ao seu filho Fernão. Obedecendo a uma tipologia definida (organizam-se sempre segundo três conteúdos essenciais – assuntos da Corte, notícias da família, terminando com pormenores das suas propriedades), quase todas elas contemplam referências à Quinta das Lapas. Em 26 de novembro de 1707 escrevia Manuel Telles da Silva¹⁸:

Da quinta das Lapas ha pouco q avizar de mais do q vos tinha dito: Francisco Ferreira esteve aqui hum destes dias e me disse q tinha ja na quinta sincoenta carradas de pedra, e não havia faltar em acabar a obra p.^a quando a prometeu; tem huma duvida na intelligencia da planta, cuja divisaõ remeti ao C.^{de} de Tarouca, e porq se quis hir logo, e a não pode levar, lhe ordenei não pegasse naquella parte da obra sem a tal resolução. A dilig.^a p.^a as grades da escada das Lapas me não esquece e ainda não achei pessoa a q.^m pudesse encomendalas, e como sei q se cuida em mandar ao C.^{de} de Tarouca para o Alentejo tambem não fis mais dilig.^a porq se elle for para aquella provincia sera o melhor meyo q teremos para se acertarem.

A carta confirma ainda outro dado relevante já conhecido, o domínio do Conde de Tarouca sobre assuntos de arquitetura¹⁹, a quem o pai recorre para esclarecimento da planta (a obra no interior da casa deveria

¹⁷ A visita de D. João V em 1716 pressupõe que já estivesse então terminada. Segundo consta, o marquês de Alegrete terá dispensado alguns homens para trabalharem na obra de Mafra, pelo que D. João V lhe terá oferecido os leões que se situavam sobre o portal lateral da quinta, hoje desaparecidos. In LEAL, A. Soares Pinho – *Portugal Antigo e Moderno*, ob. cit., p. 657.

¹⁸ BN, *Secção de Reservados*, AT/12A, *Cartas de Manuel Telles da Silva para seu filho, Fernão Telles da Silva, 1707/8*, fls. 16v e 17.

¹⁹ Sobre este assunto veja-se COUTINHO, Maria João Pereira – “O palácio do Monteiro-Mor e a visão da arquitectura civil lisboeta na primeira metade de setecentos por João Gomes da Silva: 1671-1738, 4.º conde de Tarouca”. publicada em *Actas do IV Congresso de História da Arte Portuguesa de Homenagem a José-Augusto França*. Lisboa: Associação Portuguesa de Historiadores de Arte, 2012. pp. 77-84 (cd-rom).

estar então ainda bastante atrasada). Na carta alude-se ainda às grades necessárias para a escada, o que permite deduzir que a atual escadaria terá sido construída de novo, ou resultará de uma reformulação da anterior (reforçando, assim, a hipótese de a representação azulejar da casa de fresco retratar a primitiva construção). Nesta correspondência, ininterrupta até outubro de 1708, Manuel Telles da Silva vai dando notícia do decorrer dos trabalhos aludindo, por vezes, ao custo das mesmas, bem como às que entretanto ia necessitando o seu palácio à Mouraria. Nas últimas missivas, refere ainda que a obra das escadas, estrebarias e lagares estava a terminar. Porém, em mais nenhuma carta se faz alusão à planta, ou a outro tipo de trabalhos. Apenas o registo da apreciação então feita pela marquesa de Távora, quando de visita à propriedade: *A Marquesa de Távora vinda de Peniche aonde foi ser comadre da sua filha a C.^{ssa} de Athouguia esteve nas Lapas, e tem gabado m.^{to} a quinta²⁰.*

Desconhecemos o nome do arquiteto que terá sido responsável pela remodelação empreendida em finais do século XVII e inícios do século XVIII (bem como desconhecido é também o nome do que assinaria as alterações produzidas um século mais tarde, sob direção do 3.º marquês de Penalva). Quando analisámos o Palácio da Mouraria, avançámos com o nome de possíveis arquitetos régios que poderiam então estar a trabalhar para o 1.º marquês de Alegrete²¹: João e Luis Nunes Tinoco, Francisco da Silva Tinoco e do seu sobrinho Francisco Tinoco da Silva (vulgo Padre Tinoco), Mateus do Couto (sobrinho), João Antunes e até mesmo Manuel Pereira (destes, teremos agora que excluir João Nunes Tinoco, falecido em 1690).

Numa das cartas que estamos a analisar, datada de 28 de agosto de 1708²², Manuel Telles da Silva escrevia ao seu filho Fernão, então na Áustria, a preparar o casamento de D. Maria Anna com D. João V, tal como o seu pai fizera quando do matrimónio de D. Pedro II com

²⁰ BN, *Secção de Reservados*, AT/12A, *Cartas de Manuel Telles da Silva para seu filho, Fernão Telles da Silva, 1707/8*, fls. 97 e 97v. Carta datada de 5 de outubro de 1708.

²¹ CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da, COELHO, Teresa de Campos - “O Palácio dos Marqueses de Alegrete à Mouraria ...”, op.cit., pp. 98 a 100.

²² BN, *Secção de Reservados*, AT/12A, *Cartas de Manuel Telles da Silva para seu filho...*, ob. cit., fl. 90 (sublinhado nosso). Tratava-se de acomodar o Bispo de Lubiana, designado pelo Imperador da Áustria para acompanhar D. Maria Anna. Veja-se FONSECA, p. Francisco da - *Embaxxada do Conde de Villarmayor Fernando Telles da Sylva de Lisboa à Corte de Vienna, e Viagem da Rainha Nossa Senhora D. Maria Anna de Austria. De Vienna à Corte de Lisboa, Com húa sumária noticia das Provincias, e Cidades por onde se fez ajornada. Dedicada ao Excellentissimo Senhor João Gomes da Sylva, Conde de Tarouca*, Vienna: na Officina de João Diogo Kürner, 1717, pp. 300 e 302. O Bispo, de acordo com a escolha do arquiteto, acabaria por ficar alojado no Convento do Desterro, dos monges de S. Bernardo (BN, *Secção de Reservados*, AT/12A, *Cartas de Manuel Telles da Silva para seu filho...*, ob. cit., fl. 93).

D. Maria Sofia de Neuburgo: *Despois do Prior de S. Vicente ter dito q estava prompto p.^a receber o Bisp.^o Embaix.^{dor} foi o **Tinoco** ver o comodo q tinha e o não achar capas porq o quarto q podia ser está por acabar mas poderá ser agazalhado com melhor comodo em S. Bernar.^{do} ou em S. Bento, onde ha quarto p.^a isso.*

Dois arquitetos régios com este apelido trabalhavam então na Corte²³ – Francisco da Silva Tinoco, vulgo Padre Tinoco, (1656–1730) e Luís Nunes Tinoco (1642/3–1719). Pensamos que se trata do primeiro, por inerência do cargo que exercia – nomeado em 1693 *Mestre dos Paços da Ribeira*, a ele competiria o alojamento real e dos seus convidados; e porque Luís Nunes Tinoco, nomeado *Arquitecto e Mestre das Obras de S. Vicente* em 1690 sucedendo a seu pai João Nunes Tinoco (1616–1690), também por inerência do seu cargo não necessitaria de se deslocar expressamente ao convento para verificar em que estado estavam as obras que então dirigia.

A familiaridade com que no documento o marquês se refere ao arquiteto, designando-o apenas por *Tinoco*, indicia que conhecia bem de quem se tratava e, certamente, a sua obra. Terá ele sido o responsável pelas obras da Quinta das Lapas? Dos nomes que apontámos para o palácio da Mouraria de Lisboa, não deveremos descurar agora também o de Manuel Pereira que, pouco tempo depois, em 1718, estaria a projetar o portal da vizinha Igreja da Misericórdia de Santarém²⁴.

À exceção de João Antunes, a quem está atribuído o projeto que João Gomes da Silva (1671–1738), 4.^o conde de Tarouca, construiu em Lisboa à Cotovia permanece, por ora, uma incógnita o nome daqueles que terão dado a traça para as residências de uma das mais importantes famílias de então.

No estudo desta casa, e regressando ao seu interior, o que hoje nos é dado a conhecer segue a matriz de uma casa nobre de finais de setecentos. Uma análise mais atenta e detalhada permite verificar a existência de espaços que preferencialmente e intencionalmente fazem parte da vivência do habitar deste período. A planta do andar nobre

²³ Embora tivessem no apelido o nome Tinoco, pertenciam a duas famílias distintas, como ficou recentemente provado. Sobre a biografia e obra destas famílias, veja-se COELHO, Teresa Maria da Trindade de Campos, *Os Nunes Tinoco, uma dinastia de architectos régios dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Dissertação de Doutoramento em História da Arte, Especialidade História da Arte Moderna em Portugal apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, março de 2014, em especial a I Parte, onde se estabelece as suas genealogias (pp. 15 a 116).

²⁴ SERRÃO, Vítor - *História da Arte em Portugal. O Barroco*, Lisboa: Editorial Presença, 2003, p. 177, e JACQUINET, Maria Luísa de Castro V. G. - “Manuel Pereira (C.O.), arquiteto. Contributos para a desconstrução de um enigma da historiografia da arte”. In *Invenire*, n.º 7, jul-dez 2013, pp. 14 a 19, que faz um balanço da obra deste arquiteto.

corresponde à grande compartimentação da casa que se vai impondo ao longo da 2^a metade do século XVIII, adaptando-se às alterações que os rituais dessa vivência e sociabilidade exigiam²⁵.

A cenográfica escadaria (Fig. 2), de que se usufrui uma perspetiva sobre o pátio, portão, e envolvente, enquadrando a própria capela neoclássica dá acesso no interior (Fig. 4), a um grande espaço de receção e de entrada, revestido com lambris de azulejo de motivos seriados, as albarradas de cestos com flores, tão ao gosto da época, a partir do qual se delineiam dois percursos principais: à esquerda, ao longo de um corredor, situam-se as dependências de serviços como cozinha e anexos, as quais comunicam com os espaços de aparato através do mesmo. Nele se situa a escada que liga este andar com o os espaços privados que integram o andar acrescentado já nesta última campanha de obras, espaços esses que se dispõem também ao longo de um extenso corredor.

Voltando à sala de entrada, à direita acede-se a espaços e salas de aparato com tetos em caixotão, que comunicam entre si contíguamente através de portas colocadas segundo um alinhamento perspético, de acordo com a compartimentação do espaço a que se assistiria na segunda metade do século XVIII, impondo um forte sentido cenográfico, reforçado também pela escolha intencional do azulejo para revestimento de alguns desses mesmos espaços - já de uma fase mais tardia este é utilizado e aplicado aqui refletindo seguramente uma escolha decorativa, que afere tendências, ritmos decorativos e as necessidades do gosto do encomendador e proprietário da casa durante este período. Os revestimentos azulejares deste andar nobre seguem o uso mais comum da utilização de motivos ornamentais seriados quer nas albarradas, quer numa padronagem já de finais do século XVIII.

Desconhecemos onde ficariam alguns dos espaços do edifício original, como a primitiva capela, então substituída pelo templo neoclássico.

O efeito cenográfico potencializa-se também na panorâmica que se nos oferece através dos vãos abertos na fachada lateral, orientada a sul, a partir da qual se organiza aquele que é talvez o eixo perspético mais importante do conjunto. A vivência do espaço privado interior espelhar-se-ia no jardim exterior que, como veremos, se assumiria então como uma privilegiada zona de sociabilidade.

²⁵ CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago - *A arte de bem viver: a encenação do quotidiano na azulejaria na 2.ª metade de setecentos*. Lisboa: FCT/FCG, 2005.



Fig. 4 – Andar nobre: sala de entrada e pormenor da casa de jantar / Perspetiva do corredor do andar posteriormente acrescentado (foto das autoras).

III. Diálogo interior / exterior

Proseguindo a visita pela Quinta da Lapas, é no espaço exterior que vamos encontrar a essência e a síntese deste lugar²⁶ através do diálogo intenso entre uma dualidade sempre presente e constante entre interior / exterior, e numa relação privilegiada com a natureza; ideia que reforçamos ao longo deste texto e que constitui uma nova abordagem, nomeadamente nas fontes de inspiração que utiliza para os seus modelos²⁷.

O jardim-terraço²⁸ localizado em anexo à fachada lateral virada a sul representa no conjunto da Quinta uma zona de sociabilidade e de vivência da casa, prolongando o espaço privado, comportando-se como uma “sala de estar” ao ar livre (Fig. 5).

Profusamente decorado com painéis de azulejos nos alegretes, este espaço de aparato prolonga a vida da casa e assume-se como um palco tão ao gosto de setecentos.

²⁶ Como já salientou Aurora Carapinha a propósito da especificidade do jardim português entendido sempre num conjunto mais vasto. Veja-se sobre este assunto CARAPINHA, Aurora da Conceição Parreira - *A Essência do Jardim Português*, Dissertação de Doutoramento em Arquitetura Paisagista e Arte do Jardim, Vol. I, Universidade de Évora, Évora, 1995.

²⁷ Hoje não sabemos como era originalmente este conjunto arquitectónico da casa e quinta das Lapas, mas o que resta deste período mostra intervenções de grande erudição com recurso à tratadística que circulava entre nós revelando um programa concebido por encomendador e artistas informados. Curiosamente é no exterior que se evidencia a grande erudição.

²⁸ “O jardim - terraço que se desenvolve no século XVIII é utilizado ainda como espaço de transição sem formar uma unidade com os restantes espaços recreativos. Ele é, no século XVIII, uma reconversão do jardim privado, que, embora perdendo os altos muros, mantém uma relação de privacidade relativamente ao pomar-jardim, e aos espaços exteriores...”, CARITA, Helder, CARDOSO, A. Homem, CARDOSO, Miguel Esteves (pref.) - *Tratado da Grandeza dos Jardins em Portugal ou a originalidade e desaires desta arte*, Edição dos Autores, 1987, p. 227.

Com forte presença visual e plasticamente muito apelativo, o azulejo apresenta-se neste espaço e neste contexto como indicador do gosto erudito do encomendador, e coevo da campanha de obras da construção inicial.



Fig. 5 – Fachada lateral voltada a sul sobre o jardim-terraço (foto das autoras).

É nos registos de azulejos – inventariados e estudados por Rosário Salema de Carvalho²⁹ – com representações alusivas a cenas do quotidiano e simultaneamente ao valor económico e agrícola da quinta, bem como no articular de uma sucessão de espaços de lazer ao ar livre, pontuados por alegretes, conversadeiras, tanques, casa de fresco e luxuriante vegetação, que podemos desvendar essa marca de erudição já referida e salientada, mais do que no programa arquitetónico da casa. Se ao erudito e entendido 4.º conde de Tarouca era pedida orientação sobre a organização interna, e um papel ativo na encomenda das grades para a escadaria³⁰, a ele se poderá dever também um papel igualmente ativo na escolha ou encomenda do revestimento azulejar, tanto mais que no mesmo período o encontramos a servir de intermediário numa encomenda de azulejos holandeses feita pelo seu cunhado Filipe de Sousa, casado com sua irmã D. Catarina de Menezes³¹.

²⁹ CARVALHO, Rosário Salema de – *A pintura do azulejo em Portugal [1675–1725]. Autorias e biografias – um novo paradigma*. Tese de Doutoramento em História da Arte. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2012.

³⁰ BN, *Secção de Reservados*, AT/12A, *Cartas de Manuel Telles da Silva para seu filho, Fernão Telles da Silva, 1707/8*, fls. 16v e 17.

³¹ Cf. *Cartas do Conde de Tarouca dirigidas ao Cardeal da Cunha*. Archivo de Documentos Históricas [s.l.], 1927. O conde de Tarouca era então embaixador em Utrecht, onde esteve

Ao longo do jardim superior distribui-se um conjunto de painéis de azulejos nos muros baixos que o delimitam intercalados por bancos: e apontando figurações que começam numa cena de descanso em torno de uma mesa, prolongam-se em cenas de caça (lobo, javali, cervo) para novamente regressar a uma temática relacionada com as atividades do campo e de lazer, com jogos como o baloço e refeições, retomando novamente o tema da caça (javali, veado, urso). Alguns dos temas intermédios poderiam ser entendidos enquanto regressos ou descansos de caçadas³². O desenho das cenas expõe uma pincelada rápida e muito expressiva, tão comum aos pintores do designado ciclo dos mestres³³, período a que este conjunto está atribuído (Fig. 6).

Mais adiante no jardim da Quinta, encontramos o tanque³⁴ denominado da Sereia, também ele um magnífico e cenográfico conjunto de sugestões visuais e carga simbólica impostos na sua relação com a água³⁵ e nos efeitos lumínicos dados pelo revestimento dos azulejos, muito possivelmente pintados por mão diferente dos o terraço superior. A par da natureza que aqui se apresenta num estado intermédio entre perfeitamente dominada pela mão do homem (como no terraço) e um estado selvagem (como na mata), a água assume neste espaço um papel preponderante, *indispensável à produção e ao recreio, é o grande*

entre 1711-1715. Filipe de Sousa (1666-1714) foi Capitão da Guarda Alemã, Deputado da Junta dos Três Estados. Casou em 15 de Agosto do anno de 1690 com D. Catarina de Menezes, filha de Manuel Telles da Silva, 1.º marquês de Alegrete, e da marquesa D. Luiza Coutinho, cf. SOUSA, António Caetano de - *História Genealógica da Casa Real Portuguesa [...]*, Real Off. Sylvana, 1735-1749, pp. 829-830. Ao que podemos apurar, esta encomenda não passou talvez de uma grande intenção, pois não se realizou devido à morte de Filipe de Sousa em outubro de 1714. Lendo atentamente a documentação, deparamos com pormenores muito interessantes respeitantes aos *preços* dos azulejos produzidos na Holanda, ao gosto artístico, ao procedimento da encomenda e à função do azulejo enquanto um material decorativo caro.

³² CARVALHO, Rosário Salema de - *ob. cit.*, Anexo B, pp. 1246-1248.

³³ Já foram avançadas várias hipóteses sobre nomes de pintores como: António Pereira, Gabriel del Barco, Raimundo do Couto. CARVALHO, Rosário Salema de - *ob. cit.* Anexo B, pp. 1246-1248.

³⁴ Herdeiros dos grandes lagos seiscentistas como o da Bacalhoa e o da Quinta das Torres, vamos encontrar nas quintas de recreio portuguesas dos séculos XVII (recordemos o exemplo do tanque do Palácio Fronteira) e XVIII grandes lagos rectangulares pontuados por escultura no meio da água e parcialmente rodeados de balaustradas como é este exemplo.

³⁵ A água assume no jardim um valor ornamental, utilitário, recreativo e simbólico. Diversas arquitecturas de suporte, desde tanques, lagos, canais, fontes ou cascatas valorizaram cada um dos recintos ajardinados; espelhos de água juntamente com a frescura dos azulejos desenham, para além de uma presença lúdica, um intencional sentido programático. Veja-se CÂMARA, Maria Alexandra Gago da - "Habitar o espaço barroco: o azulejo e os ambientes". In *O Barroco em Portugal e no Brasil*, Edições Esmal, Braga, 2012, pp. 689-701.

*elemento ordenador e unificador, converte-se na essência viva do jardim português e é o seu principal meio de expressão na criação de espaços autónomos e independentes*³⁶ (Fig. 7).



Fig. 6 – Pormenores dos azulejos que revestem os muros do jardim-terraço – com cenas alusivas ao quotidiano da vida da Quinta, cenas de ar livre, galanteria, baloiço e refeição de finais do século XVII (foto das autoras).



³⁶ CARAPINHA, Aurora da Conceição Parreira - *A Essência do Jardim Português*, Dissertação de Doutoramento em Arquitetura Paisagista e Arte do Jardim, Vol. I, Universidade de Évora, Évora, 1995, p. 353.

Fig. 7 – Tanque da Sereia (foto das autoras).

O tanque afastado da casa, e em num patamar inferior, destaca-se na paisagem pelos panos murários em U que o envolvem, integralmente revestidos por painéis de azulejo. O tema das representações de caçadas, ao elefante e ao leão, é recorrente.

Nos outros muros que ladeiam a casa de fresco encontramos também representações de arquiteturas e fontes.

Tal como acontece sempre que estudamos azulejaria figurativa, um dos mais significativos pontos de interesse é encontrarmos a matriz gráfica do conjunto azulejar, naturalmente a nível das fontes iconográficas, ou seja, mais especificamente, nos livros de gravuras tributários das pinturas dos azulejos setecentistas.

Neste exemplo os modelos seguidos e propostos foram as gravuras de António Tempesta (1555 - 1630)³⁷ onde o pintor copia pormenores ou, por vezes, troca alguns detalhes (Fig. 8).



Fig. 8 – Painel de azulejos da Caça do Elefante foi inspirado numa gravura de Antonio Tempesta. Pormenor, Elephant Hunt, Hunting Parties, c. 1578 [ARTStor].

Por fim, com uma lógica própria o azulejo impôs neste espaço uma dinâmica na caracterização da arquitetura e do gosto, não esquecendo evidentemente todo um processo de encomenda ligado à família Telles da Silva, que encontra paralelos noutros jardins da época, como observou Helder Carita³⁸: *O tratamento arquitectónico dos azulejos da*

³⁷ O painel da *Caça do Elefante* foi inspirado numa gravura de Antonio Tempesta, que copia quase integralmente adaptando o desenho à maior horizontalidade do painel de azulejos. Trata-se de uma representação já conhecida dos azulejos holandeses do Palácio Fronteira. Cf. CARVALHO, Rosário Salema de - *ob. cit.*, pp. 1246-1248.

³⁸ CARITA, Helder, CARDOSO, A. Homem, CARDOSO, Miguel Esteves (pref.) - *Tratado da Grandeza dos Jardins em Portugal ou a originalidade e desaires desta arte*, Edição dos Autores,

primeira metade do século XVIII, a balaustrada de desenho maneirista e no interior a casa do fresco tratada em gosto de embrechados, relacionam claramente este conjunto com as casas do Lago dos Marqueses de Fronteira e Castelo Melhor....

Embora as condições do terreno não nos tenham permitido visitar outros espaços para além do Tanque da Sereia, o registo fotográfico que nos foi cedido³⁹ confirma a existência de fontes e templos que contribuem também para a criação de ambientes específicos em toda a propriedade. Entre estes destacamos o templo de Santo André Avelino, mandado construir em 1778 por Fernando Telles da Silva, de acordo com a lápide que ainda hoje se pode observar numa das paredes⁴⁰, a *Fonte do Veado* e a *Ermida de Santa Maria Madalena*.

Se o riquíssimo revestimento azulejar que encontramos no exterior reflete o conhecimento dos livros de gravuras que então circulavam entre nós, o mesmo acontece com as arquiteturas que o pontuam. Com efeito, é na referência à tratadística que, aliada a um programa barroco de vivência do espaço exterior, fortemente simbólico e apelativo dos sentidos, se reflete também o prestígio dos seus proprietários.

Neste âmbito, são precisamente a Fonte do Veado e a Ermida de Santa Maria Madalena que mais nos interessam, por serem aqueles elementos em que essas referências⁴¹, sobretudo a Serlio, encontram a sua mais direta fonte de inspiração.



Fig. 9 – Fonte do Veado (imagem cedida pelo investigador Joaquim Moedas) / Tratado de Serlio, Livro IV.

1987, p. 225.

³⁹ Agradecemos, uma vez mais a Joaquim Moedas a cedência das imagens.

⁴⁰ Hoje em ruína, a data da sua construção pode indiciar também a da reformulação da casa iniciada no mesmo período.

⁴¹ Sobre a tratadística que circulava em Portugal veja-se MOREIRA, Rafael, RODRIGUES, Ana Duarte (coord.) – *Tratados de Arte em Portugal (Art Treatises in Portugal)*. Lisboa: Scribe, 2011.

Na primeira (Fig. 9), o seu desenho inspirou-se no *Livro Quarto* deste arquiteto⁴², quando trata das portas urbanas, a que não deve ser alheia a sua localização na passagem do jardim para a mata, funcionando como uma simbólica porta de acesso ao espaço onde se praticaria a caça, como a sua iconografia (dois galgos segurando um veado), sugeria⁴³.

No que diz respeito à Ermida de Santa Maria Madalena (Fig. 10), ela também de uma forte simbologia, comporta-se quase como um refúgio e espaço de meditação – localizada já em plena mata⁴⁴ (onde a natureza se apresenta livre, não dominada pela mão do homem), a santa de invocação aparece quase sempre citada e representada em obras e espaços relacionados com a vida eremítica. A forma da capela, inspirada também num dos desenhos do Tratado de Serlio quando este se ocupa no *Livro V*, dos templos sagrados⁴⁵, é constituída por um corpo principal (aqui apenas de um piso) em planta centralizada, ladeado por corpos semelhantes de menores dimensões. Construída em finais do século XVII ou inícios do XVIII, [re]construída pelo último marquês de Penalva para substituir uma outra mais antiga aí existente, destruída pelos franceses em 1808⁴⁶, para além da referência à tratadística, a sua cronologia revela-se importante ainda pela alusão que deixa transparecer a um possível revivalismo (nomeadamente na forma das cúpulas), tão ao gosto da época, caso se trate de uma construção totalmente feita

⁴² *Sebastiani Serlii Bononiensis de Architectur Libri Quinque, Quibus Cuncta Ferè Achitectonicae Facultatis Mysteria Doctè Perspicuè, Vberrime(que) Explicantur a Ioanne Carolo Saraceno, Ex Italica in Latinam Linguam Nunc Primum Translati Atque Conuersi...*, Venetiis: apud Franciscum de Francisicis Senensem & Joannem Chrieger, 1569, fl. 235. BN F5463.

⁴³ A *Fonte do Veados* aparece já citada numa carta do 1.º marquês, datada de 10 de julho de 1708 – BN, *Secção de Reservados, AT/12A, Cartas de Manuel Telles da Silca para seu filho...*, ob. cit., fl. 78v. Esta escultura terá desaparecido em 2008, quando de um assalto à quinta, como a imprensa local terá noticiado (MATOS, Venerando António Aspro de - vedrografias2. Blogspot [Disponível em linha em <http://vedrografias2.blogspot.pt/search?q=quinta+das+Lapas>, citado por CATARINO, Maria Manuela; DUARTE, Joaquim Moedas - A Quinta das Lapas: da casa construída pelo 1.º Marquês de Alegrete a jardim Romântico/Neoclássico do século XIX. In COLÓQUIO CHÁS DE PEDRA, 5, Azenhas de Santa Cruz, 2015 – *A quinta*. Torres Vedras: Câmara Municipal, 2015, p. 9, nota 8).

⁴⁴ A ela se refere Pinho Leal, em 1880, nos seguintes termos (*Portugal Antigo e Moderno*, op. cit., p. 657): *Santa Maria Magdalena – no centro da matta e no sítio mais pittoresco della. A capella é muito Linda, e a imagem da padroeira, foi feita pela actual marquezza de Penalva, que é uma excellente esculptora, em substituição da antiga imagem que os francezes quebraram. Portugal Antigo e Moderno*, op. cit., p. 657.

⁴⁵ *Sebastiani Serlii Bononiensis de Architectur Libri Quinque...*, op. cit., fl. 383.

⁴⁶ MATOS, Venerando António Aspro de - vedrografias2. Blogspot, [Disponível em linha em <http://vedrografias2.blogspot.pt/search?q=quinta+das+Lapas>, citado por CATARINO, Maria Manuela; DUARTE, Joaquim Moedas - A Quinta das Lapas: da casa construída pelo 1.º Marquês de Alegrete a jardim Romântico/Neoclássico do século XIX. In COLÓQUIO CHÁS DE PEDRA, 5, Azenhas de Santa Cruz, 2015 – *A quinta*. Torres Vedras: Câmara Municipal, 2015, p. 9, nota 8).

de novo. No entanto, e de acordo com os elementos arquitetónicos e decorativos (como os embrechados, utilizados também na casa de fresco do Tanque da Sereia, e em voga a partir das últimas décadas do século XVII) que se podem observar no seu interior⁴⁷, tudo parece apontar para que tenha então sofrido apenas uma reconstrução parcial, mantendo o plano inicialmente definido - questão a que, só através de uma análise cuidadosa dos seus elementos e materiais construtivos, ainda por fazer, poderemos obter uma resposta satisfatória. Qualquer que seja a sua conclusão ela não invalida, no entanto, o fato de estarmos perante um espaço de grande erudição, traçado por um arquiteto bem informado, como erudito é também o programa artístico orientador que encontramos em toda a quinta.



Fig. 10 – Ermida de Santa Maria Madalena (imagem cedida pelo investigador Joaquim Moedas) / Tratado de Serlio, Livro V.

Considerações Finais

O conjunto da Quinta das Lapas reflete, tal como o resto das propriedades que detinham, o prestígio dos Telles da Silva, uma das mais importantes famílias que, desde a Restauração, se afirmará na cultura e política dos séculos seguintes.

Constituindo uma elite dentro da própria elite da Corte, Manuel Telles da Silva e os seus descendentes distinguiram-se também pela erudição que demonstravam nas academias que então frequentavam e promoviam, e nos exemplos que materializam nos modelos das suas residências, tanto principais como secundárias,

Erudição é, assim, um símbolo distintivo que aproxima toda uma elite da encomenda real, através dos programas que escolhe, realizados

⁴⁷ Socorremo-nos, uma vez mais, das imagens cedidas por Joaquim Moedas.

por artistas informados e pertencentes também eles, na maioria dos casos, a uma esfera profissional de estatuto régio.

Obedecendo a uma tipologia que se afirma a partir de finais do século XVII, o fascínio do conjunto da Quinta das Lapas reside na íntima relação que se estabelece entre interior e exterior, numa partilha de vivências em que se diluem e até se confundem os seus limites, materializada no importante papel que o espaço exterior assume como espaço de sociabilidade, prolongando o espaço interior da casa, bem como nos modelos eruditos que escolhe para viver e potencializar essa mesma sociabilidade, que recolhem na tratadística que circulava entre nós a sua fonte de inspiração.

Se a arquitetura se vai adaptando às transformações que os quadros de vivência vão impondo ao longo do século XVIII, transformando e compartimentando o interior das habitações, os jardins manter-se-ão fiéis a uma matriz barroca em que arquiteturas de prazer, jogos de água e lumínicos, e fragrâncias fazem um apelo constante aos sentidos.

Como bem sintetizou João Vieira Caldas a propósito deste período⁴⁸, *a excitação sensorial provocada pelo brilho dos azulejos, pelo movimento e cor dos panejamentos interiores, pela visualidade dos jardins e águas ordenadas, a teatralidade adicionada pelo vestir e movimentos das pessoas eram parte integrante de um ambiente barroco que terá existido mesmo nos casos em que a base arquitectónica se reduziu, aparentemente a um papel secundário.*

O seu estatuto como quinta de recreio, e o papel que desempenhou até muito como símbolo de vivência de uma elite esclarecida está bem expresso nas descrições das muitas festas que nela se realizaram e que marcam a memória desta casa. Lembremos, a propósito, a descrição de uma festa realizada neste jardim, por ocasião do 9.º aniversário natalício do filho primogénito dos condes de Tarouca e primeiro bisneto dos marqueses de Penalva: *À noite, iluminou-se profusa e brilhantemente o jardim contíguo ao palácio com balões venezianos, tigellinhas à maneira do Minho e copos de côres variegadas. Era deslumbrante o aspecto que apresentava a iluminação vista das janelas do palácio, ou das alturas do grande tanque! Uma chusma de crianças vivas, inquietas, presididas pelo amphitrião da festa, queimou durante duas horas, inoffensivos, mas formosíssimos fogos de Bengala. O povo, que adora estas illustres e benfazejas famílias atropellava-se bom e respeitoso, nas ruas do jardim, compartilhando assim as alegrias da casa...*⁴⁹

⁴⁸ CALDAS, João Vieira - *A Casa Rural dos Arredores de Lisboa no século XVIII*, Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1999, p. 149.

⁴⁹ *Jornal de Torres Vedras*, II Anno, n.º 97, 4 novembro 1886, p. 2.

Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara – Doutorada em História de Arte Moderna Portuguesa pela Universidade Aberta (2002); Professora Auxiliar e vice-coordenadora do Mestrado em Estudos do Património na mesma universidade. As suas áreas de investigação e ensino são as Artes Ornamentais e Decorativas, e o Património artístico do Barroco (séculos XVII e XVIII). É investigadora do Centro de História da Arte e Investigação Artística (CHAIA) da Universidade de Évora e investigadora associada do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes. Escola das Artes – Universidade Católica Portuguesa – Delegação Porto (CITAR). No âmbito da sua investigação tem trabalhado sobre questões da espacialidade teatral do século XVIII, e das relações entre a azulejaria de Setecentos e um terreno mais vasto da cultura portuguesa deste período, tendo neste âmbito participado regularmente em colóquios e seminários e colaborado em revistas da especialidade.

Teresa Campos Coelho – Arquiteta, Doutorada em História da Arte pela Universidade Nova de Lisboa, foi docente de História da Arte no Ensino Secundário e no Ensino Superior (Universidade Aberta). Colaborou, simultaneamente como arquiteta e historiadora de arte, com o *Gabinete Técnico Local* da Mouraria da Câmara Municipal de Lisboa, no âmbito dos trabalhos de Reabilitação Urbana, onde teve a seu cargo a gestão e estudo de edifícios e conjuntos de valor patrimonial. Também simultaneamente como arquiteta e historiadora de arte, integrou o grupo de técnicos que elaborou as vistorias à Baixa Pombalina, entre 2005 e 2006. É investigadora do CHAM da FCSH | e UAç (Centro de Humanidades). No âmbito da sua investigação como técnica de reabilitação urbana e historiadora de arte tem participado em colóquios e seminários, sendo autora de vários artigos.

A VILLA CATHARINO, A ALCÂNDORA BAIANA

Maria do Carmo B. E. de Almeida

Desde as últimas décadas do século XX, muitos estudos têm considerado a arquitetura como uma chave para a compreensão da história da cidade, investigando as relações entre tipologias arquitetônicas e morfologia urbana. É na arquitetura residencial, entretanto, que estas relações se colocam de forma mais evidente, pois representam como afirma Rossi¹, o modo concreto de viver de um povo, as permanências e rupturas nas maneiras de morar, nas formas ou técnicas aplicadas ao espaço construído.

Este trabalho é um desdobramento de uma pesquisa de maior abrangência que estuda o processo de modernização urbana de Salvador, a partir de meados do século XVIII, particularmente através do estudo da habitação. Um aprofundamento da investigação sobre o imóvel ocorreu quando da sua adaptação para abrigar o Museu Rodin Bahia, atual Palacete das Artes, em 2006, e, posteriormente, com o levantamento da produção arquitetônica dos italianos que migraram para a capital da Bahia na primeira década dos Novecentos, no qual se destaca a obra do arquiteto Rossi Baptista.

A Villa Catharino, uma casa burguesa por excelência, aqui toma emprestada uma referência ao edifício, encontrada em folheto laudatório pelo Prof. Godofredo Filho em seu parecer sobre o tombamento do edifício pelo Governo do Estado da Bahia. Em alusão à genialidade comercial do seu proprietário, a casa é apresentada como a marca da distinção e do êxito social daquele que “[...] viera de um pobre ‘ninho’ lusitano para ascender à ‘alcândora’ baiana”².

¹ ROSSI, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

² GODOFREDO FILHO. A influência do Ecletismo na Arquitetura Baiana. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, n. 19. 1984. p. 19.

1. Um endereço nobre

O início do século XX trouxe grandes transformações à cidade da Bahia. O conjunto de mudanças econômicas e sociais ocorrido durante o século anterior e que culminou com a República, favoreceu a assimilação de novos valores por uma burguesia ascendente que buscava referências nas cidades europeias, tidas como modernas e civilizadas. Salvador, primeira capital do país, foi também o local da primeira Faculdade de Medicina, fundada em 1808, onde se desenvolveu um discurso higienista sobre o espaço urbano que embasou as ações das elites políticas sobre a cidade. O abandono do velho centro colonial e a paulatina ocupação de áreas suburbanas, em crescente valorização imobiliária, são alguns dos principais reflexos deste ideário. Estas novas áreas, ocupadas desde meados do século anterior pelos inúmeros estrangeiros que se estabeleceram na cidade em virtude das atividades comerciais, concentraram as residências da classe mais abastada, construídas dentro de padrões arquitetônicos que refletiam as novas formas de morar.

Alguns setores do distrito da Vitória (Campo Grande, Corredor da Vitória e Graça), áreas de características suburbanas até então, tornaram-se assim um endereço nobre, local das “melhores casas” e da “melhor sociedade”, opinião recorrente entre os inúmeros viajantes que visitaram a cidade a partir dos meados do século XIX. As antigas chácaras deram lugar a uma nova morfologia urbana, de ruas mais largas e arborizadas, com lotes de dimensões generosas, nos quais a embrionária legislação sobre o uso e a ocupação do solo exigirá a criação de jardins. Este novo vetor de expansão urbana atendia a um projeto de modernização levado a cabo pelo Estado, que induziria a efetiva ocupação da área através da implantação dos serviços de iluminação a gás, limpeza urbana, mas, principalmente, do transporte público. Em sítio acidentado, esta ocupação das elites margeava a linha da encosta e, paulatinamente, se interiorizava pelas antigas fazendas e chácaras através das novas vias que se abriam para os recentes loteamentos.

As grandes áreas desocupadas ainda percebidas na Graça na década de 1910, resultantes dos novos loteamentos, favoreciam a implantação de uma nova tipologia residencial destinada às classes de maior poder aquisitivo, consolidando este perfil da ocupação durante a década seguinte. A produção da arquitetura deste trecho da cidade passava a ser alvo de um maior controle por parte dos setores técnicos de licenciamento de obras, seja nas questões relativas à salubridade dos espaços (aeração, iluminação, cubagem), seja naquelas relativas à imagem do edifício e do conjunto arquitetônico (volumetria, estilo, modenaturas), revelando a existência de um projeto estético para a

cidade³. Deste projeto de *aformoseamento* fazia parte o ajardinamento de largos e praças e a arborização de logradouros, elemento que, além de atender às recomendações do discurso médico da higiene pública, desempenhava um papel na composição estética do conjunto urbano.

A idealizada imagem moderna e civilizada das elites da cidade será, em grande parte, construída pela arquitetura residencial deste trecho da cidade. As *Villas*, os palacetes, as mansões, nas muitas denominações utilizadas pela aristocracia para distinguir suas propriedades no espaço urbano, multiplicaram-se no distrito da Vitória, edificadas, em geral, pelas novas fortunas da cidade, que trocavam a moradia do antigo centro pelos novos ares dos bairros nobres.

Neste contexto, a Villa Catharino é certamente um dos exemplares mais significativos da arquitetura residencial deste momento na cidade do Salvador, edifício que, reflexo de uma nova ordem, da revolução dos hábitos do cotidiano burguês, dos novos ritos da vida doméstica, trará ainda as contradições do passado colonial.

2. O Comendador Catharino, uma águia dos negócios

Bernardo Martins Catharino foi uma personalidade de grande destaque na Salvador do início do século XX. Nascido em uma fazenda situada em Santo André de Poiares (atual, Vila Nova de Poiares), Portugal, aos 3 de julho de 1861, seguiu ainda adolescente para o Brasil em busca de melhores condições de vida, como tantos outros jovens neste período. Com um “emprego de encomenda”, chegou em 1874, aos 13 anos de idade, à cidade de Feira de Santana onde havia grande e próspera colônia portuguesa, com muitos de seus membros dedicados ao comércio. Trabalhando na firma Joaquim José da Costa & Irmãos, rapidamente se destacou pelo seu empenho e tino comercial: aos 19 anos de idade, tornou-se o gerente dos negócios e, três anos mais tarde, sócio da, então, Costa Irmão & Cia.

Em 1883, aos 22 anos, casa-se com D. Úrsula Costa, filha do seu primeiro empregador. Em 1888, buscando expandir os negócios e garantir uma melhor educação aos filhos, transferiu-se para Salvador, onde fez grande fortuna. O apurado senso de oportunidade e a grande capacidade de recuperação de firmas em dificuldades foram a marca dos empreendimentos de Bernardo Catharino. No início da República, a diversificação de seus negócios imprimiu a marca do seu nome na

³ A esse respeito, Cf. ALMEIDA, Maria do Carmo B. E. de. *A Vitória na 'Renascença Bahiana': a ocupação do distrito e sua arquitetura na Primeira República (1890-1930)*. Salvador, 1997. Dissertação apresentada ao Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da FAUFBA.

vida da cidade, ao que se juntava a grande contribuição da família em obras beneméritas e sociais e naquelas de caráter religioso, o que lhe já havia lhe rendido a Comenda da Ordem da Rosa. Foi proprietário da Companhia Progresso União, que reunia um grupo de fábricas têxteis, e no auge de sua produção, contava com mais de 2000 funcionários. Foi acionista do Empório Industrial do Norte, da Usina Cinco Rios, do Banco Econômico da Bahia, Companhia de Seguros Aliança da Bahia, da Companhia de Seguros Sul America, da Companhia Sagres, entre outros. Possuía ilhas, como a de Cajayba, dos Frades e Ilha Pequena, alguns engenhos, um vasto patrimônio imobiliário em Salvador, além de investimentos industriais no Rio de Janeiro e representações comerciais ligadas ao capital inglês⁴.



Fig. 1 – O Comendador Bernardo Catharino e D. Úrsula, sua esposa, na varanda da residência. Data desconhecida. Fonte: Acervo da Família Catharino.

Como tantos outros bem-sucedidos portugueses que aventuraram uma vida melhor no Brasil, o Comendador Catharino manteve ligações com sua terra natal,

[...] lugar que visitava e para onde enviava generosas doações para a manutenção e reforma da Igreja N. Senhora das Necessidades;

⁴ Sobre o Comendador Catharino ver o artigo de Kátia F. Jordan, Bernardo Martins Catharino, uma presença, in: JORDAN et al. *De Villa Catharino a Museu Rodin Bahia; um palacete baiano e sua história 1912-2006*. Salvador: Solisluna, 2006. p. 21-56.

o aparelhamento de uma enfermaria no hospital; a construção de um asilo e de um parque⁵.

O status que adquirira ao longo dos anos e os novos horizontes propiciados pelas inúmeras viagens ao exterior balizaram o desejo de uma nova moradia para a família. Estabelecido na Travessa do Rosário, no distrito de São Pedro, área de ocupação mais antiga da cidade, desde a sua chegada de Feira de Santana, o Comendador planejou durante alguns anos a nova moradia. O terreno escolhido situava-se nos novos loteamentos da Rua da Graça, área aristocrática, onde no entorno, anos mais tarde, se instalariam as moradias de alguns filhos. Maria Cecília Homem nos informa ser comum neste período o estabelecimento de outras casas na vizinhança a partir da casa principal, ou até no próprio lote, com a finalidade de abrigarem parentes e filhos casados, condição, a seu ver, indicativa de dependência e autoridade patriarcal⁶, relação observada com maior evidência quando se dava na ocupação de novos loteamentos. Muitos filhos chegaram a morar na casa-matriz, onde mantinham seus quartos, local onde também as filhas casadas vinham dar a luz, criando um polo centralizador do núcleo familiar.

Sabe-se que foram cinco os projetos elaborados para a residência, três dos quais elaborados pelo arquiteto italiano Rossi Baptista, contratado em 1911 para este fim. Para a decoração dos interiores, o florentino Oreste Sercelli fora chamado ainda em 1906, quando trabalhava em São Paulo. A nova residência, concebida seguindo os novos parâmetros de domesticidade, conforto e beleza, era antes de tudo um símbolo de triunfo que sinalizava à sociedade o status de seus moradores. O Comendador Catharino residiu na *Villa* desde a sua inauguração até a sua morte, em 1944, e o estudo de sua habitação oferece informações não só sobre sua personalidade e hábitos, mas revela as transformações das maneiras de morar condicionadas aos novos códigos sociais da burguesia.

3. Rossi Baptista, um architecto-constructor

O arquiteto Rossi Baptista chegou a Salvador no período das grandes remodelações urbanas promovidas pelo Primeiro Governo de José Joaquim Seabra (1912-1916). A efervescência das obras em curso atraiu à capital um número considerável de profissionais ligados à construção civil, insuficientes, entretanto, para o vulto dos trabalhos idealizados

⁵ Idem. p. 36.

⁶ HOMEM, Maria Cecília Naclério. *O palacete paulistano e outras formas de morar da elite cafeeira; 1867-1918*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 249.

para a cidade. As investigações sobre este contingente de profissionais da construção civil que atuaram na cidade, neste período, ainda são embrionárias⁷. Suas origens, formações e percurso profissional constituem um vasto campo para a pesquisa. É possível que muitos tenham migrado do Rio de Janeiro, particularmente os de origem italiana, uma vez que estes profissionais tiveram um papel eminente na execução da reforma urbana promovida por Pereira Passos, anos antes, da qual participou o Governador Seabra. Godofredo Filho, entretanto, atribui as obras de maior vulto então realizadas,

[...] a técnicos italianos aqui chegados a partir de 1912, no 1º Governo Seabra, quando o Secretário Geral Arlindo Fragoso e, sobretudo, o Intendente Julio Viveiros Brandão, buscaram abastecer-se em São Paulo de arquitetos, escultores, pintores, decoradores e artesãos especializados, com o fito de mudar, como pretenderam e em parte conseguiram, a grave e tranquila fisionomia plástica de Salvador⁸.

A atuação profissional de Rossi Baptista na cidade de Salvador, como da quase totalidade dos estrangeiros que aí trabalharam neste período, ainda apresenta grandes lacunas. Os seus dados biográficos são desconhecidos. Sabe-se que chegou à Bahia por intermédio do Comendador Bernardo Martins Catharino, em 1911, para quem elaborou alguns projetos para sua residência, e outros tantos na mesma época para a burguesia local. Segundo arquitetos que chegaram a conhecê-lo no fim da vida, foi o único profissional do grupo de italianos chegados na década de 1910 que fixou residência na cidade.

Sobre a sua formação também são conflitantes as informações. Apesar de apresentar-se como arquiteto, sabemos ser comum e legal no período a atuação de profissionais que projetavam e construíam sem que possuíssem a formação acadêmica das escolas de engenharia ou arquitetura, apesar da reconhecida experiência; na tradição italiana, os *capomaestri*. Nos projetos de sua autoria, as pranchas trazem sua assinatura de três maneiras distintas: simplesmente assinadas, com carimbo e a designação de *arquitecto-Constructor*, ou como *Constructor* (ainda que, nestes casos, não identifiquemos outro autor para o projeto). Além disso, Rossi Baptista costumava assinar os seus edifícios com uma pequena placa que o identificava como autor da obra.

⁷ A este respeito, ver PUPPI, Suely de Oliveira. *A arquitetura dos italianos em Salvador, 1912-1924*. Monumentos de traços europeus e modernização urbana no início do século XX. Dissertação (Mestrado). 1997. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1997.

⁸ GODOFREDO FILHO, op. cit., p. 15.



Fig. 2 – Placa existente no Palacete Catharino, à Rua da Graça, identificando a autoria do projeto. Foto da autora.

Da mesma forma como os seus conterrâneos, antes de se estabelecer na Bahia, Rossi Baptista deve ter atuado em outros estados brasileiros, em cidades que também se encontravam em processos de modernização urbana. A sugestão de que tenha vindo de São Paulo, onde outros dois arquitetos, Domenizio Rossi e Cláudio Rossi, eram bastante atuantes neste período não se comprova, apesar da coincidência dos sobrenomes, como alerta o professor Paulo Ormindo de Azevedo⁹. Pesquisas mais recentes, entretanto, que investigam a produção italiana nas obras de remodelação do Rio de Janeiro, indicam a participação de Rossi Baptista na construção de imóveis na Avenida Central, o que demonstra o prestígio profissional que deveria ter na cidade. Em Salvador, não identificamos até o momento sua vinculação ao Estado, seja na projeção ou execução de obras públicas, a despeito de uma considerável produção arquitetônica até os anos de 1930.

Do que foi levantado até então, grosso modo, podemos classificar sua obra em dois grupos. Concentrados no distrito da Vitória, zona residencial, os projetos habitacionais destinados à burguesia local destacam-se por programas mais elaborados e volumetrias que distinguiam o edifício no contexto urbano. Nos projetos realizados para os distritos da Conceição da Praia e Pilar, zonas comerciais, suas propostas contemplam muitas reformas e/ou reconstruções nos imóveis que sofreram cortes para alargamento da malha viária e tem por condicionante o rigoroso gabarito estabelecido para dar uniformidade ao conjunto arquitetônico.

Seu projeto mais reconhecido até hoje é a Villa Catharino, situada na Rua da Graça, local de moradia da burguesia soteropolitana no início do século XX. O edifício é tombado pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia - IPAC, e, hoje, sedia o Palacete das Artes. Quando da solicitação do seu tombamento, na década de 1980, o Departamento

⁹ AZEVEDO, Paulo O. A arquitetura e o urbanismo da nova burguesia baiana. In: JORDAN, Kátia ET all. (2006). p. 59-80.

de Obras do Município guardava em seus arquivos cinco propostas, sendo três delas de autoria de Rossi Baptista. Possivelmente, foi o primeiro projeto que o arquiteto desenvolveu em terras baianas para um empresário de grande prestígio na cidade, o que deve ter lhe garantido certa notoriedade.

Para o Comendador Catharino projetaria, ainda nestes primeiros anos de sua estadia na Bahia, alguns edifícios comerciais e outro edifício residencial, no bairro do Canela, que hoje, abriga a Escola de Teatro da UFBA. Nas demais residências projetadas no distrito da Vitória pelo arquiteto, mais modestas se comparadas à Villa (ou palacete), encontraremos sempre a adoção de um programa arquitetônico que incorporava os novos rituais da vida doméstica: à sucessão de salas que compunham os espaços de representação da casa, ligava-se um volume que agrupava os cômodos da zona de serviço, e a zona íntima no pavimento superior. Os tratamentos volumétricos realçavam os cômodos mais importantes da casa, em composições que, geralmente, se utilizavam de varandas, *bow windows* (que podiam abrigar ora uma sala de música, ora uma sala de jantar) e pergolados, procurando conferir algum dinamismo ao projeto. Rossi Baptista, como um profissional do seu tempo, transitou nos diferentes repertórios arquitetônicos. Dos pastiches compositivos daqueles projetos iniciais da década de 1910, encontraremos o arquiteto nos anos seguintes projetando casas no distrito em estilo neocolonial, ou ainda, como chalés estilizados, reproduzindo em argamassa a estrutura enxaimel. Neste período, instalara seu escritório à Rua São João, n.º 01, 2º andar, no Bairro Comercial, onde também funcionava a Cia. da Serraria e Construções, de sua propriedade.

Os demais projetos comerciais realizados nesta fase terão condicionantes semelhantes. Os novos alinhamentos, decorrentes do alargamento e retificação do traçado de algumas das ruas do Bairro Comercial, e o gabarito de altura, que procurava garantir uniformidade e monumentalidade ao centro financeiro da capital baiana. Nos lotes situados nas esquinas, passa a ser obrigatório o uso do chanfro, o que oferecia uma série de possibilidades de tratamentos volumétricos, destacando o edifício no espaço urbano.

Praticamente todos os programas destes edifícios serão desenvolvidos em grandes espaços delimitados pelas paredes perimetrais e por aquelas estruturantes do projeto, nos quais há a definição da caixa da escada e dos equipamentos sanitários, então, exigidos pelas novas legislações que passam a normatizar a cidade e as construções. O emprego de grandes vãos, adaptáveis aos muitos usos, seria facilitado pelo emprego cada vez maior no período das estruturas de concreto armado. Nos anos de 1920, Rossi Baptista, trabalhando em conjunto com Urbano Baptista,

que se identifica como construtor, além dos projetos de arquitetura, passa a assinar também o cálculo estrutural dos edifícios.

A investigação da trajetória profissional de Rossi Baptista mostra as transformações do fazer arquitetônico ao longo da Primeira República. Independente da discussão sobre a sua formação acadêmica, sua produção demonstra o domínio da profissão e a criatividade que distingue os seus projetos dos demais do período. O estudo de sua obra, além de contribuir para a compreensão da atividade desses profissionais estrangeiros no território brasileiro, pretende identificar os rebatimentos de sua atuação na arquitetura local, no emprego de programas mais complexos, técnicas construtivas e repertório decorativo nas construções.

4. Um Palacete na Cidade da Bahia

A Villa Catharino, como originalmente fora chamada, testemunha uma etapa da história urbana e social da cidade; um edifício que representa o processo de mudança dos anseios das classes mais abastadas, que, abandonando as zonas mais tradicionais, migram para os novos loteamentos dos bairros nobres onde edificam suas casas de *architectura moderna*.

Situada na Rua da Graça, a casa ocupava quando da sua construção um terreno de aproximadamente 17 mil metros quadrados, reservando o trecho contíguo à rua para a implantação do edifício e seus jardins. Este zoneamento do lote contava ainda com um pomar, uma horta e estábulos, além de garagens e quadras de esportes, em setores destinados apenas ao usufruto dos moradores e aos serviços internos, situados na parte posterior.

Quando da solicitação de tombamento do edifício, no início da década de 1980, o Departamento de Obras da Secretaria de Educação e Cultura do Estado guardava em seus arquivos cinco estudos para a residência: dois são de autores desconhecidos, e os outros três, de autoria de Rossi Baptista, datados de 1911. Destes, fora escolhido como definitivo o projeto “C”, com pequenas modificações e acréscimos em relação ao anterior¹⁰. A investigação dos demais projetos, infelizmente não localizados, poderia trazer significativas informações não só a respeito do processo projetual, mas, principalmente, acerca das demandas do cliente e da construção do programa arquitetônico.

¹⁰ Cf. GODOFREDO FILHO. Op. cit., p. 21/2. O autor refere-se ainda à doação feita pelo referido órgão das elevações em aquarela à Biblioteca Pública do Estado. Infelizmente, este material foi extraviado e ainda não localizado.

Implantando o edifício praticamente no eixo da largura do lote, o projeto desenvolveu o programa no seu sentido longitudinal, recuado da rua o suficiente para garantir a privacidade da vida familiar, ao tempo em que permitia a contemplação de sua volumetria. O limite entre o espaço público e o privado era definido por um gradil rebuscado, interrompido pelos portões que davam acesso ao jardim: o primeiro, conduzindo o visitante à escadaria principal, oferecia-lhe a perspectiva das elevações mais elaboradas; o segundo, junto à portaria, controlava o acesso de veículos e a circulação do dia a dia.

Jardins à moda inglesa circundavam toda a residência, num arranjo mais informal da vegetação, exibindo o gosto do exótico nos espécimes trazidos de outras regiões do mundo, que, com o passar do tempo, criavam um curioso contraponto com as árvores e as flores já utilizadas na tradição local. Na área fronteira, canteiros de flores e arbustos ladeavam caminhos sinuosos e pavimentados. Ao longo do tempo, as fotografias da *Villa* em diferentes épocas mostram-nos a construção deste dinâmico espaço, desde os arbustos de pequeno porte em canteiros de forma orgânica, das cercas-vivas de pitangueiras, das mangueiras, do plantio de palmeiras imperiais enquadrando a fachada principal, até as majestosas gameleiras que, hoje, se impõem no primeiro plano do jardim, ladeando um espelho d'água que, no passado, continha peixes.

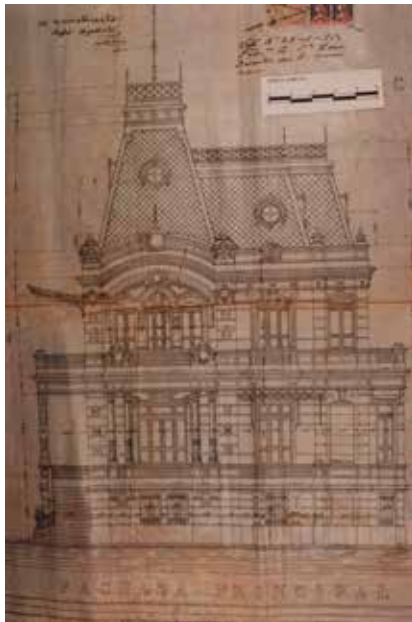


Fig. 3 – Projeto da Villa Catharino. Fachada principal e Fachada Lateral. Fonte: Arquivo Histórico Municipal/ Fundação Gregório de Mattos.



Fig. 4 – A Villa Catharino. No jardim, o Comendador e seus netos. Data desconhecida. Fonte: Acervo da Família Catharino.

Desde o início dos Oitocentos, há relatos de que nos jardins das casas da elite soteropolitana, encontrávamos um mobiliário específico para áreas externas, no qual se utilizava da técnica do embrechamento¹¹, e, a partir do final do século, de elementos pré-moldados em ferro e cimento. Segundo depoimento da bisneta do Comendador, Sra. Alice Maria Catharino Ribeiro dos Santos, o mobiliário do jardim e elementos da casa do porteiro, que traziam clara influência do romantismo inglês e da estética do pitoresco, eram executados em pré-moldados de ferro e cimento, imitando troncos de árvores e fibras vegetais¹², como os banquinhos em forma de cogumelo. Nas varandas da *Villa*, móveis em ferro fundido e redes, comuns nas habitações desde o período colonial, complementavam a ambientação dos espaços abertos.



Fig. 5 – Casa do Porteiro da Villa Catharino. Data desconhecida. Fonte: Acervo da Família Catharino.

Na parte posterior do edifício, uma balaustrada limitava os jardins, individualizando-os do trecho do terreno que se estendia até o grotão lá existente, onde estava o pomar, uma horta, o galinheiro, o estábulo, as quadra de basquete e voleibol, as áreas reservadas aos serviços internos, garagens externas e acomodações dos empregados.

¹¹ Os viajantes estrangeiros já registravam em seus diários de viagens, em leve tom jocoso, a presença de bancos embrechados e ornamentos para jardins nas casas da elite da Vitória, no século XIX.

¹² Estes foram demolidos em uma das intervenções executadas no edifício.

A *Villa* propriamente, segundo o projeto escolhido, foi desenvolvida em três pavimentos, observando a hierarquia e zoneamento típico das casas burguesas de então: o pavimento térreo (que, pela proporção do pé-direito, já foi definida como um porão alto) quase que totalmente destinado à zona de serviço; no primeiro andar, o pavimento nobre, os espaços de representação, privilegiados na composição arquitetônica, e, no segundo pavimento, os espaços da intimidade da família. O acesso aos vários andares era realizado através de elevador em estrutura metálica, importado dos Estados Unidos, situado em trecho intermediário dos pavimentos - um luxo até mesmo para as residências mais ricas de então -, circundado por escadaria de madeira. Escadas externas fazem ainda a ligação do térreo ao pavimento nobre, seja marcando a entrada principal, seja garantindo o acesso individualizado das áreas de serviço. No plano horizontal, uma longa circulação central distribui os cômodos que, atendendo às recomendações construtivas de então, recebiam iluminação e ventilação diretamente dos jardins.

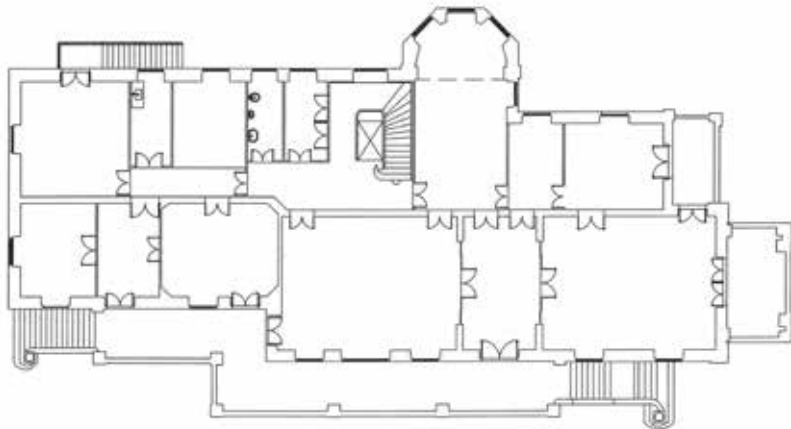


Fig. 6 - Levantamento cadastral da Villa Catharino. Planta Baixa do primeiro pavimento. Fonte: JORDAN et alli. 2006, p. 93.

O partido adotado confere ao edifício uma volumetria mais estática, dinamizada pelo tratamento dado aos principais espaços de representação da casa, tanto nas dimensões, como na modenatura utilizada. A este corpo principal são somados avarandados laterais e frontais, assim como um *bow-window* que faz a intersecção entre os trechos de larguras diferenciadas, conferindo certo movimento à extensa fachada lateral. Na elevação principal, o trecho que avança é coroado por torreão de forma trapezoidal, revestido originalmente em ardósia, antecedido por platibanda onde se vê monograma do proprietário, ladeado por águias de asas abertas.

Tendo consultado o projeto original, Godofredo Filho descreve-nos o primitivo programa arquitetônico do edifício:

[...] no porão: biblioteca, sala de bilhar, gabinete, adega, apartamento de três peças para criados, lavanderia e garagem; no 1º pavimento: vestíbulo, sala de visitas, salões de jantar e de música, salas de almoço e de costura, gabinete, aposento do mordomo, copa e cozinha; no 2º pavimento, 10 quartos, saleta, terraço e varandas [...]¹³.

Apesar dos cinco projetos elaborados para o imóvel, o que sugere uma grande discussão sobre o programa e as questões estéticas, os espaços definidos na proposta definitiva tiveram seus usos acomodados às necessidades da família¹⁴. No pavimento térreo, as peças de maior relevância estavam voltadas para a fachada principal e varanda lateral – a sala de bilhar e a biblioteca –, com especial destaque para a sala de barbeiro, completamente equipada, contígua ao bilhar, que mandara fazer o Comendador para cuidar da aparência. Os aposentos dos empregados, inicialmente, *à inglesa*, foram deslocados para a área externa da residência, ficando apenas um cômodo reservado, provavelmente, ao dormitório de uma antiga criada da família ou ao mordomo ou, ainda, *à governanta*. Da mesma forma, acomodaram-se as preceptoras alemãs, responsáveis pela educação das crianças e jovens da família, na casa vizinha *à Villa*, hoje, já demolida. No trecho posterior do pavimento, parte da zona de serviço (lavanderias, garagem interna e adega) foi mantida, e aparece como um dado curioso a informação da instalação de uma piscina no cômodo contíguo ao elevador¹⁵. Um banheiro servia ao pavimento e, como nos demais andares, dispunha de louças sanitárias inglesas e ladrilhos cerâmicos franceses.

O acesso ao andar nobre se dava pela varanda voltada para os jardins laterais, ao qual se chegava através de uma escadaria em mármore, que funcionava ainda como circulação externa, ligando a zona social àquela de serviço. Daí passava-se ao vestíbulo, que organizava a circulação aos espaços de maior relevância, ligando-se a um corredor central, que levava ao pequeno cômodo que funcionava como guarda-chapéus. O vestíbulo conduzia aos principais salões da casa: do lado da fachada principal, a Sala de Visitas, estrategicamente colocada, e a Sala Napoleão,

¹³ GODOFREDO FILHO. op. cit., p. 22.

¹⁴ Tais informações nos foram fornecidas por D. Alice Maria, bisneta do Comendador Catharino.

¹⁵ Apesar dos depoimentos de D. Alice Maria, não foi possível encontrar vestígios construtivos deste equipamento no edifício, nem mesmo nos relatórios das obras de adaptação do imóvel.

cuja decoração e nome decorrem de uma admiração e identificação do Comendador com esta personagem histórica. Do outro lado, a Sala de Jantar, de dimensões similares a de estar, onde, segundo informações da família, podiam comer sentadas cerca de 40 pessoas. Seguia-lhe a Sala de Almoço, usada nas refeições do cotidiano, facilitando a circulação com a zona de serviço – copa, cozinha e saleta para os empregados. Dentro do zoneamento proposto, todos os cômodos praticamente se interligam através de esquadrias de dimensões distintas, permitindo a dilatação das áreas em dias de recepção ou individualizando-as no uso do dia a dia.



Fig. 7 – Villa Catharino. Vista do vestíbulo e da sala de estar, a partir da sala de jantar. Fonte: JORDAN et alli. 2006, p. 89.

A partir do vestíbulo, vislumbrava-se ainda a Sala de Música, item sempre presente nas casas da elite, situada no *bow window* que movimenta a fachada oposta, com plataforma elevada para a colocação do piano. Logo depois da escadaria e do elevador está a pequena capela doméstica, elemento presente nas moradas urbanas das classes abastadas desde o período colonial e que, neste momento, começam a desaparecer do programa arquitetônico. Contudo, em virtude de suas dimensões, muitos dos rituais religiosos católicos da família, como batizados e casamentos, realizavam-se na sala de música (ver figura 06).



Fig. 8 – Sala de Música em dois momentos: utilizada para o batizado de uma neta do Comendador e quando da sua adaptação para o uso do edifício como museu. Fonte: Acervo da Família Catharino e JORDAN et alli(2006), p. 128.

No segundo pavimento situava-se a zona íntima da casa, com 10 dormitórios, gabinete, saleta, quarto de costura, varandas e solário. Na

fachada principal, os aposentos do casal contavam com o quarto do Comendador e o de D. Úrsula, precedidos por um gabinete particular e ainda uma saleta que se abria para a varanda, onde o Comendador tomava seu desjejum. No sentido longitudinal do edifício, seguiam os quartos dos filhos que ainda moravam com o casal, que se abriam para a varanda lateral, um deles, com avarandado sobre o *bow-window*, na fachada oposta, onde também estava um quarto de costura. A cobertura do avarandado lateral em estrutura metálica e vidro conferia leveza à fachada, ao tempo em que multiplicava as possibilidades de iluminação dos dormitórios. Todo o pavimento era servido por uma única *sala de banho*, elemento que, muitas vezes encontrado em anexos da edificação principal, só aos poucos, iria se introduzir no agenciamento doméstico *à francesa*, isto é, próximo das escadas. Um pequeno mirante, cujo acesso se dava a partir do último pavimento pela escadaria ou elevador, coroava a cobertura da edificação, ratificando uma hierarquia espacial que valorizava a vista da rua desde um ponto elevado.

A decoração destes cômodos tinha uma importância primordial na construção da ambiência doméstica, devendo sugerir o status econômico, refinamento, grau de ilustração e cosmopolitismo dos proprietários, ao tempo em que garantia o conforto da vida privada. As novidades da Europa, referência sempre presente, chegavam à burguesia local de forma direta, e também através do contato com o Rio de Janeiro e São Paulo, seja através da divulgação de álbuns de projetos de arquitetos e desenhistas europeus, seja a partir das inúmeras viagens de negócios ou de recreio empreendidas pelos integrantes destas famílias abastadas¹⁶.

Na *Villa Catharino* os materiais empregados na construção foram praticamente todos importados da Europa e dos Estados Unidos. À escadaria em mogno inglês, aos pisos em *parquet*, em composições e cores diversas para cada ambiente, de origem francesa, assim como às esquadrias e serralheria em bronze, juntavam-se os revestimentos cerâmicos e louças sanitárias vindas da Inglaterra como que para atestar a qualidade do empreendimento. Importados também eram os vidros jateados, cristais, lustres, mármore, vitrais, mobiliário, tapeçarias e tecidos para cortinas¹⁷.

¹⁶ Fátima Fontenelle identifica alguns dos álbuns de mobiliário disponíveis às classes abastadas, neste período, assim como anúncios de marcenarias que atrelavam à qualidade dos seus serviços os “álbuns de modelos”, vindos diretamente da Europa, e oferecido aos clientes para consulta, como, por exemplo, as imagens retiradas do *L'Aménagement Moderne*. Cf. PESSOA, Fátima M. de Oliveira Fontenelle. *Um olhar para o interior, as residências de Salvador - século XIX*. Dissertação apresentada ao Mestrado de Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA. p. 88-9.

¹⁷ *Idem*, p. 158.



Fig. 9 – D. Úrsula na sala de estar da Villa Catharino. Data desconhecida. Fonte: Acervo da Família Catharino.

Sobre o mobiliário da residência dos Catharino pouco se sabe, a não ser que os móveis mais refinados foram encomendados na França, assim como as tapeçarias e tapetes *Aubusson*, para a inauguração da casa¹⁸. As fotografias existentes destacam aqueles do pavimento nobre,

¹⁸ Segundo PESSOA, nem mesmo nos testamentos de D. Úrsula e do Comendador não são arrolados os elementos componentes dos interiores da casa. Op. cit., p. 182.

especialmente, o conjunto do salão principal, com console e espelho em madeira dourada de características Luís XV, canapé e poltrona de braço, com assento e encosto em tapeçaria *Aubusson*, que ficava assentado sobre tapete francês com motivos florais, disposto sobre o piso em *parquet*. Na sala de jantar, mobília de grandes dimensões, pesada e fabricada com madeira escura, adornada com entalhes e elementos decorativos de grandes dimensões, como frutas e folhas, enquadrando-se dentro dos estilos do *revival*¹⁹. As características do mobiliário condiziam com suas funções, mas considerava uma temática determinada para o cômodo, ratificando uma hierarquia que, para além de sua disposição na composição arquitetônica, pode ser observada no tratamento das superfícies destes espaços: pisos, forros e alvenarias. A pintura desses espaços, figurativa ou não, é o indicador de seu uso.

A decoração interna e pinturas murais, pelo menos dos espaços mais elaborados, segundo da família, estiveram a cargo de Oreste Sercelli e de seus auxiliares, mais um dos artistas que migraram para a cidade no período das remodelações urbanas. Deste artista-pintor e decorador italiano, formado pela Escola de Artes Industriais e Decorativas de Florença, que migrou para o Brasil no final do século XIX –, temos ainda poucas informações de sua passagem por Salvador²⁰.

Como o esperado, o artista destinou as pinturas de maior destaque ao pavimento nobre. No salão de visitas, assim como na mobília, predomina a inspiração neo-rococó numa extensa composição que toma todas as paredes. Ramalhetes de rosas, espirais alternadas e festões distribuem-se em elementos da arquitetura para realçar os painéis de toque *watteaunianos* nas bucólicas cenas representadas. A Sala Napoleônica, onde ainda se vê nos frisos águia e formas estilizadas, um pesado cortinado de veludo em cor vibrante, dava o ar solene deste gabinete. Como se observa em outras residências, às pinturas da sala de jantar foram reservadas as naturezas mortas, com muitas frutas e vegetais, às quais se incorporaram as imagens de animais nobres, no caso, pavões, temática que se repete no vitral que domina

¹⁹ Idem, p. 173.

²⁰ Além dos trabalhos que lhes são atribuídos na Villa Catharino, encontramos-lo trabalhando nos salões da casa do Comendador Pedreira, do Club Euterpe, residência de José Sá e Solar dos Carvalhos. Cf. GODOFREDO FILHO, op. cit., p. 25. Além disto, tem-se o registro de seu trabalho nos detalhes decorativos e pintura ornamental da Capela do Menino Jesus e Santa Luzia, construída em 1901, em São Paulo (2º edifício religioso neogótico da cidade); além de sua presença na *Missão Artística Italiana* que, em 1918, segue para Sergipe, a fim de realizar uma série de obras civis, cabendo-lhe a decoração do Palácio Olímpio, sede do governo.

a parede principal da sala²¹. São utilizadas nos murais cores intensas e fechadas, que combinadas aos lambris de madeira que revestem o trecho inferior da parede, contribuem para a pouca luminosidade do cômodo, apesar do vitral. Merece atenção especial o tratamento pictórico da Sala de Música, onde harpas estilizadas e anjo com instrumento de corda, pintado no teto, e guirlandas de flores decoram a aba do forro. Referência também se faz ao tratamento da pequena capela, cujas paredes e forro em estuque originalmente apresentavam cores claras e suaves, predominantemente em tons de azul claro e branco, realçando o elemento principal do cômodo, um vitral com a imagem da Nossa Senhora da Conceição²².

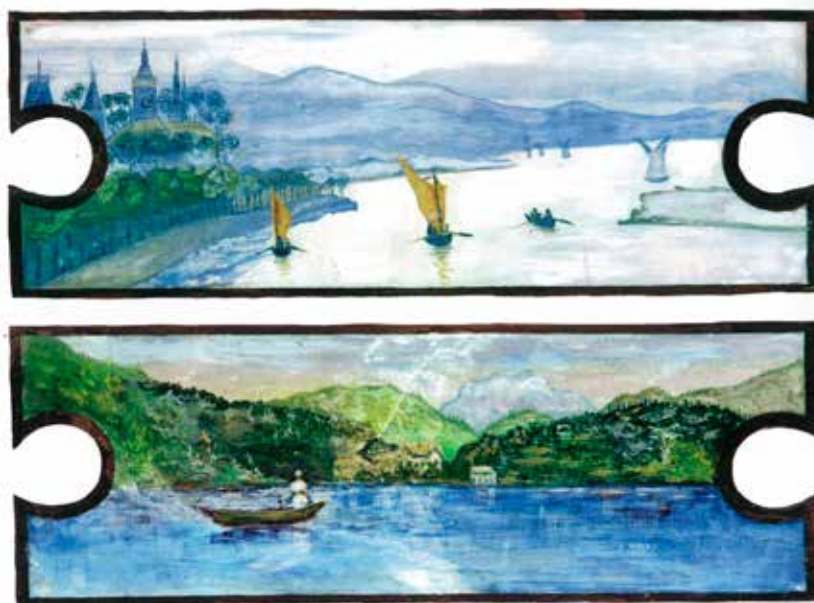


Fig. 10 – Pinturas parietais com motivos paisagísticos encontradas no forro do quarto do Comendador Catharino. Fonte: JORDAN et alli, 2006, p. 44.

O estilo neo-rococó, com a predominância de guirlandas de flores e laçarotes, foi reservado aos dormitórios, situados no último andar, cujos desenhos variam na cor, no nível de estilização e geometrização de cômodo para cômodo. Os motivos paisagísticos são raros, sendo encontrados, hoje, no forro correspondente à área que servia de quarto

²¹ O vitral hoje existente é, segundo a bisneta do Comendador, uma cópia do original francês, que foi retirado.

²² Assim como o da sala de jantar, também este vitral foi substituído quando de uma intervenção no edifício.

ao Comendador (ver figura 10) e no quarto voltado para a fachada posterior. Utilizando-se da técnica do estêncil, as pinturas parecem seguir moldes e modelos de gravuras, comuns na época, ao gosto do cliente.

Dos jardins ao mobiliário, as residências burguesas do chamado período eclético, que passaram a atender por várias denominações que identificassem seu status – villas, mansões, solares, palacetes –, são uma manifestação do processo civilizador no espaço da cidade. Neste contexto, a *Villa Catharino* permanece como o registro de um momento de idealização de uma nova ordem – moderna, civilizada e progressista –, das contradições de um período de grandes transformações, fragmento de uma imagem da *Renascença Bahiana*, que não se realiza completamente, a não ser na utopia das elites de então.

Maria do Carmo Baltar Esnaty de Almeida – Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela UFPE, Especialista em Conservação e Restauração de Monumentos e Centros Históricos CECRE-UFBA, Mestre e Doutora em Arquitetura e Urbanismo pelo PPGAU-UFBA. Professora do Departamento de Construção Civil do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia – IFBA. Como pesquisadora, investiga os processos de modernização urbana a partir de meados do século XVIII e a arquitetura eclética, particularmente, a residencial.

O ANTEPROJETO DO PISO NOBRE DE UM PALÁCIO AO BAIRRO ALTO DE FINAIS DO SÉCULO XVII

Tiago Molarinho Antunes

Introdução

Analisar as informações contidas no desenho de um piso nobre de um palácio situado entre os séculos XVII e XVIII é a intenção deste trabalho. O documento pertencente à Coleção de Iconografia da Biblioteca Nacional de Portugal, está referenciado pela cota D. 148 A. e é um testemunho de uma prática projetual. Uma planta de arquitetura que reproduz em desenho bidimensional o piso nobre de um palácio urbano, localizado no Bairro Alto em Lisboa. Nele procuramos encontrar a erudição dos seus interlocutores, expressada nos dados que o documento transporta, e assim contribuir para o progresso do entendimento da anatomia dos interiores na Casa Senhorial em Lisboa.

Esta planta cujo estudo já foi apresentado em contexto académico¹, beneficia agora de uma nova oportunidade, ao acrescentar novos dados sobre o documento em análise e assim contribuir para o crescimento do conhecimento da Cultura Arquitectónica Portuguesa. O estudo insere-se na investigação em curso², sobre os princípios geométricos essenciais de regularidade, ordem e proporção na Tradição Construtiva Portuguesa, em edifícios nobres. O modelo digital do documento demonstrou o rigor técnico na representação do desenho de arquitetura deste piso nobre, e, esta notícia orientou uma nova análise à cultura arquitectónica que pesquisamos na cidade de Lisboa, neste caso, no século XVII.

Estado da arte

Conhecida por vários autores, esta planta é um documento marcante, pois aliado ao desenho de arquitetura, contém uma legenda preciosa

¹ Realizado em Co-Autoria com a Doutora Paula André, orientadora da investigação de doutoramento onde este tema de estudo se insere. Aproveitamos para agradecer o apoio sempre presente da professora Paula André.

² A investigação com o tema: *Proporção e Sistemas Métricos na Tradição Construtiva Portuguesa: Palácios de Lisboa (1640-1755)*, está em desenvolvimento sob a orientação da Professora Doutora Paula André e a coorientação do Professor Doutor Helder Carita.

ao estudo da terminologia na espacialidade da casa nobre urbana. Identifica as divisões e narra “alguma preocupação descritiva/justificativa com o fim a que se destinam alguns espaços e os elementos que o compõem”³. Sobre o entendimento da morfologia espacial do edifício, vale a pena debruçarmo-nos na organização da legenda. Esta apresenta uma sistematização e distribuição espacial, onde o “andar nobre se estrutura numa sequência de espaços, distribuídos numa lógica de hierarquias que, do acesso das escadarias principais, se vai desenvolvendo a partir de espaços mais públicos para os mais privados”⁴. Cada uma das análises e diferentes interpretações que este documento tem recebido, pelos investigadores que sobre ele se têm ocupado, são fundamentais na articulação e entendimento que procuramos no desenho de arquitetura do documento em análise. Voltamos a referir os dois autores que se seguem, pela profundidade atingida na análise deste documento.

Ayres de Carvalho apresenta o primeiro estudo deste documento em 1977, datando-o entre finais do século XVII e todo o século XVIII. A esta data, presumiu poder tratar-se da planta do Palácio do Cunhal das Bolas ao Bairro Alto⁵. Atualmente, o cruzamento digital entre a planta do piso nobre em estudo e o lote do Bairro Alto onde se situa o Palácio do Cunhal das Bolas, revelou uma incompatibilidade espacial⁶. A hipótese avançada por Ayres de Carvalho é o resultado de uma reunião de diversos factores, que já tivemos oportunidade de referir num recente trabalho⁷. Embora em desacordo com o palácio avançado por Ayres de Carvalho, salientamos que este artigo levanta outras questões tão pertinentes, como a compatibilidade espacial deste piso nobre e o acolhimento necessário à Academia dos Generosos, ou a identificação do seu proprietário na figura do 4.º Conde da Ericeira⁸ D. Francisco

³ CALDAS, João V.; COUTINHO, Maria J. P.; 2014, “O Nome e a Função: Terminologia e Uso dos Compartimentos na Casa Nobre Urbana da Primeira Metade do Século XVIII”, in: *A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro. Anatomia dos Interiores* (coordenação de Isabel Mendonça, Helder Carita e Marize Malta). Lisboa: IHA - FCSH/UNL, Rio de Janeiro: EBA - UFRJ, 2014, p. 138.

⁴ CARITA, Helder; 2015, *A Casa Senhorial Em Portugal, Modelos, Tipologias, Programas Interiores e Equipamento*, Lisboa, Leya, p. 219.

⁵ CARVALHO, Aires de; 1977, *Catálogo da colecção de desenhos*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, p. 219.

⁶ ANTUNES, Tiago M., & ANDRÉ, Paula; 2017, “Plano nobre de um edifício que desemboca na rua do Carvalho. D. 148 A.”. In P. T. Pinto, & V. Rato (Ed.), *Territórios Metropolitanos Contemporâneos* Actas de Congresso, Lisboa: Dinâmia/CET-IUL.

