



Relatório Mestrado em Pintura – Faculdade de Belas artes da Universidade do Porto

Pedro Miguel Coutinho Rocha e Silva

Orientador: Mário Bismarck



Malitia Temporis:

Uma proposta de reconstituição e reabilitação da memória de obras de arquitectura portuguesa

Folha de Rosto: Fig. 1 - *Malitia Temporis* (detalhe). Fol. 89 r do manuscrito *De Aetatibus Mundi Imagines* (= *Imagens das idades do Mundo*), de Francisco de Holanda.

«A ulta ê o autor com o livro das idades/ q ê este e a malícia do tempo lho come.» - Do índice do autor (p. 467)

O cão ou lobo, mordendo com firme dentada com o título em latim: *DE AETATIBVS MVNDI IMAGINES*, ostentando no peito o dístico: *MALITIA TEMPORIS*, simboliza o espírito crítico de interpretação da obra, no mau sentido, mordaz e desfavorável, através do tempo implacável. Naturalmente não teríamos este precioso trabalho com intenção tão especial focando malícia e praticando-a simultaneamente, se não fora a preocupação e intento de Francisco D'Ollanda de mais uma vez se queixar da malícia do tempo, frase hábil e cortês por ele inventada, à injustiça dos homens, à indiferença de El-Rei D. Sebastião, do Cardeal D. Henrique e aqueles do Conselho Régio, desprezando o seu mérito e préstimo, frase amarga que ele escreveu várias vezes após os falecimentos de D. João III e do infante D. Luís e bem traduz a sua mágoa. (Segurado, p. 467-468) (Holanda & Segurado, 1983, pp. 467-468)

Agradecimentos:

Em primeiro lugar, ao professor Mário Bismarck, pelo empenho, tempo, paciência, e por ter aceite fazer parte desta iniciativa

Ao Arqueólogo Rui Pinheiro e à Sociedade Clemente Menéres, pela oportunidade de conhecer o Convento de Monchique

À professora Maria José Goulão, pelo interesse, e por inadvertidamente me ter dado a conhecer a Patriarcal

E por último, a todos aqueles que acreditaram, contribuíram, e ajudaram a refinar este trabalho, sendo de destacar com uma nota especial o contributo da Elisa.

Resumo

O presente trabalho expõe que motivações, implicações e problemas estão associados às ideias de ruína, reconstituição e restauro. Os edifícios e as suas representações são vulneráveis á erosão e destruição, se não forem protegidos. O estudo das obras fragmentárias ou mortas parece por isso ser parte importante para a compreensão da dimensão da fábrica humana. Neste documento são apresentados vários modelos para pensar e especular sobre a perda de obras de arquitectura, a documentação que conserva a sua memória, e propostas para a visualização dessas perdas. Depois de uma inventariação do património português, dedicada á compreensão deste panorama, foram seleccionados dois casos de estudo a abordar: O convento da Madre de Deus de Monchique, no Porto, e a Basílica Patriarcal de Lisboa.

Palavras Chave: Arquitectura Portuguesa; Restauro; Representação; Documento; Arquivo; Ruína; Memória

Índice:

- 7 - **1 - Introdução (que malícia dos tempos?)**

- 10 - **2 - Problematização – Que posturas face ao património? (Estruturas mentais do Problema – como organizar a desordem?)**
- 11 - **2.1 - Nível de Materialidade**
- 13 - **2.2 - Factores de Ruína e desmaterialização**
- 18 - **2.3 - A Percepção da Ruína – destruição, registo e restauro (Modos de viagem, produção crítica e produção plástica)**

- 28 - **3 - Campo de possibilidades**
- 30 - **Casos de estudo possíveis**
- 43 - **4 - Casos de estudo:**
- 45 - **4.1 - Notas para uma compreensão do espaço do Convento da Madre de Deus de Monchique, no Porto**
- 119 - **4.2 - O edifício da Primitiva Igreja Patriarcal de Lisboa: Uma reconstituição especulativa**

- 247 - **5 - Considerações Finais**
- 248 - **Bibliografia**
- 250 - **Índice de Figuras**

- 264 - **Anexos:**
- 267 - **a) - As representações da arquitectura portuguesa em documentos visuais**
- 324 - **b) - “Da Fábrica que Faleceu à cidade de Lisboa”**

1 - Introdução (que Malícia dos tempos?)

Quando comecei a contactar com imagens, tanto da História de Arte como de outros contextos, tentei compreendê-las como inseridas num contínuo temporal irreversível (isto é, estão sujeitas a uma impossibilidade de reverter o tempo ou os seus valores culturais). Fui constatando que estas imagens eram, ao mesmo tempo, indícios duma configuração do mundo anterior á do nosso quotidiano. As representações de outro tempo são por isso como uma espécie de rasto humano no tempo, a memória da humanidade. As criações arquitectónicas, parecem parte indispensável para a compreensão desse discurso.

Num mestrado de pintura, a natureza da resposta a esta questão surge enformada por um conjunto de procedimentos desta prática. Os aspectos plásticos de uma pintura permitem elaborar uma resposta subjectiva, com a capacidade de veicular valores igualmente subjectivos. Uma pintura é uma imagem com tempo, construída, resultado de escolhas, sobreposições, arrependimentos... O modo de fazer as imagens alia-se ao discurso já trazido pelos referentes, e deste modo, o resultado é mais denso, mastigado e demorado, e por isso mais pessoal. O meio da pintura pareceu apropriado para trazer imagens de uma identidade perdida para um lugar de contemplação.

Mas a utilização da pintura, neste contexto, é diferente da afirmação de ambições do poder autoral deste meio na produção artística contemporânea. Neste caso específico, a particularidade do dispositivo expositivo, semelhante a um atlas, retira autonomia a cada uma das imagens que o compõem, resultando numa perda expressiva da individualidade dos objectos produzidos. Essa autonomia é conscientemente sacrificada em função das informações que se pretendem transmitir. Portanto, o meio torna-se um instrumento para ilustração, não autónomo. Os resultados obtidos funcionam mais como ilustrações, e menos como obras. Num contexto autoral mais vincado, não se esgotaram possibilidades de abordagem. Contudo, o tipo de compromissos que este trabalho requer, e as perguntas a que se propõe responder, obrigam a um modelo de abordagem mais comedido em termos de individualidade artística.

Existe ainda neste processo uma relação entre competências da pintura e do desenho. Esta simbiose entre duas tecnologias de representação procura esclarecer a configuração de realidades desaparecidas, e nesse aspecto, o desenho consegue dar resposta às possibilidades de configuração com um imediatismo e eficácia que a pintura não tem: o desenho está menos focado no modo de registo, e mais no registar. O produto é o resultado de uma observação mais atenta, eficiente e pragmática, ao mesmo tempo que pode ser mais especulativa. Como tal, encontrando-se o desenho mais próximo da hipótese do que da configuração, aliado ao maior imediatismo da sua execução, torna-se uma base de pensamento, transmissão e circulação de ideias com evidentes vantagens em relação à pintura.

No entanto, a pintura acrescenta informação sobre a cor, com uma plasticidade diferente da que o desenho consegue trazer, e a frequência de elaboração de hipóteses em pintura é muito diminuta quando comparada ao corpo de desenhos dedicados às mesmas causas. No resultado desta simbiose, a pintura parece ser complementar, talvez até subsidiária do desenho. Embora seja a parte que se pretende mostrar, corresponde ao resultado de um processo que aconteceu maioritariamente no âmbito do desenho.

Não existirá uma, mas várias razões para desenvolver trabalho acerca da questão da arquitectura fragmentada. Vou tentar aqui enumerar algumas das razões que ocorrem:

Na delimitação geográfica da abordagem apenas ao território português, existem razões de ordem prática:

Primeiro, porque é possível contactar com os casos de estudo que proponho, e desse modo, criar as próprias relações com o espaço. Grande parte destes espaços não está ainda devidamente estudada, ou a direcção do estudo não resolve a configuração do edifício (isto é, os seus dados visuais).

Em segundo lugar, constato o desinteresse português na manutenção de elementos do seu património imóvel histórico- pela falta de conhecimento, investimento ou interesse nesses bens. Em parte, a proposta pretende ser um pequeno alerta para estas situações.

Além destas, existem outras razões pessoais:

Em primeiro lugar, estará uma relação pessoal com o tempo, e a alocação dos seus objectos. No tempo, a entropia cresce, a matéria envelhece, a complexidade desenvolve-se, tudo se fragmenta e desfaz. A arquitectura, especialmente aquela que pretenda ser monumental, parece tratar-se de uma actividade em que o objecto produzido é feito para ser mantido, durável, estável. E, no entanto, como toda a matéria, sujeita-se á passagem do tempo: também envelhece, também se fragmenta. A inconstância infligida à arquitectura pela cronologia cria zonas de sombra - esquecidas, abandonadas, á margem do imaginário da civilização. Ao mesmo tempo, este conjunto de metamorfoses dá-lhes vida, organicidade e carácter. A memória da arquitectura abandonada é algo que proponho reabilitar, nos poucos casos que posso abordar. Como consequência, o trabalho que proponho tenta negar a passagem do tempo nesses objectos. Existe um desconforto em relação à perda, pelo seu lado irreversível, pelo facto de algo deixar de estar presente, deixar de fazer parte do mundo, do futuro, desmaterializar-se, codificar-se até se tornar ilegível, ser esquecido, e ainda assim, encerrar em si formas ou valores que, pela sua qualidade, mereceriam perdurar. Quando algo depende de estruturas mentais ou codificadas, de fragmentos ou de um discurso assegurado por outrem, torna-se frágil. Essa fragilidade é uma eventualidade fácil para muitas realidades.

Um dos pontos de partida para esta questão foi a tentativa de compreender como se organizam os conceitos, as teorias, a produção literária e os eventos relacionados com a ruína, para a poder associar às repercussões que teve no mundo da arte. No estudo da história da arte, a cripto-história da arquitectura parece desempenhar ainda um pequeno papel, desproporcional ao potencial do tema

Ao mesmo tempo que é um conjunto espacial organizado de determinada forma, com determinadas funções e características estéticas, a arquitectura tem a capacidade de ser um discurso político, simbólico, estético, etc... Este discurso é sobre si própria, e sobre aquilo que a rodeia. Ainda assim, a sua constante reformulação é uma forma humana de manipular esse discurso, já que o tempo (na maior parte das vezes) é o seu verdadeiro elemento entrópico. No entanto, se este discurso for assegurado meramente pela estrutura física, e esta correr o risco de se perder, esse discurso é uma das suas mais vulneráveis partes, que depende de elaboração visual e literária dos autores que com ela convivam – o que nem sempre é possível.

A ruína e a fragmentação da arquitectura são a forma como o tempo altera progressivamente o discurso original proposto pela arquitectura. A obra que está hoje naquele lugar não é a mesma que o seu autor viu, e a obra que hoje vemos, será amanhã ainda menos reconhecível. Estas variantes não costumam ser equacionadas pelo público em geral, e o património arquitectónico parece ser visto como um dado adquirido pela parte daqueles que não lhe dedicam tempo. A verdade é que se trata de algo mais orgânico, embora esse aspecto seja pouco perceptível. Na melhor das hipóteses, o que se pode fazer é reduzir a velocidade da passagem do tempo na matéria: por meio da reconstituição, da reconstrução e do restauro. Por vezes não é possível, ou permitido, interferir. Indirectamente, podemos produzir cópias que

substituam o original, e conseqüentemente, contribuímos para a diminuição da aura desse original. Portanto, qualquer interferência não está isenta de riscos ou conseqüências.

Por vezes a arquitectura é de tal modo irreconhecível, que se torna necessário traduzir este discurso em novas imagens ou textos. Este é um modo de perpetuar, por via indirecta, o acesso a obras fragmentadas e mortas. O facto de não pertencerem ao nosso quotidiano não significa que sejam menos interessantes, ou que não tenham exercido influência no mundo que as rodeia e circunscreve; significa antes que se tornaram inacessíveis á fruição e contemplação estética do seu estado original, pela actualizada relação com sua a própria realidade material ou burocrática. Um estudo histórico e científico explica as suas partes “dissecando” o que pode ser dito, analisando os vestígios existentes, repondo o que se encontra em falta, intuindo o que poderia ter sido. Neste processo, frequentemente, não é prioritária a fruição estética da sua realidade original e idealizada, porque faltam elementos para tal. Mais ainda, a preguiça de imaginação conceptual que toma conta de uma grande parte da humanidade não facilita o processo. Se este estudo dependesse dessa vontade, estaria arrumado num quarto escuro.

Esta proposta, em parte, é a de uma facilitação do acesso ao conhecimento de obras mortas e fragmentadas, que tem por base os mesmos princípios que um estudo arqueológico teria, com a mais valia de tentar esclarecer de modo subjectivo as imagens que se podem obter a partir dos dados.

Paralelamente, parece evidente uma “elitização” da cultura cripto-artística, quando se implicam noções de restauro e interpretação, o que é parcialmente compreensível, uma vez que a atenção necessária é redobrada, e uma vez que, na maior parte dos casos é apenas do interesse de um grupo exclusivo de indivíduos. Ainda assim, estas noções mantêm-se longe do cidadão comum, do observador menos atento, creio eu, pela impossibilidade de fazer dessas obras um parque temático patrimonial, e pela dificuldade de investimento temporal e emocional que estas áreas exigem. Alguns locais que apenas podem ser vistos mediante visita guiada, por exemplo estão automaticamente a impor um limite temporal e conceptual á nossa contemplação. Não só dispomos de tempo limitado por outrem para apreciar qualquer coisa, como também não haverá a possibilidade de aprofundar o que se sabe sobre determinado espaço em tão curto período temporal. Assim sendo, a experiência da ocupação de um espaço é condicionada pelas entidades que dele se apropriaram. Em simbiose com esta imposição temporal, está o ritmo acelerado da nossa civilização, que nos obriga a ser pragmáticos, rápidos e sintéticos, e a fazer escolhas hierárquicas. O nosso contacto com o património depende destas limitações.