⁷ IDEM, *ibidem*.

⁸ “A Casa do 4º Conde da Ericeira foi realmente, na aurora do <século das luzes> o primeiro posto de recepção e irradiação da cultura europeia”, in: ALMEIDA, Luís Ferrand de, in: *Dicionário de História de Portugal*, 1965, Dir. Joel Serrão, volume II, p. 70.

Xavier de Meneses, que em 1696 recebia em sua casa, a elite cultural da Academia dos Generosos. Data, em que segundo uma nota de Júlio de Castilho, Raphael Bluteau, indica que o 4.º Conde arrendava o Palácio do Cunhal das Bolas ao Bairro Alto.

Helder Carita considera que esta planta é realizada por um arquiteto português. De influência francesa patente na morfologia da planta em U e na “introdução de uma sala interior muito comprida em forma de galeria”. Acerca da tipologia de quarto de aparato com alcova central, refere que se trata de – “elementos sem expressão na arquitectura doméstica portuguesa”⁹. Presume tratar-se da planta do projecto de um palácio a construir na Rua do Carvalho¹⁰, concretamente o piso nobre do Palácio dos Condes de Soure ao Bairro Alto, situado num local designado no século XVII por Alto do Longo¹¹. A compatibilidade espacial entre o modelo digital desta planta e o lote sugerido por Helder Carita é totalmente viável e a questão do afastamento deste à antiga rua do Carvalho, explica-se na interpretação das indicações de localização na legenda. Interpretando o termo “desemboca”¹² como, “no alinhamento de”, viabiliza-se a localização do edifício no quarteirão do antigo Palácio dos Condes de Soure. Salaria a importância desta planta enquanto representação de um novo modo de habitar pela mais alta nobreza, que ao longo do século XVII, irá estabelecer no programas interiores dos seus palácios, “espaços de representação” e “hierarquização”, reflexos da “codificação dos comportamentos sociais” e “etiqueta”¹³. Na leitura paralela entre a legenda e o desenho da planta, revê estes valores aplicados às divisões numa estrutura sequencial hierárquica, entre o espaço público e o privado, entre as escadarias principais e a alcova¹⁴.

⁹ CARITA; 2015, p. 171.

¹⁰ IDEM, *ibidem*, p. 219.

¹¹ CARITA, Helder; 1994, *Bairro Alto, Tipologias e Modos Arquitectónicos*, Lisboa, CML, p. 66.

¹² “(...) desemboca o rio no mar (...)” in: BLUTEAU, Raphael, 1713, *Vocabulário português e latino, Coimbra*, Real Colégio das Artes da Companhia de Jesus, Vol. 3 p. 125-126.

¹³ CARITA; 2015, p. 217.

¹⁴ IDEM, *ibidem*, p. 219.

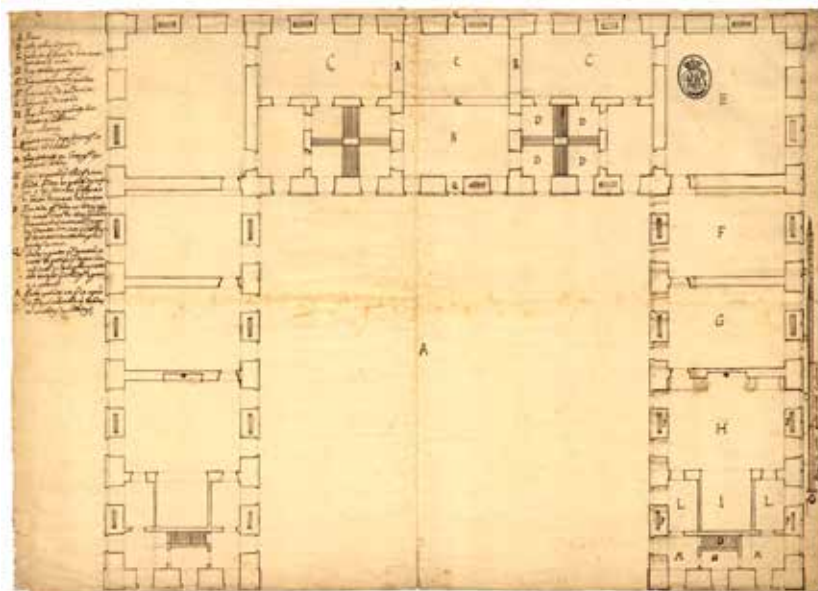


Fig. 1 – Documento em análise neste estudo. Biblioteca Nacional de Portugal, Iconografia, cota: D. 148 A. Legenda: A. Praça – B. Sala sobre a praça – C. Galeria q corre de hua antecamera à outra. – D. Duas escadas principais. – E. Duas antecameras grandes. – F. Duas salas de audiência. – G. Duas salas de estrado. – H. Duas cameras grandes com Oratório e Alcova. – I. Duas alcovas. – L. Quatro cazas de passagem p^a ir detraz da alcova. – M. 4 retretes ou Cazas p^a dormirem Criadas. – N. Caza pequena q olha p^a a rua. – O. Escada q dece ao quarto das moças e às cozinhas q fiquão de baixo do quarto das moças – p. Chiminèz p.^a todas as Cazas, assim dos amos como de todos os Criados q servirem e morarem das portas adentro com suas familias q tiverem serventia pella parte da rua. – Q. Linhas a pontos q denotão os arcos do postigo que desemboca na rua do Carvalho e sustentam a sala que olha para a praça e a galeria. – R. Portas grandes em que se apeão os q quizer-e subir as Escadas, ou entradas das liteiras &. – Petitpé. varas, meias varas e palmos

Leitura do desenho e legenda

O documento deste estudo é uma planta de arquitetura de desenho ortogonal, inscrita na forma de um U. A visualização presencial deste documento¹⁵ permitiu verificar que na sua origem tratou-se de um papel de dimensões superiores à que nos chega hoje (584 X 420 mm). Todo o desenho é marcado por pontos, traçado a lápis e delineado a

¹⁵ Aproveitamos para agradecer à Senhora Diretora do Departamento de Iconografia e Cartografia, da Biblioteca Nacional de Portugal, a Dr.^a Joaquina Esteves Feijão, o acesso a este documento. Este revelou-se de muita importância. Agradecemos igualmente todo o profissionalismo e gentileza dos técnicos da Biblioteca Nacional, no contínuo apoio que temos recebido no trabalho que aí desenvolvemos.

tinta de cor sépia. Planifica um piso nobre de um edifício de grandes dimensões em torno de um espaço central exterior.

Ao centro do desenho, a legenda inicia a descrição espacial coma designação “Praça”. Segundo Bluteau, esta terminologia refere-se a “lugar publico”¹⁶, em oposição a “Pateo”¹⁷ que define por “espaço interior da casa”. De seguida, identifica as 3 tipos de divisões do corpo central: B. *Sala Sobre a praça*, C. *Galeria q corre de hua antecamera à outra*, e, D. *Duas escadas principais*. Esta zona incorpora a entrada e recebimento de aparato, onde as funções de uma “sala vaga”, a que corresponderia a divisão B, diluem-se aqui na galeria (Divisões C). Importa salientar que a divisão da Galeria ocupa toda a extensão do corpo central, o que significa que o seu comprimento é igual ao dos lados da praça, delimitada pelo edifício. Os corpos laterais de dimensões exatamente iguais, correspondem a um conjunto de divisões (E, F, G, H, I, L, M, N, O), que assumem um maior grau de intimidade e hierarquia, à medida em que se avança de divisão em divisão¹⁸. O conjunto apresenta uma simetria perfeita distribuindo equitativamente as divisões com grande exatidão, onde se incluem as escadas principais, as escadas secundárias e as lareiras¹⁹ a aplicar no edifício.

Este documento não aparenta ser um desenho final, antes uma parte do processo criação onde estão registados aspectos relevantes da sua morfologia e intenções de espacialidade interior. Nomeadamente, no desenho ponteadado aplicado na planta e clarificado na legenda (Q) “*Linhas a pontos q denotão os arcos do postigo que desemboca na rua do Carvalho e sustentam a sala que olha para a praça e a galeria*”. Ou, na legenda da letra O - “*Escada q dece ao quarto das moças e às cozinhas q fiquão de baixo do quarto das moças*”. Ou ainda, na legenda da letra P - “*Chiminèz p.^a todas as Cazas, assim dos amos como de todos os Criados q servirem e morarem das portas adentro com suas familias q tiverem serventia pela parte da rua.*”. Configurações que nos oferecem informações precisas quanto ao conforto interior, a interacção entre as divisões dos 3 pisos aqui sugeridos, e as relações deste edifício com o exterior.

¹⁶ BLUTEAU, Raphael; 1713, *Vocabulario portuguez e latino*, Coimbra, Real Colégio das Artes da Companhia de Jesus, Vol. VI, p. 665.

¹⁷ IDEM, *ibidem*, Vol. VI, p. 316.

¹⁸ Sobre a organização e vivência deste piso nobre, veja-se CARITA, Helder, Op. cit., Carita, nota 21, Programas Interiores: saleta camarim e sala de estrado, p. 217-226.

¹⁹ Sobre a simetria deste edifício, de que a aplicação de chaminés são exemplo, veja-se: ANTUNES, Tiago M., & ANDRÉ, Paula; 2016, *ibidem*.

Unidades de medidas na composição

O sistema de medidas usado no risco deste desenho corresponde ao sistema craveiro português²⁰ e as unidades de medidas que delimitam o desenho de todo o edifício é a que está referenciada no petit pé do desenho: “Vara, meia vara e palmos”²¹. O conjunto do desenho interior revela igualmente nas espessuras das paredes, a estrutura de suporte do edifício. Neste sentido subentende-se que as espessuras das paredes deste edifício, transmitem no desenho “uma forma de calcular, quantidades de materiais a aplicar, assim como o tempo necessário à sua construção e os respectivos custos”²². É nesta simplicidade do desenho técnico que encontramos uma “normalização teórica com aplicações práticas”²³.

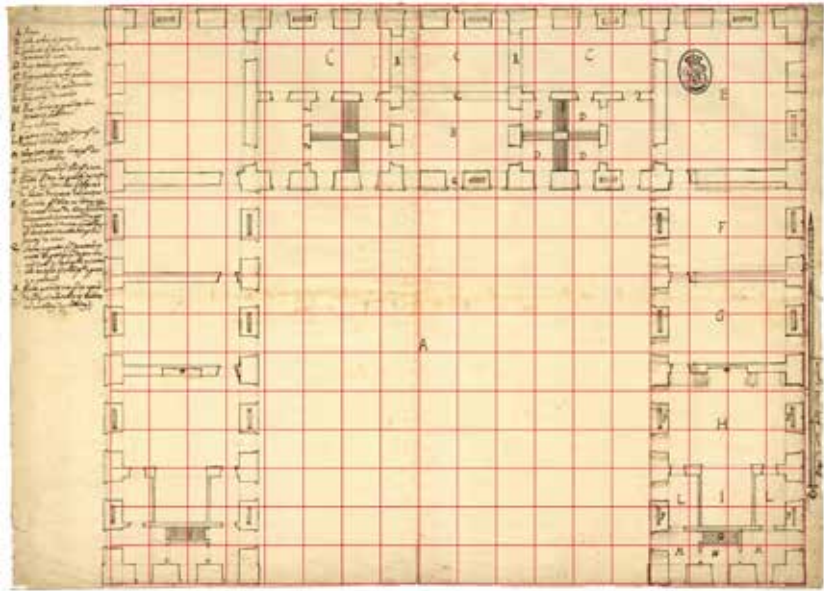


Fig. 2 - Ilustração com o traçado de um módulo de três varas na planta em análise.

²⁰ Sobre o uso deste sistema de medidas em Portugal veja-se: OLIVEIRA MARQUES, A. H. de - “Pesos e Medidas”, in Joel SERRÃO (dir.) - *Dicionário de História de Portugal*, Lisboa, Iniciativas editoriais, 1968, vol. III, p. 369-374; cit. JORGE, Virgolino Ferreira - “Arquitectura, medida e numero na Catedral de Évora”, *Monumentos*, n.º 26, Abril de 2007.

²¹ Através de um modelo digital desenhado em escala com o documento, foi possível verificar a inteira compatibilidade entre o desenho da planta e as unidades de medida - vara (1,10m) meia vara (0,55m), palmo (0,22m).

²² ANTUNES, Tiago M., & ANDRÉ, Paula; 2017.

²³ IDEM, *ibidem*.

O modelo digital demonstrou, que o módulo de 3 varas corresponde atualmente à leitura de modulação que maior espontaneidade apresenta em todo o conjunto (Fig. 2). O desenho arquitectónico revelou inteira compatibilidade e grande rigor, na inserção desta planta numa malha reticular ortogonal de 1/2 palmo (0,11m). Esta compatibilidade permitiu chegar às medidas padrão usadas nas espessuras das paredes mestras com uma vara e meia (1,65m), o que faz situar este piso a vários metros acima do piso térreo. As paredes interiores com espessuras inferiores, são estruturalmente distribuídas na organização da construção espacial e técnica. Desenhadas num conjunto simétrico, as paredes apresentam uma diminuição da sua espessura desde a caixa das escadas principais até à caixa das escadas secundárias. As espessuras variam rigorosamente entre 1 vara (1,1m) e 1 palmo craveiro (0,22m).

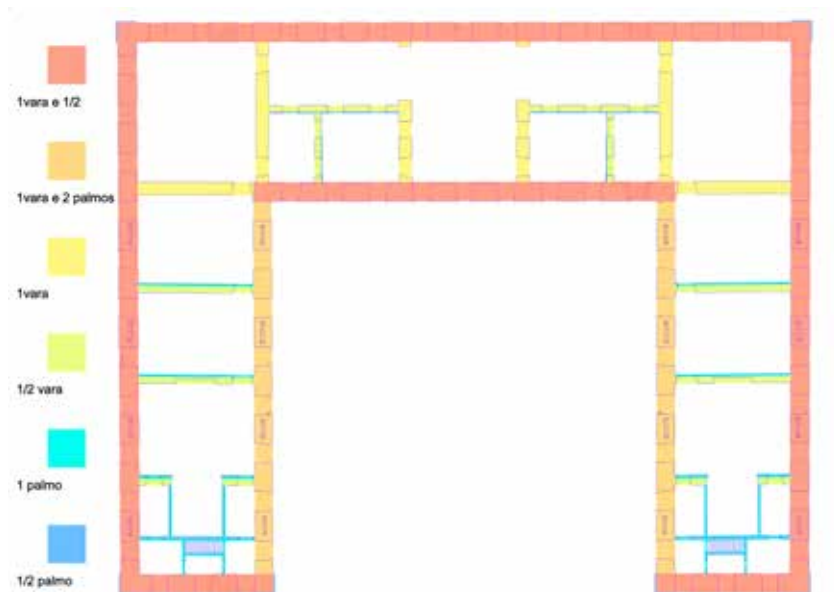


Fig. 3 - Ilustração com a representação da compatibilidade entre as unidades de medidas da escala gráfica e o desenho técnico da planta em análise.

Quanto ao rigor técnico representado nas escadas principais e secundárias, verificámos que se trata de uma representação morfológica²⁴. No sentido de verificar a intenção do desenho, contabilizámos o número de degraus necessários ($5+10+5+10+5+10=45$) à realização de um exercício de desenho técnico que permitisse a execução das escadas principais.

²⁴ Como exemplos desta morfologia veja-se as escadarias do Paço Ducal de Vila Viçosa (1583-1632), do Palácio Angeja ao Lumiar (ampliado em 1789 pelo Arquitecto Manuel de Carvalho e Negreiros), ou do Palácio Mitelo, situado a nascente do Campo dos Mártires da Pátria em Lisboa.

Para tal foi tido em conta dois fatores: [1] a medida do espelho do degrau recolhida em três palácios de Lisboa²⁵ - entre 0,185m e 0,195 (aproximadamente $\frac{1}{2}$ palmo + $\frac{2}{3}$ de palmo) e, [2] a orientação da circulação na caixa de escada, pelo vão central da divisão que a antecede. Este exercício demonstrou que entre o plano térreo e o plano nobre, poderia existir uma distância de 8 varas (8,80m). Esta medida é perfeitamente aceitável²⁶ e corrobora com a espessura das paredes e a indicação em legenda de dois pisos inferiores, “o quarto das moças” (primeiros mezaninos) e a “cozinha”. Como referência métrica, aceitamos que a cozinha poderia ter um pé direito de 5 varas craveiras e os primeiros mezaninos de 3 varas craveiras. Assim, a entrada axial demarcada nos “arcos do postigo” poderia, nesta formulação espacial, beneficiar de uma altura que varia entre as 5 e as 8 varas craveiras, dependendo da ocupação parcial, total ou interrompida, que os primeiros mezaninos assumem na morfologia deste palácio.

Breve contexto da planta de morfologia em U

Centramo-nos na análise do desenho e pesquisa de dados relativos à prática projetual. Nesta planta é clara a influência arquitectónica do modelo francês de “palácio urbano à francesa”²⁷ e este corresponde em linhas gerais a três pontos, planta em U, zona residencial no corpo central e galeria num dos corpos laterais. Segundo Domingos Tavares, Philbert Delorme é o arquiteto que em 1541 gera a formulação de palácios urbanos “à francesa” com a morfologia do Castelo de Saint-Maur, nos arredores de Paris. Porém, a evolução da morfologia em “U” e as características da tipologia interior deste modelo, estreiam-se com Sebastiano Sèrlio em 1544 (Figura 4), com a construção do Grand Ferrare, um castelo urbano em Fontainebleau, terminado em 1546.

Em Portugal, o modelo de planta em U, consagra segundo Horta Correia²⁸, “diversos graus de recriação nacional, deste a ruralidade nortenha da Casa de Pascoas ou das Flores ao requinte suburbano

²⁵ Palácio dos Condes de Barbacena e Palácio dos Marqueses de Lavradio, ambos situados junto ao Campo de Santa Clara, e Palácio dos Marqueses de Angeja ao Lumiar.

²⁶ E igualmente desmentida, em função da morfologia original do terreno da sua implantação.

²⁷ Sobre esta tipologia veja-se por todos: TAVARES, Domingos; 2004, *Philibert Delorme, profissão de arquitecto*, Porto, Dafne Editora.; MONTCLOS, Jean-Marie Pérouse de; 2013, *La Architecture A La Francaise*, Paris, edition Picard.; LEMERLE, Frédérique; 2013, “L’émérgence de l’hôtel particulier à Paris: Entre ostentation et intimité”, in: *Marquer la ville: Signes, traces, empreintes du pouvoir (xiiiè-xviiè siècle)* [em linha]. Paris-Rome: Publications de la Sorbonne; SAVOT, Louis; 1624, *L’Architecture française des bastimens particuliers*.

²⁸ HORTA-CORREIA, José E.; 2002, *Arquitectura Portuguesa - Renascimento, Maneirismo, Estilo Chão*, Editorial Presença, 2.ª edição, Lisboa Abril, p. 67.

dos palácios do Calhariz ou dos Távora-Galveias”. Assim refere Vítor Serrão²⁹, sobre a adoção do modelo em U pela elite da “Restauração Brígantina”, identificando os exemplos do Palácio da Quinta do Calhariz, e do Palácio Távora-Galveias. Modelos que segundo Helder Carita, são pautados por “*rigidez, ordem e austeridade*”³⁰, características que encontramos no desenho de arquitetura deste piso nobre. Para além da influencia arquitectónica de “palácio urbano à francesa”, inscrita no volume arquitectónico que a planta em análise sugere, salientamos “diferenças substanciais na organização da distribuição do programa interior”³¹. Com implicações no restante programa distributivo, de contornos particulares, a “galeria” ao centro, é a principal diferença que rompe com a sincronia entre esta planta e o modelo francês, onde “*La galerie dans une des ailes est en effet de règle*”³².

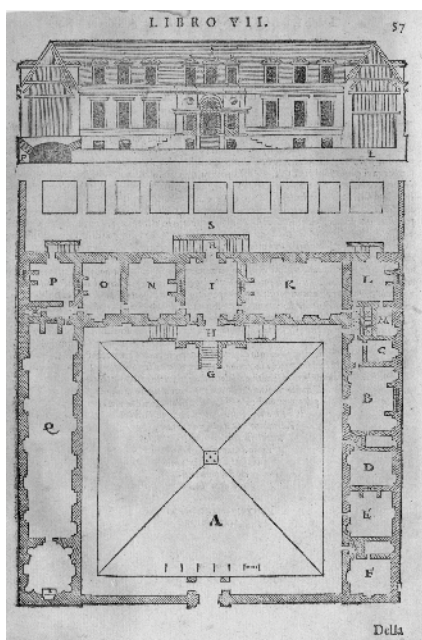


Fig. 4 – Ilustração do projeto de Sebastiano Sérlio para o Grand Ferrare. in: LEMERLE, Frédéricque. *L'émergence de l'hôtel particulier à Paris: Entre ostentation et intimité; Illustration. 1*; (Settimo libro. Francfort, 1575; repris dans *Tutte l'opere d'architettura di Sebastiano Serbio bolognese*, Venise, presso Francesco de' Franceschi senese, 1584, p. 57). Tours, C ESR, SR 18A. Cliché CESR, in: <http://books.openedition.org/psorbonne/docannexe/image/3275/img-1.jpg>

²⁹ SERRÃO, Vítor; 2003, *História da Arte em Portugal - O Barroco*, Editorial Presença, p. 145.

³⁰ CARITA; 2015, p. 167.

³¹ ANTUNES, Tiago M., & ANDRÉ, Paula; 2017.

³² MONTCLOS, Jean-Marie Pérouse de; 2013, p. 40.

Na leitura das diferenças de análise que esta planta recebeu dos autores consultados, salientamos as referências que os une, uma planta de um projeto de arquitetura para um edifício a construir no Bairro Alto no final do século XVII, por uma família da Alta Nobreza Portuguesa. Portanto, este documento pertence a um círculo social culto e bem informado. Neste sentido, é provável que o seu projetista seja morador em Lisboa, visto que é pouco provável que esta encomenda se faça a alguém que resida fora da capital. Também é natural que o arquiteto esteja familiarizado com publicações internacionais e o seu acesso a catálogos e gravuras de modelos arquitectónicos comuns à elite internacional. Como exemplo - veja-se a gravura de Jean Marot (1686) de “*L’Hôtel de La Vrillière*” (Fig. 5) de François Mansart, presente no catálogo *Grand Marot* sobre “*L’Architecture française*”, exemplo paradigmático da evolução do modelo à francesa³³. Segundo Frédérique Lemerle, a galeria do *L’Hôtel de La Vrillière*, inicialmente caracterizada por um espaço privado, assume a verdadeira modernidade quando passa a receber no seu interior objetos de luxo, pinturas e ou uma biblioteca, dando como exemplo a “*Petit*” e a “*Grand Galerie du Louvre*”³⁴. Exemplo que poderia ser materializado na galeria da planta em análise.



Fig. 5 – Gravura de *L’Hôtel de La Vrillière* in: LEMERLE, Frédérique. *L’émergence de l’hôtel particulier à Paris: Entre ostentation et intimité*; Illustration 4; (F. Mansart, *vue de l’hôtel de La Vrillière gravée par Jean Marot*). *Recueil dit le «Grand Marot»*, Tours, collection particulière, in: <http://books.openedition.org/psorbonne>.

³³ LEMERLE; 2013, p. 109-133.

³⁴ LEMERLE; 2013, p. 112.

Sobre a encomenda deste projeto

O palácio que esta planta do piso nobre sugere, na sua distribuição interior e morfologia exterior, adequa-se a um proprietário erudito. Alguém que no final do século XVII tivesse a capacidade de encomendar a construção de um palácio, com uma galeria, grandes divisões e toda a representatividade que esta morfologia espacial sugere. Um edifício nobre, cuja dimensão permitiria receber Grandes do Reino, altos cargos políticos, religiosos e estrangeiros como Raphael Bluteau, ilustres e eruditos como Luís Serrão Pimentel³⁵ e Manuel de Azevedo Fortes³⁶. Figuras ligadas à atividade e ao funcionamento das Academias Portuguesas do século XVII.

Os Condes da Ericeira foram provavelmente a mais importante família ligada à cultura e à génese das Academias Nacionais³⁷. A sua biblioteca no Palácio da Anunciada é um reflexo disso, “*ocupava quatro grandes salas, repletas de obras impressas e manuscritas, possuía ainda um museu de curiosidades e antiguidades*”³⁸. Entendemos assim, que a erudição e representatividade desta família³⁹ na Cultura Portuguesa do século XVII e XVIII é um factor importante na identificação de um possível proprietário da planta em questão. Pois se alguma família teria a cultura e os meios necessários para realizar a encomenda de um palácio desta dimensão, com estas características, os Condes da Ericeira estariam na primeira fila.

Quem nos finais do século XVII teria interesse em ter uma galeria no centro do seu palácio? E seria esta destinada a receber uma livraria tão erudita como a dos Ericeira? Continuamos sem saber responder a estas perguntas, mas certo é que as publicações internacionais, catálogos ou gravuras que reportam a este estilo francês, fariam obviamente

³⁵ BRANCO, Fernando Castelo. *Lisboa Seiscentista*, Livros Horizonte, 4.ª edição 1990, p. 214.

³⁶ CASTILHO, Júlio de; 1954, *Lisboa Antiga*, CML, p. 349.

³⁷ Sobre as Academias de Lisboa no século XVII, veja-se por todos: PALMA-FERREIRA, João; 1982, *As Academias Literárias dos Séculos XVII e XVIII*, Biblioteca Nacional, Série Estudos e Ensaios; MATIAS, Else Maria Henny Vonk, *As Academia Literárias Portuguesas dos séculos XVII e XVIII*, [Texto policopiado], Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa, 1988; BRANCO; 1990, pág. 212 a 215; SUCENA, Eduardo, “Academias”, in: *DICIONÁRIO DE LISBOA*, Dir. Francisco Santana e Eduardo Sucena, Lisboa 1994.

³⁸ BRANCO; 1990, p. 61.

³⁹ Como exemplo, veja-se os louvores atribuídos ao 5.º Conde e Família, proferidos por Sebastião José de Carvalho e Melo num discurso na Academia Real da História Portuguesa com o título “Elogio De Luiz Carlos Ignacio Xavier de Menezes quinto conde da Ericeira primeiro marquez do Lourical academico do numero da academia real da historia portu-gueza”, *Cartas e outras Obras Seletas do Marquez de Pombal*, quinta edição Tomo I, Livraria Universal, Lisboa, Tipografia de Costa Sanches, 1861.

parte da biblioteca da anunciada, certamente disponibilizada ao círculo cultural que os Ericeira cultivavam. João Nunes Tinoco é um dos elementos desta elite cultural e autor de palácios com tipologia em U, de que são exemplo o Palácio dos Távora ao Campo pequeno, ou a Casa da Quinta do Calhariz⁴⁰. Um recente artigo de Maria João Pereira Coutinho, sobre esta família, coloca este arquiteto junto da família dos Ericeira, especificamente com o 2.º Conde D. Fernando de Meneses (1614–1699). Estas notícias dão-nos conta de uma relação familiar continuada, onde o 4.º Conde D. Francisco de Meneses (1644–1720), é padrinho do seu neto Pedro, filho de Luís Nunes Tinoco⁴¹.

Partindo do princípio que a planta em análise corresponde a um projeto delineado nas últimas décadas do século XVII, um dos arquitetos que poderá ter sido o mentor desta planta é João Nunes Tinoco. Esta hipótese assenta num conjunto de indicadores que o colocam como o possível projetista. Segundo Miguel Soromenho, João Nunes Tinoco teve um “percurso profissional (que se pode balizar entre 1652 e 1689) contempla dezenas de projectos e obras, sobretudo na área de Lisboa”⁴². Naturalmente, uma produção arquitectónica, relacionada com os cargos que ocupou, como “mestre-de-obras de S. Vicente” e “arquitecto da casa da rainha”.

Analisando atentamente as informações que o desenho transporta, verificamos “o traço simplificado” com que Miguel Soromenho identifica a produção de desenhos técnicos de arquitetura no século XVII, referindo-se, entre outros, o exemplo dos desenhos de João Nunes Tinoco. Uma identidade que encontramos igualmente na planta deste edifício.

O modelo digital realizado permitiu verificar, que a qualidade arquitectónica expressa neste desenho técnico corresponde a um projeto de grande simplicidade. Uma organização estrutural e construtiva simples, inscrita numa malha reticular ortogonal simples. A continuidade do rigor técnico deste projeto, expressa-se na precisão das medidas aplicadas na planta, e no desenho das “linhas a pontos”, traço comum nos desenhos de João Nunes Tinoco, que, neste caso, transmite a morfologia espacial da entrada de aparato.

⁴⁰ SERRÃO; 2003, p. 145.

⁴¹ COUTINHO; Maria João Pereira; 2013, “Lisboa pelas mãos de João e Luís Nunes Tinoco, in: *Revista Rossio* 2, p. 176-185.

⁴² CAETANO, Joaquim de O.; SOROMENHO, Miguel C.; MARTINS, LÍGIA de A.; SILVA, Ana C. de S.; 2001. *A ciência do desenho: a ilustração na coleção de códices da Biblioteca Nacional*, Estudos, BNP, Lisboa, 1.ª edição, p. 92.

Entendemos que esta simplicidade é portadora de ciência, técnica, engenho e habilidade. Consequências de uma forma de entender a arquitetura, onde a Função, a forma e a harmonia transpõem o valor da ornamentação. É também por isto que o edifício sugerido por esta planta, se encaixa numa teoria de desenho presente na “*lição que leu o Architecto Mateus do Couto*”, onde as regras principais de criação arquitectónica assentam na boa proporção, e que “*o ornamento hé couza que parece mais fingida*”⁴³. Sobre a plasticidade que encontramos neste desenho, salientamos a referência de Paulo Varela Gomes, sobre a arquitetura dos finais do século XVII, onde “o relevo e o volume eram valores considerados muito positivos pelos mais importantes projectistas de Lisboa”⁴⁴.

Uma das formas onde visualizamos esta simplicidade é na plasticidade das fachadas, com o uso de pilastras unicamente nos cunhais, aplicando a ornamentação estritamente em harmonia com a estrutura do edifício. Como exemplo desta plasticidade veja-se novamente o Palácio da Quinta do Calhariz (Figura 6) em Sesimbra, da autoria de João Nunes Tinoco⁴⁵.

As semelhanças entre estes dois exemplos revestem-se de grande importância, no confronto entre a arquitetura construída e a arquitetura desenhada.

O cruzamento destes dois modelos em formato digital⁴⁶, permitiu verificar que o corpo central no “pátio de recebimento” do Calhariz mede metade do corpo central desta planta, ou seja, a sua largura corresponde a metade da largura da “Praça”, sendo o comprimento de ambos igual. Os corpos laterais da planta em estudo e o corpo lateral direito do Calhariz têm igual proporção nas medidas do desenho bidimensional. Mas é no seu interior, peculiarmente na sala vaga do Calhariz e nas *Duas antecameras grandes* [na legenda -E.], que as medidas de largura e comprimento são exactamente iguais – 47x55 palmos (10,34⁴⁷x12,10

⁴³ *Lição que leu o Architecto Mateus do Couto*, livro III, capítulo 7º, fólio 58, Biblioteca Nacional de Portugal, códice 946/1.

⁴⁴ GOMES, Paulo Varela; 2007, “Obra Crespa e Relevante - Os interiores das igrejas Lisboetas na segunda metade do século XVII - Alguns problemas, 1998”, in: *14,5 Ensaios de História e Arquitectura*, Almedina, p. 36.

⁴⁵ SERRÃO; 2003, p. 145.

⁴⁶ Aproveitamos para agradecer a Helder Carita, o desenho técnico do Palácio do Calhariz em Sesimbra e todo o generoso apoio que temos recebido da sua orientação.

⁴⁷ A medida extraída do desenho corresponde a 10,30m o que na transposição a palmos resulta em 46,81 palmos. dado que esta diferença corresponde a cerca de 4 centímetros, decidiu-se simplificar este caso e arredondar o valor para 47.

metros). Dados que nos remetem para uma matriz proporcional no desenho e edificação de residências nobres em Lisboa no século XVII.



Fig. 6 – Casa da Quinta do Calhariz, Sesimbra, Fotografia de Helder Carita.

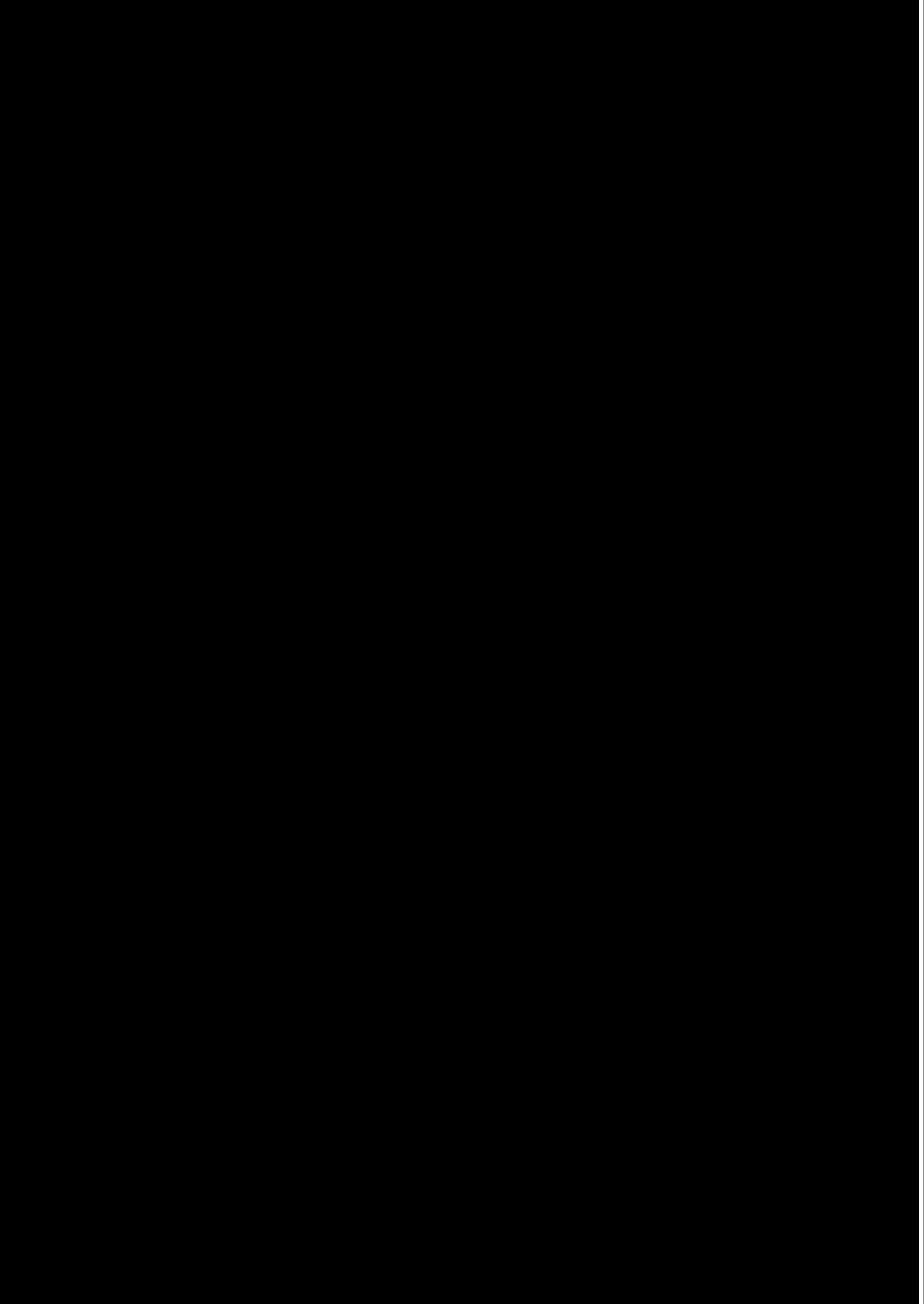
Reflexões Finais

A análise deste documento revelou-nos um conjunto de informações úteis ao entendimento do projeto de arquitetura a que esta planta pertence. O simples desenho de planta em U; a sua inscrição na “estrutura reticular ortogonal”; a distribuição e descrição do espaço interior e exterior, definidos na legenda; e o rigor do desenho patente nas medidas aplicadas no projeto, cuja escala gráfica permitiu reproduzir em formato digital. A associação destes dados impressos no documento, em desenho e texto, revela a ciência e erudição que este desenho arquitetura contém. Conhecimentos técnicos da construção de um edifício nobre no século XVII, aliados a uma teoria e plasticidade arquitectónica, transmitida pela morfologia que o desenho bidimensional e a sua legenda sugerem. Dados úteis à continuidade da investigação que estamos a desenvolver, na tradição construtiva portuguesa.

Questionando o propósito desta encomenda, o interesse do encomendador e as características do desenho técnico, suspeitamos a intervenção de João Nunes Tinoco. Esta hipótese assenta na morfologia do conjunto a edificar, definido no documento, e nas circunstâncias das suas relações pessoais e profissionais. O conjunto destes indícios coloca João Nunes Tinoco como o possível mentor deste anteprojeto, pois trata-se obviamente de um desenho de processo e menos de um desenho final. Como referência visual, note-se o ar inacabado que o desenho das chaminés ou a falta de coloração do desenho. Ainda que o seu projetista seja outra figura, das quais consideramos um seu aprendiz, o desenho de arquitetura deste documento revela, no rigor técnico, um seguro conhecimento de construção.

Na análise da plasticidade na morfologia do edifício, tanto no exterior como no interior, o desenho revela-nos um aspecto cénico, seguramente relacionado com o “ritual e etiqueta”, na organização do programa distributivo e na monumentalidade que o desenho sugere. Uma autenticidade no desenho de arquitetura que revemos na simplicidade da morfologia usada nas escadas principais. Uma modulação ortogonal em lanços rectos, que encontramos nas escadas do Paço Ducal de Vila Viçosa, que à “nobreza da restauração brigantina” interessava retratar.

Tiago Molarinho Antunes – Doutorando em Arquitectura dos Territórios Metropolitanos contemporâneos, bolseiro FCT com a referência SFRH/BD/112071/2015, desde Dezembro de 2015. DINÂMIA’CET, IUL-ISCTE, Lisboa.



PALÁCIOS IMPERIAIS DO RIO DE JANEIRO NO SEGUNDO REINADO: TRANSFORMAÇÕES E NOVOS PADRÕES DISTRIBUTIVOS

Ana Lucia Vieira dos Santos & Rebecca de Castro Leal Costa Reis

Este artigo baseia-se em levantamento sistemático realizado no Fundo Casa Real e Imperial – Mordomia Mor guardado no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro¹. A pesquisa teve como objetivo buscar documentação sobre obras, contratos, compras e contratações de profissionais ligados à construção civil e artes decorativas que permita melhor compreensão das dinâmicas de aquisição, conservação e melhoria das propriedades imobiliárias da família real, depois imperial, no Brasil. Trataremos neste texto especialmente da Quinta da Boavista e do Imperial Paço de Petrópolis, este na fase final de sua construção.

Como é sabido, em sua chegada ao Rio de Janeiro a Família Real portuguesa ocupou imediatamente o antigo Paço dos Vice-Reis e o Convento do Carmo, que lhe fica fronteiro. A numerosa comitiva se acomodou em diversos edifícios, cedidos de forma voluntária ou não pelos habitantes da cidade, com localização variada no tecido urbano que ainda está por mapear. Outras propriedades da Coroa portuguesa estavam à disposição, como a Fazenda Real de Santa Cruz, desapropriada dos jesuítas. Em pouco tempo outros edifícios foram se somando a esses, cedidos temporariamente, como a Quinta dos Beneditinos em Botafogo ocupada pela princesa Carlota Joaquina, ou em definitivo, como a Quinta da Boavista, doada pelo negociante Elias Antônio Lopes.

A Quinta da Boavista foi parte da grande fazenda dos jesuítas existente nos limites da cidade, desapropriada em 1759, e em seguida parcelada e vendida. O terreno continha uma casa de fazenda nos moldes coloniais, circundada por uma grande varanda. Elias Antônio Lopes manteve uma parte do terreno original, a Quinta do Pedregulho, onde construiu uma nova casa, guardando conveniente vizinhança com a propriedade real.

A Quinta seria usada como palácio de verão durante todo o período da regência de D. João. Após a morte da Rainha D. Maria I, o novo rei resolveu mudar-se para São Cristóvão, tornando a Quinta sua residência principal, em detrimento do antigo Paço da Cidade.

¹ Esse artigo foi desenvolvido no Laboratório de Estudos do Patrimônio, dentro do Programa de Iniciação Científica da Escola de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal Fluminense, como parte do projeto de pesquisa “A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro (sécs. XVII, XVIII e XIX): Anatomia dos Interiores”.

A antiga casa do Elias sofreu ao longo dos anos inúmeras reformas, acréscimos e modernizações, que a transformaram de casa rural num palácio real capaz de abrigar as muitas funções e atividades necessárias à vida de corte e aos rituais de representação da monarquia².

Se as primeiras intervenções visaram a melhor instalação do rei e seus filhos, o casamento do príncipe herdeiro D. Pedro logo exigiu a construção de aposentos para o novo casal.

Quando chegou ao Brasil, a princesa Leopoldina não tardou em escrever a seus pais e sua irmã Maria Luísa, descrevendo seu novo país e os aposentos preparados para o casal no Paço de São Cristóvão:

A minha casa tem seis aposentos com magnífica vista, de um lado para a serra e muitos povoados, do outro para o mar, ilhas e a serra dos Órgãos.³

A casa dos príncipes era um novo bloco acrescido à antiga casa do Elias pelo lado sul. A área social compreendia sala de bilhar, sala de música e sala de festa, conforme descrição da tabela 1.

Sala de bilhar	Pintada de verde	Mesa de bilhar
Sala de música	Paredes pintadas com pássaros e árvores do Brasil	Poltronas e mesas bois du Brésil, bronze e junco 3 pianos Duas arcas Vasos de alabastro Porcelanas com paisagens Relógio de bronze
Sala de festa	4 colunas com trabalhos em bronze Decorada com cenas mitológicas Teto com cena de mitologia pintada por um francês	Vasos de alabastro Porcelanas com paisagens Candelabros de bronze Poltronas e mesas de madeira amarela e marrom de Macau com figuras entalhadas Tapeçarias de veludo branco Cortinas de musselina com franjas douradas

Tabela 1 – Aposentos sociais dos apartamentos de D. Leopoldina e D. Pedro no Paço de São Cristóvão.

² Para a evolução do Paço da Quinta da Boavista ver VAN BIENE, Maria Paula. *O Paço de São Cristóvão, antigo palácio real e imperial e atual palácio-sede do Museu Nacional/UFRJ: a definição de uma arquitetura palaciana*. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro/ Escola de Belas Artes, 2013.

³ KANN, Bettina e SOUZA LIMA, Patricia. *Cartas de uma Imperatriz*. São Paulo: Estação Liberdade, 2006.

Compunham os aposentos privados dos príncipes um gabinete das pratas, guarda roupa, um gabinete, quatro cômodos para o pessoal de D. Pedro, um aposento onde este se vestia, com acesso por um pequeno corredor. O pessoal da Princesa Leopoldina ocupava quatro quartos no pavimento inferior. Segundo a descrição, todos os cômodos possuíam sacadas e portas de pau brasil com detalhes em bronze.

Os objetos contidos no relato da Princesa Leopoldina demonstram ainda a presença de objetos de luxo vindos do Oriente, como as cadeiras de Macau. Se o teto da sala de festa foi pintado por um francês que ainda não foi possível identificar, a decoração da sala de música tem a mesma temática botânica, inspirada na flora brasileira, da escadaria e Salão da Floresta do Paço do Ramalhão em Sintra, atribuível a Manuel da Costa⁴. A mesma temática está presente no cômodo favorito da princesa Leopoldina no Palácio Schönbrunn, pintado por Johann Wenzel Bergl em 1770.

Anos depois, já imperador, D. Pedro I passou a ocupar o novo torreão, na mesma ala sul. Lá ficavam uma pequena entrada, uma copa, uma sala de jantar privada. Alberto Rangel reproduz um relato do Barão de Maréchal, ministro diplomático da Áustria, que demonstra o uso dessa sala de jantar privativa, no aniversário da Duquesa de Goiás em 1827:

“O imperador recebeu os convidados na varanda, rodeado da família e da duquesa. A refeição aos criados do paço realizou-se na sala do trono, desaparecido este com o seu dossel atrás de um tapume provisório. [...]”

Dom Pedro comeu com os filhos nos seus apartamentos particulares, sem comunicação direta com a sala do trono. Depois de serem feitos brindes à família imperial, foram levantados outros à duquesa de Goiás.⁵

Além dos cômodos que normalmente compunham um apartamento – Sala da cama, Sala do toucador, Casa de vestir – havia um gabinete e uma sala de despachos. Quando se casou com a Imperatriz D. Amélia, o Imperador passou a partilhar com ela esses cômodos, havendo ainda um gabinete e um quarto para ela⁶.

⁴ SERRÃO, 1989, p. 67.

⁵ *Cartas de D. Pedro I à Marquesa de Santos*. Notas de Alberto Rangel/ coordenação editorial de Emanuel Araujo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 76.

⁶ Relação da mobília que se acha no Imperial Paço da Boa-Vista, e que pertenceu ao Ex-Imperador, o Senhor Dom Pedro de Alcantara. ANRJ, CODES, Casa Real e Imperial, Mordomia Mor.00. Caixa 5, doc. 6.

Durante seu reinado D. Pedro I adquiriu diversos imóveis, com motivação muito variada. Algumas aquisições expandiram os limites da Quinta da Boavista, dotando-a de novos acessos e possibilitando a implantação da estrutura de serviços. Outras atenderam objetivos específicos, como a compra da casa de Botafogo⁷ para possibilitar banhos de mar terapêuticos a suas filhas. As propriedades da Marquesa de Santos foram compradas em 13 de agosto de 1829 por escritura lavrada no Livro 102, 10/01/1820 a 25/01/1830, fls. 169 do cartório de Camillo Lazaro Guimarães, dentro do processo de afastamento de Domitila da Corte. A propriedade privada desses bens seria garantida a D. Pedro I e seus herdeiros pela Constituição outorgada a 25 de março de 1824:

CAPÍTULO III.

Da Família Imperial, e sua Dotação

Art. 115. Os Palacios, e Terrenos Nacionaes, possuidos actual-mente pelo Senhor D. Pedro I, ficarão sempre pertencendo a Seus Successores; e a Nação cuidará nas aquisições, e construcções, que julgar convenientes para a decencia, e recreio do Imperador, e sua Familia.

A distinção entre bens privados e bens da Coroa vai ser definitivamente estabelecida quando da renúncia de D. Pedro I ao trono do Brasil. Ao assumir a administração dos bens deixados no Brasil pelo ex-imperador, o governo provisório realizou extenso inventário de propriedades imobiliárias e bens móveis deixados a seu cuidado.

Os inventários⁸ realizados no primeiro momento divergem ligeiramente, e alguns dos imóveis são hoje de difícil identificação. O primeiro documento é a “Relação dos paços e palacetes de que estava encarregado João Valentim de Faria Souza Lobato em 20 de abril de 1831”, e lista 12 propriedades, como se vê na tabela 2. Logo em seguida uma segunda relação, ainda a cargo de Lobato, acrescenta outros bens.

A 23 de abril de 1831 duas relações por José Maria Velho da Silva fazem uma primeira separação das propriedades de domínio particular de D. Pedro I e propriedades nacionais. É bem possível que a documentação desses bens não estivesse totalmente em ordem, em especial as escrituras particulares do Imperador, causando certa inconsistência nas listagens. Enquanto Lobato relacionou os edifícios que estavam a seu cuidado, Velho da Silva teve preocupação maior com as grandes propriedades e fazendas, incluindo no rol terrenos localizados em outras cidades e províncias.

⁷ Adquirida em 19 de novembro de 1827 ao Visconde de Vila Nova da Rainha.

⁸ ANRJ, CODES, Casa Real e Imperial, Mordomia Mor.00. Caixa 5.

João Valentim de Faria Souza Lobato	João Valentim de Faria Souza Lobato	José Maria Velho da Silva	José Maria Velho da Silva	Obs.
Paços e palacetes		Domínio particular do Imperador	Propriedades Nacionais	
Paço da Cidade				
Paço de São Cristóvão			Quinta da Boavista	Doação de Elias Antônio Lopes
Palacete do Caminho Novo				Comprado por D. Pedro I à Marquesa de Santos
Palacete onde esteve a Marquesa de Loulé				Possivelmente outra propriedade comprada por D. Pedro I à Marquesa de Santos, também localizada em São Cristóvão
Pequena chácara dos Arcos				Não foi possível localizar
Palacete de Botafogo	Palacete de Botafogo			Comprado ao Visconde de Vila Nova da Rainha
Palacete de São Domingos	Palacete de São Domingos			Niterói
Palacete de Praia Grande	Palacete de Praia Grande			Niterói
Chácara do Macaco	Chácara do Macaco	Quinta denominada do Macaco		Parte da antiga Fazenda dos Jesuítas revertida à Coroa
A casa na Cidade que serve de Tesouro				Junto ao Paço da Cidade
Palacete da Ponta do Caju	Palacete da Ponta do Caju		Imperial Quinta do Caju	Doado por Luís de Gouveia

Palacete de Santa Cruz	Palacete de Santa Cruz	Fazenda de Santa Cruz	Parte da antiga Fazenda dos Jesuítas revertida à Coroa em 1759
	Casa do Doudo	Terreno e casa do Doudo	Anexo à Quinta pelo lado do Maracanã
	Casa da Guarda da Cancela	Terreno e casa da Guarda da Cancellá	Anexo a Quinta da Boavista do lado da Cancellá pela parte do Pedregulho
	Quinta do Pedregulho	Quinta do Pedregulho	Comprado em parte (9/10) por D. Pedro I aos herdeiros de Elias Antônio Lopes
	Fazenda da Concórdia	Fazenda da Concordia	Córrego Seco, caminho de Minas, serra da Estrela
	Chacrinha da Paula		Dada ao criado José Luiz da Silva para a gozar
	Casa que foi do Aguiar		Chácara e casa que foram de Teodoro Ferreira de Aguiar, compradas à Marquesa de Santos
		Candelária do Barueri	SP
		Dita da Cachoeira do Campo	MG
		Fazenda São José	Cantagalo
		Córrego d'Anta	Cantagalo

Tabela 2 – Propriedades particulares de D. Pedro I e propriedades nacionais

O período regencial aparece na documentação com obras de manutenção rotineiras, sem grandes mudanças nas casas e palácios. Além de recibos de obras e materiais de construção, a documentação do período contém recibos de têxteis, em especial cortinas e colchas:

Recebi do Il^{mo} Snr^o Alexandre Fortuna Particular, e Almojarife do Paço da Boa Vista, a quantia de sete mil trezentos e secenta dos cortinados que cozi e engomei para o dito Paço

a Saber

54 cincoenta e quatro cortinados da sala imediata a da dança
R\$7360

Rio de Janeiro 12 de março de 1839

Recebi do Il^{mo} Snr^o Alexandre Fortuna Particular, e Almojarife do Paço da Boa Vista, a quantia de cinco mil cento e vinte reis, dos cortinados que cozi, e engomei para o dito Paçoa Saber

42 Quarenta e dois cortinados da Salla da vós humana.....5120

Rio de Janr^o 13 de março de 1839⁹

Esse pequeno conjunto documental lança luz sobre as rotinas domésticas dos palácios, bem como pode ajudar a estabelecer os usos das diferentes salas, uma vez que é pela função que as salas são designadas. Torna-se necessário um estudo mais aprofundado dos rituais de corte, uma vez que algumas denominações não são passíveis de interpretação imediata, como “sala da voz humana”.

Em 23 de julho de 1840 o jovem príncipe D. Pedro foi declarado maior de idade, para que pudesse assumir o trono do Brasil. A coroação aconteceu em 18 de julho de 1841, e em setembro de 1843 já estava casado com a princesa Dona Teresa Cristina das Duas Sicílias.

O jovem imperador foi provido de louças, pratarias e carruagens encomendadas na Inglaterra. Os preparativos para o casamento incluíram a compra de mobiliário para servir ao novo casal imperial, em especial no palácio da Quinta da Boavista, tornada sua principal residência¹⁰. As encomendas foram feitas pelo “Commandeur le Marquis de Lisboa”, Conselheiro José Marques de Lisboa, e embarcadas sob supervisão de pessoal diplomático em Londres e em Paris.

As louças e porcelanas foram compradas a *T. March late with Chamberlains*, localizados na prestigiosa Bond Street em Londres. Da Inglaterra também vieram as pratarias, manufaturadas por *Emanuel Brothers*, joalheiros e artífices da família real inglesa, com negócio na Hanover Square. Para este trabalho foram enviadas a Londres pedras preciosas brasileiras.

⁹ ANRJ, CODES, Casa Real e Imperial, Mordomia Mor.00. Caixa II, pacote 1.

¹⁰ ANRJ, CODES, Casa Real e Imperial, Mordomia Mor.00. Caixa 10, pacote 1.

O mobiliário foi adquirido à *Maison Charre*, localizada à Rue de Cléry, n. 4, e Rue Neuve de St. Eustache, n.º 5, também responsável pelos serviços de tapeceiro. Foram adquiridos móveis para um Grand Salon, em carmim e dourado, e para um Petit Salon, em azul e acaju. A mesma encomenda guarneceu os aposentos particulares do casal imperial, com câmara de leito e gabinetes de toailete para cada um dos cônjuges.

Essas encomendas foram entregues a J. L. Correia em Paris, em março de 1843. Coube a ele cuidar da embalagem e embarque do material. Correia demonstra grande preocupação com o transporte, e principalmente com o desembarque e abertura das caixas no Brasil, que seria possivelmente realizado por pessoal não especializado e não habituado a tratar com mercadorias de artesanía sofisticada, frágeis e de alto custo:

Seria muito conveniente, e evitaria alguns sinistros, se as caixas forem do navio [ou de] Lanxa p^a desembarcarem em S. Christóvão no lugar mais próximo do Palácio, o q. sera facil armar uma cabr[e]ja p.as tirar da d^a Lanxa e por em terra.

Torno a repetir: não se deve por forma alguma consentir que se sirva de martelo p^a desmanchar as caixas mas sim fazer tirar todos os pregos com tenazes, e desparafuzar todas as taboas q. levão parafuzos ...”

A lista dos móveis comprados para a instalação da Imperatriz Teresa Cristina permite perceber a evolução do conforto e dos equipamentos de uso pessoal entre o primeiro e o segundo reinados.

Na já citada carta de D. Leopoldina a sua irmã vemos que seus aposentos estavam guarnecidos por poucos móveis. O principal era o leito, adornado de cortinado bordado a ouro, com a águia real. A colcha de renda de Bruxelas que guarnecia a cama foi considerada pela princesa como um bem de muito valor.

Como complemento dois armários, relógio e vasos, um canapé de musselina e uma escrivaninha. O móvel de toailete era forrado de musselina branca e tafetá rosa, com dois Eros de bronze e guirlandas de flores que seguravam de um lado um toailete masculino e do outro um feminino, em platina, o que parece indicar que o móvel era partilhado pelo casal. A toailete era proveniente da Inglaterra.

A descrição do mobiliário de D. Teresa Cristina é mais técnica e detalhada, uma vez que provém do próprio fabricante, a maison Charre, e dos diversos documentos de embarque das mercadorias para o Brasil.

A Câmara de Leito era composta pelo próprio, complementado por móveis de repouso.

A armação do leito era em madeira esculpida e dourada, com baldaquim, o complexo paramento formado de oito cortinados em adamacado e outros tecidos de seda azul, branca e ouro, com forros e contraforros, braçadeiras, franjas e jogos de cabos de seda e ouro.

Os móveis complementares eram duas cadeiras com pés em X, um canapé de repouso com colchão, uma pequena mesa redonda (*guéridon*) em madeira esculpida e dourada, com um tapete de veludo de seda com franja para cobri-lo. Uma cômoda de charão e dois móveis de pau-rosa adornados em bronze e porcelana eram os móveis de guarda. Assim como nos aposentos de D. Leopoldina, havia uma escrivaninha, esta em pau-rosa ornada de bronze e porcelana. O documento faz menção a uma estante de oração (*prie Dieu*). Havia ainda seis cadeiras de braços e seis cadeiras sem braço.

O gabinete de toalete da Imperatriz tinha os seis vãos ornamentados por cortinados completos em seda brocada, forrados, e com braçadeiras de borlas, com galerias em madeira dourada.

Os móveis de toalete se multiplicaram, e dividem a higiene pessoal dos rituais de penteado:

Uma toalete de madeira esculpida e dourada, espelho e mármore branco, (descrita em uma das listas como toalete de lavar.)

Uma *Psychée* de madeira esculpida e dourada com espelho, dois braços com três luminárias de bronze dourado.

Uma toalete para Penteado, ornada com duas cortinas de *moire* branco com franja e cabo de ouro fino; o interior é de *moire* branco, uma almofada de veludo de seda com borlas de ouro fino para os pés, mais todos os acessórios de toalete, como frascos, escovas e pentes.

O gabinete de toalete de S. M. O Imperador era um aposento também com seis vãos, guarnecidos de cortinados completos em damasco de seda vermelho (*cramoisi*), com braçadeiras de borlas e com galerias em madeira esculpida e dourada. Os móveis eram madeira de pau-santo (*palissandre*), ornamentados em bronze dourado e porcelana.

Compunham o conjunto de móveis de repouso um canapé forrado em damasco vermelho, quatro cadeiras de braços e doze sem braços. A guarda era feita em um grande armário com espelho e porta-casacos de cada lado e uma cômoda com prateleiras.

O móvel de toalete era de pau-santo esculpido e dourado, guarnecido de porcelana dourada, com diversos acessórios de toalete. Um *bidet* também em pau-santo, dois porta-toalhas e cadeiras ligeiras em laca dourada complementavam o conjunto. Havia ainda quatro consolos em

madeira esculpida e dourada com mámore verde mar, que formavam jardineiras.

A menção às cores dos tecidos presentes nos documentos permite acompanhar a evolução da tinturaria. Do rosa e branco predominantes na decoração da Princesa Leopoldina ao carmim e azul do Segundo Império, uma revolução ocorreu na tinturaria com a introdução dos pigmentos sintéticos, que substituíram pigmentos naturais de difícil obtenção e alto preço. Os azuis intensos antes obtidos do índigo e lápis-lazuli passaram a ter várias alternativas sintéticas, com maior ou menor facilidade de fixação, entre eles o *Bleu de Lyon* usado no mobiliário imperial. Os vermelhos, verdes e amarelos também vão aparecer na documentação da segunda metade do século XIX, nos inventários do mobiliário das classes abastadas e progressivamente também das classes médias.

Durante o segundo reinado as diversas residências imperiais, algumas centenárias como o Paço da Cidade, exigiram diversas obras de recuperação e de modernização.

Através de relatórios da Mordomia-Mor disponíveis no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro é possível acompanhar alguns dos problemas e o tipo de melhoramentos implantados nos diferentes imóveis.

Em relatório de 3 de abril de 1848¹¹, José Maria Velho da Silva, Visconde de Macaé, Ministro Secretário Estado dos Negócios do Império, descreve as obras realizadas para finalização do torreão norte, capela imperial e reforma da frente do palácio da Quinta da Boavista, com nova divisão de salas. As obras também criaram nova cavalaria e alojamentos de criados.

A campanha de obras incluiu os palácios da Cidade, Caju, Santa Cruz, Petrópolis e demais fazendas imperiais.

A continuação das obras novas do palácio da Quinta da Boavista tiveram início com a dotação de 240.000\$000, consignada em Lei de 27 de Setembro de 1847.

A fachada principal foi desmanchada em toda a extensão entre os dois torreões, o que correspondia à frente da antiga casa de chácara de Elias Antônio Lopes, núcleo inicial do palácio. O corpo circular existente no centro da fachada que continha a escadaria de acesso ao palácio encontrava-se rachado, o que os peritos atribuíram a cortes feitos na estrutura e falta de ressalto na grossura das paredes que recebiam o vigamento. Os arcos abatidos foram considerados pouco sólidos, em especial o da porta principal.

¹¹ ANRJ, CODES, Casa Real e Imperial, Mordomia Mor.00. Caixa 14, pacote 4.

Foi empreendido o arrasamento de uma pedreira localizada na frente da antiga casa, para permitir a construção de um vestíbulo e escadaria nobre. A pedreira foi destruída a fogo e picareta, rebaixando-se o terreno na profundidade de dois palmos por toda a extensão da frente do palácio, estendendo-se até o pátio interior, a fim de aumentar o pé-direito do antigo edifício, considerado acanhadíssimo. A nova distribuição compreendia seis salas superiores e inferiores, com amplo vestíbulo por onde se passaria a outra sala com intercolúnio, para acesso à escada de dois lances em mármore de Carrara.

A obra exigiu o sacrifício da maior parte do interior da antiga casa, ficando a Sala do Trono provisória, localizada no torreão norte, isolada dos aposentos a sul. Foi construído um passadiço provisório de madeira sobre pilares de ferro para permitir a passagem do torreão sul ao interior do Paço, até que se concluísse a reconstrução do corpo central do edifício.

A obra do Torreão Norte foi concluída, ficando a fachada simétrica. A distribuição interna foi alterada, criando-se quartos para damas e criadas onde antes eram o teatro e o gabinete de Física. A descrição contida no documento não permite que se localizem perfeitamente esses cômodos.

No jardim do lado sul foram reforçados os muros de arrimo que sustentavam uma área aterrada, e iniciada a construção de banheiros para a Família Real. No entanto, essa obra foi interrompida por se considerar que a nova edificação impedia a vista das janelas do Paço. A construção dos banheiros junto aos paredões de sustentação foi considerada arriscada pela escavação necessária, além de criar ambientes pouco arejados e com alta umidade.

Ao mesmo tempo foi construída a capela no pátio interior. Aos lados dela a “Casa d’ agoa” e a do depósito das bombas de incêndio e dois terraços superiores. A capela teve paredes e tetos decoradas com estuques e pinturas a fresco, retábulos dourados, com tribunas, capela –mor, duas sacristias e coro. Temos registro dos profissionais que atuaram na decoração interior, com douradura contratada a J. Ruqué, estuques a F. A Nogueira e pintura de transparentes a óleo realizados por João Maximiano Mafra e João Inácio da Silva Freitas em setembro e outubro de 1849¹², sob encomenda de Manoel de Araújo Porto Alegre.

As obras aqui relatadas demonstram uma preocupação com a modernização do Paço, dotando a Família Imperial dos confortos domésticos que a industrialização foi tornando correntes, como banheiros e proteção contra incêndios. A reconfiguração da fachada principal, com

¹² ANRJ, CODES, Casa Real e Imperial, Mordomia Mor.00. Caixa 13, pacote 3.

aumento do pé-direito e remodelação do torreão norte, tornando a fachada simétrica, foi um investimento de representação, valorizando a figura do Imperador, e sublinhando simbolicamente seu poder, equilíbrio e serenidade.

O velho Paço da Cidade também foi objeto de obras de remodelação e restauração. Apesar de já não ser a principal residência da Família Imperial, era nele que tinham lugar as grandes cerimônias públicas religiosas e cívicas que movimentavam a Corte e a sociedade carioca, como as procissões da Semana Santa, as comemorações do aniversário do Imperador a dois de dezembro, batizados de príncipes e princesas e eventuais bailes.

Paulo Barbosa da Silva relata os problemas recorrentes que afetavam o antigo edifício. Alguns defeitos estruturais foram atribuídos às obras realizadas apressadamente pelo Conde dos Arcos para acomodar a Família Real em sua chegada à cidade, que implicaram na retirada de paredes e esteios sustentadores do madeiramentos e na sobreposição e acréscimo de novos aposentos. Esses acréscimos já vinham ocorrendo desde a época dos vice-reis, e também era antigo e recorrente o ataque de cupins às estruturas de madeira.

“Accresce, e sobrepuja a estes inconvenientes, contribuintes do danmno do prédio, a invazão do cupim no madeiramento superior, ameaçando ruina em toda sua extensão, e causando-me receios mui sérios, todas as vezes que há recepção no dito Palacio, máxime quando o ar é impellido pela desigual impressão que produzem as salvas de artilheria em dias de grande gala, em que costuma estar neste Paço toda a I. Família”¹³

A umidade era outro agente de deterioração, que tanto seria proveniente da localização à beira-mar quanto de danos aos telhados causados pelos cupins. O documento demonstra que algumas salas do palácio eram forradas de tecidos, especialmente sensíveis a esses agentes, exigindo intervenção constante:

“Tendo de celebrar-se o Baptisado de Sua Alteza a Princesa Imperial em Novembro de 1846, e estando as salas de tranzito para a Capella em deplorável estado, mandei proceder com atividade aos reparos indispensaveis sobrevindo com elles a necessidade de as guarnecer com sedas, damascos, tapetes & no que houve consideravel despeza.”¹⁴

¹³ ANRJ, CODES, Casa Real e Imperial, Mordomia Mor.OO. Caixa 15, pacote 4.

¹⁴ Idem.

Apesar dessas dificuldades, o Paço da Cidade continuou a exercer sua função simbólica de ligação entre a Família Imperial e o povo da cidade.

A itinerância da Corte de acordo com as estações do ano é um hábito muito antigo, e comum às diversas famílias reinantes européias. Isto cria um conjunto de propriedades secundárias, agenciadas com maior ou menor pompa, para recreação, caça, produção agrícola e outras atividades de cunho mais privativo. Como se viu, esse conjunto de propriedades secundárias começou a ser formado no Rio de Janeiro tão logo a Corte se instalou, e foi ampliado pelas aquisições de D. Pedro I.

A Fazenda do Córrego Seco começou a ser regularmente frequentada por Suas Magestades Imperais por volta de 1847. Já estava em curso o o processo de implantação da colônia de Petrópolis, e a Família Imperial ocupou a casa do Superintendente Koeler, administrador do projeto, em sua primeira temporada, com a comitiva imperial demandando diversas outras moradias¹⁵. A construção do Palácio Imperial teve logo início, concentrando-se na ala direita e anexos provisórios:

“Devendo continuar estas jornadas nos anos futuros, deu-se o maior impulso possível ao acabamento de hua das alas do Palacio, construindo-se provisoriamente cosinhas e outras dependências, cavalariças, commodos para creados.”¹⁶

A morte súbita do Superintendente Júlio Koeler em 1847 suspendeu as obras, tanto da Colônia quanto do Palácio. A contabilidade e o controle das obras foram considerados confusos e desorganizados, exigindo a nomeação de outros funcionários. A administração da Casa Imperial ficou a cargo do escrivão José Alexandre Alves Pereira Ribeiro Cirne, e a direção da Colônia com o Tenente Coronel Galdino Justiniano da Silva Pimentel. Diante do declínio da saúde de Cirne, foi nomeado superintendente em 9 de maio de 1853 o Capitão de Engenheiros e Lente substituto da Escola Militar José Maria Jacinto Rebelo. Além das obras do palácio, Jacinto Rebelo se ocuparia de medições de terra, estabelecendo os limites dos domínios particulares do Imperador e dirimindo disputas entre colonos e a Casa Imperial.

Algumas pequenas propriedades são compradas para regularizar os limites do palácio, as eventuais benfeitorias servindo à acomodação dos criados e servidores que acompanhavam a Família Imperial:

¹⁵ Relatório de Jose Maria da Silva Velho devolvendo a mordomia a Paulo Barbosa. ANRJ, CODES, Casa Real e Imperial, Mordomia Mor.00. Caixa 14, pacote 4.

¹⁶ Idem.

“Tem servido esta Casa para habitar o Mordomo, quando vae a Petropolis, e n’ ella pouzão os Ministros d’ Estado, quando vão a Despacho.”¹⁷

A construção do palácio continuou com o corpo central de dois pavimentos, e a ala esquerda, simétrica à direita primeiramente ocupada. Neste momento surgiu a hipótese de duplicar o edifício em altura, o que criaria acomodações mais espaçosas do que as existentes no sobrado central, que abrigava os aposentos privativos da Família Imperial. José Maria Velho da Silva não confiava na estrutura construída por Koeler, e acreditava que seria preciso reconstruí-la em breve. A ala esquerda ficou coberta a valadio, com o madeiramento feito de forma a poder ser apeado e reaproveitado no caso do Imperador decidir-se pela construção do segundo pavimento. Apesar das obras em andamento, a Família Imperial começou a usar o corpo central do palácio, que foi mobiliado para o conforto de seus ocupantes. Uma vez guarnecido, o Imperial Paço de Petrópolis foi inventariado pelo encarregado do Tesouro Joaquim Alves de Brito¹⁸.

A descrição do Paço começa com uma Sala de Recepção e uma Sala de Visita, aparentemente já na área mais reservada da edificação. A sala de recepção possuía uma janela, guarnecida de cortina de lã encarnada. Apenas duas cadeiras americanas de palhinha e um aparador compunham a espera. A sala de visita tinha um sofá e três conjuntos de cadeiras, além de um piano e móveis de apoio.

O inventário prossegue já com os aposentos particulares do casal imperial:

Dormitório de S.S.M.M.

Quarto de vestir de S.M. O Imp^o

Sala de jantar de S.S.M.M.

Quarto rezervado de S.M.A.I.

Aqui temos uma configuração mais moderna, em que o casal partilha o quarto de dormir, embora mantenha cômodos privados para a higiene, toailete e vestir. A cama é “de casado”, com a usual armação de cortinados e cúpula, com dois aparadores para apoio. Ainda aparece a marquesa de palhinha para repouso ligeiro. Um lavatório com os devidos complementos de jarro, bacia e potes de porcelana completava o conjunto.

¹⁷ Idem.

¹⁸ ANRJ, CODES, Mordomia Mor, 00. Caixa 13, pacote 3, doc. 42, 1853.

As princesas Isabel e Leopoldina tinham sua sala de visitas e um quarto de dormir para cada uma. A sala de visitas era guarnecida de sofás e cadeiras, dois aparadores, mesas de apoio e aparelhos de iluminação. Chama atenção a existência de três cadeiras em “ponto pequ^{nas} com braços, de S.S.A.A.”, descrição sugestiva de móveis em escala infantil. A presença de um toucador reforça o caráter íntimo deste espaço.

Da extensa comitiva que se trasladava para Petrópolis, quatro damas ocupavam quartos na zona mais privada do paço: D. Elisa, D. Rita, D. Josefina, D. Rosa¹⁹. A descrição indica que esses quartos ficavam na ala construída por Koeler, servidos por um corredor interno. Havia um varandão com uma entrada reservada. O varandão era mobiliado com cadeiras e sofás americanos de palhinha, e havia uma cadeira de balanço. Já era envidraçado, pois a relação menciona doze cortinas de lã encarnada de janelas, exatamente o número de vãos da fachada, além de uma divisão de lã encarnada para a Capela, que ocupava a posição tradicional na extremidade do prédio, permitindo acesso direto sem que fosse preciso entrar no palácio.

O restante da comitiva dividia-se por unidades de apoio às atividades e serviços da Corte, também listadas no inventário:

A 2^a parte era a já citada casa destinada ao Mordomo e aos Ministros que subiam a Petrópolis para despachar com o Imperador. Havia a sala de visitas e um “quarto da sala”, que poderia ser destinado a hóspedes não regulares, e mais cinco quartos, cada qual com instalação completa, composta de marquesas com colchões e travesseiros, aparadores, cadeiras, toucadores e retretes. Um pequeno quarto de serviço continha uma marquesa ordinária e um colchão.

Na 3^a parte ficavam a Sala de Bilhar e quartos destinados a servidores ainda graduados: quarto do Sr. Bispo, Quarto reservado de 2 S^{ras} Retretas, Quarto de D. Carlota e irmã²⁰, quarto de D. Anna de Almd^a, Mesa de Estado e os quartos dos senhores Camarista, Guarda Roupas, Estribeiro, Viador (com complemento de objetos dele e seu criado), Médico e Comandante do destacamento. De modo geral esses quartos continham cadeiras e mesas, uma ou mais marquesas com colchões e travesseiros, móveis e objetos de cuidado pessoal, como lavatório

¹⁹ Presumivelmente D. Elisa Francisca de Beaurepaire, D. Rita Francisca Roze, D. Josefina da Fonseca Costa, D. Rosa de Santa Anna Lopes, damas da Imperatriz. O inventário cita apenas os prenomes, tendo sido a identificação atribuída através dos cargos descritos no Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro de 1853, disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=313394x&pasta=ano%20185&pesq=damas>, Acesso em 17/01/2017. O mesmo se aplica aos outros casos citados adiante.

²⁰ Possivelmente D. Carlota Maria do Carmo e Araújo e D. Maria José da Conceição e Araújo.

e/ou toucador, retretes e urinóis, móveis de guarda como cômodas, armários ou cabides e aparelhos de iluminação.

A 4ª parte abrigava as criadas e escravas das Damas, os varredores de S.S.A.A., e os criados particulares do Imperador (Antônio Joaquim da Silveira) e da Imperatriz (Antônio Roberto da Silva Peixoto).

A partir deste ponto a relação contida no inventário passa a descrever os serviços. A Mantearia²¹ (5ª parte) era composta de cinco quartos, quatro completos, com mobiliário destinado à higiene pessoal, e o quinto mais simples. O primeiro quarto era destinado ao moço da Mantearia, e o segundo comportava duas pessoas, dispoendo de marquesas e colchões. No 3º quarto havia três camas de vento, e no 4º quatro camas do mesmo tipo. Havia um espaço de estar comum a todos. A Ucharia (parte) contava com uma área destinada à escrituração e um só quarto, mobiliado com marquesa de jacarandá e colchão, mesa, lavatório e urinol, e cabide de parede.

A Copa (7ª parte) tinha quatro mesas grandes de madeira ordinária, talha, bancos e um depósito de madeira para água. Dispunha de um quarto completo para duas pessoas, com marquesas de jacarandá.

A cozinha (8ª parte) era mobiliada com quatro grandes mesas, bancos, cepo de picar carnes, depósitos para água e espetos de assar. Havia uma sala de jantar com uma mesa grande e dois bancos compridos.

O quarto do Sr. Sigismundo Antônio Pinto dispunha de dois aparadores, um toucador, cadeiras americanas de pau verde, uma marquesa com colchão, lavatório e retrete, tapetes e cabide de parede, além de objetos menores.

O pessoal menos graduado ocupava a sala de dormir e quartos com 8 camas de vento, mesa, banco, cabides volantes e um lavatório.

A Casa da Música (9ª parte) era um grande dormitório, com uma mesa de cavaletes, 8 camas de vento, uma marquesa, onze colchões e seis esteiras. As diferentes tipologias de leito possivelmente eram utilizadas segundo a hierarquia do cargo de seu ocupante. Na casa das lavadeiras (10ª parte) havia apenas cinco mesas com cavaletes.

A Casa de Arreios (11ª parte) era composta do quarto do Cocheiro da Pessoa (Antônio Narciso Ferreira) e do quarto do Fiel (Antônio José Henriques), que estava servindo de arrecadação, e a estrebaria propriamente dita. A estrutura de estrebaria e cocheira em Petrópolis era muito mais simples que a da Corte. Na Casa de Arreios havia apenas

²¹ Mantieiria no original.

oito camas de vento e dez colchões, indicando um número menor de funcionários.

A relação final do inventário contempla a guarda de móveis e equipamentos diversos. A 12^a parte era a Reserva, com móveis diversos fora de uso. O Tesouro era a 13^a parte, e nela havia uma marquesa com colchão e travesseiro e muitos objetos de uso cotidiano, como fogareiros, ferros de engomar, espelhos e aparelhos de iluminação (castiçais, lamparinas, arandelas, veladores), e de uso mais específico, como uma caixa grande para velas e uma mala para cartas. Ali também eram guardados têxteis como reposteiros, o dossel da Capela, cortinas, tapetes, capachos e almofadas. A 14^a parte compunha-se de Escritório e Armazém, também servindo para a arrecadação de bens. A 15^a parte era a Casa do Fiel (encarregado do Paço, Ajudante de Escrivão e Fiel do Palácio Imperial Carlos Barros Falcão Cavalcante de Albuquerque Lacerda), onde havia uma marquesa de jacarandá com dois colchões e travesseiros e objetos de uso pessoal.

A estrutura de atendimento à Família Imperial na temporada de verão aqui descrita é ainda provisória e possivelmente simplificada. É provável que com o término das obras do palácio e continuidade das temporadas esses serviços tenham adquirido maior complexidade. No entanto, o número reduzido de servidores e acomodações permite perceber melhor a hierarquização de cargos, alojamentos e conforto, bem como as estruturas essenciais ao funcionamento da Corte.

Os funcionários mais graduados tinham suas acomodações particulares, dotadas de mobiliário de toailete e higiene pessoal. Acomodar-se no corpo principal do palácio, como as damas D. Elisa, D. Rita, D. Josefina, D. Rosa, indica uma grande proximidade com a Família Imperial, e serviço no seu atendimento pessoal.

A hierarquia de serviços apresenta os postos de Oficial, Ajudante, Moço, Aprendiz e Servente, em número variável. As acomodações desse pessoal variam de quartos individuais, para dois, três ou quatro empregados, ou dormitório coletivo. Os móveis destinados à higiene pessoal já não estão necessariamente presentes, a guarda de roupas e objetos muitas vezes se resume a cabides nas paredes. A tipologia dos leitos também é significativa. As marquesas com colchão atendem apenas os oficiais mais graduados, e aparecem as camas de ventos, colchões avulsos e esteiras.

O estudo aqui apresentado tem caráter preliminar, e busca demonstrar as possibilidades de tratamento e interpretação dos dados contidos na rica documentação da Mordomia-Mor. A compreensão da forma de morar da Família Imperial, seus rituais e hierarquias lança luz sobre a introdução de hábitos e equipamentos domésticos ao longo do século XIX, permitindo a comparação com a documentação existente

de famílias da elite e classe média. Dessa forma, buscamos progredir na interpretação das casas senhoriais remanescentes do século XIX, tantas vezes desfiguradas por mudanças de uso e reformas, resgatando seu caráter residencial.

Ana Lucia Vieira dos Santos – Graduada em arquitetura pela FAU-UFRJ, mestre em Arquitetura pelo Proarq – UFRJ, Doutora em História pelo PPGHis da UFF. Professora da Escola de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal Fluminense. Coordenadora do Laboratório de Estudos do Patrimônio (UFF). Pesquisadora bolsista da Fundação Casa de Rui Barbosa (2010-2015), participando da seção brasileira do projeto A casa senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro séculos XVII, XVIII e XIX: anatomia dos interiores. *aluciaivs@gmail.com*

Rebecca de Castro Leal Costa Reis – Graduanda da Escola de Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal Fluminense. Bolsista CNPq da pesquisa de “Interiores Oitocentistas Formas de Morar no Brasil Imperial”.

AS CASAS DO COMENDADOR ALBINO DE OLIVEIRA GUIMARÃES

Ana Pessoa

*O lar era a quintessência do mundo burguês, pois nele, e apenas nele, podiam os problemas e contradições daquela sociedade serem esquecidos e artificialmente eliminados. Ali, e somente ali, os burgueses e mais ainda os pequenos burgueses podiam manter a ilusão de uma alegria harmoniosa e hierárquica, cercada pelos objetos materiais que a demonstravam e faziam-na possível (...)*¹

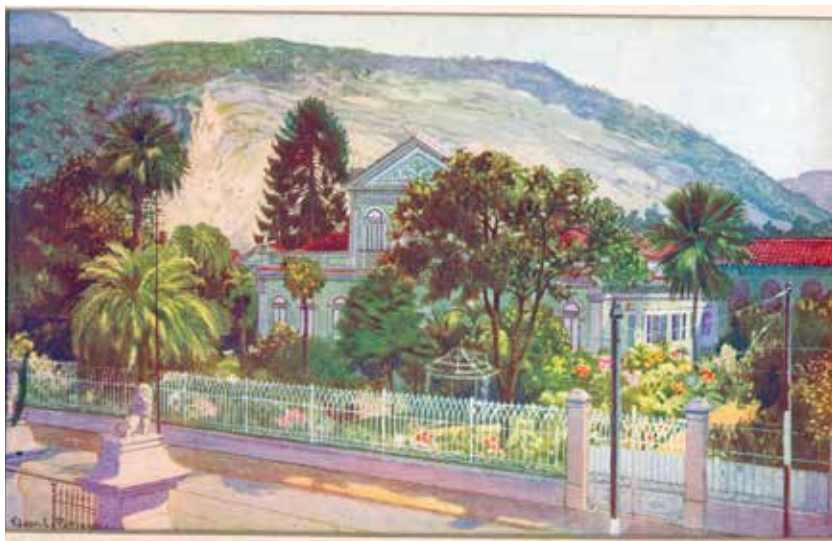


Fig. 1 – A casa, na década 1920, ocupada por Rui Barbosa mas mantendo a feição da reforma do comendador.

Este artigo² observa as transformações ocorridas nos aspectos arquitetônicos e decorativos dos modos de morar, segundo produtos e modelos em circulação entre a Portugal e o Brasil, entre meados do século XIX e início do XX, momento em que a moradia já havia se consolidado não só como expressão de representação do estatuto social e

¹ HOBBSAWN, Eric.J. *A era do capital 1848-1875*, 3.^a edição, 1977, p. 237-239.

² Esse artigo é resultado do projeto de pos doutoramento realizado junto à Escola das Artes, na Universidade Católica do Porto, 2015-2016.

de enriquecimento material, como se estabelecido como a expressão da privacidade e o espaço da afetividade familiar, o lar.

Como referência dessas mudanças toma-se a trajetória de Albino de Oliveira Guimarães, um “brasileiro” torna-viagem, comerciante que atuou entre o concelho de Fafe, na região do Minho e o Rio de Janeiro. Ele se destaca dentre tantos outros imigrantes portugueses por ter sido proprietário, de 1879 a 1890, de uma chácara em Botafogo, onde promoveu profundas reformas estéticas e estruturais, que lhe deram a feição sob a qual foi tombada, já como Museu Casa de Rui Barbosa,³ como patrimônio nacional em 1938.

Filho de José e Maria Joaquina, remediados proprietários rurais, Albino nasceu a 4 de setembro de 1833, na freguesia de Santa Eulália de Fafe, no concelho de Montelongo, norte de Portugal. O concelho era formado por 11 freguesias espaiadas entre seus vales e campos, constituídas por esparsos agrupamentos de rústicas casas de pedra, e propriedades rurais marcadas por solares brasonados. A população dedicava-se à produção de cereais, vinha, hortícolas, frutas e castanha; criava animais de pequeno porte e realizava trabalhos com linho, lã, olaria, ferro e madeiras.

A partir de 1834, com a ascensão do Liberalismo, Montelongo se expandiu e se consolidou, tendo a vila de Fafe como sede. A vila era situada na antiga Estrada Real que ligava o Minho a Trás-os-Montes e gradualmente se impôs como o grande centro das trocas mercantis de todo o concelho.⁴ Em 1840, Fafe passa a ser controlada por posturas para o seu aformoseamento e renovação de sua feição urbana. Esse movimento que se estenderia ao longo da segunda metade do século XIX – com a abertura de ruas e praças, e o surgimento de novas edificações, em grande parte, motivado pela ação dos “brasileiros de torna-viagem”.⁵

³ Essa propriedade, situada na rua São Clemente, que hoje abriga a Fundação Casa de Rui Barbosa, foi ocupada por Rui Barbosa de 1893 a 1923, e preserva o aspecto adquirido pelas reformas de Albino.

⁴ A vila adquire “pouco e pouco autonomia das antigas feiras de Guimarães e Lixa: os grandes mercados tradicionais do milho, do linho e do gado de toda a região”. ESTEVÃO, João Antunes. Guerrilha na Serra da Lameira e Guerrilha de Fafe, 1844-1846. Por uma antropologia da violência rural. *Actas das Segundas Jornadas de História Local*. 99-352, p. 164.

⁵ A planta da vila, mandada executar em 1866, registra a iniciativa de um ordenamento urbano que definisse o alinhamento e alargamento de ruas e praças, inclusive com a demolição de antigas construções, além de apontar para futuras intervenções, como a construção do Hospital da Misericórdia e o Jardim Público.

“Brasileiro de torna-viagem” era a designação dada aos emigrantes que retornavam enriquecidos do Brasil, fenômeno que ocorreu em vários concelhos do Norte de Portugal. No retorno, aplicavam seu capital social e financeiro atuando na política e no desenvolvimento econômico e social, quando não faltam ações de filantropia. Eles também se dedicavam a reformar quintas e a construir casas com marcas distintivas de seu sucesso, e expressão de suas individualidades.

Seguindo o trajeto de milhares de outros emigrantes de Fafe,⁶ Albino partiu para o Rio de Janeiro em julho de 1847, antes de completar 14 anos, acompanhando seu tio Joaquim Silva, mulher e dois filhos menores.

No Rio de Janeiro, os emigrantes encontravam apoio de uma sólida colônia portuguesa, que se espalhava por toda a escala social, com forte representação econômica, política e social. Lá, os mais jovens completavam sua formação no exercício profissional, em geral, no comércio, morando no estabelecimento, em condições precárias, sob o controle disciplinar do patrão. À medida que ascendiam socialmente, eles procuravam absorver os ditames burgueses do bom gosto, adotando os novos hábitos sociais nos divertimentos, no vestir, e na forma de morar. Ao retornar, buscavam trazer para sua terra as marcas e os modos adquiridos em sua trajetória de sucesso.

Com Albino não foi diferente. Ele tornou-se caixeiro na casa comercial de conterrâneo dedicado ao ramo de fazendas secas por atacado e comissões, Antônio Mendes de Oliveira Castro (1811–1859), casado com D. Castorina, (1814–1880), com quem tinha cinco filhos.⁷ Ao longo dos anos, Albino ascendeu na companhia, tornando-se pessoa de confiança de D. Castorina, a quem apoiou na gerência quando Antônio foi acometido de doença mental. Em 1858, Albino casou-se, aos 25 anos, com a segunda filha dos Oliveira Castro, Luísa (1840–1937), então com 18 anos.

Os Oliveira Castro detinham boa posição social e econômica em meio à colônia; estavam instalados, com negócio e moradia, em sobrado no centro da cidade, na rua das Violas 5, e integravam a prestigiosa Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo. Desde 1843, a família usufruía também de uma grande chácara no vale do Macaco, nas cercanias do Jardim Botânico, em terras da Fazenda Nacional,⁸

⁶ Entre 1836 e 1885, a corte do Brasil recebeu cerca de 1.074 pessoas dos 1.367 habitantes do concelho que emigraram para o Brasil.

⁷ Firmina (1838–1881), Luíza (1840–1937), Antônio (1841–1905), José (1842–1896) e Castorina (1845–1878).

⁸ A propriedade teve início em 1843, quando Antônio arrematou o terreno 16, voltado para a rua da Floresta, nos anos seguintes, ele incorporaria ao lote inicial, por meio de compras e trocas, os terrenos 147 e 148. Livro de inscrição dos terrenos nacionais da Fazenda da Lagoa de Freitas, arruados desde 1732, tempo do seu primeiro possuidor até 18 de junho

tendo como vizinha a fazenda do Macaco, de Padre Domingos Silva Porto. As chácaras da região eram constituídas por casas com vários e amplos cômodos, cercadas de árvores frutíferas e horta, abastecidas por nascentes, com cocheiras e pastos para cavalos, além de instalações para capataz e escravos voltados para a exploração agrícola.

A chácara foi a morada inicial do jovem casal Albino e Luiza, que logo em meados do ano seguinte ao casamento, a 16 de julho de 1859, teria o primeiro de seus oito filhos,⁹ Antônio, que recebeu o nome do avô, que morreria pouco depois, a 27 de novembro daquele ano.

A partir da segunda metade do século XIX, com o aumento do fluxo da emigração portuguesa,¹⁰ a colônia deu início à constituição de sociedades filantrópicas e associações beneficentes que, sob a direção de suas elites comerciais e financeiras, que atuavam não só no Brasil mas também em Portugal, e de que somariam a 23 entidades no final do século XIX.¹¹

Albino rapidamente se firma como negociante na corte. Já no ano de seu casamento, ele abriu seu próprio negócio de secos e molhados, no bairro da Saúde, e, em pouco tempo, se estabeleceu como negociante de importação e exportação na rua do Rosário, tendo se transferido, em 1861, para a prestigiada rua Direita.

Nesse momento, ele já integrava, como segundo secretário, a comissão que a comunidade fafense, sob o espírito do associativismo e da benemerência havia constituído, em 1858, por iniciativa do comerciante José Florêncio Soares,¹² para arrecadação de fundos para construção

de 1808, em que passou para os Próprios Nacionais, e d'essa época em diante até 3 de janeiro de 1832, em que foi extinta Fabrica da Pólvora, a cujo cargo estava a sua inspecção. S/d, Secretaria do Patrimônio da União.

⁹ Antônio (1859-1925), Castorina (1862-1929), Albino (1863-1937), José (1866-1911), Luísa (1868-1890), Maria (1870-1903), Firmina (1875-1905) e Álvaro (1876-1878).

¹⁰ De 270 mil habitantes, em 1852, o Rio de Janeiro atingiria, em 1889, meio milhão, dos quais 155 mil estrangeiros e, destes, 106 mil eram portugueses. Em sua maioria, eram engajados que vinham atrás da "miragem brasileira", como braços para o campo e serviços urbanos que trabalhavam em regime de quase escravidão, em condições insalubres em troca de baixos salários; debilitados, se tornam vítimas fáceis das mazelas tropicais, em especial da febre amarela. O aumento da população emigrante portuguesa e a disputa pelos postos de serviços reacenderam o sentimento antilusitano que havia se seguido à Independência, ao mesmo tempo em que fortaleceram as iniciativas de proteção da colônia portuguesa.

¹¹ Dessas se destacavam o Gabinete Português de Leitura, fundado em 1837, e a Sociedade Portuguesa de Beneficência, criada em 1840, que construiu, em 1858, o Hospital São João de Deus.

¹² José Florêncio Soares (1824-1900) era filho do médico Miguel Antônio Soares, membro do Senado da Câmara de Montelongó durante as décadas de 1820 e 1830, e Maria Joaquina Gonçalves, José Florêncio teve um único filho de seu casamento com Maria Tereza da

de hospital na terra natal, sob a presidência do comendador António Gonçalves Guimarães, banqueiro e empresário.¹³

Em 1861, Albino faz sua primeira visita a Portugal, após 14 anos de ausência, quando une lazer à retomada dos assuntos familiares.



Fig. 2 – A comissão de subscritores fundadores do Hospital, com o comendador Guimarães em pé, e Albino na extrema esquerda, e o incentivador José Florêncio ao seu lado.

Ele acompanha dois conterrâneos, sendo que um deles, Francisco Leite Lage, retornava definitivamente à Fafe, após 34 anos de Brasil. O grupo aproveita para, no percurso entre Lisboa e Fafe, conhecer lugares emblemáticos da cultura nacional, como os mosteiros de Alcobaça e da Batalha, e a Quinta das Lágrimas, em Coimbra, bem ao espírito do

Costa, José Florêncio Soares Junior, nascido no Rio de Janeiro. Ele emigrara em 1838, com 13 anos, como caixeiro, tendo como destino Rua do Hospício 20. Em 1849, ele já consta com *Almanak Laemmert*, na seção de “Armazéns de fazendas por atacado”, situado na Rua Direita 119, endereço que manteria até 1858, quando anuncia liquidação do negócio, ele foi morador de sobrado no aprazível Largo do Boticário, muito bem decorado e equipado, com móveis de mogno e de jacarandá, cristais, casquinhas, porcelanas, piano inglês, prata em obra, trem de cozinha e lindos cavalos, conforme anúncio de leilão que promoveu quando que retornou a Fafe em abril de 1858. JORNAL DO COMMERCIO 25 mar. 1858.

¹³ O grupo seria eternizado em quadro a óleo de grandes dimensões, realizado por Abel Cardoso em 1901, hoje a Santa Casa da Misericórdia de Fafe. (fig. 2). A cena retrata os cinco membros da comissão, em trajes solenes, sentados em volta de uma mesa coberta por tecido, tendo em mãos duas pranchas do projeto do hospital. Ao fundo, através da janela, se vê a fachada do hospital da Sociedade Beneficência Portuguesa no Rio de Janeiro, projetada pelo arquiteto Luiz Hosxe e inaugurada em 1859, que serviria de modelo para o hospital de Fafe.

nacionalismo romântico em voga.¹⁴ Chegando ao concelho, Leite Lage seguiu para a Casa da Lage, na freguesia de Cepães, onde, segundo comportamento comum aos “torna-viagem”, dá início às obras de melhorias e ampliação de sua propriedade familiar, enquanto realiza outras viagens e passeios.¹⁵

Albino segue para a vila de Fafe, e se hospeda no largo sobrado materno, situado na avenida principal, com cinco vãos no térreo, possivelmente destinados a lojas e quartos para armazenamento de produtos agrícolas, e cinco janelas no segundo pavimento, onde residia a família. O edifício tinha vasto terreno aos fundos, que deveria ser ocupado com horta, banheiro, tanque e varal.

Nessa estada, Albino pode conhecer as alterações da paisagem urbana que vinham sendo promovidas pelas edificações erguidas pelos “brasileiros” em Fafe. Em terreno vizinho aos Oliveira Guimarães, o “brasileiro” Fortunato José de Oliveira¹⁶ mandara construir dois novos e vistosos sobrados, com fachadas azulejadas e lojas no terreno, um já inaugurado em 1860, e o outro, em construção. O primeiro edifício se distribuía em quatro pavimentos¹⁷, com o 2º andar voltado à sociabilidade, com amplo salão interligado, por arco, com o sobrado vizinho, sugerindo que as construções tenham sido erguidas como

¹⁴ Eles visitam o Mosteiro de Alcobaça, a pá de ferro da padeira de Brites de Almeida, em Aljubarrota, o Mosteiro da Batalha, e Coimbra, onde visitam a Universidade, o Observatório, as livrarias, a Quinta das Lágrimas e o Jardim Botânico. MONTEIRO, Miguel. Representações materiais do “Brasileiro” e construção simbólica do retorno. In *Turbulência cultural em cenários de transição: o século XIX ibero-americano*. Org. Neide Marcondes Martins, Manoel Lelo Bellotto. São Paulo, Edusp, 2005, pp. 165-190.

¹⁵ Relato autobiográfico de Francisco Leite Lage, manuscrito. Arquivo da Misericórdia de Fafe. Apud MONTEIRO, Miguel. Representação materiais dos “brasileiros” e construção simbólica do retorno. p. 117 *Camões- Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, número 11, dezembro de 2000.

¹⁶ Seguiu para o Brasil em 1826, aos onze anos, onde permaneceu até 1849. No Rio de Janeiro, foi comerciante no ramo de armarinho e loja de miudezas, com a empresa Fortunato José de Oliveira e Irmão estabelecida na Rua das Violas 31 (ALMANAK ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL 1848, p. 399). Foi um dos primeiros contribuintes para a construção do Hospital da Santa Casa da Misericórdia de Fafe, aprovada pela Comissão do Hospital da Caridade da vila de Fafe; e ocupou vários postos na Mesas Administrativas da Santa Casa da Misericórdia de Fafe, como fiscal, mesário, mordomo e provedor, na gestão 1990 a 1991, e fez doação, em 1895, de 1.000.000 reis.

¹⁷ O sobrado dispunha, no térreo, de vestíbulo de acesso à escada que leva aos pisos superiores e, aos fundos, de quartos para mantimentos e pátio de serviços; no 2º andar, a área social comportava amplo salão, que ocupava toda a fachada frontal, sala de apoio, cozinha, sala de estar e varanda; no 3º andar, os ambientes íntimos contavam com salas e quartos e varanda externa, que se comunicava com o pátio no térreo; no último piso, os quartos de arrumos.

propósito de promover festas e reuniões, além de abrigar a parentela consanguínea, já que Fortunato não teve filhos.

Nas proximidades da Câmara, na esquina do Largo Municipal com a rua Nova, o “brasileiro” José Antônio Martins Guimarães¹⁸ já construía, em 1858, um sobrado com fachada principal decorada em estilo neoclássico, com ornamento de pilastras jônicas, vãos regularmente distribuídos e remate da janela central com frontão triangular, com pátio aos fundos e jardim lateral. No primeiro térreo, o vão de acesso é ladeado de cômodos que podiam servir a lojas como a escritórios, tendo aos fundos, voltados para o pátio, quartos e varanda de serviço; no piso superior, cômodos de convívio social e íntimo.

Também o amigo de Albino, o incentivador da subscrição para o hospital, José Florêncio Soares, estava às voltas com a construção de sua nova casa. Ele retornara definitivamente à Fafe em 1859, trazendo esposa e filho, polpudas economias¹⁹ e ambições políticas e empresariais. Logo na chegada, dera início à construção de uma casa apalaçada, de dois andares, em meio a jardim, com gruta e cascata, segundo os padrões de conforto e elegância que vivenciara no Rio de Janeiro, e usuais no Porto e em Lisboa. A obra enfrentou embargos e atrasos, mas a casa foi finalmente inaugurada em 1863, e passou a ser considerada uma das mais lindas da vila. Nela foi realizada a sessão de gala da inauguração da primeira enfermaria do Hospital da Misericórdia, que contou com o governador civil de Braga e do comendador Antônio Gonçalves Guimarães, com baile assistido por mais de duzentas pessoas, em “magnífico salão” que estava “abrilhantado” com uma harpa e um piano.²⁰

De volta ao Rio, Albino para reassumir seus negócios de importação e exportação, e assiste aos casamentos dos cunhados, que já se destacavam no meio comercial e social do Rio de Janeiro. José de Oliveira Castro se casa, em 1863, com Carlota Deolinda de Carvalho Ribeiro,

¹⁸ José Antônio Martins Guimaraes (1829 – 1911) foi casado com Maria das Dores Monteiro Vieira de Castro, trabalhou no Rio de Janeiro, onde possuiu uma ferraria (CORREIO MERCANTIL 14 out 1849), e, a partir de 1852, um armarinho, à rua da Quitanda, 150, em nome da empresa José Antônio Martins Guimarães & C. (ALMANAK 1852, p. 462), para o qual obteria, em 1860, a prestigiosa matrícula do Tribunal do Comercio para o seu comercio de objetos de arminho por atacado e retalho (CORREIO MERCANTIL, 17 fev. 1860).

¹⁹ No retorno, ele se destacou como o segundo maior contribuinte da vila, com 27\$619 reis de décima. SILVA, Luís Gonzaga Ribeiro Pereira. *Fafenses nascidos no sec. XIX Perspectiva Histórico-Biográfica*, 2.^a ed. Fafe, Câmara Municipal de Fafe, 2010, p. 28.

²⁰ “COMMUNICADO”, *O Progresso*, n.º 24, p. 4 apud BASTOS, Daniel. *Santa Casa da Misericórdia de Fafe – 150 anos ao Serviço da Comunidade*. Fafe: Santa Casa da Misericórdia de Fafe, 2012. p. 56.

rica herdeira e enteada de sua irmã, e Antônio de Oliveira Castro, em 1865, com Maria Martins, de família tradicional.

Como membro atuante da comunidade de Fafe no Rio de Janeiro, Albino participou da entusiasmada recepção promovida, em 1865, ao político conterrâneo José Cardoso Vieira de Castro, de prestigiosa família do concelho. A viagem foi precedida por carta pública de felicitação, subscrita por 20 “conterrâneos exilados”, exaltando suas qualidades de orador. O jovem político foi recepcionado com uma festiva agenda de tertúlias, palestras e conferências, que culminou com audiência com o imperador D. Pedro II, e que compreendeu a oferta, pela colônia, de uma coroa de ouro, no valor de quatro contos de réis. No início de 1867, depois de mais um ano de permanência na corte, quando se consolidou uma boa amizade entre José Cardoso e Albino, o político retornaria a Portugal casado com a jovem Claudine, filha do comendador Antônio Gonçalves Guimarães, aliança que teria um trágico desfecho.²¹



Fig. 3 – Cartão postal Fafe no início do sex XX. A casa materna de Albino ao fundo, ladeada pelos sobrados de Fortunato Jose de Oliveira, sendo as edificações mais altas.

Ainda naquela década, Albino retorna à Fafe que fora duramente atingida, em 1867, por longa seca e vivia um dos piores anos agrícolas do século. Dessa vez, ele segue com a família, e é provável que nessa

²¹ Em 1870, Vieira de Castro mataria Claudine por ciúmes e, como punição, seria enviado em degredo para Angola, onde morreu em 1872, aos 36 anos de idade, vítima de febre fulminante. Sobre Vieira de Castro, ver VALENTE, Vasco Pulido. *Glória – Biografia de J. C. Vieira de Castro*. Lisboa, Gótica, 2001.

ocasião tenha erguido o terceiro pavimento da casa materna – um corpo central, com três janelas e balcão, para acomodar esposa e filhos, e lá receber seu quinto filho, Luiza, que nasceria em 1868.

Por essa ocasião, estava sendo concluída uma das mais emblemáticas casas da vila. José de Leite Pinto de Saldanha e Castro, da tradicional família do solar Casa do Santo Velho, mandara erguer para abrigar sua extensa prole de 19 filhos, em terreno central da vila, um sobrado de linhas horizontais, quebrado por corpo central vertical, encimado por frontão, e forrado de azulejos de padrão floral, denominado Casa do Santo Novo.²²



Fig. 4 – A Casa do Santo Novo, hoje Casa da Cultura.

Nos quase dois anos de estada, Albino pode acompanhar as transformações que ocorriam no Porto, o principal centro econômico e social

²² Originalmente o palácio era ladeada por dois corpos retangulares, formando um U em torno de terreiro fronteiro, dos quais não resta nenhum. Interior organizado em torno da monumental escadaria central, iluminada por clarabóia com janelas interiores e decoração de estuque. O acesso a esta é feito por amplo vestíbulo de recepção. Piso térreo atualmente bastante modificado, originalmente com espaços de serviço e lojas. Segundo piso com salas, quartos e espaços de serviço. Terceiro piso com salões, teatro e quartos e pequena capela. Último piso com duas salas e espaços de serviço. A cozinha situava-se no corpo E., que formava um dos braços do U, já demolido, com ligação interior. Possui escadas de serviço, portas ornamentadas e tetos em estuque ricamente trabalhados com decoração exuberante de motivos fitomórficos, nomeadamente na sala de jantar com frutos tropicais. Casa do Santo Novo/Casa da Cultura. Sistema de Informação para o Patrimônio Arquitetônico (SIPA). Disponível em http://www.monumentos.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=20948 Acesso em 12.12.2016.

do Norte de Portugal, que oferecia um vivo ambiente político, com forte influência no poder central, e rico cenário cultural, ostentando três museus, bibliotecas e academias de belas artes e de música.

Nessa década, a cidade, que se aproximava dos seus 100 mil habitantes, vivia a alteração de sua feição tradicional com a abertura de novas ruas e o surgimento de novas construções, que atendiam a diversos gostos e estilos. Nesse processo, os tradicionais estilos “Adams” e rococó se misturavam às inovações dos revivalismos historicistas, à moda francesa e inglesa, como do estilo português, o neomanuelino. E, já a partir de 1865, inaugurou-se o uso de estruturas emblemáticas de ferro de vidro, com a estrutura central do Palácio de Cristal, trazida da Inglaterra; estes materiais se consagrariam na ligação ferroviária sobre o Douro, a Ponte D. Maria I, em 1877, e seriam coroados na extensa estrutura metálica do vão do Palácio da Bolsa, em 1882.²³

Também os jardins da cidade seguiam novas modas, com a divulgação da horticultura e da botânica, promoção de exposições e concursos e a disseminação dos jardins particulares. Adotavam-se as curvas sinuosas preconizadas pelo *pitoresco*, assim como a moda do *gardenesco*, que preconizava o uso de elementos como caramanchões, tanques, estufas e gaiolas para aves, além do destaque de árvores e flores, em especial as camélias e as rosas, e de plantas raras.²⁴

Em 1869, Albino e a família retornam ao Rio, onde ele recebe a comenda portuguesa da Ordem da Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa por seus serviços prestados à comunidade portuguesa.²⁵ No início de 1870, ele muda o ramo de seus negócios, ainda que se mantenha sócio de comerciante conterrâneo: ele desfaz sociedade com João da Silva Cardoso no ramo de tecido por atacado e se associa a Joaquim Mendes da Costa Franco em empresa de materiais de construção Ferro e outros Metais, na rua da Candelária n.º 15, negócio que já pertencera ao irmão de seu sogro, Jose Luiz de Oliveira Castro.²⁶

Contudo, em maio de 1870, Albino seria colhido por um trágico episódio. O amigo José Cardoso Vieira de Castro assassinou, “em defesa

²³ O ferro e o vidro seriam também disseminados na cidade em estruturas corriqueiras, como claraboias, arremates de coberturas, estufas e jardins de inverno. Essa tendência ganharia novo alento com a chegada da Art Nouveau, com seus ornamentos sinuosos, e daria impulso à indústria de serralharia artística nos arredores da cidade. RAMOS, Luis A de Oliveira. *História do Porto*. Porto, Porto Editora, 2000, e anotações de Maria de São José Pinto Leite para sua tese de doutoramento, em preparação.

²⁴ ANDRESEN, Teresa e MARQUES, Teresa Portela. *Jardins Históricos do Porto*. Edições Inapa, 2001, p. 55.

²⁵ DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 4 de novembro de 1869.

²⁶ JORNAL DO COMMERCIO, 1 fevereiro de 1863.

da honra”, sua jovem esposa, que o estaria traindo. O caso provocou calorosos debates nas páginas dos jornais. Albino solidarizou-se, desde os primeiros momentos, com o drama de José, que acabaria condenado, ainda naquele ano, ao desterro em Angola, onde morreria em 1872.²⁷

Nesse período, o Rio de Janeiro assiste a grandes transformações urbanas. Tem início a organização do sistema de abastecimento de água, para atender à zona sul da cidade, são criados o reservatório do rio Macaco e a rede para o fornecimento de água, até então atendida por chafarizes públicos e fontes e poços domésticos. A construção do reservatório no rio Macaco, além da ampliação das atividades do Jardim Botânico, com a instalação do Asilo Agrícola, implicou na desapropriação de terrenos das cercanias pertencentes à Fazenda Nacional, como o dos Oliveira Castro.²⁸



Fig. 5 – Casa da chácara D. Castorina.

A grande chácara da família possuía pomares, cafezal e bananal, construções arredadas a terceiros, e era cortada pelo rio Macaco e pelos córregos Caixa d'Água e Cachoeira, que foram requisitados para o serviço de abastecimento público. A frente da chácara era voltada para a estrada Azinhaça da Floresta, que viria a se chamar Estrada

²⁷ O apoio de Albino ao amigo gerou uma vasta correspondência, em parte citada em *Glória*. Nesse período, Vieira Castro, articulou, sem autorização, cessão de um título de barão para Albino, que o recusaria.

²⁸ A Secretaria de Inspecção de Obras Públicas convocara, em 29 de abril de 1871, os proprietários de terrenos e águas envolvidas no reservatório, como D. Castorina, para reunião para discussão das indenizações aprovadas por comissão. JORNAL DO COMMERCIO 2 maio 1871.

D. Castorina, que partia da Ponte de Madeira e, ladeando o Jardim Botânico, seguia para a Serra do Macaco. A casa, que abrigaria cerca de 60 pessoas,²⁹ era formada por três blocos: A área social estaria instalada em bloco retangular, cortado por pátio acessado por escadas, com um jardim em frente à fachada do lado direito; do lado esquerdo estava o bloco possivelmente destinado aos quartos e, na fachada posterior, o terceiro bloco, destinado aos serviços.

Após demorada negociação, somente em 1976 D. Castorina firmaria escritura pública desistido do arrendamento dos lotes 147 e 148, e de parte da chácara 16 da rua da Floresta reservando a si o terreno onde estava a casa, que colocaria para aluguel³⁰. Em discussão, esteve o valor da indenização pela perda de aluguéis de terrenos para uma fábrica de papel e para um comerciante, de enfeitórias, e a perda do uso irrestrito dos rios Macaco, Cachoeira e Caixa d'água. Como indenização, ela obteve 56.550 mil reis e o direito de uso chácara do Algodão, para a transferência das atividades agrícolas e de criação, mas com acesso à água restrito a duas penas d'aguas.³¹

Nesse meio tempo, a família busca de novos endereços e se instala na principal via da freguesia, a Rua São Clemente, já dotada dos novos serviços – água encanada, gás³² e transporte público, e onde estão sendo construídos, já sob a voga do ecletismo, os requintados solares e palacetes que lhe dariam feito aristocrático. Antigo arrabalde, Botafogo vinha atraindo novos moradores, em consequência da expansão da linha de bonde e o loteamento de antigas chácaras, que permitiu a abertura de novas ruas e oferta de lotes para construção de moradias.

²⁹ Utilizado como argumento para obtenção de mais penas d'água, esse número de habitantes teria sido o informado ao inspetor de quarteirão. Naquela época, D. Castorina morava com quatro filhos, seus cônjuges, e 14 netos, além de criados e escravos domésticos, certamente havia também, morando no terreno, o contingente envolvido nas atividades agrícolas. Proclamação apresentada por D. Castorina Angélica de Oliveira Castro. Arquivo da Diretoria do Patrimônio Nacional. Ministério da Fazenda Assunto Castorina Angélica de Oliveira Castro arm. 17, gav. 34, proc. 28.

³⁰ No fim do ano, a chácara é oferecida para aluguel, com “excelente e espaçossíssima casa, com amplas dependências, oferecendo todas as comodidades para numerosa família e podendo igualmente ser utilizada para colégio ou hotel”. JORNAL DO COMMERCIO 12 dez 1876. De 1881 a 1884, a chácara, no n.º 32 da Estrada D. Castorina, é ocupada pelo Colégio São Luiz, quando volta a ser anunciada para aluguel.

³¹ Proclamação apresentada por D. Castorina Angélica de Oliveira Castro. Arquivo da Diretoria do Patrimônio Nacional. Ministério da Fazenda Assunto Castorina Angélica de Oliveira Castro arm. 17, gav. 34, proc. 28. 376.216, 5m2.

³² O Barão de Mauá passara, em 1865, sua pioneira empresa de gás para o capital inglês, que a transformou na Rio de Janeiro Gás Company Ltd, para atender cerca de 5.000 pontos de combustores na cidade; vinte anos depois, em 1885, a Societé Anonyme du Gaz assumiu o controle de fornecimento de gás à cidade.

D. Castorina acompanha o filho José, que erguera um amplo casarão térreo, em estilo neoclássico, na rua São Clemente no n.º 15 2A, para abrigar a família, então com cinco dos quatorze filhos que teria com a primeira esposa³³; o filho Antônio, esposa, e dois dos quatro filhos que teriam, se instalaram em casa frente à da mãe, enquanto que o marido da caçula Castorina, Manoel Moreira da Fonseca, iria requer aforamento de terreno próximo,³⁴ para morar com esposa e o único filho.

Albino e família se estabelecem ao fim da mesma rua, no Largo dos Leões 94AA. A casa integra o conjunto casas assobradas e térreas para aluguel que o Comendador Caetano José de Oliveira Roxo mandara construir em loteamento de antiga chácara na encosta do Corcovado, onde também ergueu sua grande casa e capela,³⁵ e que ofereciam, segundo anúncios³⁶, bons cômodos para família, além de água e gás.

Nesse período, o casal busca se integrar ao círculo social da corte. Albino ingressa no Conselho Deliberativo do Gabinete Português de Leitura, para a gestão do ano 1870-1871,³⁷ e Luiza, na Associação Promotora de Instrução de Meninas, que tinha como protetora Sua Majestade a Imperatriz, ao lado de destacadas personalidade da cidade.³⁸ Nos negócios, Albino obtém carta de matrícula do Tribunal do Comercio para o comércio de ferro³⁹, relativa à firma Oliveira Guimarães e Franco, contudo surge um contratempo, a disputa pela ocupação do edifício onde mantinha o armazém de ferro, que seu novo proprietário, o Deutsch Brazilianische Bank, queria livre para demolição.⁴⁰ Em 1874, ele compõe, junto com o amigo Eduardo Cardoso de Lemos, a

³³ Com a morte de Carlota, José casou-se, em 1888, com a também viúva D. Constança Cordeiro Torres e Alvim, com quem teve mais 4 filhos.

³⁴ DIÁRIO do Rio de Janeiro edição 28, ano 1874, 1 de março de 1877.

³⁵ Para a construção de sua casa, o comendador Roxo trocara parte de seu terreno por outra, de área pública, e se comprometera a erguer casas simétricas ao redor da sua. Contudo, sua intenção de implantar um jardim em frente às casas deu origem a litígio com os proprietários da chácara em frente, os herdeiros do Joaquim Batista Marques de Leão. JORNAL DO COMMERCIO, 28 de novembro de 1863.

³⁶ JORNAL DO COMMERCIO 26 janeiro de 1871, 29 janeiro de 1871, 23 junho de 1871.

³⁷ DIARIO DO RIO DE JANEIRO 28 de março 1870.

³⁸ A Associação reúne a elite feminina da corte distribuída em diferentes cargos: na direção, estavam D. Isabel Tosta Duque Estrada Teixeira, D. Amélia Cavalcanti de Albuquerque, e Constança Alvim Correa; entre as sócias remidas, estão Sua Alteza a Sereníssima Princesa Imperial D. Isabel, condessa d'Eu, a Condessa de Barral, viscondessa de Tocantins, baronesa de São Clemente, viscondessa do Itamaraty, entre outras, e entre as sócias contribuintes, Luiza Constança Alvim Correa, e participam de comissões paroquiais personalidades como a baronesa da Lagoa. DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO 26 de maio de 1875.

³⁹ A NAÇÃO 23 abr. 1873.

⁴⁰ ARQUIVO NACIONAL, Relação do Rio de Janeiro, 1873, no. 3946, Cx 1641, Gal A.

diretoria da Companhia Salubridade, de barca para banhos, da qual se demitiriam no ano seguinte.⁴¹

Em 1875, Albino está de novo engajado em levantar fundos para o hospital de Fafe, quando promove, a frente de uma comissão de doze conterrâneos, uma sessão beneficente no dia 7 de abril de “O Guarany”, de Carlos Gomes, no Teatro Lírico Fluminense, que arrecadaria a expressiva quantia,⁴² no mês seguinte, nasce seu sexto filho, Firmina. Em meados do ano, Albino retorna à Fafe, com esposa e os filhos menores para visitar a mãe enferma que, contudo, morre antes de sua chegada.⁴³ Eles permaneceriam por dois anos em Portugal.

O país vive um período de estabilidade política proporcionado pelo governo regenerador, sob a presidência de Fontes, que vigorou 1871 a 1877, que buscou promover a criação do mercado nacional e o desenvolvimento do sector agrícola de exportação. Nesse processo, as disputas políticas se acirram e se polarizam, com reflexos em todo o país.⁴⁴

Albino pode acompanhar as disputas políticas em Fafe, onde os eleitores se dividiam entre fervorosos regeneradores, como comendador Vieira de Castro e o Visconde de Moreira de Rey, e progressistas, como o “brasileiro” José Florêncio Soares. Este havia se tornado o pioneiro da industrialização na vila com a fundação da Fábrica do Bugio. Durante esta estada, nasceu Álvaro, o oitavo e último filho de Albino e Luiza, que morreria em seguida.

Em abril de 1877, Albino retornou ao Rio de Janeiro com a esposa, filhos e uma criada⁴⁵, para se reunir aos filhos mais velhos. Ele procura casa para acomodar os diferentes interesses e necessidades da prole. Os mais velhos Antônio, então com 20 anos, Castorina, com 17 anos, e Albino, com 16 anos, eram jovens em fase de desenvolvimento pessoal e interação social, precisando de espaços de estudo e convívio, enquanto que os quatro menores – José, com 13 anos, Luiza, com 12 anos, Maria, com nove anos e a pequena Firmina, com quatro anos –, precisavam de espaços para brincadeiras e estudos dentro dos muros.

A solução veio por intermédio um amigo da família Oliveira Guimarães, o comerciante Bernardo de Oliveira Guimarães, barão da Lagoa, que

⁴¹ O GLOBO 20 setembro de 1874, O GLOBO 22 abr 1875.

⁴² ARQUIVO da Santa Casa da Misericórdia de Fafe. Cópia de ofício de José Soares Leite, 6 de setembro de 1875 apud BASTOS, Daniel. *Santa Casa da Misericórdia de Fafe – 150 anos ao Serviço da Comunidade*. Fafe: Santa Casa da Misericórdia de Fafe, 2012, p. 60.

⁴³ D. Maria Joaquina da Silva (1800-1875) morreu em 27 de julho de 1875.

⁴⁴ Os grupos políticos se articularam entre os regeneradores, no poder, que mobilizaram os avilistas e constituintes e os históricos, na oposição, que agregaram os reformistas.

⁴⁵ DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1 abril 1877.

deseja vender sua ampla propriedade na rua São Clemente, então em precário estado de conservação. O negócio compreende um grande sobrado, erguido em 1850, com ornamentos neoclássicos na fachada principal, composto por dois blocos interligados por passadiço, em meio a terreno com jardim, quintal, horta e pomar, e grande parreiral, além de telheiro, banheiro e galinheiro.

As generosas condições para acomodação da família, em casa que remetida à imponência da Casa do Santo Novo, de Fafe, e a facilidade de meios que sua firma de material de construção lhe proporcionava, entusiasmaram Albino a iniciar as obras já em agosto de 1878, seis meses antes de firmar o contrato definitivo. A morte de D. Castorina, a 1º de janeiro de 1879, na impede que o contrato seja assinado no dia 10 daquele mês, no valor de 60 contos de réis.⁴⁶

A reforma, na qual seriam investidos “mais de 100:000\$”⁴⁷ lançou mão dos elementos da nova tecnologia construtiva, em ferro fundido, oferecidos na forma de grades, portas, colunas, escadas, chafarizes, entre outros artefatos. A frente do palacete recebeu uma varanda engastada, acessada por escada com dois lances distintos, guarnecidas nas laterais por gradil em ferro trabalhado, e ladeada por duas estátuas de leões, em ferro fundido, da Fundação Val d’Osne, sobre base de pedra. Enquanto a fachada posterior, que se articulava com o passadiço, também recebeu varanda engastada, com uma única escada, guarnecida na lateral por gradil de ferro trabalho, para permitir circulação entre a sala de jantar e o jardim.⁴⁸

O alto das portadas de cantaria das nove janelas e portas da fachada principal foram guarnecidas de ornamentos de estuque, de feição rococó, enquanto a face do frontão⁴⁹ recebe aplicação arabesco, em estuque, tendo ao centro uma esfera armilar, símbolo nacional resgatado pelo romantismo lusitano.⁵⁰ Quatro estátuas de cimento, representando os continentes, ornaram os extremos dos telhados.

⁴⁶ CERTIDÃO da escritura às f. 29 e 28v, livro n.º 242, 2.º Ofício de Notas. 6f, de 10 de janeiro de 1879. Arquivo Nacional. Seção do Poder Judiciário. Arquivo Histórico Fundação Casa de Rui Barbosa.

⁴⁷ O PAIZ, 1886d.

⁴⁸ Essa varanda é sustentada por colunetas de ferro fundido, cuja cobertura é arrematada por lambrequim metálico, de elaborado rendilhado, elemento que se repetiria no arremate da cobertura central do edifício da cavalaria, erguido ao fundo do terreno.

⁴⁹ Segundo a arquiteta Claudia Carvalho, da FCRB, após análise da estrutura do telhado da casa, teria havido também alteração no frontão da fachada principal, cujo vértice central teria sido elevado.

⁵⁰ Esse elemento, que ainda estava em destaque no frontão durante a ocupação de Rui Barbosa, como se percebe nas fotografias da década de 1920, seria dissimulado pelas intervenções do Iphan e sucessivas ações de preservação imóvel.

Os interiores são ocupados com variada e exuberante mobília de madeira nobre,⁵¹ pianos, conjunto de bilhar em peroba, objetos decorativos, e uma extensa coleção de quadros.⁵² A pinacoteca, com mais de 100 quadros, recebeu comentário na prestigiosa coluna do cronista França Junior, que a considerou a mais importante coleção particular de que tivera notícia,⁵³ e destacava pintores e quadros que estariam expostos em seus salões: “Palizze, Gudin, duas primorosas paisagens de Silva Porto, animais do famoso de Anunciação, dois quadrinhos do velho Bordallo Pinheiro, aquarelas de Cicery, estudos de Vinet, o paisagista que tão soube compreender a nossa natureza, e muitas outras preciosidades”.⁵⁴

Em complemento, havia objetos de luxo, como jarrões e vasos da China e Japão, estatuetas e grupos de porcelana *biscuit*, estátuas de bronze, e objetos de serviço em cristal, porcelana e prata, e peças de *nickel* e *electroplate*.⁵⁵

Grandes intervenções foram também realizadas na área externa, onde se adotou o gosto do jardim romântico, com recurso de artefatos, como cascatas e rochedos, pontes e quiosque, e o coleção de plantas e pássaros raros, com vasos e canteiros com grande variedade de plantas ornamentais e viveiro com pássaros de diferentes procedências. A infraestrutura hidráulica também foi modernizada e reforçada, com o apoio de novas penas d'água⁵⁶, para que a propriedade pudesse dispor de farto abastecimento de água para suprir não só de cascatas e lagos do jardim, como os “tanques de cantaria para lavar, banheiros esplendidos com duchas”⁵⁷.

⁵¹ Havia móveis de *palissandre*, embutidas de *bois-rose*, dunquerque marchetados de madreperola, espelhos com molduras douradas, mobílias de mogno guarnecidas de pau-cetim, de carvalho maciço, estilo do primeiro império, de canela preta para o salão de jantar, de peroba e vinhático para salão de almoço e para quartos, que eram revestidos por cortina com ricas guarnições.

⁵² É possível se considerar que a transação da propriedade entre o barão e o comendador tenha envolvido também mobília e objetos decorativos, já que o barão da Lagoa se transferiu, em seguida, para um modesto sobrado na rua Assunção. PESSOA DOS SANTOS, Ana Maria “De caixeiro a barão: trajetória de um comerciante português no Rio de Janeiro oitocentista”. In: *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: v. 5, p. 97-112, 2011, p. 21.

⁵³ FRANÇA JUNIOR, Joaquim José de França. “Pintura”. In O PAIZ, 22 de março de 1886.

⁵⁴ Idem. Sobre a coleção, ver PESSOA, Ana. A casa do comendador Albino de Oliveira Guimarães, no Rio de Janeiro. *Museu*, vol. 4, p. 47-67, 2014.

⁵⁵ O PAIZ, 25 de março de 1886.

⁵⁶ *A Gazeta de Notícias* cita o comendador dentre os solicitantes de pena d'água nas seguintes edições 21/06/1880; 26/02/1881 e 19/03/1882.

⁵⁷ O PAIZ, 25 de março de 1886.



Fig. 6 - Varanda engasta na fachada frontal.



Fig. 7 - Varanda engastada na face posterior.

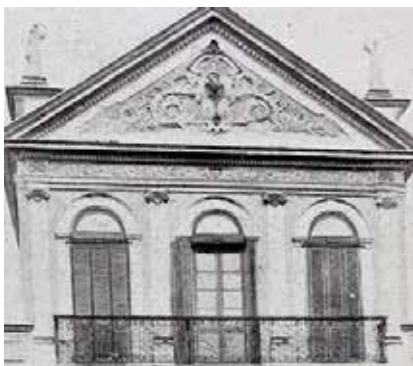


Fig. 8 - Frontão, ladeado por estátuas, e decorado com esfera armilar ao centro. Arquivo FCRB.



Fig. 9 - Adornos em estuque sobre as vergas das janelas. Arquivo FCRB.

Apesar do seu empenho e investimento, Albino autoriza, em março 1886, leilão da propriedade, envolvendo o terreno, a casa e de todos os seus bens,⁵⁸ quando parte com esposa e as filhas para Portugal, deixando os seus interesses comerciais aos cuidados dos filhos.

A saúde das filhas é uma das justificativas públicas para a viagem, ainda que haja rumores sobre suas reais razões no meio comercial, o que pode ser apreendido nas entrelinhas do solidário comentário em *O País*:

Segue amanhã para a Europa, a bordo do parquet Tagus, o Sr. Comendador Albino de Oliveira Guimaraes, capitalista e comerciante desta praça geralmente estimado pelas excelentes qualidades do seu caráter.

Desejando-lhe prospera viagem, fazemos votos para vê-lo brevemente restituído à partira que adotou e à qual se acha

⁵⁸ O PAIZ 24 de março de 1886, 25 de março de 1886.

vinculado pela família, pelas amizades que o rodeiam e pela fortuna adquirida nobremente.⁵⁹

A verdadeira razão da partida teria sido a falência da firma constituída por Henrique Ribeiro Gonçalves Braga, João Pinto Ferreira Leite e Antonio Monteiro Salazar, para o negócio de fabrico de chapéus, constituída em 1876, da qual era avalista.⁶⁰

No seu retorno à Fafe, ele já encontra a vila com a sua nova feição, conforme auspicioso comentário de *Minho Pitoresco*, em 1886.

“vai em uma fase crescente de prosperidade a velha Fafe e que o elixir da fortuna a remoja deveras: as construções particulares ai estão na sua abundancia para o comprovar, tanto mais que em muitas se lê o sorriso da abastança alegre, que deve animar a fisionomia dos seus proprietários”.⁶¹



Fig. 10 – O centro de Fafe, início séc. XX.

O novo casario era formado por casas tanto altas e esguias, como largas e baixas, erguidas com dois pisos, rés-do-chão e andar nobre, ou três pisos, que tinham em comum o alinhamento à rua e extensos jardins aos fundos. Algumas foram revestidas de azulejos e decoradas platibandas, e exibiam vistosas claraboias, outras eram mais discretas, em fachadas em cal e arremates em cantaria. Nos interiores, requintada decoração, com tetos estucados e madeiras nobres nas escadas, e selecionados recheios, com móveis, quadros e porcelanas.

⁵⁹ O PAIZ 23 março 1886.

⁶⁰ Albino era fiador de Henrique Gonçalves Ferreira Braga na empresa que estabelecera com João Pinto Ferreira Leite, a Gonçalves Braga & Cia, para fabricação de chapéus, que falira em condições duvidosas. A quitação dessa dívida seria realizada em 1904. Fundo/coleção: 5º Ofício de Notas do RJ / Notação: Livro 716, fls. 59 e 59v / Microfilme: 010.105-79, digitalizado, pdfs 381 e 382. GAZETA JURÍDICA, Revista Mensal de Doutrina, Jurisprudência e Legislação. Janeiro a Março de 1887, p. 258-266.

⁶¹ VIEIRA, José Augusto. *O Minho Pitoresco*. Livraria António Maria Pereira — Editor, Lisboa, 1886, tomo I. apud <<http://hemerotecafafe.blogspot.pt/2016/02/o-minho-pittoresco-fafe.html>>

Albino manteve o antigo sobrado materno, mas preferiu se instalar com a família nos arredores da vila, na ampla Casa da Macieira, em Pardelhas, herança da família Oliveira e Castro. A propriedade guardava ainda traços de “antigo edifício residencial agrícola ou casal medieval e senhorio de uma grande propriedade agrícola, e símbolo de uma família “terra-tenente” do século XVII e XVIII”.⁶²

Nessa nova etapa de sua vida, ele iria se dedicar às suas propriedades agrícolas, tornando-se um grande proprietário rural, reunindo cerca de 18 propriedades,⁶³ em Freitas, na Ranha e Pardelhas, Fafe; em Quinchães e em São Romão de Arões, onde adquiriu a casa e Quinta da Arrochela, propriedade do sec. XVII, que pertenceu ao morgado de Arrochela, governador de Braga no século XIX. Ele gozaria temporadas de recreio na Serra do Geres e na praia de Vila do Conde, no verão e em Lisboa, no inverno, onde se hospedava no hotel Borges, no Chiado, e frequentava a temporada teatral.

O comendador participou também de ações filantrópicas, junto ao Hospital da Misericórdia e Asilo da Infância Desvalida, como a construção da Igreja Nova de São José. E colaborou para a viabilização do projeto de Jardim e Passeio Público que seu amigo Jose Florêncio Soares apresentou quando na presidência da Câmara, no período de 1887, a 1889, quando promoveu “muitos melhoramentos públicos, com a abertura de novas ruas, encanamento de águas potáveis, embelezamento da Vila”⁶⁴. Em 1892, o comendador Albino ofereceu-se para patrocinar o muro norte do jardim,⁶⁵ o que permitiria a inauguração do Jardim do Calvário ainda naquele ano, dando a Fafe um jardim público com traços românticos, a exemplo das que estavam sendo implantadas em outras vilas de Portugal.

Ele retornaria ao Brasil em 1890, quando o palacete foi finalmente vendido ao comerciante inglês John Roscoe Allen⁶⁶, e trazer a filha Luiza

⁶² MONTEIRO, Miguel. O comendador Albino de Oliveira Guimarães: Uma personagem influente na comunidade portuguesa do Rio e um construtor da modernidade na cidade de Fafe. *Anais do I Encontro Luso-Brasileiro de Museus-Casas*, 2006. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2010, 272p.

⁶³ Segundo documentação da coleção Luiza Campos de Carvalho, o espólio do comendador continha dezoito quintas, avaliadas em 1.240.980\$00.

⁶⁴ POVO DE FAFE Cultural, 25 fevereiro de 2003.

⁶⁵ Idem.

⁶⁶ Certidão datada de 23/10/1961 da escritura de compra e venda do prédio e chácara à rua São Clemente 98 vendido pelo comendador Albino de Oliveira Guimarães e sua esposa ao senhor John Roscoe Allen em 12/05/1890. Arquivo FCRB.

em busca de cura para a sua tuberculose. Ela, no entanto, morreria no Rio de Janeiro em junho de 1891⁶⁷.

Em Fafe, ele seria um entusiasta da linha de ferro, e participa da comissão organizadora das festividades da chegada da linha à Fafe, e adquire terreno na Avenida da Estação, recém-aberta para ligar a estação de trem ao centro, onde iria construir “o mais moderno e o mais luxuoso palacete desta vila”,⁶⁸ inaugurando a fase dos palacetes da vila.⁶⁹ Ele, enfim, iria construir sua casa em Fafe, e para isso contratou arquiteto para projetar suas necessidades e desejos, conforme conjunto de pranchas denominado “Projeto de casa a construir na vila de Fafe para o sr. comendador Albino de Oliveira Guimaraes”, contendo plantas baixas, cortes e fachadas.



Fig. 12 – Projeto fachada da casa do comendador.

⁶⁷ Agradecimentos Albino de Oliveira Guimarães e sua família, gratos em extremo a a todos os seus parentes e pessoas de sua amizade, que tanta solicitude e interesse lhes manifestarão durante a dolorosa enfermidade que tão prematuramente roubou a preciosa existência de sua prezada filha Luiza, e que após o seu inesperado falecimento se dignaram a acompanhar o féretro a sua última moradia, a todos vem por este meio testemunhar sua eterna gratidão. JORNAL DO COMERCIO. 14 jun 1891.

⁶⁸ “Albino d’ Oliveira Guimaraes”, *O Desforço*. 12 março 1908.

⁶⁹ Dessa nova corrente, destacam-se os palacetes de João Alves de Freitas e Soledade Summavielle, que trazem o estilo chalet com arremates art-nouveau.

Situado em centro de terreno, com fachada principal voltada para a rua 5 de Outubro, o palacete teria três andares, e dois corpos, o social e de serviço, interligados. Com linhas inspiradas no *cottage* inglês, com parede em pedra e forte presença de elementos de ferro trabalhado nas escadas, grades e lambrequim. Segundo o projeto, no andar térreo, haveria cinco quartos, escritório, com cofre, sala de bilhar, e duas salas; no andar nobre, com 4.20 m de altura, as salas de visita, de espera e de jantar, quarto quartos, duas salas de dormir, sala de banho e wc, varanda, área para brunir, e na mansarda, o roupeiro, três quartos ou arrumação, e wc. Em um corpo anexo, cômodo para lavadeira, no térreo, e para a copa e cozinha, no rés-do-chão, e wc. O rez do chão seria acessado por duas escadas externas de serviço; com entrada pela fachada lateral, uma escada interna, iluminada por vitral, fazia a circulação vertical entre os três pisos, e uma escada, dupla, na fachada principal, dava acesso ao andar nobre. O projeto destinava, ainda, áreas para celeiro e casa de lenha, criação de animais – galinheiro, coelheiro e pombal, pomar e hortas.

O sonho do palacete seria, contudo, interrompido com a morte do comendador.⁷⁰ O terreno seria ocupado por sobrado muito mais simples e austero, hoje bastante alterado para atender a serviços burocráticos.

A perda do comendador, a 6 de março de 1908, foi noticiada com pesar pelos dois jornais rivais, *O povo de Fafe* – semanário regenerador e *O desforço* – semanário republicano. Ambos enalteceram sua trajetória de emigrante, sua atuação benemérita e seu temperamento intenso e generoso. “Amigo de tudo que fosse engrandecimento, progresso, a sua bolsa jamais se fecharia para dar, para emprestar... Amava o trabalho e era amigo dos que trabalhavam”⁷¹ comenta *O Desforço*.

“Sociedades, casas dos amigos e muitos estabelecimentos da vila fecharam meia porta em sinal de tristeza”.⁷² O seu traslado fúnebre, muito concorrido, foi realizado na carreta do corpo de bombeiros, e reuniu as mais importantes personalidades da localidade.

Como “torna-viagem”, Albino circulou entre a Europa e América, mantendo-se sempre, em seus vínculos sociais e comerciais, no ambiente português. Nessa circulação, experimentou diferentes ambientes domésticos, adquiriu modos e hábitos, e acompanhou as mudanças tecnológicas e de gosto do morar. Presenciou o crescimento

⁷⁰ Segundo *O Desforço*, o comendador, que gozava de plena saúde aos seus setenta e cinco anos, mas há meses havia sido acometido de uma doença que, apesar de duas operações, não foi curada. *O Desforço* 12 março 1908.

⁷¹ *Idem*.

⁷² *O Desforço* 12 março 1908.

urbano de cidades como o Rio de Janeiro, Lisboa e Porto, e o progresso de sua vila natal.

Nascido em meio a rusticidade da vida rural, sua partida para o Rio de Janeiro permitiu que Albino vivenciasse diversas modalidades de habitar, como o despojado alojamento de caixeiro, a bucólica e austera casa da chácara agrícola do clã Oliveira Castro, o conforto urbano da casa de aluguel do Humaitá, e a ampla propriedade da rua São Clemente, que reformou para lhe imprimir um modo de bem viver a seu gosto, com espaço, conforto e elegância.

No seu retorno a Fafe, buscou o ambiente rural, modernizando a casa da ancestral quinta dos Oliveira Castro, a Macieira, para atualizar suas disposições ao gosto e hábitos higiênicos adquiridos. Ele, porém, não abandonou seu desejo retornar ao centro urbano em grande estilo, a semelhança do palacete perdido, desta feita com um lar projetado a seu gosto, na nova avenida de sua progressista vila natal, sonho que não veria realizado.

Ana Maria Pessoa dos Santos [Ana Pessoa] – Arquiteta, Mestre em Comunicação e Cultura pela ECO-UFRJ, doutora pela mesma faculdade, com a tese Cartas do sobrado, em 2000. Iniciou sua trajetória profissional na Cinemateca do MAM, em 1976; em seguida, ocupou cargos gerenciais em instituições governamentais Embrafilme, Fundação do Cinema Brasileiro, Instituto Brasileiro de Arte e Cultura e Funarte onde coordenou inúmeros projetos de pesquisa, preservação, edições de livros e catálogos, exposições, cursos, seminários e mostras nas áreas de cinema e artes cênicas. A partir de 1996, passou a integrar o quadro de pesquisadores da Casa de Rui Barbosa onde assumiu a diretoria do Centro de Memória e Informação, no período de 2003 a 2015. Tem trabalhos, artigos e livros publicados. Como pesquisadora desenvolve a linha Formas de morar e sociabilidade no Rio de Janeiro oitocentista. Foi líder, de 2008 a 2016, do grupo de pesquisa Museu-casa: memória, espaço e representações e, a partir de 2014, do grupo Casas senhoriais e seus interiores: estudos luso-brasileiros em arte, memória e patrimônio, com a Profa. Ana Lúcia Vieira dos Santos e, a partir de 2016, do grupo O gosto neoclássico, com a Profa. Margareth da Silva Pereira.

O CICLO DE PINTURA MURAL DE CYRILLO VOLKMAR MACHADO NO PALÁCIO POMBEIRO-BELAS, À BEMPOSTA (LISBOA)

Sofia Braga

Introdução

Cyrillo Volkmar Machado (1748–1823) foi um dos artistas mais empreendedores do panorama artístico da segunda metade do século XVIII português. Além do seu intenso labor no âmbito da pintura em suporte mural e sobre tela – aliás, bastante ignorada pela historiografia da arte portuguesa –, protagonizou diversas atividades paralelas ao longo da sua vida profissional. Foi um profícuo escritor;¹ riscou alguns projetos de arquitetura civil;² realizou desenhos cenográficos para os teatros em voga na altura;³ exerceu a função de professor de desenho de figura, geometria, arquitetura e perspetiva na primeira academia de desenho

¹ MACHADO, Cyrillo Volkmar – *Conversações sobre a Pintura, Escultura e Architectura*, Lisboa: Of. Simão Thaddeo Ferreira, 1794 e 1798. Em 1794 foram publicadas a I.^a, II.^a, III.^a e IV.^a *Conversações* e em 1798 a V.^a e VI.^a *Conversações*. MACHADO, Cyrillo Volkmar – *As Honras da pintura, escultura, e architectura: discurso de João Pedro Bellori, recitado na Academia de Romana de S. Lucas, na segunda Dominga de Novembro de 1677, dia em que distribuirão os premios aos estudantes das tres Artes, cujas obras foram coroadas; sendo Príncipe da mesma Academia Mr. Le Brun*. Lisboa: Impressão Régia, 1815. Em 1817 é publicada a sua obra menos conhecida: MACHADO, Cyrillo Volkmar – *Nova Academia de Pintura: Dedicada as Senhoras Portuguezas que amão ou se applicão ao estudo das Bellas Artes*. Lisboa: Impressão Régia; e MACHADO, Cyrillo Volkmar – *Collecção de Memórias relativas às vidas dos Pintores e Escultores, Architectos e Gravadores Portuguezes, e dos Estrangeiros, que estiverão em Portugal, recolhidas, e ordenadas por Cyrillo Volkmar Machado, Pintor ao Serviço de S. Magestade. O Senhor D. João VI*. Lisboa: Imp. de Victorino Rodrigues da Silva, 1823.

² Cyrillo projectou o Palácio da Relação e Cadeia para a cidade de Lisboa, muito provavelmente em 1791–92, em parceria com Francisco António Ferreira Cangalhas (nunca se concretizou); para o Conde de Vale de Reis, provavelmente o 6.^o Conde Nuno José de Mendonça e Moura (1733–1799), (projeto do qual nada se sabe). Cf. Academia Nacional de Belas Artes – Espólio de Cyrillo Volkmar Machado. Pasta N.^o 5: *Papeis desordenados em que se trata da pintura, escultura e architectura*, macete 5. Constituído por um único fólio de tamanho A3; referenciado pela primeira vez por Paulo Varela Gomes, *A Confissão de Cyrillo*. Lisboa: Hiena, 1989. Em 1797–98 riscou a cascata artificial para a quinta dos senhores de Belas, José de Vasconcelos e Sousa e Maria Rita Castelo-Branco, na altura ainda somente condes de Pombeiro.

³ Desenhou cenários para o Teatro do Salitre e para o Teatro de S. Carlos. Cf. MACHADO, Cyrillo Volkmar – *Collecção de Memórias...*, 1823, p. 308. Cyrillo não menciona nas suas *Memórias* que desenhou cenários para o Teatro da Rua dos Condes, mas existe um desenho seu no espólio da Academia Nacional de Belas-Artes com a seguinte legenda: *P.^a a rua dos Condes no Sabio da Babilonia*.

gratuita com estudo do nu incluído (1780, Lisboa); e, por último, foi ainda avaliador de coleções privadas de pintura, para posterior venda em leilões, das coleções de arte do desembargador Gonçalo José da Silveira Preto († 1793), juntamente com Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810)⁴ e do 1.º marquês de Borba, Tomé Xavier de Sousa (1753-1813).⁵

Mas a sua principal atividade profissional, a pintura, foi sem dúvida aquela a que mais se dedicou. Centrou-se, principalmente, na elaboração de complexas alegorias, cenas de carácter mitológico, algumas delas construídas sob um fundo histórico e literário, e narrativas historiadas profundamente imbuídas de fundamentos sociológicos, para as casas particulares de uma elite erudita. É neste sentido, que o presente artigo pretende atestar as valências artísticas do artista, revelando um dos seus mais importantes conjuntos de pintura mural, o ciclo do Palácio Pombeiro-Belas, ou Palácio da Bemposta, como era conhecido no tempo de Cyrillo.

Em data indeterminada, mas muito provavelmente por volta de 1788-89, Cyrillo empreende mais uma extensa campanha de pintura mural para a casa dos Condes de Pombeiro, cujos representantes foram José Luís de Vasconcelos e Sousa (1740-1812) e Maria Rita de Castelo-Branco Correia da Cunha (1769-1822), Condes de Pombeiro e Marqueses de Belas (1801-1802). Esta empreitada corresponde a uma das melhores fases artísticas de Cyrillo, como se irá constatar. Segundo os testemunhos inéditos do artista, além da Sala Arcádia – objeto de estudo do presente artigo –, existiram mais salas com pintura decorativa de temática alegórico-mitológica, infelizmente já desaparecidas ou encobertas em data incerta. Além do papel preponderante de José de Vasconcelos e Sousa na escolha de algumas temáticas, a sua mulher Maria Rita de Castelo-Branco interveio igualmente em algumas das propostas apresentadas pelo artista.

O vetusto Palácio Pombeiro-Belas foi, aliás, “palco” de diversos acontecimentos culturais na segunda metade do século XVIII: assistiu ao renascimento da academia literária *Nova Arcádia* (ou Academia de Belas Letras), que aqui teve uma existência efémera da qual fez parte Domingos Caldas Barbosa (1739-1800), Bocage (1765-1805), José Agostinho Macedo (1761-1831).

⁴ Arquivo Nacional da Torre do Tombo (Lisboa). *Feitos Findos*, Inventários Post-mortem, Letra G, Maço 34, n.º 10. Este inventário foi realizado em 1793.

⁵ Esta avaliação foi realizada em 1814 por morte do 1.º marquês de Borba, Tomé Xavier de Sousa Coutinho de Castelo-Branco e Menezes. Encontra-se disponível em A.N.T.T. – Digitarq: PT/ANBA/ANBA/I/001/00002.

Um palácio discreto na Freguesia dos Anjos, em Lisboa

Foi provavelmente Pedro de Castelo Branco da Cunha Correia e Menezes (1679–1733), 3.º Conde de Pombeiro, senhor de Belas e do morgado de Castelo Branco, o iniciador do processo que deu origem ao Palácio Pombeiro-Belas.⁶ Ao certo, sabe-se que existia desde o início do século XVII, no sítio onde foi edificado posteriormente o palácio, a casa nobre e quinta desta família, pois segundo Júlio de Castilho, remetendo para a obra de Luís Marinho de Azevedo publicada em 1652 (mas concluída desde 1638), existia uma lápide com inscrições latinas no jardim da 9.ª Senhora de Belas, D. Maria da Silva.⁷ Pode-se assim deduzir que já existia no início do século XVII, na zona da Bemposta, a quinta nobre desta família, que em data incerta sofreu alterações substanciais, acolhendo a construção de uma nova casa nos terrenos que pertenceram primeiramente à rainha D. Catarina de Bragança (1638–1705).⁸ Infelizmente, não se encontrou qualquer referência relativamente à autoria do projeto de arquitetura.

Em 1773, segundo o *Balanço e Contas da Administração da Caza do Conde de Pombeiro*,⁹ este palácio encontrava-se referenciado como Palácio da Bemposta. Era constituído por uma grande propriedade, a qual incluía horta. Pela análise destes documentos, é interessante constatar que António Joaquim Castelo-Branco Correia da Cunha (1743–1784), Capitão da Guarda Real da rainha D. Maria I, era detentor de um património material vastíssimo.¹⁰

Após a morte deste em 1784, a sua filha Maria Rita de Castelo-Branco, 6.ª condessa de Pombeiro, 18.ª senhora de Pombeiro, 12.ª senhora de Belas, dama do paço da rainha D. Maria I, torna-se herdeira de uma considerável fortuna, assim como do Palácio da Bemposta, que já habitava com o seu marido José de Vasconcelos e Sousa desde 1783 (data do casamento destes, que une duas famílias da cidade de Lisboa: os Castelo-Branco e os Castelo-Melhor, duas casas nobres de anciãs ascendências). O palácio sofre invariavelmente algumas transformações

⁶ ARAÚJO, Norberto de – *Inventário de Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, Fascículo VI, 1942, p. 39.

⁷ CASTILHO, Júlio – *Lisboa Antiga (Bairros Orientais)*. Lisboa: Oficinas Gráficas da C.M.L., Vol. I, 1939, p. 132. Segundo Júlio Castilho, D. Maria da Silva era mãe de D. Pedro de Castelo-Branco e senhora de Belas.

⁸ ARAÚJO, Norberto de, *op. Cit.*, 1942, p. 39.

⁹ A.N.T.T. – *Ministério do Reino*, Casas administradas de titulares, caixa 382, maço 285, n.º 130, 1755–1796.

¹⁰ Idem, *ibidem*. Eram proprietários da Quinta do Outeiro do Lumiar, Quintas da Panasqueira, Quinta de Belas, propriedades no Campo das Cebolas, terras em Salvaterra e Azambuja, assim como herdades no termo de Évora.

após a morte do 5.º Conde de Pombeiro, adequando-se o palácio às vivências pessoais e profissionais dos “novos” senhores de Pombeiro, futuros marqueses de Belas, tendo estes empreendido algumas campanhas decorativas ao nível dos seus interiores.

Na última década do século XIX, presume-se que o palácio tenha sido vendido pelo 3.º marquês de Belas, António Castelo-Branco Correia e Cunha de Vasconcelos e Souza (1842-1891) a João Carlos de Saldanha Oliveira e Daun (1790-1876), 1.º Duque de Saldanha. A venda do palácio pode, em certa medida, estar relacionada com a decisão do 3.º marquês em construir em finais do século XIX um sumptuoso palácio (Palácio Conceição, demolido em 2002) em terrenos que lhe pertenciam por herança na zona ribeirinha de Algés (a S. José de Ribamar), nos quais se localizava um forte (muito provavelmente o Forte Nossa Senhora da Conceição) que outrora pertenceu à sua família, adaptado a residência de verão dos marqueses de Belas, conforme se constata:

«No verão de 1806 tomou a minha família a casa do Conde de Lumiares, a S. José de Ribamar, para irmos aos banhos de mar. Era nosso vizinho meu tio e tutor, o Marquez de Belas, que residia no seu forte, e, segundo as ideias que tenho, foram contínuos os divertimentos e festas».¹¹

O Visconde da Azarujinha, António Augusto Dias de Freitas (1830-1904), adquire o palácio à viúva do duque de Saldanha, muito provavelmente por volta de 1877-78, pois em 1878 solicita ao presidente da Câmara Municipal de Lisboa autorização para realizar algumas obras de reedificação no palácio. O filho deste, Libânio Augusto Severo Dias de Freitas (1871-1930), sucessor ao título, processou igualmente inúmeras obras ao nível dos interiores do palácio desde os anos 1909 a 1918.¹² Infelizmente não existe qualquer referência às intervenções nas pinturas decorativas do palácio. A delegação da Embaixada de Itália em Portugal compra o palácio em 1926, intentando variadíssimas alterações, conforme se atesta na análise dos processos de Obras do Arquivo Municipal de Lisboa.¹³

¹¹ BARRETO, D. José Trazimundo Mascarenhas – *Memórias do Marquês de Fronteira e d'Alorna D. José Trazimundo de Mascarenhas Barreto contadas por ele próprio*. Coimbra: Imprensa da Universidade, Parte Primeira e Segunda (1802 a 1824), 1928, p. 19.

¹² As obras do palácio sob a alçada do 2.º conde da Azarujinha iniciaram-se muito provavelmente em 1909. Neste ano é solicitada à Câmara Municipal de Lisboa autorização para um projeto de transformação dos interiores, nomeadamente na casa forte, escritório e casa de entrada: Cf. Arquivo Municipal do Arco do Cego (Lisboa) – Obra 36147, Processo 7405/1.ª REP/PG/1909 – Tomo 1; pág. 1. Em 1911 e 1918 ainda decorriam as obras no palácio: Idem. Obra 36147, Processo 2106/1.ª Rep/PG/1911 Tomo 1, pág. 1.

¹³ Cf. Obra 36147; Volume 1; Processo 894/SEC/PG/1926 Tomo 1, pág. 1. Foi solicitado pedido de licença provisória para as seguintes obras (Real Legação de Itália, Largo Conde de

As salas com pinturas cyrillianas que outrora decoravam o palácio foram ocultadas na fase de ocupação do palácio pelos “azarujinhas” ou então pela Embaixada de Itália, a qual ocupa até hoje este palácio. Ao certo, sabe-se que a Embaixada requereu os serviços do arquiteto Luís Benavente (1902–1993) por volta de 1930–40, mas apesar da análise contundente que se efetuou no espólio deste arquiteto, não se conseguiu perceber quais foram as intervenções efetuadas no palácio (ou se estas chegaram mesmo a ser realizadas). Depreende-se que o palácio testemunhou diversas campanhas de obras, alterando substancialmente a função das salas do tempo de José Vasconcelos e Sousa e Maria Rita Castelo-Branco.

*As diversas referências relativamente à pintura da sala arcádia,
de Cyrillo Volkmar Machado*

As primeiras referências relativamente às pinturas de Cyrillo Volkmar Machado para a Sala Arcádia surgem no *Inventário de Lisboa* de Norberto de Araújo (1942). Esta obra incontornável refere o seguinte, relativamente à pintura cyrilliana: “A Sala Pompeiana, com tecto de masseira sobre o qual avulta uma grande composição a óleo, «Triunfo de Apolo», de João Tomás da Fonseca, com figuração simbólica e indistinta, entre a qual se vêem mulheres, centuriões romanos, personagens coroadas, nomeadamente o Papa Leão X e o Rei D. Manuel I, e uma rainha (pintura da época da reedificação do palácio); nos silhares das paredes, nas sobreportas, sanca envolvimento do tecto e alizares, delicadas pinturas a fresco de estilo pompeiano.¹⁴

Em 1975, a historiadora Irisalva Moita também realiza uma ressalva relativamente ao teto da Sala Arcádia, referindo a notável composição historiada, representando o *Triunfo de Apolo* da autoria de João Tomás da Fonseca (1754–1835), distinguindo, além das figuras identificadas anteriormente por Norberto de Araújo, uma das mulheres de D. Manuel I. Refere igualmente que as sancas são decoradas com pinturas de inspiração pompeiana.¹⁵

Pombeiro, n.º 6, Anjos): “habitação do porteiro; construção de 2 escadas do andar nobre para a cave; cobertura do saguão a ligar á sala d’armas; simples modificações em vãos de portas. Estas alterações são em harmonia com um projecto que vai ser apresentado á Exma. camara. Julho 1926 António Dias Monteiro.”

¹⁴ ARAÚJO, Norberto de – *Op. Cit.*, 1942, p. 42.

¹⁵ MOITA, Irisalva – “Palácio Pombeyro”. In ATAÍDE, M. Maia (coord.) – *Monumentos e edifícios notáveis do distrito de Lisboa*. Lisboa: Assembleia Distrital de Lisboa, 3.º Tomo, 1975, p. 150.

Na única monografia dedicada ao palácio Pombeiro-Belas, editada pela Embaixada de Itália, Andrea Comba baseando-se numa informação de Erminia Gentili Ortona, refere que “a denominação Sala Pompeiana deve-se às importantes decorações realizadas nas primeiras décadas do século XIX pelo pintor português Cyrillo V. Machado nas paredes e à imposição da abóbada, que envolve o fresco com o “Triunfo da Dinastia de Aviz” de João Tomás da Fonseca.”¹⁶ Por último, o tema de dissertação de mestrado desenvolvida pela autora do presente artigo, cimentando novas propostas autorais em torno da pintura da Sala Arcádia, atribuindo sem qualquer sombra de dúvida a pintura do teto da referida sala a Cyrillo Volkmar Machado.¹⁷

O ilustre José de Vasconcelos e Sousa, “amante das Bellas Artes assim como as Ciências” e Maria Rita de Castelo-Branco, senhora de Pombeiro

Nasceu em 1740, na cidade de Lisboa, o segundo filho dos primeiros marqueses de Castelo Melhor: José de Vasconcelos e Sousa (†1812). Esta antiga família, os Castelo-Melhor, descendiam “por varonia, de Martim Moniz, que esteve na batalha de Ourique.”¹⁸ Encontrava-se intimamente ligado, por parte da sua mãe Maria Rosa Quitéria de Noronha (1715-1753), aos marqueses de Angeja. O tio de José Vasconcelos e Sousa, Pedro José de Noronha Camões de Albuquerque Moniz e Sousa (1716-1788), foi o 3.º marquês de Angeja, tendo-se celebrizado pelo vasto e importante gabinete de curiosidades que reuniu ao longo da sua vida.

Sem qualquer testemunho ou prova documental, é bastante provável que o 3.º marquês de Angeja tenha assumido um lugar de protetor paterno junto dos irmãos Castelo-Melhor a partir do momento da morte do 1.º marquês de Castelo-Melhor († 1769). Assim se explica, por exemplo, a veia de colecionador de um dos irmãos Castelo-Melhor, Luís de Vasconcelos e Sousa (1742-1809), vice-rei do Brasil e fundador na cidade do Rio de Janeiro da primeira Casa de História Natural – também conhecida por Casa dos Pássaros (1784) –,¹⁹ que em 1795 já

¹⁶ COMBA, Andrea – *A Embaixada de Itália em Lisboa*. Lisboa: Fundação Cassa di Risparmio de Turim, 2004, p. 37.

¹⁷ A fortuna crítica relativa à Sala Arcádia foi desenvolvida na tese de mestrado da autora do presente artigo. BRAGA, Sofia – *Pintura Mural Neoclássica. Cyrillo Volkmar Machado no Palácio do Duque de Lafões e Pombeiro-Belas*. Lisboa: Scribe, 2012.

¹⁸ CASTELO BRANCO E TÓRRES, João Carlos Fêo Cardoso – *Livro de Oiro da Nobreza*. Braga: Academia Nacional de Heráldica e Genealogia, Tomo I, 1932, p. 430.

¹⁹ PEREIRA, Sonia Gomes – “O acervo do Museu D. João VI da escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e a coleção Jerônimo Ferreira das Neves”. In NETO, Maria João e MALTA, Marize (coord.) – *Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX: Perfis e Trânsitos*. Lisboa: Caleidoscópio, 2014, p. 12.

vem referenciado no *Almanaque* do referido ano como detentor de um importante gabinete de história natural,²⁰ asseverando desta forma a vertente de colecionista que corria no seio familiar.

Além de terem assumido lugares de destaque nas áreas da finança e política junto da corte portuguesa, a família Castelo-Melhor também se destacou pela via cultural, comprovando-se este facto pela sua extraordinária e copiosa biblioteca privada, constituindo talvez a mais importante biblioteca particular da cidade de Lisboa.²¹ Composta por 3923 volumes de livros e 372 manuscritos (alguns deles bastante valiosos e raros), é reveladora não só do seu capital económico, mas igualmente da tendência erudita e reunião de saberes que desde sempre acompanhou os Castelo-Melhor, como se testemunha nas *Memórias do Marquez de Fronteira e D'Alorna* relativamente a José Vasconcelos e Sousa e aos seus irmãos: “ (...) os três irmãos eram cheios de instrução e talento e exerceram os primeiros logares do Estado com honradez e habilidade, sendo também muito originaes.”²² E as menções estritas a José Vasconcelos e Sousa, confirmando a vertente erudita: “A maior parte das vezes que o vi, ou foi com a pena na mão, escrevendo no seu gabinete, ou lendo.”²³

Formado em Cânones e Leis pela Universidade de Coimbra, iniciou o seu percurso profissional como desembargador no Porto.²⁴ A maior parte da sua vida encontra-se intimamente ligada a cargos com raízes em leis: em 1781 exercia o cargo de desembargador da Mesa do Paço, e em 1782 deputado da Junta da Administração do Tabaco.²⁵ Após a morte do seu sogro, herda o título de 6.º conde de Pombeiro, por via do seu casamento com Maria Rita de Castelo-Branco. O ano de 1787 corresponde a uma das fases mais importantes do seu percurso profissional: a nomeação para o importante cargo de Regedor das Justiças da Casa da Suplicação (25 de Julho de 1787).²⁶

²⁰ Anónimo – *Almanach de Lisboa*: Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1795, p. 28.

²¹ [Anónimo] – *Catálogo da importante e copiosa Bibliotheca dos Marquezes de Castello Melhor cujos livros serão vendidos em hasta pública, tendo a venda começo o mais brevemente possível*. Lisboa: Typografia Editora de Matos Moreira & C.ª, 1878. Catálogo disponível em bndigital.bn.br/projetos/200anos/condesCastelo.html.

²² Cit. SOUSA, D. Gonçalo de Vasconcelos e – *Estruturas e parentesco e poder na cidade de Lisboa dos finais do Antigo Regime (1770/1807)*. S.l., Armas e Troféus, 1992, p. 193.

²³ BARRETO, D. José Trazimundo Mascarenhas – *Op. Cit.*, p. 21.

²⁴ Idem, *ibidem*, p. 21.

²⁵ [Anónimo] – *Almanach de Lisboa*. Lisboa: Officina Patriarcal, 1782, p. 141 e *Almanaque de Lisboa*, Lisboa: Officina Patriarcal, 1783, p. 191-192.

²⁶ FARIA, Ana Leal – *A Diplomacia portuguesa de 1640 a 1845*. Lisboa: Tribuna da História, 2008, p. 262-263.

Além deste cargo prestigiante, acumulou outras funções não menos importantes: capitão da Guarda-Mor, sócio honorário da Real Academia das Ciências de Lisboa (ambas em 1788) e em 1791 é nomeado inspetor geral da Inspeção do Plano para a Reedificação da Cidade de Lisboa.²⁷ É altamente provável que esta nomeação política coincida com a encomenda do projeto arquitetónico do Palácio da Relação e Cadeia para a cidade de Lisboa a Cyrillo Volkmar Machado e a Ferreira Cangalhas. Em 1796 é nomeado Conselheiro de Estado,²⁸ sob a regência do príncipe D. João (1767-1826).

Mas a par da sua vocação profissional, José Vasconcelos e Sousa nutriu desde sempre uma admiração explícita pela poesia. Daí a sua plena abertura à reformulação da *Nova Arcádia*, ou *Academia de Belas Letras* no seu palácio, em 1790, sob a supervisão de Domingos Caldas Barbosa, “capelão da Casa da Suplicação e sócio da Arcádia de Roma”,²⁹ que desde 1783 se encontrava a viver com a família Pombeiro-Belas e a quem desde sempre foi bastante reconhecido.³⁰ A *Nova Arcádia* constituía-se como uma espécie de assembleia ou reunião de poetas e letrados, que declamavam e improvisavam poesia dos próprios intervenientes inseridos na estrutura académica literária, como se atesta na única publicação concebida no seu âmbito: *O Almanak das Musas*.³¹ Perante tudo isto, só assim se explica os elogios intensos de Cyrillo a José Vasconcelos e Sousa:

«Os Grandes e Ministros q. compõem actualm.te a corte de Portugal merecem occupar hum lugar distinto entre os estimadores da Arte porqu. tem efficazm.te protegido muitos artistas beneméritos. Não correrá o risco de parecer lisongeiro quem quizer elogiar este Fidalgo diante das pessoas que o conhecem? Elle ama cordialm.te as bellas artes assim como as sciencias: conhece-as, e sabe imaginar com admiravel sagasid.e as plantas de vastos edificios: trata os artistas habeis, e honrados com hua urbanid.e tão singular, q. não só lhes inspira sentimentos de amor

²⁷ Capitão da Guarda-Mor e sócio honorário da Academia de Ciências de Lisboa: In *Almanaque de Lisboa*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1789, p. 404. Inspector Geral para o plano de reedificação de Lisboa, In *Almanach de Lisboa*: Officina da Academia Real das Sciencias, 1792, p. 501.