O turismo parece ser a forma mais superficial de contactar com o património, já que a qualidade da experiência parece residir num olhar saltitante, acelerado e desfocado, que vê tudo sem ver nada. A sensação de segurança nessa postura do olhar é proporcionada pelos meios de registo ao dispor, em que se deposita a confiança de ver sem vícios. A virtualização do turismo acelerou a percepção dos conteúdos que ele abrange. Entre a obra e o espectador, no lugar de se estabelecer um diálogo, estabelece-se um convívio de maior ou menor intensidade, em que a característica dominante é a coexistência momentânea entre observador e observado. O observador dispõe hoje de velozes dispositivos de mediação que o ajudam a virtualizar toda a experiência, sem que isso exija competências elaboradas da sua parte. O registo fotográfico, no momento em que é feito, pode substituir ou dispensar a atenção dada à experiência de estar num determinado lugar.

O projecto tem como questão central a representação e compreensão, na medida do possível, de obras de arquitectura em estados fragmentados, diferentes do nosso quotidiano.

As obras em questão carecem por vezes de uma componente visual que facilite a sua apreensão, o que as retira do imaginário artístico, e por isso, são virtualmente invisíveis. Opera-se aqui, portanto, uma lacuna a que proponho dar resposta. A existência de documentos e

dados, uma vez interpretados, torna por vezes possível obter aproximações a essas imagens em falta.

Com base numa revisão do material literário e artístico de onde se possam extrair conclusões, irei propor a formulação de imagens que complementem a compreensão deste assunto no contexto português, tendo como mais-valia o interesse estético relacionado com a produção das mesmas.

Parte do trabalho de campo é dedicado ao contacto com o património. Toda e qualquer oportunidade de contactar directamente com os objectos de que falo pressupõe, por vezes, um parecer crítico que ocasionalmente exponho, se pertinente. Neste processo de trabalho há que ter em conta algumas reservas - não sendo arquitecto, historiador ou arqueólogo, as implicações deste assunto terão de recorrer frequentemente a objectivos, obras e métodos de trabalho destas áreas, embora sem o mesmo grau de compromisso que os seus praticantes profissionais. Para produzir resultados autorais estou ciente, no entanto, de que estas áreas exigem um rigor maior com o qual este trabalho não se pode comprometer. A possibilidade de divergência e invenção permitida é o ponto de afastamento em relação às referidas áreas de trabalho.

Emerge de tudo isto uma relação entre o tempo e a invisibilidade. Existe uma cegueira relativamente aos aspectos do tempo que não ficaram devidamente registados. O que não se materializou é invisível, o que desapareceu tornou-se invisível, as possibilidades do futuro permanecem invisíveis.

A organização deste relatório tenta responder ao trabalho desenvolvido do seguinte modo:

A primeira parte é dedicada à introdução do problema: que condicionantes e que questões são levantadas por este conjunto de conteúdos, e de que modo essas questões se podem organizar conceptualmente.

A segunda parte é dedicada aos casos de estudo, que se reporta aos edifícios abordados, e ao trabalho prático desenvolvido. Para esta segunda parte foi necessário elaborar um levantamento documental, que concentre as informações dispersas relativas a estes edifícios, e que informe sobre as opções tomadas no trabalho prático. Como tal, justifica-se, por questões de alinhamento de conteúdos, que os documentos em questão surjam estruturados desta forma. O trabalho plástico está estreitamente vinculado à elaboração de uma componente escrita, que actua como moderadora. De outro modo, estes casos de estudo seriam de uma maior dificuldade de leitura.

Uma terceira parte é dedicada a dois anexos. Estes documentos, que também terão sido desenvolvidos para esta iniciativa, ajudam a explicar outros aspectos também desenvolvidos, que contribuem para uma melhor leitura das questões levantadas por este trabalho.

2 - Problematização – Que posturas face ao património?

(Estruturas mentais do Problema – como organizar a desordem?)

Desde cedo nesta iniciativa foi notado que as alterações à paisagem construída não são neutras, mas dada a velocidade ou a natureza das transformações, nem sempre são apreendidas. O modo como a paisagem se transforma relaciona-se com a identidade do local, com as condições geográficas, com os acidentes e com o histórico de ocupação humana. Do mesmo modo que a paisagem construída é hoje alvo de alterações, também o terá sido no passado e será no futuro. Importa localizar e tornar visível o rasto de desmaterialização da arquitectura, visto através de todos os vestígios que ele deixe. Contudo, importa lembrar que o resultado pretendido será de natureza visual, e por isso, tudo o resto pode ser condicionado nesse sentido. Para o efeito, pensei em vários modelos que tentem esclarecer a partir de várias perspectivas, as alterações notadas.

2.1 – Nível de Materialidade

Numa primeira fase, de modo a conferir estrutura ao problema, optei por dividir esta questão como um tríptico, em que cada um dos “painéis” corresponderia a um grau de materialização diferente; as “Ruínas”; as “Miragens”; e por último, as “Obras impossíveis”.



Fig. 2 - "Ruína": Castelo de Castelo Rodrigo.

Ruínas são todas as obras abandonadas de que ainda existe evidência física - embora degradada, e em discrepância com o tempo: pertencem ao passado como obra completa, e ao presente como obra fragmentada. Podem existir simultaneamente evidências documentais e materiais dessa realidade. Na teoria, de todos os estados abordados, a ruína parece ser aquele sobre o qual se consolidaram maior número de dados. No que diz respeito á componente teórica, é aqui que se encontra a maior parte dos autores. Desde John Ruskin (*A Lâmpada da Memória*, 1849), passando por Alois Riegl (*Culto Moderno dos Monumentos*, 1903) e mesmo por Albert Speer (*Teoria do Valor da Ruína*, 1936), estes autores são responsáveis pelo debate em torno deste estado da arquitectura. São obras que pensam o tema de forma abstracta, propondo uma análise cognitiva do conjunto, não se ancorando o discurso a casos concretos da questão.



Fig. 3 - "Miragem" :Palácio de Cristal do Porto.

Miragens seriam todas as obras que se materializaram em algum ponto da história, mas que em determinado momento terão deixado de existir. São obras mortas, portanto. Pertencem inerentemente ao passado. O que nos chega destas obras perdidas é indirecto, ou muito fragmentado, sobrevivendo a partir de descrições, de desenhos, ou, nos casos mais invisíveis, da notícia da sua existência. Estas desapareções podem encontrar-se em vários estados de desaparecimento. O conhecimento processa-se de forma indirecta, já que nos chegam mediante as suas representações e vestígios documentais que deixaram. A causa destas perdas reside nas mais variadas situações e circunstâncias: desde a sua obsolescência a um acto violento, estas desapareções deixam um rasto muito ténue,

difícil de seguir, por resultarem sempre de um acto de destruição. Dependem, por isso, dos testemunhos que a comprovem.

Embora sobreviva através de documentos, a miragem não contempla necessariamente imagens, pelo que por vezes torna-se necessário o exercício de descodificação de linguagem que nos leve a entender determinado paradigma, obtendo a imagem através da manipulação de texto.

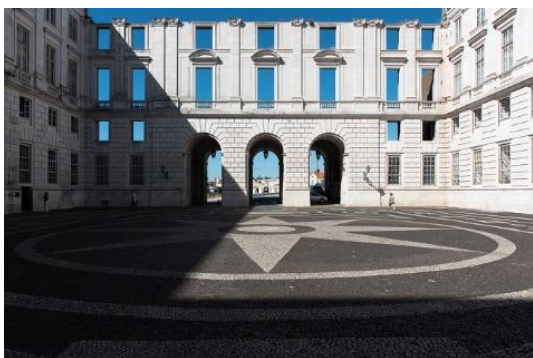


Fig. 4 - "Obra impossível": Alçado inacabado do Pátio do Palácio Nacional da Ajuda.

Obras impossíveis (utopias? Ficções?) são todas as obras que se projectaram, mas que no todo ou em parte, o projecto não corresponde á materialização prevista. São as obras abortadas. O seu interesse reside no potencial arquitectónico que não teve aplicação prática, quer seja por falta de verbas, pela mudança de circunstâncias de qualquer ordem, falta de meios tecnológicos para a concretização das obras, ou até pela impossibilidade ideológica da sua existência.

Cada uma destas categorias, correspondendo ao seu próprio grau de materialização, voltar-se-ia para o seu conjunto de questões esclarecedoras: Nas ruínas, são os vestígios do edifício em diálogo com o seu programa artístico e eventuais sobrevivências documentais; nas miragens e nas obras impossíveis, é toda a documentação que permita compreender o edifício.

Ao fim de um ano, praticamente, e depois de conviver com imagens de edifícios em várias fases de destruição, compreendi que as categorias de análise que havia criado para compreender o problema não eram mais do que pequenas directrizes, cuja aplicabilidade prática restringia um sem número de factores que ficavam de fora. O problema real era, na verdade, muito mais denso e intrincado do que parecia inicialmente.

A conclusão a que se chega é a de que a história da desmaterialização da arquitectura, assim como de toda a fábrica humana, é caótica, não-linear. Por mais que a sujeitemos a estruturas organizativas, essas mesmas estruturas são sempre abstracções de eventos que se processaram de um modo infinitamente mais complexo.

Ainda assim, quase como tabelas de valores subjectivos, proponho vários modos de analisar causas ou consequências que ajudem a organizar esta complexidade.

2.2 - Factores de Ruína e desmaterialização

“No dia em que uma estátua é acabada, começa, de certo modo, a sua vida. Fechou-se a primeira fase em que, pela mão do escultor, ela passou de bloco a forma humana; numa outra fase, ao correr dos séculos, irão alterar-se a adoração, a admiração, o amor, o desprezo ou a indiferença, em graus sucessivos de erosão e desgaste, até chegar, pouco a pouco, ao estado de mineral informe a que o seu escultor a tinha arrancado.” (Yourcenar, 1983, p. 49)

É impossível sistematizar as forças erosivas e os factores que levaram todas as obras do mundo á sua fragmentação ou perda. Na melhor das hipóteses, podem encontrar-se alguns indicadores dos modos como o património arquitectónico se pode fragmentar. Para aplicar estas ideias a casos concretos, lembram-se aqui alguns exemplos ocasionais que, de modo algum esgotam os casos e as possibilidades de abordagem.



Fig. 5 - Farol de Eddystone, Pedro Silva, 2015, óleo sobre tela, 60 x 40 cm. Este Farol foi destruído durante a grande tempestade de vento da Grã-Bretanha, em 1703.



Fig. 6 - Incêndio do Palácio de Coudenberg, 3 de Fevereiro de 1731, Bruxelas, óleo sobre tela.

I – Factores Naturais

Neste caso, a destruição causada é arbitrária. O resultado desta destruição não é, em nenhum momento, premeditado ou desejado. O factor destrutivo é a catástrofe natural, que pode assumir muitas formas. As representações de catástrofes naturais como forças destruidoras da civilização são frequentes especialmente no período romântico. Tempestades, inundações, tsunamis, avalanches, terremotos, ou a exposição continuada a forças erosivas de ordem natural, dão origem a constantes perdas patrimoniais sem intervenção de mão humana.

Estas manifestações da natureza são repetidas vezes citadas em trabalhos de pintura de Turner, por exemplo. Com o advento da fotografia, o trabalho de reportagem de um desastre torna-se mais versátil. Por exemplo: enquanto João Glama Stroberle, pintor sobrevivente ao terremoto de 1755, nos apresenta numa pintura uma alegoria ao terremoto, Arnold Genthe, sobrevivente ao terremoto de São Francisco em 1906, apresenta-nos uma série de fotografias que documentam um grande número de aspectos da cidade imediatamente após o terremoto.

II – Acidentes

Nestes casos, atribui-se a destruição a causas humanas, embora o resultado da destruição seja aleatório, e, aparentemente, não seja desejado por nenhuma parte. Incêndios Como o de Roma e de Londres, ou a explosão de Delft são alguns dos episódios que capturaram a imaginação dos pintores. Os cenários dessas obras não se comportam com a estabilidade inocente de uma paisagem, havendo antes uma propensão para a desordem. Os Naufrágios, se considerarmos o navio como forma de arquitectura flutuante, também são frequentemente referidos. Subjacente ao tema, poderá estar a ideia de tornar visível a incapacidade humana de agir perante um grau elevado de destruição. Ainda assim, parece existir um fascínio por este tipo de acontecimentos, suficientemente relevante para que se perpetue pela via das imagens.

III – Obsolescência

Sendo a noção de monumento histórico e artístico uma construção mental recente, surgida apenas em meados do século XIX, não será de admirar a perda de significativas obras de arte, que hoje considerariamos segundo critérios diferentes. Como tal, a noção de obsolescência parece ser a melhor forma de ler o desaparecimento de alguns edifícios. Para tal, há algo que desaparece ou que perde utilidade, dando lugar a uma nova realidade. A nova realidade a que se dá lugar não é necessariamente melhor que a realidade precedente. Obsolescência resulta apenas da alienação, por vezes premeditada, de determinado objecto, em detrimento de uma realidade nova. É o tempo de vida útil, por assim dizer; o ponto em que algo ultrapassado passa a ser visto como antiquado, passado, caído em desuso. Em casos extremos, pode ser uma vontade de coincidência com o paradigma do seu próprio tempo, obrigando a uma constante actualização.



Fig. 7 - Os Arquidukes Isabel Clara Eugénia e Alberto no Palácio de Tervuren em Bruxelas, Jan Brueghel, óleo sobre tela, Museu do Prado, Madrid.



Fig. 8 - O "Sonho de Vénus", pavilhão temporário de Dalí para a exposição universal de Nova Iorque, 1939.

Contudo, a obsolescência não resulta apenas na mudança ou na perda, mas também no abandono e degradação que causam a ruína. Por exemplo, evolução do arsenal de guerra obriga ao desenvolvimento de novos modelos na arquitectura, e por isso, a fortaleza abaluartada substitui o castelo nas suas funções. O êxodo rural deixa ao abandono aldeias e terrenos, trocados por uma vida urbana ou suburbana. Mais recentes, entram neste contexto as fábricas abandonadas, edifícios devolutos ou construções deliberadamente demolidas. Há ainda espaço para as arquitecturas temporárias, em que este factor é previsto. São maioritariamente os pavilhões de exposições e arquitecturas realizadas para feiras. Os edifícios realizados para a exposição universal de Paris de 1900 estarão entre os melhores exemplos de arquitectura temporária.

IV – Iconoclastia/ Violência Simbólica



Fig. 9 - Demolição da Igreja de Saint Jacques d'Abbeville, 2013.