²⁸ FARIA, Ana Leal – *Op. Cit.*, p. 263.

²⁹ Segundo a investigação de Luisa Sawaya, Caldas Barbosa pertenceu à Arcádia de Roma desde 1772. In SAWAYA, Luisa – *Domígos Caldas Barbosa: herdeiro de Horácio. Poemas no Almanak das Musas: Estudo crítico*. Lisboa: Esfera do Caos, 2015, p. 26.

³⁰ Ainda segundo a investigadora Luísa Sawaya, Domingos Caldas Barbosa tinha aposentos próprios no palácio.

³¹ BARBOSA, Domingos Caldas – *Almanak das Musas: oferecido ao génio português*. Lisboa: Officina de Filipe José de França, 4 Vols., 1793-1794.

e respeito, mas também lhes eleva os corações até o ponto de se poderem exceder, e produzir cousas mui sublimes».³²

José Vasconcelos e Sousa e Maria Rita de Castelo-Branco possuíam, igualmente, uma vertente de colecionadores e foram mecenas de vários artistas lisboetas, tanto pintores como escultores.³³ Cyrillo tece imensos elogios a Maria Rita de Castelo-Branco:

«Estas casas infundem respeito e inspiração alegria; mas as mais agradáveis são as q. forão ornadas debaixo da direcção da Sr.^a Marquesa, cuja bondade e delicadeza de gosto excede todo o encarecimento, possuindo também as mais amáveis virtudes, e sendo ornada pela natureza de todos os dotes raros do corpo e do espírito e do coração».³⁴

No Palácio Pombeiro-Belas existia igualmente uma galeria de pintura.³⁵ Cyrillo não especifica pormenorizadamente os autores das “preciosas pinturas” que constituíam a dita galeria (na Sala Arcádia), apenas cita que os condes de Pombeiro possuíam uma tela do italiano Pamigianino (1503–1540): “As paredes cobertas de setim e cercadas de arabescos coloridos sobre estuque branco são soberbamente decoradas com preciosas pinturas entre as quaes se admira a famosa taboa original de Parmesão.”³⁶ José Vasconcelos e Sousa e Maria Rita de Castelo-Branco foram igualmente retratados pelo italiano Domenico Pelligrini (1759–1840), que chegou a

³² Academia Nacional de Belas-Artes (Lisboa) – Espólio de Cyrillo Volkmar Machado. *Elogio aos protectores da Arte*, f. 22. Este manuscrito, constituído por 27 fólhos é um elogio a todos os reis, papas, príncipes, imperadores, pintores, amadores das belas-artes, na sua maioria europeus, que se dedicaram a proteger e a beneficiá-las. No intermeio Cyrillo faz referências a ilustres personagens do panorama português. Não se encontra datado, mas é evidente que foi escrito depois de 1801–02, pois Cyrillo refere-se a Vasconcelos e Sousa como Marquês de Belas. É provável que Cyrillo tivesse tido a intenção de publicar este *Elogio*.

³³ Contrataram o escultor Joaquim José de Barros Laborão, para conceber o obelisco da Quinta de Belas com a figura da Fama, e Faustino José Rodrigues, também escultor, discípulo de Joaquim Machado de Castro, para realizar uma estátua de Vénus. Cf. manuscrito atribuído a José Cunha Taborda – *Igrejas–Conventos–Casas–Quintas em Lisboa, e em alguns dos subúrbios que conservação pinturas, e outros objectos dignos de atenção*, f. 18. (Reservados da Biblioteca Calouste Gulbenkian, Caixa 173 A, datado depois de 1811).

³⁴ A.N.B.A. – *Elogio aos protectores da Arte*, f. 22.

³⁵ Em quase todos os palácios nobres da cidade de Lisboa existiram galerias de pintura sobre tela de artistas estrangeiros e portugueses. Alguns exemplos: o Marquês de Angeja possuía pinturas de Peter Paul Rubens (*O jardim do Amor*), e outras em maior num.^o na sua Quinta do Lumiar, assim como de Julio Romano, “huma obra prima, e mui digno de se ver” (cf. manuscrito atribuído a José da Cunha Taborda, *op. Cit.*, f. 17–18); a galeria do Marquês de Borba possuía mais de uma centena de quadros, incluindo obras de Ticiano, Joaquim Manoel da Rocha, Vieira Lusitano, André Gonçalves, Francisco Vieira. Fonte: A.N.T.T. – Digitarq: PT/ANBA/ANBA/1/001/00002.

³⁶ A.N.B.A. – *Elogio aos protectores da Arte*, f. 22.

Portugal por volta de 1803, tendo granjeado bastante sucesso no seio da burguesia endinheirada lisboeta e junto da família real portuguesa.

É deveras interessante a encomenda de um retrato de família a este artista italiano, porque a grande maioria das elites nobres não tinha o hábito de comprar arte a artistas de renome internacional, visto que o preço da sua arte devia ser bastante elevado para o mercado português de arte da altura. Esta perspetiva enaltece, ou confirma, o carácter mecenático de José de Vasconcelos e Sousa e sua mulher, assim como o gosto atualizado desta família por novas expressões estéticas, acrescentando à sua galeria de pintura obras de autores estrangeiros presentes em Portugal.

Novos dados relativamente à data de execução do ciclo de pintura mural do Palácio Pombeiro-Belas

É bastante provável que por volta de 1788 Cyrillo tenha dado início ao ciclo de pintura mural do Palácio Pombeiro-Belas. São relativamente escassos os indícios que remetem para esta afirmação, mas um depoimento de Cyrillo datado de 1793, aponta nesse sentido.³⁷ “Algumas reflexões sobre as inconveniências da Architectura escritas aos 21 de Junho de 1793 aos 45 annos da m/ vida”. Nesta “confissão” Cyrillo refere que o Conde Regedor foi o 1.º que lhe encomendou alguns desenhos de architectura.³⁸ Ou seja, presume-se que o conhecimento entre Cyrillo e José Vasconcelos e Sousa tenha sido anterior a 1793, e adveio certamente do ciclo de pinturas executadas pelo artista para o seu palácio. Deste encontro, pelos vistos bastante salutar e profícuo, Cyrillo deu a conhecer a sua vertente de arquiteto ao Regedor, que comungava igualmente de um gosto particular e profundo pela arquitetura, ao qual Cyrillo também aludiu: “sabe imaginar com admiravel sagacidade as plantas de vastos edifícios”. E de facto, na Biblioteca privada desta família, consta a obra de Matias Ayres Ramos da Silva Eça que, segundo Paulo Varela Gomes, “foi o primeiro escritor português do século XVIII a fazer um rasgado elogio da architectura romana”³⁹ na sua obra *Problema de Architectura Civil* (1777).

³⁷ Este documento foi citado pela primeira vez por Paulo Varela Gomes – *A Confissão de Cyrillo*. Lisboa: Hiena Editora, 1992, p. 15. A “Confissão” é constituída por dois fólhos de tamanho A3 e encontra-se no espólio de Cyrillo Volkmar Machado – Pasta N.º 5: *Papeis Desordenados em que se trata da pintura, esculptura e architectura*, macete 6.

³⁸ GOMES, Paulo Varela – *Op. Cit.*, p. 17.

³⁹ GOMES, Paulo Varela – *A Cultura Architectónica e Artística em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Editorial Caminho, 1988, p. 83.

Esta obra é de certa forma elucidativa do grau de interesse e atualização da família Castelo-Melhor relativamente à arquitetura civil portuguesa. Com toda a certeza, Vasconcelos e Sousa conviveu com as obras literárias que pertenciam à casa de seus pais e depois a seu irmão, António Vasconcelos e Sousa, 2.º marquês de Castelo-Melhor, pois até à data do seu casamento habitava na Calçada da Glória, no palácio deste.⁴⁰

É igualmente importante ter em conta que em 1788 Cyrillo já era um artista relativamente bem conhecido no panorama cultural da altura, em parte devido ao sucesso da sua Academia de Desenho (1780-1782). A data de 1787 foi marcante para este artista, pois viu reconhecido os seus esforços através da nomeação para o corpo docente de diretores da “nova” Academia do Nu sob a alçada da Casa Pia de Lisboa. Cyrillo, apesar de não ter tido formação em arquitetura, adquiriu durante a sua permanência em Roma alguns conhecimentos empíricos relativamente a esta ciência. A seguir à pintura e à escritura, a arquitetura foi uma das atividades a que mais se dedicou.

Também não é provável que José Vasconcelos e Sousa fosse encomendar um projeto de arquitetura a um pintor de história que não conhecesse, ou admirasse (afinal era a sua posição de Regedor e mesmo a sua nomeação para Inspetor para a reedificação de Lisboa que se encontrava em jogo). Pode-se mesmo concluir que as pinturas executadas para o Palácio Pombeiro-Belas foram uma espécie de “passaporte” para a encomenda do primeiro projeto arquitetónico a Cyrillo: o palácio da Relação e Cadeia que descreve pormenorizadamente na sua *Colecção de Memórias*.⁴¹ Por isso, não existem dúvidas que o ciclo de pinturas se iniciou antes de 1793. A data – 1788 – lançada pela autora do presente artigo, coincide com a ascensão de José Vasconcelos e Sousa ao importante cargo de Regedor das Justiças, sendo bastante provável que este e a sua mulher quisessem ornamentar o seu palácio de acordo com o novo estatuto de ambos, “abrilhantando” as diversas salas que acolhiam as novas práticas de sociabilidade da segunda metade do século XVIII.

Não existem dúvidas relativamente à autoria das pinturas do ciclo Pombeiro-Belas. Além de Cyrillo registar na *Colecção de Memórias* as temáticas que pintou: *O Triunfo das Artes*, *O Valor Português* e *Aldade de Ouro* para os marqueses de Belas,⁴² refere igualmente no *Elogio aos*

⁴⁰ O *Almanaque* referente ao ano de 1782, página 141, esclarece que vivia na Calçada da Glória e despachava igualmente os assuntos relacionados com a sua função de Desembargador: “despacha todos os dias de manhã”.

⁴¹ MACHADO, Cyrillo Volkmar – *Collecção de Memórias...*, 1823, p. 167-171.

⁴² Idem, *ibidem*, p. 307.

Protetores da Arte que Vasconcelos e Sousa: “Occupou no seu palácio da Bemposta a Cyrillo Volkmare a muitos outros pintores, e escultores.”⁴³

Uma encomenda ambiciosa para a decoração interior do Palácio Pombeiro-Belas

No Palácio Pombeiro-Belas existiram mais salas, além da Sala Arcádia, com pinturas murais de Cyrillo Volkmar Machado. Com base na informação contida no *Elogio aos Protectores da Arte*, conseguem-se “reconstituir” as pinturas que já não existem (ou estão ocultas) das antigas Saleta, Sala do Dossel e Salão dos Festins, compondo outrora algumas salas do palácio. Deve ter sido uma encomenda bastante ambiciosa, e mais um desafio para o artista na conceção do projeto pintoresco, assumindo esta um decalcado prestígio no currículo artístico de Cyrillo. No ciclo Pombeiro-Belas, a temática mitológica tornou-se preponderante, e mais especificamente na pintura do teto da Sala Arcádia assiste-se a um enlace entre a mitologia, a alegoria e a história figurativa europeia e portuguesa, num testemunho peculiar sem precedentes na história da arte portuguesa da segunda metade do século XVIII. Analise-se sumariamente a obra inexistente:

Saleta: Partindo da obra mural do italiano Guido Reni (1575-1642) Cyrillo baseou-se neste artista e na sua famosa pintura de teto para o palácio do cardeal Scipione Borghese, Casino del Aurora (1614), tendo sido a influência de José Vasconcelos e Sousa bastante determinante, como se averigua:



Fig. 1- Pormenor da pintura mural *Aurora*, de Guido Reni, concebida para o Palácio dell Casino (1613-1614).

⁴³ A.N.B.A. – *Elogio aos protetores da arte*, f. 21.

«No tecto da saleta mandou executar a ole hua das mais bellas invenções do Guido. A Aurora com olhos ainda sonolento, os cabelos em desordem, com o vestido de purpura q. lhe dá Ovidio, e os dedos cheios de rozas como a retrata Homero, depois de ter aberto as portas do Oriente vai dessipando as trevas da noite e fazendo desaparecer as estrelas. Apollo a segue e sentado no seu carro guia os ginetes q. as horas tinham ajaezado. Estas bellas filhas de Jupiter, destinadas a guardar as portas do céo, vão com danças festejando o nascimento do sol. Os cavallo ardentes parecem q. soprão e respirão fogo pela boca e narizes: e ve se q. o mesmo Apolo, pela attenção e vigor com q. sustenta as rédeas, tem bast.e trabalho p.^a as governar».⁴⁴

Sala do Dossel

«A casa do docel, foi pelo pintor dedicada a Marte, ou ao Heroismo Lusitano: alli se observão os trofeos levantados pelos portuguezes em todas as 4 p.tes do mundo conhecido, p.^a fazerem memoraveis aquellas victorias em que tambem mt.os avós dos senhores desta casa tiverão tanta partes?»⁴⁵

Esta sala, como o artista indica, dedica-a ao *Valor Português*, tema bastante caro a Cyrillo, revelando ao mesmo tempo a sua tendência para a representação de temas marcadamente nacionalistas, elegendo como temática favorita a epopeia dos Descobrimentos Portuguezes (já o tinha feito antes para o ciclo de pintura mural do Palácio Quintela, com a obra *O Concílio dos Deuses*).



Fig. 2 – Provável desenho de Cyrillo Volkmar Machado para a representação do *Valor Português* (Sala do Dossel do Palácio Pombeiro-Belas, Lisboa). Fonte: Academia Nacional de Belas Artes, disponível no Arquivo Nacional Torre Tombo – Digitarq: PT/ANBA/1/001/0002.

⁴⁴ A.N.B.A – *Elogio aos protectores da Arte*, f. 21v.

⁴⁵ Idem, *ibidem*, f. 21v.

Salão dos Festins

«No salão dos festins, que é huã grande e bellissima peça octangular colorio a fresco no painel do meio do tecto, Astréa, Juno, e Saturno; e nos 4 lados alegres paisagens com alguãs figuras alludidas a innocencia de costumes, atribuidos pelos poetas à id.e de ouro. Os angulos são ornados com estatuas de clar-éscuro fingindo de marmore branco, colocadas sobre pedestaes e sustentando hua platibanda q. serve de cornija ao painel do meio». ⁴⁶



Fig. 3 – Provável desenho de Cyrillo Volkmar Machado para as estátuas de claro-escuro fingindo mármore branco, datado no verso (1788). Fonte: Academia Nacional de Belas Artes, disponível no Arquivo Nacional Torre Tombo – Digitarq: PT/ANBA/I/001/0002.

Neste momento, apenas se conseguiu averiguar que as pinturas deste salão foram dedicadas à Idade de Ouro.

A obra existente: a Sala Arcádia (ou 1.^a Antecâmara do palácio)

A única pintura mural de Cyrillo que ainda subsiste no palácio, e um dos seus mais primorosos tetos, encontra-se nesta sala: *O Triunfo das Artes*, inscrito num teto com forma retangular, de dimensões consideráveis (cerca de 20 metros de comprimento). Colado aos topos encontra-se um repertório decorativo de arabescos italianizantes, em que se inclui o retrato de duas figuras femininas, uma de cada lado (não identificadas).

A percorrer a parte inferior do teto encontra-se uma sanca decorada com “arabescos” de raiz clássico-renascentista de derivação rafaelesca. A maior parte dos motivos antropomórficos e figuras infantis aladas

⁴⁶ Idem, *ibidem*, f. 21v e f. 22.

repetem-se em ambos os frisos (dois de maiores dimensões e outros dois de menores dimensões), à exceção do eixo central dos frisos maiores, que remetem para figuras ligadas ao universo representativo da mitologia, e de certo modo vinculadas ao *Triunfo das Artes*. É bastante provável que a profusa série decorativa de grotescos italianizantes tenha sido projetada pela mão de Cyrillo, mas a passagem para o estuque poderá eventualmente ser da competência de alguns dos discípulos de Cyrillo envolvidos no presente ciclo, como João Baptista e Tomás António de Bulhões.⁴⁷



Fig. 4 – Visualização geral da Sala Arcádia do Palácio Pombeiro-Belas, Lisboa. (Fonte: autora).

Atente-se na descrição deste teto por Cyrillo:

«No tecto da 1ª antecâmara pintado a óleo O triunfo da pintura e da poesia. Estas Musas sentadas no carro triunfal tirado pelo Pegasus, são protegidas e cortejadas por Apolo e Minerva, levando a ignorância manietada a seus pés. Hum grande e luzido acompanham.to dos principes e grandes personagens q. as tem amado as conduzem ao palacio de Jupiter. Atados ao seu carro como cativos vão os barbaros que concorrerão para a sua ruína. As divindades celestes e maritimas contemplao cheias de prazer hum tão pomposo espectáculo».⁴⁸

A temática principal que aqui se assume é, sem dúvida, um *Triunfo da Pintura e da Poesia*, claramente definindo as correntes de pensamento de Cyrillo (pintura) e José Vasconcelos e Sousa (poesia). É evidente que a pintura assume um destaque proeminente, pois a figura de Minerva a rodear docemente a figura feminina que representa a pintura, em sinal

⁴⁷ MACHADO, Cyrillo Volkmar – *Colecção de Memórias...*, 1823, p. 320-321.

⁴⁸ MACHADO, Cyrillo Volkmar – *Elogio aos protectores da Arte*, f. 22.

de proteção, assume a sua importância fulcral no universo artístico de Cyrillo. O cortejo de grandes figuras reais que se visualiza, como Catarina II da Rússia (1726-1796), Maria Teresa de Áustria (1717-1780), Frederico II, *o Grande* (1712-1786), D. Manuel I (1469-1521), Francisco I de França (1494-1547), juntamente com o papa Leão X (1475-1521), o imperador romano Augusto (63 A.C.-14 D.C) e Alexandre, *o Grande* (356 a.C.-323 a.C.), demonstra como estes foram determinantes na forma como protegeram artistas e motivaram a nobre arte da pintura, seja através da encomenda de obras de arte, seja pelas intensas reformas académicas que implementaram (mais referentes às figuras do *Setecento* europeu). Encontra-se de certa forma disfarçado a importância do legado da arte para a evolução cultural e económica de uma determinada sociedade (que Cyrillo acreditava) e que, no fundo, estas elites realengas demonstraram ser capazes de o fazer, ao dinamizarem os circuitos internos artísticos, além de terem sido responsáveis por políticas de modernização de variados sectores da sociedade civil. Mas sem dúvida que a poesia e a pintura deram o seu valioso contributo como iniciadoras do processo de imortalização destas figuras reais, e daí serem conduzidas em triunfo por estes que a amaram, para o palácio de Júpiter, morada dos deuses eternos do Olimpo, o espaço intemporal que lhes pertence por mérito próprio.

É deveras interessante o grupo central da composição: destaque para as figuras sincrónicas de D. Manuel I (colocou Portugal no centro do mundo) e do Papa Leão X, enunciando o peso da historiografia nacional assumida por Cyrillo em alguns dos seus ciclos de obras: no presente caso, o conhecimento da obra de Damião de Góis, *Crónica do Felicíssimo rei Dom Manuel* (1566-67), numa apologia pelas renovadas políticas inseridas no contexto dos Descobrimentos Portugueses. Este rei, segundo a mesma obra, mandou construir e renovar igrejas, mosteiros, castelos, fortalezas e outras obras.⁴⁹ O enfoque carismático relativo a uma época marcante para Portugal mostra que esta foi bastante admirada por Cyrillo.

O Papa Leão X foi “como seu pay Lourenço de Medicis o amigo e protector dos sabios e dos bons artistas.”⁵⁰ Estimador das artes, é natural que aqui se encontre a sua figura representada com a capa papal, pois também ele foi o grande protetor de Rafael Sanzio (1483-1520), o insigne artista do Renascimento italiano, tendo a sua obra percorrido vários séculos e constituindo uma grande fonte de inspiração para

⁴⁹ GONÇALVES, António Manuel – *Historiografia da Arte em Portugal*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1960, p. 6.

⁵⁰ A.N.B.A. – *Elogio aos protectores da Arte*, f. 10v.

todos os artistas de todas as áreas do saber artístico. É sintomático o comentário a Rafael inserido no elogio ao Papa Leão X:

«Aos emulos deste grande homem cujo espirito foi superior a todos os outros homens, parecerão excessivas as honras que se lhe fazião, e as sommas que sahião do thesouro para recompensar os seus trabalhos e os seus ajudantes: ellas erão sem duvida avultadas: mas se não fossem empregadas alli, ou ficarião inuteis ou serião dispendidas em objectos menos interessantes».⁵¹

A figura de Francisco I, também aqui representada, foi igualmente determinante no restabelecimento da arte no seu país:

«No tempo em q. ja a Pintura e as suas duas irmãs renascidas na Italia se hião divulgando pela Europa. Este monarcha desejou m.to velas luzir na França, e chamou a ella Andre del Sarto, O Rosso, o Primaticio, Leonardo de Vinci, e outros excellentes pintores escultores e architectos Italianos».⁵²

As duas figuras masculinas, logo a seguir ao grupo central, destacam-se pelas suas vestes romanas. Com toda a certeza estamos perante o imperador romano Augusto e talvez um amador das artes, Asímio Polio. Relativamente a Augusto, Cyrillo refere-se a ele nos seguintes modos:

«Este homem cobarde e sanguinario em quanto não se vio bem seguro no throno, reparou depois estes odiosos defeitos pela sua clemencia, e pela magnificiencia e amor as bellas artes. Ellas, vendo-se em toda a parte perseguidas pelas guerras, e pelos barbaros acharão nelle hum eficaz protector. As medalhas que fez cunhar pelos artistas gregos são as mais bellas que se conhecem. Juntou estatuas e pintura e não so encheu Roma de Magnificos edificios, mas era amigo dos que nesta parte o imitavam».⁵³

Quanto a Asímio Polio, menciona que:

«Gastou sommas immensas em colecções de objectos relativos ao estudo da arte que comprou para os expor em publica utilidade. Não cedia a Augusto seu amigo nem magnificencia nem em conhecimentos: foi orador, poeta e historiador; e o primeiro que abriu em Roma a Biblioteca pública».⁵⁴

⁵¹ Idem, *ibidem*, f. II.

⁵² Idem, *ibidem*, f. I.

⁵³ Idem, *ibidem*, f. 5v.

⁵⁴ Idem, *ibidem*, f. 6.

Para um dos principais representantes da Antiguidade Clássica, o conquistador Alexandre *o Grande* (e o seu cavalo Bucéfalo), o artista tomou como ponto de partida a obra de Domenico Rossi de 1704. A inserção da figura deste príncipe encontra-se amplamente relacionada com a temática aqui adotada:

«Entre as grandes acções imortais do grande Macedonio, será sempre celebrada a estimação que mostrou ás nossas artes, e a generosidade com que tratou Apelles, frequentando a sua Escóla para o vêr pintar, e dando-lhe, com os tesouros, até os affectos da bella Campaste».⁵⁵

É bastante interessante a figura do gladiador que outrora residia na Galeria Borghese, tendo aqui, muito provavelmente, um significado alegórico, associado à coragem. É igualmente evidente a afeição e o estudo sistemático dos grandes representantes da escultura antiga que Cyrillo nutriu desde a sua permanência em Roma (1776-77).

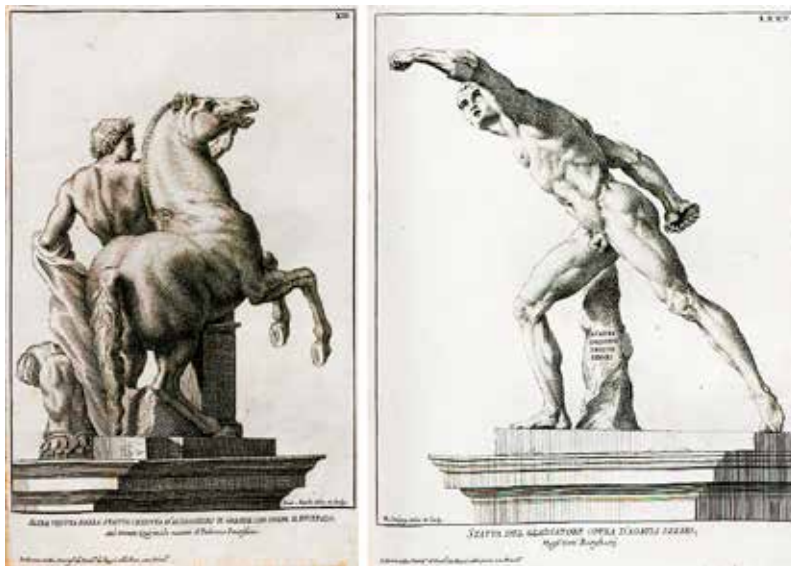


Fig. 5 e 6 – Fontes iconográficas utilizadas por Cyrillo Volkmar Machado para a concepção de Alexandre, o *Grande* e o *Gladiador* (Fonte: Domenico Rossi, *Raccolta di statue antiche e moderne data in luce sotto I gloriosi avupiej della santita di N.S. Papa Clemente XI. Illustrata colle sposizione a crasche duna imagine di Paulo Alessandro Maffei*. Roma: Stamperia della Pace, 1704).

⁵⁵ MACHADO, Cyrillo Volkmar – *As Honras da pintura, escultura, e architectura: discurso de João Pedro Bellori, recitado na Academia de Romana de S. Lucas, na segunda Dominga de Novembro de 1677, dia em que distribuirão os premios aos estudantes das tres Artes, cujas obras foram coroadas: sendo Principe da mesma Academia Mr. Le Brun*. Lisboa: Impressão Régia, 1815, p. 33-34.



Fig. 7 – Pormenor da figura do *Gladiador* presente no teto de Cyrillo Volkmar Machado, tendo como base a obra anteriormente citada. (Fonte: autora).

Na Sala Arcádia existe ainda uma importante galeria de retratos localizados por cima das oito sobreportas da sala. Estes retratos são personagens ilustres que se destacaram no panorama artístico e literário, tanto europeu como português. Cyrillo revela no seu *Elogio* as figuras que aqui se encontram representadas:

«Em 8 das sobreportas q. há na mesma casa estão outras tantas medalhas com os retratos de quatro grandes pintores e de quatro excell. tes poetas. Os primeiros são Rafael Corregio Ticiano e o nosso Franc.o Vieira Lusitano, e os segundos são Homero Virgilio Voltaire e Camoes».⁵⁶

⁵⁶ MACHADO, Cyrillo Volkmar - *Elogio aos protectores da Arte*, f. 22.



Fig. 8 – Galeria de retratos do Palácio Pombeiro-Belas, onde se podem ver em cima os retratos de Rafael, Corregio, Ticiano e Vieira Lusitano, e em baixo os retratos de Homero, Virgílio, Voltaire e Camões. (Fonte: autora).

A galeria de retratos é intensamente denunciadora da veia de retratista assumida por Cyrillo nesta pintura de teto, bem como o quanto foi determinante esta prática específica, ainda que, para ele, o pintor de história não se sobrepunha ao retratista. O retrato permite a imortalização de uma figura que se distinguiu no panorama universal, tornando-a assim do domínio público. Uma das obras que pertenciam à biblioteca pessoal de Cyrillo era a importante obra de Francisco de Holanda, *Do Tirar pelo Natural*, “o primeiro tratado do retrato na Europa.”⁵⁷

Considerações finais

Pode-se considerar o ciclo de pintura mural do Palácio Pombeiro-Belas como uma das melhores obras executadas por Cyrillo Volkmar Machado. Esta narrativa mista de carácter elogioso e enaltecimento de duas das artes mais importantes do contexto que se aborda encerra igualmente significados diversos e intrínsecos. Um deles é, sem dúvida, a ambição longamente cultivada e ambicionada pela consideração do valor artístico da obra de arte e a reivindicação de um estatuto dignificante, até mesmo profissionalizante, para o “fazedor de imagens”, uma problemática assumida por Cyrillo e por artistas contemporâneos, como Joaquim Machado de Castro (1731-1822). É evidente que se está perante o intenso debate que pautou grande parte do século XVIII

⁵⁷ ARRUDA, Luísa – “As leituras solitárias de Cyrillo Volkmar Machado e o ensino das artes do desenho”. RODRIGUES, Ana Duarte e MOREIRA, Rafael (coord.), *Tratados de Arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011, p. 107.

português, em torno da pintura ser considerada uma arte liberal, mas é igualmente preponderante o seu valor no tecido cultural e económico gerador de riqueza material, e a urgência pelo seu pleno reconhecimento e inserção na sociedade civil, como se atesta na obra *Conversações*:

«Com a modica despesa de algumas produções naturaes, o Pincel de Van-Dyck augmentou os fundos da nossa nação com muitos milhares de esterlinas. Assim os pintores, da mesma sorte que os historiadores, poetas, filósofos, e theólogos, concorrem por diversos caminhos, para se fazerem uteis ao genero humano, inda que em gráo desigual de merecimento; portanto, deve-se estimar este mesmo merecimento, á proporção dos talentos, que se requerem para ser perito em huma, ou outra destas profissões». ⁵⁸

De certa forma, encontra-se igualmente implícito o infértil caminho traçado pelos teóricos portugueses em relação à teoria das artes. À exceção de alguma tratadística anteriormente produzida que se focou na pintura, como por exemplo as obras de Francisco de Holanda (1517-1585), manuscrita e só editada no século XX, Félix da Costa Meesen (1639-1712), obra manuscrita e só editada no século XX; nos últimos anos do século XVIII, a partir de 1798, António Ribeiro dos Santos faz uma sucinta viagem pela pintura em Portugal, embora nunca tenha sido impressa. ⁵⁹ A par da parca tratadística lusitana, a tradução de obras estrangeiras concernentes à arte da pintura foi igualmente estéril. Em 1786 foi impressa no Porto a obra de M. Lacombe e só em 1799 foi traduzida a importante obra de Charles Alphonse Dufresnoy. Como se sabe, Portugal defrontou-se com a tardia implementação de uma academia de arte, sendo as academias artísticas os grandes pódios germinadores de confronto de ideias e de produção artística, definindo estratégias de pensamento e de fluidez normativa.

Daí o enfoque num *Triunfo das Artes* numa das salas do palácio dos condes de Pombeiro, que claramente partilharam com o artista o seu eruditismo. É, aliás, bastante sintomático que na biblioteca privada do Palácio Castelo-Melhor existissem obras tão importantes como a de Louis-Abel de Bonafous (Abbé de Fontenai) e a sua obra *Dictionnaire des Artistes* (edição de 1716), ou *À École d'Uranie: ou À Art de la peinture*, traduzida por Charles-Alphonse Dufresnoy (edição de 1780), o que revela a sensibilidade de forte pendor artístico de José Vasconcelos e

⁵⁸ MACHADO, Cyrillo Volkmar – *Conversações sobre a Pintura, Escultura e Architectura*, Lisboa: Of. Simão Thaddeo Ferreira, V.^a Conversação, 1798, p. 77.

⁵⁹ Biblioteca Nacional de Portugal (Lisboa). *Epistola sobre as Bellas-Artes em Portugal*. Cota: FR 420.

Sousa, assim como a sua abertura aos temas apresentados por Cyrillo para o ciclo de pinturas do Palácio Pombeiro-Belas.

É igualmente deduzível que o complexo processo imagético é executado com base num processo de estudo e leitura de obras de carácter historiográfico que circulavam em Lisboa, como já se atestou. É que Cyrillo já se considerava nesta altura um pintor de História, e este género de pintor tinha de abarcar e dominar variadíssimas temáticas para a construção única e intransponível da obra encomendada. A conquista do estatuto de pintor de História abarcava algumas responsabilidades acrescidas, pois tinha de saber os diálogos intrínsecos que a alegoria encarnava, assim como mitologia clássica (deuses e suas histórias), estar a par da historiografia nacional, da história universal e ainda da história de arte de cada país, assim como da literatura nacional. É neste sentido que o artista perscrutou algumas obras, determinantes no processo de abordagem para compor este teto figurativo, desde a obra de Denis Pierre Jean Chapillon de la Ferlé, *Extrait des diferentes ouvrages publiés sur la vie des peintres* (1772) e Gaspar Gutiérrez de los Rios, *Notícia general para la estimación de las artes* (edição de 1600).

É possível vislumbrar, igualmente, a importância de preservação da memória histórica portuguesa (D. Manuel I) e a admiração pelo legado literário da Antiguidade Clássica, como se pode constatar com a figura que carrega as faixas com os nomes de Homero e Virgílio (Asímio Pólio). A leitura iconológica da obra cyrilliana transporta narrativas durante tanto tempo adormecidas, encerrando sem dúvida o espaço pessoal do artista e as variações sintomáticas de gosto e consciências várias ocorridas no tempo de Cyrillo.

Sofia Braga – Licenciada em História – Variante de História da Arte (FLUL, 1998), Mestre em Arte, Património e Teoria do Restauro (FLUL, 2012) e doutoranda em História da Arte (FLUL, desde 2013). Curso de Conservação e Restauro de Pintura Antiga pelo Instituto de Artes e Ofícios (UAL, 2010). Tem-se dedicado ao estudo da pintura mural na arquitetura civil de finais do século XVIII e inícios do XIX. É autora de diversos artigos sobre pintura mural. No âmbito do doutoramento, encontra-se a investigar a obra artística de Cyrillo Volkmar Machado.

O MUSEU CASA DO DR. CARLOS BARBOSA GONÇALVES, JAGUARÃO, RS.

Carlos Alberto Ávila Santos

Carlos Barbosa Gonçalves nasceu em Pelotas no dia 8 de abril de 1851¹. Faleceu em Jaguarão aos 23 de setembro de 1933, cidade de sua família. Era descendente de Bento Gonçalves da Silva, líder da Revolução Farroupilha. Estudou em colégio interno no Rio de Janeiro e se bacharelou em Ciências e Artes. Ainda na então Capital Federal, cursou Medicina e recebeu o título de Doutor em dezembro de 1875, com 24 anos de idade. Viveu quatro anos em Paris, onde exerceu o cargo de chefe de clínica no Hospital Val de Grâce.

De volta ao Brasil e à Jaguarão, casou-se em 1879, com Carolina Cardoso de Brum, filha de um abastado fazendeiro jaguareense. Teve oito filhos. Mas, somente três sobreviveram à infância: Euribíades, Eudoxia e Branca. O primogênito teve dois filhos, Carlos Barbosa Gonçalves Netto e Lucy Barbosa Gonçalves, que não tiveram descendentes. A filha Eudoxia, casada com um diplomata, também não teve herdeiros. A caçula Branca, como era costume na época, abriu mão do matrimônio para cuidar dos pais, e faleceu solteira em fevereiro de 1970.

Carlos Barbosa Gonçalves fundou em 1882 o Partido Republicano de Jaguarão. Em 1883 defendeu a fundação da imprensa republicana no Rio Grande do Sul, contribuindo para a criação da “Federação”, periódico publicado em Porto Alegre a partir do ano seguinte de 1884. Como representante do Partido foi eleito à Câmara Municipal de Jaguarão, ascendeu a Deputado e dirigiu a Assembleia do Rio Grande do Sul. Assumiu o cargo de Governador do Estado em 1908, cujo mandato se estendeu até 1913.

Na cidade de Jaguarão, em 1886 o construtor Martinho de Oliveira Braga ergueu o edifício eclético que serviu como residência do vulto histórico rio-grandense e de seus familiares. Edificado em esquina de quarteirão, o palacete assobradado apresenta duas fachadas tripartidas – a principal e com maior número de ornamentos está voltada para a Rua XV de Novembro, a secundária e menos enfeitada está virada para a Rua Coronel de Deus Dias². Nesta última tem sequência um muro

¹ *A vida como ela foi*. Catálogo do Museu Dr. Carlos Barbosa Gonçalves. Jaguarão/Museu Dr. Carlos Barbosa Gonçalves: Evangraf, 2013.

² SANTOS, Carlos Alberto Ávila. *Eclétismo na fronteira meridional do Brasil: 1870-1931*. 2007. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo – Área de Conservação e Restauro).

de alvenaria com portão e gradil fundidos em ferro, que encerram o pátio interno da casa, ornado por uma fonte e pequeno espelho d'água situado no centro do espaço ajardinado (Figura 1).



Fig. 1 – Aspecto da caixa mural da residência e do soldado romano sobre o frontão.
Fonte: Fotos do autor, 2016.

Em 1975, a filha Eudoxia materializou o desejo de sua irmã Branca, que residiu e faleceu no casarão em 1970. Foi criada uma Fundação que se encarregou da organização e da conservação de um museu do vulto político, cuja diretoria reúne intelectuais da cidade envolvidos com a preservação do patrimônio jaguareense. Os pertences herdados pelas duas irmãs foram repassados à entidade. No ano 2000, a neta Lucy, única descendente da família, transferiu ao órgão suas propriedades existentes em Jaguarão: uma fazenda de criação de gado e algumas casas no centro urbano. A antiga moradia é mantida integralmente, graças às doações das filhas e da neta do homenageado. A diretoria da Fundação criada se ocupa da administração da estância e dos alugueis das residências legadas, cujos lucros são empregados na manutenção da casa/museu.

Destacamos na antiga residência os bens integrados ao ecletismo arquitetônico da campanha gaúcha (Figura 1). No exterior: as rusticações e os óculos do porão alto, que permitem a ventilação dos assoalhos das salas internas; as cornijas, que se desenvolvem horizontalmente ressaltando as divisões do frontispício, da platibanda, da fachada propriamente dita e do porão alto; as falsas colunas com capitéis coríntios; a platibanda vazada e preenchida com elementos modulados; os adornos dispostos sobre as vergas dos vãos; as compoteiras e a escultura do soldado romano, realizados em estuque; as portas-sacada de madeira com amplas vidraças protegidas pelos guarda-corpos de ferro fundido.

Relacionamos a alegoria do soldado romano que encima o frontão cimbrado da fachada principal, com a obra de Jacques Louis David intitulada “O Juramento dos Horácios”, realizada em 1784, cinco anos

antes da Queda da Bastilha. Na narrativa pictórica, o neoclássico francês representou as figuras dos três jovens irmãos, que juram ao pai o dever à pátria e o amor à família, prometendo sacrificar as próprias vidas pela grandeza de Roma, antes de partir para a guerra. O tema aludia e disfarçava os ideais revolucionários franceses, pelos quais militava o artista. A figura simbólica do soldado romano que encima o frontispício, como na pintura de David, reverencia os ideais republicanos do proprietário da casa. É provável que a estátua tenha sido moldada em cimento pelo próprio construtor do prédio. Pois, no dia 25 de outubro de 1901, uma notícia divulgou a inauguração de um obelisco na praça central de Jaguarão, que ostentava no topo a escultura alegórica da Liberdade, modelada em cimento por Martinho de Oliveira Braga³.

Nos ambientes interiores da casa senhorial foram empregados diferentes bens agregados, que enriqueceram a decoração dos cômodos. No vestíbulo – cuja soleira da porta exibe ladrilhos hidráulicos formando um tapete multicolorido –, degraus de mármore dão acesso a uma segunda porta de entrada, ou pára-vento⁴. Pinturas à mão livre cobrem as superfícies murais do recinto e exploram quatro grupos alegóricos (Figura 2). São figuras femininas de gosto clássico, com distintos atributos: engrenagem, âncora e correntes; ancinho, foice e ramos de trigo; compasso, globo terrestre, penas para a escrita, tinteiro e cartelas; instrumentos musicais, busto escultórico e pincel usado nas obras pictóricas. Elas remetem aos ideais positivistas – a indústria e o comércio, a agricultura, o conhecimento e as artes liberais – do francês Auguste Comte, através dos quais a República do Brasil alcançaria a ordem e o progresso, palavras estampadas na bandeira nacional.



Fig. 2 – Alegorias do positivismo no vestíbulo de entrada da moradia. Fonte: Fotos do autor, 2016.

³ Jaguarão. *DIÁRIO POPULAR*. Pelotas, p. 2, 25 out. 1901.

⁴ SANTOS, Carlos Alberto Ávila Santos (Org.). *Ecletismo em Pelotas: Portas e Pára-ventos*. Disponível em: < ecletismoempelotas.wordpress.com > Acesso em: 29 de agosto de 2016.

A sala de visitas conserva a mobília da época. Ainda permanecem as antigas cortinas de renda branca e as sanefas de veludo vermelho, que enfeitam e dão intimidade ao ambiente. Um quadro da árvore genealógica da família se destaca pendurado no muro, entre as janelas e as cortinas, como também uma pintura a óleo que retrata o político em tamanho natural. Curiosos objetos de bronze, prata, cristal e opalina estão dispostos sobre as mesas de centro e nas estantes e colunas dos cantos da peça. O teto foi forrado com palhinha e emoldurado com sucessivas cornijas de madeira. No centro deste, sobressai um arranjo floral estucado, do qual pende o lustre metálico com tulipas de vidro. Sobre os rodapés de mármore branco que circundam o ambiente, nos cantos e nas cimalkhas das paredes, desenvolve-se um friso realizado na técnica do estêncil, que explora acantos e arabescos em curvas e contracurvas de cor verde sobre o fundo creme, reforçados por pin-celadas à mão livre executadas com um tom escuro do ocre.



Fig. 3 – Aspectos da sala de visitas e das decorações parietais do ambiente.
Fonte: Fotos do autor, 2016.

Na sala de estar estão dispostos: o móvel em estilo *art nouveau*; sobre a mesinha central, a escultura em *petit* bronze de uma alegoria da Vitória; o gramofone; o lustre de cristal; pinturas e objetos exóticos. As superfícies murais foram pintadas na técnica do *trompe l'oeil* e fingem um lambri de madeira, arrematado nas extremidades – superior e inferior – com espécie de cordão enfeitado com acantos, que também simula a terceira dimensão e engana o olhar do visitante. Na sala de jantar, a grande mesa de refeições está posta para um banquete para doze convidados (Figura 4). Sobre a toalha de linho e bordada,

guardanapos no mesmo tecido com bordaduras, um centro de mesa, candelabros e talheres de prata, a coberta de porcelana branca pintada em tons do verde, copos e taças de cristal.

As paredes dessa sala foram divididas em duas áreas. A parte superior recebeu decorações na técnica do estêncil, que exploram acantos e nervuras sinuosas pintadas em azul escuro sobre o fundo azul claro. Pinceladas à mão livre num tom escuro do ocre se sobrepõem aos desenhos – dos módulos, formas ou carimbos – e salientam os elementos ornamentais. Os arranjos são contornados por um friso pintado através do estêncil com traços brancos, salientados por pinceladas à mão livre em marrom. Na parte inferior, a pintura decorativa imita um lambri de madeira – executada por meio das técnicas do estêncil, do *trompe l'oeil* e à mão livre – que representa espécie de parapeito vazado e preenchido por balaústres ornados com acantos, e pequeno pilar decorado com concha e frutas, por entre os quais despontam folhagens.



Fig. 4 – A sala de jantar e as pinturas em estêncil, *trompe l'oeil* e à mão livre que enfeitam as paredes. Fonte: Fotos do autor, 2016.

No quarto do casal, onde o leito está minuciosamente arrumado, uma cortina de tecido com motivos florais em relevo pende por detrás da cabeceira, como um dossel (Figura 5). Sobre o tampo da cômoda estão distribuídos: um conjunto de bacia, jarro e saboneteira moldados em vidro azul escuro com enfeites em relevo na cor branca, entre outros instrumentos de toalete, que se repetem sobre a penteadeira. Os dois móveis são complementados por espelhos bisotados. As paredes foram

pintadas em faixas verticais de um tom claro do ocre, e intercalam duas seções. Uma ornada por frisos com arabescos sinuosos em vermelho, realizados com o estêncil. Outra, através do *trompe l'oeil*, que, sobre o fundo neutro, simula delicados ramalhetes com laçarotes e pequenas flores de cor creme.



Fig. 5 – O dormitório e o detalhe da pintura mural executada em estêncil e em *trompe l'oeil*. Fonte: Fotos do autor, 2016.

Um ambiente de convivência da família conjuga uma segunda sala de estar com outra espaçosa mesa de refeições (Figura 6). Sopeiras, travessas e terrinas de louça branca pintada em azul se enfileiram sobre a toalha. Cadeiras de balanço estão colocadas junto à salamandra de aquecimento em ferro fundido, uma cristaleira expõe garrafas, jarros, taças e copos de cristal. Um relógio de pêndulo, algumas naturezas mortas e uma cópia de uma pintura de Goya ornam as paredes. Sobre uma mesinha auxiliar, um rádio elétrico. As seções inferiores das superfícies murais receberam pinturas em *trompe l'oeil* imitando lambri de madeira.

Na cozinha equipada com fogão à lenha, geladeira elétrica, cristaleiras e armários, a grande mesa está coberta com uma toalha de crochê (Figura 6). Tachos de cobre e estampas com motivos florais e frutas estão pendurados nos muros. O piso foi pavimentado com ladrilhos hidráulicos enfeitados com formas geométricas coloridas, formando um mosaico ou tapete ornamental de cimento e pigmentos. As seções inferiores das superfícies murais receberam revestimento de azulejos brancos com arremates em verde escuro, que contrastam com as áreas

superiores pintadas em um tom de verde claro. Na despensa, as paredes foram cobertas com pinturas na técnica da escaiola, são simulacros de placas de mármore de fundo branco com veios em azul. Enfeites exploram formas geométricas e orgânicas executadas em estêncil, e se sobrepõem aos fingimentos escaiolados.



Fig. 6 – Aspectos da sala de convivência e da cozinha. Fonte: Fotos do autor, 2016.

O banheiro recebeu pavimentação com ladrilhos hidráulicos, cujas peças são enfeitadas com elementos hexagonais traçados em negro sobre o fundo branco, e lembram os favos de mel. Um friso de ladrilhos coloridos emoldura a ornamentação. Azulejos brancos revestem as áreas inferiores das paredes, complementadas por peças esmaltadas de verde musgo, intercaladas por outras decoradas em relevo, com as figuras de pequenos vasos com flores, sobre o fundo branco. A banheira foi talhada em monolito de mármore cinza. Uma penteadeira com tampo também de mármore e espelho bisotado, sobre a qual estão colocados artigos de toalete e uma lamparina com quebra luz de vidro, ocupa um canto do ambiente, junto à janela. A pia é de louça branca pintada à mão, com flores de várias cores. As torneiras e os suportes das toalhas são de metal branco. Sobre o chão ladrilhado, uma balança e um conjunto de bacia, jarro e lixeira de faiança de cor lilás e decorações sobrepostas em branco, colocados sobre um tapete de crochê. Banquetas de madeira torneada complementam a decoração do ambiente.

Conclusão

O médico Carlos Barbosa Gonçalves se destacou no cenário político do Rio Grande do Sul durante o período da República Velha. Criou e militou pelo Partido Republicano na cidade de Jaguarão, onde assumiu o cargo de Vereador na Câmara Municipal. Ascendeu a Deputado e dirigiu a Assembleia Rio-Grandense. Foi eleito Governador do Estado em 1908. A residência do vulto histórico gaúcho – edificada em 1886 por Martinho de Oliveira Braga – ocupou espaçoso terreno de esquina de quarteirão. O palacete assobradado seguiu a estética historicista eclética que se desenvolveu na arquitetura da região da campanha entre os anos de 1870 e 1931.

Tanto na Europa como no Brasil, o ecletismo privilegiou as ornamentações dos prédios edificados para a burguesia que ascendeu com a industrialização, externa e internamente. A caixa mural da residência de Carlos Barbosa Gonçalves respondeu à tendência arquitetônica da época, na utilização do porão alto, que não só favorece a aeração dos assoalhos dos ambientes interiores. Mas, também, dá imponência à construção. A estátua do soldado romano sobre o frontão da fachada principal é simulacro dos ideais republicanos do proprietário, reafirmados nas alegorias pintadas à mão livre sobre as superfícies murais do vestíbulo de entrada.

Artistas e artífices desenvolveram diferentes decorações sobre as superfícies murais dos ambientes internos da moradia, nas quais se destacaram as técnicas do estêncil, do *trompe l'oeil*, da pintura à mão livre e da escaiola. A iconografia ornamental representou elementos florais e antropomórficos, formas orgânicas e geométricas, signos do positivismo que embasaram o Partido Republicano Rio-Grandense e a Velha República brasileira. Enfeites de estuque se sobressaíram nos tetos, mármore colorido foram aplicados aos rodapés, ladrilhos hidráulicos e azulejos revestiram os pisos e as paredes e – juntamente com os fingidos pictóricos de lambris de madeira e placas marmóreas – complementaram as ornamentações dos diferentes cômodos.

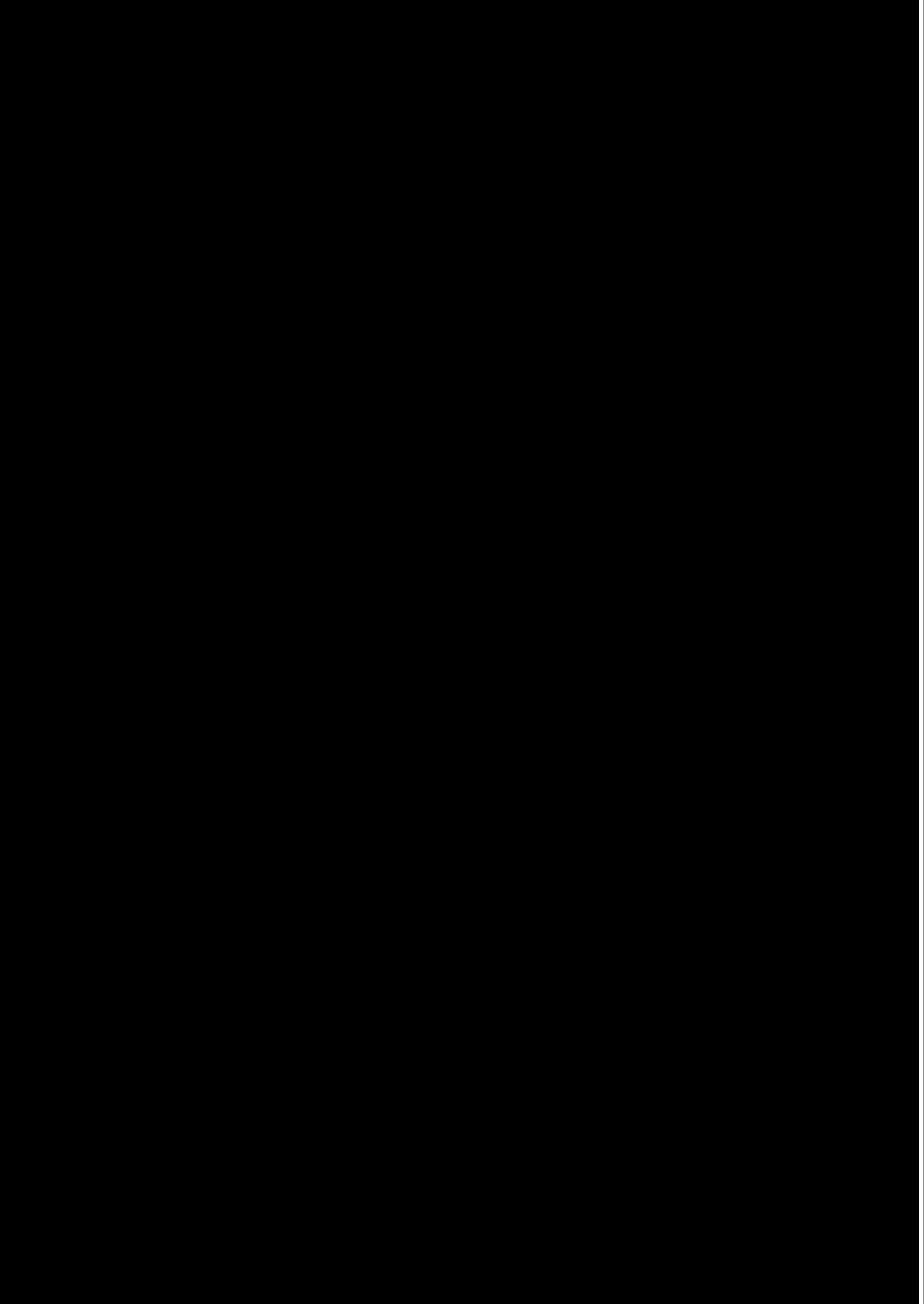
Os tapetes e as cortinas, os lustres e as lamparinas, os móveis de madeira torneada e os espelhos bisotados, os adornos fundidos em diversos metais nobres e os objetos decorativos de cristal, vidro e opalina enriqueceram os ambientes e materializaram o privilegiado status – econômico, político e social – alcançado pelo proprietário da casa e sua família. As louças, a prataria, as jarras, taças e copos de cristal dispostos sobre as mesas e nas cristaleiras revelam a etiqueta peculiar ao “bem receber os convidados” durante o período. As canalizações, as torneiras e os equipamentos da cozinha e do banheiro, as fiações da iluminação elétrica que nutrem os candelabros e os abajures, o

gramofone e o rádio – que reproduziam e noticiavam as novidades dos tempos modernos – são advindos da industrialização.

As técnicas decorativas e os materiais utilizados foram introduzidos na região por artistas, artífices e construtores imigrantes, originados de diferentes nações do Velho Mundo, que cruzaram o Atlântico almejando uma vida pródiga do outro lado do oceano. A maioria deles restou no anonimato. Grande parte dos bens móveis que ornamentam as salas internas do casarão foi importada da Europa. Copiando os países civilizados, os proprietários das casas senhoriais brasileiras materializaram seu prestígio econômico e cultural frente à sociedade, e alardearam suas ideologias. As moradias e as decorações dos espaços internos revelaram as formalidades sociais e a estética difundida pela burguesia ascendente com a industrialização, numa maneira de morar que ostentava as convenções da época, símbolos de modernidade e progresso.

É louvável a inteligente iniciativa dos herdeiros de Carlos Barbosa Gonçalves em conservar a construção e os objetos decorativos distribuídos nos ambientes interiores que, hoje, individualizam o museu/casa de Jaguarão. O objetivo de preservar a memória do antepassado da família – que se confunde com a história e o patrimônio da comunidade jaguareense – envolveu a sociedade local para a manutenção do órgão cultural, do qual se apropriaram os habitantes do lugar.

Carlos Alberto Ávila Santos – Licenciado em Artes pelo Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas. Especialista em Arte-Educação pelo Centro de Artes da UFPel. Especialista em Cultura e Arte Barroca pelo Instituto de Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto. Mestre em Teoria, Crítica e História da Arte pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutor em Arquitetura e Urbanismo – Área de Conservação e Restauro – pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia.



DO REI D.FERNANDO II AO PRESIDENTE SIDÓNIO. A PINTURA DE CLARO-ESCURO EM PALÁCIOS DA REGIÃO DE LISBOA – PAOLO PIZZI, PIERRE BORDES, EUGÉNIO COTRIM

Isabel Mayer Godinho Mendonça

Paolo Pizzi, Pierre Bordes, Eugénio Cotrim – três nomes de pintores decoradores praticamente ignorados da historiografia da Arte portuguesa, e que, no entanto, foram dos mais requisitados pelas elites portuguesas durante a segunda metade do século XIX e o primeiro quartel do século XX.

Especializaram-se na pintura ilusionista de claro-escuro (do italiano *chiaroscuro*) ou em grisalha (do francês *grisaille*) – a pintura que simula a decoração escultórica, em pedra ou em argamassa de estuque, através da utilização de diversas gradações de cinzas, pretos, brancos e sépias. Esta técnica de pintura, já referida nos alvares do século XV por Cennino Cennini no seu famoso tratado e por vários mestres e teóricos do Renascimento (como Leonardo da Vinci, Miguel Ângelo, Vasari e Alberti), foi retomada com grande vigor em pleno séc. XIX, numa época de revivalismos da arte e do gosto pelo passado.

Prova insofismável desta verdadeira moda são os muitos exemplos de pinturas de claro-escuro que chegaram até nós em interiores de palácios, edifícios públicos e igrejas, sobretudo em Lisboa e arredores, quer destes três pintores, quer de outros, seus discípulos ou seguidores¹.

Percorso biográfico e artístico de três pintores de claro-escuro

Pouco se sabe ainda sobre Paulo Pizzi, que para Portugal trouxe esta técnica em meados do século XIX. “*Pintor frescante de grande nomeada*”, no dizer do primeiro autor que lhe faz uma referência destacada², Pizzi

¹ Temos neste momento em preparação um estudo alargado sobre a actividade destes três pintores, que contemplará ainda as diferentes manifestações que a pintura de claro-escuro assumiu em Portugal na segunda metade do século XIX e inícios do século XX.

² Agostinho Gonçalves Picotas Falcão, *O município de Lisboa e as casas da sua câmara*, Lisboa, Companhia Tipográfica, 1902, p. 86. Guarda-mor da Câmara Municipal de Lisboa, Picotas Falcão descreveu em pormenor as obras de decoração levadas a cabo no edifício da Câmara de Lisboa, que substituiu o anterior, pombalino, destruído por um incêndio em 1867. Cf.

terá sido “*major n’um corpo de voluntários e membro de um grupo de vencidos da Sardenha [que] emigrou para a península [ibérica] junto de Carlos Alberto de quem depois se separou*”.

Como é sabido, o rei da Sardenha, Carlos Alberto, exilou-se após a sua derrota na batalha de Novara, face ao exército austro-húngaro, em Março de 1849. Numa fuga que durou 27 dias, atravessou a França e a Espanha (passando por León, onde assinou a abdicação a favor do filho), dirigindo-se ao Porto, local escolhido para o exílio. Viria a estabelecer-se desde 13 de Maio na Casa de Entrequintas (o actual Museu Romântico), onde morreria a 28 de Julho do mesmo ano³.

Pizzi permaneceu em Espanha até 1853, deixando obra documentada em Barcelona, onde pintou a abóbada da igreja jesuítica de Nossa Senhora de Belém e vários salões, tanto em casas particulares como na “*audiencia territorial*” (tribunal). Com ele trabalhou Pierre Bordes, referido na documentação do país vizinho como “Pedro Bordas”, seu discípulo, de nacionalidade francesa⁴. Bordes era natural de Tourne-oupe, uma pequena povoação não muito distante de Toulouse, no sul da França, pertencente à diocese de Auch, onde nascera em 1825⁵.

Pizzi e Bordes estavam já em Portugal em 1853⁶, trabalhando no ano seguinte nas obras de decoração do palácio da Pena⁷. Seguiram depois

a entrada que lhe dedica a Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, vol. X, Lisboa e Rio de Janeiro, Ed. Enciclopédia, p. 853.

³ Cf. Manuel Engrácia Antunes, “Elementos para o estudo da estadia no Porto de Carlos Alberto, rei da Sardenha”, em *Revista da Faculdade de Letras*, Porto, 2003, 1 série, vol. 2, pp. 545-573.

⁴ Sobre a actividade de Pizzi em Barcelona, cf. Andreo Avelli Pi i Arimon, *Barcelona antigua y moderna ó descripcion é historia de esta ciudad desde su fundacion hasta nuestros dias*, Barcelona, tomo I, 1854, p. 682, e o *Guía Completa del Viajero en Barcelona de Cayetano Cornet y Mas*, Barcelona, 1868. No relato de 1854, o autor refere, a propósito das pinturas da abóbada da igreja de Belém: “*As pinturas com que acabam de cobrir-se as paredes e a abóbada do interior do templo são de belo efeito na parte do claro-escuro, mas o gosto da sua composição harmoniza-se perfeitamente com o “churriguerismo” das pilastras da nave e das incrustações do embasamento. O pensamento é do pintor italiano Pizzi e a maior parte da execução é do oficial principal do referido pintor, senhor Bordas*”.

⁵ As informações sobre a sua naturalidade e filiação (era filho de José Jacques Bordes e de Maria Monthaudrie) constam do registo de nascimento da sua filha e do seu registo de casamento com Carlota de Jesus Couto, com quem então vivia na freguesia de S. José. Arquivo Nacional da Torre do Tombo (AN/TT), Arquivo Distrital de Lisboa, Santa Catarina, Livro 21 de Óbitos, fl. IIIv.

⁶ Cf. Picotas Falcão, ob. cit., p. 86.

⁷ Cf. José Teixeira, *D. Fernando II. Rei-artista, artista-rei*, Lisboa, Fundação da Casa de Bragança, 1986, p. 323.

para o Porto, onde pintaram uma sala no palácio da Bolsa⁸ e os tectos do teatro de S. João (1856) e da igreja de Santo Ildefonso (1857)⁹.

Pizzi regressou a França em 1857¹⁰. Apesar da curta permanência no Porto, os seus ensinamentos perduraram no norte de Portugal, na obra do seu discípulo, o pintor-cenógrafo João Baptista do Rio, natural de Viana do Castelo. Da autoria deste aluno de Pizzi são as pinturas decorativas em claro-escuro, seguindo a estética do manuelino, na igreja matriz de Viana do Castelo, desaparecidas nos restauros da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, e outras, de gosto revivalista, mas de pendor clássico, que ainda podem ser apreciadas no palacete da família Werneck, no palácio dos viscondes da Carreira e no Teatro Sá de Miranda, em Viana do Castelo¹¹.

Ao contrário de Pizzi, Pierre Bordes fixou-se definitivamente em Portugal. Regressado a Lisboa, constituiu família e exerceu ininterruptamente a actividade de pintor decorador durante mais 27 anos. Viria a falecer em casa, num andar da calçada do Combro, a 13 Agosto de 1884, com 59 anos de idade¹².

Das numerosas encomendas públicas e privadas que recebeu na capital portuguesa destaca-se a decoração das salas dos três pisos do edifício dos Paços do Concelho, que decorreu entre 1875 e 1879, pormenorizadamente descrita pelo guarda-mor da Câmara de Lisboa, Picotas Falcão¹³. Bordes projectou alguns dos tectos dessas salas, pintando outros, sozinho ou com a ajuda de pintores como Eugénio

⁸ Cf. Picotas Falcão, ob. cit., p. 86. Esta campanha pictórica não é referida nas várias monografias publicadas sobre este edifício.

⁹ Carlos de Passos, "O Porto na Arte Nacional", in *Nova Monografia do Porto*, Porto, Companhia Portuguesa Editora, 1938, p. 305. Estas pinturas já desapareceram.

¹⁰ Em Julho de 1857 foi-lhe concedido passaporte para ir para França. Arquivo Distrital do Porto, Governo Civil, Passaportes.

¹¹ Lúcia Rosas, "João Baptista do Rio e o programa pictórico revivalista da matriz de Viana do Castelo", in *Artistas e artífices no mundo de expressão portuguesa* (coord. de Natália Marinho Ferreira-Alves), Porto, CEPESE, pp. 85-91. Cf. ainda Maria Augusta d'Alpuim e Maria Emília de Vasconcelos, *Casas de Viana Antiga*, Viana do Castelo, Centro de Estudos Regionais, 1983, e Fernando de Pamplona, *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses*, vol. V, Barcelos, Livraria Civilização Editora, 1980. As pinturas em *trompe-l'oeil* do já demolido palacete portuense de António Bernardo Ferreira (marido da célebre "Ferreirinha") serão muito provavelmente também de sua autoria. Agradeço a Gonçalo de Vasconcelos e Sousa as informações que me facultou e a Maria de São José Pinto Leite a cedência das fotografias dos interiores deste palacete.

¹² AN/TT, Arquivo Distrital de Lisboa, Santa Catarina, Livro 21 de Óbitos, fl. 111v. Bordes morava então na calçada do Combro com Carlota de Jesus Couto e a filha do casal, Júlia Bordes.

¹³ Veja-se a nota 2.

Cotrim, José Maria Pereira Júnior (mais conhecido como Pereira Cão), Procópio Ribeiro, Columbano, Malhoa e António Manuel da Fonseca¹⁴.

Segundo Picotas Falcão, Pierre Bordes tinha já problemas de visão quando trabalhou nas pinturas da Câmara, socorrendo-se por isso da preciosa ajuda do seu “*discípulo dilecto*” e principal colaborador, Eugénio do Nascimento Cotrim (1849/1937)¹⁵. Este trabalhou com ele “*sempre de commum acordo, quer nas decorações e pinturas feitas no palacio das Côrtes, quer nos demais trabalhos de que Bordes se encarregava (...) embora só o nome do mestre figurasse em todos os contractos*”¹⁶.

Além das já mencionadas pinturas no edifício da Câmara de Lisboa, Bordes realizou muitas outras obras. Citamos, pela sua importância e dimensão, as pinturas bem documentadas que ainda hoje revestem coberturas e paredes das igrejas do convento das Salésias e do convento de S. Pedro de Alcântara, ambas em Lisboa, da igreja paroquial de S. Pedro de Barcarena e da igreja paroquial da Ajuda. A Bordes são ainda atribuídos “*alguns pequenos trabalhos, taes como pintar a escada do palácio do conde de Burnay, à Junqueira; o palácio dos condes de Penafiel; o dos condes de Ouguela ao Chiado, a sala das sessões da Camara dos Pares, etc.*”¹⁷.

Após a morte de Bordes, Eugénio Cotrim continuou a ser muito requisitado, decorando “*durante dezeseis anos (...) diferentes salas, quartos e gabinetes no real paço d’Ajuda, bem como (...) as principais casas de Lisboa e diferentes egrejas*”. Além dos trabalhos continuados na Ajuda, trabalhou nos palácios de Belém e da Cidadela, em Cascais, assinando em 1917, no palácio da Pena, a pintura do chamado “gabinete da rainha D. Amélia”, uma das suas últimas obras conhecidas, descoberta em restauro recente.

A sala árabe do palácio da Pena

A sala árabe do palácio da Pena foi a primeira obra de Pizzi em Portugal, coadjuvado, como vimos, pelo seu discípulo Pierre Bordes. Embora nada se conheça ainda sobre a formação do autor, as pinturas desta

¹⁴ Cf. Picotas Falcão, ob. cit., p. 86.

¹⁵ Cotrim era filho de José Severino Cotrim e de Henriqueta Maria Cotrim e natural da freguesia de Santa Maria de Belém. Em 1 de Maio de 1880 (vivia então na travessa da Arrochela, freguesia de Santa Catarina) casou com Mariana Adelaide Conceição Dias, na freguesia de Santos-o-Velho. AN/TT, Arquivo Distrital de Lisboa, Casamentos Santos-o-Velho, L^o 29-C, fl. 240. Faleceu em 1937, com 88 anos de idade.

¹⁶ Picotas Falcão, ob. cit., p. 86.

¹⁷ Picotas Falcão, *idem, ibidem*.

sala, bem perspectivadas e com um total domínio da técnica do claro-escuro, revelam um artista com uma sólida formação académica e uma experiência profissional continuada.

A pintura desta sala foi realizada em 1854, como pode deduzir-se da correspondência do guarda-mor do palácio ao secretário particular de D. Fernando, guardada no Arquivo da Casa de Bragança, em Vila Viçosa. A 22 de Outubro desse ano, Pizzi, alojado em Sintra, ia todos os dias ao palácio ver “*as obras da Salla*”, recomendando aos pedreiros que deixassem “*as paredes em pardo*”, de forma a poderem receber a pintura a têmpera que pretendia realizar. Ficamos ainda a saber que a pintura dessa sala foi realizada de acordo com os desenhos aprovados por D. Fernando, mostrando “*vistas do Palácio, Parque, as armas reais e as de S. M. El-Rei*”¹⁸.

Bastou contudo um Inverno chuvoso para as pinturas dessa sala mostrarem “*manchas escuras e brancas (...) entre os intervalos das columnas*”, como referido numa carta de Carlos Ronneberg, datada de 29 de Abril de 1855, guardada no mesmo arquivo¹⁹.

Pizzi recriou na sala árabe, de planta rectangular, coberta por abóbadas de cruzaria de ogivas, um espaço cenográfico ilusoriamente amplificado e rasgado por vãos de ressaibos islâmicos (polilobados, em ferradura e em arco peraltado), apoiados em renques de múltiplas colunas. Estes vãos fictícios multiplicam-se, quer dos lados das duas portas de acesso, quer nas duas paredes maiores da sala. Motivos decorativos naturalistas – troncos de videiras carregados de uvas e enrolamentos de acantos – envolvem os vãos das portas e preenchem totalmente os panos das abóbadas. Sobre os tímpanos das duas portas da sala, figuram as armas de D. Maria II e D. Fernando II, rematadas por coroa imperial, e as armas de um fictício monarca árabe, identificadas pelos dois crescentes e pelo turbante emplumado de remate.

¹⁸ Arquivo da Casa de Bragança (ACB), Casa Real, Século XIX, Palácio da Pena, Obras, relatório de 29 de Outubro de 1854 do mestre João Henriques. Citado por José Teixeira, ob. cit., pp. 323 e 341.

¹⁹ ACB, Núcleo D. Fernando, Correspondência de Carlos Ronneberg, Obras, maço 400. Agradeço a António Nunes Pereira as informações documentais que me facultou, reunidas no âmbito da pesquisa realizada por Bruno Martinho, em 2013, Parques de Sintra – Monte da Lua, S.A.

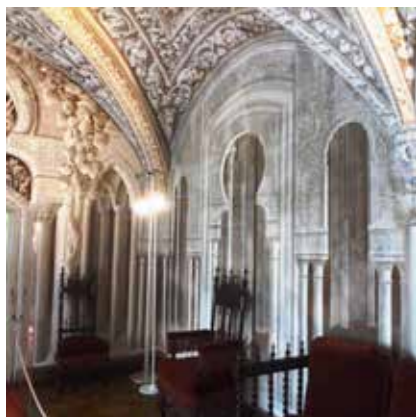


Fig. 1 – Palácio da Pena, Sintra, vista geral da sala árabe, fotografia de Isabel Mendonça.



Fig. 2 – Palácio da Pena, Sintra, as armas de D. Maria II e D. Fernando, pintadas sobre uma das portas da sala árabe, fotografia de Isabel Mendonça.



Fig. 3 – Palácio da Pena, Sintra, as armas de um rei árabe, pintadas sobre uma das portas da sala árabe, fotografia de Isabel Mendonça.

Nos panos das abóbadas, dentro de pequenos painéis triangulares, estão representados cavaleiros cristãos e árabes e cenas com figurinhas de calças tufadas. Mascarões e personagens com turbantes ou com o rosto coberto pelo véu islâmico rematam os ângulos das nervuras. Numa das paredes, Pizzi representou uma das já referidas “*vistas do Palácio*” aprovadas por D. Fernando em 1854.



Fig. 4 – Palácio da Pena, Sintra, pinturas do alçado lateral da sala árabe, fotografia de Isabel Mendonça.

A caixa da escada do palácio Burnay, em Lisboa

O palácio Burnay, situado na rua da Junqueira, em Lisboa, foi adquirido em 1882 por Henri Burnay, capitalista e banqueiro de origem belga que em 1886 recebeu do rei D. Luís o título de conde de Burnay. A compra foi feita em leilão proposto pelos herdeiros do seu último possuidor, D. Sebastião de Bourbon, infante de Espanha e neto de D. João VI, que em 1865 comprara a propriedade ao financeiro brasileiro Manuel António da Fonseca, por alcunha *o Montecristo*, que por sua vez a adquirira ao patriarcado de Lisboa²⁰.

A decoração da caixa da escada, que dá acesso ao piso nobre do palácio, a partir de um amplo vestíbulo, fez parte das obras de decoração realizadas pelo novo proprietário, com a intenção de o adaptar a sua residência principal. Segundo Picotas Falcão, a pintura que ainda hoje cobre integralmente as paredes e a cúpula deveu-se a Pierre Bordes, que, como vimos, trabalhou sempre em estreita relação com o seu ajudante Eugénio Cotrim. A ser verdadeira esta afirmação, o contrato para a obra de pintura da escada terá ocorrido entre 1882, a data da escritura de compra do imóvel, e Agosto de 1884, o ano da morte de Bordes. A análise de alguns elementos da decoração da cúpula obrigam-nos, como veremos, a colocar a hipótese de ter havido uma intervenção mais tardia, da autoria de Cotrim, já em inícios do século XX.

²⁰ Sobre a figura de Henri Burnay, o palácio da Junqueira e as suas colecções, cf. o catálogo da exposição, *Henri Burnay. De Banqueiro a Coleccionador*, Lisboa, Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, 2003.

A decoração em *trompe l'oeil* da caixa da escada do palácio Burnay é mais um exemplo notável de pintura, revelando um conhecimento apurado da representação perspéctica – por exemplo na ampla tribuna que ficticiamente se rasga sobre a porta de entrada do piso nobre –, e um total domínio da técnica do claro-escuro.

Tal como na sala árabe da Pena, também aqui a decoração preenche integralmente as paredes da caixa da escada, em forma de prisma oitavado, bem como a cúpula, em meia-laranja, rasgada por quatro janelas termais, num claro espírito de horror ao vazio. Duplas pilastras rematadas por capitéis compósitos extravagantes delimitam os cantos arredondados da caixa da escada, acima de um embasamento moldurado. Dominam os motivos decorativos clássicos, de gosto renascentista e barroco.



Fig. 5 – Palácio Burnay, Lisboa, escadaria principal, fotografia de Isabel Mendonça.



Fig. 6 – Palácio Burnay, Lisboa, cúpula da caixa da escada, fotografia de Isabel Mendonça.

Nas paredes da escada são sugeridos, em pintura ilusionista, além da ampla tribuna sobre a porta de acesso ao andar nobre, grandes nichos enquadrando os bustos de duas figuras emblemáticas: o deus Mercúrio, com o chapéu alado, representando o Comércio, e a deusa Atena com o seu elmo, figurando a Indústria, numa alusão às duas actividades em que assentou o império financeiro do proprietário da casa. A Abundância, proporcionada por estas actividades está amplamente representada nas pujantes grinaldas de frutos que rodeiam os nichos e o vão da porta de acesso ao primeiro piso, nas conchas, cornucópias e taças repletas de frutos, representadas nos capitéis das pilastras e nos panos da cúpula.



Fig. 7 – Palácio Burnay, Lisboa, representação do Comércio na parede lateral da caixa da escada, fotografia de Isabel Mendonça.



Fig. 8 – Palácio Burnay, Lisboa, caixa da escada, pintura em redor da porta de acesso ao piso nobre, fotografia de Isabel Mendonça.

Na cimalha em que assenta a cúpula assomam os bustos de quatro figuras, dentro de *tondi* (medalhões redondos, de gosto clássico): duas figuras femininas ainda jovens, com penteados e traje de gosto renascentista, um homem de meia-idade, com bigode, e um outro idoso, calvo e de barbas.



Fig. 9 – Palácio Burnay, Lisboa, pormenor da cimalha da caixa da escada, medalhão com busto representando possivelmente Henri Burnay, fotografia de Isabel Mendonça.

Nos panos maiores da cúpula estão figurados outros tantos medalhões com panóplias de armas. Nos panos menores, logo acima de grandes mascarões, figuras de meninos seguram instrumentos variados, simbolizando a Arquitectura, a Escultura, a Pintura e a Música. O menino que representa a Arquitectura segura uma tela onde se desenha o alçado do torreão central do palácio.

O busto do homem já idoso é uma óbvia representação do conde de Burnay, tal como foi representado em 1901 pelo pintor francês Ernest Bordes²¹. Quanto ao busto do homem de meia-idade, poderá talvez figurar o pintor Eugénio Cotrim, que aqui se teria retratado ao lado do mecenas da obra (como fizera João Baptista do Rio, o discípulo de Pizzi no Porto, que também se representara em busto no tecto de uma das salas que pintou no palácio dos Werneck, em Viana do Castelo²²).

Se aceitarmos como certa a atribuição a Pierre Bordes das pinturas desta escada, avançada por Picotas Falcão, e como altamente provável a identificação do busto do homem idoso com Henri Burnay, teremos que admitir uma segunda intervenção mais tardia de Cotrim na pintura da caixa da escada do palácio Burnay²³.

Decorações tardias no palácio da Pena

A inscrição “*Eug. Cotrim 1917*” na sala hoje conhecida como “gabinete da rainha D. Amélia”, recentemente posta a descoberto no palácio da Pena, além de ter trazido novas informações sobre a actividade deste pintor, revelou a curiosa persistência, numa data já bem tardia, do gosto pela pintura de claro-escuro associada ainda aos revivalismos neo-góticos.

A sala árabe, pintada por Pizzi e Bordes em 1854, serviu claramente de inspiração à pintura de Cotrim. Arcos trilobados apoiados em colunas rasgam-se ficticiamente nas paredes da sala, embora sem o peso cenográfico da sala árabe e a densa decoração aí dominante. No

²¹ Embora ambos franceses e até originários de dois departamentos vizinhos, não parece haver qualquer relação familiar entre Ernest e Pierre Bordes. Agradeço a Gonçalo de Vasconcelos e Sousa ter-me alertado para a óbvia semelhança entre o busto pintado no tecto da caixa da escada e o retrato do conde de Burnay de 1901. Cf. o retrato em *Henri Burnay. De Banqueiro a Coleccionador*, ob. cit., pp. 178-181.

²² Cf. Maria Augusta d’Alpuim e Maria Emília Vasconcelos, *Casas de Viana Antiga*, ob. cit., p. 114.

²³ Outras intervenções na decoração da caixa da escada tiveram lugar em Setembro de 1901, com a vinda de Paris das bolas em vidro que ainda hoje decoram o corrimão dos dois lances da escada forrado de veludo franjado. Cf. AN/TT, Arquivo Burnay, C. 43. Cf. *Henri Burnay. De Banqueiro a Coleccionador*, ob. cit., p. 271.

tímpano da porta de acesso, em forma de arco em ferradura, destaca-se a esfera armilar rodeada de enrolamentos vegetalistas, contrastando com um fundo de tons castanhos. As parras de videira e as ramadas de carvalho mantêm o pendor naturalista de outras pinturas de Cotrim.



Fig. 10 – Palácio da Pena, Sintra, pintura na parede lateral do gabinete da rainha D. Amélia, fotografia de Isabel Mendonça.



Fig. 11 – Palácio da Pena, Sintra, a esfera armilar sobre a porta do gabinete da rainha D. Amélia, fotografia de Isabel Mendonça.



Fig. 12 – Palácio da Pena, Sintra, assinatura de Eugénio Cotrim no gabinete da rainha D. Amélia, fotografia de Isabel Mendonça.

O rei D. Fernando, o ilustre mecenas da obra da Pena, tinha falecido há muito e a instituição monárquica fora substituída pela república sete anos antes. Comandava agora os destinos da nação o “presidente-rei” Sidónio Pais, que muito apreciava o seu “*refúgio misterioso do palácio da Pena*”²⁴. Estando o palácio já então aberto ao público, tudo indica que a pintura de claro-escuro desta sala e de outras que Cotrim terá pintado na mesma altura²⁵ teve em conta a preservação da imagem

²⁴ José-Augusto França, *Os anos vinte em Portugal. Estudo de factos sócio-culturais*, Lisboa, Presença, 1992, p. 16.

²⁵ Embora sem documentação que o confirme, tudo indica que as pinturas das várias divisões situadas entre a sala árabe e o gabinete da rainha D. Amélia tenham sido realizadas na mesma campanha por Cotrim. Nestas divisões, as paredes e tectos são decorados com tracerias neo-góticas, dinâmicos arabescos, motivos geométricos e enrolamentos vegetalistas, em tons bege, castanho e verde seco, lembrando o modo de trabalhar daquele pintor.

romântica de um monumento representativo do passado histórico da nação portuguesa.

Notas conclusivas

Os três exemplos que acabámos de referir – a sala árabe do palácio da Pena (1854), a caixa da escada do palácio Burnay (c. 1883 / c. 1901) e o gabinete da rainha D. Amélia, igualmente no palácio da Pena (1917) – revelam como o gosto pela pintura de claro-escuro se manteve inalterado ao longo de várias décadas: no palácio do argentário conde de Burnay, em Lisboa, e em Sintra, no palácio da Pena, respondendo a encomendas do rei D. Fernando II e do presidente Sidónio Pais, já em tempos republicanos.

A linguagem decorativa romântica presente nos três interiores palacianos que passámos em revista oscila entre os revivalismos da arte islâmica, manuelina e tardo-gótica (no palácio da Pena) e um gosto clássico, numa curiosa simbiose de motivos renascentistas e barrocos (no palácio Burnay).

A par do domínio da técnica do claro-escuro revelado pelos três artistas considerados – Pizzi, Bordes e Cotrim – destacam-se os seus conhecimentos na representação da perspectiva, nas ousadas quadraturas que delinearam, sugerindo fictícios espaços arquitectónicos.

Finalmente, a evidente qualidade destas obras, associada a períodos mais curtos de execução e a custos necessariamente inferiores, quando comparadas com as obras de estuque de baixo-relevo que imitavam, ajudam a explicar o elevado número e a dimensão de algumas das encomendas a que estes artistas deram resposta.

Anexo

Referências às obras de pintura decorativa realizadas por Pierre Bordes e Eugénio Cotrim, extraídas da obra de Agostinho Gonçalves Picotas Falcão, *O município de Lisboa e as casas da sua câmara, Lisboa, Companhia Tipográfica, 1902, pp. 86-87:*

“O tecto desta sala²⁶, que é de bellissimo efeito, foi delineado pelo fallecido pintor Pierre Bordes e executado por diversos artistas, entre os quaes Procopio, pintor scenographo de algum merecimento, e Eugenio do Nascimento Cotrim. Pierre Bordes veio para Lisboa em 1853 em companhia do seu professor o pintor italiano Pizzi, que

²⁶ Picotas Falcão refere-se à pintura da sala das sessões do edifício da Câmara Municipal de Lisboa.

emigrou para a península junto de Carlos Alberto de quem depois se separou.

Pizzi tinha o posto de major n'um corpo de voluntários, e fazia parte de um grupo de vencidos da Sardenha. Era pintor frescante de grande nomeada.

Logo que chegaram a Lisboa, Pizzi e Bordes foram para o Palacio da Pena, onde pintaram uma sala, e estiveram também no Porto, onde pintaram uma outra sala no palácio da Bolsa.

Pizzi seguiu para França, deixando em Portugal o seu discípulo Pierre Bordes, o qual conseguiu fazer n'este paiz alguns pequenos trabalhos, como pintar a escada do palácio do conde de Burnay à Junqueira; o palácio dos condes de Penafiel; o dos viscondes de Ouguella ao Chiado; a sala das sessões da Camara dos Pares, etc.

Em 1875 foi Bordes encarregado de alguns trabalhos no edificio dos paços do concelho, começando por pintar uma casa no terceiro pavimento, que serve actualmente de gabinete ao senhor José Luiz Monteiro, dignissimo architecto de quem já fallámos.

Concluido este trabalho, pintou diferentes salas, as quaes a seu tempo descreveremos, e a galeria do andar nobre.

Em 1875 Pierre Bordes trouxe para a Camara o seu discípulo Eugenio do Nascimento Cotrim, com quem trabalhava desde 1864.

Bordes e Cotrim desde essa época trabalharam sempre de commun acordo, quer nas decorações e pinturas feitas no palacio das Côrtes, quer nos demais trabalhos de que Bordes se encarregava.

Os projectos das salas das sessões de que estamos tratando são, podemos dizer, mais de Cotrim de que Bordes, pois que por esta época este ultimo já estava muito cansado da vista e por isso era Eugenio Cotrim quem fazia os projectos, embora só o nome do mestre figurasse em todos os contractos.

Eugenio Cotrim já ao tempo tinha sido encarregado de trabalhos importantes, mesmo fóra da camara municipal, taes como a decoração d'uma casa de jantar e outra de bilhar na cidadella de Cascaes, a sala da biblioteca da escola polytechnica, o salão do real conservatorio de Lisboa, a sala das sessões do supremo tribunal de justiça, o vestibulo do palácio do museu nacional, às Janellas Verdes, etc., etc.

Durante dezeseis anos decorou este artista diferentes salas, quartos e gabinetes no real paço d'Ajuda, bem como tem decorado as principais casas de Lisboa e diferentes egrejas.

Ao dar a biographia do grande decorador Pierre Bordes não quisemos esquecer Eugenio Cotrim, seu discípulo dilecto.

Pierre Bordes faleceu em 1884 e com elle foi-se um dos primeiros, senão o primeiro pintor de claro-escuro que tivemos por aquella época”.

Isabel Mayer Godinho Mendonça – Doutorada em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (2000), mestre em História da Arte (1995), licenciada em História da Arte (1989) e em Filologia Germânica (1972) pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Docente da Escola Superior de Artes Decorativas da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva (1990/2011) e directora da mesma instituição (2006/2010), é investigadora integrada do Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e bolsreira de pós-doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Entre os seus temas de investigação contam-se as artes decorativas portuguesas e as relações artísticas Portugal / Itália no séc. XVIII. Tem vários estudos publicados sobre estas temáticas.

A CONTRIBUIÇÃO DOS BRASILEIROS DE TORNA-VIAGEM PARA O CULTO DO CONFORTO NA CIDADE DO PORTO. O CONDE DE SILVA MONTEIRO E OS SEUS MODOS DE HABITAR

Maria de São José Pinto Leite

Cada época tem o seu vocabulário próprio, reflexo de vivências e modos de sentir distintos dos anteriores, que se desenvolvem numa dicotomia de continuação e contraste. O século XIX é caracterizado pela palavra conforto. Recuperada pelos ingleses durante a centúria de Setecentos, foi reintroduzida na cultura francesa na primeira metade de Oitocentos e redefinida à luz duma mentalidade nascente que, aos poucos, contaminou o quotidiano das classes favorecidas¹, quer em França quer nos países da sua zona de influência como Portugal². Do significado etimológico de assistência e socorro, o vocábulo passou a ser utilizado com o sentido de bem-estar material, englobando as comodidades e equipamentos modernos que facilitavam a vida quotidiana³. Visto como apanágio dos povos evoluídos e fruto do progresso, o conforto tornou-se um novo «deus» a que as casas da alta burguesia do Porto prestaram culto, concretizando-se em práticas de mecanização e higiene sem as quais a vida de um povo não poderia, doravante, ser considerada civilizada.

Assim se afastou de quaisquer modelos que pudessem ser encontrados nas civilizações passadas para se erigir numa forma de vida totalmente nova, decorrente da revolução industrial⁴ e própria da emergência de uma classe poderosa e ávida de construir para si mesma um lugar

¹ Vd. LE GOFF, Olivier – *L'invention du confort. Naissance d'une forme sociale*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1994, p. 26.

² Vd. FRANÇA, José-Augusto – *A arte em Portugal no século XIX*. 3.^a ed. Lisboa: Bertrand Editora, 1990, vol. 2, p. 372.

³ Vd. LE GOFF, Olivier – *L'invention du confort. Naissance d'une forme sociale*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1994, p. 26.

⁴ Os primeiros e mais completos catálogos de materiais e apetrechos para a casa são, precisamente, de origem britânica e divulgaram-se por toda a Europa, sendo manuseados para encomendas, mas também como fonte de modelos decorativos modernos e, por isso mesmo, confortáveis. Aliás, é importante verificar que a publicidade do mesmo género inserida nos almanaques portugueses da época publicitava marcas estrangeiras vendidas nas boas casas de comércio nacionais, utilizando expressões que remetiam para essa ânsia geral de conforto lado a lado com a afirmação de que os preços seriam compatíveis com a bolsa dos potenciais compradores.

importante e influente na esfera social, através de práticas e vivências que se repercutiram nos seus espaços residenciais e na sua vida pública. Tornou-se, pois, o objetivo máximo da classe burguesa que via nas manifestações materiais do conforto o caminho perfeito para se afirmar socialmente, num esforço de aproximação à aristocracia com quem se ia começando a ligar por laços de casamento, legitimados pelo poder económico e relevância social que as competências adquiridas numa vida de trabalho com sucesso lhe outorgavam. Ao preencher o universo semântico da palavra confortar de bens móveis que, somente pela sua presença e subsequente utilização⁵, geravam bem-estar, a cultura oitocentista afastou-a da seu sentido primeiro de suporte espiritual, mas, simultaneamente, do significado de luxo e espaço com que era empregue na centúria anterior pela, então, classe dominante.

Esta nova conceção de vida confortável porque moderna e progressista materializou-se em desafios, práticas e representações que encontraram a sua concretização na casa de habitação, vista como a prova mais evidente do sucesso, «*sinal indispensável de notabilidade para os burgueses*»⁶. Vivendo um período de acalmia e desenvolvimento, após a turbulência que caracterizou as primeiras décadas de Oitocentos, a cidade do Porto recebeu, a partir de meados do século, múltiplas habitações que, embora mantendo, frequentemente, a sobriedade exterior, sofreram modificações significativas a nível de estrutura interna, decoração e equipamentos para se adequarem aos ideais de vida preconizados. Entre as edificações relevantes, erigidas ou reestruturadas, é significativo o número de proprietários incluídos na designação de brasileiros de torna-viagem, que, através das suas casas, testemunharam dos vários aspetos abrangidos pela nova noção de conforto que, para além de exprimir o viver bem no interior da sua habitação, compelia a nela receber bem os seus pares em práticas de representação e graus de intimidade mais ou menos elaborados⁷.

⁵ O facto de possuir equipamentos e objetos potenciadores de conforto não gerou, por si só, uma vida diferente e regida pelos novos cânones do progresso. Entre o ter e o usar criou-se um fosso que só o passar dos tempos foi colmatando e a acumulação de objetos supérfluos e um certo horror ao vazio, notório nas casas burguesas da época, constituíram mais uma prova da contradição entre as teorias preconizadas e a sua implementação na vida quotidiana.

⁶ Vd. PERROT, Michelle – Funções da família in ARIÉS, Philippe; DUBY, Georges (dir.) – *História da vida privada*. Porto: Edições Afrontamento, vol. 4, pp. 307-323.

⁷ Vd. MOTA, Nelson – *At home com a burguesia do Porto. Fronteiras entre o público e o privado*, pp. 519 e 535-536 in *ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10716.pdf* (23-05-2016/18:00).

Paradigma deste novo estado de coisas e da «civilização material»⁸ que se vai afirmando, é a personalidade de António da Silva Monteiro. Nascido em 1822 na cidade do Porto, numa família de comerciantes, emigrou com seu irmão para o Brasil, onde juntou larga fortuna através duma atividade comercial solidamente estabelecida e que vigorou mesmo depois do regresso a Portugal⁹. De volta à sua cidade natal, instalou-se com as comodidades que a fortuna amealhada permitia, integrando-se na vida pública e ocupando inúmeros cargos, entre os quais se destacam a vice-presidência da Câmara Municipal do Porto e a presidência da Associação Comercial e da Sociedade do Palácio de Cristal. Continuou, paralelamente, uma dinâmica atividade empresarial com ligações a diversos ramos industriais e aos transportes¹⁰, mas não descuroou as ações filantrópicas e de cariz social. Aliás, a preocupação de levar o progresso às camadas mais desfavorecidas era, também, apanágio de algumas destas personalidades que viam nas suas manifestações o garante de uma paz social duradoura¹¹. Foi, aliás, neste sentido que António da Silva Monteiro e outros brasileiros de torna-viagem como o barão de Nova Sintra¹² e o conde de Ferreira¹³ dedicaram tempo e fortuna

⁸ Vd. LE GOFF, Olivier – *L'invention du confort. Naissance d'une forme sociale*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1994, p. 32.

⁹ Vd. <http://www.museu-emigrantes.org/docs/titulados/CONDE%20DA%20SILVA%20MONTEIRO.pdf> (8 de Fevereiro de 2016 /15:45 h).

¹⁰ António da Silva Monteiro esteve ligado à Companhia do Caminho de Ferro da Póvoa, à da Tanoaria a Vapor, à Companhia Aurifícia e à Fábrica de papel de Ruães, para além dos empreendimentos do porto de Leixões e do caminho-de-ferro que, a ser feito, ligaria Salamanca à fronteira portuguesa.

¹¹ Em finais do século XIX, mas sobretudo nas primeiras décadas do século XX, surgiu como fundamental o direito a uma habitação digna e com o chamado conforto mínimo que foi evoluindo da instalação elétrica para a água corrente e um equipamento sanitário básico. Vd. MATOS, Fátima Loureiro de – Os bairros sociais no espaço urbano do Porto: 1901-1956. *Análise Social*, 1994 (3.0), vol. 29, pp. 677-695: [analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223377379T2hXG0aa5Rv092L3.pdf](https://www.ics.ul.pt/documentos/1223377379T2hXG0aa5Rv092L3.pdf) (8 de Fevereiro de 2016 /16:04 h).

¹² O industrial e comerciante José Joaquim Leite Guimarães, barão de Nova Sintra, foi uma destacada personalidade no Porto, cidade onde se radicou, depois de ter voltado do Brasil e após ter viajado pela Europa e mesmo vivido em Paris. Em 1865, ergueu uma imponente casa para sua habitação e, para além da vida empresarial, notabilizou-se por uma meritosa obra dedicada à educação. Para uma resenha biográfica, vd. <http://www.arqnet.pt/dicionario/novaci.html>. O seu irmão, António José Leite Guimarães, barão da Glória, foi o proprietário da Quinta do *Beau Séjour* em Lisboa que comprou à viscondessa da Regaleira em 1859 e onde promoveu melhoramentos, principalmente, a nível do espaço exterior.

¹³ Joaquim Ferreira dos Santos, o conde de Ferreira, nasceu em 1782, emigrou para o Brasil onde fez fortuna. De volta ao Porto, prosseguiu a sua atividade comercial e bancária, mas foi a ação benemérita que o notabilizou. Sem descendência direta, legou os seus bens para a construção de escolas e para a edificação de um hospital para tratamento de doenças do foro psiquiátrico. Vd. *Os brasileiros de torna-viagem*: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/53996/2/eugeniodossantosbrasileiro000121186.pdf> (8-02-2016 /15:50 h).

a obras de benemerência e de educação fundando escolas, albergues e hospitais¹⁴. Como outras personalidades da época, fez uma viagem de recreio pela Europa antes de se instalar em Portugal¹⁵ e, ao voltar, escolheu a nova rua da Restauração para o seu domicílio principal. Com abertura aprovada pela Junta das Obras Públicas em 13 de Outubro de 1815, esta via levou muitos anos a concluir¹⁶, mas, em 1844, a planta de Perry Vidal já a apresenta em toda a sua extensão e ligada à Alameda de Massarelos. Integrada numa zona de mareantes de poucos recursos económicos, a nova artéria foi considerada «*a flor da freguesia*»¹⁷, já que, no ano de 1875, não contava com uma única família pobre. A escolha deste local pode ter sido motivada pela relativa proximidade do centro urbano a das instituições às quais se dedicou, ao mesmo tempo que lhe permitia desfrutar de sossego e de uma panorâmica invejável sobre o rio Douro e a encosta de Gaia. Considerada, à época, uma das melhores casas do Porto¹⁸, a sua habitação urbana pode ser vista como o protótipo das residências da alta burguesia portuense, apresentando semelhanças com outras moradias de personalidades, nobilitadas ou não, que experienciaram a vida no Brasil antes de se instalarem na capital nortenha, como, os viscondes de Pereira Machado¹⁹, o conde

¹⁴ Alguns capitalistas comprometeram-se, mesmo, na construção de habitações mais «confortáveis» para as classes laboriosas, conforto este concretizado em condições de salubridade e higiene. Esta vocação universalizante estará na base dos denominados bairros sociais que farão a sua aparição no Porto na viragem do século.

¹⁵ Não sabemos que países ou cidades constaram do roteiro cumprido, mas as suas casas fazem eco de importações francesas a nível de móveis, artefactos decorativos para interior e exterior e mesmo de mão-de-obra. Estas viagens eram apanágio de uma determinada classe endinheirada e constituíam um momento de contacto com outras civilizações, modos de estar e modas veiculadas pelas várias Exposições que tiveram lugar em cidades europeias. Os Livros de Passaportes oitocentistas fazem-se eco de inúmeras deslocações dos denominados «capitalistas» ou «negociantes e proprietários» que percorrem várias capitais europeias com relevo para Paris e Londres.

¹⁶ Vd. planta de Costa Lima (1839), onde se observa a mole granítica da pedreira da Torre da Marca que virá, mais tarde, a receber o Palácio de Cristal.

¹⁷ Vd. PINHO LEAL – *Dicionário de Portugal antigo e moderno*. Lisboa: Livraria Editora de Mattos Moreira, 1873-1890, vol. 5, p. 264. Tal qualificação baseia-se nas «*vistas, largueza, ausência de pobres e moradores ilustres*».

¹⁸ Vd. PINHO LEAL – *Dicionário de Portugal antigo e moderno*. Lisboa: Livraria Editora de Mattos Moreira, 1873-1890, vol. 5, pp. 264-294.

¹⁹ Guilherme Augusto Machado Pereira regressou do Brasil em 1852, tendo-se fixado no Porto após longa viagem pela Europa. Aí casou com D. Cândida Guilhermina dos Santos Vieira Rodrigues Fartura e ficou a viver numa casa de seus sogros, sita no gaveto da Rua Formosa com a Rua da Alegria, onde fez obras de remodelação concluídas em 1853. Sobre a sua vida e casa, vd. PEIXOTO, Paula Torres – *Palacetes de brasileiros no Porto (1850-1930). Do estereótipo à realidade*. Porto: Edições Afrontamento, 2013, pp. 1-107.

da Trindade²⁰, Joaquim Pinto Leite²¹ ou António Ribeiro Fernandes Forbes e José Teixeira da Silva Braga²².

Nestes ambientes, embora de modo distinto, o conforto concretizou-se nas várias vertentes que integram a evolução semântica do próprio vocábulo: conforto-espço, conforto-representação, conforto-intimidade e, finalmente, conforto-modernidade e progresso. Assim acontece na habitação urbana do conde de Silva Monteiro de que nos ocuparemos de seguida.

O conforto, sinónimo de espaço, próprio dos séculos precedentes e das habitações aristocráticas, exibe-se nos quatro pisos da casa e no logradouro em socalcos²³ sobre o rio Douro. De área importante²⁴, a zona exterior desenvolve-se em vários níveis e destinadas a usos distintos. Nos ajardinados superiores, dispunham-se as amenidades consideradas indispensáveis para o gozo da natureza e próprias de casas desta relevância. Ocupando o centro do primeiro patamar, mantém-se um lago ornado por grupo escultórico representando «As Três Graças», cujo pedestal apresenta a inscrição *J. J. Ducl & Fils*, uma prestigiada casa de fundição do *Val d'Osne*, que exportava os seus

²⁰ José António de Sousa Basto, 1.º visconde e conde da Trindade, adquiriu, em 1854, uma casa da segunda metade de Setecentos, situada na Praça de Carlos Alberto, a que imprimiu grandes remodelações e decorações. Tinha vivido no Brasil desde 1823 a 1850. Sobre o seu percurso de vida, vd. <http://www.museu-emigrantes.org/docs/titulados/jose%20Antonio%20de%20Sousa%20Basto.pdf> (15-02-2016 /15:45 h).

²¹ Joaquim Pinto Leite emigrou para o Brasil na companhia de seus irmãos e desconhece-se a data exata do seu regresso a Portugal. Em 1857, iniciou a vedação dum terreno na Rua do Campo Pequeno onde mandou edificar casa para habitar com a sua família e que só ficou concluída em 1863. Sobre a sua vida, vd. QUEIROZ, J. Francisco Ferreira – A casa do Campo Pequeno, da família Pinto Leite. Enquadramento e abordagem preliminar a uma habitação notável do Porto romântico. In *Revista da Faculdade de Letras*. Porto: FLUP, Departamento de Ciências e Técnicas do Património, 1.ª série, 2004, vol. 3, pp. 183-215.

²² Os dois foram proprietários da mesma casa ao Jardim de S. Lázaro. Planeada por António Ribeiro Fernandes Forbes, foi reedificada pela sua viúva em 1866 e vendida, em 1875, a José Teixeira da Silva Braga que a terá conservado tal como a comprou: vd. PEIXOTO, Paula Torres – *Palacetes de brasileiros no Porto (1850-1930). Do estereótipo à realidade*. Porto: Edições Afrontamento, 2013, pp. 92-95.

²³ A estruturação do jardim em socalcos é, certamente, no Porto, decorrente do acidentado do terreno e não de uma decisão motivada por razões estéticas ou de hierarquização de espaço. Já em moradias anteriores como a casa de Constantino do Vale Pereira Cabral, sita à Rua das Flores, o logradouro, que tinha cerca de 1.200m², se desenvolvia em degraus sucessivos trepando pela encosta do morro da Vitória. No caso da Rua da Restauração, a necessidade pode ter sido acompanhada pela vontade de contemplar o panorama e criar zonas distintas de usufruto e trabalho.

²⁴ O lote tem cerca de 6.000m², como se indica na *Proposta de classificação*, Porto 1999, organizada pela Comissão de Viticultura da Região dos Vinhos Verdes, que foi possível consultar na biblioteca do palacete.

artefactos para toda a Europa²⁵. Através de escada em ferro, desce-se para o segundo patamar onde se exhibe uma fonte pétreia em forma de concha coroada por brasão, adossada a um muro do que poderia ter sido uma casa de fresco. Era nestes dois primeiros socialcos que a família desfrutaria das suas horas de lazer. Para além da presença da água e dos canteiros floridos, existia uma pequena estufa e uma cocheira para a qual subsiste um pedido de licenciamento no Arquivo Histórico Municipal do Porto²⁶ assim como uma construção acastelada em cada extremidade. No terceiro patamar, ficariam, presume-se, o pomar e a horta e, ainda, uma habitação para o cocheiro²⁷.

Ocupando uma parte significativa do talhão superior, ergue-se, à face da rua, a casa de habitação do conde de Silva Monteiro. A documentação é escassa, sendo o primeiro registo referente a uma edificação neste local, um pedido para construir casa, apresentado por José Lourenço de Oliveira Cascais²⁸ e datado de 1869. O segundo registo, acompanhado de desenho, já em nome de António da Silva Monteiro, é de 1872²⁹ e refere a vontade de acrescentar uma platibanda à construção e dispor gradeamentos nos terrenos laterais em confronto com a rua.



Fig. 1 – Desenho da fachada da casa de António da Silva Monteiro à Rua da Restauração (AHMP-1872).

- ²⁵ Na casa ao Campo Alegre que pertenceu a seu irmão, João da Silva Monteiro, e onde está atualmente instalado o Jardim Botânico, admiram-se, também, taças provenientes das fundições de Val d'Osne.
- ²⁶ Vd. *Livro de Plantas de Casas*, n.º 48, fls. 281-283: *pedido para construir uma cocheira, sendo requerente, António da Silva Monteiro – 1873.*
- ²⁷ Vd. PEIXOTO, Paula Torres – *Palacetes de brasileiros no Porto (1850-1930). Do estereótipo à realidade*. Porto: Edições Afrontamento, 2013, p. 120.
- ²⁸ Vd. *Livro de Plantas de Casas*, n.º 42, fls. 29-31: *pedido para construção de casa feito por José Lourenço de Oliveira Cascais – 1869.*
- ²⁹ Vd. *Livro de Plantas de Casas*, n.º 46, fls. 32-34: *pedido para construção de uma platibanda em pedra e 2 grades de ferro, sendo requerente, A. da Silva Monteiro – 1872.*

A platibanda a rematar o edifício será a primeira das várias transformações realizadas pelo novo proprietário para conferir uma personalidade distinta à sua habitação. Seguir-se-ão as taças que a coroam nas duas extremidades, o lanternim que cobre a claraboia, e o corpo pentagonal adicionado ao lado nascente da construção. Também a fachada será marcada, horizontalmente, por elementos em ferro a adornar os vãos e, a nível do rés-do-chão, manter-se-á uma única entrada central, sendo as laterais transformadas em janelas. A documentação existente é omissa em relação a todas estas alterações³⁰, mas elas representam uma concessão à moda vigente, no movimento introduzido pelo poliedro que aligeira a mole granítica inicial, na linguagem revivalista patente no formato ogival das bandeiras das suas janelas e no uso ornamental do ferro. Esta cedência pode ser vista, simultaneamente, como uma necessidade e como uma preocupação em introduzir na fachada principal elementos de afirmação pessoal e de aparato, já que as fachadas secundárias se mantêm nuas e sem decoração³¹. O exterior da casa funciona como o reflexo do estatuto do proprietário, o único sinal da sua riqueza que aqueles, que não são admitidos ao convívio familiar, têm oportunidade de enxergar; assim sendo, não basta ser rico, é preciso parecê-lo. A ideia de representação expressa na aparência exterior da casa manifesta-se, ainda, na importância dada à decoração, extensão do gosto e manifestação da identidade particular dos que a habitam. Se é verdade que toda a documentação alude ao proprietário e a ele parece caber uma grande parte das decisões relativas à construção familiar, não é menos verdade que o papel da mulher no lar se vai enfatizando cada vez mais. O aparecimento de inúmeros manuais de civilidade e de revistas referentes à habitação e ao seu recheio chamam-na a ultrapassar as tarefas do quotidiano

³⁰ Para além dos mencionados, existem, no Arquivo Histórico Municipal do Porto, outros dois pedidos de licenciamento para obras nesta casa, a saber: *Livro de Plantas de Casas*, n.º 48, fls. 281-283 – *pedido para construir uma cocheira, sendo requerente, António da Silva Monteiro – 1873*. *Livro de Plantas de Casas*, n.º 59, fls. 183-184: *pedido para reparação do encanamento de água, sendo requerente o visconde de Silva Monteiro – 1881*. É plausível admitir que alguma ou todas as intervenções posteriores tenham tido lugar à volta do ano de 1875, época em que António da Silva Monteiro comprou uma parcela de terreno a seus vizinhos, João Pinto Pizarro Portocarrero e mulher. Estes autorizaram a que se utilizasse a entrada da Rua da Bandeirinha para as obras que aquele queria efetuar no novo talhão em sua posse: vd. *Proposta de classificação*, Porto 1999, organizada pela Comissão de Viticultura da Região dos Vinhos Verdes.

³¹ Vd. MOTA, Nelson – *At home com a burguesia do Porto. Fronteiras entre o público e o privado*, p. 534: vd. ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10716.pdf (23-05-2016/18:00). Era habitual concentrar os elementos decorativos na fachada principal, deixando as outras fachadas sem qualquer ornamento. Assim aconteceu nesta casa como continuará a ocorrer até às primeiras décadas de 20 de Novecentos como o demonstram as casas da Rua de Álvares Cabral, entre muitas outras.

para participar e tomar em mãos a responsabilidade pela decoração e articulação dos espaços domésticos.

Pouco sabemos, no entanto, das etapas e decisões que conduziram ao apetrechamento da casa da Rua da Restauração ou dos vários intervenientes nessa tarefa. Conhecemos, somente, o resultado saído das mãos dos proprietários e dos artistas e artífices contratados para o efeito e que mereceu comentários detalhados de um contemporâneo, Pinho Leal, que a considerou «*talvez a mais luxuosa habitação da cidade*»³². De tal modo o interior da habitação o impressionou que o autor foi falando de alguns dos seus numerosos aposentos e do seu recheio com admiração e de modo elogioso. Da breve descrição dos vários ambientes ressaltam a elegância e o bom gosto, a riqueza de mobílias, lustres e têxteis e a importante quantia de dinheiro que teria sido gasta para obter tal resultado. Pinho Leal identifica dois fornecedores nacionais³³ e especifica que a mobília do escritório foi mandada fazer em Paris. O facto de se importarem objetos decorativos e mobiliário do estrangeiro, com predomínio de Paris sobre Londres era comum em famílias possidentes da época e fazia parte da imagem de aparato que se desejava transmitir³⁴. A viagem que António da Silva Monteiro tinha empreendido pela Europa antes de se instalar no Porto facultou-lhe, certamente, contactos que mais tarde usou para o arranjo interior da sua moradia.

Se toda a habitação ressuma elegância, não é menos verdade que as zonas destinadas às práticas de sociabilidade receberam tratamento excepcional. Desde logo, se destaca a escadaria principal pelo aparato com que foi projetada, apesar de fisicamente se encontrar confinada a um espaço relativamente pouco amplo se comparado com outras casas de elite da época. Todos os recursos decorativos aí foram empregues numa profusão em que nada foi deixado ao acaso. Pintura, madeira, gesso e ferro concorrem para uma visão teatral das sucessivas galerias, conduzindo o olhar à claraboia que a coroa. Esta foi embelezada por um minucioso trabalho estucado onde se conjugam motivos de abundância e bustos alegóricos ao comércio, à agricultura e à ciência. Em reservas, sobressaem marinhas representando o cenário de possíveis experiências de vida do dono da casa: identificam-se a baía

³² Vd. PINHO LEAL – *Dicionário de Portugal antigo e moderno*. Lisboa: Livraria Editora de Mattos Moreira, 1873-1890, vol. 5, pp. 294-295.

³³ Estão mencionados os estucadores de Afife sem identificação da oficina nem dos ambientes em que teria havido intervenção, assim como o estabelecimento de mobiliário Agência Comercial, com sede em Cedofeita.

³⁴ Aqueles que não tinham meios económicos ou conhecimentos para encomendar peças diretamente do estrangeiro, recorriam a casas de comércio que, nos seus anúncios, referiam a importação de alguns dos bens que punham à disposição da clientela.

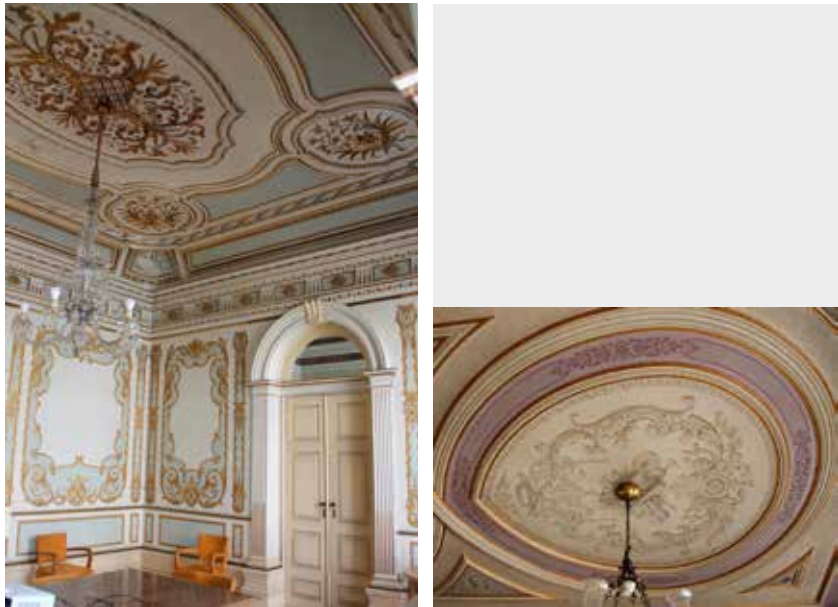
de Guanabara, o rio Tejo junto à torre de Belém, o rio Douro na zona da igreja de Massarelos e uma paisagem aquática com um pequeno barco ocupado por dois homens negros.



Fig. 2 – Panorama da claraboia que encima a escadaria nobre.

Os espaços destinados à sociabilidade e representação social são diversos e distribuem-se pelo rés-do-chão e pelo primeiro piso, seguindo uma elaborada organização em que se diferenciam distintos graus de convivialidade. Junto à entrada, uma sala destinada ao encontro masculino, apresenta cores carregadas que Pinho Leal classifica como «...estilo chinês (...) um bijou de elegância e bom gosto», atribuindo-lhe a função de gabinete de café. Pela sua posição poderia ter acumulado

estas funções com a de fumo já que somente uma porta corrediça a separa da sala de jantar, decorada com volumosas molduras de estuque de fingimento de madeira de castanho. No primeiro piso, sucedem-se salas destinadas aos diferentes patamares de convivialidade que vão do escritório e biblioteca ao aparato da denominada sala dourada e do salão de música. As últimas, situadas na frente da casa, são as mais opulentas: a sala dourada apresenta alçados parietais e tecto estucados e pintura a ouro, obra de artífices franceses³⁵; o salão de música e baile é a maior divisão da casa e está, integralmente, decorado com gesso moldado e pintura naturalista envolvendo emblemas musicais e efígies de compositores.



Figs. 3 e 4 – À esq., a denominada sala dourada; à dir., um emblema alusivo à música, pintado no teto do salão de baile.

Este piso dispõe, ainda, duma sala de visitas e de duas outras salas decoradas com estuque e pintura. Não podemos precisar qual o uso que lhes foi dado, embora se possa aventar que seriam destinadas à confraternização feminina pelos motivos florais e cores empregues³⁶.

³⁵ A pintura está assinada «C. Lefebvre. Paris. 1873». Corroboramos o parecer da investigadora Paula Peixoto que apresenta a hipótese desta assinatura se referir a um artista homónimo presente no *Salon* em Paris em 1870 e 1879, sabendo-se que António da Silva Monteiro aí esteve aquando do seu périplo europeu.

³⁶ Era habitual, à época, a existência de aposentos destinados ao convívio feminino. As senhoras mantinham um dia certo para receber e faziam-no em sala escolhida e preparada

A vida das classes altas era regida por um protocolo rígido e daí a abundância de aposentos destinados a usos cada vez mais especializados e que denotavam, a nível ornamental, a objetivo a que se destinavam.

Tal protocolo não se aplicava, unicamente, aos atos de sociabilidade, mas estava, também, presente no convívio íntimo. As supostas agruras da vida profissional ou pública levavam a que o homem necessitasse do reduto de sua casa para descansar e retemperar forças. Daí, os escritórios e bibliotecas, para além das salas de jogo e música. Esta procura do usufruto da «*solidão como um privilégio*»³⁷ não só incitou à especialização de espaços, mas também levou à criação de circuitos de circulação dentro da habitação. Para a casa perfeita contribuía todo um mundo paralelo de serviçais, residentes ou não³⁸, que pouco ou nada se cruzavam com os membros da família e seus convidados. Na casa do conde de Silva Monteiro, viviam em quartos nas águas-furtadas ou em dependências levantadas para esse efeito no jardim. Os primeiros dispunham de uma escada secundária por onde se movimentavam, paralelamente à zona principal, a que só acorriam quando a sua presença era necessária. Uma das ocasiões em que poderiam ser chamados ao convívio familiar era a recitação do terço, usual no quotidiano das casas burguesas³⁹. Para tal prática e outras devoções, existiam capelas ou meros oratórios onde, habitualmente, se mantinham imagens iluminadas por uma lamparina sempre acesa. Nesta moradia, o espaço destinado à oração situa-se no segundo piso e esta localização permite presumir que seria reservado ao uso privado. Também ele mereceu os elogios de Pinho Leal que qualificou a capela de «*mimosa e elegante*» e bem provida de «*talha moderna e alfaias condignas*»⁴⁰.

para tal. Desconhecem-se pormenores da vida familiar dos condes de Silva Monteiro, mas, a título de exemplo, indicaremos que a viscondessa de S. João da Pesqueira e a sua sogra, que viviam em conjunto, tinham dias diferentes para receber, embora partilhassem para esse efeito, a mesma sala do palacete, sito à Rua D. Manuel II.

³⁷ Vd. MOTA, Nelson – *At home com a burguesia do Porto. Fronteiras entre o público e o privado*, p. 519 e 535-525: ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10716.pdf (23-05-2016: 18:00).

³⁸ Uma família de rendimento médio dispunha, regra geral, de três criados; numa família de posses, acrescentar-se-iam mais dois ou três consoante a composição do agregado familiar e o rendimento. Além destes, poderia haver serviçais externos para tarefas específicas, como as lavadeiras, costureiras e jardineiros. Vd. VAQUINHAS, Irene; Guimarães, Maria Alice Pinto – *Economia doméstica e governo do lar. Os saberes domésticos e as funções da dona de casa*. In MATTOSO, José (dir.) – *História da vida privada em Portugal. A época contemporânea*, 3.^a ed. [S.l.]: Círculo de Leitores e Temas e Debates, 2011, p. 216.

³⁹ Vd. CABIDO, José Jacob – *Reflexões sobre o interior doméstico as mentalidades e os espaços*. Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa, 1994, p. 249 *apud* FRANCO, Carlos – *Casas das Elites de Lisboa. Objectos, interiores e vivências 1750-1830*. Lisboa: Scribe, 2015, p. 235 e NR. 1537, p. 353.

⁴⁰ Vd. PINHO LEAL – *Dicionário de Portugal antigo e moderno*. Lisboa: Livraria Editora de Mattos Moreira, 1873-1890, vol. 5, p. 294.

Para o conforto das zonas destinadas à sociabilidade e que refletiam o alto estatuto do dono da casa tal como das zonas adstritas à vida íntima, não importava unicamente a decoração por mais caros e luxuosos fossem os artigos usados. O aparato tornou-se insuficiente para a vida do homem oitocentista confrontado com a evolução da técnica e com o aparecimento de equipamentos que a civilização industrial ia fornecendo ao mercado com o objetivo de facilitar a vida diária e rodeá-la de comodidade. Realçando o valor e beleza dos objetos decorativos e mergulhando o convívio num ambiente de sedução, a iluminação a gás foi outro dos fatores empregues nas casas de elite. Ainda pelo punho de Pinho Leal, sabemos que os lustres do salão de música e baile eram «*três grandes candelabros, para 66 lumes*» que terão, certamente, sido importados de França já que parecem estar incluídos no lote de decorações deste aposento que «*custaram três mil e tantos francos*»⁴¹.

E, se no universo estético, a influência era francesa, para apetrechar a casa das chamadas *utilities*⁴² recorria-se ao universo anglo-saxónico. A casa do conde de Silva Monteiro é exemplo desta evolução nas vivências diárias. O corpo pentagonal que lhe foi apostado constituía o domínio da higiene familiar e das boas práticas quotidianas delas decorrentes: nele funcionavam a cozinha, os banhos e arrumos diversos. A atenção de Pinho Leal, também, se debruçou sobre esta parte mais resguardada da casa. São dele os seguintes comentários: «*cozinha espaçosa, e com um grande fogão ao centro, onde se pode cozinhar bem à vontade para cem pessoas*» assim como a comprovação da existência de «*gabinetes diversos, distinguindo-se a toilette para as senhoras, paredes forradas no estilo dito capitolino*»⁴³. Desde finais do século XVIII, que se vivia uma preocupação com a higiene, motivada, em grande parte, pelo processo de industrialização que fez nascer inúmeras unidades produtoras de artigos destinados à preservação da saúde e que compreendiam além de equipamentos destinados ao asseio físico, medicamentos e cosméticos. Muitas vozes se levantaram, durante a centúria de Oitocentos, proclamando a necessidade de promover condições de salubridade a nível público (tratamento e distribuição da água, saneamento, tratamento de resíduos), mas, também, a nível privado, difundindo a necessidade

⁴¹ Vd. PINHO LEAL – *Dicionário de Portugal antigo e moderno*. Lisboa: Livraria Editora de Mattos Moreira, 1873-1890, vol. 5, p. 294.

⁴² A palavra inglesa foi utilizada para designar o conjunto de equipamentos e instalações facilitadores da vida doméstica quotidiana, decorrentes da evolução tecnológica possibilitada pela Revolução Industrial. Abrangia a disponibilidade de luz, água e aquecimento ao domicílio, mas também as máquinas como o frigorífico, a máquina de costura, o fogão entre outras, assim como os transportes públicos.

⁴³ Vd. PINHO LEAL – *Dicionário de Portugal antigo e moderno*. Lisboa: Livraria Editora de Mattos Moreira, 1873-1890, vol. 5, p. 294.

de instaurar na vida quotidiana cuidados com o próprio corpo que iam do simples asseio corporal à implementação de um ambiente saudável nas habitações e locais de trabalho através de ventilação, aquecimento⁴⁴ e limpeza⁴⁵. Esta dinâmica higienista não alastrou com a velocidade que seria de desejar nem convenceu as camadas populacionais que mais lucrariam com ela por questões de mentalidade e pobreza⁴⁶; só as camadas socialmente favorecidas organizaram as suas habitações de modo a melhorar as condições de salubridade e higiene privada. A casa da Rua da Restauração fez-se eco destes desafios através da instalação de «gabinetes de *toilette*» e da preocupação com o encanamento de águas para limpeza e saneamento. O mesmo Pinho Leal se admirou com o asseio das cocheiras, afirmando que «há também ali um grande depósito de água, para lavar, e até, inundar, a cavalaria»⁴⁷.

O legado patrimonial de António da Silva Monteiro não se esgotou na casa da Rua da Restauração⁴⁸. Como outras famílias de estatuto semelhante, esta possuía uma casa em ambiente campestre na zona de Oliveira do Douro em Vila Nova de Gaia, a Quinta da Lavandeira, que ficou conhecida como a Quinta da Condessa, por aí ter vivido os últimos anos da sua vida a condessa viúva, D. Carolina Júlia Ferreira da Silva Monteiro⁴⁹. Também esta habitação não foi erigida de raiz por

⁴⁴ As apreensões com uma vida de conforto parecem ter motivado, ainda nesta casa, a instalação de um sistema de aquecimento. Os convetores existentes não podem ser os originais pois a sigla *Baxi* neles inscrita foi utilizada, pela primeira vez, em 1935; permitem-nos, contudo, presumir da existência duma instalação prévia que pode datar da época do conde de Silva Monteiro e ter recorrido a equipamento da mesma firma. Esta foi estabelecida em *Preston, Lancashire no ano de 1866*, sob o nome de *Baxendale Company* e o seu dono e fundador, Richard Baxendale, dedicou-se, desde sempre, ao fabrico de caldeiras: <http://www.baxi.co.uk/about-baxi/6855.htm> (27-05-2016/11:00).

⁴⁵ Sobre estes assuntos, Vd. PEREIRA, Ana Leonor; PITA, João Rui – A higiene: da higiene das habitações ao asseio pessoal. In MATTOSO, José (dir.) – *História da vida privada em Portugal. A época contemporânea*. 3.^a ed. [S.l.]: Círculo de Leitores e Temas e Debates, 2011, pp. 92-116.

⁴⁶ Assim se compreende que, mesmo no fim da centúria, em 1899, o Porto tenha sofrido uma epidemia de peste bubónica, doença considerada extinta nestas paragens e que ao próprio Ricardo Jorge, paladino no seu combate, parecia «*moléstia tão exótica e remota*»: vd. JORGE, Ricardo – *A peste bubónica no Porto*. Porto: Deriva Editores, 2010, p. 66.

⁴⁷ Vd. PINHO LEAL – *Dicionário de Portugal antigo e moderno*. Lisboa: Livraria Editora de Mattos Moreira, 1873-1890, vol. 5, p. 295.

⁴⁸ Para além das suas duas habitações, António da Silva Monteiro deixou um monumento funerário no cemitério da Lapa, freguesia de Cedofeita, que se encontra, hoje em dia, em mau estado de conservação: trata-se da capela-jazigo n.º 106, secção 17, 3.^a divisão.

⁴⁹ A quase completa ausência de testemunhos, quer orais quer escritos, sobre esta família e, sobretudo sobre a sua vida privada, dificulta a ação do investigador. Sabemos, no entanto pelo registo do testamento feito por D. Carolina em 1909 e respetivas alterações em 1915, que, nessas duas datas, a condessa, viúva desde 1885, vivia na quinta da Lavandeira:

António da Silva Monteiro. A história da aquisição, contudo, é nebulosa no referente a datas e ao estado da propriedade aquando da compra⁵⁰. Num documento da autoria da Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia, apontam-se as décadas de 50/60 de Oitocentos para a venda ao conde. No entanto, a sua presença ou a dos seus descendentes nesta propriedade, apenas pode ser confirmada entre 1881, data da instalação da estufa, e 1915, data da alteração do testamento da condessa viúva, que a indica como a sua residência⁵¹.

A estufa ergue-se, nos nossos dias, como a única prova edificatória irrefutável da presença de conde de Silva Monteiro na quinta da Lavandeira. A sua encomenda e instalação estão documentadas na revista *O Ocidente* de 1883 e é desta publicação a única imagem que resta do que teria sido nos seus tempos áureos. Fabricada na Fundação do Ouro no Porto, a imponência e minúcia do seu trabalho levou a que fossem gastos três anos de laboração e foi projetada segundo cânones goticizantes que apelam a arcos em ogiva, pináculos e uma rosácea coroando a entrada principal, encimada por cartela com a inscrição da data da montagem, 1881⁵².

vd. *Registo dos Testamentos com que no dia 19-11-1921, faleceu D. Carolina Júlia Ferreira Monteiro, condessa de Silva Monteiro*, livro n.º 100 (pp. 40-45), Arquivo Municipal Sophia de Mello Breyner. Já aí vivia em Dezembro de 1890 pois é esse o local de nascimento de sua neta Ernestina Júlia: vd. cmsilvamonteiro.com/download.php?id=43, (25-05-2016/12:00).

⁵⁰ Sobre a quinta da Lavandeira, vd. LEÃO, Manuel – Quintas antigas de Oliveira do Douro in *Boletim da Associação Cultural dos Amigos de Gaia*, n.º 44, Vila Nova de Gaia, Dezembro 1997, vol. 7, pp. 20-21. O investigador que se debruçou sobre muitos aspetos relevantes da vida e habitantes da cidade de Gaia, nem sequer menciona António da Silva Monteiro como um dos donos desta propriedade. Ainda, sobre o proprietário e a estufa, vd. Estufa para plantas, na Quinta da Lavandeira, em Oliveira do Douro, propriedade do Sr. Conde da Silva Monteiro in *O OCIDENTE, Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro* – 6.º Ano, n.º 157, 1 de Maio de 1883, vol. 6, p. 99 e, ainda, *Reabilitação da estufa e jardim romântico. Quinta da Lavandeira*. Vila Nova de Gaia: Câmara Municipal, 2012, www.cm-gaia.pt/documentos/anexos/estufa-gotica.pdf, (16-05-2016/ 8:50).

⁵¹ A importância concedida à personagem do conde levou a que fosse dado o seu nome à rua onde se encontra a propriedade na freguesia de Oliveira do Douro. Existe, ainda, outra rua assim nomeada na freguesia de Campanhã.

⁵² O documento, organizado pela Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia em 2012, pretendia ser o primeiro passo para a angariação de fundos que permitissem o restauro da estufa, tornando o seu espaço visitável e aberto aos visitantes do contíguo Parque da Lavandeira. Tal não foi, ainda, exequível e o esqueleto em ferro ergue-se como um monumento à incuria e ao desleixo dos homens em relação ao seu passado.



Figs. 5 e 6 – À esq., a estufa na ilustração da revista *O Ocidente*; à dir., a parte central da mesma no seu estado atual.

Apesar de todos os impedimentos a um cabal conhecimento da influência do conde nesta casa, o pouco que se pode apurar e conjeturar ter sido da sua autoria enquadra-se na mesma linha das escolhas feitas para o domicílio familiar urbano. Desde logo, a construção apresenta-se constituída por uma mole granítica que poderia ter sido a inicial a que se acrescentou, de um dos lados, um corpo poliédrico com vãos em estilo distinto dos existentes⁵³.



Fig. 7 – Visão exterior da casa (<https://www.youtube.com/watch?v=xjttFphw9WE>).

⁵³ A quase inexistência de documentação acerca das duas casas que pertenceram ao conde de Silva Monteiro na segunda metade de Oitocentos, incita-nos ao levantamento de hipóteses que poderão, e assim os esperamos, serem ou não confirmadas em investigações posteriores. Em relação às duas construções poliédricas apostas lateralmente e cujos vãos receberam tratamento estético diverso dos outros existentes, corroboramos a possibilidade aventada por Paula Peixoto de que, na casa da Rua da Restauração, esse volume possa datar de cerca de 1875, mas será que na casa da Quinta da Lavandeira o foi, igualmente, nessa época ou já existiria e serviu de inspiração à casa urbana? Vd. PEIXOTO, Paula Torres – *Palacetes de brasileiros no Porto (1850-1930). Do estereótipo à realidade*. Porto: Ed. Afrontamento, 2013, pp. 113-115.

Na impossibilidade de visitar esta propriedade e de chegar à fala com os atuais proprietários, as pesquisas desembocaram na Leiloeira Palácio do Correio Velho que, em 2014, foi encarregue de levar à praça o recheio da Quinta da Condessa e do qual publicou uma apresentação *on-line* e um catálogo⁵⁴.

Os lotes identificados como provenientes da Quinta da Condessa são três, referentes ao mobiliário e objetos decorativos do salão nobre, à sala de bilhar e a um quarto de dormir *art déco*. Dedicar-nos-emos aos dois primeiros já que a hipótese levantada de que seriam contemporâneos do conde ou por ele adquiridos, se revela impossível para o último por mera razão cronológica. A já mencionada inexistência de documentação sobre a vida pessoal de António da Silva Monteiro e da sua família não permite afirmar que estes ambientes tenham sido criação sua; contudo, a observação do que mandou fazer na casa da Rua da Restauração a nível arquitetónico e os artefactos com que a ornamentou permitem perceber que, a decidir da decoração de um ambiente para acolher a sua vida familiar e o desenrolar dos momentos de lazer, mas também, de representação social, escolheria algo de semelhante, dado os objetos se integrarem no horizonte de expectativas que supomos ser o de um homem com a sua experiência de vida e fortuna.



Fig. 8 – Recanto do salão nobre da Quinta da Lavandeira (<https://www.youtube.com/watch?v=x7ttFphw9WE>).

O salão nobre, destinado a receções, exhibe opulenta decoração em tons de ouro, creme e vermelho. O numeroso mobiliário, que se encosta, maioritariamente às paredes, permite imaginar a realização de bailes

⁵⁴ Vd. *Catálogo. Palácio do Correio Velho, 25, 26 e 27 de Junho*. Lisboa, 2014, pp. 119-120 e, ainda, <https://www.youtube.com/watch?v=x7ttFphw9WE> (29-05-2016/10:13). O leilão efectuou-se em 25, 26 e 27 de Junho de 2014, reunindo, entre muitos outros lotes, mobílias e objetos decorativos provenientes desta casa.

ou saraus musicais e todo o conjunto impressiona pela riqueza ostentada. O ambiente foi, sem dúvida, alvo de um cuidado planeamento com vista à criação de um todo onde a harmonia e bom gosto são representativos do estatuto social do proprietário. A busca de conforto revela-se através do aparato concretizado na luminosidade dourada que se desprende dos tremós e objetos decorativos em bronze. O recheio deste aposento foi, pelo menos parcialmente, manufacturado em França e importado. O conjunto de mobiliário de assento, composto por cadeirões e *borne*⁵⁵, apresenta o nome da casa *Jéanselme Père et Fils* o carimbo do estofador *Deville*. O patronímico *Jéanselme* identifica uma família de marcenaria artística em atividade desde 1824 até ao fim do século XIX. A perfeição e beleza da sua produção mereceu-lhes medalhas em diversas exposições realizadas nesta centúria, a partir do ano de 1849⁵⁶, e o seu trabalho está representado nas cortes de Louis-Philippe e de Napoléon III assim como no palácio imperial de Petrópolis. As sucessivas mudanças na direção da oficina possibilitam a datação deste conjunto da segunda metade da centúria⁵⁷. Das suas mãos saíram, igualmente, as luminárias e as colunas que as suportam e o candeeiro que centra o *borne*. A consciência do valor e maestria das peças por si fabricadas levou-os a optar pela associação com o estofador Jules Deville, um dos nomes mais expressivos da profissão e autor de um livro sobre os seus meandros, *Recueil de documents et de statuts relatifs à la corporation des tapissiers* (1875)⁵⁸. Outros itens decorativos usados neste salão remetem, igualmente, para fabricantes parisienses: assim acontece com o relógio de mesa em bronze que

⁵⁵ A palavra *borne* designa um sofá circular para várias pessoas e encosto único elevado que se colocava no meio dos salões.

⁵⁶ A casa *Jéanselme et Fils* recebeu a Medalha de prata em 1849 (*Exposition Industrie française*), a Medalha de primeira classe em 1855 (*Exposition universelle Paris*), a Medalha de prata em 1867 (*Exposition universelle*) e a Medalha de ouro em 1889 (*Exposition universelle*).

⁵⁷ A oficina foi fundada, em 1824, por dois irmãos que marcavam a sua produção com a designação *Jéanselme et Frère*. Em 1840, separaram-se e, a partir de 1856, Joseph Pierre François ficou a trabalhar com o seu filho, Charles Joseph Marie, passando a marcar *Jéanselme et Fils*. Vd. [⁵⁸ Jules Deville começou a aprendizagem da profissão com seu pai em 1840, na idade de quinze anos. Entre 1850 e 1880, reuniu, em seis álbuns, desenhos seus e de colegas de profissão, fotografias de móveis antigos e modernos e guaches com móveis e decorações completas saídas do seu atelier, que constituíram a base para a obra que viria a publicar em 1875. Vd. \[209\]\(http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/deville-jules.html, \(31-05-2016/11:15\).</p>
</div>
<div data-bbox=\)](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=CHERCHER&FIE_LD_98=AUTR&VALUE_98=JEANSELME%20Famille%20&DOM=All&REL_SPECIFIC=3, (31-05-2016/11:15).</p>
</div>
<div data-bbox=)

exibe a inscrição «*Fte. à Paris*» e com uma urna em bronze dourado com base numerada do fabricante *Victor Paillard*⁵⁹.

Alguns cadeirões exibem, no verso do assento, datas e inscrições com nomes de personagens ilustres numa referência à utilização dos mesmos em visita privada. Enumerámo-las: «D. Afonso, D. do Porto/16/11/1908» (com assinatura); «D. Maria Pia», Dom Luiz I», «Dom Manuel II 16/11/1908»; «D. António Bispo do Porto, 16/11/1908» e «D. Augusto». O pressuposto de que tão ilustres visitantes tenham estado na Quinta da Lavandeira, em 1908, não pôde ser certificado. É conhecida a viagem efetuada pelo rei D. Manuel II ao Norte do País, após a sua coroação e, na data inscrita, o monarca e a sua comitiva encontravam-se na capital nortenha. A imprensa fez-se eco desse acontecimento, mas é omissa em relação a quaisquer visitas de âmbito particular⁶⁰. Sabe-se, no entanto, que, aquando da morte do conde em 1885, a família real apresentou condolências à família enlutada⁶¹ numa prova de consideração pela figura de António da Silva Monteiro.



Fig. 9 – A sala de bilhar da Quinta da Lavandeira (<https://www.youtube.com/watch?v=x7ttFphw9WE>).

Um outro aposento exibido no catálogo é a sala de bilhar da quinta. De carácter sóbrio nas suas cores e adornos, recebeu mobiliário neogótico composto por mesa, cadeiras estofadas a couro e grande móvel de três

⁵⁹ Victor Paillard (1805–1886) foi um notável escultor e fabricante de objetos em bronze desta época. *Vd.* https://fr.wikipedia.org/wiki/Victor_Paillard, (31-05-2016/11:30).

⁶⁰ Em Vila Nova de Gaia, o rei visitou as firmas de vinhos Ferreira e Cosens: comprova-o a reportagem da revista *Ilustração Portuguesa*. Lisboa: edição semanal do Jornal *O Século*, n.º 147, 14/12/1908: *vd.* http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1908/N147/N147_master/N147.pdf (1-06-2016/10:00).

⁶¹ *Vd.* *O OCIDENTE, Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro* – n.º 220, 8.º Ano, vol. 8, 1 de Fevereiro de 1885, p. 26.

corpos com espelho central ladeado por zonas vazadas destinadas à guarda dos tacos e bolas. O fabricante está identificado pela insígnia «*Sampaio, T. do Monte 14 Lisbonne*», tratando-se da casa *António J. P. Sampaio* situada na Travessa do Monte em Lisboa e fornecedora da Casa Real⁶².

O conforto material concretizado nos ambientes de representação desta propriedade através da acumulação de bens e artefactos de qualidade assim como as atividades desenvolvidas pelo conde, tais como a floricultura, consideradas próprias de mentalidades avançadas para a época, exprimia-se, de igual modo, na intimidade. As alusões à música no salão da casa da Rua da Restauração não eram simples cedências à moda vigente do piano e das meninas de boa família martelando as suas teclas. Podemos supor que a escolha tão criteriosa de móveis e objetos decorativos não tivesse sido motivada, unicamente, pelo desejo de ostentação, mas correspondesse a um anseio mais profundo de beleza e um apego à arte que a vida desafogada ajudou a concretizar⁶³. O pouco que sabemos da vida familiar do conde e da condessa de Silva Monteiro, chegou-nos através do testamento da última. Sempre se considerou que o casal tinha tido um único filho de nome José que, por sua vez, casou com D. Ernestina Moreira da Silva de quem teve três filhas, Ernestina, Carolina e Maria José. O testamento de 1909, lavrado por D. Carolina Júlia Ferreira, esclarece a presença de mais um neto apelidado de António, igualmente filho de José, e de um genro, o que levanta a presunção de a família ser mais alargada do que era voz corrente⁶⁴. As alterações registadas em 1915, trouxeram à luz a existência de uma filha, entretanto falecida, de nome Júlia Carolina e de um outro filho de nome João. Desta descendência⁶⁵, tiveram os condes onze netos que a condessa nomeou e fez participar da parte disponível da sua herança. Das três netas sobrenomeadas, pelo menos a mais velha, Ernestina Júlia, nasceu na Quinta da Lavandeira

⁶² António José Pereira Sampaio fundou, em 1880, na Travessa do Monte, a *Casa Sampaio* destinada ao comércio de pianos e bilhares. Era representante da fábrica parisiense Saint-Martin: vd. *Catálogo. Palácio do Correio Velho, 25, 26 e 27 de Junho*. Lisboa, 2014, pp. 119-120.

⁶³ António da Silva Monteiro não fez parte daquele grupo de emigrantes que viajaram para o Brasil despojados de tudo e procurando fortuna. Pertencia a uma família de comerciantes com alguns bens que experimentara dificuldades nas convulsões que abalaram o País e o Porto no início do Dezanove.

⁶⁴ A existência de um único descendente, José da Silva Monteiro, que, por sua vez, terá tido, unicamente, as três filhas mencionadas é apontada em *geneall.net/pt/nome/53914/antonio-da-silva-monteiro-1-conde-de-silva-monteiro/* (2-04-2016/10:15).

⁶⁵ Até hoje, a investigação mostrou-se omissa no respeitante a estes factos. Nada faz supor que os filhos sejam unicamente de D. Carolina pelo que parece plausível considerá-los nascidos no âmbito do casamento dos condes de Silva Monteiro.

a 9 de Dezembro de 1890. Ela e suas irmãs receberam uma educação esmerada, sendo versadas em francês, pintura e música, entre outras artes, tal como era dado para meninas da sua condição. Especialmente dotadas para a música, fizeram dela a sua vida, de início, em moldes domésticos, mas, mais tarde, deslocando-se a casa de alunos, no que seria a origem do Curso de Música Silva Monteiro que vieram a estabelecer na sua residência à Avenida da Boavista, n.º 881⁶⁶. Nos salões da quinta de Oliveira de Douro, organizaram saraus musicais com convites escritos e pintados à mão por si⁶⁷, o que atesta a vivência familiar nessa localidade e o gosto pelas receções de carácter cultural.

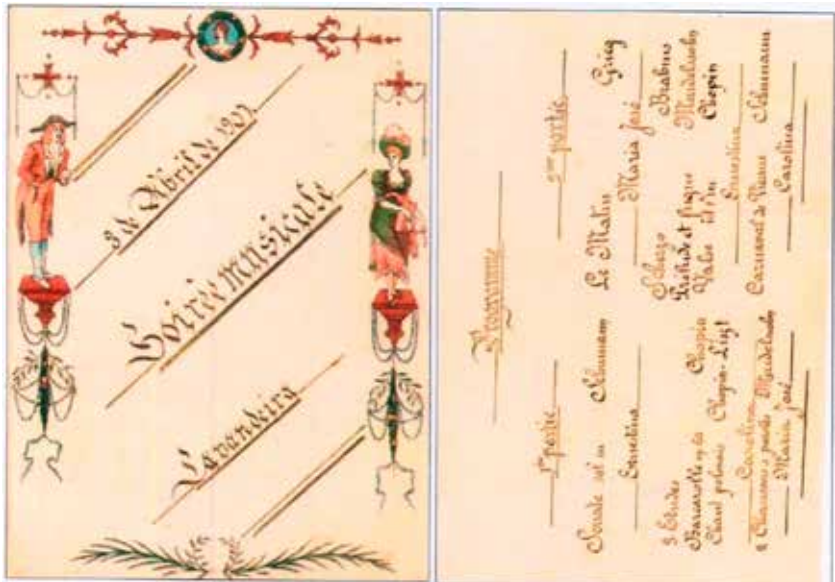


Fig. 10 – Convite para um sarau musical a realizar na Quinta da Lavandeira em 3 de Abril de 1903 (col. do Curso de Música Silva Monteiro).

Na sua vida, António da Silva Monteiro pautou-se pelos cânones usuais de representação social, mas não descurou uma derradeira disposição inscrita no universo semântico da palavra conforto, a vocação

⁶⁶ Vd. Prospeto publicado pelo Curso de Música Silva Monteiro na comemoração dos 80 anos de existência, com texto de Luís Cabral. No seu interior, exhibe-se o *fac-simile* do programa referente a um concerto público em que participaram as três irmãs. Tinha sido organizado pelo compositor Óscar da Silva que apresentou as suas discípulas no Salão de Festas do Jardim de Passos Manuel, em 26 de Abril de 1923.

⁶⁷ Agradecemos à Senhora D. Arminda Leite Barosa, diretora do Curso de Música Silva Monteiro, a gentileza com que nos recebeu, a cedência destes documentos e a confirmação da existência de António como neto dos condes, igualmente filho de José e irmão das três fundadoras do Curso.

universalista que o impulsionou a um empenho na melhoria das condições de vida das camadas populacionais mais desfavorecidas⁶⁸. O compromisso que o norteou em variadas atividades de bem-fazer desde a presidência da Associação dos Bombeiros Voluntários à obra nos Albergues noturnos e no Hospital de crianças até à fundação de escolas, destacou-o e originou a sua nobilitação: fidalgo cavaleiro da casa real e comendador da Ordem da Conceição, foi feito visconde em 1875 e conde em 1882, por decretos do rei D. Luiz I.

É esta consciência de solidariedade social que lhe outorga uma posição de destaque no seio dos brasileiros de «torna-viagem» estabelecidos no Porto⁶⁹. O progresso aplicado à vida quotidiana e visto como garantia de paz social e via para tornar a vida do homem mais civilizada foi-se assumindo, com o decorrer do século, como uma responsabilidade cada vez mais atribuída aos poderes públicos e inscrita na preocupação geral. Na sua vertente de higiene pública, a cidade foi melhorando a própria limpeza e os equipamentos de salubridade e fornecendo condições para uma vida mais digna e confortável com o desenvolvimento de infraestruturas que alargaram, paulatinamente, o fornecimento de eletricidade e água a cada vez maior número de bairros, assim como o estabelecimento de uma rede de saneamento mais abrangente. No campo dos transportes, a implementação de linhas públicas que percorriam as zonas mais populosas facilitou o dia-a-dia das populações laboriosas⁷⁰. No campo da instrução básica, foram as escolas fundadas por estas personalidades que impulsionaram e completaram a criação de uma rede alcançando os habitantes das zonas mais necessitadas ou afastadas dos grandes centros urbanos. Não podemos esquecer, contudo, que foi da mão de homens como António da Silva Monteiro que saíram muitas iniciativas que estiveram na base dos grandes melhoramentos instituídos na viragem do século XIX para o XX, como a criação de habitações populares, a escolaridade gratuita e cuidados básicos de saúde para os mais carentes⁷¹.

⁶⁸ Sobre esta vocação universalista, vd LE GOFF, Olivier – *L'invention du confort. Naissance d'une forme sociale*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1994, p. 26. No caso português, foi motor de desenvolvimento das terras de origem dos «brasileiros de torna-viagem» que aí incrementaram e financiaram a construção de hospitais, escolas e instituições de apoio aos carenciados.

⁶⁹ Como já fizemos notar acima, não foi a única personalidade com preocupações de carácter social, mas fez parte de um pequeno grupo que lhes dedicou atenção e meios financeiros.

⁷⁰ Vd. SERÉN, Maria do Carmo; PEREIRA, Gaspar – O Porto oitocentista in RAMOS, Luís de Oliveira (dir.) – *História do Porto*, 3.^a ed. Porto: Porto Editora, 2000, pp. 391-394.

⁷¹ Lembremos as ações do conde de Ferreira e do barão de Nova Sintra de cujas memórias ficou, unicamente, o aspeto de benemerência a nível de saúde pública e rede escolar e não o de aparato e representação social. Outras personalidades da época que não passaram pelo Brasil, integraram, também, esta corrente solidária e civilizacional, como Jacinto da

Certo é que a concretização destes novos ideais progressistas ficou muito aquém do preconizado e, mesmo do que hoje consideramos fundamental, quer na vivência da própria burguesia quer na melhoria das condições de vida da população em geral. Foram, porém, lançadas as sementes duma consciência social que introduziu no quotidiano a noção de utilidade em contraponto com a mera noção de esteticamente agradável e alertou para a obrigação e responsabilidade de instituir condições de vida dignas para toda a população numa preocupação não somente humanitária, mas também de garantia de paz pública.

Maria de São José Pinto Leite – Licenciada em Filologia Românica pela F.L.U.P. e com formação posterior na área do restauro, tem-se dedicado ao estudo da decoração estucada no Norte de Portugal durante a centúria de Oitocentos e primeiras décadas de Novecentos. Neste âmbito, defendeu dissertação de Mestrado centrada no estudo do espólio da Oficina Baganha (2007) e foi comissária científica da exposição sobre o mesmo tema, organizada no Museu Nacional de Soares dos Reis (2008). Tem participado em Jornadas e Seminários consagrados às Artes Decorativas e publicado sobre as vivências e linguagens ornamentais do período em causa. Encontra-se, presentemente, a elaborar a sua dissertação de Doutoramento sobre os estuques no Porto no período que medeia entre 1850 e 1950, sob orientação do Professor Doutor Gonçalo de Vasconcelos e Sousa.

Silva Pereira, o fundador da *Fábrica de Fiação e Tecidos do Jacinto* que mereceu a visita real aquando do périplo nortenho de D. Manuel II: vd. *Ilustração Portuguesa*. Lisboa: edição semanal do Jornal *O Século*, n.º 147, 14/12/1908: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1908/N147/N147_master/N147.pdf (1-06-2016/10:00).

A SALA DE MÚSICA DA CASA DAS BROLHAS EM LAMEGO: PROGRAMAS DECORATIVOS E ICONOGRÁFICOS

Inês da Conceição do Carmo Borges

Introdução

O tema que se apresenta toma como referência os programas decorativos e iconográficos integrados na Sala da Música, da Casa Senhorial das Brolhas, das Famílias Pinto da Fonseca, Castro Osório da Fonseca e Sousa Pereira Coutinho, no Centro Histórico de Lamego, freguesia da Sé. Esta casa está integrada em contexto urbano¹, no Alto Douro Vinhateiro; Região Demarcada do Douro (Baixo Corgo); Região de Turismo Douro Sul. Trata-se, em vista deste enfoque de estudo, de programas reveladores dos contornos assumidos por esta casa nos finais do séc. XVIII ou inícios do XIX, dadas as obras de reformulação da casa² executadas em 1777, conforme inscrição assinalada na fachada principal da casa e junto à Pedra de Armas coroada da mesma (I - Osório, II - Menezes (Marialva), III - Castro, III - Vilhena, e em ponta parecendo mal executada, Fonseca, ou gironada com Castro, Fonseca e Vilhena). Esta pedra de armas terá sido mandada executar pelo Senhor da Casa, Joaquim de Castro da Fonseca e Sousa Osório de Seabra, Moço Fidalgo da Casa Real, Coronel do Regimento de Milícias de Lamego³, Comendador da Ordem Militar de Cristo⁴, filho de Pedro da Fonseca e Castro e Sousa Osório e Melo e de Antónia Pereira Coutinho. Joaquim de Castro da Fonseca e Sousa Osório de Seabra contraiu matrimónio com Luísa de Aragão Pinto da Silveira e foram pais de Macário de Castro da Fonseca e Sousa Osório; Affonso de Castro e

¹ Categoria de Proteção: Classificado como IIP - Imóvel de Interesse Público. Decreto n.º 129/77, DR, I Série, n.º 226, de 29-09-1977.

² Casa original datada do século XV. Destaca-se o facto de possuir ainda estruturas do edificado original, como as abóbadas nas tulhas, e parte da torre medieval, núcleo pré-existente à criação do vínculo instituído no séc. XVII.

³ Coronel Joaquim de Castro da Fonseca e Sousa Osório de Seabra. Patente: 20-03-1797. Pela demissão do anterior Reformado em 07-01-1805. BORREGO, Nuno Gonçalo Pereira - *As Ordenanças e as Milícias em Portugal. Subsídios para o seu Estudo*. Edição Guarda-Mor, Edição de Publicações Multimédia. Volume I, p. 614.

⁴ A.N.T.T. Registo Geral de Mercês 1639/1949. Registo Geral de Mercês de D. Maria I, liv.16, f. 136. Joaquim de Castro da Fonseca Osório de Seabra e Sousa 1798-03-14/1798-03-14. Carta de Padrão. Tença de 12\$000 rs em um dos Almojarifados do Reino a título do Hábito da Ordem de Cristo.

Henrique de Castro. Joaquim de Castro da Fonseca e Sousa Osório de Seabra, morreu em 8 outubro 1829 em Nice, nos Alpes-Maritimes, na Provence-Alpes-Côte d'Azur, em França⁵.

A fachada desta casa acompanha discretamente a linha curva da via pública e é constituída por dois pisos: rés do chão, 1º andar (andar nobre). Estes programas decorativos e iconográficos da Sala da Música, da Casa das Brolhas estão umbilicalmente ligados à ideia de ostentação, aparato, em síntese, de manifestação eloquente de poder familiar eclesiástico e nobre, que se perpetuou numa sucessão geracional dos proprietários. O contributo que se empreende justifica-se no sentido de dar visibilidade ao interior da casa duriense, de Lamego.

1. Papel de Parede Historiado: Encenações de Poder



Fig. 1 – Cena de Caça (papel de parede), na Sala da Música da Casa das Brolhas. Centro Histórico de Lamego (Sé). Fotografia da autora.

Na Sala da Música, virada para a via pública, a que se tem acesso através de escadaria interior de aparato, e que dá interligação a um

⁵ <https://www.geni.com/people/joaquim-de-Castro-da-Fonseca-e-Sousa-Os%C3%B3rio-Seabra/600000020828019702> – 16-07-2016, 18:13H. Na sua Pedra tumular em mármore branco, texto rematado por uma cruz da Ordem de Cristo, cruz também rematada por um coração coroado: CI GIT JOACHIM DE CASTRO DA FONSECA E SOUZA COMMANDEUR DE L' ORDRE DU CHRIST NE A LAMEGO EM PORTUGAL MORT A NICE LE 10.8.1829 A L' AGE DE 55 ANS QUE DIEU LUI ACCORDE LE REPOS ETERNEL TELS SONT LES VOEUX DE SON FILS QUI LE CHERISSAIT ET QUI LUI ELEVE CE PIEUX MONUMENT.

grande salão, situada no primeiro andar da casa, no piso nobre temos a presença de papel de parede historiado/decorativo com várias cenas em ambiente rural. Uma das cenas que cobre o espaço de uma das paredes inscreve-se no gosto pela temática cinegética, com representação de uma caçada. O processo de caça representado é a montaria, mais especificamente uma batida, havendo um ataque por parte da matilha, a um cervídeo, atravessando um rio, numa zona de fuga. Os cervídeos ou cervos (latim científico: Cervidae) constituem uma família de animais ungulados artiodáctilos e ruminantes, à qual pertencem vários animais como o veado, a corça o alce e o caribu. Os cervídeos estão geograficamente bem distribuídos por todos os continentes exceto Austrália e Antártida. O grupo distingue-se dos outros ruminantes por ter gálhadas em vez de cornos. As gálhadas são estruturas ossificadas que se desenvolvem todos os anos, presentes geralmente apenas nos machos. Os cervídeos são herbívoros com alimentação específica devido à pouca especialização do seu estômago, que não digere vegetação fibrosa como erva. Assim, os cervídeos alimentam-se principalmente de rebentos, folhas, frutos e líquenes. Têm ainda elevados requerimentos nutricionais de minerais que lhes permitam crescer novas gálhadas todos os anos⁶.

Nesta cena representada no papel de parede historiado, trata-se de um veado macho, ostentando gálhadas/hastes. Estas são de tronco fino, curto e incompleto, devido a provável consanguinidade (este fator é frequente nas áreas fechadas onde as populações se reproduzem, anos a fio, através de animais do mesmo sangue), ou quando estamos em presença de uma população de cervídeos confinada a uma área fechada em que a alimentação seja insuficiente ou deficiente. Este veado por ostentar o que se denomina por uma “2.^a cabeça” refere-se a um animal de 3 anos de idade, jovem ainda, dado que vivem em média cerca de 15 anos.

Os locais desta montaria/batida correspondem a uma mancha de encosta de serra, numa representação, e a uma mancha de vale situada entre serras noutra, com um coberto vegetal envolvente relativamente espesso, denso e destinado a uma época mais quente e seca, dada a natureza dos terrenos apresentados. A inclinação da parte deste e do seu coberto vegetal, onde se situa a linha de água, definiu onde foram soltos e estão situados os cães (cerca de 19). Pelo número de cães representados e que constituem a matilha (cerca de 20), estes foram soltos para montar a caça maior, num terreno com características de cobertura vegetal de tojos ou mato, nome comum das plantas pertencentes ao género botânico *Ulex*. Estas são plantas típicas da

⁶ <https://pt.wikipedia.org/wiki/Cervidae> - 05-06-2016, 18:03H.

flora atlântica da Península Ibérica e de toda a Europa temperada. A classificação científica destas plantas é: do reino Plantae, da divisão Magnoliophyta, da classe Magnoliopsida, da ordem Fabales, e família Fabaceae⁷.

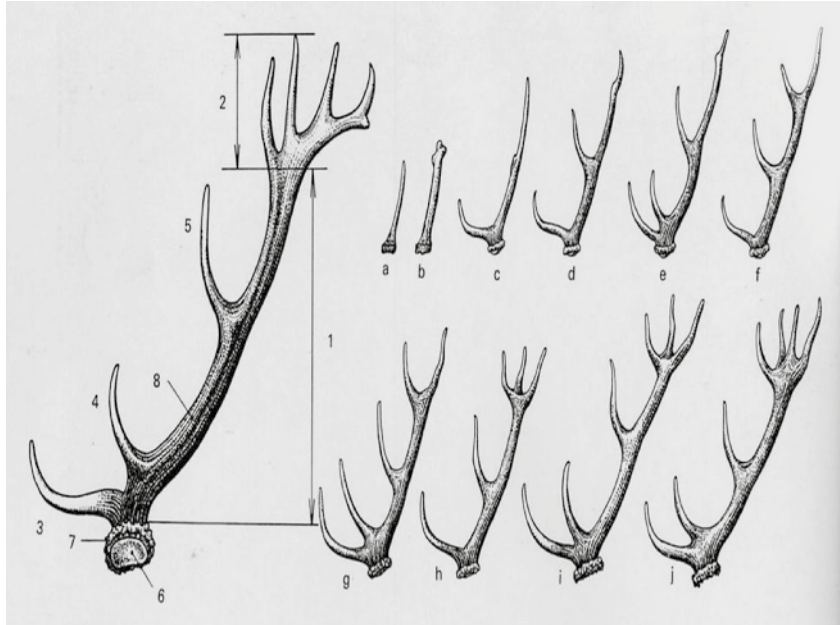


Fig. 2 – Constituição das galhadas do veado - 1. Tronco Principal; 2. Coroa; 3. Estoque; 4. Contraestoque; 5. Ponta Intermédia; 6. Pivotal; 7. Roseta; 8. Tronco. a e b - 1.^a Cabeça (Vareto); c e d - 2.^a Cabeça; e, f e g - 3.^a Cabeça; h - 4.^a Cabeça; i - 5.^a Cabeça; j - 6.^a Cabeça⁸.

A matilha apresenta um movimento de ida, sem haver a representação de volta da mesma. Normalmente numa caçada, os primeiros a sair numa primeira passagem são os cervídeos, neste caso o veado e só depois os javalis, que não se encontram presentes neste papel historiado.

A matilha de caça representada tem cães de porte médio, grande, “compridos”, “longineos”, com orelhas longas, cães de caça grossa, com características da europa central, cães de perseguição, que farejam a grandes distâncias, e que caçam em conjunto. Têm características do

⁷ <https://pt.wikipedia.org/wiki/Tójo> - 05-06-2016, 18:30H.

⁸ http://www.apaginadomonteiro.net/o_veado1.htm - 06-06-2016, 17:01H.

cão denominado Segugio Italiano⁹, Sabueso Español¹⁰, Sabujos¹¹. Ou também podem corresponder à raça Gascogn Saintongeois¹² (Gascogne Francesa). Não se tratam de representações de cães portugueses, de tipos como o Perdigueiro Português¹³ dadas as características destes cães portugueses cujas orelhas são mais caídas, curtas, e apresentam uma cabeça mais quadrada, fazendo quase um ângulo entre a parte onde se situam os olhos e o resto do focinho, o que não acontece com estes cães representados cujo focinho é mais longo, reto, e digamos que “inclinado”. Não são cães portugueses decididamente, estes representados, mas sim da Europa central. Não estamos em presença de uma cena de caça portuguesa.



Fig. 3 – Ataque da matilha a um veado macho (papel de parede), na Sala da Música da Casa das Brolhas. Centro Histórico de Lamego (Sé). Fotografia da autora.

Assim nesta cena de caça maior, de ataque ao cervídeo, houve a preocupação de fazer representar cães de grande porte que têm mais corrida e melhor alçada sobre o veado. Estes cães assinalados são especificamente treinados para este efeito de perseguição, e só revelam interesse por este tipo de caça. Quando soltos numa mancha além de assinalarem as espécies de caça maior satisfazem o sucesso da montaria/batida. Na

⁹ *Eukanuba Dogs*. Procter and Gamble International Operations Vol. H-Z. 2009, pp. 228-229.

¹⁰ *Idem, Ibidem*, p. 205.

¹¹ Designação portuguesa.

¹² *Eukanuba Dogs*. Procter and Gamble International Operations Vol. A-G. 2009, p. 308.

¹³ *Eukanuba Dogs*. Procter and Gamble International Operations Vol. H-Z. 2009.

cena de caça ocorrida num curso de água, vemos o veado a debater-se já ferido pelos cães e completamente cercado por eles¹⁴.

Os cavaleiros estão trajados à inglesa, em trajes de gala, com o **“toque”** (cobertura da cabeça/chapéu) inglês. Há uma mulher representada montada à amazona, de lado, que acompanha a caçada. Os cavalos têm várias características e colocamos como hipótese de trabalho serem **“Puro-sangue inglês”**, dado o seu porte, e o rabo cortado. Apresentam sela, e **“soadouro”** (pano) por baixo da sela, assim como cilha para prender a sela. Os cavalos representados foram-no com pouco realismo dadas as proporções das suas partes, como o pescoço em relação à cabeça, bem assim como o movimento dos cavalos em andamento. O **passo, o trote e o galope** não estão bem representados. Quando figuram em velocidade não vão na realidade a galope. Os cavalos estão como que “esticados” quando simulam a velocidade, o que não corresponde a uma representação realista.