Neste caso, o acto de destruição é deliberado, requerendo uma postura agressiva. Para além da destruição de matéria física, o acto iconoclasta desfere um golpe simbólico, pelo que a perda, intencionalmente, transcende a realidade física do objecto perdido, transformando-se numa mensagem. A direcção desta reacção iconoclasta pode associar-se a conotações políticas, religiosas, sociais e económicas.

A mudança de paradigma civilizacional, como a que se opera com a queda do império romano, por exemplo, leva á destruição de obras de arte, templos e edifícios públicos, e usa o restante como matéria prima. Isto acontece, em parte, porque se quer eliminar os vestígios da cultura precedente, cujo *modus operandi* era diferente do que se pretendia para o futuro.

Enquanto ferida simbólica, manifestações, revoluções, actos de guerra e terrorismo irão proporcionar destruição deliberada como parte do seu discurso. O simbolismo dado a essa destruição pode ser direccionado para um símbolo claro, como é disso exemplo a destruição da Bastilha, ou pode também ser diluído, como é o caso da destruição de centros urbanos de importância histórica durante a segunda guerra mundial, por exemplo.

Quanto aos símbolos religiosos, o protestantismo, o islão, e outros pontos de vista dissidentes, que não concordam com a paisagem construída do seu quotidiano, são a força motriz de reformas violentas do seu próprio tecido, como forma de uniformizar e sobrepor determinado sistema de crenças, silenciando-se o diálogo inter-religioso. Por outro lado, os iconoclastas pretendem diminuir a presença, influência e poder das instituições religiosas na sociedade, e para tal, a destruição das suas propriedades é parte da equação. Em França, centenas de edifícios religiosos poderão estar brevemente ameaçados de destruição, ou foram mesmo destruídos. O caso mais flagrante será talvez o da igreja de Saint Jacques de Abbeville, demolida em 2013 (fig. 9). Alegadamente, foram os custos de manutenção e restauro, e as insuficientes condições de segurança oferecidas pelo edifício que serviram como argumento para a sua demolição (Schiffer, 2016)

Há ainda os monumentos imprudentes: mausoléus, esculturas ou edifícios que se reportem a determinados regimes políticos, períodos históricos, ou personalidades dissidentes, cujos valores não são perduráveis. A destruição desses objectos rompe com o valor de memória intencional que esses objectos perpetuam. Não será raro, na europa de leste por exemplo, o derrube de estátuas dos políticos que aí governaram na segunda metade do século XX.

Em qualquer dos casos acima assinalados, O objectivo é criar danos morais, psicológicos, materiais, culturais, etc...

V – Parque temático Patrimonial/Turismo



Fig. 10 - Desgaste humano provocado na escadaria interior da Torre de Pisa.

De todos os casos, este será talvez o mais agridoce. Na sua essência, o turismo alimenta-se das realidades que destrói. O turismo moderno e as suas infraestruturas, de modo cada vez mais frequente, são responsáveis pela destruição do tecido étnico, cultural e patrimonial das culturas onde chega. No movimento oposto, os sítios onde chega são alvo de melhorias, requalificações, reabilitações, em cada vez menos sintonia com o contexto de recepção.

Centros históricos, monumentos e paisagens naturais são classificados de acordo com as virtudes que tem a oferecer. Consequente desta classificação, dá-se uma alteração urbana justificada pela disposição do património construído. O monumento de Abu Simbel é um exemplo de como a classificação e reconhecimento de importância cultural conseguem salvar o património.

Efeitos menos perceptíveis, mas erosivos, estão, por exemplo, na reconfiguração atmosférica. A intensa circulação automóvel nos centros urbanos, por exemplo, ajuda a provocar chuvas ácidas que aceleram a degradação do património. Em Coimbra, por exemplo, obras realizadas em pedra de Ançã, como a porta espicosa da Sé velha, e o portal da Igreja de Santa Cruz, são especialmente vulneráveis, e degradam-se a um ritmo acelerado que é, em parte, consequência deste problema.

A informatização e democratização do património tem como efeito colateral a sua visão como Parque temático. Os modos de viajar alteram consequentemente os modos de contactar com as obras, a sua percepção e, consequentemente, o modo como se fazem representar.

A massificação do turismo, e a necessidade de lhe conseguir dar resposta, nomeadamente a construção de infraestruturas para a hotelaria, obrigam a um processo de gentrificação, que em última instância, retiram ao lugar as qualidades identitárias que lhe foram reconhecidas. A identidade local é substituída por uma identidade global. O documentário *Bye Bye Barcelona* torna visível todas estas questões, apresentando-nos uma cidade completamente saturada com o próprio impacto turístico.

Por consequência, operam-se, portanto, dois tipos de perdas. A primeira, mais evidente, é a das infraestruturas que não consigam dar resposta ao parque temático patrimonial. A segunda, é a degradação das zonas que consigam fazer parte desses circuitos.

2.3 - A Percepção da Ruína – destruição, registo e restauro

(Modos de viagem, produção crítica e produção plástica)

A percepção das ruínas altera-se de contexto para contexto: geográfico, religioso, político, etc... Ao longo de todo este processo histórico, houve realidades que coexistiram, que se transformaram, desapareceram, foram substituídas, entre outros. No presente texto, a abordagem ao património em ruínas tem em conta, principalmente, o ponto de vista ocidental da questão. Trata-se de uma proposta de revisão sobre a ruína: como é que a ruína interage com o espectador ocidental, como é que a sua percepção se transforma ao longo do tempo, e que paradigmas de restauro lhe estão associados. Há três factores tidos em conta nesta análise:

O primeiro, será o modo de viajar. Num artigo dedicado ao património para a revista *Punkto* - “Tornos- Uma Escatologia turístico-patrimonial”, Rui Gilman propõe um modelo de análise que relaciona os modelos de viagem com o património (Gilman, 2015). Em resumo, as etapas do modo de viajar que o autor define são as seguintes:

Peregrinação (Idade Média)

Civilização da imagem – Sécs. XV-XVIII (Grand Tour)

Industrialização séc. XIX- c. 1930

Democratização 1945-1970

Informatização 1970-1990

Virtualização 1990 –

Estas etapas causam impacto nos modos de ler e usufruir o património construído. O modo de viajar de um determinado período é crucial para que se possa compreender o viajante, observador, e o modo como ele processa o observado. Esta sequência mostra também a crescente facilidade do acto de viajar, e a conseqüente redução da duração e densidade das viagens. O modo de viajar é um subproduto do paradigma civilizacional. Como tal, condiciona a leitura de um determinado período.

Em segundo lugar, é importante compreender a produção artística que se associa a esse paradigma. Como resultado da sociedade e dos costumes onde se insere, as obras de arte serão reflexas da sociedade do seu tempo.

E por último, é importante compreender a produção crítica, técnica e literária de obras que se debrucem sobre o restauro, sobre a ruína, e mais recentemente, sobre os efeitos do turismo.

Com base nestes três factores, proponho uma revisão cronológica da percepção do património enquanto entidade em transformação



Fig. 11 - Reciclagem de elementos romanos em construções cristãs: Templo de Antonius e Faustina, San Lorenzo in Miranda, Roma, Calvert Richard Jones, c. 1850, impressão em papel salgado, a partir de negativo em papel, Metropolitan Museum of Art, N.Y.



Fig. 12 - O anfiteatro de Arles, conforme se apresentava em 1666, Jaques Peitret, gravura, Bibliotheque Nationale de France. O Anfiteatro permaneceu neste estado até 1825, momento em que foi devolvido a um aspecto próximo do estado original



Fig. 13 - Vestígios do anfiteatro romano de Florentium (actual Florença). A existência de um anfiteatro é denunciada pela vista aerea da sua planta, conservada pelos edificios que o substituíram, junto da Piazza de Santa Croce.

I – A idade média – A ruína como matéria prima

Para a civilização europeia, a questão da ruína parece começar a ganhar peso com a queda do império romano. Uma civilização tecnologicamente avançada, mas sujeita a um paradigma religioso diferente da sociedade que se lhe vai sobrepôr, deixa alienado todo o património que sobrevive. Os castelos e as igrejas são os novos organizadores do território.

Na idade média, a peregrinação é talvez a principal forma de viagem. Com a queda do império romano, o cristianismo adquire uma centralidade na vida quotidiana que foi conquistando aos poucos, ainda antes do imperador Constantino oficializar a religião. Contudo, a imagem pagã, lida ou transmitida pelas realizações tecnológicas e artísticas do império romano não se desvaneceu logo com este imperador. Na sequência da queda do império romano, evento violento e algo iconoclasta, o paradigma religioso cristão toma conta do mundo onde previamente se erguiam as realizações romanas. Desprezados, os vestígios desse império não foram considerados relevantes para a vida medieval, do ponto de vista simbólico e artístico. Antes, eram considerados um estorvo ao desenvolvimento urbano das cidades e outros territórios, e serviam como pedreiras de novas construções, adaptados às novas necessidades, ou deliberadamente destruídos, o que contribuiu para uma destruição e desmantelamento de grande parte do património romano.

Para a religião cristã, as ruínas do império romano não eram mais do que um comprovativo material de que a cristandade triunfou, erguendo-se literalmente das ruínas de um império. A visão das ruínas, na melhor das hipóteses, contribuía então para a confirmação dos modelos sociais da idade media, no que a religião diz respeito. Não existem para este tempo elementos de análise que permitam valorizar a herança clássica.

II – Renascimento – A Ruína como material didático

É com o Renascimento que surge um interesse renovado pelo passado clássico. Na tratadística, autores como Palladio, Serlio, entre outros, olham com atenção para o passado clássico, para tentar retirar dele elementos úteis ao paradigma do seu próprio tempo

Haverá, portanto, uma reciclagem dos modelos clássicos, baseada na contemplação da ruína como material didático, de consulta, mas sem uma consciência histórica desenvolvida. Na melhor das hipóteses, a ruína terá adquirido o seu valor de antiguidade. Com efeito, Francisco de Holanda seria enviado a Itália para desenhar as suas “antigualhas”. O valor dos fragmentos parece ser lido independentemente do contexto, pela sua qualidade estética.



Fig. 14 - Motivo "Serliano" na Basílica Palladiana, Vicenza, Andrea Palladio.



Fig. 15 - Motivo "Serliano" na Villa Adriana, Tivoli, Roma.

III – do renascimento ao Neoclassicismo - O estudo da ruína



Fig. 16 - Capriccio de uma igreja de planta centrada, com portal gótico, numa praça, Canaletto, c. 1753-55, óleo sobre tela, 100,3 x 144,7 cm, Arundel Castle.



Fig. 17 - Capriccio com a ponte do Rialto, segundo Projecto de Palladio, Francesco Guardi, 1744, óleo sobre tela, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Em meados do século XVII, dá-se o surgimento do Grand Tour como paradigma de viagem. Mais do que uma viagem de estudo demorada, trata-se de um ritual de passagem para a idade adulta. Didática e ampla na geografia, torna-se popular entre os círculos mais restritos da nobreza e alta burguesia.

A Descoberta das cidades de Pompeia e Herculano renovam o entusiasmo relativo á antiguidade clássica. A qualidade com que se preservaram estas ruínas fez delas uma cápsula do tempo.

No entanto, as escavações de Pompeia não são conduzidas com qualquer rigor, do ponto de vista arqueológico. Pode dizer-se que nos primeiros anos em que esta cidade é posta a descoberto, ter-se-ão extraviado artefactos, que começaram a circular como mercadoria para as elites. Pouco contava o contexto original da peça, desde que fosse autêntica. Com isso, perderam-se indícios que hoje nos dariam uma leitura mais completa desta cidade soterrada.

A crítica ao modo como as escavações estavam a ser conduzidas vem de Winckelmann. O seu parecer pouco favorável pode ter contribuído para maior ponderação e método nos modos de proceder da arqueologia.

Na pintura, gravura e desenho, a partir deste momento, parece surgir um interesse pela representação de caprichos com ruínas. O Capriccio (Capriccio) é uma pintura ou desenho de paisagem idealizada pelo pintor. Neste caso, a obra de pintura não é devedora de um projecto idealizado por um arquitecto, podendo debruçar-se criativamente na formulação de arquitecturas utópicas, sem nenhum prejuízo para o mundo da arquitectura. Claude Lorrain, Thomas Cole e Giovanni Paolo Panini são exemplos de autores. Aparte isto, a ruína vai conquistando autonomia como tema. Inicialmente, os ambientes são ainda relativamente contidos, adquirindo uma crescente carga dramática com o romantismo.



Fig. 19 - Vista da Acrópole de Atenas, Leo von Klenze, 1846, óleo sobre tela, 102,8 x 147,7 cm, Neue Pinakothek, Munique.

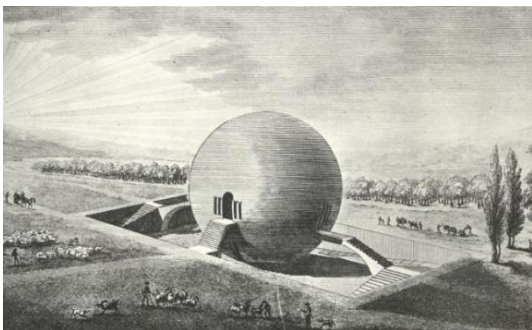


Fig. 18 - "Maison des Gardes Agricoles de Mauperthuis", Claude Nicolas Ledoux, 1770.

Num caminho ligeiramente diferente do capriccio, surge um verdadeiro interesse pela compreensão do património antigo. Num movimento talvez impulsionado e alimentado por Winckelmann, mais do que por Piranesi, dá-se uma revisão e estudo da cultura clássica. A estruturação deste estudo irá permitir, retroactivamente, que alguns processos de reconstituição visual de obras clássicas possam acontecer. Para o efeito, recorde-se a vista da acrópole de Atenas, da autoria de Leo Von Klenze (fig. 18). A obra serve como prova do envolvimento do autor no interesse pela compreensão visual do aspecto da antiguidade clássica, ao mesmo tempo que confirma o interesse da época por essas questões. Em posturas mais rigorosas, e com interesses mais académicos, haveriam de seguir-se reproduções de obras que permitam estudar o património.

Para além destas abordagens, existe o neoclassicismo dito utópico. Alguns autores como Étienne Louis Boulée e Claude Nicolas Ledoux, ficcionando a partir da linguagem clássica, concebem projectos utópicos, alheios à tecnologia disponível, numa escala megalómana, e de grande ousadia em relação ao espírito do tempo.