Os monteiros (caçadores) nesta montaria/batida não ostentam armas de fogo, de cano estriado nem nas mãos nem junto aos cavalos (não há espingardas). Há apenas um matilheiro, com trompa de caça, que apresenta à cintura uma espada, que seria o que sangra o veado, depois deste apanhado pela matilha. Não há armas de fogo neste tipo de caçada à inglesa.

Há dois monteiros que tocam, cada um deles, uma trompa de caça. Estes são os “matilheiros”. Na idade média, a trompa de caça (corno di caccia) era usada pelos caçadores como uma forma de comunicação e sinalização dentro das florestas. O instrumento não passava de um tubo metálico enrolado, com um pavilhão numa extremidade e o bocal na outra¹⁵. Este instrumento de metal é o antecessor da trompa moderna, que se distingue pela sua falta de válvulas. Foi usada amplamente até à aparição da trompa moderna no século XIX¹⁶. Neste papel de parede este instrumento é bastante rudimentar, e corresponde à representação da trompa de caça simples.

As cenas de caça representam uma montaria/batida a decorrer. Não há sinais do final, com a recolha de reses abatidas. Enquanto espécie de caça maior, o veado satisfaz desde sempre, as emoções dos monteiros pela qualidade da sua carne, e depois pelo tipo e qualidade do seu troféu. Salienta-se que a caça maior representada é fundamentalmente uma caça de troféu, e não uma caça unicamente de abastecimento de carne.

¹⁴ Ver Fig. 3 - Ataque da matilha a um veado macho (papel de parede), na Sala da Música da Casa das Brolhas. Centro Histórico de Lamego (Sé). Fotografia da autora.

¹⁵ <https://pt.wikipedia.org/wiki/Trompa> - 06-06-2016, 17:22H.

¹⁶ Cf. https://pt.wikipedia.org/wiki/Trompa_de_ca%C3%A7a - 06-06-2016, 17:25H.



Fig. 4 – Cena de passeio de barcos e nobres ouvindo música (papel de parede), na Sala da Música da Casa das Brolhas. Centro Histórico de Lamego (Sé). Fotografia da autora.

Temos na sala de música, no papel de parede historiado, uma outra cena representada diferenciada, junto a um curso de água, com dois barcos, e um grupo de aristocratas, homens e mulheres a ouvir música. No curso de água temos um barco maior, e um mais pequeno, o maior com um elaborado compartimento coberto de tecido vermelho, para os passageiros, com um remate de penas brancas, com mobiliário personalizado, ornamentação entalhada e tecidos sazonais pesados, como o veludo (?), algo extravagante nas cores, e com remates de borlas, não deixando passar a luz (os raios de sol), nem deixando ver os passageiros, conferindo-lhes privacidade completa. O barco mais pequeno com compartimento menor está coberto de tecido amarelo, e este está aberto, deixando visualizar várias pessoas sentadas, homens e mulheres nobres. Este barco é puxado por dois remadores masculinos. Tem menor ostentação do que o barco maior, e coloca em destaque o outro barco, pela sugestão que aponta para a importância e prestígio dos seus passageiros, que não vemos.



Fig. 5 – Passeio no barco ornamentado (papel de parede), na Sala da Música da Casa das Brolhas. Centro Histórico de Lamego (Sé). Fotografia da autora.

Desconhecemos a intenção de representatividade do tipo de madeira destes dois barcos. Podem ser de faia, cerejeira, olmo, abeto, larício, tília, mogno, carvalho, ou imbuía envelhecida. Um dos barcos é puxado por longos remos, não tendo no barco apoio para o remo, ou fórcola. Cremos podermos ver neles uma inspiração nos modelos de gondolas venezianas, como os projetos do séc. XVII, de gondolas, *Première Gondole de son Excellence Mons.r Amelot, Amb.eur du Roy vers la Sérénissime République de Venise l'an 1682*, Biblioteca Nacional de França e a estampa de *Venetian gondola*, ca. 1689, ou ainda a estampa de inícios do séc. XVIII, *The highly ornamented first gondola of Ambassador Giovanni Battista Colloredo entering Venice*. Giovanni Antonio Faldoni (Itália, ca. 1690 – ca. 1770). Também vemos influências da estampa do projeto do séc. XVII elaborado para o rei, para os canais de Versailles, *Desseing d'une gondole pour l'usage du Roy dans Les Canaux De Versaille*, da autoria de Jean Bérain¹⁷.

¹⁷ Auteur(s): Bérain, Jean (1640-1711). Dessinateur du modele. Date(s): [16..]. Bibliothèque Nationale de France.



Fig. 6 – Première Gondole de son Excellence Mons.r Amelot, Amb.eur du Roy vers la Sérénissime République de Venise l'an 1682. Bibliothèque Nationale de France¹⁸.



Fig. 7 – Venetian gondola, ca. 1689¹⁹.

¹⁸ [Image fixe]: [estampe] Publication: [S.l.]: [s.n.], [s.d.].

¹⁹ MORELLI, Laura - *The Gondola*. Maker. March 2014.



Fig. 8 - The highly ornamented first gondola of Ambassador Giovanni Battista Colloredo entering Venice. Giovanni Antonio Faldoni (Italian, ca. 1690 – ca. 1770). 1720-30.

O barco maior tem um escudo não sabemos se heráldico. Não sabemos também identificar o mesmo, não nos parece ser português, a não ser decorativo. O barco pequeno não tem escudo. Esta representação destes barcos mostra a necessidade de manifestar certo secretismo e descrição nos passageiros que circulam no curso de água, para não serem vistos, mas ao mesmo tempo, chamando a atenção pelo luxo ostentado pela cobertura majestosa destes, sobretudo do barco que aporta a terra, e de onde saem três homens, trazendo comida e bebida em bandejas.

O grupo de aristocratas, homens e mulheres em número de seis, que está em terra, ouvem música de dois alaúdes, tocados por dois músicos. Uma das damas tem um cão branco, de porte médio no colo. O grupo revela descontração, e está junto a uma parede com janela do que são umas ruínas de um edifício.

No fundo das paredes deste aposento, a cerca de um metro do chão, e com uma espécie de friso delimitativo, a separar das cenas superiores, temos em toda a sala figurações de episódios da obra *Vida, y hechos del ingenioso cavallero D. Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616). A representação desta obra literária tem 4 episódios que se passam debaixo de arcadas, com 4 colunas rematadas no topo com 4 esculturas de vulto, duas femininas e duas masculinas, e estes 4 episódios repetem-se ao longo de todo o papel decorativo. Da direita para a esquerda do papel de parede vê-se D. Quixote a cavalo e Sancho Pança, a pé em andamento, junto a um palácio; depois D. Quixote conversando com duas pessoas, e Sancho Pança observando; D. Quixote conversando com um grupo de pessoas

sentadas onde se vê uma mulher vestida de branco, hipoteticamente Dulcineia; e por fim, D. Quixote caído com Sancho Pança junto dele.

Este autor, Miguel de Cervantes Saavedra, tem nesta obra referência a costumes musicais, à dança e à música de Espanha do séc. XVI e princípios do XVII. Constitui toda a sua obra um compêndio de elementos musicais que intensificam ações teatrais, vinculam cenas dramáticas e ilustram personagens, muitos deles músicos, como o próprio D. Quixote que afirma: “Quiero que sepas, Sancho, que todos o los más caballeros andantes de la edad pasada eran grandes trovadores y grandes músicos, que estas dos habilidades, o gracias, por mejor decir, son anejas a los enamorados andantes²⁰”. Ainda que de momento semelhantes qualidades não se manifestem, senão na terceira saída, ou seja na segunda parte, na que o nosso cavaleiro toca viola (II-46), canta um madrigal (II-68) e, inclusive dança até cair extenuado (II-62), não sem antes afirmar furioso saber cantar estancias de Orlando (II-62)²¹. Também canções e danças de entradas, bailes, pavanas, folias ou españoletas são citadas em D. Quixote, assim como um conjunto de instrumentos musicais, violas e guitarras são habituais nas personagens cervantinas.



Fig. 9 – Cenas de obra *Vida, y hechos del ingenioso cavallero D. Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra (papel de parede), na Sala da Música da Casa das Brolhas. Centro Histórico de Lamego (Sé). Fotografia da autora.

²⁰ Ao iniciar a sua incursão na Serra Morena (I-23) D. Quixote permite-se ter este comentário. CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de - *Vida, y hechos del ingenioso cavallero D. Quixote de la Mancha*. Madrid: Juan de la Cuesta; 1605.

²¹ http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/rey.htm - 24-02-2016, 17:23H.

2. Teto em Estuque Decorativo



Fig. 10 – Painel com medalhão e decoração estucada na Sala da Música da Casa das Brolhas. Centro Histórico de Lamego (Sé). Fotografia da autora.

O estuque está presente no quotidiano da arquitetura operando como caracterizador de ambientes arquitetónicos, quer como revestimento, quer como decoração, sendo por isso inegável o seu impacto no espaço construído que o acolhe. A decoração estucada deve ser entendida como parte integrante da arquitetura, como protagonista fundamental e geradora de ambientes personalizados e de grande comunhão estética. “Cria”, transforma, na maior parte das vezes hierarquiza até os próprios espaços, dando-lhes um verdadeiro sentido. É uma atividade ou um prazer gratificante encontrá-la nas suas formas mais diversas, desde os estuques de maior simplicidade à maior complexidade²².

O estuque que reveste totalmente o teto da Sala da Música da Casa das Brolhas tem uma conjugação na envolvente arquitetónica, com o papel de parede historiado referido. Há uma relação entre ambos, dado a temática da cenografia que ostentam. Podemos até dizer que há uma interdependência.

²² PEREIRA, Liliana Figueiredo – A Arte do Estuque no norte de Portugal. Estuques Decorativos no Espaço Doméstico do Douro Superior. Apresentação do seu Inventário. In *Atas do 1.º Seminário Internacional, A Presença do Estuque em Portugal, Do Neolítico à Época contemporânea. Estudos para uma base de dados*. Edição Câmara Municipal de Cascais. Cascais, 2007, p. 237.

O estuque foi utilizado como matéria-prima no teto, pela sua extrema ductilidade permitindo uma adaptação à linguagem decorativa do gosto do encomendador e dos artistas executantes. Protegidos da ação do tempo, os estuques do teto da Sala da Música em análise, encontram-se relativamente bem preservados, com a gramática ornamental, os motivos de relevos bem definidos e visíveis. Este teto estucado apresenta um plano retilíneo, num único pano que o compõe, de perfil retangular. Os relevos, em estuque branco, destacam quatro elementos figurativos policromos, sobre quatro fundos de tom azul-cobalto escuro. Faltam pedaços do painel retangular, junto à parede, deixando à mostra a estrutura de madeira.

No teto de estuque temos um programa decorativo com a representação de vários instrumentos musicais enquadrados por decoração vegetalista (alguns ramos). De um lado do teto, uma flauta transversal, uma partitura escrita à mão, uma guitarra portuguesa, com seis cordas apesar da cravelha representada ser só uma. O que não corresponde a uma representação realista deste instrumento. Do outro lado do teto temos a representação de uma guitarra clássica com seis cordas, e quatro cravelhas o que dariam oito cordas, que não estão presentes. Mais uma vez é uma representação fantasiosa do instrumento musical. Temos também o arco da guitarra, uma partitura escrita à mão, e um corne inglês com continuação do bocal com fita, pouco definido. Em ambas as representações os instrumentos musicais estão fantasiados, e pouco realistas. Ao centro da delimitação ovalada temos circundando vários motivos vegetalistas estilizados, como flores, espigas, fitas decorativas, enrolamentos vegetalistas, a existência de uma linha curva nas folhagens ondulantes, acontecendo o mesmo em duas das superfícies do teto. A ladear este centro da superfície existem padrões geométricos simétricos, como quadrados interrompidos, fitas, espigas de trigo, flores, cuja estética dos seus elementos se liga ao quotidiano dos agentes agrícolas que mantinham esta casa em Lamego.

Nos limites da decoração ovalada, surge-nos uma segunda delimitação também ovalada, mas esta interrompida, onde nos quatro extremos (cantos do teto), temos quatro figuras inseridas numa simetria de dois arcos ogivais, ou numa simetria de dois arcos de flecha alongada. Há assim uma composição figurativa, com quatro figuras femininas tratadas em estuque branco, e ressaltando num fundo azul-cobalto escuro pintado que representam iconograficamente e simbolicamente as quatro estações do ano, numa alegoria ao tempo, e ao ciclo da natureza. Numa destas superfícies estucadas numa simetria de dois arcos ogivais, ou numa simetria de dois arcos de flecha alongada, observa-se em fundo azul-cobalto escuro, uma mulher de cabelo comprido, figurada com uma tiara ou coroa na cabeça, em tom de estuque branco, e segurando a parte da frente do vestido comprido, com a mão direita, enquanto na

mão esquerda segura uma haste de uma planta, com folhas no topo, representando a primavera. Noutra das superfícies de igual forma, em tom azul-cobalto escuro, está uma mulher com um vestido comprido, e com a cabeça coberta por um chapéu com os seguintes atributos: na mão esquerda ostenta uma foice, e tem do lado direito uma seara de trigo, numa representação do verão. Noutra das superfícies, igualmente em fundo de cor azul-cobalto escuro, uma mulher de cabeça descoberta, também figurada em tom branco do estuque, segura o vestido comprido, levantando o tecido à frente com ambas as mãos, deixando ver parte das pernas, e sendo ladeada do lado esquerdo por uma planta desprovida de folhas (um caule), e do lado direito, por uma planta que ostenta quatro folhas, intervaladas com hastes desprovidas de folhas, representando o outono. Na outra superfície igual do teto, esta apresenta o motivo degradado, não sendo perceptível a sua representação. Julgamos tratar-se do inverno. Nenhum destes elementos decorativos ostenta legenda, como noutros exemplares de outras casas onde está presente esta iconografia das estações do ano²³.

Sabemos que a iconografia das quatro estações do ano está patente na arte do estuque, com gramáticas semelhantes entre si, no Solar dos Pimentéis da 2.^a metade do séc. XVIII, no Solar dos Tenreiros, do séc. XVIII, no Solar dos Douteis do séc. XVIII e na antiga Casa do Morgado Leopoldo Henriques, de finais do séc. XVIII, todos em Torre do Moncorvo²⁴. A gramática patente nesses solares é um pouco diferente da que está presente neste teto da Sala da Música da Casa das Brolhas, dado que os elementos são femininos nesta, e não diferenciados entre si, como os integrados na gramática decorativa, nos solares referenciados. Estudos efetuados por Liliana Figueiredo Pereira para essa região de Torre de Moncorvo apontam para o facto das respetivas ornamentações terem sido provavelmente da responsabilidade de um mesmo estucador²⁵. Curioso é o facto de ser também na Sala da Música do Solar dos Pimentéis, em Torre de Moncorvo, que as faces do teto octogonal ostentem medalhões estucados com as quatro estações. Estas estão representadas por duas figuras vestidas e dois anjos, com os seus atributos; e quatro medalhões, em que o gesso serve como pano de fundo para pinturas a óleo, dois representando cenas campestres e os outros dois portos marítimo-fluviais; nos quatro cantos do teto estão representados instrumentos musicais enquadrados por decoração vegetalista de estilo Adam, respetivamente uma guitarra portuguesa entrelaçada com lira, uma rabeca chuleira, uma palheta e corneta

²³ PEREIRA, Liliana Figueiredo – *Op. Cit.*, p. 245. Na Casa do Morgado Leopoldo Henriques, em Torre de Moncorvo, a legenda acompanha as estações do ano.

²⁴ *Idem, Ibidem*, pp. 242-243.

²⁵ *Idem, Ibidem*, p. 243.

entrelaçadas, e uma trombeta entrelaçada com trompa; este modelo de composição é único em Torre de Moncorvo, só mais tarde reproduzido em exemplar arte nova, na Antiga Estalagem do Passarinho²⁶.

No Solar dos Douteis, em Torre de Moncorvo, o teto do piso nobre da Sala das Quatro Estações, é que apresenta esta gramática decorativa, análoga. No Solar dos Tenreiros, também na mesma localidade, as quatro estações, em decoração estucada estão representadas no teto do salão nobre. A antiga Casa do Morgado Leopoldo Henriques em Torre do Moncorvo, ostentava as quatro estações, em decoração estucada, numa sala, da qual já não existem vestígios, a não ser através de registo fotográfico²⁷. A temática iconográfica das quatro estações do ano marca presença nas artes decorativas em Portugal desde o tempo dos Romanos até à época Contemporânea²⁸.

Desconhecemos as fontes – tratados, gravuras, desenhos que possam ter estado na conceção e execução deste objeto artístico, o teto de estuque da Sala da Música da Casa das Brolhas, bem como a oficina, os estucadores, a sua formação e influências estéticas.

Conclusão

As composições figurativas-narrativas desenvolvem-se, nestes papéis de parede, inspiradas em gravuras europeias, e estruturam-se as iconografias relacionadas especificamente com o espaço que revestem, neste caso a Sala da Música. Entre a realidade e a imaginação desenrolam-se nas paredes deste Casa Senhorial, narrativas que revelam o gosto da nobreza e aristocracia: caçadas, passeios na natureza, música e temas literários, como a obra de Cervantes. Os conjuntos representados nas paredes e teto integram verdadeiros programas iconográficos. Foram ilustradas algumas séries temáticas, com alguma relação com a função do espaço ao qual se destina e limitadas pelos modelos gravados de que os artistas dispunham.

A presente comunicação abrange a iconografia e as fontes de inspiração das representações do papel de parede historiado desta casa nobre duriense. Foram abordadas as questões como a originalidade, a relação com o contexto cultural, o conhecimento da gravura europeia da época, bem como o contributo desta investigação para a caracterização da ornamentação fixa na anatomia de interiores da casa nobre em

²⁶ *Idem, Ibidem.*

²⁷ *Idem, Ibidem*, p. 245.

²⁸ *Idem, Ibidem.*

Lamego nos finais do século XVIII, inícios do XIX. O papel de parede panorâmico impõe-se como elemento decorativo da casa nobre, num diálogo intrínseco e cenográfico com a arquitetura.

Nas paredes desta sala a cenografia do papel de parede apela para temas que evocam movimento, ou uma relação lúdica e ilusória com o espaço. As cenas de caça em que o andamento dos cavalos, a corrida da matilha, do veado, e caçadores, o curso de água, dão a ilusão do espaço ser dinâmico, muito maior, e muito mais amplo. Como se a parede fosse ilusória e a casa existisse num prolongamento para a floresta e a natureza. O mesmo se passa com a cena bucólica do curso de água e dos barcos de passeio. O apelo à música figurado em espaços exteriores, com a policromia utilizada transmite uma dinâmica cenográfica que nos interpela. As ruínas de edifícios figuradas com vegetação levam-nos à reconstrução de uma arquitetura imaginária simulada, ao valor da alegoria da antiguidade e do tempo. Há no papel de parede uma alusão a um espaço em três dimensões (altura, largura e profundidade).

Estes temas representados na Sala da Musica podem agrupar-se numa série de quotidiano e lazer, com as Caçadas, Cenas de música, Passeios na Natureza, Passeios no Lago ou no Rio, Passeios a Cavalos, e numa série de alegorias literárias, Cenas do D. Quixote de La Mancha, de Cervantes.

Poderemos colocar como hipótese de trabalho estas oficinas de papel de parede conhecerem diversas gravuras francesas, alemãs, italianas, e mediante a sua circulação terem-nas utilizado como modelos “avulso”, que foram conjugadas com paisagens gerando novas composições. Assim circulavam as gravuras do pintor alemão Johann Elias Ridinger (16 fevereiro 1698, Ulm – 10 abril 1767, Augsburg), que pintou inúmeras cenas de caça, com animais como cães em perseguição, cavalos, javalis, veados, matilheiros, estudos de cães, etc. Ele é considerado um dos mais famosos pintores alemães de animais, particularmente de cavalos, cães e de cenas de caça.

O pintor holandês Tobias Verhaecht (Antuérpia 1561 – 1631 Antuérpia) tem uma Paisagem arborizada com caça ao veado num curso de água, ainda que de uma forma muito estilizada, mas que poderia ser do conhecimento destas oficinas de papel de parede. Também o pintor italiano, Pietro Paolo Bonzi, called Gobbo dei Frutti or Gobbo dei Carracci (Cortona 1576 – 1636 Roma), pintou uma Paisagem com uma caçada, em que o veado é perseguido num curso de água, como ponto de fuga.

Várias estampas italianas e francesas, como já referimos podem ter servido de modelo aos dois barcos representados, principalmente ao barco maior, como a “Première Gondole de son Excellence Mons.r

Amelot, *Amb.eur du Roy vers la Sérénissime République de Venise l’an 1682*”, da Biblioteca Nacional da França; do mesmo modelo a gravura, “*Première Gondole de son Excellence Mons.r Amelot, Amb.eur du Roy vers la Sérénissime République de Venise l’an 1682*”, do gravador Jean Lepautre, (1618-1682), também presente na Biblioteca Nacional da França; a estampa “*Venetian gondola, ca. 1689*”; a gravura “*Desseing d’une gondole pour l’usage du Roy dans Les Canaux De Versaille.*”, de Jean Bérain (1640-1711), da Biblioteca Nacional da França. Assim como a gravura de “*The highly ornamented first gondola of Ambassador Giovanni Battista Colloredo entering Venice*”, de Giovanni Antonio Faldoni (Itália, ca. 1690 – ca. 1770), datada de 1720-30.

O conjunto de papel de parede historiado da Sala da Música e do seu significado alegórico e simbólico, revela-se importante para o conhecimento da ornamentação fixa do interior deste palacete duriense. Um estudo comparativo com outros exemplares de papel de parede coevos existentes em Portugal poderá permitir uma mais precisa datação e melhor caracterização da decoração da Sala da Música.

Temos na Casa de Sezim, nos arredores de Guimarães uma sala com papel de parede historiado ostentando os mesmos motivos das cenas de Miguel de Cervantes, presentes nesta Sala da Música de Lamego, ou seja colocado na parte inferior da parede, sendo que em Sezim, a parte superior também apresenta cenas de Cervantes da mesma obra, D. Quixote de La Mancha. Neste caso o papel da Casa de Sezim não está datado nem se sabe a sua origem. Neste solar nortenho encontramos, de facto, diversas salas decoradas com papéis de parede panorâmicos da casa francesa Zuber, de grande difusão comercial²⁹, bem como papéis

²⁹ A grande maioria dos papéis da casa de Sezim são da manufatura Jean Zuber & Cie e representam vistas panorâmicas de diversas séries, a saber: “*Les Vues d’Amerique du Nord*”, desenhada por Jean-Julien Deltil (1791-1863) produzida a partir de 1834, representando “*As cataratas do Niágara*”, “*A baía de Nova York*”, “*O porto de Boston*” e “*Uma parada em West Point*”; do mesmo autor e da mesma firma são “*Os combates dos Gregos*” produzidos a partir de 1828 e, por último, a série “*Hindustan*”, com templos hindus, elefantes e gentes exóticas, estes da autoria de Antoine Pierre Mongin, produzidos a partir de 1807. De manufatura e autoria desconhecida existe ainda nesta casa “*A batalha d’Austerlitz*” (c. 1829-30). Da mesma fábrica, importaram-se, ao que se julga na década de vinte de Oitocentos, papéis pintados de parede para a decoração de duas salas da Casa da Ínsua (Penalva do Castelo), sendo uma com paisagens em grisaille da autoria do artista J.-M. Gué, representando cenas das “*Vistas da Escócia*” ou “*A Dama do Lago*” (fabricado a partir 1827), inspiradas na obra de Walter Scott e a outra com uma série de panorâmicas igualmente da casa Zuber, também ela em grisaille. Sobre os papéis pintados da Casa de Sezim, veja-se: CHAFFANJON, A. “*Caza de Sezim, le palais dès papiers peint*”. In *Point de Vue et images du monde*, janeiro, 1990, pp. 19-20. Veja-se também NOUVEL-KAMMERER, Odile. *Papiers Peints Panoramiques*. Paris: Musée dès Arts Décoratifs, 1998, pp. 290-291, 292-293, 306-307, 310-311, *Rooms with a view: Landscape & Wallpaper* [catálogo de exposição]. Washington: Smithsonian Cooper-Hewitt, Nacional Design Museum, 2001 e

pintados à mão, designadamente episódios da vida de D. Quixote³⁰.

Na Casa da Ínsua, em Penalva do Castelo mandada reconstruir por volta de 1780 por Luís Albuquerque de Mello Pereira Cárceres (1739-1797) quando era Governador e Capitão-General do Estado do Mato Grosso no Brasil, e que hoje é um hotel, tem na sua receção, numa sala que se destaca pela decoração com papel de parede pintado, atribuído a Z. Zuber (1827) e decorado por J. M. Gué. Esta sala assim como uma contígua, apresentam papel de parede historiado com cenas de caça, mas que não têm características semelhantes aos da Sala da Musica de Lamego.

No caso do papel de parede da Sala da Música da Casa das Brolhas, em Lamego não sabemos qual a sua proveniência. Contactada a Casa francesa Zuber estes não reconhecem como sendo da sua oficina o papel decorativo em causa. Podemos colocar como hipótese de trabalho tratar-se de importação de uma oficina menor europeia, talvez francesa.

O programa decorativo do teto em estuque coloca em destaque uma linguagem decorativa que nos revela estucadores pouco exímios, dado que muito fantasiosa é a representação dos instrumentos musicais aí figurados. Estamos em presença de artistas nacionais e não de “maestri d’arte”, provavelmente sem um percurso profissional noutros países da Europa, apesar de não termos documentação que tal hipótese comprove.

Ao longo deste estudo realizado surgiram dificuldades relativamente ao tema, nomeadamente a inexistência de registos notariais que refiram contratos de obras para decoração em estuque na Casa das Brolhas, bem assim como falta de acesso a documentação familiar privada da casa, que não tem o seu arquivo organizado ou este se encontra disperso por vários elementos da família, e não disponível para consulta.

Este teto exige a reabilitação de estuque, enquadrada numa metodologia

ainda CLAVAL, Paul. Le papier peint panoramique, ou l'exotisme a domicile. Le Globe, tomo 148, 2008, pp. 65-87. In BASTOS, Celina; FRANCO, Anísio – Para memória futura: interiores autênticos em Portugal. Museu Nacional de Arte Antiga.

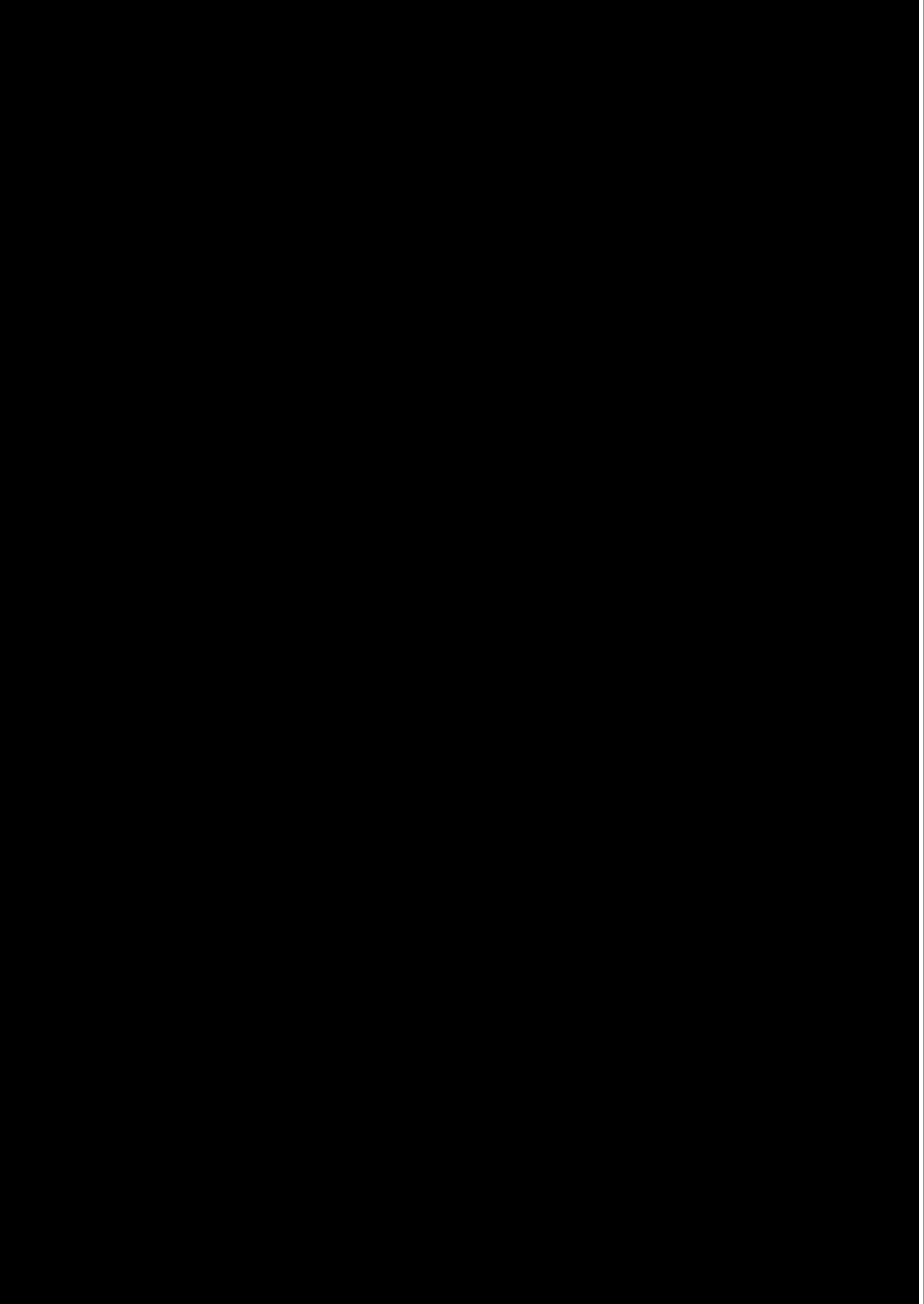
³⁰ Este papel de parede pintado à mão com episódios das aventuras de D. Quixote, que orna uma das salas de Sezim, poderá ser da autoria de Augusto Roquemont, que nesta casa viveu deixando vários retratos da família. De facto, deste pintor tem-se notícia da sua atividade enquanto decorador, tendo pintado o interior de uma sala da casa do Arco, na vizinha Guimarães, onde viveu e ainda na cidade do Porto. Existe na documentação da casa de Sezim uma carta de agradecimento a Roquemont por ter mediado a compra de papéis pintados em Paris. Agradecemos estas informações ao Sr. Embaixador Antonio Pinto de Mesquita de Melo Mexia e Vasconcelos. Expressamos ainda o nosso reconhecimento ao Musée du Papier Peint de Rixheim pelas informações amavelmente fornecidas sobre os papéis de parede da Casa de Sezim, designadamente a distinção entre os papéis pintados da casa Zuber, estampados através de pranchas, e os papéis pintados à mão como a série das aventuras de D. Quixote. *Idem, Ibidem.*

de intervenção rigorosa, no sentido de obter um bom resultado, dadas as anomalias resultantes dos mecanismos responsáveis pela sua degradação (áreas húmidas; os efeitos da humidade; as áreas apodrecidas ou pulverulentas; as fissuras, dimensão, localização e geometria; a sujidade³¹), que afetam os elementos estucados. É notório o apodrecimento do suporte de madeira junto às paredes.

A casa das Brolhas com a sua arquitetura senhorial e respetiva decoração interior, patente nesta sala da música, constitui um modelo vivo, representativo da vida duriense, dos seus serões animados, e costumes, como a música vocal e instrumental, acompanhada de dança no grande salão contíguo.

Ines da Conceição do Carmo Borges – Doutoranda em História de Arte pela Faculdade de Letras, da Universidade de Coimbra. Pós-graduação em Sociologia das Religiões (Sociologia do Sagrado e do Pensamento Religioso) do Instituto de Sociologia e Etnologia das Religiões do Departamento de Sociologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Mestre em História de Arte, pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Desde 2007 é Investigadora do GEMA-CEAACP (Grupo de Estudos Multidisciplinares em Arte - Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património); Investigadora do CIJVS (Centro de Investigação Joaquim Veríssimo Serrão).

³¹ Cf. COTRIM, Helder Coelho – Metodologias para Reabilitação de Estuques Antigos. In *Atas do 1.º Seminário Internacional, A Presença do Estuque em Portugal, Do Neolítico à Época contemporânea. Estudos para uma base de dados*. Edição Câmara Municipal de Cascais. Cascais, 2007, p. 114.



SOBRE O IMPÉRIO E A HONRA: A DECORAÇÃO E O USO DO ANTIGO PALÁCIO DOS GOVERNADORES DO PARÁ AO TEMPO DE AUGUSTO MONTENEGRO (1901-1908)

Aldrin Moura de Figueiredo

Palácios são epicentros do poder. Podem ser prisões, como lembrou John Donne, ou um estado de espírito como sentenciou Agostinho de Hipona¹, mas, certamente, são referências de estilo de vida, retratos de épocas pretéritas e janelas para olhar as artes do passado. *Schloss* em alemão, *Château* em francês, o palácio é, na tradição luso-brasileira, via de regra, um edifício suntuoso, muitas vezes destinado à habitação do chefe de Estado ou chefe de governo, ou ainda como paço ou solar de alguns nobres, bispos e patriarcas. Também pode ser sede do legislativo, abrigando casas da câmara ou senado. Ao mesmo tempo, existem os palácios que perderam seu uso original, podendo servir como museus, centros culturais, hotéis ou moradias de alto luxo.

No Brasil, o antigo Palácio dos Governadores do Estado do Grão-Pará e Maranhão, localizado em Belém, foi o maior edifício com estas funções construído pelos portugueses em toda a América. O projeto é da autoria de Giuseppe Antonio Landi (1713-1791), arquiteto bolonhês formado na conhecida Academia Clementina, que integrou, como desenhador, a Primeira Comissão Demarcadora de Limites e permaneceu no Pará até à data da sua morte, já durante o governo de D. Francisco de Souza Coutinho (1764-1823), no reinado de D. Maria I (1734-1816). Landi já havia realizado dois outros projetos para o mesmo palácio, em 1759 e 1761, porém ambos não chegaram a ser executados². Segundo as pesquisas de Isabel Mendonça, a construção do Palácio teve início em 17 de setembro de 1768, sob a direção do mestre pedreiro Jerónimo da Silva, e sua conclusão se deu quatro anos depois, em 1772. Seguindo uma premissa das escolas europeias de arquitetura, Landi ilustrou detalhadamente seu projeto, registrando e reunindo os desenhos em dois álbuns, um oferecido ao rei D. José I (1714-1777) e o outro ao governador D. Fernando de Ataíde Teive (1775-1835), de

¹ DONNE, John. *Meditações*. São Paulo: Landmark, 2007, p. 36; AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 87.

² Cf. TRINDADE, Elna. *O Palácio de Landi: uma trajetória estilística*. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: ENBA; UFRJ, 2003; Idem. Palácio e Residência dos Governadores da capitania do Grão-Pará e Maranhão: o projeto de Landi. *Artistas e artífices e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa: actas*. Porto: Universidade do Porto, 2005, pp. 143-164.

fato o patrocinador e grande incentivador da obra³. Concluía-se um desejo antigo que vinha dos primeiros conquistadores da Amazônia portuguesa, ainda no início do século XVII⁴.

Vários estudos de arquitetos e historiadores têm apontado a influência da arquitetura italiana na sua planimetria, notadamente a planta quadrangular na qual sobressai um pátio central com ala porticada. É ainda Isabel Mendonça que descreve a composição dos alçados do Palácio, “sobretudo o principal com o seu corpo central mais elevado, servindo de mirante, e o posterior com a sua loggia paladiana comunicando por escadaria com o jardim já desaparecido e no recorte dos vãos, de perfil inspirado na obra e na tradição de Francesco Borromini (1599-1667). No interior do palácio se destaca a grande escadaria de aparato, entre o átrio e o pátio, dividida em breves lanços, intercalados por patamares, numa aproximação bastante similar às adotadas nos palácios de Bolonha e Emilia Romagna, na Itália⁵.

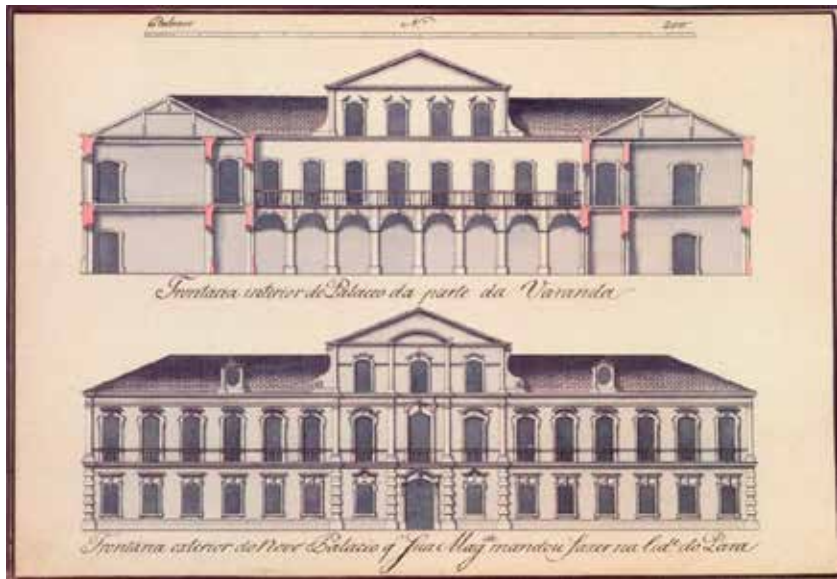


Fig. 1 – Antonio José Landi, Frontaria do Palácio dos Governadores da Cidade do Pará, 1771 (Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro).

³ MENDONÇA, Isabel. *Antônio José Landi (1713 / 1791): Um Artista Entre Dois Continentes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

⁴ CRUZ, Ernesto. *Casas e palácio do governo: residências dos capitães-mores, governadores e capitães-gerais e presidentes da Província do Pará, 1616-1974*. Belém: Grafisa, 1976.

⁵ MENDONÇA, Isabel. *Antônio José Landi (1713 / 1791): Um Artista Entre Dois Continentes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

Desde a sua conclusão, o Palácio dos Governadores do Pará passou por algumas reformas e acréscimos decorativos, sem no entanto, perder a integralidade do risco landiano. Ainda em 1803, no governo de D. Marcos Noronha de Brito, Conde dos Arcos (1771-1828), que mandou cair o edifício inteiro e realizou melhoramentos no mobiliário mandando buscar peças Lisboa e adquirindo outras de comerciantes ingleses radicados em Belém. Época dos “objetos civis domésticos”, no dizer de Catherine Arminjon, misturados no cotidiano de um palácio residência coberto de insígnias do poder estatal⁶.

Em 1832, o presidente de província José Joaquim Machado de Oliveira mandou colocar o brasão d’armas do império brasileiro no frontão do palácio, em alusão à aclamação do Imperador D. Pedro II, ocorrida no ano anterior, retirando as antigas armas do Império Português⁷. Outros melhoramentos vieram nos governos de José Araujo Rozo, que restaurou os forros antigos feitos em cedro vermelho, jatobá e angelim; Paulo José da Silva Gama, barão de Bajé, que restaurou o calçamento de lioz no entorno do edifício e adquiriu obras para a decoração interna, com cortinados, alcatifas, tapetes e registros heráldicos, entre eles o Brasão da Cidade de Belém, mandado copiar em Braga, Portugal⁸. Ornar, decorar, enfeitar ganha espaço entre os gestores da província, numa espécie de projeto civilizatório, de práticas e rituais cotidianos, e de objetos e termos que a cada dia estavam mais influenciados pela literatura e pelas imagens⁹.

Em 1854, o presidente de província Sebastião do Rego Barros mandou realizar importante reforma no prédio do palácio, com recursos provenientes do governo imperial, refazendo a pintura e realizando melhoramentos na decoração e mobília, especialmente no pavimento térreo onde funcionavam as repartições públicas¹⁰. A partir da década de 1880, a repartição de obras públicas da Província do Pará passou a funcionar, sob a direção do engenheiro José Felix Ferreira, no sótão do Palácio, com uma equipe de 10 funcionários, entre engenheiros,

⁶ ARMINJON, Catherine. *Objets civils domestiques: vocabulaire*. Paris: Impr. Nationale, 1984, p. 8.

⁷ Relatório do Presidente Machado d’Oliveira ao Conselho da Província do Gram-Pará no dia 3 de dezembro de 1833. Pará: Palácio do Governo, 1833, p. 3.

⁸ GENÚ, Almeida. Dois brasões. In: MOURA, Ignacio (org.). *Anuário de Belém em comemoração ao tricentenário, 1616-1916*. Belém: Imprensa Oficial, 1915, p. 201-203.

⁹ BRETT, David. *On decoration*. Cambridge: Lutterworth Press, 1990, p. 28; BARRÉ-DESPOND, Arlette (dir.). *Dictionnaire international des arts appliqués et du design*. Paris: Éditions du Regard, 1996, p. 7.

¹⁰ Falla que o Exm. Sr. conselheiro Sebastião do Rego Barros, presidente desta província, dirigiu a Assembleia Legislativa provincial na abertura da mesma Assembleia no dia 15 de agosto de 1854. Pará: Typ. da Aurora Paraense, 1854, p. 44.

desenhistas, amanuenses e condutores, o que foi importante para a manutenção do prédio¹¹.



Fig. 2 – Antonio Oliveira, Fotografia do Palácio dos Governadores do Pará. C. 1898 (Biblioteca Pública Arthur Vianna, Belém).



Fig. 3 – Cartão Postal Palácio do Governo Estadual e Repartições Públicas. C. 1908. (Biblioteca Fran Paxeco, Grêmio Literário Português, Belém).

¹¹ Falla com que o Exm. Sr. general barão de Maracajú abriu a 2.a sessão da 23.a legislatura da Assembleia Legislativa da província do Pará em 15 de fevereiro de 1883. Pará: Typ. do Jornal da Tarde, 1883, p. 36.

Com a República, os governadores ambicionaram realizar ampla reforma que modificasse a feição colonial e imperial que relacionava o antigo palácio-residência ao tempo da monarquia. A mais importante reforma ocorreu durante o governo de Augusto Montenegro, especialmente entre os anos de 1901 e 1906, tendo algumas sido retiradas no restauro realizado entre 1971 e 1973, sob o comando de Augusto Meira Filho, com base no álbum oferecido por Landi a Ataíde Teive, em 1771¹².

O Palácio no tempo de Augusto Montenegro (1901-1908)

No limiar do século XX, Augusto Montenegro realizou uma grande reforma no Palácio dos Governadores, de modo a torná-lo compatível com os ideais modernos do republicanismo positivista. Em cada parte das salas do pavimento superior do Palácio está, por certo, um pouco do olhar do governador e de seu braço-direito nessa empreitada, o artista francês Joseph Cassé (1875-1956), contratado em Marselha para dirigir as obras de decoração do palácio. Essa reforma, no entanto, foi pouco estudada e, por certo, a valorização do cânone colonial acabou por obscurecer a atenção para esse momento da história do edifício, fazendo com que muitos arquitetos o tratem como desvio, interferência e deturpação ao projeto original landiano, o que é hoje profundamente discutível e questionável sob o ponto de vista da história e dos estudos de patrimônio¹³.

Augusto Montenegro (1867-1915), é bom que se diga, foi um governador com grande interesse nas artes decorativas, que financiou em diversos prédios públicos do Pará, incluindo o palácio, o Theatro da Paz e outros edifícios, além de residência particular, muitas vezes com o auxílio de Cassé. Antes, porém, Montenegro teve uma carreira como juiz, promotor e diplomata que o permitiu conhecer vários centros europeus, de certo modo, deixando-o a par dos movimentos estéticos e artísticos que então aconteciam, principalmente na Inglaterra, França e Suíça, locais onde morou. Em 1884, durante sua primeira estada na Europa, já comentava sobre os grandes edifícios, traçando paralelo como o Brasil, demonstrando uma linha de pensamento que definiria seu gosto e o senso estético. Em 1890, já na carreira diplomática, atuou como adido de 1ª Classe na Legação Brasileira em Berna, na Suíça,

¹² Cf. MEIRA FILHO, Augusto. *O Bi-secular Palácio de Landi*. Belém: Grafisa, 1974; Idem, *Evolução Histórica de Belém do Grão-Pará*. Belém: Grafisa 1976.

¹³ Cf. KETTLE, Wesley; ALVES, Moema. Em busca da paternidade: Landi e a invenção da cidade histórica. *Revista Estudos Amazônicos*. Belém, vol. III, n° 2, 2008, p. 27-39, e KETTLE, Wesley. O inventário de Antonio Landi e a invenção do “arquiteto gênial”: história, biografia e a valorização do passado amazônico. *Revista Cantareira*. Niterói. v. 15, 2011.

comentando, por exemplo, sobre o “peso histórico” da Rathaus (casa do conselho municipal), edifício do século XV, que passou por ampla reforma durante o gótico revivalista do século XIX, tema que será constante no espectro artístico do governador.



Fig. 4 – Augusto Montenegro e seus retratos. Mattoso, Ernesto. O Dr. Augusto Montenegro. Paris, 1908 (Biblioteca Pública Arthur Vianna, Belém).

Transferindo-se mais tarde para França e Inglaterra, no cargo de secretário da diplomacia brasileira, Montenegro conhece em detalhes alguns prédios importantes, como os palácios de Hampton Court, St. James e Buckingham, em Londres, e Luxemburgo, do Eliseu, e da Prefeitura, em Paris. Neste tempo, toma conhecimento dos movimentos artísticos e intelectuais correntes nas principais cidades europeias, dentre as quais comenta sobre Paris, Londres, Viena e Marselha, voltando por lá inúmeras vezes a passeio, mantendo correspondência com uma grande rede de relações de amizade, especialmente na França.

Em 1901, Montenegro assumiu o governo do Pará, realizando uma série de transformações no Palácio, para o que contratou o já citado Joseph Cassé, artista-decorador formado pela Escola de Belas Artes de Marselha. Sua escolha se deveu em grande medida às concepções de Cassé sobre a arte decorativa dos palácios republicanos, ou reformados sob a Terceira República Francesa, que misturavam o gosto oriental, o revivalismo, a estética art-nouveau e um diálogo constante com as mais importantes tradições decorativas do século XIX. Nessa época foi moda em Belém a aquisição de gramáticas decorativas, por jovens engenheiros e profissionais artistas que atuavam em oficinas

de mármore, estuques e cimentos, então estabelecidas na rica capital do Pará¹⁴.

Também é importante ressaltar em seus oito anos de governo, Montenegro recebeu muitos visitantes estrangeiros, em caráter oficial ou em recreio, com alguns dos quais estabeleceu ligação mais estreita, o que possibilitou também acesso às novidades artísticas em outros centros internacionais. Entre quais, cito aqui Charles Page Bryan (1856-1918), que foi ministro embaixador norte-americano no Brasil entre 1898 e 1902; João Oliveira de Sá Camelo Lampreia (1863-1943), conselheiro ministro do rei D. Manuel II de Portugal; Giulio Tonti (1844-1918), cardeal núncio apostólico do Vaticano no Brasil; Sir William Evans Gordon, membro do parlamento britânico e presidente da companhia Pará Electric, concessionária do abastecimento de energia elétrica no estado, entre muitos visitantes. Ernesto Mattoso, em sua biografia sobre Augusto Montenegro, detalha cada uma dessas visitas, encontros com autoridades estaduais e trocas de correspondências, destacando a viagem do Presidente da República Affonso Pena a Belém, em 1906, revelando um amplo círculo de sociabilidade, política e relações de poder¹⁵.

Arquitetos, engenheiros e artistas, como José Sidrim, Henrique Santa Rosa e Theodoro Braga citam obras, cartões e desenhos de Owen Jones (1809-1874), Georg Schaft (1820-1895) e Matthew Digby Wyatt (1820-1877), que muito agradavam a Augusto Montenegro¹⁶. Essas imagens e projetos circulavam em álbuns e pranchas trazidas diretamente da Europa ou vendidas nas principais livrarias e tipografias da cidade. Por outro lado, o mestre decorador contratado por Montenegro, Joseph Cassé, provinha de uma Marselha comercial e industrial, com experiência detalhada no urbanismo moderno, como aquele financiado por Paulin Talabot (1799-1886) e Jules Mirès (1809-1871), que transformaram a capital da Provença no “porto do Império” francês. Cassé também cresceu como artista entre alguns dos mais importantes nomes da época no círculo de Marselha, como seus contemporâneos Alfred Casile (1848-1909), Édouard Crémieux (1856-1944), Alphonse Moutte (1840-1913), Marius Rey (1836-1927), Joseph Garibaldi (1863-1941), René Seyssaud

¹⁴ MATTOS, Ana Léa N. Um projetista para a cidade lemistá: José Sidrim. In: SARGES, Maria de N.; LACERDA, Franciane (orgs.). *Belém do Pará: história, cultura e cidade*. 2ª ed. Revista e ampliada. Belém: Açai, 2016, p. 31-54.

¹⁵ MATTOSO, Ernesto. Hóspedes ilustres. In: *O Dr. Augusto Montenegro: sua vida e seu governo*. Paris: Tony Dussieux Éditeur, 1908, p. 123-175.

¹⁶ A compreensão mais ampla do repertório internacional de Owen Jones e dos “vitorianos” está em FLORES, Carol A. *Owen Jones: design, ornament, architecture, and theory in an age in transition*. New York: Rizzoli, 2006, e BRIDGEMAN, Harriet. *The encyclopedia of Victoriana*. New York: Macmillan, 1975; SNODIN, Michael; STYLES, John. *Design & the decorative arts: Victorian Britain 1837-1901*. London: Victoria & Albert Publications, 2004.

(1867-1904), Jean-Baptiste Olive (1848-1936), entre outros, que fizeram obras públicas e mais ainda de interesse particular¹⁷. Note-se também que, desde 1897, havia um trânsito regular em Belém e os portos do mediterrâneo, pela companhia Ligure Brasileira, com 12 viagens anuais entre a capital do Pará e Gênova, com escalas em Marselha, Barcelona, Cádiz, Tânger, Lisboa e Ponta de Delgada, por onde chegaram grande parte do carregamento dos materiais importados para as reformas de prédios públicos e particulares da cidade. Entre os objetos estão gravuras, cartões, mobília, telhas, tintas especiais, cenografia de teatro, brinquedos, paramentos de igrejas e uma infinidade de aviamentos de toda natureza¹⁸.



Fig. 5 – Governador Augusto Montenegro e Presidente Affonso Penna. Album do Estado do Pará, 1908 (Biblioteca Pública Arthur Vianna, Belém).

¹⁷ MARCIANO, Florence. *L'architecture domestique à Marseille au XIXe siècle: du trois-fenêtres à l'art nouveau*. Marseille: La Thune, 2005. Também as memórias de ROUX, Jules-Charles. *Souvenirs du passé: le Cercle artistique de Marseille*. Paris: A. Lemerre, 1906.

¹⁸ Relatório apresentado ao Exc. Gov. do Estado Dr. Augusto Montenegro pelo Dr. José Paes da Carvalho ao deixar a administração em 1 de fevereiro de 1901. Belém: Imprensa Oficial, 1901, p. 75, 89, 95.

Em 1905, Joseph Cassé começou a trabalhar em Belém com dois assistentes, levando a efeito um projeto arquitetônico, artístico e decorativo que marcará profundamente a capital paraense da primeira década do século XX. Aqui dialogou com vários outros artistas vindos da Itália, França e Portugal, o que, de certo modo, também explica o trânsito e o ecletismo estético das matrizes intelectuais dessa decoração¹⁹. Para este trabalho, ao contrário do que se poderia pensar, Cassé estudou o desenho colonial do Palácio, inclusive fazendo trazer de Lisboa, cantarias em pedra de lioz para compor a calçada e o entorno do edifício, como registra o próprio governador em seu relatório de 1906. Para a entrada, trouxe da Itália um conjunto de mosaicos coloridos para o piso art-nouveau com inspiração romana, bizantina e orientalista, que repetiria com outros motivos no Palácio Azul (Intendência Municipal) e em residências particulares da cidade. Vitrais, parquetarias, móveis, lustres, pinturas parietais, espalhados pelos diversos recantos do antigo Palácio comporiam o gosto havido como refinado, culto e civilizado da principal cidade do norte do Brasil.



Fig. 6 – Átrio do Palácio dos Governadores do Pará. Fotografia, 2014 (Sistema Integrado de Museus do Pará, SIM, Belém).

¹⁹ FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Portugêses, italianos e franceses nos círculos artísticos de Belém do Pará (1880-1920). In: ARRUDA, J. J. A.; FERLINI, V. L. A.; MATOS, M. I.; SOUSA, F. (Org.). *De colonos a imigrantes: i(e)migração portuguesa para o Brasil*. São Paulo: Alameda, 2013, p. 549-561.



Fig. 7 – Vestíbulo e Escadaria interna do Palácio dos Governadores do Pará, Fotografia, 2014 (Sistema Integrado de Museus do Pará, SIM, Belém).

O sucesso de Cassé foi tanto que, segundo a imprensa da época, o artista viajou ao interior do Estado, decorando residências de ricos fazendeiros em Soure, Salvaterra e adjacências, colhendo também registros da paisagem local, expostos no foyer do Theatro da Paz, em concorrida mostra em novembro de 1906. Pouco tempo depois, o temário da decoração do Palácio circularia pela cidade, dos ladrilhos hidráulicos aos móveis copiados por marceneiros e moveleiros populares, num amplo movimento cultural alertado sobre o ocorrido na Europa. Ao mesmo tempo, essa força do decorativo na arte do entresséculos, como bem pontuaram Dan Klein, Luciene Lehmkuhl e Marize Malta, fez a ponte Europa-Brasil, ou, como afirmou Maurice Lengellé-Tardy, o próprio enlace do ornamento com as representações da vida diária, revelam um forte testemunho do presente na história²⁰.

No palácio dos governadores, Cassé dedicou-se fundamentalmente à decoração do átrio e vestíbulo no primeiro piso, escadaria e dos cinco salões nobres do segundo pavimento, renomeados então segundo os padrões decorativos então em voga. As melhores fontes documentais, e mais completas, até agora consultadas, sobre essa reforma no Palácio do Governo do Pará são, além dos relatórios, falas e mensagens ao congresso estadual, o *Álbum do Estado do Pará mandando organizar por S. Ex. o Dr. Augusto Montenegro, Governador do Estado. Oito anos do governo (1901 a 1909)*. Paris: Imprimerie Chaponet de Jean Cussac, 7 Rue Bleue 7, 1908, além do ensaio biográfico, fartamente documentado e ilustrado, escrito por Ernesto Mattoso, *Dr. Augusto Montenegro, sua*

²⁰ KLEIN, Dan. *Decorative art, 1880-1980*. Oxford: Phaidon-Christie's, 1986; LEHMKUHL, Luciene; MALTA, Marize. Pensar arte de entresséculos. *ArtCultura*. v. 12, n. 20, p. 83-84, 2010; LENGELLÉ-TARDY, Maurice. *Les arts décoratifs dans l'histoire*. Paris: Picard, 2002.

vida e seu governo. Paris: Tony Dussieux, Éditeur, 4 Passage Violet 4, 1907, sob encomenda.

Salão Renascença (Salão de Honra ou Salão dos Presidentes)

O primeiro e mais importante salão do Palácio mereceu decoração de destaque aproveitando o forro em placas de ferro fundido, proveniente dos Estados Unidos, adquirido anteriormente na administração de Lauro Sodré, em 1893²¹. A primeira decoração do teto foi realizada pelo artista paraense Tertuliano Tavares em tons de verde, azul, terracota, ocre e dourado. Com base no estilo renascença, Joseph Casse compôs um salão em honra dos presidentes brasileiros, cuja cor de fundo seria o *gris-bleu* escuro. Nele, ressalta-se o monograma do Estado Pará em letras douradas, repetido em todas as paredes, intercedido por desenho com a representação da estrela de primeira grandeza Spica, pertencente à constelação de Virgem. Aqui o símbolo destaca o Pará na linha equatorial, visto solitariamente na bandeira do Estado e em separado, acima da faixa “Ordem e Progresso”, na bandeira nacional. Enquadrando esses ícones, encontram-se motivos de tapeçaria, entre arabescos ao centro de ramos de café floridos, narrando visualmente a entrada do principal rival da borracha na balança comercial de exportações brasileiras. Era importante enfatizar que, tanto o café como a seringa, ambos tinham origem no norte do país. O café havia chegado primeiramente em Belém, em 1727, trazido da Guiana Francesa para o Brasil pelo Sargento-Mor Francisco de Mello Palheta a pedido do governador do antigo Estado do Maranhão e Grão-Pará que o enviara às Guianas com essa missão.

A decoração é emoldurada nas extremidades com um largo friso de flores e frutos entrelaçados, com as cores naturais sobre fundo de ouro, com intervalos ocupados por *cartouches* as oito datas históricas mais representativas para o panteão das efemérides republicanas: 3 de maio de 1500 em alusão ao descobrimento do Brasil; 7 de setembro de 1822 à independência do Brasil; 15 de agosto de 1823 à adesão do Pará ao Império do Brasil; 24 de fevereiro de 1886 à fundação do Partido Republicano do Pará; 13 de maio de 1888 à abolição da escravidão no Brasil; 15 de novembro de 1889 à proclamação da República no Brasil; 16 de novembro de 1889 à adesão do Pará à República do Brasil; 22 de junho de 1891 à promulgação da Constituição Republicana do Estado Pará. Efemérides, ornamentos e paisagens que, segundo a feliz expressão de Arthur Valle, compunham a “estética do decorativo” não só na arquitetura como na cultura visual das primeiras décadas da República brasileira²².

²¹ Mensagem dirigida pelo Sr. Governador Dr. Lauro Sodré ao Congresso do Estado do Pará em 7 de abril de 1894. Belém: Typ. do Diário Oficial, 1894, p. 26.

²² VALLE, Arthur. A estética do decorativo na pintura brasileira das primeiras décadas da República. *ArtCultura*. Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 117-134, 2010.



Fig. 8 – Cartão Postal. Salão de Honra ou dos Presidentes. 1908. (Biblioteca Pública Arthur Vianna, Belém).



Fig. 9 – Pintura decorativa. Joseph Cassé. Monogramas e cartouches. São de Honra. Fotografia Aldrin Figueiredo, 2010.

A sala abrigou por um século a tela *A conquista do Amazonas*, de 1907, de autoria do pintor fluminense Antonio Parreiras (1860–1937), encomendada pelo governador Augusto Montenegro para adornar um dos salões do Palácio. Além dessa tela histórica, compunham a sala vários

retratos dos presidentes republicanos e de autoridades dos tempos da Colônia e do Império²³.

Salão Império (ante-sala do Salão de Honra)

Joseph Cassé concebeu este salão, como ante-sala para o salão de honra do Palácio, evocando uma certa tradição do Primeiro Império Francês (1804-1814), ao tempo de Napoleão I. O padrão decorativo também foi chamado, na época, de estilo consulado (ou *Retour d'Égypte*), fase que se iniciou por volta de 1799, e que coincide com o período do Consulado Francês (1799-1804). Ressaltam-se as influências culturais greco-romanas e egípcias, em referência ao mundo conquistado pelas campanhas militares napoleônicas. O objetivo mais evidente era intuir o gosto pela grandiosidade e imponência, em comunhão com elementos decorativos de inspiração revivalista da então chamada antiguidade clássica. Subjazia também a vinculação da figura do governante republicano paraense, como nos retratos emoldurados, ao imperador e à glorificação do seu poder exemplificados pelo estilo de época. O conjunto do ambiente deveria mostrar por meio dos valores da arte, em formas massivas e monumentais a serviço do poder, agora calçado nos ideais modernos da civilização.

Entre medalhões e ânforas, quatro alegorias *dessus de portes* dedicadas às Artes, Indústria, Ciência e Comércio, encimando as quatro aberturas laterais, hoje encobertas por pintura. Espalham-se pelo salão detalhes alusivos a essas representações, como o rosto de Mercúrio com elmo alado, em referência ao deus do comércio; o rosto de Minerva, a “mãe da Oliva”, em menção à agricultura; o martelo e a forja relativos à Vulcano, o deus da indústria e da metalurgia, lembrança fundamental ao processo de beneficiamento da borracha, conhecido como vulcanização, inventado por Charles Goodyear, em 1839.

Outros motivos reproduzidos na sala ressaltam elementos psicológicos e existenciais para tradição da antiguidade grega. O mais forte é o das Harpias, figuras representadas ora como mulheres com seios em corpos de aves. O simbolismo dessas figuras traduz as paixões obsessivas bem como o remorso que se segue a sua satisfação, numa clara alusão ao conflito de valores da sociedade da belle-époque ocidental. Na mitologia grega, as Harpias (do grego *hárpyia*, “arreatadora”) eram filhas de Taumas e Electra. Procuravam sempre raptar o corpo dos

²³ FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. A conquista do Amazonas: história e memória visual da territorialidade amazônica, 1637-1907. In: PEINADO-ALONSO, J. L. R.; CHAMBOULEYRON, R. (Org.). T(r)ópicos de História: gente, espaço e tempo na Amazônia (séculos XVII a XXI). Belém: Açaí; PPHIST, CMA, 2010, p. 219-228; CASTRO, Raimundo Nonato. *Sobre o brilhante feito: história e narrativa visual na Amazônia em Antônio Parreiras (1905-1908)*. Dissertação (Mestrado em História). Belém: UFPA, 2012.

mortos, para usufruir de seu amor. Por isso, aparecem aqui representadas como se estivessem pousadas sobre túmulos, como à espera do “sopro” do morto, sobretudo se este fosse jovem, a fim de arrebatá-lo. A única maneira de afugentar essas mulheres-aves era por meio do sopro do espírito, do ar da vida. Seus nomes eram Aelo (a ventania de tempestade) e Ocípite (a rápida no vôo), representadas ladeando o sopro da morte. Na parede contígua, solitário e seguro, está o “sopro da vida”. O teto em madeira pintada reproduz alto-relevo de bordas com motivo inspirado na cerâmica grega antiga. O lustre é de cristal francês em estilo Império. O piso em parquet combinando madeiras amazônicas, em especial o acapu e o pau-amarelo.



Fig. 10 – Pintura decorativa. Joseph Cassé. Motivo Harpias e sopro da morte. Palácio dos Governadores. Fotografia Aldrin Figueiredo, 2010.

O lustre foi o último elemento decorativo acrescentado à sala, substituindo um outro, mais simples e de desenho art-nouveau. A espera se deveu à busca de um lustre norte-americano, em estilo Empire, com as alegorias da Vitória representadas com as coroas de louro em lembrança das que eram presenteadas aos atletas na Grécia antiga. Feitas de folhas de loureiro, as coroas eram também um símbolo de Apolo, deus da luz, da poesia, da música e protetor dos jovens guerreiros. Vale lembrar que em Atenas, a coroa de louros como símbolo de distinção e glória foi substituída pelos ramos de oliveira, considerada a árvore protetora da cidade, por isso a referência ambígua à oliveira no rosto de Minerva, encontrado na pintura da parede, em diálogo com a simbologia do candelabro.

Salão Pompeiano

Joseph Cassé concebeu a decoração deste salão a partir de motivos estilizados oriundos das descobertas arqueológicas em Pompéia, soterrada em 79 d.C. por grande erupção do vulcão Vesúvio. Esta tragédia

fez com que a cidade se mantivesse oculta por 1600 anos antes de ser reencontrada por acaso. Cinzas e lama moldaram os corpos das vítimas, permitindo que fossem encontradas do modo exato em que foram atingidas pelas larvas. Desde então, as escavações proporcionaram um sítio arqueológico extraordinário, que possibilitou uma visão detalhada na vida, dos costumes e das artes de uma cidade do antigo Império Romano. Tanto para as decorativas como para a literatura, as imagens das cidades soterradas ganharam o mundo.

Em 1896, um cronista da Folha do Norte afirmava que era “no meio das ruínas de Pompéia, nos subterrâneos de Herculano, no tumulto de Plínio”, que um escritor como Georges de Buffon, entre a ciência e o romance, “acendeu as primeiras as primeiras faíscas de seu gênio criador”²⁴. Viagens e imagens. Arquitetos, artistas e historiadores passaram a tratar do estilo pompeiano, que virou uma febre da literatura à arte decorativa do final do século XIX, especialmente a partir da publicação de gramáticas de ornamentos. Hoje, sabemos com base em anotações realizadas pelo pintor Theodoro Braga, que conheceu e registrou o trabalho de Cassé em Belém, e também, secundariamente, por meio de registros da imprensa que *Grammar of Ornament* de Owen Jones (1809-1874) foi reiteradamente utilizada pelo decorador francês e seus assistentes na ornamentação do Palácio dos Governadores, seguindo os modelos de cromolitografia publicados na Inglaterra em 1856, “sem nunca copia-los ou imita-los”²⁵. Valorizou-se aqui cores reduzidas, com elementos do ocre, verde, negro e vermelho.

A sala incorporou elementos orientalistas, anteriores à reforma de Augusto Montenegro, em virtude do desenho do candelabro de bronze feito por George Sumner nos Estados Unidos e comprado, em 1894, pelo, então governador, Lauro Sodré. O motivo das lâmpadas árabes com brilho sedoso é transposto para os ornamentos de parede, juntamente com outros motivos do universo greco-romano como brasões, rostos, medalhões e ânforas. O piso em parquetaria reproduz motivos estilizados da cerâmica grega, refeitos a partir de uma tradução do que era feito na Europa com mármore e granito.

Nas pinturas parietais, os desenhos de cisnes e gansos remetem a um complexo simbólico envolvendo os gansos. Longo pescoço, patas curtas, casais monogâmicos com regras muito bem estabelecidas. O ganso-africano, inspirador da obra decorativa de Joseph Casse, significava no Oriente a fidelidade conjugal. No antigo Egito, os gansos-africanos eram vistos como mensageiros entre o céu e a terra, como também

²⁴ Calibam. Tópicos do dia. *Folha do Norte*. Belém, 15 de março de 1896, p. 2.

²⁵ Arquivo Público do Estado de São Paulo. Coleção Theodoro Braga. Anotações, Joseph Cassé (1906).

o símbolo da chegada da primavera, a ponto de se fazerem rituais de solturas de quatro gansos, um em cada ponto cardinal para celebrar a ascensão de um novo faraó. Na Rússia e na França do Antigo Regime, o ganso foi a forma metaforizada de mulher desejada, assim como em muitas culturas ocidentais foi o símbolo de carinho e amor maternal, a exemplo dos Contos da Mãe Gansa, publicados em 1697, por Charles Perreaut (1628-1703), elemento muito valorizado nas recriações estéticas do ecletismo do final do século XIX. Por fim, Joseph Casse destacou a característica da constante vigilância dos gansos, dando-lhe a alcunha de “sentinelas do Palácio”, em alusão ao costume das antigas cidades romanas, como foi o caso de Pompéia, onde se criavam gansos ao redor de templos, como vigias sagrados.



Fig. 11 – Pintura decorativa. Salão Pompeiano. Motivo Gansos, Sentinelas do Palácio. Palácio dos Governadores. Fotografia Aldrin Figueiredo, 2010.

Salão Art Nouveau (ante-sala do gabinete do Governador)

Este salão foi utilizado como sala de espera para o ingresso no Gabinete do Governador ao tempo de Augusto Montenegro e o último salão a ser concluído na reforma do Palácio em 1906. Joseph Casse projetou uma decoração que valorizasse a simplicidade do bem-estar, a leveza dos movimentos e das formas e um ambiente acolhedor para os visitantes. A decoração no estilo art nouveau, havida como eminentemente urbana e metropolitana, foi escolhida, certamente, por dar sentido a um modo de vida e estética do que se convencionou a chamar de modernidade, ou sala de estar de uma vida atual e condizente com a civilização²⁶.

²⁶ HOBBSAWM, Eric. Art nouveau. In: *Tempos fraturados*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 142-157.

Na época em que foi concluído, o salão foi chamado de “moderno” em alusão ao *modern style*, um dos nomes que a arte-nova recebeu na Europa nos fins do século XIX. Essa novidade se realçava na composição dos objetos decorativos que valorizavam o ferro, o vidro, a porcelana e uma série de ornamentos que compunham com o mobiliário inspirado em obras de autores que, então faziam sucesso, e que eram divulgados em cartões, revistas e mensários adquiridos para as casas de comércio, liceus e oficinas de Belém. Carlo Bugatti (1856–1940), Eugène Gaillard (1862–1933) e, principalmente, Louis Majorelle (1859–1926), famoso moveleiro, marceneiro e decorador da École de Nancy, aparecem em destaque em alguns modelos utilizados em Belém trazidos da Itália e da França, embora esse gosto circulasse entre uma minoria mais afinada com as exposições europeias.

O conjunto da sala deveria combinar novos materiais como o ferro e o vidro, assim como elementos gráficos utilizados nos papéis de parede, cortinados ou na pintura decorativa de estêncil baseada em elementos fitomórficos. A valorização da escala cromática da natureza equatorial foi observada a partir de uma junção do *vert-amand* e do *vert-viride* que chegaria a uma tradução nacional do verde-bandeira e do verde-floresta, colorido da pauta decorativa republicana²⁷. O teto, hoje desaparecido, reproduzia o desenho feito em parquetaria para o piso, contrastando com o salão pompeiano, em que o teto reproduz a pintura das paredes.



Fig. 12 – Salão Art Nouveau. Fotografia, 2015 (Sistema Integrado de Museus do Pará, SIM, Belém).

²⁷ CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

O plinth (rodapé) em acapu faria a transição para a parquetaria com inspiração geométrica de fundo árabe, executado pelos artífices do Liceu de Artes e Ofícios, de modo a combinar como verde, a cor-símbolo do Islamismo²⁸. Dizia-se que, para iluminar o ambiente, “um lustre de cristal francês, de brilho translúcido”, foi escolhido de modo a ressaltar o delicado ambiente, além de centralizar discretamente a decoração do teto²⁹.

Salão Renascença (Gabinete do Governador)

Joseph Cassé imprimiu ao gabinete particular do governado do Estado, o clímax do ecletismo cultivado na belle-époque amazônica. O objetivo era valorizar um ambiente rico e elegante, confrontando matrizes culturais distintos, ideias contrastantes, modelos decorativos díspares, de modo a produzir uma síntese harmoniosa em seu ecletismo, com originalidade e coesão de pensamento.



Fig. 13 – Gabinete do Governador. Álbum do Estado do Pará. 1908. (Biblioteca Pública Arthur Vianna, Belém).

O salão, anunciado em estilo neo-renascentista, incorporou elementos decorativos de várias linhagens históricas da tradição ocidental,

²⁸ Importante notar que a estilização do mourisco, árabe e do antigo mudéjar ocorreu no ecletismo paraense, especialmente no uso de mosaicos, azulejos, ladrilhos e algumas residências particulares, projetadas por engenheiros como José Sidrim, Francisco Bolonha, Lucio Amaral, Frederico Martin, entre outros.

²⁹ O Novo Palácio. *A Alvorada*. Belém, 12 de outubro de 1906, p. 2.

filtradas pelo revivalismo do século XVIII, com elementos neo-clássicos e neo-góticos, além referências do mourisco e dos padrões árabes. Na parte superior da pintura parietal, sob enquadramento de estuque em gesso decorado com desenhos sinuosos e fitas entrelaçadas com douramento, encontram-se brasões renascentistas aproximados de camafeus vitorianos emoldurados com motivos marinhos de conchas.



Fig. 14 – Gabinete do Governador. Fotografia Aldrin Figueiredo, 2010.

O emolduramento dos frisos obedece uma tonalidade bege com detalhes de ouro, de modo a sobressair uma luminosidade clara e imponente. Neste ambiente, o candelabro em bronze e latão de procedência norte-americana, com detalhamento de flores, folhas e frutas de videira, além das cúpulas, contas e lágrimas de vidro e cristal, acabava por produzir, segundo um articulista da imprensa, um brilho suave e difuso³⁰.

O teto em estuque, de execução ornamental discreta, é interessante também para refletir sobre uma espécie de “escola” de estucadores em Belém que utilizavam modelos provenientes de Roma, Paris, Lisboa e Porto. Importante ressaltar, também, que célebres artistas estucadores do renascimento italiano, como Giovanni da Udine (1487-1564), Francesco Primaticcio (1504-1570), Rosso Fiorentino (1494-1540) e, principalmente, do escultor siciliano Giacomo Serpotta (1652-1732), eram citados pelos decoradores que atuaram no Pará na mesma época, como Pietro Campofiorito (1875-1945) e Sperindio Aliverti, que atuaram

³⁰ LOPES, Adamastor. Enfeites palacianos. *Correio de Belém*. Belém, 17 de dezembro de 1907, p. 1.

na decoração da Sé de Belém, Igreja de Santana e Theatro da Paz³¹. Os manuais de execução de obras, com técnicas antigas e modernas, com o uso do pó de mármore branco na composição de esculturas de forros e paredes, circularam na época e, ainda hoje, fazem parte do espólio bibliográfico de engenheiros e mestres de obras de então.

No piso, Cassé valorizou a parqueteria com inspiração árabe e mourisca, que se transformou em grande sucesso entre elite abastada da capital paraense. Além dos dois auxiliares que trouxe da França, trabalhou com os alunos do Liceu de Artes e Ofícios do Pará, e com marceneiros portugueses que fabricavam um tipo de móvel muito ao gosto época (Figura 13), conhecido por manuelino, colonial português, ou simplesmente de torcidos e tremidos, revelando o que Marize Malta mostrou, no contexto carioca, entre as paixões e os equívocos de apreciadores e colecionistas³². Em cinco salões, aqui observados, pensamos estar o gosto de uma época, os contornos estéticos de um projeto político, os confrontos entre o passado e o presente, e a anatomia de um amplo interior que vincula o público e o privado na história da República brasileira.

Aldrin Moura de Figueiredo – Professor da Faculdade de História da Universidade Federal do Pará e Pesquisador do CNPq, Brasil.

³¹ O tema da decoração esteve em voga entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras décadas do XX. Muitos artigos da imprensa, além de discursos de governo, tratam de uma incessante busca de acabar com o gosto da “decoração servil”, “decoração triste”, “ornamentos bárbaros”, por uma ornamentação civilizada. Pintores e artistas europeus, de Leonardo a Rembrandt, de Primaticcio a Serpotta. MEPHISTO. Cidade ornada. *A Tarde*. Belém, 23 de abril de 1908, p. 3.

³² MALTA, Marize. Mobiliário estilo manuelino no Brasil nos séculos XIX e XX: entre paixões e equívocos. In: ALMEIDA, Isabel; NETO, Maria João. (Org.). *Sphera Mundi: arte e cultura no tempo dos descobrimentos*. Lisboa: Caleidoscópio, 2015, p. 441-455.

O ESTOJO DE FAQUEIRO E A SUA IMPORTÂNCIA NA SALA DE JANTAR PORTUGUESA DURANTE OS SÉCULOS XVIII E XIX

Alexandra Santos

Os estojos de faqueiro são um testemunho físico das alterações que as regras de etiqueta à mesa introduziram na cenografia da sala de jantar portuguesa durante o século XVIII e XIX tendo por função o transporte, a proteção e a exposição dos talheres de prata, de modo a impressionar os convivas e afirmar o poder social da família. Apesar da importância que este objeto teve na arte da mesa como reflexo dos novos valores que sagravam na mentalidade da época, o estojo de faqueiro tende a ser relegado para segundo plano face ao brilhantismo dos talheres, permanecendo como um acessório da exposição da prataria da casa e carecendo de estudos aprofundados sobre a sua execução, aquisição, morfologia e inclusive sobre os materiais utilizados no seu fabrico.

Este artigo pretende assim traçar um percurso evolutivo do estojo de faqueiro em Portugal, abordando a sua condição enquanto mobiliário de conter, o contexto histórico e social em que este surgiu, as diferentes formas, características e materiais que apresentou e a importância que deteve como parte complementar da arte da mesa apreendida e praticada pela elite portuguesa.

Para compreendermos a importância que este móvel deteve é necessário compreender que o estojo de faqueiro se diferencia de outros móveis da sala de jantar pela sua função, integrando-se por isso na categoria de mobiliário de conter. O móvel de conter tem por função conservar ou expor objetos e alimentos, podendo conter gavetas e prateleiras para organizar determinados objetos, como joias ou moedas, entre outros¹. Esta categoria inclui móveis de várias dimensões e formatos que têm como característica comum o facto de possuírem um recetáculo fechado por uma tampa móvel, como as arcas e os baús. Todavia, um estojo distingue-se dos restantes móveis ao ser executado a partir da forma específica dos objetos que guarda, destinando-se neste caso à arrumação de talheres de prata, não devendo ser considerado uma

¹ Vd. FREIRE, F.; PEDROSO, G.; & HENRIQUES, R. (2001). *Mobiliário: Móveis de conter, Pousar e de Aparato* (Vol. II). Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, p. 96.

redução simplificada de um outro móvel dado o equilíbrio nas suas proporções².

Ao longo dos séculos a diversidade dos estojos aumentou para corresponder às necessidades do público, recebendo o seu nome de acordo com o tipo de objetos que se pretendia guardar, salientando-se os estojos de joias, de relógios, de costura, de instrumentos musicais, de *toilette* ou *nécessaire* e outros relacionados com alguns ofícios como o estojo de escultor, de pintura e de médico. O estojo de faqueiro, em particular, destacou-se pela variedade de formas em que foi executado, adaptando-se às tendências em voga, ao gosto nacional e à quantidade de talheres que guardava, salientando-se a variedade e riqueza de materiais utilizados no seu fabrico que lhe atribuíram valor no contexto familiar.

1. Enquadramento Histórico-Social: dos estojos de viagem aos estojos de aparato

O aparecimento dos estojos de faqueiro está intimamente relacionado com a evolução das regras de etiqueta à mesa e as transformações que a colher, a faca e o garfo sofreram ao longo dos tempos até se tornarem um conjunto unitário e decorativo denominado talher, que se colocava junto ao prato de cada comensal durante as refeições³.

Até ao século XVIII, contudo, a perceção destes utensílios como uma unidade não existia e a utilização individual dos mesmos era reservada aos reis, aos grandes senhores, laicos ou eclesiásticos, e outros com poder económico e estatuto social elevado. Por esta razão, a importância atribuída ao talher como símbolo de riqueza e ostentação era transversal aos três utensílios embora a colher e a faca tenham surgido primeiro, existindo referências nacionais a ambas já na Idade Média, tendo o garfo de mesa, tal como o conhecemos, surgido mais tarde.

Tanto a colher como a faca eram considerados utensílios de uso coletivo durante as refeições para a maioria da população medieval dos séculos XIV e XV. A colher era essencial na preparação da comida e no ato de servir, enquanto a faca era usada para caçar, trincar e cortar a carne em pedaços que eram colocados sobre uma fatia de pão ou simplesmente comidos com as mãos. Se no período medieval a faca detinha fundamentalmente uma aplicação bélica, durante a transição

² Vd. SOUSA, M.; BASTOS, C. (2004). *Normas de Inventário. Mobiliário*. Lisboa: Instituto Português de Museus, p. 14.

³ Vd. SANTOS, M. (2012). *Talheres de Prata de Guimarães: Séculos XVIII e XIX*. Porto: Universidade Católica Editora, p. 13.

para o Renascimento os poucos privilegiados que dispunham de facas pessoais passaram a usá-las regularmente nas refeições, como instrumento de corte e de transporte dos alimentos à boca até ao aparecimento do garfo⁴.

O garfo de uso pessoal terá sido introduzido na Europa como complemento da faca no início do século XVII, importado de Bizâncio para Itália onde era usado essencialmente para comer fruta, doces e outras sobremesas sem sujar os dedos ou a roupa. Este utensílio de pequenas dimensões é bastante diferente dos garfos primitivos em ferro, que serviam de espeto na cozinha para retirar os alimentos dos caldeirões, como ilustrado, por exemplo, na tapeçaria *Bayeux* do século XI⁵.

A presença do garfo à mesa tornou-se um método bastante higiénico para pegar nos alimentos, apreciado em França na primeira metade do século XVII, acabando por se tornar um hábito também na Inglaterra. Todavia, existem documentos portugueses que sugerem que a chegada do garfo a Portugal se deu antes de Seiscentos, nos finais do século XV e inícios do XVI, por influência italiana ou oriental. Essa documentação menciona uma colher e um garfo pequeno de prata usados na corte portuguesa durante o reinado de D. João II, este último unicamente para as sobremesas⁶.

A necessidade de transportar e proteger estes utensílios não surgiu apenas quando a colher, a faca e o garfo formaram o talher propriamente dito, observando-se já essa função nas bainhas, que se prendiam aos cintos na Idade Média, para guardar as facas⁷. Os indivíduos mais ricos poderiam transportar a faca numa bainha mais elaborada que conseguisse acomodar também uma colher de pequenas dimensões e um garfo de dois dentes⁸; este objeto daria origem ao estojo de viagem ou individual para talheres nos séculos seguintes.

À medida que a utilização individual da faca, da colher e do garfo se tornava habitual à mesa dos soberanos e das pessoas mais ilustres, a sua forma foi-se adaptando para facilitar o manuseamento durante a refeição, variando consoante o tipo de alimento a que se destinava.

⁴ Vd. BROWN, B. (2003). Cutlery [Em linha]. Disponível em: <http://www.encyclopedia.com/doc/1G2-3403400172.html>. [Consultado em 15/01/2015].

⁵ Vd. Britain's Bayeux Tapestry at Reading Museum Home Page [Em linha]. Disponível em: <http://www.bayeuxtapestry.org.uk/Index.htm>. [Consultado em 23/08/2014].

⁶ Vd. PEREIRA, A. M. (2011). "Ofícios de boca" na Casa Real Portuguesa (séculos XVII e XVIII). In A. I. Buescu, & D. Felismino (Eds.), *A mesa dos reis de Portugal* (pp. 82-99). Lisboa: Círculo de Leitores.

⁷ Vd. SNODGRASS, M. (2005). *Encyclopedia of Kitchen History*. Londres: Fitzroy Dearborn Publishers, pp. 551-555.

⁸ Vd. QUENEAU, J. (2006). *La grande histoire des Arts de la table*. Dublin: Aubanel, pp. 58,90.

Os utensílios de uso pessoal passaram a ter dimensões semelhantes entre si, embora se tenham mantido as versões mais diminutas dos garfos para comer as sobremesas e tenham surgido variações menores das colheres, aquando da introdução do chá e do café nas refeições, em meados do século XVIII⁹.

Os talheres passaram a ser um sinónimo de luxo e riqueza, constituindo um presente bastante apreciado, o que implicou uma necessária adaptação dos objetos destinados ao seu transporte¹⁰. Assim o uso da bainha para guardar a faca foi abandonado em detrimento de estojos apropriados para guardarem as três peças, principalmente a partir da segunda metade do século XVII. Todas as alterações descritas sobre os costumes e utensílios utilizados durante as refeições parecem confluir naquilo a que poderíamos chamar do apogeu das artes da mesa, iniciado em França nos finais do século XVII e inícios do XVIII.

A influência do soberano francês Luís XIV elevou a arte da mesa e a sofisticação dos costumes à verdadeira magnificência, ao ditar as novas regras de estar, servir e comer à mesa, servindo de modelo e exemplo às restantes cortes europeias. Os seus ditames instituíram o serviço de mesa *à la française*, seguido em Portugal desde 1680, no qual os alimentos eram colocados sobre a mesa em séries sucessivas e de número variável, consoante a riqueza do banquete, em vez de serem apresentados pelos criados a cada convidado¹¹. O mobiliário de aparato encontrava-se disposto ao longo das paredes, sobre aparadores e credências, e ao centro das salas de banquete para exhibir a prataria dos grandes príncipes e deslumbrar os convidados¹².

No início de Setecentos a colher, a faca e o garfo afirmaram-se definitivamente no quotidiano familiar da corte e da nobreza portuguesas como uma unidade decorativa e utilitária, que se colocava junto do prato dos convidados durante as refeições, acabando por adquirir a denominação de talher¹³. Inicialmente os talheres eram considerados

⁹ Vd. SOUSA, G. V. (2005). *Artes da Mesa em Portugal: do século XVIII ao século XXI*. Porto: Civilização Editora.

¹⁰ Vd. FRANCO, A. (2001). *De Caçador a Gourmet*. São Paulo: Senac, p. 153.

¹¹ Vd. OREY, L. (1990). *A Baixela da Coroa Portuguesa*. Lisboa: Edições Inapa, p. 49.

¹² A presença de um estojo de faqueiro nesses *buffets* é visível numa gravura de 1740, de autor anónimo, dedicada ao “Banquete em honra da subida ao trono da Imperatriz Maria Teresa”. IDEM, *Ibidem*, p. 52.

¹³ Vd. OREY, L. (1998). *Ouvresaria*. Lisboa: Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, p. 73. A própria definição de faqueiro deixa de ser usada para referir um estojo destinado a guardar só facas, passando a denominar um conjunto de talheres com uma decoração idêntica. Vd. BLUTEAU, R. (1713) - *Vocabulario Portugues e Latino* (Vol. IV). Coimbra: Real Colégio das Artes da Companhia, p. 33.

objetos pessoais que cada convidado deveria trazer para o banquete e não uma responsabilidade do anfitrião, mas mais tarde passou a integrar os deveres do proprietário endinheirado disponibilizar a quantidade necessária de talheres consoante os presentes. Desse modo, os talheres passaram a ser reunidos por norma em coleções de seis ou doze unidades, existindo faqueiros com múltiplos maiores e outros utensílios¹⁴ e, quando o cliente podia pagar tais luxos, era de bom-tom guardarem-se em caixas próprias, com compartimentos adaptados ao formato das diversas peças, formando assim os estojos de faqueiro¹⁵.

A democratização do uso dos talheres no contexto familiar da elite portuguesa foi influenciada, não só pelas novas regras de etiqueta francesa, mas também pela afirmação de novos valores e mentalidades, responsáveis por alterar o próprio espaço onde eram servidas as refeições, e que devem ser tidos em consideração no enquadramento social dos estojos de faqueiro. Na segunda metade do século XVIII, os valores iluministas e reformistas acolhidos pela população vão-se refletir numa nova organização espacial da casa, definindo divisões com funções próprias onde antes existiam espaços interligados¹⁶. Das divisões surgidas como consequência dessa nova organização, destaca-se pela sua importância na vida familiar a sala de jantar, onde passam a decorrer as refeições, deixando a cozinha destinada apenas à confeção da comida¹⁷.

Marta Marinho Nunes define a sala de jantar dos finais do século XVIII como “(...) *um local específico onde se encontra ao centro uma mesa fixa rodeada de cadeiras, e onde existem móveis próprios que servem para guardar os objetos destinados à tomada de refeições, copos, pratos, talheres, etc., e auxiliar as refeições (...)*”¹⁸, incluindo-se nesse mobiliário o estojo de faqueiro. A sala de jantar assume-se como um espaço destinado ao serviço das refeições e à receção de pessoas, ideal para os proprietários impressionarem os seus convidados através do palato e da visão de

¹⁴ Para além dos talheres individuais existiam outros utensílios de formas e funções diversas que foram surgindo entre os séculos XVIII e XIX e que também integravam o faqueiro, destacando-se a faca e o garfo trinchantes, a concha de sopa e a de molhos, a colher de chá, a faca da manteiga e a pinça para o açúcar, entre outros exemplos. Vd. ALVES, F. [et al.] (2011). *Normas de Inventário. Ourivesaria*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação, p. 87.

¹⁵ Vd. SANTOS, M. – *Ob. cit.*, p. 37.

¹⁶ Vd. FRANCO, C. D. (2007). As elites femininas de Lisboa e o uso dos objectos, na 2.^a metade do século XVIII. *Revista de Artes Decorativas*, 1, pp. 139-158.

¹⁷ Vd. LOPES, C. (2004). *Estudos de História do Mobiliário*. Porto: Gabinete de Estudos de Artes Decorativas da Universidade Católica Portuguesa, p. 78.

¹⁸ Vd. NUNES, M. (2011). *Mobiliário Português do Século XVIII no Mercado Leiloeiro Lisboaeta (1996-2008)*. Scribe, p. 49.

uma decoração requintada com prataria brilhante e mobiliário de luxo, ou uma associação de ambos, materializada nos estojos.

Assim, enquanto a presença dos talheres em prata traduzia a distinção social da família, revelando conhecimento sobre as artes de mesa, os estojos de faqueiro destinados a guardá-los eram elementos essenciais num elaborado jogo de aparências, promovido pela conjugação de mobiliário de luxo e prataria de qualidade. Naturalmente, a evolução estética, formal e tipológica deste mobiliário de conter também foi condicionada pela quantidade e diversidade de talheres, que se tornaram habituais durante as refeições e que aumentaram com a introdução de novos hábitos alimentares.

2. Características estéticas, materiais e aquisição dos estojos de faqueiro entre os séculos XVIII-XIX

O estojo de faqueiro adotou várias formas e apresentou diferentes materiais consoante a função a que era destinado, o período em que foi fabricado, os ideais estéticos em voga e as influências estrangeiras a que o mobiliário da época esteve sujeito, permitindo compreender as vivências e o contexto familiar em que se destacou. Embora todos os estojos de faqueiro tenham por objetivo principal proteger e guardar os talheres, existem propósitos secundários que os vieram diferenciar e que permitem definir dois tipos de estojos com características formais e materiais distintas: os estojos de viagem ou individuais e os estojos de faqueiro de aparato.

Os primeiros estojos de faqueiro terão surgido aquando da introdução do garfo no cerimonial das refeições europeias, nos inícios do século XVII, apesar de se ter registado em Portugal a utilização de pequenos garfos para sobremesas um século antes, como referido anteriormente. No século XVI, os bainheiros de Guimarães já fabricavam estojos individuais para talheres¹⁹, mas estes eram escassos e um pouco rudimentares. Os estojos de faqueiro mais antigos eram essencialmente de viagem e, por isso, bastante compactos, compreendendo normalmente uma faca, uma colher e um garfo, apesar dos estojos mais elaborados poderem ter uma decoração requintada, conter talheres desdobráveis ou desmontáveis e outros utensílios, como um pequeno cálice. Eram estojos de carácter e uso pessoal, de reduzidas dimensões, destinados ao transporte e salvaguarda de talheres de mesa individuais, que as

¹⁹ Vd. SANTOS, M. – *Ob. cit.*, p. 70.

pessoas eram obrigadas a levar durante as suas viagens, uma vez que as hospedarias não facultariam esses utensílios durante as refeições²⁰.

Em Portugal, é fundamentalmente a partir da segunda metade do século XVIII que os estojos de faqueiro se desenvolvem e passam a ser aceites pela elite social como parte integrante do mobiliário da sala de jantar. Durante esse período, os estojos de faqueiro passaram a ser formados por um corpo prismático alto, fechado por uma tampa²¹, com um expositor inclinado no interior onde as peças de prata eram colocadas na vertical. O seu interior era forrado por veludo tingido, com galões dourados ou prateados a contornar as divisórias onde se colocavam os talheres. Alguns exemplares possuíam uma decoração estilizada com motivos florais na guarnição da tampa.

Por oposição à sobriedade que caracterizou a maioria dos estojos de viagem, os estojos de aparato destacaram-se pelo seu pendor decorativo ao engrandecerem a sala de jantar, como um símbolo de ostentação e de riqueza familiar a ser apreciado pelos convidados. Embora pudessem apresentar alguma semelhança material com os estojos de viagem, o facto de conterem um número elevado de talheres tornava o móvel maior e mais pesado, inadequado a deslocações (fig. 1).



Fig. 1 – Exemplo de um estojo de faqueiro do século XVIII, revestido a pele de peixe.

²⁰ É exemplificativo deste costume a visita de Félix Lichnowsky a Portugal em 1842, um viajante polaco que se fez acompanhar de um estojo individual com os seus talheres de mesa. Vd. SANTOS, M. - *Ob. cit.*, p. 39.

²¹ Os exemplares que possuíam uma tampa inclinada denominaram-se popularmente de “barretina”, devido à sua semelhança com a cobertura de cabeça militar.

A disposição em rampa dos talheres no expositor, permitida pela altura do estojo e acompanhada também pela tampa, teria uma dupla funcionalidade no seio do quotidiano familiar: não só permitia detetar rapidamente a ausência de qualquer peça do faqueiro por parte dos donos da casa como oferecia uma visão de conjunto mais apelativa²². O formato das divisórias do expositor era distinto consoante o talher que albergava, reservando-se predominantemente as formas retangulares para os garfos, as semicirculares para as colheres (de sopa e de chá) e as ovaladas para as facas²³. Eram reservadas divisões próprias para os talheres de serviço, sendo comum encontrar na parte superior do expositor a concha da sopa ao centro, ladeada do garfo e da faca de trinchar, e na parte inferior uma colher escumadeira e a pinça ou a colher para o açúcar.

Os estojos de faqueiro mais requintados podiam ser revestidos a couro carmesim com gravados em ouro, relegando-se a pele de peixe (raia ou tubarão) para estojos mais económicos, ou executados em madeiras nobres e exóticas, decoradas com embutidos em marfim²⁴, aplicações de prata ou pintadas a dourado com motivos de *chinoiserie*²⁵. Salientam-se ainda, pelos materiais invulgares usados no seu fabrico, os estojos executados em tartaruga e em porcelana da China. A utilização de espécies de madeira nobres, como o pau-santo, dispensava por norma qualquer tipo de revestimento, sendo a madeira apenas entalhada de modo a evidenciar a sua beleza natural ou decorada com embutidos, como se verificou na observação dos diversos exemplares do século XVIII analisados durante este estudo.

No seu exterior eram aplicadas ainda ferragens metálicas em prata, bronze ou latão, que tomavam a forma de espelhos de fechadura e batente, pegas laterais e/ou na tampa e pés metálicos direitos, em bola, em garra e bola ou simples garra, apesar dos elementos presentes variarem consoante o modelo e o estilo do estojo²⁶. Relativamente às ferragens é importante referir que se registou, de um modo geral, uma grande influência inglesa nos modelos das ferragens dos estojos, dado

²² Vd. FREIRE, F.; PEDROSO, G.; & HENRIQUES, R. – *Ob. cit.*, p. 96.

²³ Esta configuração das divisórias não surge como uma norma geral, ao contrário, por exemplo, da guarnição interior em veludo que é transversal aos estojos de aparato, existindo exemplares com todas as divisórias retangulares, ovaladas e inclusive em ziguezague.

²⁴ Exemplar visível in PINTO, M. M. (1987). *Os móveis e o seu tempo: mobiliário português do Museu Nacional de Arte Antiga: séculos XV-XIX*. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural, p. 95.

²⁵ Exemplar visível in SOUSA, G. V. – *Ob. cit.*, p. 29.

²⁶ Existia um certo cuidado decorativo na aplicação dos elementos metálicos do estojo, verificando-se uma tendência para associar as ferragens em prata aos estojos com madeira nobre à vista, reservando-se o latão para os estojos revestidos a pele de peixe.

que os metais ingleses dominaram o mercado português do século XVIII, como consequência da implementação da Lei das Pragmáticas e das dificuldades em importar metais das colônias orientais e ocidentais por via marítima²⁷. Este contexto político favoreceu a procura de artigos decorativos que refletissem a mesma ostentação e riqueza, mas adquiridos a preços mais baixos. No caso das ferragens aplicadas ao mobiliário, tal exigência encontrou solução nos elementos em latão, um metal amarelo com que se pretendia imitar o brilho do ouro, e nos modelos internacionais de ferragens setecentistas que circulavam nos álbuns ingleses e difundiam os modelos em voga²⁸.

O estojo de faqueiro adquiriu tamanha importância nas artes da mesa que a sua presença se fez sentir tanto no continente europeu como no americano. Em Portugal chegaram-se mesmo a realizar projetos para peças de grande qualidade, como a encomenda realizada por Francisco de Almada e Mendonça ao arquiteto e desenhador portuense José Francisco de Paiva, no ano de 1792, cujo desenho se encontra no livro de Maria Helena Mendes Pinto, dedicado a esse artista²⁹. O desenho do estojo demonstrava um modelo inovador em forma de urna, divulgado pelo *Guide* de Hepplewhite, no final do século XVIII³⁰.

O aparecimento de novos hábitos alimentares, com a introdução do chá e do café, implicou a produção de prataria específica para atender ao consumo dessas bebidas, destacando-se as colheres de pequenas dimensões e a pinça/colher para o açúcar³¹. Estas peças começaram a ser integradas nos estojos de faqueiro maiores, mas também foram concebidos estojos unicamente para os talheres de chá, construídos à semelhança dos de aparato mas mais pequenos na sua estrutura. Partilhavam com esses os materiais e a gramática decorativa,

²⁷ Vd. OLIVEIRA, A. R. (1982). Poder e Sociedade. A Legislação Pombalina e a Antiga Sociedade Portuguesa. *Revista de História das Ideias*, 4, pp. 51-90.

²⁸ Um dos álbuns de ferragens inglesas que chegaram a Portugal encontra-se na Biblioteca Pública Municipal do Porto e é composto por nove volumes, sendo o quinto e o sexto, de acordo com o trabalho elaborado por Adelina Valente, dedicados às ferragens para aplicação em mobiliário, onde se incluem modelos de asas, rosetas, pés e espelhos de fechadura para caixões, arcas, caixas de relógios e de facas. Vd. VALENTE, A. (2010). Álbuns Ingleses de Ferragens para Mobiliário do Acervo da Biblioteca Pública Municipal do Porto. In G. Sousa, *Matrizes da Investigação em Artes Decorativas* (pp. 45 - 66). Porto: Universidade Católica Editora - Porto.

²⁹ Vd. PINTO, M. H. (1973). *José Francisco de Paiva: ensambador e arquitecto do Porto [1744-1824]*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, p. 211.

³⁰ Esse formato não teve grande sucesso no país, pois o gosto português preferia o modelo com tampa inclinada que acompanhava a forma do expositor interno e promovia o efeito reluzente da prata contra o veludo.

³¹ Vd. SOUSA, G. V. (2001). Dinâmicas do rococó na prataria portuense. *Barroco: actas do II Congresso Internacional*, (pp. 227-236). Porto: Universidade Católica Portuguesa, p. 231.

diferenciando-se apenas no número de divisórias do expositor e na dimensão do móvel.

A importância da prataria na decoração dos espaços e na cenografia da sala de jantar, à semelhança do que se verificava nos banquetes reais, fizeram com que o investimento da sociedade portuguesa de Setecentos em peças do género fosse avultado e inclusive figurasse nos testamentos e heranças familiares³². A aquisição dos estojos de faqueiro pelas famílias endinheiradas poderia ser realizada mediante encomenda, ajustando-se o estojo e as suas divisórias aos talheres que o proprietário já possuía ou que herdara.

Uma outra forma de aquisição seria a compra conjunta do faqueiro e do estojo a um ourives, como é exemplo a encomenda realizada pela corte portuguesa durante o reinado de D. José I a François-Thomas Germain, cuja oficina também fornecia peças de ourivesaria à corte francesa³³. A encomenda endereçada à oficina de Germain assemelha-se ao que é praticado hoje em dia, em que a venda de peças de ourivesaria e prataria é acompanhada dos respetivos estojos para as guardar. Esta hipótese sugere assim uma ligação entre diferentes ofícios, que se conjugam em benefício mútuo na venda do faqueiro e do seu estojo: o ourives para as peças de prata e o marceneiro para a execução do móvel.

No século XIX, a evolução da etiqueta à mesa refletiu-se na proliferação de novos tipos e formas de talheres individuais e de serviço, sendo usual o proprietário mandar completar o faqueiro com as novas peças, o que se refletiu na própria configuração dos estojos, passando a existir divisórias com um formato específico para esses talheres no expositor. Na segunda metade do século XIX, face à quantidade de talheres que passaram a integrar o faqueiro, tal prática é abandonada em detrimento de uma nova forma do estojo. A sua forma alta característica, que evocava em alguns casos as cómodas entalhadas, dá lugar a caixas retangulares de madeira lisa, compridas e baixas, munidas de um espelho interior e compartimentos adequados aos novos talheres de servir.

O faqueiro passa a ser guardado num plano horizontal e não vertical, por isso deixa de existir um expositor com divisórias entalhadas segundo o formato do talher, passando o interior do estojo a ser dividido em compartimentos mais simples e de fácil execução. A simplificação de

³² Vd. SOUSA, G. V. (2015). *Fontes para as Artes Decorativas nos Açores V*. ed. 1. Porto: Universidade Católica Editora – Porto; CITAR.

³³ Com base no documento de encomenda, “*Relaçam da prata encomendada a Germain, por ordem de Sua Magestade debaixo da direiçam do Senhor Pedro António Virgolino*”, datado de 24 de Junho de 1756, existe o registo que da encomenda real constavam “(...) *cento e quarenta e quatro talheres (garfos, colheres e facas) em seis estojos, setenta e dois ditos dourados em três estojos (...)*”, in OREY, L. – *Ob. cit.*, pp. 29-32.

formas é acompanhada por uma decoração singela, em que a superfície do estojo surge desprovida dos revestimentos em pele da centúria anterior e a guarnição interior limita-se ao veludo, sem presença de galões dourados. Até mesmo as ferragens acabam por se cingir às dobradiças, ao espelho da fechadura, desaparecendo os pés na base ou as pegas laterais e na tampa.

Esta mudança estético-formal advém da alteração de valores que se impuseram na sociedade deste período, em que a ostentação deliberada da riqueza familiar assume contornos mais subtis e a etiqueta à mesa se altera novamente. A estes associaram-se ainda o acesso e vulgarização de talheres de prata a outros estratos da sociedade, o que levou à diminuição da importância atribuída a este tipo de mobiliário, que deixou de ser exclusiva da elite. Com a progressiva perda de simbolismo dos talheres de prata, que se torna definitiva no século XX, ao serem preteridos por novos materiais de fácil manutenção, como o inox ou a alpaca, o estojo de faqueiro é relegado a uma função meramente organizativa dos talheres e torna-se uma simples sombra do móvel que fora.

3. Contributo para o estudo das “barretinas” portuguesas do século XVIII

Este estudo pretende contribuir para o conhecimento atual sobre os estojos de forma alta com tampa inclinada, dita popularmente “barretina”, que foi o modelo mais comum adotado pelos estojos de faqueiro no século XVIII, focando-se em particular nas barretinas revestidas a pele de peixe, de aspeto mais sóbrio e económico do que os estojos realizados em madeiras nobres ou em tartaruga. Durante o desenvolvimento deste projeto foram alvo de uma observação comparativa vinte barretinas revestidas a pele de peixe, numa tentativa de identificar fatores comuns e diferenciadores ao nível da morfologia do expositor, dos materiais e da decoração interna³⁴. Note-se, todavia, que as considerações aqui expostas não são representativas da totalidade deste património a nível nacional e será por demais benéfico o seu complemento com novos dados que surjam da análise de outros exemplares do estilo.

As barretinas integram os estojos de faqueiro de aparato e são constituídas por um corpo principal de dimensões médias, com forma prismática, fechado por uma tampa inclinada e fixada por dobradiças.

³⁴ Não tendo sido encontradas referências a análises realizadas para a identificação dos materiais presentes nos diversos exemplares, a observação efetuada durante este estudo foi complementada com base na descrição disponibilizada sobre cada estojo.

Os exemplares mais requintados podiam ser realizados em madeiras nobres que se pretendiam à vista, em tartaruga ou com embutidos em marfim, por oposição ao modelo de barretina mais económico, que motivou este estudo, e que utilizava madeiras comuns na sua estrutura, sendo revestida a pele de peixe para tornar o móvel mais económico sem lhe retirar o apelo decorativo.

Após a observação das vinte barretinas foi possível concluir que a complexidade das divisórias do expositor estava relacionada com a quantidade de talheres que o estojo pretendia guardar, o que condicionou também as próprias dimensões do móvel, distinguindo-os dos estojos de viagem. A maioria das barretinas analisadas já integravam talheres de serviço para além dos talheres individuais, nomeadamente a concha da sopa, o garfo e a faca de trinchar, que ocupavam em todos os expositores as últimas divisórias, ao fundo do estojo, com a concha ao centro. A adaptação dos estojos aos talheres de serviço é reveladora da importância que os proprietários davam ao cumprimento das novas regras de etiqueta à mesa e que se refletiu no processo de fabrico deste mobiliário. O formato das divisórias varia consoante o talher que lhe está associado, reservando-se as divisões retangulares para os garfos, as ovais para as facas e as semicirculares para as colheres, como referido no capítulo anterior.

Na guarnição interior, a utilização de veludo para forrar o expositor e a tampa demonstrou-se transversal a todos os estojos de faqueiro observados, sendo a única alteração a tonalidade em que se encontra tingido o tecido e que pode variar entre uma hierarquia de cores de importância definida: o carmesim em primeiro lugar, seguido do verde e do amarelo. Esta hierarquia reflete-se no conjunto de barretinas analisadas, existindo quinze exemplares com veludo vermelho, que seria a tonalidade mais comum e apreciada na época. Registou-se ainda a presença de uma decoração fitomórfica estilizada no veludo que reveste o interior da tampa em dez das barretinas com veludo vermelho, decoração essa inexistente nas restantes tonalidades. Denota-se também um cuidado em aplicar galões dourados nos estojos com tecido vermelho e galões prateados nas guarnições verdes e amarelas, embora isso não se verifique em todos os exemplares.

No que concerne à presença de ferragens no exterior existiu a tendência em associar as ferragens em latão ao revestimento exterior em pele de peixe para promover um contraste apelativo entre o dourado e o tom mais escuro da pele. Das diferentes ferragens aplicadas a este tipo de móvel denotou-se a presença indispensável das dobradiças, para movimentar a tampa e fechar o estojo, mas também do espelho da fechadura, refletindo a importância da função que o estojo tinha de guardar os talheres de prata, impossibilitando assim a abertura do móvel sem a respetiva chave. É também predominante a aplicação de

pegas tanto no corpo como na tampa do estojo, com objetivo de facilitar o transporte do móvel e a sua abertura, sendo poucas as barretinas que dispõem de pegas apenas nas ilhargas.

A comparação entre este conjunto de barretinas do século XVIII permitiu averiguar a existência de uma uniformidade dos materiais usados: prevalecem a pele de peixe colada sobre a caixa de madeira como revestimento exterior, a utilização de veludo com galões a contornar as divisórias para guarnecer o expositor interior e a utilização de ferragens em latão. Contudo, registam-se diferenças entre o formato e complexidade das divisórias do expositor, sendo possível que estes fatores ficassem ao critério do marceneiro e da sua criatividade, variando também o número de ferragens e a tonalidade do veludo. A variação de tonalidade da guarnição interior não parece depender da preferência do encomendador, obedecendo antes a uma hierarquia de cores estabelecida na sociedade da época, sendo o vermelho muito mais utilizado do que o amarelo e o verde, como se verificou na observação dos exemplares.

As considerações materiais aqui expostas resultam numa observação macroscópica dos estojos de faqueiro e como tal encontram-se limitadas à superfície dos exemplares, não permitindo conhecer ou identificar os elementos estruturais que se encontram sob a guarnição e o revestimento. Uma maior compreensão desses aspetos foi conseguida através da intervenção de conservação e restauro a um estojo de faqueiro da segunda metade do século XVIII, representativo do modelo de barretina em estudo, e que incluiu um estudo analítico aos diferentes materiais que constituíam o objeto. Os resultados obtidos assumem-se assim como um contributo essencial para o estudo deste tipo de mobiliário, para a identificação dos seus materiais constituintes e para a compreensão da sua estrutura interna, principalmente perante a inexistência de dados analíticos até ao momento sobre este tema.

3.1. Resultados do estudo de um estojo faqueiro do século XVIII

A intervenção de conservação e restauro de um estojo de faqueiro do último quartel do século XVIII e o seu estudo histórico, material e técnico permitiram não só restituir a integridade física e a função original do objeto (figs. 2 e 3), mas também aprofundar o conhecimento que se detém atualmente sobre os materiais e sistema construtivo deste tipo de mobiliário de conter.



Figs. 2 e 3 - Vista do estojo de faqueiro do século XVIII antes e após a intervenção de conservação e restauro.

O estojo de faqueiro intervencionado pertence ao último quartel do século XVIII, foi executado em três madeiras diferentes, assembladas por cavilhas de madeira e cola animal, e revestido a pele de peixe. O objeto em questão é constituído por uma caixa fechada por uma tampa inclinada e vinte e nove elementos amovíveis, em madeira, que formam as subdivisões do expositor interior. Este encontra-se guarnecido a veludo vermelho e galões dourados, que delimitam os cinquenta e quatro compartimentos onde seriam colocados os talheres. No seu exterior permaneciam vestígios do que seria o revestimento original, em pele de peixe e várias ferragens decorativas e funcionais que facilitam o transporte do móvel e protegem o conteúdo do estojo, nomeadamente as pegas nas ilhargas e na tampa do móvel, os pés de garra e bola e o espelho da fechadura com a respetiva chave.

O recurso a distintos métodos de exame e análise permitiu a identificação dos vários materiais que formavam o estojo. As espécies de madeira do suporte foram identificadas através da recolha e observação microscópica de amostras, enquanto os elementos químicos da liga metálica utilizada nas ferragens foram identificados através da espectrometria de fluorescência de raios-X dispersiva de energias (EDXRF). A microscopia ótica de reflexão (OM) foi utilizada na análise morfológica das fibras têxteis do veludo enquanto a cromatografia líquida de alta eficiência (HPLC-PDA) permitiu identificar o corante vermelho utilizado no tingimento do tecido. A micro-espectroscopia

de infravermelho com transformada de Fourier (μ S-FTIR) foi usada na análise do adesivo aplicado na guarnição interior e por fim recorreu-se à microscopia eletrónica de varrimento (SEM), para analisar a superfície e os dentículos dérmicos da pele de peixe usada como revestimento exterior.

Os resultados obtidos permitiram sustentar as considerações retiradas da observação comparativa entre as vinte barretinas referidas anteriormente, tanto no que concerne os materiais utilizados na guarnição interior como na liga metálica das ferragens, contribuindo também para um maior conhecimento do revestimento exterior, do suporte e do sistema construtivo deste tipo de obras.

As análises revelaram que o veludo da guarnição interior foi tecido em seda natural e tingido com cochinhilha, um corante de origem animal, para adquirir o seu tom vermelho, que como observado anteriormente era a tonalidade mais comum nas barretinas de Setecentos de acordo com a hierarquia de importância atribuída entre o vermelho, o verde e o amarelo. Os galões dourados que delimitam os compartimentos do expositor são constituídos por uma lâmina metálica central entrelaçada com fios de metal e alma de seda, refletindo a tendência em aliar o dourado dos galões sobre o vermelho do veludo.

As ferragens, com exceção da chave em ferro, foram realizadas em latão, uma liga de cobre e zinco, embora neste caso lhe tenha sido adicionado ferro para promover certos aspetos físicos da liga, desde a sua resistência ao seu brilho. O adesivo utilizado na aplicação do veludo e da pele exterior sobre o suporte em madeira foi identificado como sendo uma cola proteica, possivelmente uma cola animal. A pele de peixe usada no revestimento exterior era semelhante à pele do tubarão, *Dalatias licha*, também conhecido por tubarão-gata ou gata-lica.

A identificação de três espécies de madeira distintas na estrutura do estojo foi essencial para a compreensão do sistema construtivo do móvel e para complementar a caracterização material do objeto. Uma vez que as barretinas estudadas neste projeto se encontram revestidas a pele de peixe, a identificação do suporte sob o revestimento torna-se uma tarefa complexa, se não impossível, sem recorrer à desmontagem do estojo. Por essa razão, os dados analíticos respeitantes às espécies lenhosas encontradas neste exemplar, desmontado no âmbito da intervenção de restauro, revestem-se de especial interesse para o estudo dos estojos de faqueiro.

Das análises efetuadas, concluiu-se que o estojo é totalmente construído em *Terminalia superba* Engl. & Diels, com exceção de dois blocos internos amovíveis, que tinham como objetivo exercer pressão entre os elementos do expositor e os planos da caixa, e que foram identificados

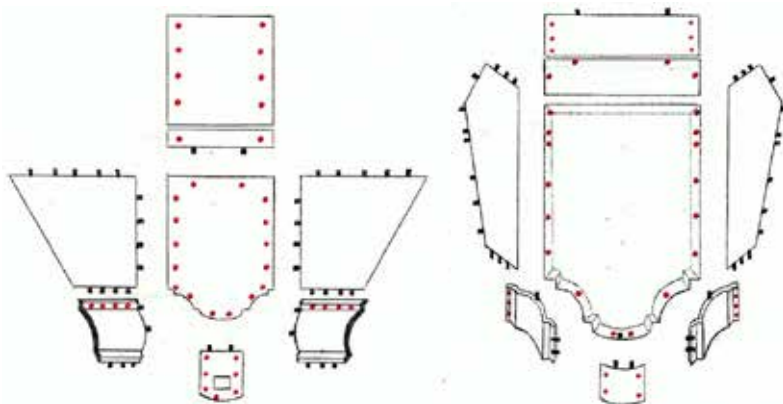
como *Euxylophora paraensis* Huber e das cavilhas de fixação das diferentes peças constituintes, identificadas como *Cariniana* spp..

As características de cada espécie identificada adequam-se à função estrutural que cada uma assume na execução do estojo. A dureza e a estabilidade da *Terminalia superba* Engl. & Diels permitiram a execução dos elementos que constituem o expositor com diferentes espessuras e formas sem ocorrer a rutura dos mesmos, enquanto a sua leveza facilita o manuseamento e transporte do estojo sem que seja acrescido o peso extra da madeira ao próprio peso dos talheres. A diferença entre a espécie lenhosa do expositor e dos cubos poderá ser justificada como um aproveitamento de material durante a produção do estojo, sendo pouco provável a sua introdução numa fase posterior uma vez que é essencial à estabilidade da estrutura e não há sinais que apontem para a sua substituição.

As características mecânicas da *Cariniana* spp. justificam a sua presença na base do estojo e nas cavilhas de união, pois a sua densidade natural permitiu a obtenção de cavilhas de dimensões reduzidas sem fraturar a madeira e tornou-a ideal para manter as uniões, aguentar o peso do estojo e formar o plano da base que sustenta o restante faqueiro. Por outro lado, a sua flexibilidade permitiu que a madeira aguentasse as movimentações naturais do suporte face às variações de humidade relativa e temperatura.

Após a obtenção dos resultados relativos aos materiais constituintes do estojo e da análise do seu estado de conservação, procedeu-se à intervenção de conservação e restauro que visou a estabilização do estado de conservação dos elementos que compunham o objeto e a aplicação de novos materiais em áreas com lacunas extensas (como no revestimento interior e exterior) para manter uma coesão na leitura da obra, sem incorrer na criação de um falso histórico, usando-se para tal materiais diferenciados.

O tratamento efetuado consistiu na desmontagem integral do estojo e catalogação dos diferentes elementos seguindo um mapa esquemático, na conservação dos diferentes elementos e na aplicação de veludo novo e pele sintética a imitar a textura da pele original, para assim colmatar as lacunas ao nível do revestimento interior e exterior, respetivamente. A desmontagem integral do móvel, que se assumiu como um procedimento indispensável à sua conservação e restauro, permitiu tomar conhecimento do sistema de união entre as diferentes partes do corpo e da tampa do estojo e registá-lo em esquema para futura referência (figs. 4 e 5).



Figs. 4 e 5 – Esquema do sistema original de união dos elementos do corpo do estojo e da tampa, respetivamente, mediante utilização de cavilhas e cola.

Conclusão

A origem e a importância do estojo de faqueiro estão intrinsecamente associadas ao percurso evolutivo da colher, da faca e do garfo e ao valor atribuído a estes utensílios, desde o seu uso coletivo durante as refeições na Idade Média até à sua afirmação como um conjunto unitário que conhecemos como talher. Vistos como símbolo de poder económico e social, a utilização dos talheres restringiu-se até meados do século XIX aos soberanos, à nobreza e a outras pessoas de elevado estatuto social, que desde cedo sentiram necessidade de proteger e transportar estes objetos, acabando por surgir estojos próprios para os três utensílios, de pequenas dimensões e carácter individual, conhecidos como estojos de viagem.

Com o advento das regras de etiqueta à mesa e do serviço à francesa difundidos pela corte de Luís XIV, em meados de Setecentos, a mentalidade e os valores sociais da elite portuguesa também se alteraram, preferindo o convívio social e cultural na sala de jantar ao microcosmo privado e íntimo que se cultivara no reinado de D. João V. O espaço das refeições torna-se um local específico destinado a servir os convidados e decorado com móveis que evidenciam a riqueza do proprietário, como o estojo de faqueiro de aparato que guardava o conjunto dos talheres de prata da casa.

Se o século XVIII primou pela decoração intensa dos estojos e pela riqueza dos seus materiais, em particular das madeiras nobres e do veludo, no século XIX, porém, este mobiliário de conter sofre uma simplificação progressiva das suas formas e decoração, consequência de uma nova mentalidade, da democratização do uso de talheres e da introdução de materiais mais económicos do que a prata.

O mobiliário de conter, e em particular os estojos de faqueiro, permanecem ainda pouco estudados no que respeita ao contexto do seu fabrico e encomenda, à evolução estilística do objeto e à caracterização dos materiais e tecnologias associados à sua produção. Urge despertar atenção para o estudo deste património e para a elaboração de um levantamento exaustivo dos vários exemplares em contexto museológico, e respetivo estudo comparativo de modo a definir uma linha-temporal do desenvolvimento deste tipo de mobiliário em Portugal, atendendo à sua importância nas artes da mesa e na sociedade portuguesa dos séculos XVIII e XIX.

O estudo analítico desenvolvido no contexto de um projeto de conservação e restauro de um estojo de faqueiro, representativo do modelo dito de barretina que aqui se apresenta, constitui um primeiro contributo para o conhecimento material e estrutural deste tipo de objetos com base em dados analíticos, que poderá ser complementado com novos estudos e exames a outros exemplares de forma a valorizar este património.

Alexandra Sofia Martins dos Santos – Conservadora-restauradora. Licenciada em Conservação e Restauro pela Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, Centro Regional do Porto (2012). Mestre em Conservação e Restauro de Bens Culturais – Especialização Escultura e Talha (2015) pela mesma universidade, com a tese “Estojo de Faqueiro do Século XVIII. Conservação, restauro, estudo material e técnico”. *alex.sof.santos@gmail.com*

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A CASA NOBRE PORTUENSE E OS SEUS OBJECTOS DE LUXO, À LUZ DA PRAGMÁTICA DE 1610

José Ferrão Afonso

The heart of materialism and capitalism alike lies in the shape of objects – in pens, books, chairs, and tables, cities and fields, warships and satellites – the theories and dreams we have embeded in matter perhaps less for the glory of God and tomorrow's profits than for the advancement of state and today's pleasures¹

Do símbolo à representação

A cultura material desenvolve-se a partir dos finais da Idade Média, com os Descobrimentos, a implementação das trocas e do consumismo, estando esse desenvolvimento associado à primeira globalização e novos modelos económicos. Ela incluiu não apenas objetos como tecidos, retábulos, pinturas, a moda ou o mobiliário, mas também a arquitetura resultante da difusão da tratadística humanista, possível pela descoberta recente da imprensa e da gravura. A cultura material está associada a uma lenta mudança cultural. O símbolo medieval, de origem neoplatónica e augustiniana, fora absoluto, impenetrável e informe; não era uma soma de partes, já que em cada uma delas residiam integralmente as propriedades do todo e, em último caso, só poderia ser perscrutado através da exegese cristã. A esse propósito, Krautheimer refere um exemplo esclarecedor: no século XII, entre todas as igrejas ocidentais construídas em honra do Sagrado Sepulcro, não existiam duas semelhantes; na realidade, o que estava em causa não era a forma, mas sim a reprodução do conceito². O antropocentrismo e a racionalidade a ele associados vão, porém, descodificar esse universo; os objetos produzidos pela cultura material afirmam o visível e resultam de um lento processo cultural, durante o qual a unidade simbólica se fragmentou e se tornou representação. Deixou de participar da *ideia*, com a qual formara um todo inescrutável, e passou a referir-se a uma série de modelos criados

¹ MUKERJI, Sandra (1983) – *From Graven Images. Patterns of Modern Materialism*. New York: Columbia University Press.

² KRAUTHEIMER, R. (1942) – *Introduction to an Iconography of Medieval Architecture*. JWCJ pp. 1-33.

pelo homem; o mundo, “posto em imagem”³, é tomado por uma vontade de forma e definição que se opõe à anamorfose simbólica. Para esse desenvolvimento seria determinante a conceção do espaço baseada na perspetiva geométrica criada em Florença no início do século XV, elemento determinante para a queda do universo simbólico⁴.

Assim, a vaga de iconofilia que inunda a Europa no final da Idade Média tem um precedente na noção pré-socrática de significado-significante, em que *significare* representa “mostrar por signos”, através de desenho, efígies ou prática ritual. Difundem-se os livros de modelos, ou *exempla*, que ofereciam, por exemplo, tipos de mãos, narizes, ou outras partes do corpo a pintores e desenhadores. A descoberta da imprensa intensificará a sua produção e divulgação; seguiram-se-lhes, no Renascimento, os tratados de arquitetura ilustrados⁵, produzidos em grande número e com grande sucesso, bem como os livros de bordados⁶, de cartelas decorativas⁷ e de design de móveis, jóias, medalhões, ou mesmo fontes⁸.

Estas mesmas mudanças são patentes quando estudamos, por exemplo, a história do mobiliário. No início da Alta Idade Média, ele foi em toda a Europa, quase exclusivamente utilizado pela Igreja e, em menor escala, pela nobreza. Para além disso, e como a palavra indica, tinha um carácter móvel, dado o constante nomadismo praticado por reis,

-
- ³ TAFURI, Manfredo (1992) – *Sobre el Renacimiento. Principios Ciudades, Arquitectos*. Madrid: Cátedra, p. 35. Para o autor, o que distingue sobretudo a Idade Média e o Renascimento é a introdução de um sistema “perfectamente representativo”. Por isso, prossegue, “los contenidos no son nuevos, pero si el proceso – matemático y verificable – que permite su formalización em una sistematización del mundo *puesta em imagen*”.
- ⁴ TAFURI, Manfredo (1992) – *Sobre el Renacimiento. Principios Ciudades, Arquitectos*. Madrid: Cátedra p. 35. Tafuri cita Panofsky, para quem a perspetiva oferecia aos corpos o espaço em que se podiam exhibir e mover; com ela, “...os sucessos sobrenaturais irrompem no espaço visual aparentemente natural que lhes é próprio e permitem-lhe, assim, penetrar verdadeiramente a sua essência sobrenatural (...) desvela à arte a razão da espiritualidade no sentido mais excelso, no âmbito da qual o milagre sucede agora na alma do homem representado na obra de arte” (PANOFSKY, Erwin (1991) – *Perspective as Symbolic form*. New York: Zone Books, pp. 65–66). O que implicaria a decomposição do sistema figurativo medieval, a favor de uma matematização do espaço visual, equivalente a uma transferência da arte (do campo simbólico-religioso) para o campo fenoménico (TAFURI, *Sobre...*, p. 30).
- ⁵ Destacam-se, entre eles, o do espanhol Sagredo, *Medidas del Romano*, publicado em 1524, e sobretudo, o Livro IV do tratado do italiano Serlio designado *Architettura I siete libri*, publicado em Veneza em 1537.
- ⁶ PELLEGRINO, Francesco – *La Fleur de la science de Pourtraicture Et padrons de broderie, façon arabique et ytalique*. Paris, 1530.
- ⁷ Entre outros, para além de Vredeman de Vries, salienta-se o flamengo Frans Floris, criador do grotesco flamengo. O primeiro livro de cartelas, comprovadamente de Floris e editado em Antuérpia, é o *Veelderhande cierlijke Compartimenten* (1564).
- ⁸ ZORACCH, Rebecca – *Blood, Milk, Ink, Gold. Abundance and Excess in the French Renaissance*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2005, p. 9.

cortesãos e nobres. Porém, à medida que caminhamos para o século XVI, verifica-se uma evolução lenta, de onde emergem novas tipologias, desenvolvidas a partir de um reduzido número de arquétipos: o leito, a mesa – apesar do carácter tardio da sua utilização não litúrgica –, o assento e a arca serão, entre eles, os principais. A arca e a mesa fizeram parte do mobiliário do Tabernáculo do Templo de Salomão em Jerusalém; quanto ao assento, foi sempre um símbolo de poder e autoridade, herdado pela cultura ocidental do Império Antigo egípcio e o leito, ou tálamo nupcial, respira um igualmente poderoso simbolismo religioso. Esses arquétipos serão objeto de um processo de formalização/representação idêntico e coetâneo ao que ocorreu no campo da arquitetura e, nos finais do século XVI, o mobiliário multiplica-se em inúmeras tipologias⁹. Nos regimentos dos mestres da Câmara de Lisboa (1549 e 1572), por exemplo, são numerosos os tipos de móveis que os candidatos a oficiais deveriam saber executar¹⁰.

A dessacralização do símbolo originou a cultura material, que terá, porém, uma componente importante: o sociólogo Max Weber (1864–1920)¹¹, ao estudar essa época, entendeu a ideologia como um poderoso motor, capaz de formatar modos de comportamento. Mais recentemente, contudo, Chandra Mujerki assinala que são os objetos os transportadores de ideias. Eles acuum como aquilo que, habitualmente, é identificado com ideologia, já que, pela sua durabilidade, podem moldar formas de comportamento e de atividade intelectual¹². Essa componente ideológica está associada à outra face da moeda da representação: a elaboração, no interior do corpo social, de uma imagem identitária de classe. A suntuária que, no caso português, se traduziu sobremaneira em objetos de luxo orientais, importados para as habitações da elite¹³, terá um papel central nesse sistema.

⁹ FERRÃO, Bernardo (1990) – *Mobiliário Português. A centúria de Quinhentos*. Porto: Lello & Irmão Editores, pp. 316-317. Distingue-se, sobretudo, a enorme quantidade de arcas e seus derivados, arquetas, cofres, caixas, caixões, utilizados para o armazenamento dos mais diversos objetos. Quanto ao armário móvel, todo de madeira, o seu aparecimento é tardio, sucedendo, em meados do século XVI, ao armário embutido na parede, de origem romana e destinado a guardar armas.

¹⁰ FERRÃO, Bernardo (1990) – *Mobiliário Português. A centúria de Quinhentos*. Porto: Lello & Irmão Editores, p. 68.

¹¹ Max Weber, de nacionalidade alemã, distinguiu-se pelos seus estudos económicos e, no campo da sociologia, pela associação entre a ética protestante e o desenvolvimento do capitalismo e pelo estudo comprado das instituições de diferentes culturas.

¹² MUJERKI, Sandra – *Graven Images. Patterns of Modern materialism*. New York: Columbia University Press, 1983, pp. 15-16.

¹³ FERRÃO, Bernardo (1990) – *Mobiliário Português. A centúria de Quinhentos*. Porto: Lello & Irmão Editores, p. 56.

A casa nobre

O primeiro grande sinal do irromper da cultura material do Renascimento no Porto, em termos de arquitetura, é o programa empreendido pelo italianizado bispo de Viseu D. Miguel da Silva na Foz do Douro (1525-ca.1547). A fachada do paço de D. Miguel da Silva na Foz, concluído no início da década de trinta do século XVI, com a sua geométrica regularidade, proporcional e indexada à compartimentação interior – as três janelas de sacada que rasgam a fachada tinham correspondência interna em três divisões – obedeceu aos critérios de beleza – proporção, número e distribuição (plano) – adiantados por Alberti. Por essas razões, o paço foi um momento importante na história da casa nobre na cidade (fig. 1).



Fig. 1 – Fachada do paço abacial de D. Miguel da Silva na Foz do Douro (início da década de trinta do século XVI).

O caminho percorrido até ele, fora, contudo, longo. A torre cega, quase sem aberturas e com os seus quatro lados iguais foi, no campo e, talvez, na cidade, a residência preferida da nobreza nortenha a partir do século XII. No Porto, a torre começou a desenvolver, desde a centúria de Trezentos, numa orgulhosa afirmação sociológica de um grupo urbano essencialmente constituído por mercadores, uma fachada, ou *facies* (fig. 2). Surgem, assim, as primeiras formas, ainda incipientes, de representação; janelas, portas e elementos ornamentais, que vão coabitar com os antigos dispositivos simbólicos que a associavam ao sistema feudal: as ameias, a pedra e a construção em altura. Essa fachada avançou sobre a via pública e, devendo ao mundo do visível e à urgência da rua, expandiu-se por vezes as dimensões da parcela original, aumentando,

num gesto exibicionista, a extensão da frente urbana. Surgem, assim, as designadas *casas grandes*.

O desenvolvimento do *facies*, contudo, implica uma aparente contradição; ele associa-se a uma crescente intimidade, que ideologias transportadas pelo comércio com as desenvolvidas sociedades urbanas do Norte, sobretudo a *Devotio Moderna*, explicarão. Assim, a viragem ao exterior é acompanhada pela progressiva atenção à compartimentação interior, para a qual os antigos espaços simbólicos, como a *aula* (sala) e a câmara serão estruturantes. É conhecida a divisão da residência nobre referida por D. Duarte no *Leal Conselheiro*: uma sala destinada a receber a visita de nacionais e estrangeiros, a câmara de paramento, ou antecâmara, mais reservada, destinada aos donos de casa e amigos; a câmara de dormir, independente da trespâmara, ou quarto de vestir, e o oratório¹⁴.



Fig. 2 – Torre de Pêro Sem, ou Pêro Docem, no Porto, voltando um dos seus lados mais extensos para a rua (século XIV).

Ainda no século XVI, a elite portuense vai construir de raiz, ou continuar a utilizar, antigas casas torres, ou casas grandes, em que, frequentemente, se mantinha o simbolismo da torre¹⁵. Existem notícias, porém, de que, pelo menos nalguns casos, houve alterações no seu plano interior, tendo em vista uma aproximação à clareza e proporcionalidade geométricas do

¹⁴ FERRÃO, Bernardo (1990) – *Mobiliário Português. Dos primórdios ao gótico*. Porto: Lello & Irmão Editores, p. 126.

¹⁵ Ver, sobre a casa-torre no Porto e a sua evolução: AFONSO, José Ferrão (2012) – “*A imagem tem que saltar*”: *A Igreja e o Porto no século XVI (1499-1606). Um estudo de história urbana*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e Tecnologia, pp. 260-273.

espaço renascentista. Na rua Escura, por exemplo, existiu um conjunto de duas torres, separadas por um pátio ladrilhado e comunicando entre si através de galerias em madeira. Uma delas, a dianteira, tinha ainda uma irregular compartimentação interior, de origem medieval:

(...) Tem hũm portall ladrilhado de tijollo atravessado cõ hũa estrebaria e tem hũa esquada para a salla mea de pedra e mea de tabuado e no meo della hũa camara pequena sobre esta estrebaria. E tem hũa salla e hũa camarinha pequena junto della e hũa esquada para o segundo sobrado. E no meo da dita esquada hũa camarinha sobre a outra açima dita. E no sobrado segundo hũa camara grande, com hũa chamine e outra camara pequena pegada cõ ha salla (...)¹⁶.

A torre traseira, por sua vez, tinha uma “cozinha” adossada. Esta possuía uma loja, cozinha com duas “camarinhas” sobrecozinha sob “telha vã” e chaminé, ou lareira. A distribuição interna desta torre, porém, assinalou uma evolução muito importante, evidenciando princípios de regularidade na sua organização horizontal: “Todas estas peças estão na dita torre hũas sobre as outras e tomão toda a largura e compridão da dita torre sallvo ho eirado”. Assim, sucediam-se, nos quatro pisos, um sótão, ou loja, no térreo, “hũa casa chamada despensa”; uma câmara forrada de castanho e nogueira e uma outra designada guarda-roupa¹⁷.

Outro conjunto de duas torres, não muito longe da anterior, pertenceu no século XVI a uma família da elite portuense, os Correias. Em 1541, o Cabido emprazou uma delas, situada no “terreiro do Morgado dos Sás”¹⁸ ao cidadão Simão Correia e sua mulher Catarina Carneiro, que a viria a deixar, por testamento, ao seu filho Jerónimo Correia em 1572. Este, por sua vez, doou-a, em 1576, ao seu sobrinho Simão Correia. A segunda torre localizou-se na rua das Eiras e em 1550 estava igualmente emprazada a Simão Correia e a sua compartimentação interior era “ao modo antigo”, sendo necessário baixar os sobrados e concertá-los, visto Simão Correia ser “pessoa nobre”¹⁹ Mais tarde, em data que se desconhece, as

¹⁶ AFONSO, José Ferrão (2012) – “*A imagem tem que saltar*”: *A Igreja e o Porto no século XVI (1499-1606). Um estudo de história urbana*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e Tecnologia, p. 739.

¹⁷ AFONSO, José Ferrão (2012) – “*A imagem tem que saltar*”: *A Igreja e o Porto no século XVI (1499-1606). Um estudo de história urbana*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e Tecnologia, p. 739.

¹⁸ Também conhecido por terreiro da Cividade, posteriormente por terreiro da Relação e largo do Corpo da Guarda. Esse espaço desapareceu quando da abertura da avenida da Ponte em meados do século passado.

¹⁹ AFONSO, José Ferrão (2000) – *A rua das Flores no século XVI. Elementos para a história urbana do Porto quinhentista*. Porto; FAUP Publicações, pp. 58-59.

duas torres foram unidas e, no século XVIII, seriam dotadas com uma fachada, voltada para a rua das Eiras (fig. 3).



Fig. 3 – Casa dos Correias, na rua das Eiras.

Constata-se, portanto que o Paço de D. Miguel da Silva foi um momento fugaz. A razão imediata para isso poderia ser assacada à apressada fuga para Roma que o seu mentor teve de empreender em 1540. Porém, uma outra causa, de maior peso, poderá explicar o seu carácter efémero: o facto de a cultura do Renascimento romano não se ter estruturado numa tradição de trocas e intercâmbio cultural com Itália. Se a isso adiantarmos que as transformações ocorridas nos finais da Idade Média não foram uma cisão definitiva com o passado, compreender-se-á que os valores simbólicos medievais não se esgotaram no século XVI; a cultura artística do Renascimento esteve longe, não só em Portugal mas em toda a Europa, de ser paradigmática em relação à da Idade Média²⁰. Para isso, contribuiriam ainda duas condicionantes históricas: a Contra Reforma, que a na segunda metade do século vai recuperar muito do pensamento escolástico medieval e o facto de a Flandres, que tinha já sido o parceiro comercial e cultural privilegiado do Porto desde o século XIV, ver reforçado e exponenciado esse papel com o eclodir do comércio atlântico internacional. O Porto foi também, a partir dos meados do século XVI, um dos protagonistas desse trato, cuja estrutura em rede, bem mais atuante e abrangente do que o elitismo humanista italiano, levou ao incremento da cultura material na cidade. Entre os

²⁰ TAFURI, Manfredo (1992) – *Sobre el Renacimiento. Principios Ciudades, Arquitectos*. Madrid: Cátedra, p. 35.

objetos desta, salientar-se-ia, por isso, um elevado número de importações flamengas e a influência do “Renascimento do Norte”, ele próprio integrando um considerável peso de tradição gótica, alargar-se-ia à arquitetura. Magalhães Basto é sensível a essa mudança, ao registar a intensificação da venda dos “produtos sumptuários”²¹ e o memorialista Francisco Dias, que escreve no terceiro quartel do século XVI, recorre à moral para condenar veementemente a moda: “e veo a vaidade, minguiu as fazendas e mande Deus não pereção almas”²².

A Pragmática de 1610

Até há pouco, era escassa a informação sobre os ambientes interiores da casa nobre portuense da época. No início do século XVII, contudo, a pragmática de 1610, recentemente publicada em versão integral²³, adianta um manancial de informações importantes sobre eles. As pragmáticas, emanadas da coroa, tinham força de lei, tendo como principal alvo o restringir do uso de artigos de luxo, e simultaneamente, defender a produção nacional através de uma política de nacionalismo económico²⁴. Aquela a que aludimos tentou conter, na cidade do Porto e seu termo, os excessos detetados nos trajos e, também, na utilização de objetos de sumptuária, tais como têxteis, ourivesaria e joalheria, obra dourada, incluindo mobiliário e outras peças proibidas.

Esses itens poderão, portanto, ser incluídos no conceito de cultura material e eram ideologicamente representativos de um estatuto social e, como tal, um espelho em que cada um revia o seu lugar dentro do corpo social do Estado Confessional. Celina Bastos analisou os artigos de luxo constantes dela, sobretudo o mobiliário, concluindo que, na cidade e no seu termo, o documento revela padrões de consumismo sumptuário por parte da elite urbana. Contudo, eles incidiram, até muito tarde, sobretudo nas peças tradicionais: ourivesaria e joalheria, têxteis e trajos. Ou seja, esteve menos presente o mobiliário que, em grande parte, era constituído por peças leves e facilmente amovíveis, apesar de a autora ressaltar que do documento não consta o mobiliário comum em madeira, mas apenas o dourado. O que, à partida, excluiria das declarações, por exemplo, o mobiliário embutido de origem alemã,

²¹ BASTO, Artur Magalhães Basto (1931) – *Os portuenses no Renascimento*. Vila Nova de Gaia: Edições Pátria, pp. 15-16.

²² DIAS, Francisco (1937) – *Memórias quinhentistas dum procurador d’El Rey no Porto*. Porto: Biblioteca Pública Municipal, p. 19.

²³ “PRAGMATICA 1610. Livro dos registos das pessos da plematica proibidas pella lej”. In SOUSA, Gonçalo Vasconcelos e (2012) – *O Luxo na região do Porto no tempo de Filipe II de Portugal (1610)*. Porto: Universidade Católica Editora, pp. 179-422.

²⁴ FERRÃO, Bernardo (1990) – *Mobiliário Português. A centúria de Quinhentos*. Porto: Lello & Irmão Editores, p. 62.

que incluía os contadores, muito referidos noutros inventários da época. Conclui, portanto, que por essa razão a pragmática não seria um documento fidedigno para avaliar da existência, no início do século XVII, de mobiliário nas casas do Porto e do seu termo²⁵.

A essas justificações, pode-se ainda acrescentar outra: uma boa parte da elite portuense, incluindo, na sua quase totalidade, o clero regular e secular, não respondeu ao inquérito²⁶. Entre esses privilegiados salienta-se aquela que foi a família mais importante da cidade, a única cujo estatuto se equiparava ao da nobreza cortesã: os Rodrigues de Sá. Habitavam numa casa da rua de Cimo de Vila, que seria depois conhecido por Paço da Marquesa, uma “casa grande”, composta por duas torres unidas por uma fachada, ou “frontal”, paralelo à rua. Magalhães Basto afirma, sobre o seu interior, que era idêntico ao de um “palácio italiano do Renascimento”; baseia-se, para essas palavras, no inventário efetuado em 1624, quando da morte de D. Joana de Castro, mulher de Francisco de Sá e Meneses²⁷. Do inventário constam, para além dos objetos de sumptuária tradicionais nas habitações da elite portuguesa da época – prataria, joias, têxteis e tapeçarias – uma série de móveis de origem oriental, em pau-santo e ébano, com ornamentação de prata, marfim ou madrepérola, incluindo contadores, bufetes, um escritório e vários leitos²⁸.

O caso dos Rodrigues de Sá, dado o seu estatuto, seria, contudo, excepcional no panorama do Porto. Saliente-se, apesar disso, que os móveis arrolados são, na sua grande maioria, de proveniência oriental. Poderá essa origem, numa das habitações mais luxuosas do Porto, ser indicativa? Será que a escassez do mobiliário renascentista de importação europeu, ou a sua reprodução, detectada nas declarações, apenas reflete a realidade portuguesa da época? Celina Bastos é dessa opinião: para ela, os móveis mencionados estão ainda ligados a uma tradição de pequenas peças, cujo carácter movente os associa à Idade Média. Também a cama, e os têxteis que lhe estão agregados, continua a ser o móvel mais referido, tendo herdado muito do simbolismo que lhe era tradicional. Por sua vez, a alusão a estrados, forrados com tecidos e dotados de almofadas e

²⁵ BASTOS, Celina – O mobiliário na Pragmática de 1610. In: SOUSA, Gonçalo Vasconcelos e (coord.) (2012) – *O Luxo na região do Porto no tempo de Filipe II de Portugal (1610)*. Porto: Universidade Católica Editora, pp. 90–91.

²⁶ AFONSO, José Ferrão – O Porto de cerca de 1610: as pedras e os homens. In: SOUSA, Gonçalo Vasconcelos e (coord.) (2012) – *O Luxo na região do Porto no tempo de Filipe II de Portugal (1610)*. Porto: Universidade Católica Editora, p. 14.

²⁷ CARNEIRO, José Augusto (1885) – *Anotações à memória histórica, genealógica e biográfica da Excellentissima Casa de Abrantes*. Porto: [s.n], p. 54.

²⁸ CARNEIRO, José Augusto (1885) – *Anotações à memória histórica, genealógica e biográfica da Excellentissima Casa de Abrantes*. Porto: [s.n], pp. 64–65.

coxins onde se sentavam a mulheres, revela uma tradição que pode ter origem na ocupação muçulmana da Península. O mesmo sucede, aliás, com a abundância de têxteis, como tapetes, alcatifas, ou panos de armar.

Do móvel “móvel” ao móvel “fixo”; a perspectiva e a transformação dos espaços interiores

Tendo isso em conta, o tipo de peças declaradas na pragmática sugere espaços interiores tradicionais e fluídos. Como sucedia na Idade Média, as divisões das habitações deveriam ser comunicantes e, portanto, locais de circulação. Por isso, não possuíam uma especificidade própria: a sala e a câmara eram espaços polivalentes, não estando ligadas a uma utilização particular e é o mobiliário que determina a sua funcionalidade e cria o seu espaço. Nas quatro habitações de declarantes na pragmática que se conseguiram identificar – Paulo Mendes de Carvalho, D. Luís da Silva, Martim Ferraz de Almeida e Pantaleão de Seabra – três delas eram as tradicionais e conservadoras casas-torres, embora uma fosse ocupada pelo governador da Relação (fig. 4), não sendo a sua residência própria, e as peças reafirmam esse tradicionalismo²⁹.

²⁹ Por ausência de Henrique de Sousa na corte de Madrid, D. Luís da Silva era governador da Relação quando da realização do inquérito. O edifício onde se instalou o tribunal filipino pertencera aos Rodrigues de Sá, primos do alcaide-mor João Rodrigues de Sá e situava-se na calçada da Cividade, ou Relação, que ligava a rua das Eiras ao largo de S. Bento. Luís da Silva respondeu, como os outros habitantes do Porto, ao inquérito da pragmática, enunciando as peças sumptuárias que possuía na cidade. Como seria de esperar, não são mencionados móveis, nem os habituais têxteis ou objetos exóticos, mas, essencialmente, roupas, joias e peças de ourivesaria. O seu rol é, portanto, inconclusivo, no que respeita ao fornecimento de possíveis pistas sobre o espaço interior da casa. Quanto à arquitetura exterior, uma fotografia antiga mostra duas alas organizadas perpendicularmente entre si e, numa delas, uma torre gótica que poderia ser a antiga torre do bispo, nomeada já no século XIV. Quanto às fachadas modernas, exibem linhas de janelas de sacada cuja datação exata será difícil de determinar, mas aparentam ser setecentistas (“PRAGMÁTICA 1610. Livro dos registos das pessos da plematica proibidas pella lej”. In: SOUSA, Gonçalo Vasconcelos e (2012) – *O Luxo na região do Porto no tempo de Filipe II de Portugal (1610)*. Porto: Universidade Católica Editora, fl. 43). Outro declarante foi Paulo Mendes de Carvalho, cavaleiro fidalgo e vereador, que habitava uma casa na rua Nova. A sua família era originária de Guimarães e foi chanceler-mor da Índia, o que poderá justificar a enorme quantidade de objetos de origem oriental que menciona. A rua, aberta nos finais do século XIV por D. João I, era um exemplo de urbanismo regulado dos finais da Idade Média, em que a unidade dos materiais se associava à proximidade nas dimensões dos lotes, num espaço representativo do poder real. Embora se desconheça qual o especto da sua casa no início do século XVII, sabe-se que, nas suas traseiras, e ao contrário do “regulamento” que o monarca quisera implementar na rua e fora uma importante codificação da ideologia real, possuía uma casa-torre. Para além dos objetos orientais que incluem têxteis, guadamecis e roupa de cama, “camilhas”, três “panos de armar de figuras de lam e seda em partes” e seis cortinas de janelas, o mobiliário era escasso: um bufete “pequeno de estrado”; um “cravo de tanger dourado em partes”; “um leito da India todo dourado”; “hum espelho grande de vestir” e vinte retábulos com guarnições dourados (PRAGMÁTICA..., fl.206v.). O caso de Pantaleão de Seabra, cidadão, vereador e fidalgo da casa real é, aparentemente,

O conservadorismo dos planos interiores pode-se deduzir, por exemplo das descrições da distribuição interior das casas da rua das Flores, uma rua “nobre”, aberta em 1521 e cujas habitações, num disciplinado loteamento, foram sendo erguidas ao longo do século, obedecendo a um regulamento preciso, que obrigava a fachadas de pedra nos dois primeiros pisos e à ausência de sacadas. Se as exposições conhecidas datam, na maior parte das vezes, do século XVIII, são bem perceptíveis as que se aludem a espaços datando de Quinhentos, ou que, sendo posteriores, conservaram as suas características de indeterminação. Citando só um exemplo, as “casas nobres” de Luís Soares do Avelar, possuíam, em 1746, para além das tradicionais alcovas, “uma casa de moços” entre o primeiro e o segundo nível, uma “camareta para pagem” com porta para o pátio existente no cimo da escadaria que subia ao sobrado e uma escada no interior da parede mestra, que ascendia desse pátio para o nível superior. Num corpo posterior, que se alcançava na encosta da colina da Vitória, traseira à casa, erguia-se um dédalo de pátios e “casas” sem qualquer lógica espacial unificadora³⁰.

Pode-se, portanto, inferir uma associação entre esse tipo de distribuição interior tradicional e o seu recheio. A distribuição interior não partilhava da necessidade de ordem e permanência do espaço material e representativo da teoria humanista, baseado na revolução introduzida pela perspectiva. Como as torres iniciais, esse espaço podia ser alterado, acrescentado ou diminuído sem que daí resultassem mudanças importantes de significado. Na verdade, o conjunto de peças constantes da pragmática sugere que a distribuição interior não contemplava ainda espaços representativos, no sentido que a tratadística renascentista

diferente do de Mendes de Carvalho. O seu tio, Gonçalo Seabra, começou por ser mercador, habitando em casa na rua da Reboleira. Surge mais tarde, quando o Cabido lhe afora uma casa-torre, frente à Sé, nomeado como cavaleiro-fidalgo. Em 1561, um seu parente, o arcediogo Manuel de Sá, deixou-lhe uma outra casa-torre, provavelmente do século XIII, sita na rua da Sapataria, junto da anterior. Um filho de Gonçalo de Seabra, Manuel de Seabra, viria a ser bispo de Miranda e Ceuta. Neste caso, a ascensão social deveu-se à proximidade capitular e deve estar na base da escolha da torre como residência dos Seabra. Declara também produtos exóticos, como colchas e almofadas da China, dois guadamecis, “hum couro de cobrir hum escritório” e peças de ourivesaria; a ausência de mobiliário, porém, é notória (PRAGMÁTICA..., fl. 22v.). A casa de Martim Ferraz de Almeida, situada na rua das Flores, viria a dar origem no século XVIII à casa Ferraz Bravo. Em 1610, porém, era composta por lotes contíguos agregados, à maneira das “casas grandes”. As suas fachadas não possuíam um tratamento formal unitário, embora tivessem origem nos princípios do urbanismo regulado que regeu a abertura da rua em 1521. Na sua resposta, Martim Ferraz declara os habituais guadamecis, com as suas armas, joias, ourivesaria e duas peças de mobiliário: “hum leito dourado com franja nas cortinas” e a “pregadura de cadeira dourada” (PRAGMÁTICA..., fl. 4).

³⁰ AFONSO, José Ferrão (2000) – *A rua das Flores no século XVI. Elementos para a história urbana do Porto quinhentista*. Porto; FAUP Publicações, pp. 286-287.

lhes vai dar e que, por exemplo, surgem na mesma rua das Flores em descrições do século XVIII: “Item estas casas na fronteyra quatro sallas todas forradas e apayneladas, e em cada huma dellas tem duas janelas rasgadas que fazem oito janelas todas com suas sacadas de pedra e grades de ferro...”³¹. A casa existe ainda atualmente (fig. 5), podendo-se acrescentar à descrição que as salas são unidas por portas que, abertas, permitem a sua visão sucessiva, já que estão alinhadas em perspetiva.



Fig. 4 – Palácio dos Duques de Lafões, no largo do Corpo da Guarda, onde, no início do século XVII, esteve instalada a Relação do Porto.



Fig. 5 – Casa Ferraz Bravo, na rua das Flores (século XVIII).

³¹ AFONSO, José Ferrão (2000) – *A rua das Flores no século XVI. Elementos para a história urbana do Porto quinhentista*. Porto; FAUP Publicações, pp. 266–267.

Essa organização do plano retoma, tardiamente, o do paço abacial de D. Manuel da Silva. A sua espacialidade interior não é mais criada pelo mobiliário, mas sim pré-existente a ele e, por isso, vai exigir peças que, acentuando as suas características geométricas, tendem a tornar-se fixas. Esta questão começará, por isso, a ser abordada na tratadística de arquitetura quinhentista. O francês Jacques Androuet du Cerceau, por exemplo, embora respeitando a tradição nacional, retoma, numa série de desenhos de arquitetura, a mesma posição descentrada para a lareira, a mesa, que lhe fica em frente, a cama principal, sempre ao lado dela, e a *couchette*, ou leito pequeno, que de dia serve de assento, no ângulo oposto (salvo quando é embutida num guarda roupa, desempenhando então as funções de leito principal). Serlio, nos Livros VI e VII do seu tratado, escritos em França, preocupa-se igualmente com a localização da cama e da lareira, adotando os modelos franceses quanto à primeira, e retomando, na axialidade da segunda, o esquema italiano do Renascimento. Serlio concede ao espaço francês uma ordem simétrica, preocupando-se com a sua estruturação e, mesmo quando representa alcovas, elas servem para regularizar o espaço das câmaras, ou porque o plano do edifício é irregular, ou pela sua complexidade ou ainda para dar à divisão a forma ideal geométrica do quadrado³². Numa imagem de carácter mais utópico, a pintura de Vredeman de Vries, “Cristo em Casa de Marta e Maria” representa um espaço interior ideal, configurado pela perspectiva geométrica, em que o mobiliário e a lareira são parte integrante de uma rigorosa e pré-concebida construção espacial e não o contrário, como sucedia na Idade Média e ainda foi uso no século XVI (fig. 6).

O mobiliário dos novos espaços representativos terá, também ele, que adotar novos modelos. Pelo menos desde o românico, foi produzido na Europa mobiliário que adaptou as formas arquitetónicas. Essa associação acentuar-se-á no gótico e, sobretudo, no Renascimento. Em 1547, o humanista alemão Walther Ryff publicou um tratado sobre as relações entre o que ele designa por “perspetiva matemática” e a “prática”. Segundo ele, a perspetiva que interessava aos artífices não era a dos géometras, mas a do mundo dos objetos. O matemático ignorava a realidade material, enquanto a função dos artífices era a de apresentar os objetos que fabricavam como “perceptíveis”. Desse modo, a perspetiva não se limitava à arte da pintura, mas a tudo o que se desejasse que fosse submetido a ela: mobiliário, edifícios, ou até corpos

³² CHATENET, Monique (2001) – “Cherchez le lit”: La place du lit dans la demeure française au XVI^e siècle. *Version revue de l'article publié dans Aurora Scotti Tosini (dir.), Aspetti dell'abitare in Italia tra XV e XVI secolo. Distribuzione, funzioni, impianti.* Edizione Unicopli, Milan, pp. 145-153 (<http://cour-de-france.fr/article651.html>).

de falecidos³³. Porque o espaço perspectivo, elaboração antropocêntrica baseada na geometria euclidiana, era anterior às formas que nele eram colocadas, estas vão adotar, sobretudo os armários nos seus diversos tipos – copeiros, aparadores, escritórios, guarda-roupas, bufetes – os traços arquitetônicos renascentistas, recorrendo a elementos da ordem clássica como colunas, bases, capitéis e entablamentos. Para além disso, serão frequentemente decorados, sobretudo na Europa do Norte, com motivos naturalistas embutidos representados em perspectiva, o que se torna numa estética de decoração superficial³⁴ (fig. 7). Este novo tipo de espaço interior, baseado no cálculo racional e na geometria euclidiana foi também, um importante elemento da cultura material, e como demonstrou Panofsky, um “objeto ideológico”³⁵. Contudo, se compararmos os dados sobre a arquitetura da casa nobre com as informações fornecidas pela pragmática de 1610, no Porto do início do século XVII essa relação não era ainda plenamente assumida.



Fig. 6 – Vredeman de Vries – “Cristo em Casa de Marta e Maria” (1566).

³³ HEUER, Christopher P. (2009) – *The City Rehearsed: object, architecture and print in the worlds of Vredeman de Vries*. London and New York: Routledge, p. 187.

³⁴ HEUER, Christopher P. (2009) – *The City Rehearsed: object, architecture and print in the worlds of Vredeman de Vries*. London and New York: Routledge, pp. 187-188.

³⁵ PANOFSKY, Erwin (1991) – *Perspective as Symbolic form*. New York: Zone Books.

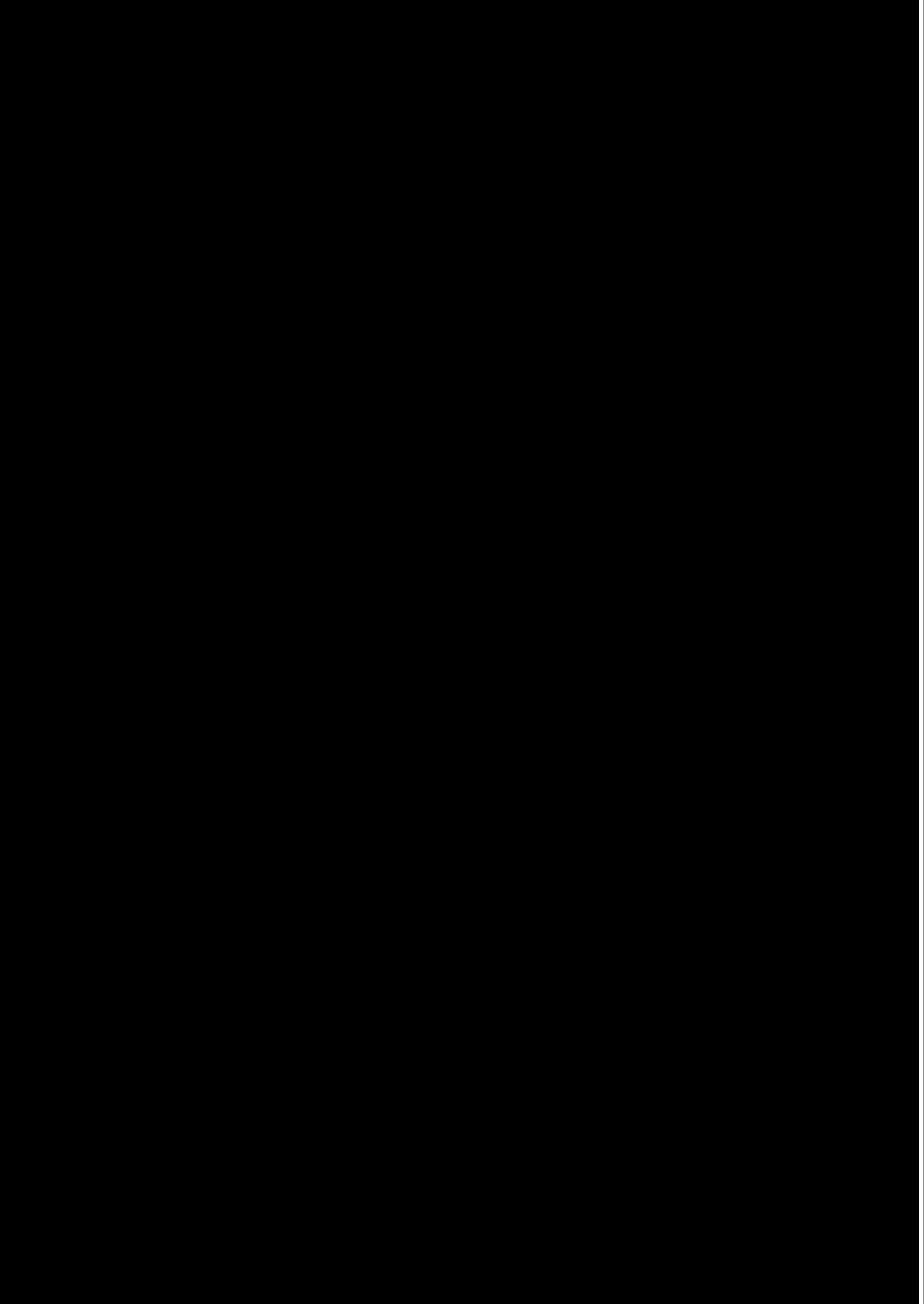


Fig. 7 – Cofre de moedas alemão do Tirol do Sul, com embrechados em perspectiva (ca. 1570-1580).

Conclusão

Embora os dados conhecidos não sejam suficientes, como se foi esclarecendo ao longo da comunicação, para adiantar certezas científicas, pode-se inferir que, no Porto do início do século XVII, a arquitetura da casa-nobre era conservadora, inclusive no que respeita à sua compartimentação interior e a esse conservadorismo do plano correspondia, igualmente, um tradicionalismo das peças dos ambientes interiores, sobretudo as de mobiliário, que foram declaradas na pragmática.

José Ferrão Afonso – Licenciado em História, variante da Arte, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto; mestre em História da Arte pela mesma escola e doutorado em Teoria e História da Arquitetura pela Escola Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. Atualmente, encontra-se a concluir o seu pós-doutoramento, cujo tema é a história da arquitetura do Noroeste de Portugal no século XVI, na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. jafonso@porto.ucp.pt. É, ainda, investigador do CITAR e do CEAU.



NO BALANÇO DAS ONDAS DE UMA CADEIRA DE BALANÇO... O FENÔMENO DOS MÓVEIS AUSTRÍACOS NAS CASAS CARIOCAS DE FINS DO SÉCULO XIX

Marize Malta

É difícil encontrarmos alguém no Rio de Janeiro da minha geração cujos antepassados não tenham tido uma cadeira de balanço ou experiências com seus movimentos. Minhas duas bisavós possuíam suas cadeiras de balançar. Uma delas é Zulmira da Rocha Malta, conhecida como Santinha. De todos os seus retratos, o que perpetuou sua imagem pelas gerações familiares foi aquele em que repousa serena em sua cadeira de balanço (fig. 1). Não a conheci. Mas a outra, com quem tive oportunidade de conviver até 16 anos, Laura Guerra de Azevedo, conhecida como Mimi, também tinha sua cadeira de balanço de madeira vergada e na qual eu adorava brincar quando estava vazia. Aquela cadeira de balanço, que ficava em seu quarto de dormir, era a *sua* cadeira. Nela costurava, lia, cochilava, conversava... A cadeira não está comigo, mas continua na família. Tenho a minha própria cadeira de balanço de madeira vergada, comprada em loja de móveis usados.

Minhas duas bisavós, nascidas nos anos de 1880 no Rio de Janeiro, levaram pelo século XX adentro a tradição de que foram herdeiras – a de passar bom momento de suas vidas a se balançar. Esse hábito não foi exclusivo de determinada classe social, de determinado gênero ou de determinado tipo de casa, mas foi fenômeno de longa duração, cujas origens podem ser remontadas às redes de dormir. Diz Pero de Magalhães Gândavo, em seu *Tratado da Terra do Brasil*: “A maior parte das camas do Brasil são redes, as quais armam numa casa com duas cordas e lançam-se nelas a dormir. Este costume, tomaram dos índios da terra”¹.