IV – Romantismo - A ruína como sintoma civilizacional

No romantismo, a visão e o interesse pelas ruínas é um sintoma de decadência moral e social. A ruína é objecto de contemplação, símbolo de uma era perdida. Este interesse surge aliado a uma melhoria dos meios de locomoção. Os caminhos de ferro permitem uma melhor circulação, o que permite um contacto directo com o património a um maior número de indivíduos. Ao mesmo tempo, alguns elementos do património passam a ser designados como monumentos históricos. As ruínas deste período parecem apropriadas á luz de uma interpretação mais poética e filosófica, do que histórica ou concreta. As liberdades

garantidas aos pintores pela capacidade de invenção não permitem, em significativa parte dos casos, fazer daquelas obras uma prova documental de determinada ruína. Mais ainda, as ruínas representadas pelos pintores são mais do domínio da invenção, do que da representação de referentes reais, sendo, portanto, uma continuação natural do capriccio barroco. Autores deste tema vão desde Hubert Robert a Caspar David Friedrich.

De forma a reparar os efeitos da passagem do tempo, foram-se desenvolvendo noções de restauro. Na cronologia, na acção e no espaço, não são unânimes as posições ocupadas pelos seus praticantes. Ainda assim, vale a pena mencionar que a teorização sobre conceitos em torno da ruína, como restauro, reconstrução e reconstituição, parece iniciar-se neste ponto. As opiniões dividem-se. Não existe uma, mas várias formas de cuidar da paisagem construída entendidas como correctas pelos seus autores. O que muda, é o compromisso com o passado e com a passagem do tempo. No século XIX existem essencialmente duas posturas contraditórias



Fig. 20 - "Autêntico": Fondaco dei Turchi, John Ruskin, aguarela sobre papel.

John Ruskin é a favor da preservação. O património faz sentido do modo que nos chega. O seu estado pitoresco é autêntico. Restaurar tira autenticidade. O discurso de Ruskin, no entanto, é a continuação de um discurso romântico, onde as ruínas são sobrevalorizadas, relativamente a outros períodos. Hubert Robert, Piranesi e Friedrich, são de algum modo autores que giram em torno das ruínas, e constroem parte significativa da sua obra em torno deste tema. Como tal, a identidade visual da ruína nesta época é bastante premente. As marcas do tempo não devem ser eliminadas. Deve manter-se o que nos chegou, sem o alterar, para que as gerações futuras possam usufruir do desgaste e da violência com que a fábrica humana atravessou o tempo.



Fig. 21 - "Restaurado": Castelo de Carcassonne, França.

Viollet le Duc, no entanto, é a favor do restauro. Ao contrário das afirmações de Ruskin, le Duc acredita que restaurar é um dos melhores caminhos a seguir, porque devolve as obras devolutas a sua eventual dignidade perdida. Contudo, estas ideias contrariam a natureza de obras que se sujeitem a um restauro. No entender deste autor, restaurar não significa reparar, nem devolver ao estado original: significa antes criar a melhor obra

possível a partir do original, a criação de um novo estado que pode nunca ter existido, que aceita as transformações tecnológicas, tendo em vista a consolidação do património, com base no estilo em que a obra se insere. Restaurar pode ser um acto criativo que confere dignidade à obra que a ele se sujeite. Entre as obras mais relevantes do autor está o restauro do Castelo de Carcassone (fig.21).

Já no início do Século XX, também Alois Riegl se pronuncia sobre o património. Na sua obra “O culto moderno dos Monumentos”, de 1903, Riegl defende a ideia de que restaurar interfere na leitura da obra, e muda-lhe os critérios de análise a que está sujeita. O restauro, portanto, deve ser pensado de acordo com o tipo de obra que a ele se sujeita



Fig. 22 - Dresden após bombardeamentos na segunda Guerra Mundial, 1945.

V – O século XX – pensar a ruína e o património

No século XX, o turismo continua a sua trajetória ascendente. O nascimento do turismo moderno extingue o Grand Tour como paradigma de viagem. A noção de monumento histórico começa a adquirir contornos nacionalistas, e o turismo é a forma de fazer propaganda aos símbolos das nações.

Data de 1931 a Carta de Atenas. Resultado de um colóquio, esta carta pretende regulamentar os modos de pensar e fazer o restauro e a reconstrução. As transformações sociais ou a releitura desta primeira carta fará com que a mesma seja revista e substituída por outras, actualizadas (Carta de Veneza; Carta de Burra, etc...).

A melhoria da qualidade de vida conseguirá transformar a viagem de lazer no principal modo de viajar. As classes mais baixas, adquirindo o poder de viajar, não o fazem como forma de aprendizagem, mas por lazer. Como consequência, a cultura ociosa que daí resulta terá repercussões na paisagem: hotéis, estâncias balneares, etc...



Fig. 23 - Interior of Coventry Cathedral, 15 November 1940, John Piper, 1940.

A segunda guerra mundial constitui uma quebra na viagem de lazer. No percurso, transforma em ruínas uma boa porção do património europeu construído, principalmente no centro e norte de Europa. Cidades como Dresden (fig. 22), Berlim e Frankfurt irão alterar irreversivelmente a fisionomia. No Japão, as cidades de Hiroxima e Nagasaki foram obliteradas violentamente.

No campo artístico, fizeram-se sentir algumas reacções e respostas, por vezes pouco evidentes. Por exemplo, em resposta à destruição da Catedral de Coventry, John Piper produz uma pintura onde representa as ruínas de acordo com uma postura muito pessoal (fig. 23).

VI – Ruína, património e parque temático.

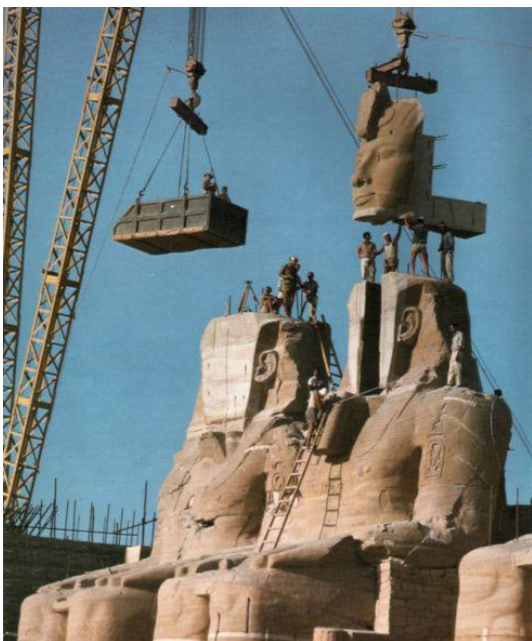


Fig. 24 - O monumento de Abu Simbel em 1967, a ser novamente montado, levado para uma localização segura, devido à subida do nível das águas provocado pela barragem do Assuão.

Na segunda metade do século XX, acelera-se o número de transformações associadas ao património. Essencialmente, irá instrumentalizar-se o património cultural, para que dele se possa tirar o máximo proveito, até então desperdiçado. A mudança de paradigmas que se vai operando transforma o modo de contactar com o património.

Albert Speer é um dos mais significativos contribuidores para a questão das Ruínas. Por volta dos anos 60, o autor formula uma teoria que já vinha a desenvolver desde antes da segunda guerra mundial, sobre o valor de Ruína. Para Speer, a ruína é um estado inevitável da arquitectura. Como tal, será dever do arquitecto, ao conceber edifícios, prever a ruína dos mesmos, a qual, idealmente, deve ser dotada de um sentido estético. Deste modo, as ruínas do futuro devem aparentar a grandeza daquilo que terão sido os edifícios no seu tempo de uso. Já no século XIX, Joseph Gandy, numa iniciativa semelhante, previa numa aguarela, as ruínas do projecto de John Soane para o edifício do “Bank of England”, por exemplo.

A institucionalização do património parece uma forma de o proteger. A Unesco cria a lista de Património mundial, onde inclui os tesouros culturais. O projecto de conservação de Abu Simbel (fig. 24) é uma das campanhas

exemplares desta vontade de preservação. Mas para quem foi salvo este monumento? Para o Egipto? Para o mundo? Para os turistas? Para a História da Arte? Para os historiadores e arqueólogos?

O próprio modo como decidimos salvar, preservar ou revitalizar o património, também indica com que postura ou interesse incorremos no acto de salvaguarda.

Por consequência, iniciativas deste tipo vão transformando o património cultural em parque temático patrimonial. Inicialmente, o impacto destas convenções não se faz sentir como prejudicial – muito pelo contrário – mas terá efeitos negativos á medida que os fenómenos iniciados neste período, e a herança dos fenómenos de períodos anteriores começa a ganhar peso.

VII – A aventura do património

A virtualização progressiva do turismo e dos modos de viajar retira-lhe seriedade. Na cultura visual, o arqueólogo transforma-se em aventureiro. Os filmes de Indiana Jones são disso sintoma. Há uma perda de seriedade, causada pela abrangência cada vez maior de um público alvo. A cultura é outro produto que passa a estar disponível para consumo. O ritmo a que acontece este crescimento dos números do turismo não nos parece hoje saudável. O documentário *Bye Bye Barcelona* é uma resposta a esta preocupação. Outros centros urbanos de importância cultural sofrem do mesmo problema.

Um factor que não pode ser ignorado é a degradação ambiental. As formas de poluição serão também responsáveis pela aceleração dos processos de degradação do património. De modo contínuo, acelerado e irreversível, vemos a velocidade do tempo nos objectos com maior clareza, não sendo esta nossa percepção um bom sintoma.

Algumas formas de vandalismo gratuitas tornaram-se mais fáceis, e a outro patamar, a realidade burocrática de muitas infraestruturas condena-as ao desaparecimento.



Fig. 25 - Demolição de Pruitt Igoe. Frame do Filme "Koyaanisqatsy" (1982), de Godfrey Reggio.



Fig. 26 - September, Gehrard Richter, 2005, óleo sobre tela, 52,1 x 71,8 cm, Museum of Modern Art, N.Y.

No campo Habitacional, podemos dizer que a proposta modernista não colheu os resultados pretendidos. Pruitt Igoe, projecto de habitação urbana em St Louis, de 1954, da autoria de Minoru Yamazaki, é disso exemplo. Não há unanimidade nas opiniões acerca deste projecto. No filme de 1982, "Koyaanisqatsi (Life out of balance)", de Godfrey Reggio, este bairro surge degradado, prestes a ser demolido, assim como outros edifícios modernistas em demolição (fig. 25). Estes aparecem como sintoma de uma espécie de romantismo, uma humildade perdida pela civilização. É como se a modernidade produzisse ruínas, deliberadamente. O colapso que aí se dá, não é apenas o daquele grupo de edifícios, mas o do sonho da modernidade. Por outro lado, o documentário "The Pruitt Igoe Myth", mais recente, tenta demonstrar o oposto. Não existe unanimidade acerca deste assunto, embora se possa considerar um marco na história da habitação urbana.

A verdade é que parece existir uma discrepância entre a oferta e a procura, que levou a que muito património construído (habitacional, industrial, etc.), se visse desprovido de qualquer ocupação. Gerou-se uma bolha no mercado imobiliário, que colapsou em 2008, arrastando consigo consequências para os anos seguintes.

Detroit, por exemplo, tendo colapsado economicamente, vê alienarem-se numerosas unidades de património que a tornam parcialmente uma cidade fantasma, de dimensão despropositada para a vida que realmente acolhe. O seu colapso industrial, entrega ao abandono as estruturas que outrora lidavam com o fluxo humano que lhe dava propósito (existem propriedades nos arredores de Detroit cujo preço base é de um dólar) (Wei, 2018).

Aparte isto, multiplicam-se os fenómenos de gentrificação, especulação imobiliária, e musealização do espaço urbano, que deverão ser uma realidade paradigmática aparentemente válida para os próximos anos.

3 - Campo de Possibilidades

Método(s) de Abordagem

De modo a extrair significado dos referentes (directos, indirectos, materiais, visuais ou escritos) o contacto com o caso de estudo escolhido é mediado por uma abordagem prospectiva, ou seja, não intrusiva.

O modelo seguinte é uma hipótese de abordagem, caso seja possível actuar deste modo. Trata-se de um inventário de questões a dar resposta, para depois se proceder ao trabalho prático. Embora se coloquem aproximadamente as mesmas perguntas aos vários casos, a ordem pela qual as perguntas surgem poderá ser diferente, e por vezes não parece possível ou necessário responder a todas as questões:

1 - Localizar a construção, de modo a compreender a sua envolvência e hipotéticas condicionantes geográficas, urbanas, etc... Eventualmente, se possível, visitar e efectuar registos do local.

2 - Contextualizar historicamente o edifício, e as transformações de que poderá ter sido alvo.

3 - Caso seja Possível, tentar compreender a(s) planta(s) da construção/ distribuição dos espaços.

4 - O local foi identificado com alguma informação base acessível ao visitante, está assinalado pelo turismo? Como se relaciona com a noção de parque temático patrimonial? (isso é relevante para o edifício em questão?)

5 - Aspectos técnicos do edifício, tais como a data da construção, o seu estilo, o autor, materiais de construção, entre outros. Através destes, perceber que continuidades ou rupturas, documentadas, existem relativamente ao contexto de implantação.

6 - Perceber quais as peculiaridades do edifício que funcionam como marca distintiva (singularidades)

7 - Tentar perceber se existem descrições antigas em texto ou imagem (pinturas, desenhos, gravuras, fotografias, etc...), de como seria o edifício numa fase anterior.

8 - Se possível, tentar encontrar paralelismos entre o edifício em questão, e outros de características semelhantes, como por exemplo o mesmo autor, estilo, data, local, finalidade, etc...

9 - Pressupor e elaborar hipóteses de reconstituição, quanto às estruturas que ruíram ou foram alteradas, sempre com base nas condições do edifício original, e ao que ele se permite (ter em conta uma fenomenologia dos estilos). Se possível, corroborar as hipóteses com base em documentos visuais ou escritos.

10 - Perceber qual o motivo que levou o edifício a ser abandonado/demolido/ruir/desaparecer? Em suma, qual o motivo que justifica abordar o edifício?