Móvel essencial no Brasil nas casas do período colonial, herança indígena incorporada pelos portugueses e alastrada por gerações, a rede de dormir constituiu “elemento indispensável e normal na existência de milhões e milhões de brasileiros”² (fig. 2). Em cinco séculos, “pessoas

¹ GANDAVO, Pedro de Magalhães. *Tratado da terra do Brasil*. Brasília: Senado Federal, 2008, p. 55. O texto, como registrado na nota bibliográfica desta edição, deve ter sido redigido em 1570, tendo sua primeira impressão em 1826.

² CASCUDO, Luís da Câmara. *Rede de dormir. Uma pesquisa etnográfica*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1969, p. 12.

nasceram, viveram, amaram e morreram na rede³. Passeando pela iconografia dos viajantes no Brasil, podemos observar seus vários usos, seus diversos feitios. Com os índios, muitas eram feitas de fibras vegetais. Com os senhores de engenho, predominavam as brancas, de algodão, com barras trabalhadas, as chamadas varandas e quanto maiores e mais complexas, mais ricas.



Fig. 1 - Zulmira da Rocha Malta em sua cadeira de balanço. Rio de Janeiro, c. 1908.

³ Ibid., p. 12.

João Câmara Cascudo dedicou estudo exclusivo à rede de dormir, consubstanciado em livro que recebeu justamente o título de “Rede-de-dormir”, caracterizando-se como uma pesquisa etnográfica. O autor, grande pesquisador da cultura material popular e do folclore brasileiros, nas décadas de 1950 e 1960, surpreendia-se de ser um artefato encontrado de norte a sul do Brasil e não ter recebido um estudo científico. Para além das pesquisas, Cascudo trazia também a poética da experiência com a rede, ele mesmo, como bom nordestino, com ela conivente desde a infância. Procurando explicar tamanha aceitação, ele sentenciava:

A rede toma o nosso feitio, contamina-se com os nossos hábitos, repete, dócil e macia, a forma do nosso corpo. A cama é hirta, parada, definitiva. A rede é acolhedora, compreensiva, coleante, acompanhando, tépida e brandamente, todos os caprichos da nossa fadiga e as novidades imprevistas do nosso sossego. Desloca-se incessantemente renovada, à solicitação física do cansaço.⁴



Fig. 2 – Sábio trabalhando em seu gabinete, 1827. Jean Baptiste Debret. Aquarela sobre papel, 16x21,2cm. Acervo Fundação Castro Maya.

Essa explicação, pessoal e comprometida, procurava dar conta do que pode ser considerado um *habitus* no Brasil – o de se balançar.

⁴ Ibid., p. 13.

Como toda tradição, para se manter viva é preciso que se transforme. No século XIX, tomados por um projeto de civilizarem-se, muitos brasileiros tiveram que procurar substituições para que o embalo do vai e vem fosse mantido, ao mesmo tempo que encarado como uma prática moderna. A relação da rede com usos selvagens e à indolência indígena, propalada pelos estudos antropológicos do século XIX, na Europa, contaminavam os mais nacionalistas. Vejamos o trecho de uma poesia de Casimiro de Abreu, poeta brasileiro da segunda geração do Romantismo:

*Nos galhos da sapucaia
Nas horas do sol ardente,
Sobre um solo d'açucenas,
Suspensa a rede de penas
Ali nas tardes amenas,
Se embala o índio indolente.*⁵

Esse excerto é do poema “Minha Terra”, escrito em Lisboa em 1856, que demarca as origens do gosto pelo balançar, tão disseminado pelos próprios colonizadores durante séculos de dominação e que se tornou um artefato tipicamente brasileiro que, em pleno século XIX, virara símbolo de preguiça.

Do balanço das redes de dormir, movimento tão recorrente na memória dos tempos coloniais brasileiros, assistiu-se, sobretudo a partir do último quarto do século XIX, a uma mudança na configuração, materialidade, procedência, simbologia e formas de embalar e de sentar, transformando sensivelmente as ambiências de estar familiar das casas brasileiras, em especial no Rio de Janeiro. Os armadores foram sendo tirados das paredes (apetrecho para apoio das redes), impossibilitando um balançar pendurado, que flutuava no espaço.

Era preciso estar fincado no chão, apoiado, seguro, inerte. As cadeiras tomaram seu lugar. Mas logo vieram as cadeiras de balanço. E elas foram tão populares que estiveram presentes em diversas representações em fins do século XIX e ainda podem ser encontradas em muitos museus-casa que preservam ambientes oitocentistas.

Herique Fleiuss⁶, perspicaz cronista visual da sociedade carioca do Segundo Reinado, responsável pelo periódico *Semana Ilustrada*,

⁵ ABREU, Casimiro. *Minha Terra*, 1856. In: ABREU, Casimiro de. *As Primaveras*. São Paulo: Livraria Editora Martins S/A co-edição Instituto Nacional do Livro, 1972.

⁶ Sobre Henrique Fleiuss, veja: ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. A trajetória de Henrique Fleiuss, da *Semana Ilustrada*: subsídios para uma biografia. In: KNAUSS, Paulo; MALTA, Marize; OLIVEIRA, Cláudia de; VELLOSO, Mônica Pimenta (Orgs.). *Revistas Ilustradas: modos de ler e ver no Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: Mauad X; FAPERJ. 2011.

assumia o papel do dr. Semana como um testemunho ocular privilegiado dos acontecimentos políticos e corriqueiros da vida nacional. O Sr. Brasil, representado por índio que se civilizou, com cocar à cabeça mas vestido de robe de chambre e sapatos, não repousa mais em uma rede, mas senta-se em uma cadeira imponente, uma espécie de trono aos moldes europeus (fig. 3). Ele parece estar desconfortável naquela posição. Enquanto isso, Fleiuss retratava cenas cotidianas da boa sociedade carioca, com personagens sentados em cadeiras de balanço: uma senhora a ler seu jornal (fig. 4a) e ele próprio a confabular com seu fiel escudeiro, Moleque (fig. 4b). Madeira e palhinha eram constantes.



Fig. 3 – Doutor Semana dirigindo-se ao Sr. Brasil diante dos problemas de déficit orçamentário da nação. Henrique Fleiuss. *Semana Illustrada*, n. 6, jan. 1861.

p. 53-65. GUIMARÃES, Lúcia Maria Paschoal. Henrique Fleiuss: vida e obra de um artista prussiano na Corte (1859-1882). *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 85-95, jan./jun., 2006. LIMA, Herman. Henrique Fleiuss. In: *História da Caricatura no Brasil*. v. 2. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963. p. 743-759.



Fig. 4 – Cadeiras de balanço no dia a dia nas casas do Rio de Janeiro, por Henrique Fleiuss, em *Semana Illustrada*. Fig. 4a – *Semana Illustrada*, n. 18, abr. 1861. Figura 4b – *Semana Illustrada*, n. 37, ago. 1861.

No Museu Casa de Rui Barbosa há cinco modelos diferentes (fig. 5): dois com base em arco e três com uso de molas. Duas ainda guardam etiquetas, preservando suas origens. Uma adquirida na loja América e China, de J. R. Camões e Cia, e a outra, da empresa The Hunzinger, cujo sistema e molas duplas possuía patente. Neste modelo, bastaria 2 gotas de óleo em cada parte da engrenagem para evitar rangidos desagradáveis.

A outra cadeira de balanço, em madeira clara e palhinha (fig. 5a), que aos dias de hoje parece quase de criança, era possivelmente de Rui Barbosa, pois ele aparece muito bem nela acomodado quando, já enfermo, recebe a visita do presidente português Antônio José de Almeida em sua casa (10/09/1922), encontro registrado por fotografia tirada no



Fig. 5 – Conjunto de cadeiras de balanço do Museu Casa de Rui Barbosa.

Fig. 5a – Com encosto em medalhão e braços, em madeira clara e palhinha.

Fig. 5b – Com encosto em gôndola, formado por varetas e esferas nas extremidades, em madeira escura e assento em couro.

Fig. 5c – Em madeira clara torneada em torcido, estofada em couro.

Fig. 5d – Em madeira escura, estofada em couro, da Loja América e China, J. R. Camões e Cia.

Fig. 5e – Em madeira escura. Fabricante The Huizinger. Patent Duplex Spring.



quarto de sua esposa, Maria Augusta, contíguo ao quarto de dormir do casal. O outro curioso modelo torneado aparece ao lado de sua cama, no quarto de dormir, fotografia tirada por ocasião de seu falecimento na casa de Petrópolis. Assim, em rodas intelectuais ou familiares, o balançar tinha presença garantida nos interiores domésticos, desde meados do XIX até pelas primeiras décadas do século XX.

Se eram muitas na casa de Rui Barbosa, só havia uma cadeira de balanço na casa de Benjamin Constant (fig. 6). A cadeira do próprio, cadeira patriarcal, hoje se encontra na sala de jantar do museu casa que leva seu nome (fig. 6a)⁷. Já presente na sala de refeitório do Instituto dos Cegos (fig. 6b), onde residia e era diretor, manteve sua situação, com modelo similar, na casa que morava de aluguel em Santa Teresa. Em casas mais modestas, como a dele, era comum a família permanecer reunida na sala de jantar que, após as refeições, transformava-se em sala de estar e, normalmente, o patriarca, a matriarca ou os dois assumiam seus lugares de distinção em uma cadeira de balanço. Madeira e palhinha predominavam. Parece cena de crônica de revista:

*Á noite, quando em volta da mesa de jantar, as meninas fazem o crochet falando, e mamã toma os buracos da roupa branca, o papá, que desde que acabara o jantar, senta-se na velha cadeira de balanço, patriarcalmente, tem uma súbita lembrança (...).*⁸



Fig. 6 – Cadeiras de balanço de Benjamin Constant. Fig. 6a – Modelo em madeira e couro, situada na sala de jantar do Museu Casa de Benjamin Constant. Fig. 6b – Cadeira de balanço em madeira e palhinha situada no refeitório do Instituto dos Cegos, onde Benjamin Constant residiu com a família enquanto foi diretor da instituição.

⁷ Benjamin Constant se mudou para a casa de Santa Teresa em 1890, vindo a falecer no ano seguinte. A casa foi adquirida pelo Estado para se transformar em museu, mas sua família permaneceu lá morando até a última filha solteira falecer.

⁸ OS ANIVERSARIOS. Notas de um observador, *Fon-Fon!*, n. 8, 19 fevereiro 1902.

O curioso no caso do Museu Casa de Benjamin Constant é o fato de que no canto oposto de onde pousa a cadeira de balanço está uma rede de dormir, ornamentada de penas, presenteada pelo Marechal Rondon, que se encontra armada, como que esperando alguém nela se balançar. Os dois tipos de balanços em convivência. Não sabemos se assim ficavam os móveis na época de Benjamin, mas a situação se constitui um cenário significativo para compor o teatro da memória do balançar brasileiro.

Como Benjamin Constant, muitas famílias possuíam cadeiras de balanço na sala de jantar. Na coluna Raios X, da revista Fon-Fon de 1909, a colunista anunciava: “Residencia confortavel em rua transversal á de São Clemente – Sala de jantar. Madame comodamente recostada na cadeira de balanço, conta, com sua graça costumada, qualquer episodio ocorrido no dia”⁹. Dali, muitas senhoras comandavam e acompanhavam o serviço da casa.

De tão populares, foram consideradas a “mãe de família do mobiliário caseiro”:

É a mãe de família do mobiliário caseiro.

Depois do banho e do café matinal, é á sua liberal commodida de que, ainda na intimidade do seu roupão ou da sua pyjama, recorre o chefe de família para lêr as varias do Jornal do Commercio ou os sueltos do Correio da Manhã. É no seu suave embalo igual e adormentador, que elle faz a primeira previsão de impressões para o seu dia de trabalho e para as suas primeiras palestras no Bond que deve trazel-o á cidade.

Depois, quem vae succedel-o nessa situação de commodidade é Mademoiselle, a linda filha da casa, para ler a via mundana e os annuncios dos cinemas.

Segue-se-lhe o irmão mais velho, na leitura cuidada das noticias de foot-ball.

Durante o dia a cadeira de balanço, perde a sua feição superior, para servir de companheira inconsciente á traquinada dos pequenos; e quase ao mesmo tempo se vê transformada em barco de regatas, Bond electrico e aeroplano. Algumas chegam mesmo a assumir as altas funcções de Auto-Avenida.

Depois das refeições a cadeira de balanço perde de todo, para o dono da casa, seu destino de utilidade. S. S. tem medo que os seus amáveis balanços lhe perturbem a digestão.

⁹ FON-FON!, 10 julho 1909.

Á tarde, no começo da noite, o domínio da cadeira de balanço pertence á dona da casa... para adormecer o seu último bêbê.

Exercida esta digna função familiar, a cadeira de balanço, durante o resto da noite, fica livre e á disposição do primeiro que deseje cochilar.¹⁰

Muitas outras situações com cadeiras de balanço podem ser observadas de modo privilegiado nos relatos das curtas crônicas intituladas Raios X, da revista Fon-Fon!. Nos bairros do Leme, de São Cristóvão, Laranjeiras, Tijuca; em casa simples, em casas chiques; nas salas de jantar, nos quartos, em salas de visitas, enfim, lá estavam elas, as cadeiras de balanço:

Residencia no Leme: (...) Elle zanga-se, levanta-se furioso e vae acabar o resto da noite na cadeira de balanço da sala de jantar. E tão cançado vinha, que alli mesmo ferrou no somno até de manhã.¹¹

Residencia em S. Christovão – O casal chega de uma visita ás 11 horas da noite; o calor abafava, nem uma aragem corre. Elle despe-se, enfia o seu vasto camisolão de dormir, senta-se na cadeira de balanço, extenuado. Madame imita-o, veste a sua leve camisa de dormir e senta-se a seu lado a conversar as contas do dia. É um verdadeiro quadro paradisíaco pela frescura da toilette de ambos. E assim nestes trajos, conversam até uma hora da madrugada.¹²

Residencia em Laranjeiras. Certo conforto. Boa mobília – Sala de visitas á noite. Elle sentado numa cadeira de balanço fuma um delicioso havana, presente de um illustre ministro. Madama conversa amavelmente. De repente levanta-se, vai ao quarto do marido e volta trazendo uma cigarreira. Abre-a, tira um cigarro, accende-o, estira as pernas sobre o sofá e numa deliciosa atitude bohemia, o casal continua a conversa interrompida. Authentic, tudo o que ha de mais authentic.¹³

Interior chic lá para as bandas de Haddock Lobo – Elle, politico considerado, mollemente reclinado numa cadeira de balanço, ouvia o phonographo moer trechos da Viuva Alegre, ella bordava attentamente um lindo par de chinellas.¹⁴

¹⁰ A CADEIRA DE BALANÇO. *Fon-Fon!*, n. 3, 17 janeiro 1914.

¹¹ RAIOS X, *Fon-Fon!*, n. 8, 19 fevereiro 1910.

¹² RAIOS X, *Fon-Fon!* n. 51, 18 dezembro 1909.

¹³ RAIOS X, *Fon-Fon!*, n. 34, 21 agosto 1909.

¹⁴ RAIOS X, *Fon-Fon!*, n. 21, 22 maio 1909.



Fig. 7 – Capa da revista *A Notícia Ilustrada*, de 10 de março de 1895, com desenho de mulher recostada em cadeira de balanço de madeira vergada, lendo as notícias do dia.



Fig. 8 – Cadeiras de balanço de madeira vergada no Palacete Bartholdy, São Domingos, Niterói. Acervo do Solar do Jambeiro, Niterói-RJ. Fig. 8a – Conjunto de cadeiras de balanço em sala de estar, com um modelo para criança à frente. Fig. 8b – Chaise-longue de balanço constante no dormitório do casal.

As cadeiras nos seus mais variados modelos balançaram muitas gerações de brasileiros. Contudo, a indiscutível preferência recaiu nos sinuosos modelos de madeira vergada e palhinha (fig. 7), fabricados na Áustria, em particular pelos Irmãos Thonet, firma vienense considerada marca de autenticidade. A história da empresa Thonet¹⁵ é um marco da

¹⁵ MARTISCHING, Michael Hsrg. *Thonet. Klassische Modelle*. Wien: Österreichischer Kunst- und Kulturverlag, 1995.

mudança da produção artesanal para industrial em larga escala. Tendo iniciado sua saga em 1819 nas mãos de Michael Thonet, em Boppard sur le Rhin, começou produzindo modelos historicistas construídos com sobreposição de lâminas de madeira para conseguir as curvas tridimensionais. Já em Viena, entre 1850 e 1859, passa a utilizar cada vez mais a madeira maciça para produção de cadeiras, recebe prêmios em exposições internacionais, abrindo loja em 1852. Em 1870 desenvolve em madeira maciça a famosa cadeira modelo número 14, composta de seis partes, rapidamente reunidas com o auxílio de 10 parafusos. As exportações para o mundo inteiro incrementam a produção que, com o aumento da demanda, precisou se valer de mais duas fábricas na região da Morávia, rica em florestas, cujas vendas eram amparadas por catálogos com o desenho dos móveis e seus respectivos números de referências. No catálogo de 1873 havia seis modelos de cadeiras de balanço. Em 1911 foi lançado o maior catálogo da empresa, com 1.400 modelos, mas a essa altura já havia outras empresas concorrentes, fazendo com que em 1918, as exportações para Rússia e América do Sul fossem suspensas. Entretanto, mais do que conhecer a história das cadeiras Thonet, o que interessa aqui é sua recepção pelas casas no Brasil.

Em algumas fotografias de fins do século XIX (fig. 8), podemos encontrar salas com várias cadeiras de balanço. Com uma, duas, três ou até mais de quatro. É o caso da imagem da sala de estar do Solar do Jambeiro (fig. 8a), em Niterói, onde há quatro cadeiras visíveis, uma ocupada por uma mulher que parece indiferente à fotografia, e uma em versão pequenina, de uso infantil à frente. Ali, a família toda balançava reunida. Seriam, pois, as cadeiras preferidas para se passar o dia, sem as formalidades das cadeiras estofadas com cetins e veludos, tão comuns nas salas de visitas. Na mesma casa, no quarto de dormir, aparece uma curiosa chaise-longue de balanço (fig. 8b), modelo menos trivial, mas que permitia manter o hábito do balançar mesmo em posição reclinada¹⁶. Diferente da rede, que balançava para os lados, a chaise-longue balançava para frente e para trás, como as cadeiras de balanço.

Mesmo em agitação, alguns acreditavam que “Há homens, que se parecem com uma cadeira de balanço, pelo facto de estarem constantemente em movimento, sem nunca sahirem do mesmo logar”¹⁷. Esse balançar, contudo, podia gerar inconvenientes:

¹⁶ Exemplar semelhante é retratado em MOTTA, Flavio L. *Art nouveau, modernismo, ecletismo e industrialismo*. ZANINI, Water. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Sales, 1983. 2 v., p. 453-484.

¹⁷ FON-FON!, 21 abril 1917.

*Residencia em Voluntarios da Patria – Madame balançava-se gostosamente na sua commoda cadeira de balanço. De repente, em um movimento mais forte a cadeira virou completamente para traz e Madame, sem poder sahir da posição critica em que se achava, berrava desesperadamente, agitando no ar as pernas finas, por alguém que a tirasse dali.*¹⁸

Alguns, muito empolgados, não mediam a intensidade do balançar e acabavam em desastrosas situações. Se alguns preferiam balanços mais violentos, a ponto de virarem de ponta a cabeça, outros logo caíam no sono com o seu ninar hipnótico, como podemos ver na passagem que se segue:

*Residencia elegante em rua transversal á de S. Clemente – Pequena reunião íntima; canta-se, dança-se, recita-se. Madame, que chegou a pouco da província, cochila desabaladamente na cadeira de balanço da sala de jantar, enquanto, na sala de visitas, a reunião continuava alegremente, festivamente.*¹⁹

Inúmeras eram as notícias e contos em que as cadeiras de balanço estavam presentes no dia a dia da população carioca e do resto do país. Noticiando uma impressionante tragédia ocorrida em São Paulo, a revista Fon-Fon!²⁰ apresentou a fotografia do canto da sala onde estava o sr. Vicente Papa, amigo do sr. Miguel Mellilo, importante industrial de calçados e dono da casa, quando foram assassinados, por Jayme Padrenosso, genro de Mellilo, morto pela esposa em seguida. Ao lado do canapé, lá estava a cadeira de balanço. Ambos os móveis de madeira vergada e palhinha, sendo o canapé ornamentado com torneados e entalhes e a cadeira com uma almofadinha em meia-lua e babados pendurada para apoio da cabeça. O conjunto poderia ser visto repetido em muitas casas, variando número de assentos e os modelos de cadeiras e canapés.

¹⁸ RAIOS X, *Fon-Fon!*, n. 23, 5 junho 1909.

¹⁹ RAIOS X, *Fon-Fon!*, n. 29, 24 outubro 1908.

²⁰ HORRÍVEL TRAGÉDIA. *Correio Paulista*. *Fon-Fon!*, 31 agosto 1918.



Fig. 9 – Sala de estar da residência do industrial Miguel Mellilo, situada à rua da Consolação, São Paulo. Cadeira de balanço em madeira vergada e canapé em madeira vergada, torneada e entalhada. *Fon-Fon!*, 31 agosto 1918.

Os móveis de madeira vergada não ficaram restritos às cadeiras de balanço. Junto com outros tipos de assentos, a chamada mobília austríaca foi acolhida em casas, cafés, escolas, repartições, clubes. No capítulo IX do livro “O móvel do século XIX no Brasil”, Tilde Canti trata dos móveis estrangeiros da segunda metade do século XIX, quando menciona “Thonet e os móveis austríacos” e “Fabricantes de móveis tipo austríacos no Brasil”²¹. A autora apresenta alguns modelos encontrados em instituições e coleções particulares²² em várias cidades brasileiras.

²¹ CANTI, Tilde. *O móvel do século XIX no Brasil*. Rio de Janeiro: Cândido Guinle de Paula Machado, 1989, p. 151.

²² Tilde comenta que na fazenda Sta. Maria, em Mendes, encontrara um grupo de assento com nome Thonet gravado no avesso e que no Museu Casa da Hera existia outro grupo com o carimbo Gebrüder Thonet. Este último era acompanhado de um consolo com tampo de mármore. Menciona uma cadeira e um consolo da coleção Maria Luiza Porto, de São Paulo, e outras existentes no Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas. Do fabricante Fischel, aponta os exemplares encontrados: na arquidiocese de João Pessoa, Palácio do Carmo, Paraíba, na prefeitura de Mariana, Minas Gerais, e no Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas. *Ibid.*, p. 154.

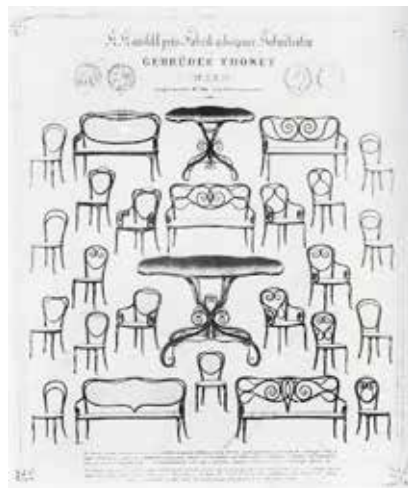


Fig. 10 – Conjunto de móveis Thonet existentes no Museu Casa da Hera, Vassouras, Rio de Janeiro, constando de 1 canapé, 9 cadeiras (10a) e 1 console (10b), e catálogo da firma Gebrüder Thonet (10c), onde é possível visualizar os modelos presentes no museu.

No Museu Casa da Hera, na sala de jantar, há autêntica mobília Thonet. São nove cadeiras e um canapé, o que destoa do convencional. Normalmente, a mobília vinha em número ímpar (11 peças, 17 peças, 18 cadeiras e uma cadeira de balanço). Porém, há também um console, o

que poderia completar a mobília, perfazendo 11 peças. Tendo em vista que muitos desses móveis perderam suas etiquetas e selos, é bastante raro encontrarmos a definição da procedência dos móveis vergados em museus pelo Brasil.

Além dos móveis Thonet, havia outros fabricantes de móveis vergados, face à grande demanda, como a firma J. & J. Kohn e a Fischel. Os móveis desta última firma costuma ser encontrada mais no nordeste do Brasil, apesar de Tilde Canti afirmar que “desse fabricante há móveis em quase todo o Brasil”²³, caracterizando-se por móveis que combinam torneados, pequenos entalhes e varas vergadas (como o canapé da fig. 7). Da marca J. & J. Kohn há uma cadeira na Coleção Geyer, no Rio de Janeiro.

No Rio de Janeiro, entre fins de 1870 até a década de 1910, anúncios eram quase diários e podem ser acompanhados pela Gazeta de Notícias²⁴, que permitem mapear os destinos em casa (sala de jantar, sala de visitas, só cadeiras), os bairros em que estavam presentes, os seus preços. As propagandas de venda (também de compra) ofertavam apenas móveis austríacos ou todos os móveis da casa, onde quase sempre havia um conjunto austríaco, por vezes destacando-se “autêntico Thonet”:

*VENDE-SE meia mobília austríaca; na rua do Presidente Barroso n.40C.*²⁵ (1885)

*VENDE-SE muito em conta, por motivo de mudança, uma mobília austríaca (...).*²⁶ (1885)

*AO 1º CORSÁRIO, situada na Cidade Nova, na rua do Conde d’Eu, 232, anunciava seu preço sem competidor, “cadeiras austríacas (thonet) 6 32\$000, 12 60\$000”. Um de colchão de 6 parmos custava 3\$000.*²⁷ (1887)

*MOBILIA AUSTRIACA / Precisa-se vender meia, com bom uso e com as competentes peças; na rua da Ajuda n.85, quarto n.4. Das 11 à 1 hora.*²⁸ (1888)

²³ CANTI, *ibid.*, p. 153.

²⁴ Dos mais de 300 anúncios levantados, a maior quantidade de ofertas se concentra em meados da década de 1880 e em toda a década de 1890.

²⁵ GAZETA DE NOTÍCIAS, 31 maio 1885, p. 5.

²⁶ GAZETA DE NOTÍCIAS, 23 junho 1885, p. 3.

²⁷ GAZETA DE NOTÍCIAS, 11 dezembro 1887, p. 6.

²⁸ GAZETA DE NOTÍCIAS, 30 julho 1888, p. 4.

VENDE-SE uma mobília austríaca encosto de palhinha, com 17 peças, de casa particular; por modico preço. Trata-se na rua da Uruguyana n.103.²⁹ (1893)

MOBILIAS AUSTRIACAS THONET com 11 peças 250\$, cadeiras simples, com balanço e de criança á mesa.³⁰ (1896)

VENDE-SE uma mobília austríaca, em perfeito estado, preço 250\$; na rua do Visconde de Itauna, 175.³¹ (1897)

Vende-se meia mobília austríaca, uma commoda e um guarda-louça, tudo novo; a rua Nabuco de Freitas, n.102³² (1897)

VENDE-SE uma meia mobília austríaca, um guarda-louça, uma mesa elastica com ter taboas de vinhatico, tudo barato de pessoa que se retira; na ladeira do Castelo, n.6, 2º andar.³³ (1897)

VENDE-SE meia mobília austríaca e mais objetos; na rua Senador Pompeu n.166. Tratar com D. Maria Siqueira.³⁴ (1898)

MOBILIA BARATA. Uma familia que se retira vende os seguintes objetos: meia mobília austriaca 100\$, 6 cadeiras austriacas 30\$, 1 mesa elástica 40\$, 1 cama de casado 40\$ e outros objetos de menos valor, ladeira do Barroso, n.90.³⁵ (1898)

Os móveis austríacos também passam a figurar na lista dos leilões, sendo a primeira mobília da lista, uma atração especial:

A.CIBRÃO. Anunciava leilão de móveis quase novos - “Bonita mobília austríaca. Espelhos e gravuras. Camas, lavatórios, guarda-vestidos, commoda, etc.”³⁶ (1876)

A.CIBRÃO Anunciava de “ricos e esplendidos moveis” na rua do Richuelo 91, esquina da rua Monde Alegre, por ordem do Ilmo. Sr. Antonio Joaquim Moreira que se retirava da Corte, na sua sala de jantar constavam 18 cadeiras austríacas com palhinha e 1 cadeira austríaca com balanço.³⁷(1882)

²⁹ GAZETA DE NOTÍCIAS, 27 setembro 1893, p. 3.

³⁰ GAZETA DE NOTÍCIAS, 30 janeiro 1896, p. 4.

³¹ GAZETA DE NOTÍCIAS, 31 julho 1897, p. 3.

³² GAZETA DE NOTÍCIAS, 28 agosto 1897, p. 4.

³³ GAZETA DE NOTÍCIAS, 31 agosto 1897, p. 4.

³⁴ GAZETA DE NOTÍCIAS, 31 março 1898, p. 3.

³⁵ GAZETA DE NOTÍCIAS, 1.º outubro 1898, p. 3.

³⁶ GAZETA DE NOTÍCIAS, 27 maio 1876, p. 3.

³⁷ GAZETA DE NOTICIAS, 31 agosto 1882.

*L. ELCKÉ. Genuíno leilão de bonitos e elegantes móveis, estavam mencionados “elegante mobília austríaca”.*³⁸ (1883)

*H. ROSSIGNEUX. Leilão na rua Visconde do Rio Branco 29, Niterói, todos os móveis da casa, abrindo a lista estava a indefectível mobília austríaca, no caso para sala de visitas*³⁹. (1884). *A mesma prática se manteve nos anos seguintes*⁴⁰.

*H. ROSSIGNEUX. Leilão autorizado pelo comendador Joaquim Leite de Castro, na rua Visconde do Rio Branco, em Niterói, anunciava que venderia todos os bons móveis e mais objetos que guarneciam a residência que constava de: Rica mobília de mogno, medalhão duplo com dunkerques, lindos quadros, jarras, tapetes, lampeões, escarradeiras, lindas secretarias de mogno, relógio americano, linda mobília austríaca, mesa elástica de vinhatico com cinco taboas, duas lindas cadeiras de balanço austríacas, (...).*⁴¹(1888)

*A. DE PINHO. Anunciava ricos móveis na rua da Quitanda (antiga casa de A. Costa), sobressaindo os seguintes móveis: Solida mobília de canella ciré para salão de jantar com 17 peças. Bonita mobília de erable guarnecida de mogno com 8 peças para dormitório. Rica mobília de óleo a Pedro II, com dunkerques, com 17 peças, para sala de visitas. Boa mobília de jacarandá com dunkerques para sala. Boa mobília austríaca com 11 peças para gabinete.*⁴²(1891)

Além dos conjuntos, havia outros tipos de móveis, como lavatórios, cabideiros, consoles, variações de cadeiras feitas a partir de junções de pedaços ou novos modelos. Porém, a preferência recaía nas cadeiras, canapés e a “respeitável” e “indispensável”⁴³ cadeira de balanço.

Em conto publicado em 5 de fevereiro de 1901, narrando a visita de um médico a uma paciente residente no bairro de Botafogo, o doutor, à espera da permissão para entrar no quarto da paciente, aguardava na sala, assim descrita:

A sala não era espaçosa, nem ostentava o luxo dos grandes salões do aristocrático bairro. Uma mobília austríaca, ainda nova, alguns quadros á parede, pequenas fotografias de familia, dous elegantes etagères e, sobre, estes, em confusão, alguns bibelots. (...) Instantes

³⁸ GAZETA DE NOTÍCIAS, 26 março 1883, p. 3.

³⁹ GAZETA DE NOTÍCIAS, 25 junho 1884, p. 3.

⁴⁰ GAZETA DE NOTÍCIAS, 27 julho 1888. GAZETA DE NOTÍCIAS, 25 setembro 1889.

⁴¹ GAZETA DE NOTÍCIAS, 30 dezembro 1888, p. 4.

⁴² GAZETA DE NOTÍCIAS, 29 abril 1891.

⁴³ FON-FON!, 15 dezembro 1913.

*depois, o medico era convidado a entrar neste local, tendo assim de atravessar a sala de jantar, que se via também modestamente guarnecida (...).*⁴⁴

Além das casas modestas, os móveis austríacos estariam presentes em casas do interior, como relatado na Revista da Semana: “A sala do juiz de direito, como todas as de roça, era ampla, bem lavada, com uma mobília austríaca espalhada por ela. Não se veem tapetes nem almofadas; tudo é seco, sóbrio, um pouco áspero mesmo”⁴⁵. Desse modo, nas casas mais simples, os móveis austríacos eram usados como assentos nas salas de visitas, enquanto nas casas da elite permaneciam em salas de costura, em varandas, saletas de dia, em quartos de dormir, de hóspedes. Leves, aeradas, confortáveis, cheias de curvas, as cadeiras de madeira vergada eram um convite prazeroso nos dias quentes cariocas. Sua adequabilidade e acessibilidade econômica fizeram acontecer dois empreendimentos: Fábrica de Móveis Curvados no Rio de Janeiro⁴⁶, em 1890, e a Gerdau⁴⁸, em Porto Alegre, em 1908, sendo que apenas a última prosperou.

Tão austríaca, tão brasileira, verdadeira “febre nacional”. Na revista *Fon-Fon!*, na seção *Bilhetes*, passou-se um caso curioso que oferece um bom exemplo do grau de absorção das cadeiras de balanço na cultura brasileira. Flávio assina uma reclamação sobre a onipresença dos fonógrafos, pois desde o modesto açougueiro às mocinhas que usavam papelotes, cada um ouve sua música predileta, o que para ele era uma tormenta. Quando os vizinhos começavam a ouvir suas músicas, o articulista agia:

Eu, corro a dar corda no meu phonographo de seis mil reis, roufenho e rangedor e ponho-me a ouvil-o, estatelado deliciosamente

⁴⁴ PROEZAS DE UM MÉDICO. *Gazeta de Notícias*, 5 fevereiro 1901, p. 1.

⁴⁵ REVISTA DA SEMANA, 1928, p. 30.

⁴⁶ No Rio de Janeiro, em dezembro de 1890, foi aberta uma fábrica que se dedicou à produção de móveis no estilo Thonet, tendo Ernesto Eugênio da Graça Bastos como presidente e Leandro Augusto Martins como secretário. A Companhia de Móveis Curvados foi fundada para fabricar em grande escala móveis “à imitação dos de procedência austríaca, empregando o haranhém macho e outras madeiras”. Firmaram um contrato por 30 anos. O endereço era rua General Câmara 68, sobrado, o escritório, e a fábrica na rua Oliveira Fausto 18. CANTI, *op. cit.*, p. 153.

⁴⁷ Sobre a iniciativa de produção de móveis vergados no Rio de Janeiro, é um caso que merece atenção. A saga da empresa foi noticiada nos jornais, especialmente na *Gazeta de Notícias*: “Há nessa cidade uma fabrica de moveis curvados, que fundada em 1890, não poude ser concluida e entrou em liquidação”. INDUSTRIA NACIONAL. *Gazeta de Notícias*, 27 outubro 1902, p. 2.

⁴⁸ MÓVEIS GERDAU. Acessível em: <https://cadeira.wordpress.com/2008/11/21/moveis-gerdau/>

*na minha cadeira de balanço. Uma delícia. Não tenho chapas de Caruso nem outros estrangeiros intrometidos. Sou nacionalista e o meu repertório é todo de tangos, lundus e modinhas.*⁴⁹

O nacionalista estava “estatelado” na sua cadeira de balanço, móvel que reforçava seu ufanismo. Do mesmo modo, poderia-se encontrar outro brasileiro na seguinte situação: “ao terminar a leitura (...), recostei-me na minha confortável cadeira de balanço e deixei-me devanear por ahí além. (...) Passei o dia balançando-me e tomando lentos goles de café, deixando as ideias esvoaçarem ao redor de mim”⁵⁰. Ser brasileiro implicava gozar do balanço das ondas de uma cadeira de balanço...

Esse trabalho pretendeu resgatar, de modo sintético, a memória do móvel austríaco nas casas cariocas, com ênfase nas cadeiras de balanço, e refletir sobre formas de uso, localização e sua ampla recepção, procurando compreender como aquele espécime estrangeiro e nada francófilo, de tal maneira recorrente e cotidiano, tornou-se amigo íntimo, um agregado que passou a ser membro da família. Pode ter sido um dos móveis mais cariocas de fins do século XIX, a ponto de alguns crerem que eram feitos na Áustria especialmente para o Brasil.

Os móveis austríacos e, em especial, as cadeiras de balanço, foram quase onipresentes nos lares da boa sociedade carioca, recorrentes em anúncios, fotografias, crônicas, romances, pinturas. Até poemas a elas foram dedicados e é com um deles que termino o texto:

Ella...

Loura, loura como o trigo...

Formosa entre as mais formosas...

Entrou de amores commigo

Na extincta estação das rosas...

É da America do Norte

a mais esquisita Miss;

de delgado, esbelto porte

e severa garridice...

Não fala ou sonha... Talvez

Guarde a paixão mais secreta!

Não quis namoro burguez,

quíz amores de um poeta!

Ocupa a sala da frente,

⁴⁹ FON-FON!, n. 18, 1º maio 1909.

⁵⁰ VILLELA, Iracema Guimarães. Entre boninas. *Revista da Semana*, 30 junho 1928, p. 30.

*de onde não sae nem se move...
Lá fico constantemente
Das 7 da noite ás 9...
Mal da noite a treva, no ar,
cobre a cúpula sombria,
nos seus braços vou buscar
consôlo ás maguas do dia...
Na sala fica, e me espera,
sempre de braços abertos,
e nelles minha chimarra
recorta uns sonhos incertos...
É nos seus braços que eu vejo
um mundo bom de ilusões...
Nelles – me assalta o desejo!
Nelles – me nascem paixões!
Quero-lhe, assim, tanto e tanto,
aqui, neste meu retiro,
que ella recebe meu pranto
minha queixa e meu suspiro...
Si perguntas eu he faço,
nada me diz.. Ao seu lado
eu fico, e fica o meu braço
junto do seu, socegado...
Ás minhas loucas respostas,
Nunca uma frase me disse;
Apenas lhe treme, ás costas,
A renda, em filó, da Miss...
Para poupar-me aos rumores.
depressa declaro e affianço,
que é dona dos meus amores
– a cadeira de balanço...⁵¹*

Marize Malta – Professora de história da arte/ artes decorativas/ ambiências interiores na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Graduada em Arquitetura (USU), mestre em História da Arte (EBA-UFRJ) e doutora em

⁵¹ GUIMARAES, Theophilo. Ella... *Fon-Fon!*, 7 setembro 1912.

História (UFF). Seu domínio de investigação é em história e teoria das ambiências, artes decorativas, arte doméstica, objetos do mal, coleções e modos de exibição. É líder dos grupos de pesquisa ENTRESSÉCULOS: mudanças e continuidades nas artes no Brasil nos séculos XIX e XX e MODOS – História da arte: modos de ver, exibir e compreender, atuando como colaboradora no grupo Casas Senhoriais e seus interiores: estudos luso-brasileiros em arte, memória e patrimônio.

AQUISIÇÃO DE MÓVEIS E ORNAMENTAÇÃO PARA A RESIDÊNCIA DE UM DIPLOMATA: O GOSTO DE ALEXANDRE SOUSA HOLSTEIN¹

Michela Degortes

Introdução

Em Maio de 1802 Alexandre Sousa Holstein (1751-1803) partia para a sua segunda missão diplomática em Roma como Embaixador da Corte Portuguesa². Tinham passado dez anos desde a sua última estadia em Itália, onde tinha residido entre 1790 e 1792 desempenhando o cargo de ministro plenipotenciário junto da Santa Sé; nessa mesma ocasião, ao fundar a Academia Portuguesa de Belas Artes em Roma, tinha travado amizades dentro da elite cosmopolita de intelectuais, eruditos e antiquários que animava o constante debate sobre as belas artes, “seiva vital” da *Cidade Eterna*³.

No entanto a ligação de Sousa Holstein com este país remontava a um passado mais longínquo: já nos anos negros do processo dos Távara, quando o Marquês Pombal perseguiu a família, a princesa Leopoldina Holstein Beck mudou-se com o filho mais novo Alexandre para Sanfré, perto de Turim no norte de Itália. D. Alexandre acabou por obter o

¹ A matéria deste trabalho enquadra-se no contexto da investigação a decorrer no âmbito do meu projecto de doutoramento em História da Arte “*Giovanni Gherardo de Rossi (1754-1827) na direcção da Academia Portuguesa de Belas Artes em Roma: ensino e mercado da arte*”. O enfoque sobre De Rossi, diretor da Academia, conduz à análise da figura de Alexandre Sousa Holstein, não apenas por este ter fundado a instituição, mas também devido aos laços de amizade atados entre estas duas personagens, afins na sua postura ideológica e cultural. Tornou-se assim imprescindível um estudo aprofundado do diplomata, responsável para importantes inovações no contexto artístico português; a sua correspondência sobre a decoração da sua habitação tem sido reveladora do seu gosto, carácter e postura intelectual.

² Alexandre Sousa Holstein ocupou o cargo de ministro plenipotenciário junto da Santa Sé desde Dezembro de 1790 até Junho 1792, tendo então obtido licença para regressar a Portugal; os quatro filhos e a mulher Isabel Juliana Bazelize de Sousa Coutinho, que virá a falecer no mesmo ano, mudaram-se para Genebra na Suíça. Nomeado embaixador em 1801, Sousa Holstein voltaria a Roma em 1802, acompanhado pelos filhos e a segunda mulher Balbina Cândida de Sousa. Veja-se BRAZÃO, Eduardo, *Notícias de duas missões pelo embaixador D. Alexandre de Souza e Holstein em Roma*, Lisboa: [s.n.] 1977.

³ A Academia Portuguesa de Belas Artes em Roma, fundada em 1791 por Alexandre Sousa Holstein, surgiu no seguimento dum programa de artistas pensionários promovido pelo Intendente da polícia e Provedor da Casa Pia Diogo Inácio Pina Manique (1733-1805); a instituição, moldada no exemplo da Academia de França e dirigida pelo influente crítico de arte Giovanni Gherardo de Rossi, fechou definitivamente em 1805.

título de Conde de Sanfré e tomar posse do castelo que aí existia, onde mais tarde levava a sua primeira mulher D. Isabel Juliana Bazeliza de Sousa Coutinho (1753–1793), e onde nasceram os primeiros filhos do casal, Pedro Sousa Holstein (1781–1850), futuro duque de Palmela, e Mariana Vicência Sousa Holstein (1784–1829), futura condessa de Alva. A carreira diplomática contribuiu para as frequentes mudanças da família, passando de Copenhaga para Berlim e de Roma para Lisboa, regressando finalmente a Roma, último paradeiro de D. Alexandre, que aí iria morrer em 1803.

Nessas mudanças transportavam-se móveis, tecidos, loiças, pratas, quadros, estampas e mais objetos a incorporar os recheios de habitações provisórias, cuja ornamentação devia proporcionar conforto e conferir requinte e decoro, espelhando a relevância do papel diplomático, apesar da incerteza quanto à duração das estadias e das missões a cumprir. Assim, ao longo do tempo, ia-se compondo uma bagagem de “*trastes*” adquiridos em países diferentes, expressão de uma atitude cosmopolita e de um gosto apurado, à qual se juntavam peças vindas de Portugal, atestando as próprias raízes.

A correspondência de Alexandre Sousa Holstein relativa ao seu regresso a Itália constitui um testemunho da sua incansável atividade perante a compra e expedição para Roma “da infinidade de objetos que necessita para montar a minha casa⁴”. A preocupação a esse respeito já está patente numa nota de Dezembro de 1801, que refere ter-se solicitado o encarregado de negócios em Roma, Luís Álvares da Cunha, “para ter o Palácio pronto para a chegada de Sua Excelência, que será no final de Abril⁵” e ainda requeria-se um inventário dos objetos aí existentes. O edifício em questão, o palácio Cimarra⁶ localizado na via Panisperna no Rione Monti, já tinha sido residência do diplomata e da família, ficando aí guardada parte de seus móveis e pertences; assim, o inventário servia para verificar o estado desse recheio, em parte saqueado pelas tropas francesas em 1798 durante as invasões napoleónicas em Itália — um dos episódios mais dramáticos na história da conservação do património

⁴ BRAZÃO, Eduardo, *Relações diplomáticas de Portugal com a Santa Sé: da Revolução Francesa a Bonaparte (1790–1803)*, 3 Vol., Lisboa: Academia Internacional da Cultura Portuguesa, 1973, p. 399.

⁵ Carta de 30 de Dezembro de 1801, para Luís Álvares da Cunha. Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Arquivo Casa Palmela (CPLM), PT/TT/CPLM/B-B/1/88.

⁶ O Palazzo Cimarra, cujo projeto é atribuído ao arquiteto Ferdinando Fuga (1699–1782), foi construído em 1736. *Cfr.* LOMBARDI, Ferruccio, *Roma. Palazzi, palazzetti e case. 1200–1870*, Roma: Edilstampa, 1992. Segundo as fontes, o palácio albergava também a Academia Portuguesa de Belas Arte; ao longo da nossa pesquisa encontramos informações contraditórias sobre esta questão, porém esperamos que o estudo *in fieri* dê lugar a resultados mais definitivos.

artístico italiano. De facto, após a entrada do exército em Roma e a temporária fuga para Florença de Luís Álvares, vários pertences de Sousa Holstein tinham ficado ao cuidado do dramaturgo e influente crítico de arte Giovanni Gherardo de Rossi (1754-1827), seu amigo íntimo e diretor da Academia Portuguesa de Belas Artes; além de móveis e ornamentação, De Rossi guardaria os valiosos objetos de antiquária que o diplomata aí tinha deixado aquando do seu regresso a Portugal.

Veremos que no programa distributivo do palácio Cimarra o diplomata incluiria um compartimento destinado à exposição dessas peças, expressão do próprio gosto para a arte e antiquária bem como de certa estratégia social, estritamente ligada ao contexto cultural romano. Através da análise do programa decorativo e distributivo da residência romana de Alexandre Sousa Holstein, propomo-nos enquadrar esta figura imprescindível para o desenvolvimento do contexto artístico português; numa perspectiva alargada, esta abordagem permite refletir sobre o *modus vivendi* da elite diplomática e sobre a sua capacidade de absorver hábitos e tendências dos países anfitriões, fundamental para a importação de inovações culturais em Portugal e para a sua abertura perante o contexto europeu, bem como para a migração de objetos, obras de arte e tendências estéticas. Em termos metodológicos, este estudo toma como base a análise e cruzamento da correspondência relativa à preparação do palácio.



Fig. 1 – Palazzo Cimarra, Via Panisperna, Roma. Fotografia da autora.

Cartas de Génova: as instruções para “decorar o palácio”

Numa carta de 22 de Maio 1802⁷ Alexandre Sousa Holstein enviava a Luís Álvares da Cunha uma “Relação dos indivíduos que levo comigo”, alertando-o para a iminente chegada de vinte e quatro pessoas à *Cidade Eterna*. Além dos membros da família⁸ seguiam duas amas, três criadas para as senhoras, um capelão, três moços de guarda-roupa, um cozinheiro, um ajudante de cozinheiro, três moços de libré. Na mesma carta seguia uma exaustiva descrição de como organizar a distribuição dos compartimentos do Palácio Cimarra; uma planta legendada — à qual infelizmente não tivemos acesso — acompanhava o minucioso relatório.

Sousa Holstein escrevia de Génova, onde se encontrava sediado provisoriamente, aproveitando essa estadia para a aquisição e encomenda de móveis, tecidos e demais objetos destinados ao palácio romano; o grau de pormenor que caracteriza toda a correspondência relativa a esse assunto atesta a importância atribuída à tarefa. Além de estabelecer quais e quantos compartimentos destinar a familiares e criados, especificava-se a localização de mobiliário, ornamentação, *bagatellas* e *galantarias*, visando realizar um cenário elegante que refletisse claramente a cultura e o requinte do proprietário, enfatizando ao mesmo tempo o prestígio da Corte portuguesa, que o diplomata representara.

Parte do recheio ia ser adquirido em Roma, Génova e Pisa, enquanto parte procedia diretamente de Lisboa, sendo ainda outros objectos encomendados no estrangeiro, através da rede diplomática, como os serviços de cristais da Boémia e um serviço de porcelana comprados em Viena. De Rossi, a quem Sousa Holstein dirigira a maioria das cartas, iria tratar das aquisições romanas — desde os móveis e os tecidos até à “carroagem Inglesa de modelo *Firestone*” e doze “cavallos de carroagem de cor preta, de boa idade e iguais⁹” — e de supervisionar as obras de pintura e remodelação a fazer-se no edifício, num episódio que marca mais uma ocasião de “colaboração” entre estas duas figuras afins por gosto e carácter após a experiência da Academia Portuguesa. As escolhas de De Rossi seriam estratégicas no que toca a aquisição de

⁷ Carta de 22 de Maio de 1802, para Luís Álvares da Cunha, “*Relação dos indivíduos que levo comigo*”. Junto com o relatório enviava-se a descrição do palácio e as plantas legendadas. ANTT, PT/TT/ACP/C-A/1/112.

⁸ Os quatro filhos do primeiro casamento: Pedro Sousa Holstein (1781-1850), Mariana Vicência (1784-1829), Condessa de Alva, Tereza Frederica Sousa Holstein (1786-1841), Catarina Juliana Sousa Holstein (1789-?); a mulher Balbina Candida de Sousa (1796-1853); os filhos do segundo casamento Maria Helena (1797-?) e o recém nascido Felipe (1802-1835); D. Luís Roque (1783-1850), 3.º Conde de Alva.

⁹ Carta de 12 de Junho de 1802 para Luís Álvares da Cunha. Para esta despesa De Rossi dispunha de um crédito de 8000 a 10.000 libras, ANTT, PT/TT/CPLM/C-A/1/112.

móveis de “segunda mão”, nesse caso objetos provenientes de espólios de abastadas famílias da elite romana, da qual este fazia parte; por exemplo, alguns procediam do espólio do Cardeal Francesco Saverio de Zelada (1717-1801), seu amigo íntimo e importante protagonista da cultura romana de Setecentos — e também dono de uma requintada coleção de arte dominada pelo gosto, na altura inusual, pelos primitivos italianos¹⁰. Apesar de não ter sobrado rasto dos móveis ou objetos adquiridos nesse espólio, a informação sobre a sua proveniência dá uma ideia do teor das compras “de segunda mão”.

Do mesmo modo, a descrição e listagem do mobiliário a adquirir fornece informação sobre o seu uso e distribuição e ainda sobre a lógica de organização dos espaços, encontrando-se elementos recorrentes para os diversos compartimentos. Assim, para qualquer um dos quartos de dormir encomenda-se o conjunto de um “bureau com gavetas e um espelho inclinado a pendurar por cima do bureau, para se vestir”, bem como “cabides de palhinha e mezinhas de leitos¹¹”; *ainda* se especifica que onde houver um *tremó*, este seja colocado entre duas janelas, naqueles quartos onde essa localização seja possível. Nas antecâmaras dos quartos de dormir encontra-se sempre um canapé, um *bancão para o criado* e pelo menos seis cadeiras *com ou sem braços*, pretendendo-se ainda que cada um dos *apartamentos* — isto é, o conjunto das divisões destinadas a um único membro da família— tivesse pelo menos um sofá e um canapé. Nos quartos de pentear existiriam sempre uma cómoda com gavetas, uma tripeça com bidé e banho, um espelho *mediocre*, um toucador.

Objetos escolhidos nos tempos da primeira missão em Roma eram resgatados quando possível: é o caso de uma *pappelleira em Pao amarello* vendida na altura das invasões francesas, que o diplomata faz questão de recomprar para o apartamento da mulher Balbina; promete ainda remediar “a falta de figuras do Rato que o monsenhor Capelletti teve a bondade de se apropriar¹²”, referindo-se ironicamente a algumas estatuetas da Real Fabrica de Loiça do Rato evidentemente desaparecidas, e informa-se acerca do estado, numa das divisões, dos “papeis chineses azuis e ouro que eu lhe puz¹³”. Este tipo de observações, sem deixar de remeter-nos a um certo pragmatismo de ordem prática e económica, apontam para a memória de peças e adereços particularmente apreciadas por marcarem, talvez, momentos específicos da vida

¹⁰ DE ANGELIS, Alberto, *La collezione dei primitivi del cardinale Francesco Saverio de Zelada (1717-1801)* in *Ricerche di Storia dell'Arte*, n.º 77/2002, pp. 41-53.

¹¹ Carta de 22 de Maio de 1802, para Luís Álvares da Cunha, ANTT, PT/TT/CPLM/C-A/1/112.

¹² *Idem*.

¹³ *Idem*.

familiar, ou ainda a ligação a determinados padrões de gosto ligados às próprias origens, como no caso das Loiças do Rato.

Outro importante elemento a marcar o espaço seria o tratamento das paredes: pintadas com uma simples *aguada* em tom claro ou então forradas a papel, seda ou damasco, conforme o requinte pretendido; também sobre este assunto as instruções são claras: “Haverei o cuidado de levar de cá o papel para as paredes e os Zocolos, para as cazas que se forrarem de papel, mas aquelas que se devem forrar de Tela se precisa mandar renovar a pintura¹⁴”. A seda e o damasco seriam usados nos salões dos andares nobres e nos *apartamentos* dos membros da família, com predileção para as cores verde “*não escuro*”, encarnado e carmesim para a seda, o amarelo para o damasco e ainda padrões de riscas brancas, amarelas e turquesa; davam-se indicações para que, nas salas, as cadeiras se colocassem junto das paredes, com os assentos, as costas e os braços forrados em tecido da mesma cor da tapeçaria. O mesmo cuidado com as combinações de cores ter-se-ia para os cortinados a colocar nas portas e nas janelas.

A abundância de objetos de apoio às refeições, porcelanas, cristais e pratas, a serem expostas em aparadores *a inglesa* junto com a prata da Corte, era indispensável para o convívio social inerente ao cargo diplomático, que impunha a organização de festas e banquetes requintados. Além do conjunto de porcelana da Índia trazido de Lisboa, encomendava-se em Viena um serviço de porcelana de 250 peças e um de cristais de Boémia no valor de 1200 Florins. Este último constava de diversos tipos de copos e garrafas assim agrupados:

“Copos para: Beber água pura; Reffrescos e Lemonada; Vinho e água nas salvas a menza; Ponche e Sorbetto nas bandejas.

Cálices para: Champanhe; Vinho de França ordinario no 1º serviço; Vinho mais generoso no 2º serviço; Vinhos de licores na sobremesa; Maraschino, Ratafia e café.

Garrafas: 1º tamanho para água nos Boffetes; 2º tamanho para Vinhos de sobremesas, 3º tamanho para Licores e águas ardentes; 4º tamanho para Vinho e água nas salvas a menza; Garrafas piramidaes para reffrescos na bandeja¹⁵. ”

Refere-se a encomenda de outro conjunto, adquirido em Génova, a apontar para os hábitos ligados à “propagação do consumo do chá,

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ Carta de 14 de Julho de 1802, para Joaquim José Miranda em Viena, ANTT, CPLM/C-A/1/112.

café e chocolate, apoiando a diversificação dos encontros sociais¹⁶ bem como o convívio familiar, mais íntimo mas igualmente sofisticado:

“Seis a oito Bulles para Chá de loiça Ingleza preta ou vermelha de tamanho diversos, desde o Alfa até ao Omega; Três caixinhas de guardar chá, de madeira ou de lata envernizada, com as suas fechaduras, mas de feitio diverso; Hum serviço (só de chcaras) de chá de louça da Índia ou de Inglaterra, que contenha até 40 ou 50 chcaras de tamanho médio¹⁷.”

Nesse elenco de peças destinadas à decoração e suporte de banquetes e jantares, não podemos deixar de referir o curioso desenho do *plateau*, por se configurar como único no seu género: sobre uma base em mármore dispunham-se diversas figuras em bronze, em mármore ou em *biscuit*, e, entre estas, um modelo do monumento á rainha D. Maria I realizado em Roma pelo artista e aluno da Academia Portuguesa João José Aguiar; o conjunto estatuariário, outrora encomendado pelo Intendente da polícia Pina Manique, acabara de ser remetido para Lisboa.¹⁸ Em carta ao Intendente, informando-se sobre a chegada do monumento à capital, o embaixador referia ter mandado fazer “em porcelana huma copia delle em ponto pequeno, para servir de triunfo ao Plateau na mesa da menza nos dias de banquete”; o plateau, ao exhibir o modelo representando a rainha, não seria apenas uma homenagem à gloria da Corte, mas apontara também para o sucesso da Academia Portuguesa de Belas-Artes, instituição que visara competir com as suas congêneres existentes em Roma. Do mesmo modo, constituíra claramente um vigoroso elemento de personalização, testemunho da ação de Sousa Holstein em prol das artes, enquanto fundador da instituição.

No que diz respeito à distribuição dos compartimentos, considera-se que a implantação em “L” do edifício permitira a distribuição dos espaços em duas alas distintas, dotadas de entradas separadas e comunicantes através de portas interiores; observamos que, de um modo geral, a distribuição nos diversos andares não se afasta muito daquela descrita por Carvalho e Negreiros para um titular ou *Grande do Reyno* no seu

¹⁶ Cfr. CARITA, Helder, “*Salas pompeianas na região de Lisboa na passagem do século XVIII para o XIX: programas iconográficos e ideologias*” in VALLE, A., DAZZI, C., PORTELLA, I. (coord), *Oitocentos: intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal: tomo III/III Colóquio de Estudos Sobre a Arte Brasileira do Século XIX*, Rio de Janeiro: UFRRJ, 2013, p. 205.

¹⁷ Carta de 3 de Setembro de 1803 para Pedro Sousa Holstein em Génova, ANTT, CPLM/C-A/1/114.

¹⁸ Sobre o monumento a D. Maria I veja-se VALENTE, Vasco, *Pina Manique e o monumento a D. Maria I* in *Museu* n.º 12, 1949, n.º 13/14, 1949, n.º 15-16, 1950. A dificuldade em obter as licenças de exportação devia-se às restrições aplicadas nessa matéria pela legislação, visando estancar a enorme perda de património artístico que Itália sofria, tendo atingido níveis dramáticos durante as invasões francesas.

*Aditamento ao livro intitulado Jornada pelo Tejo*¹⁹..., que enumera “os compartimentos necessários a uma habitação para um nobre casado, acrescentando progressivamente divisões e aposentos para os outros casos de habitação de um fidalgo e titular”²⁰. Assim, no rés-do-chão localizavam-se *a cozinha, a copa, a cantina e a cavalaria*; no primeiro andar nobre, distribuídos nas duas alas do edifício, o apartamento de Alexandre Sousa Holstein e a zona de aparato, composta de várias salas, antecâmaras, gabinetes, livraria e a sala do Docel; o segundo andar nobre seria “da habitação quotidiana de todas as senhoras”; o primeiro mezanino destinado aos aposentos de Pedro Sousa Holstein, do encarregado da corte Luís Álvares da Cunha e do capelão Joaquim Severino Gomes. Outros compartimentos de serviço eram distribuídos pelos vários andares e no segundo mezanino — o próprio D. Alexandre mantinha-se vago a esse respeito, admitindo ignorar “o número e a distribuição dos quartos inferiores e superiores aos dois andares nobres do Palácio Cimarra”.



Fig. 2 – J. J. Aguiar, Monumento à Rainha D. Maria I, Queluz. Fotografia da autora.

¹⁹ “Aditamento ao Livro intitulado Jornada pelo Tejo que foi of. A S. Real o Príncipe Nosso Senhor que Deus o guarde em o ano de 1792-1797” do arquiteto José Manuel Carvalho e Negreiros.

²⁰ Cfr. Helder CARITA, *As tipologias das casas nobres no tratado de Carvalho Negreiros in III Encontro Luso-Brasileiro de Museus-Casas: Espaço, Memória, Representação*, Fundação Casa Rui Barbosa, 2014, pp. 11-18, p. 12.

Distribuição dos espaços: estratégia social e laços familiares

Devido à falta de peças desenhadas e a consequente dificuldade em interpretar a descrição do palácio,²¹ a nossa abordagem não visa reconstituir uma imagem rigorosa do edifício mas sim enquadrar os elementos peculiares que espelham a vivência do diplomata, o teor dos laços familiares, as atitudes específicas ligadas ao cargo diplomático e outras que dizem respeito à sua personalidade, gostos e afinidade com o ambiente cultural coevo.

Assim, logo no apartamento de Sousa Holstein, composto por onze divisões, ressaltam alguns desses elementos: a seguir à antecâmara, uma *secretária* e uma *casa de estudo* demarcam a separação entre o espaço de trabalho — mobilado com “uma boa mesa de escrita à maneira dos negociantes²²”, oito cadeiras, duas papeleiras, duas cómodas com gavetas — e o espaço íntimo destinado ao estudo e reflexão, numa atitude iluminista. Ambos são revestidos de papel de parede azul e decorados com estampas diversas, embora os “*paineis da corte*” apenas estejam expostos na antecâmara, forrada a seda verde. Espaço público e privado, de trabalho e de lazer, oficial e oficioso, misturam-se no apartamento de Sousa Holstein graças a um determinado conjunto de escolhas programáticas e decorativas, numa lógica de organização que se prende com as suas funções diplomáticas: assim, o quarto de pentear torna-se no espaço “onde se pode falar em particular com pessoas vindas da escada secreta²³, talvez de urgentes assuntos relativos a questões políticas.

No segundo andar nobre, piso das mulheres, três divisões decoradas com requinte — antecâmara, quarto de dormir e outra *casa* — seriam destinadas à mulher do diplomata, Balbina; outras três às duas filhas mais novas incluindo um compartimento “de que os franceses chamam *Parloir*, para as minhas filhas Tereza e Catarina e levarei comigo todo o que é preciso para o ornato deste camarim, existindo nesse um Piano forte²⁴”; o instrumento seria para Teresa, especialmente dotada para a música, talento que o pai encorajava, do mesmo modo que promovia a formação artística de todos os filhos, e particularmente de Pedro, reconhecendo-lhe aquele gosto já apurado para as artes que faria dele um dos grandes mecenas e colecionadores portugueses do seu tempo. De facto, para o gabinete de Pedro localizado no mezanino,

²¹ Até hoje não foi possível aceder às peças desenhadas relativas ao Palazzo Cimarra, atualmente uma das sedes do *Ministero della Difesa* do estado italiano, cujo acesso é sujeito a rigorosas restrições.

²² Carta de 22 de Maio de 1802, para Luís Álvares da Cunha, ANTT, PT/TT/CPLM/C-A/1/112.

²³ *Idem*.

²⁴ *Idem*.

D. Alexandre requeria várias “estantes de livros, e painéis de Estampas conforme o gosto do meu filho²⁵”. Estas escolhas indiciam a importância da cultura no quotidiano da família.

Entre os compartimentos destinados ao convívio quotidiano dos elementos da família, refere-se “uma casa de jantar em família ordinariamente (...) com uma mesa dobrável para catorze pessoas que se desmonte fora das horas de comida²⁶” adjacente ao oratório, espaço interior delimitado apenas por painéis de lona fixos e móveis, estes últimos a abrir-se para proporcionar claridade. Nesse mesmo registo, *um salão de companhia para todas as senhoras quotidianamente de tarde e noite* localizava-se no apartamento da Condessa de Alva junto com a sala de visitas; a escolha de anexar esses espaços de recepção nesses aposentos e não nos da própria mulher Balbina — de carácter difícil e pouco dada ao convívio — indicia certa postura de Sousa Holstein e a afinidade intelectual partilhada com esta filha predileta, considerada uma das mulheres mais eruditas da sociedade portuguesa, dotada de cultura notável, talentosa na pintura e na literatura²⁷. As vocações da condessa de Alva condiziam com a ideia do convívio intelectual típica do *salotto* da aristocracia romana; a fama e o requinte dessas tertúlias podiam tornar um *salotto* no ponto de encontro das figuras mais importantes do meio cultural e político local, um centro onde nascem e irradiam ideias e tendências inspiradoras de determinações políticas — como no caso do então famosíssimo *salotto* de Maria Pizzelli²⁸ que Sousa Holstein provavelmente frequentou.

Naturalmente, a localização dessas divisões no apartamento da Condessa devia-se também ao seu estatuto de mulher casada e parte de um núcleo familiar independente; contudo esta escolha poderá enquadrar-se dentro de determinada estratégia social perseguida por Sousa Holstein. Nesse registo destaca-se a organização de festas e jantares no palácio Cimarra e durante a *villeggiatura* na casa de campo em Frascati, a *villa Conti*, referidas em carta num relato que espelha o teor das frequentações dentro da elite cosmopolita romana, composta por aristocratas e eruditos:

²⁵ *Idem.*

²⁶ *Idem.*

²⁷ A Condessa de Alva é referida nos relatos coevos de George Ticknor e de Adrien Balbi como uma das mulheres mais cultas da sua época; Cirylo Volkmar Machado a incluíra nas *Coleções de Memórias* entre as pintoras talentosas. Sobre a sua figura veja-se VENTURA, António, *Um olhar feminino sobre Portugal. D. Mariana Sousa Holstein Condessa de Alva*, Lisboa: Livros Horizonte, 2006.

²⁸ Sobre a Pizzelli veja-se RAVA, Luigi, *Un salotto romano del Settecento: Maria Pizzelli*, Roma: Tip. del Senato, 1926.

“Temos tido um Outubro muito divertido em Frascati, minha companhia aqui e nas vizinhanças: o Santo Padre (...) os Borghese, Venozza, Falconieri, etc além dos Condes Kevenhuller, De Rossi, Fea etc de portas adentro, no fim de 15 dias a esta parte nunca tive menos de 18 ou 20 pessoas de Meza; e os passeios de manhã e de tarde muito divertidos e numerosos. Tive hua visita do Papa (...) tivemos Baylles e festas duas ou tres vezes na semana (...).²⁹”

Importa ter em conta a peculiaridade dum sistema cultural dominado pelo interesse da antiquária e da arte clássica, qual era o de Roma, destino de eleição de artistas, mecenas e *grandtourist*; aqui as belas-
-artes e os valores éticos e estéticos do neoclassicismo suportavam um inteiro sistema ideológico, político e económico. Numa sociedade cujo debate intelectual focava-se principalmente na arte, alguma *expertise* nesse campo, bem como a adesão ao gosto neoclássico, eram elementos imprescindíveis para se fazer parte da sua elite cultural. Sousa Holstein pertencia ao conspicuo grupo de estrangeiros aculturados e abastados que residiam em Roma por períodos mais ou menos prolongados e que procuravam formar uma colecção de antiguidades que atestasse não apenas o amor pela arte clássica, mas também o seu requinte cultural, supostamente conferido pela estadia em Itália³⁰. Entendemos neste sentido a escolha de se destinar um compartimento do palácio Cimarra a *Gabinete de Curiosidade Antiquarias* para a exposição de peças antigas, algumas encontradas em diversas escavações arqueológicas que Sousa Holstein tinha promovido na localidade de Ariccia, perto de Roma, em 1791³¹ — incluindo uma estátua de Sileno em mármore, em tamanho natural. Esse gabinete, localizado no primeiro andar nobre numa zona de charneira entre as salas de recepção, carrega-se de um

²⁹ Nesta carta para a filha condessa de Alva, Sousa Holstein refere-se a algumas figuras da elite romana sediadas em Frascati para a *villeggiatura*: além do papa Pio VII (1742-1823), as famílias aristocráticas Borghese, Venosa e Khevenhüller; o arqueólogo e erudito Carlo Fea (1753-1836), e Giovanni Gherardo de Rossi, seus hóspedes na casa de campo (“portas adentro”).

³⁰ Cfr. DEGORTES, Michela, *Ensino artístico no estrangeiro e relações internacionais: o caso da Academia Portuguesa de Belas-artes em Roma*, em NETO, Maria João, MALTA, Marize, (ed.lit), *As Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX. As academias de Belas Artes do Rio de Janeiro, Lisboa e Porto, 1816-1836: ensino, artistas, mecenas e coleções*, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2016, pp. 137-148.

³¹ Estas escavações são referidas nas fontes da época; LUCIDI, Emmanuele, *Memorie storiche dell'antichissimo municipio ora terra dell'Ariccia...*, Roma: Lazzarini, 1796. Vejam-se também as cartas dirigidas a Sousa Holstein pelo amigo, erudito e arqueólogo Carlo Fea “*Antichità di Ardea e tempio di Venere Afrodysium*” e “*Antichità di Velletri*”, publicadas no periódico *Antologia Romana* respectivamente em 1794 e 1795. As cartas são um relato das escavações abertas nos sítios de Ardea e Velletri e comprovam o interesse de Sousa Holstein pela antiquária e pela arte clássica. Veja-se FEA, Carlo, *Miscellanea filologica critica e antiquaria*, Tipografia Puccinelli, Roma, 1836, pp. 185-193.

significado simbólico e representativo, atestando a adesão ao gosto neoclássico e às tendências do meio cultural coevo.



Fig. 3 – Palazzo Cimarra, Via Panisperna, Roma. Fotografia da autora.

Venda e dispersão do recheio

Em Julho de 1802, Sousa Holstein e a família instalaram-se finalmente no palácio Cimarra; uma carta ao Conde de Obidos descreve a residência e, com alguma ironia, os esforços feitos para a aprontar:

(...) Ninguém pode imaginar todo o que tenho feito neste breve espaço de dois meses, basta dizer que o Palácio já está em termos de eu poder receber nelle vizitas da maior etiqueta. O quarto grandioso para mim de 11 camaras tapiçadas de seda; outro para a residência ordinaria de M.^a (mulher) de 3 outras casas também armadas de seda. Quarto também grandioso para a Condessa de Alva, pequeno para o Conde, outro para Pedro, entre os três algus 11 ou 12 casas armadas e guarneçadas de todo o movel, não só preciso, mas ainda de algum luxo. Quarto para as meninas também de alguma decência e finalmente accomodações para a familia feminina, os gentis-homens e os creados de todas as raças, com menzas, armarios, cadeiras, camas para todas as 60 pessoas que se há de compor a minha família. Acrescenta a todo isso a compra de seis carroagens e 16 cavalos, facturas de 20 libré e 12 uniformes de criados, as porcellanas, cristaes, espelhos, tapetes etc etc. A falta de dinheiro (...) o parto da mulher pelo meio (...) a expedição de toda

a bagagem para Roma (...). Julga deste quadro quanto me posso ter divertido aqui!³²

Este brilhante relato, a apontar para todos os elementos de exteriorização do prestígio social — a sofisticada ornamentação, as carruagens e cavalos, as fardas e uniformes dos criados em número espantoso — confirma também as intenções do diplomata em relação à sua permanência em Roma, manifestando o desejo de estabelecer-se definitivamente na sede papal e desfrutar dum meio cultural que muito condizia com a sua postura intelectual.³³

No entanto, a 12 de Dezembro de 1803, Alexandre Sousa Holstein falecera de doença súbita em Roma; coube então ao filho Pedro ocupar-se da venda de parte do recheio do palácio Cimarra, para fazer face à avultada dívida contraída aquando da sua aquisição, chegando até a considerar-se a hipótese da venda de propriedades em Sanfré, no Piemonte. Regista-se também uma tentativa de obter uma ajuda de custos por parte do Estado, visto o teor das despesas se poder relacionar — também — à relevância do cargo diplomático. Parte da ornamentação do palácio passara então a circular no mercado romano dos objetos “de segunda mão”: “os *moveis de casa e os vinhos vão se vendendo sufficientemente*” escrevia Pedro Sousa Holstein à condessa de Alva, referindo-se às provisões de vinho do Porto, da Madeira e do Calhariz que o pai mandava vir de Lisboa com grande frequência, para servir em festas e banquetes. Quanto ao destino dos pertences da família, não é possível verificar o que foi vendido em Roma e o que foi remetido para Portugal; refere-se que o *plateau* com o modelo em porcelana da estátua de D. Maria I, cuja peculiar fisionomia o torna mais facilmente identificável, não consta nos inventários do recheio das habitações dos Palmela em Lisboa, ao contrário de peças de antiquárias, quadros e outras obras de arte que foram incorporar a coleção da família. A estátua do Sileno, face à impossibilidade de obter a licença para a sua exportação, foi cedida ao escultor Antonio Canova (1757-1822) como pagamento da encomenda e realização do monumento funerário a Alexandre Sousa Holstein.³⁴

³² Carta de 28 de Julho de 1802, para o Conde de Óbidos, ANTT, PT/TT/CPLM/C-A/1/112.

³³ Nesse registo enquadra-se a tentativa de organizar em Itália o casamento do filho Pedro.

³⁴ A escultura foi realizada em cópia dupla no atelier de Canova: o original, realizado pelo escultor, encontra-se no cenotáfio de Sousa Holstein no jazigo da família Palmela no cemitério dos Prazeres, em Lisboa; a cópia, executada pelos ajudantes de Canova, encontra-se na Igreja de St. António dos Portugueses em Roma, onde o diplomata foi sepultado. O episódio da troca da estátua com Canova é mencionado nas memórias do Duque de Palmela: “*em compensação cedi ao sobredito Canova uma estátua grega de um sileno de tamanho natural, e de marmore, que entre outras antiguidades preciosas, havia sido achada por meu pai numa escavação que mandara praticar nas vizinhanças de Roma*”



Fig. 4 – António Canova, Cenotáfio de Alexandre Sousa Holstein, Lisboa. Fotografia da autora.

O futuro Duque de Palmela, nomeado encarregado de negócios da Corte, ficaria em Roma até finais de 1805; não iria manter o mesmo teor de vida, mudando-se para um quarto *“lindo e bem mobilado”* no Palazzo Fiano, perto de San Lorenzo in Lucina, e abandonando definitivamente a residência paterna.

De volta a Lisboa, juntara-se aos condes de Alva e ao resto da família, morando no solar de Azeitão e na residência da Boa Hora em Lisboa. Assim, não podemos concluir este trabalho sem referir uma nota relativa a essa habitação, localizada na rua Nova do Calhariz, na Ajuda; a remodelação da *“Barraca da Boa Hora”*, como é referida nas cartas de Sousa Holstein, também tinha sido objeto de preocupação por parte do diplomata, que encomendara ao arquitecto italiano Francesco Saverio Fabri (1761–1817), ativo em Portugal desde 1790³⁵, um projeto

Cfr. Memórias do Duque de Palmela, transcrição de Maria de Fátima Bonifácio, Lisboa: D. Quixote, 2011, p. 91. Sobre o contrato estipulado com Canova veja-se MARIUZ, Paolo (coord.), *Scritti II*, Bassano del Grappa: Comitato per l'Edizione nazionale, 2014.

³⁵ Francesco Saverio Fabri chegou a Portugal em 1791, chamado pelo bispo de Faro Francisco Gomes Avelar, e resulta ativo em Lisboa desde 1794 onde realizou diversas obras. Refere-se

de alterações “*indispensáveis para me eu abrigar debaixo daquelle telhado a qualquer hora que para lá volte (...)*”³⁶. Embora desejoso de estabelecer-se definitivamente em Roma, Sousa Holstein nunca deixara de cuidar das propriedades da família em Portugal; poucos meses antes de morrer, escrevia a Fabri agradecendo-lhe “*a Planta e a Frontaria e mais papeis pertencentes à minha Barraca na Boa-Hora e acho tudo muito excellente e espero com brevidade o Espacato para haver de me decidir tendo tudo a vista; não tenho deixado de mostrar aqui todos os papeis a alguns entendedores e todos acham muito bonito à excepção de algumas pequenas couzas que eu terei a lembrança de lhe apontar quando lhe fallar da obra em geral*”³⁷. Entendemos que o projeto de Fabri não foi realizado por não nos ocorrerem, até agora, desenhos que comprovem o contrário; contudo esta encomenda — onde conta também o prestígio do arquitecto, na altura empenhado na obra do Palácio da Ajuda — constitui mais uma prova da importância tributada à qualidade e requinte da habitação, entendida como expressão de relevância social e conspícuos investimentos económicos.

o seu interesse pelas escavações do teatro romano de Lisboa, descoberto em 1798, que o levou a executar desenhos, levantamentos e relações técnicas com vista à sua conservação. RIMONDINO, Giovanni, SAMOGGIA, Luigi (a cura di), *Francesco Saverio Fabri. Architetto Medicina 1761 - Lisboa 1817. Formazione e opera in Italia e in Portogallo*, Medicina: Comitato Ricerche Storiche Medicinesi, 1979.

³⁶ Carta de 30 de Abril de 1803, para o Conde de Óbidos, ANTT, PT/TT/CPLM/C-A/1/112.

³⁷ Carta de 31 de Julho de 1803, para Francisco Xavier Fabri, ANTT, PT/TT/CPLM/C-A/1/112.



Fig. 5 – Edifício na Rua Nova do Calhariz 2-8. Fotografia de Tiago Molarinho Antunes.

Conclusões

O epistolário de Alexandre Sousa Holstein constitui um relato de todo o processo de escolha e aquisição dos inúmeros artefactos — desde os móveis, cortinas, pinturas e revestimentos das paredes, serviços de mesa, fardas, librê, estampas e quadros entre outros — considerados indispensáveis para a decoração e conforto da sua residência.

Não nos deparamos com uma mera listagem de objetos, mas sim com uma correspondência de certa qualidade literária que, ao contrário da aridez de um inventário, afigura-se brilhante e vivida, deixando-nos vislumbrar a casa enquanto cenário de relações familiares, banquetes, convívios íntimos, tertúlias, encontros oficiais e officiosos. Nesse registo não faltam elementos descritivos que se afastam da simples ornamentação, proporcionando notícias sobre hábitos alimentares patentes nas referências a vinhos, licores, chás e outras bebidas, por sua vez expressão do quotidiano e de certa sociabilidade.

Todo este conjunto afigura-se como a materialização de certas opções estéticas claramente ligadas à personalidade e postura ideológica do proprietário e a um determinado contexto cultural, caracterizado pela constante referência ao antigo, no seu significado simbólico e ideológico, de modo a fornecer “modelli di riferimento non soltanto

alla produzione artistica in senso stretto, ma al modo di concepire il decoro dell'abitare³⁸”.

De um modo geral, o programa distributivo do palácio Cimarra apontara para uma habitação apta à convivência com o exterior, perfazendo elementos ligados ao cargo diplomático e a dada estratégia social — as grandes salas, a sala do Docel, os espaços de recepção — mas igualmente favorável ao reforço da sociabilidade entre os membros da família — o *parloir* das meninas, a sala de companhia das senhoras, a sala de jantar familiar — proporcionando ainda uma série de espaços mais íntimos para a vivência do quotidiano, entre o estudo, a leitura, a reflexão — os gabinetes, as salas de estudo, a livraria — indiciando a importância da cultura e perfazendo uma atitude iluminista.

A falta de peças desenhadas, bem como a impossibilidade de visualizar qualquer um dos objetos mencionados, é substituída pela vividez deste epistolário, tornando-se num instrumento precioso para reconstituir um gosto, um tempo, um espaço.



Fig. 6 – António Canova, Cenotáfio de Alexandre Sousa Holstein, Lisboa. Pormenor. Fotografia da autora.

³⁸ Cfr. BARROERO, Liliana, *Il gusto dell'antico nella decorazione di interni a Roma nella seconda metà del Settecento in Roma e l'antico Realtà e Visione nel '700*, Milano: Skira, 2010, p. 191.

Michela Degortes – Licenciada em Arquitectura pela Università degli Studi di Firenze; actualmente, é doutoranda em História da Arte na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 2015 foi bolsreira em Investigação em Cultura Portuguesa e Lusófona na Fundação Calouste Gulbenkian. A sua investigação enquadra-se no âmbito do estudo do ensino artístico e do mercado da arte, com enfoque nas relações entre Portugal e Itália entre o final de Setecentos e meados de Oitocentos, nomeadamente, no caso da Academia Portuguesa de Belas Artes em Roma e na figura do seu diretor Giovanni Gherardo De Rossi.



CATOLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO



CATOLICA
CITAR - CENTRO DE INVESTIGAÇÃO
EM CIÊNCIA E TECNOLOGIA DAS ARTES

PORTO



FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
INSTITUTO DE CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR



9 789898 835420