A lista de perguntas poderia alongar-se, mas as questões não seriam muito diferentes. Com base no material recolhido, numa primeira fase, procede-se a realização de desenhos ou modelos tridimensionais de compreensão e interpretação. As opções que vão surgindo vão sendo trabalhadas e refinadas, sempre na direcção das opções mais prováveis. Depois de chegar a um resultado convincente, que seria a hipótese de reconstituição mais provável, os desenhos podem dar origem a desenhos mais precisos e a pinturas. De futuro, o formato das obras está em aberto, podendo uma obra ser constituída por mais do que uma vista, ou compor-se por mais do que um objecto. Preferencialmente, penso desenvolver obras de pequena escala, cujos suportes ou modos de trabalhar a imagem se identifiquem com o que está representado. Isto, porque o tamanho reduzido de cada um dos componentes do trabalho permite a montagem de uma constelação de imagens relacionadas entre si, facilitando-se deste modo a leitura de um mapa mental de relações entre os vários objectos. Em tamanhos maiores, cada um dos objectos reclamaria mais atenção e autonomia, prejudicando a formação desse mapa de relações que se pretende mostrar. Esta circunstância foi notada com o desenvolvimento dos casos de estudo abordados.

Esporadicamente, quando se justificar, podem adicionar-se elementos compositivos que completem o significado ou estrutura da obra (reprodução parcial ou integral de objectos que se liguem á história do edifício, tais como, esculturas que lhe tivessem pertencido, citação de outras pinturas, representação em vistas panorâmicas, etc..). Preferencialmente, estes elementos devem estar relacionados com o edifício em questão o mais possível. Idealmente, os resultados obtidos acrescentam imagens á cultura visual do referente escolhido. A proposta de trabalho, na medida do possível, visa o esclarecimento visual da identidade perdida de um edifício, juntando os seus fragmentos num todo que faça sentido.

O posicionamento pessoal relativamente a estes edifícios varia de caso para caso, dependendo do tipo de imóvel, qualidade estética, importância histórica, valor económico, etc..., mas em grande parte dos casos, existem perdas patrimoniais condenáveis, correspondendo a uma perda de identidade cultural, patrimonial, artística, etc... É claro que o património deve ser operativo, fazer sentido e estar em sintonia com o nosso tempo, mas podendo ser feita uma gestão mais ponderada, que tenha em vista as consequências da sua perda, mantendo em aberto possibilidades para o futuro, poderíamos tirar do património mais rico proveito. Não estando essas escolhas a ser feitas, estamos a prejudicar o tecido cultural da nossa paisagem. Lembro, no entanto, que é necessária sensatez para deixar que as gerações vindouras possam moldar a paisagem com a mesma legitimidade que nós.

As imagens que proponho realizar são ficções convincentes dos edifícios em causa, e correspondem a uma idealização que elimina, sempre que possível, os vestígios da passagem do tempo nessas obras de arquitectura. Penso que mais do que uma negação do tempo, as imagens que proponho seriam uma falsificação do tempo, ao fazerem uma idealização dos programas arquitectónicos e artísticos do passado, que podem nem sequer ter-se materializado. Penso que para desenvolver um trabalho sólido com estas preocupações é importante conhecer obra de pintores e desenhadores de ruínas, assim como o trabalho de teóricos e técnicos do restauro, e aprofundar, na medida do possível, conhecimentos sobre história da arte e arquitectura, pois o discurso constrói-se a partir destes. O trabalho consiste por isso em compreender programas cripto-históricos do mundo da arquitectura.

Casos de estudo possíveis

Em função da postura académica requerida nesta iniciativa, foi necessário fazer escolhas selectivas, que deixam de parte material de trabalho com potencial para futuras abordagens.

Numa fase inicial, para compreender a dimensão do assunto que propus trabalhar, realizei um levantamento do património português desaparecido, arruinado, incompleto, ou somente projectado. Com este levantamento, grosso modo, encontrei cerca de 1200 unidades de património arquitectónico em todo o país, susceptíveis de uma abordagem plástica neste mestrado. Embora nesta etapa não possa dar uso à grande maioria do material recolhido (dada a quantidade de casos), foi importante compreender a distribuição geográfica dessas obras, e o modo como este levantamento espelha a ocupação do território, a densidade geográfica, o modo como o património se repercute na documentação existente, ou ainda, como ele conserva indícios de reforma nos espaços rurais e urbanos. De todos estes casos, haveria mais tarde de seleccionar 40, para os quais pensei em propostas elaboradas por escrito, e que seriam instruções para a abordagem dos possíveis casos de estudo. Nesta fase, estando ainda pouco definido o território em que viria de facto a actuar, fui começando várias dessas propostas em simultâneo. Desse primeiro momento de produção, resultaram alguns trabalhos que carecem de uma unidade formal, de um programa de abordagem claro, e de uma justificação densa e clara.

Apercebi-me que quanto mais avançava nessas propostas, mais tempo era requerido para as esclarecer, e conseqüentemente, surgiam nelas mais aspectos dignos de esclarecimento. O volume de trabalho aumentaria consideravelmente, á medida que surgiam estes novos assuntos, de tal modo que querer dar-lhes resposta resultaria certamente em alguma ingenuidade. Após uma nova selecção criteriosa, compreendi que não seria possível dar resposta em tempo útil, a todos esses casos de estudo, com a profundidade que merecem, ou o tempo que requerem para uma correcta desenvoltura. Decidi reservá-los para uma época posterior. Tal não impediu a formulação de desenhos para eventuais propostas plásticas. Entre estes que não continuaram a ser desenvolvidos, estão os seguintes:

A primeira iniciativa neste sentido há de ser uma representação da casa Barroso Pereira, no Porto. Da autoria de Nicolau Nasoni, esta casa foi construída em 1750, e demolida em meados de 1960. A proposta era a realização de uma pintura a partir de uma fotografia, em que para além de colorir o cenário, tentaria limpá-lo de tudo o que fosse prejudicial para a leitura da volumetria dos edifícios. Além disto, iria pesquisar nas fotografias os elementos menos nítidos, e tentar esclarecê-los nesta pintura. O resultado obtido colou-se demasiado ao referente, é dotado de algum despropósito, e a natureza do objecto produzido não permite reflectir sobre as implicações formuladas. Este trabalho terá sido importante para mudar de direcção no trabalho plástico.



Fig. 27 - Casa Barroso Pereira, 2017, acrílico sobre tela, 60 x 75 cm.



Fig. 28 - Modelos de Igrejas desaparecidas de Lisboa: Igreja da Madre de Deus de Xabregas (seg. Dirk Stoop), São Vicente de Fora (medieval), Igreja de São Paulo, Igreja de Santa Catarina, Igreja de São Nicolau, Igreja da Misericórdia (hoje Conceição Velha), Igreja da Trindade, igreja de São Sebastião do Terreiro do Paço (seg. Francisco de Holanda), e Igreja de Santa Maria da Divina Providência (seg. projecto de Guarino Guarini).

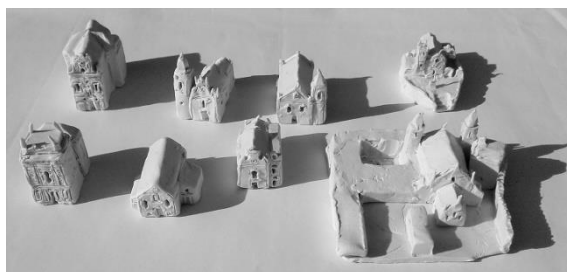


Fig. 29 - Modelos de igrejas desaparecidas no Porto: Capela de Nossa Senhora do Ó, Igreja de São Domingos, Capela do Bonfim (anterior à igreja actual), Capela da Batalha, Convento de Santo Elói, e Capela de Santo André (no actual largo dos Poveiros).



Fig. 30 - Modelo de Igrejas desaparecidas em Coimbra: Igreja de São Pedro, Igreja de São Salvador, Igreja de São Bento, e Igreja de São Cristóvão.

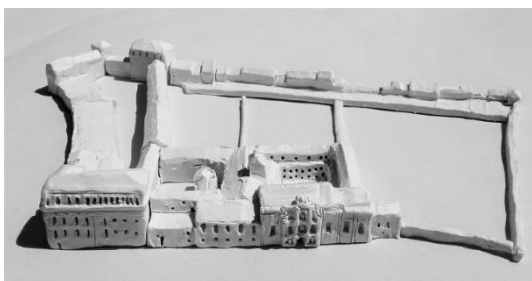


Fig. 31 - Proposta de reconstituição do Convento dos Remédios, Braga, pasta de modelar.



Fig. 32 - Proposta de Reconstituição do Castelo de Braga em meados do século XIX, pasta de modelar.

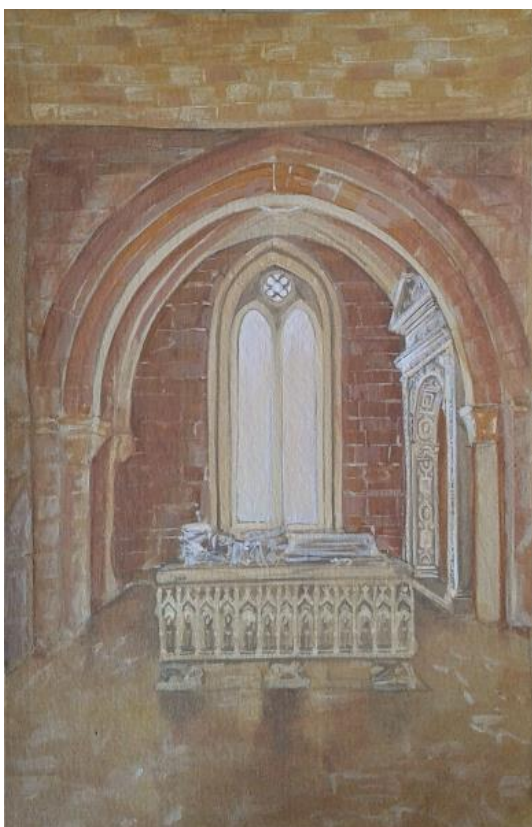


Fig. 33 - Proposta de localização original do túmulo da Rainha Santa Isabel, no coro da Igreja de Santa Clara-a-Velha, Coimbra, 2017, acrílico sobre papel, 15 x 10 cm.

Depois deste trabalho, foram realizadas algumas maquetes de edifícios religiosos desaparecidos, que tem por base a documentação visual que delas existe. Foram selecionados edifícios das cidades de Lisboa, Porto e Coimbra. Muitos destes edifícios não tem ainda representações que resolvam a sua volumetria, pelo que considerei pertinente optar por esta solução.

Além destes, foi realizada uma maquete do convento dos Remédios, em Braga. De todos os trabalhos maquetizados desta fase, Este seria aquele com mais potencial para uma abordagem plástica, tendo mesmo dado origem a um levantamento documental. No entanto, seriam necessárias mais informações para obter uma abordagem pertinente, e por isso, a iniciativa não avançou como previsto.

Também em Braga, realizei uma proposta de reconstituição do castelo em meados do século XIX, que também não avançou por motivos semelhantes.

Na sequência do levantamento efectuado, visitei o Convento de Santa Clara-a-Velha, tendo em conta as possibilidades de abordagem que este convento prometia. A visita a este monumento tornou claro que não seria possível reunir num trabalho o conjunto de possibilidades oferecidas por este monumento. Era possível estudar a variedade de azulejos, propor uma reconstituição do seu retábulo, colocar o túmulo da Rainha Santa Isabel no seu local original (fig. 33), e ainda reconstituir os vários espaços interiores do convento. Abdicar de qualquer uma das propostas teria sido uma perda significativa. A solução para uma abordagem a este monumento há de ser semelhante á solução encontrada para o trabalho relativo ao convento de Monchique, de que falo adiante. Não seria possível “resolver” este trabalho num único objecto.

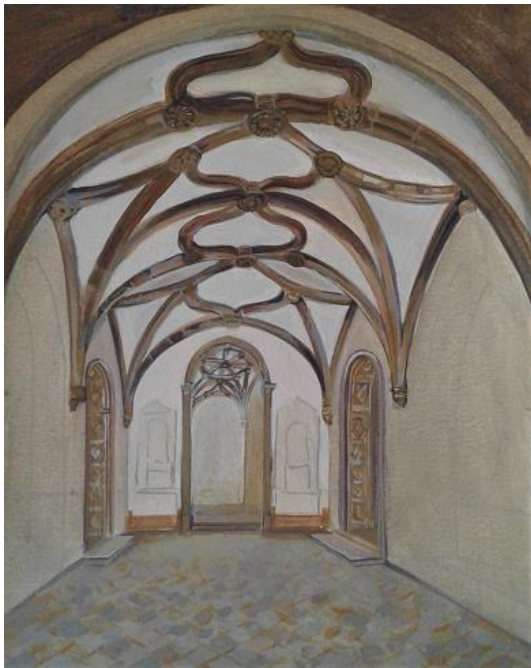


Fig. 34 - proposta de reconstituição da volumetria interior original da Igreja Paroquial de Santa Cruz (hoje café Santa Cruz), Coimbra, 2017, acrílico sobre papel, 20 x 15 cm.

Ainda em Coimbra, A igreja Paroquial de Santa cruz (hoje café Santa Cruz), ficaria por abordar devido á necessidade de mais esclarecimentos, e à possibilidade de abordar esta igreja num panorama pictórico mais completo.

O pátio do Hospital de Santo António, no Porto, de acordo com o seu projecto original, teria prevista a construção de uma capela de planta centrada, da qual existem apenas desenhos da planta, e um dos alçados. Propunha neste caso uma visualização tridimensional desta capela de acordo com a sua disposição de luz natural. Uma das ideias em mente para o trabalho era a realização de uma estereoscopia da capela, o que não aconteceu. No entanto, a iniciativa deu origem a um modelo tridimensional da capela, inserida no pátio, e de acordo com a disposição de luz natural (matinal) que incidiria sobre o edifício.



Fig. 35 - Proposta de Reconstituição do Pátio do Hospital de Santo António do Porto, de acordo com o projecto original, 2017, pasta de modelar.

Noutro caso, propunha a realização de um trabalho dedicado ao Solar de Lamas, em Paranhos, perto do Polo universitário. Tendo chegado a visitar o local, realizei a partir dele um pequeno modelo e alguns desenhos: vistas do local, e apontamentos relativos ao movimento e ocupação do espaço que pude observar. No entanto, surgiram problemas para a representação deste espaço. Por exemplo, a Capela do solar, em ruínas, tem a sua fachada revestida por trepadeiras, que tornam impossível vê-la. A única forma de conhecer a fachada da capela é através da sua descrição, feita para a Direcção Geral do Património Cultural. É natural que esta descrição não consiga dar uma resposta clara sobre todos os elementos decorativos que possam aparecer. De qualquer modo, era difícil pronunciar-me sobre uma realidade que estava perante mim, embora coberta por algo que impedia a sua apreensão. Bastava remover as trepadeiras para poder confirmar as hipóteses de restauro. Mas com que autoridade poderia alterar o caso de estudo? Aqui, colocam-se questões quanto á postura e á qualidade das intervenções face aos possíveis caso de estudo.

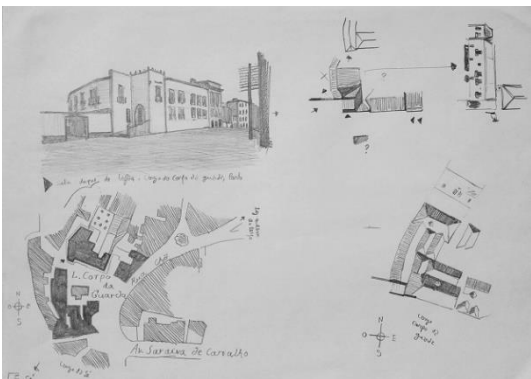


Fig. 36 - Apontamentos sobre o Solar do Duque de Lafões, 2017, grafite sobre papel, 21 x 29,7 cm

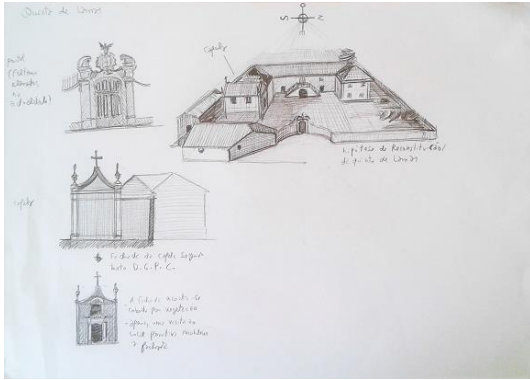


Fig. 37 - Aspectos da configuração exterior da Quinta de Lamas, Paranhos, antes de uma visita ao local, e de acordo com informação documental, 2017, grafite sobre papel, 21 x 29,7 cm.

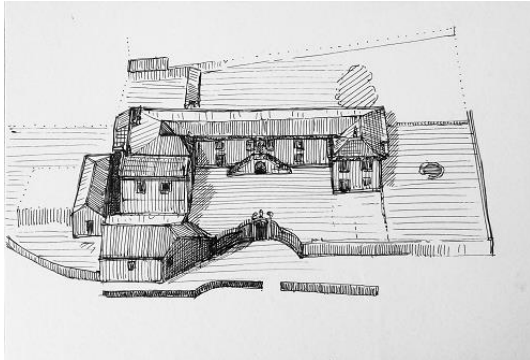


Fig. 38 - Vista geral da Quinta de Lamas, após uma visita ao local (fachada nascente), 2017, esferográfica sobre papel, 10 x 15 cm.

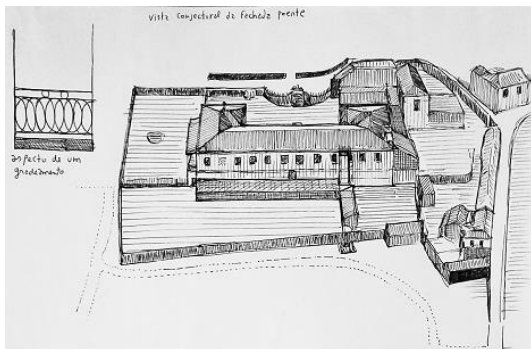


Fig. 39 - Vista geral da Quinta de Lamas após uma visita ao local (Fachada Poente), 2017, esferográfica sobre papel, 21 x 29,7 cm.



Fig. 40 - Vista sobre o Solar da Quinta de Lamas. Ao centro, a Capela do Solar, 2017, esferográfica sobre papel, 10,5 x 14,8 cm.

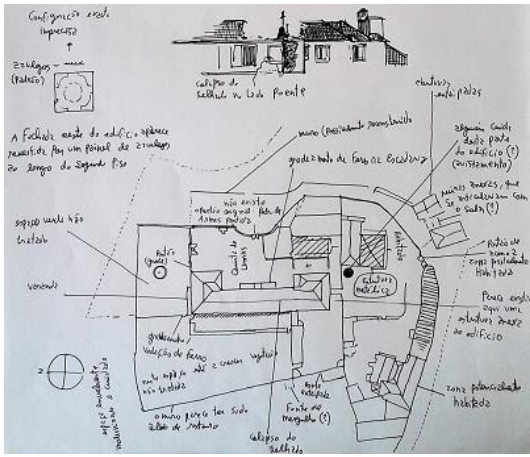


Fig. 41 - Indicações sobre a planta do Solar da Quinta de Lamas (detalhe), 2017, esferográfica sobre papel.



Fig. 42 - modelo tridimensional do Solar de Lamas, 2017, pasta de modelar.



Fig. 43 - Quinta da Bonjóia (2017).



Fig. 44 - Proposta de reconstituição de uma vista sobre a Casa da Prelada, com a conclusão da volumetria originalmente prevista, 2017, acrílico sobre papel, 10,5 x 14 cm



Fig. 45 - Vista da Casa da Prelada (2017).

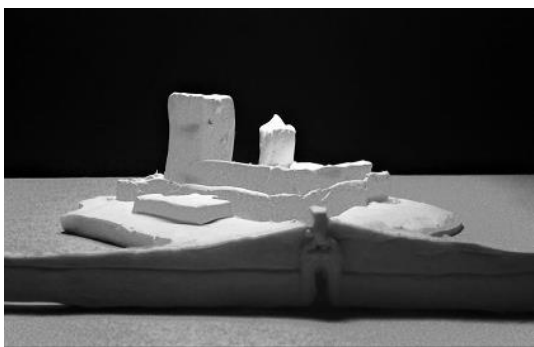


Fig. 46 - modelo tridimensional do castelo de Almeida, 2017, pasta de modelar.

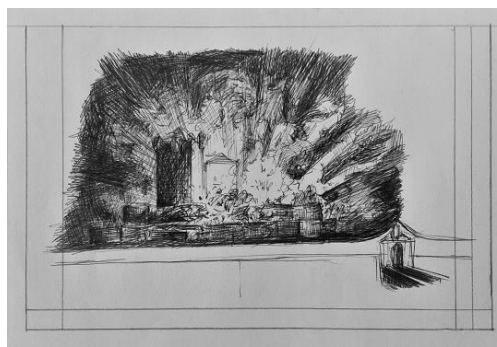


Fig. 47- Estudo de enquadramento para a explosão do Castelo de Almeida, 2017, esferográfica e grafite sobre papel, 10,4 x 15,2 cm.



Fig. 48 - desenhos para a explosão do Castelo de Almeida, 2017, grafite sobre papel, 21 x 14,8 cm.



Fig. 49 - Estudo para a explosão do Castelo de Almeida, 2017, acrílico sobre papel, 16 x 20 cm.

Outros exemplos de edifícios que não foram abordados são a Quinta da Bonjóia e a Casa da Prelada, ambas atribuídas a Nasoni, e ambas incompletas. Tal como a igreja Paroquial de Santa Cruz, estas propostas necessitam de mais esclarecimentos biográficos, e poderão de futuro fazer parte de um ciclo de trabalhos mais ambicioso, que de momento não faz muito sentido realizar.

Outra proposta era uma representação da explosão do Castelo de Almeida. Foi estudada uma hipótese de abordagem, que resultou num estudo para uma representação do acontecimento. O original seria uma pintura executada sobre cobre, que não aconteceu. Aqui, as implicações de uma representação deste tipo distanciavam-se das ideias de restauro formuladas pelos outros trabalhos, e para evitar futuro prejuízo da clareza das intenções de trabalho, abandonei a ideia.



Fig. 50 - Fonte para a Ribeira das Naus, 2016, acrílico sobre madeira, 9 x 12 cm.



Fig. 51 - Fonte da Água Livre tazida ao Rossio, 2016, acrílico sobre madeira, 12 x 16 cm



Fig. 52 - Bastião para as margens do Tejo, 2016, acrílico sobre madeira, 12 x 9 cm.

Fig. 54- Paços de Xabregas e Parque (primeira versão), 2016, acrílico sobre madeira, 30 x 20 cm.

Uma série prevista de trabalhos dedicados à obra “Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa”, de Francisco de Holanda, teve direito à realização de algumas pinturas e modelos tridimensionais, embora os resultados obtidos não fossem ainda satisfatórios.

Intitulada “Da Fábrica que Faleceu à cidade de Lisboa”, esta série surge acompanhada de um relatório que revê e relê o manuscrito de Francisco de Holanda, ancorando as hipóteses formuladas ao seu contexto de recepção e às suas influências, propondo hipóteses de configuração para as obras menos esclarecidas.

Em última instância, esse esforço resultaria na produção de imagens desses objectos. Não tendo avançado do modo previsto, este trabalho foi importante para o esclarecimento da relação entre o documento escrito que necessitei de produzir, e o trabalho plástico correspondente. A relação entre estes seria afinada nas próximas iniciativas.



Fig. 53 - Bastião dos Cachopos (Bugio), 2016, acrílico sobre madeira, 12 x 9 cm.

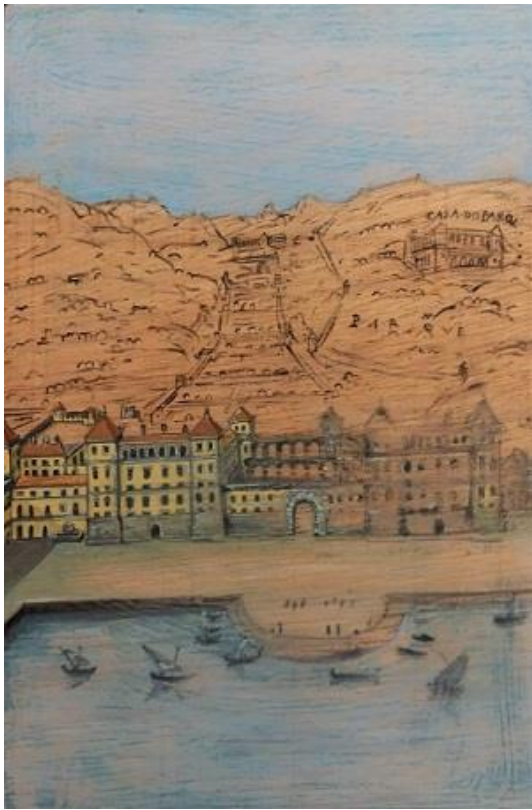


Fig. 55 - Paços de Xabregas (segunda versão), 2016, acrílico sobre madeira, 30 x 20 cm. A segunda versão tenta "corrigir" o desenho original do autor, para um resultado mais limpo e claro. No entanto, o panorama que Holanda oferece mantém-se.

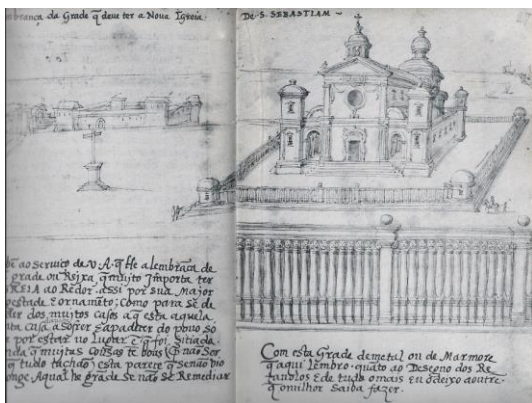


Fig. 56 - "Lembrança da grade que deve ter a nova Igreja de S. Sebastião", Francisco de Holanda, "Da Fábrica que Falece à cidade de Lisboa".



Fig. 57 - Igreja de São Sebastião e o seu gradeamento, seg. Francisco de Holanda, 2016, acrílico sobre madeira, 15 x 20 cm

(proposta de correção das desproporções do desenho original. Para perceber a configuração da cabeceira seriam necessários esclarecimentos adicionais, que não se equacionavam neste momento do trabalho).

No final deste processo, haveriam de restar apenas dois dos casos mais paradigmáticos que encontrei:

Um deles é o convento de Madre de Deus de Monchique, no Porto, hoje em ruínas.

O outro caso é o da Basílica Patriarcal de Lisboa, destruída no terramoto de 1755.

Estes dois casos implicam questões diferentes. Em comum, tem o facto de serem obras religiosas, e por isso relacionadas com uma rica componente iconográfica que as transcende, ao mesmo tempo que as informa, delimita e circunscreve. Pesa ainda o facto de terem desaparecido do imaginário cultural, devido ao prejuízo da sua condição material: o convento de Monchique encontra-se em ruínas; a Patriarcal desapareceu de todo.

O desaparecimento material destas realidades, de importância cultural e artística, não justifica uma assimilação do desvanecimento da sua identidade - muito pelo contrário, propicia a elaboração de hipóteses para a reconstrução de uma identidade perdida. Não é possível recuperar essa identidade, mas é possível seguir o seu rasto, mapeá-la, interpretá-la, conferir-lhe novas leituras, etc... A especulação resultante desta elaboração de hipóteses dá origem a imagens de uma identidade ficcionada, embora esta se apresente devidamente justificada. Esta tarefa implica escrever o argumento, e encenar a produção visual que ele encerra.

Com o trabalho do convento de Monchique, chego à conclusão que o esclarecimento deste edifício depende da elaboração visual de um conjunto de imagens que estabeleçam relações entre si. Para tal, é necessário que cada uma das imagens produzidas esteja disposta a abdicar da sua autonomia, passando a funcionar num conjunto de representações com características informativas e didáticas. Sem conseguirem resolver a realidade material do edifício, ou provar o aspecto dessa realidade desaparecida, especulam sobre a sua configuração, como se tentassem, (em vão), eliminar os vestígios da passagem do tempo. Na prática, estas imagens não restauram, nem provam absolutamente nada. Na melhor das hipóteses, dão a ver aquela

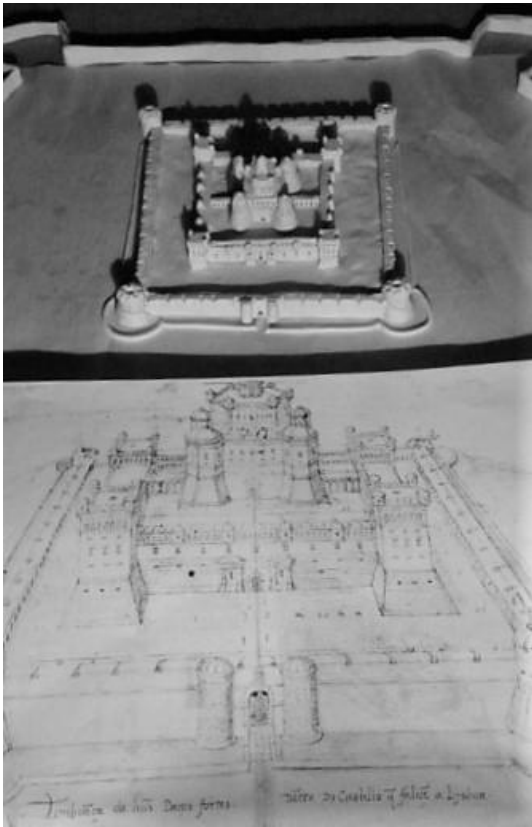


Fig. 58 - Modelo tridimensional de um projecto de Francisco de Holanda para os "Paços fortes de Lisboa", seg. proposta apresentada em "Da Fábrica que Falece à cidade de Lisboa".



Fig. 59 - Vários modelos tridimensionais de obras de Francisco de Holanda apresentados em "da Fábrica que Falece à cidade de Lisboa": Igreja de São Sebastião do Terreiro do Paço, Chafariz do Rossio, modelo de cruz para os arredores de Lisboa, Igreja do Santíssimo Sacramento, monumento de Colares, e pavilhão de caça do Palácio de Xabregas.

que parece a configuração mais provável, idealizada, dos espaços em questão. A distância cronológica e a impossibilidade de verificar a correspondência com o real são o que distingue este trabalho de um mero exercício de representação do espaço. No caso do convento de Monchique, para que se possam ler as imagens, opto por contrastar as hipóteses de restauro formuladas com o estado actual das mesmas realidades. Deste modo, as propostas de restauro deixam de ser inocentes caprichos e divagações sobre o património.

Existem outras implicações e competências envolvidas, que condicionam o número de abordagens "válidas" permitidas, como se estivesse, de facto, a projectar novamente uma realidade que desapareceu. Isto implica, por vezes, tentar colocar-me na posição de quem idealizou estes projectos, imaginar o contexto que recebe estas obras, e agir de acordo com essas informações. Obviamente, os meios que estão hoje á disposição, a organização social, e a visão que hoje se pode obter sobre o património, são alvo de leituras muito diferentes daquelas que terão tido no seu tempo de vida útil. Como consequência, contaminam o posicionamento relativamente a essas realidades, já que a informação de trabalho chega por estas vias. Pensar a consistência da arquitectura com base nesta constelação de factores permite uma leitura mais clara das singularidades (ou até mesmo fragilidades) que existem na relação entre a obra de arquitectura e a passagem do tempo.

4 - Casos de estudo:

4.1 - Notas para uma compreensão do espaço do Convento da Madre de Deus de Monchique, no Porto

4.2 – O edifício da Primitiva Igreja Patriarcal de Lisboa: Uma reconstituição especulativa

Notas para uma compreensão do espaço do Convento da Madre de Deus de Monchique, no Porto



Na pág. anterior: **Fig. 1:** Joaquim Villanova, Pátio e fachada do Convento da Madre de Deus de Monchique, 1833. in: Edifícios do Porto em 1833.

Índice:

- 47 - **Introdução**
- 48 - **I – Breve contextualização, descrição da igreja e campanhas de obras**
- 54 - **II – Caracterização de Alguns espaços do convento de Monchique**
- 54 - A Capela-mor
- 61 - A nave da igreja
- 71 - Os Coros
- 74 - Outros elementos dispersos
- 75 - Trabalho de campo
- 79 - **III - Propostas de reconstituição e interpretação**
- 94 - Corpo de Trabalho – Convento de Monchique
- 95 - I – Iconografia/heráldica
- 98 - II – O edifício do convento – exterior
- 101 - III – O portal
- 104 - IV – O interior da igreja
- 107 - V - Fragmentos/sobrevivências
- 110 - VI – O Claustro
- 114 - VII – O Refeitório
- 115 - **Considerações Finais - Uma reflexão sobre o Convento de Monchique**

Palavras chave: Convento de Monchique; Diogo de Castilho; Arquitectura Manuelina; Ruínas

Introdução



Fig. 2— Detalhe de uma vista panorâmica do Porto desenhada por Pier Maria Baldi, em 1669, onde é visível o Convento

Para podermos hoje falar do Convento da Madre de Deus de Monchique, estamos a falar de um edifício desmembrado. O edifício original não é, senão uma sombra daquilo que terá sido: encontramos-lo em estado de ruína, com as suas janelas e portais entaipados; os seus edifícios divididos por diversos proprietários; o seu recheio, disperso, extraviado ou destruído, tornou quase impossível obter uma leitura daquele espaço que, convenhamos, não voltara a ter configuração semelhante á que terá tido outrora. Não deixa por isso de ser interessante imaginar como terá sido este importante e rico edifício que, culturalmente, a cidade do Porto perdeu. No presente texto, proponho como exercício uma revisão dos dados disponíveis que permitam “reconstituir” a igreja do desaparecido convento. Para o efeito, juntam-se aqui os dados possíveis, sendo proposta uma leitura de cada um dos espaços da igreja. Num primeiro momento, sumarizam-se aspectos e intenções das distintas campanhas de obras do edifício. No momento seguinte, propõe-se uma descrição de alguns espaços, tal como seriam no tempo de vida útil do edifício. Seguidamente, proponho algumas reconstituições destes espaços.

I – Breve contextualização, descrição da igreja e campanhas de obras



Fig. 3 - O pátio do Convento de Monchique em ruínas (c. 2000).

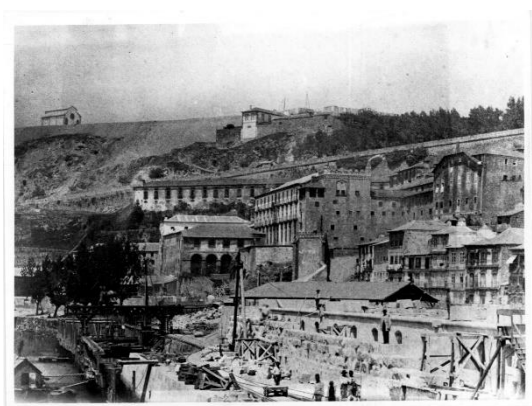


Fig. 4 – vista Geral do Convento de Monchique por Volta de 1862.

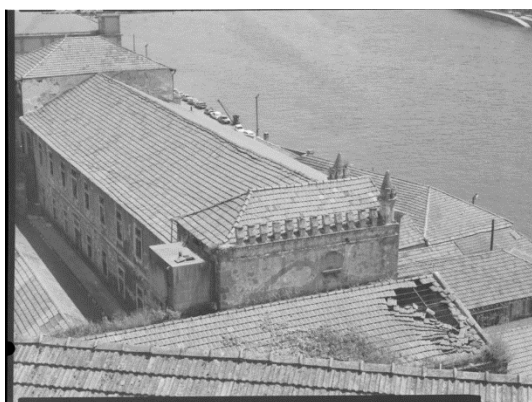


Fig. 5 – Vista do Torreão Poente e de parte do tecto da igreja.

Antes da igreja, estaria aqui implantada uma sinagoga, que terá existido até ao século XIV (BRANCO, 2013). Esta terá sido demolida para a construção dos Paços de Monchique: um palacete construído em 1386, que seria propriedade de Gil Vaz da Cunha. Por herança, os Paços de Monchique tornaram-se então propriedade de Pedro da Cunha Coutinho e Beatriz de Vilhena (ou Brites de Vilhena, segundo alguns autores), que virão a ser os fundadores do Convento de Monchique, em 1533. Estes residiam no espaço que viria a ser a cerca do convento. Diogo de Castilho é contratado para a construção da igreja desse convento, obra que terá sido feita num ano, tendo como prazo de conclusão o dia 24 de Junho de 1534, data das festas de São João na cidade (ALVES, 2002). As obras nas dependências conventuais prolongar-se-iam até 1580.

A igreja do convento de Monchique é, nesse período, um edifício de estrutura essencialmente manuelina, já com influências pontuais do renascimento. Trata-se de uma igreja de uma só nave, orientada no sentido norte-sul, fechando o lado poente do pátio que lhe dá acesso. A entrada na igreja é lateral, como é habitual em igrejas de conventos femininos, dispendo a igreja de dois coros, que se encontram na sua extremidade sul. anexo ao coro, do lado nascente, encontra-se um mirante, de estilo manuelino, coroado por merlões de estilo “gótico alentejano”, e que servia como campanário.

Conhecem-se pelo menos duas campanhas de obras importantes relativas ao edifício da igreja. A primeira diz respeito ao período da sua edificação propriamente dita. O projecto é da autoria de Diogo de Castilho, importante arquitecto, associado a obras como o Coro-alto e refeitório do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, e a vizinha Igreja de São João das Donas (hoje ocupada pelo Café Santa Cruz).

O edifício terá sido construído ao longo de um ano, entre 1533-34 (ALVES, 2002).

É a partir daqui que nos chega a maior parte dos dados relativos á estrutura do edifício, que permitam a sua compreensão. Já sobre a decoração do edifício neste período, pouco se sabe. Sobrevivem as estruturas de pedra que fariam parte das paredes, como os arcos dos altares laterais, por exemplo. É através de uma comparação com outras obras do mesmo autor ou estilo que poderemos ter uma ideia do espaço pretendido. Ao que parece, seria valorizada a sobriedade e clareza dos volumes do edifício, pelo que a sua decoração se sujeitaria á estrutura arquitectónica (aponta nessa direcção a observação de Pedro Vitorino, de que a igreja teria as paredes pintadas com motivos vegetalistas que seriam visíveis ainda no inicio do século XX). Além disso, contam-se alguns vestígios de azulejaria hispano-árabe que poderiam revestir parte significativa das paredes. A igreja teria certamente alguma afinidade com as igrejas de Nossa Senhora da Pena, em Sintra, Nossa Senhora do Pópulo, nas Caldas da Rainha, ou com a igreja de Jesus, em Setúbal. Independentemente do grau de semelhança, uma comparação com estas igrejas mostra o tipo de compromisso estético a que o convento de Monchique estaria sujeito. Importa salientar que a concepção do convento de Monchique se insere nos parâmetros tardo-medievais que dão expressão ao estilo manuelino, que Diogo de Castilho viria progressivamente a abandonar. Já no convento de Monchique se sente uma permeabilidade ás formas renascentistas em algumas estruturas.

Como tal, embora estivesse pronta em 1534, alguns aspectos de finalização podem ter-se prolongado pelos anos seguintes, efectuando-se assim uma actualização estética e decorativa de alguns detalhes. Por exemplo, o portal principal da igreja (fig. 10), o altar-mor, e os altares laterais eram já influenciados pelos modelos renascentistas, demarcando-se da estética predominantemente manuelina do conjunto.

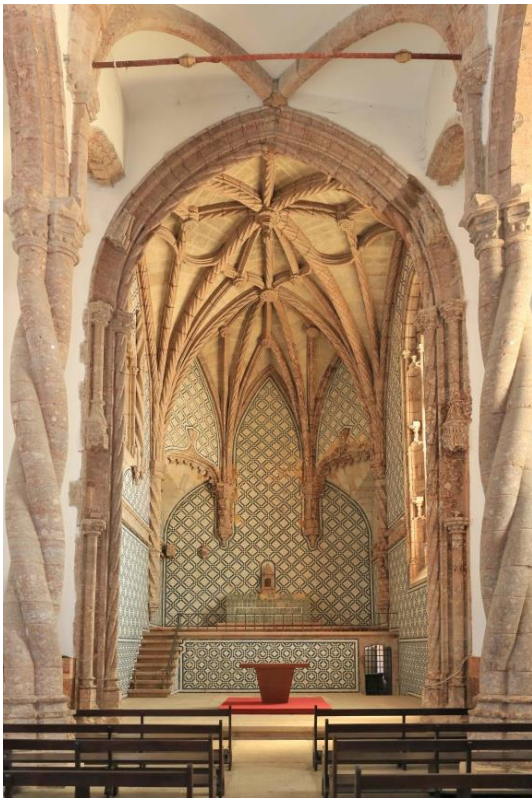


Fig. 6— Altar-mor da Igreja de Jesus, Setúbal, Diogo Boitaca, 1490-c. 1500.

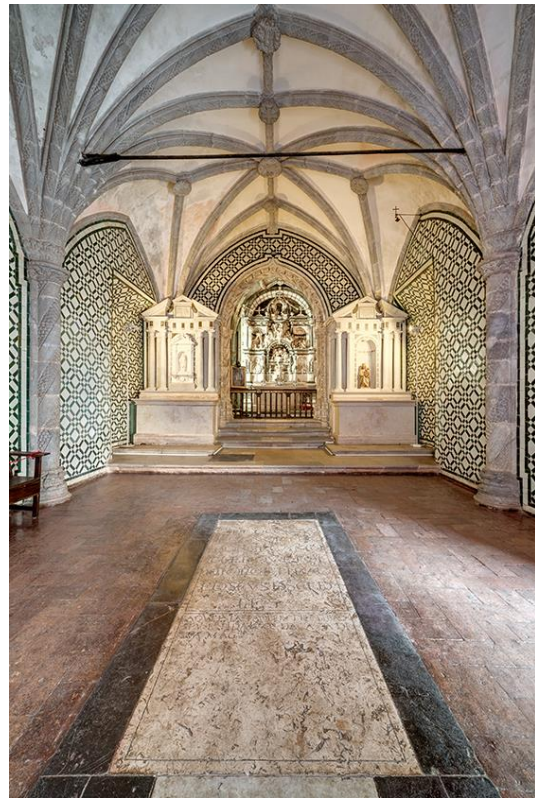


Fig. 8— Igreja de Nossa Senhora da Pena, Sintra. Trata-se de uma capela quinhentista, de dimensões modestas. O altar de Pedra, da autoria de Nicolau de Chanterenne, foi realizado entre 1529 e 1532. Este autor foi uma das figuras essenciais na introdução dos modelos renascentistas em Portugal, e uma referência para João de ruão, presumível autor do retábulo de pedra do convento de Monchique.



Fig. 7— Igreja de Nossa Senhora do Pópulo, Caldas da Rainha. Mateus Fernandes, 1485-1500/1505.

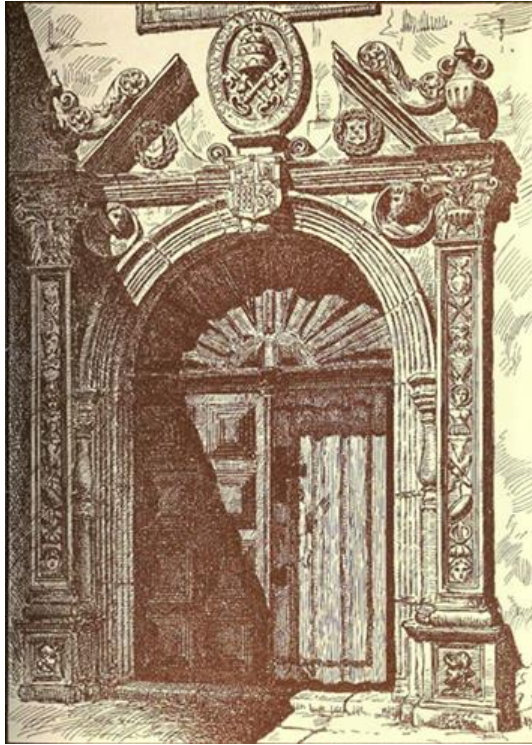


Fig. 9 – Portal da igreja da Madre de Deus de Monchique



Fig. 10 – João de Ruão, Portal da Igreja da Atalaia, Vila Nova da Barquinha.

A outra campanha de obras que se conhece data de 1699-1700, e privilegia principalmente trabalhos decorativos no edifício que alteram completamente a sua leitura. A Capela-mor da igreja é a parte que sofre maiores transformações, decorativas e estruturais. Trata-se aqui de uma actualização estética do edifício para o estilo barroco. Paralelamente, outras igrejas passariam por um processo semelhante. No Porto, a Igreja de Santa Clara seria o exemplo mais parecido de uma campanha de reformas paralela á de Monchique. Esta nova configuração manter-se ia por pouco mais que um século e meio. Destas obras, conservam-se alguns elementos móveis, entretanto dispersos ou extraviados por ocasião da extinção do convento em 1834, altura em que a igreja deixaria de estar afectada ao culto. Progressivamente, o convento foi entrando num estado de ruína que era já notório por volta de 1870. É já nesse estado de ruína que a sua descrição é feita por Pedro Vitorino, tendo este acrescentado detalhes para a leitura do edifício, que de outro modo não seriam conhecidos. Desde a extinção do convento, o edifício foi sendo utilizado com finalidades alheias á religião. Por um lado, a ocupação da estrutura com os necessários ajustes pode ter retardado a ruína do edifício, por outro, acelera o seu processo de fragmentação: estruturas alteradas, destruídas ou removidas vão gradualmente diminuindo a importância histórica e artística do convento de Monchique no panorama português. Desde então, mantém-se o estado de decadência até que seja dada uma nova utilidade ao edifício, entretanto completamente descaracterizado.



Fig. 11 e 12 -Duas vistas do Portal do Convento de Monchique. Na primeira, já entaipado, vendo-se ainda presentes todos os elementos que o constituíam (neste período, o pátio do convento esteve coberto, e afecto a actividades industriais). Na segunda, o aspecto do portal por volta de 2002.



Fig. 13 - detalhe de um elemento escultórico do portal.

Nestas imagens, para além de se atestar a pobre conservação do portal, pode ver-se ainda a ausência de alguns elementos decorativos que imagens cronologicamente anteriores ainda mostram. Imagens obtidas por Joaquim Jaime Ferreira-Alves, para o seu artigo, "Elementos para a história do Extinto Convento da Madre de Deus de Monchique", publicado na revista da Faculdade de Letras.



Figs. 14 e 15 – Detalhe dos medalhões do portal, representando um busto masculino, e outro feminino. Estes bustos em sido identificados com as figuras de Adão e Eva, e ainda com a figura dos fundadores, Pedro da Cunha Coutinho, e Dona Beatriz de Vilhena, respectivamente. Imagens de 2002, obtidas por Joaquim Jaime Ferreira-Alves, para o seu artigo, "Elementos para a história do Extinto Convento da Madre de Deus de Monchique", publicado na revista da Faculdade de Letras.



Fig. 16 – Vista de um pormenor do interior de um portal da igreja do convento de Monchique, em ruínas, estilo renascentista, século XVI. Obra de Diogo de Castilho. Os altares laterais renascentistas da igreja seguem um modelo semelhante a este, com uma decoração menos exuberante. Os mesmos foram posteriormente cobertos por talha dourada no século XVIII.

II – Caracterização de Alguns espaços do convento de Monchique:

A Capela-mor



Fig. 17 – Capela-mor da igreja de Santa Clara, Porto.



Fig. 18– Capela-mor da igreja de Jesus, Aveiro. Nas dimensões e na decoração, esta igreja seria bastante semelhante á do convento de Monchique na sua forma barroca.

Ao nos referirmos á Capela-mor do convento de Monchique, podemos estar a falar de duas construções completamente distintas, devido às obras de remodelação de que a mesma foi alvo. Como tal, faz sentido comentá-la individualmente.

A Capela-mor original, de planta quadrada, media 20 x 20 palmos (4,40 x 4,40 metros aproximadamente)¹, e no ponto mais alto da sua abóbada mediria 30 palmos (6,60 metros). Na sua largura, era menor do que a nave da igreja. A esta, ligava-se por um arco cruzeiro, com decoração esculpida, que teria 16 palmos de largura por 24 palmos de altura (3,52 x 5,28 metros, respectivamente). Diogo de Castilho ficaria responsável pela concepção deste arco, á excepção das imagens “debuxadas” para o mesmo (ALVES, 2002).

A sua abóbada, toda em pedra, era semelhante á que fora construída pelo mesmo autor para a Capela-mor da igreja Paroquial de São João de Santa Cruz, em Coimbra (actual Café Santa Cruz; fig.19).

¹ Nota: todas as medidas expressas em metros ao longo do texto são uma mera conversão das medidas expressas em palmos (aproximadamente 22 cm). Como tal, não correspondem a medidas exactas, mas sim a valores aproximados.



Fig. 19 – abóbada da Capela-mor da igreja de São João de Santa Cruz. A abóbada da Capela-mor do convento de Monchique seguiria um modelo muito semelhante a este.



Fig. 20 – Azulejo Hispano-árabe do século XVI, proveniente do Convento de Monchique. Museu Nacional de Soares dos Reis.



Fig. 21 - azulejos hispano-árabes no claustro de Nossa Senhora da Pena (actual Palácio nacional da Pena), Sintra, c. 1520. São expectáveis azulejos semelhantes a estes, na sua colocação e na forma de revestimento das paredes da Capela-mor primitiva.

As suas paredes seriam revestidas de azulejos quinhentistas, (hispano-árabes, como os que se conservavam nas paredes e nichos localizados no coro alto), adivinhando-se, no lado poente, uma fresta medindo 8 palmos de altura por 3 palmos de largura (1,76 x 0,66 m). O altar original seria todo em pedra, e provavelmente da autoria de João de Ruão ou sua oficina (ALVES, 2002). A ser obra do autor, podemos ter uma ideia deste altar, tendo como referência outros retábulos de pedra do mesmo, destinados a outros edifícios. O retábulo do convento de Monchique seria, portanto, uma obra de linguagem clássica que, á semelhança do portal da igreja, pertencia já a uma estética claramente renascentista. Sendo a data de inicio das obras a década de 30 do século XVI, podemos identificar o possível estilo deste retábulo como pertencendo á primeira fase da carreira de João de Ruão. Haveria a possibilidade de este retábulo ser pintado, já que se encontram vestígios de policromia noutros retábulos do mesmo autor.



Figs. 22-27 – Retábulos de João de Ruão: Ao lado, retábulo da vida da Virgem, séc. XVI, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra; em Baixo, Retábulo da Misericórdia de Pinhel, 1537. Na Página seguinte, da esquerda para a direita: Retábulo do Sacramento, Capela do Espírito Santo, Travanca de Oliveira de Azeméis; Capela do Sacramento, Igreja de Cantanhede; Retábulo da Varziela; Retábulo de São Marcos, Igreja de São Salvador, Coimbra. João de Ruão é apontado como possível autor do altar-mor do Convento de Monchique. Seria expectável a presença naquele espaço de altares semelhantes aos que aqui se apresentam.







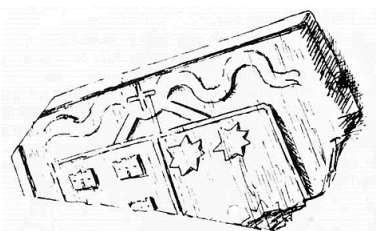
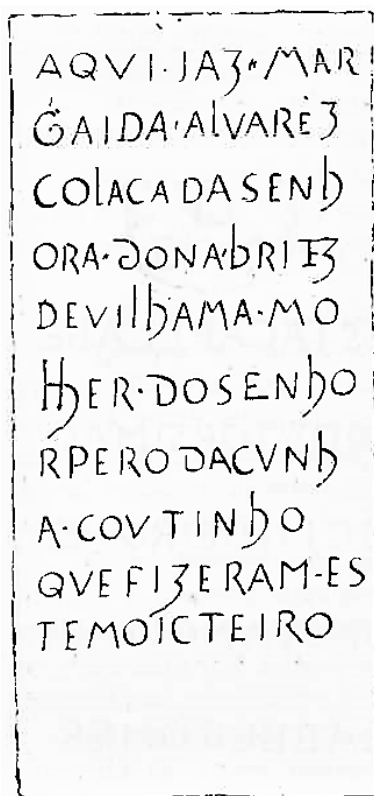
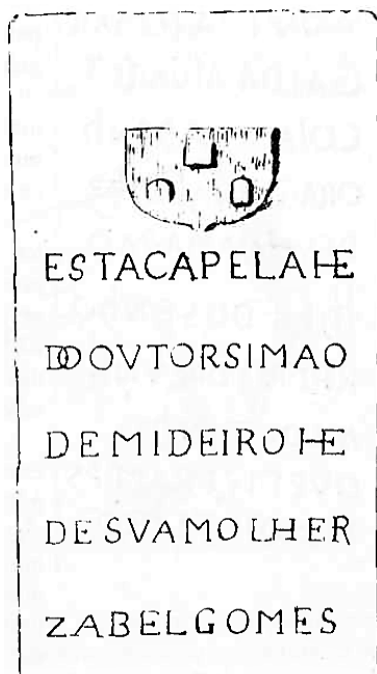
Figs. 28 e 29 – Pedra Tumular dos fundadores, hoje no Museu Nacional de Soares dos Reis (detalhe de uma pintura do autor). Nela pode ler-se: “ESTA SEPVLTVRA HE. DOS MVI MAGNIFICOS SENHORES PEDRO DA CVNHA QVOVTINHO E DE BRITIZ DE VILHANNA SVA MOLHER”



No chão, á entrada da Capela-mor, poderia ver-se a pedra tumular dos fundadores, entretanto removida, e agora na colecção do Museu Nacional de Soares dos Reis (imagens 28-29).

Podemos imaginar a sua colocação olhando para a pedra tumular que se coloca na Nave da igreja de Nossa Senhora da Pena, em Sintra (fig. 8). Tal como esta, estaria colocada ao alto, o que é indiciado pela leitura da sua inscrição. Além desta pedra tumular existiriam outras na nave da igreja, identificadas no estudo de Pedro Vitorino, e reproduzidas em gravura (figs. 30, 31 e 32).

Esta Capela-mor, parte do projecto original de Castilho, viria a desaparecer, como consequência de uma renovação estética do edifício ocorrida a partir de 1699. Desmontada, a abóbada da Capela-mor não deixou quaisquer vestígios. Este momento do edifício corresponde, por isso, a uma ruptura em relação á integridade do projecto original.



Figs. 30, 31 e 32 – Pedras tumulares, outrora na nave da igreja do convento de Monchique: duas lápides sepulcrais (a primeira na parede ao lado do cruzeiro, 4 palmos de altura por três de largura; a outra, no pavimento da igreja), e um fragmento de lápide Brasonada. Desenhos de Joaquim Manuel Teixeira Marinho (1885), reproduzidos no estudo de Pedro Vitorino, “Notas de arqueologia Portuense (segunda parte) - Ainda o Convento de Monchique”

Do mesmo modo, alterar-se-iam as paredes: A Capela-mor seria aumentada, deixando de ter a sua planta quadrada, passando a ser rectangular. A nova Capela-mor não partilharia nenhuma estrutura com a anterior. Passaria então a medir 25 palmos de largura, por 34 de comprimento (5,50 x 7,48 m) (ALVES, 2002). era constituída por três tramos, sendo visíveis a partir da igreja apenas dois (um deles estava oculto pelo altar-mor). Os azulejos seriam retirados, para dar lugar a uma decoração em talha dourada. O altar-mor original, de pedra, *ao estilo antigo*, seria também retirado cuidadosamente, com as suas peças numeradas e arrumadas, tendo-se-lhe perdido o rasto (PEREIRA, 2007). Foi este altar substituído por outro, também de talha dourada. Este último é hoje conservado na igreja de São Mamede de Infesta, faltando-lhe o topo, por não caber inteiro na sua nova localização. Ficava esse altar barroco elevado sobre um socalco, á semelhança do que se pode ver na igreja de Santa Clara, no Porto. A ladeá-lo estariam dois retábulos de madeira, de topo semicircular, que se conservam também em São Mamede de Infesta.

O arco da Capela-mor também desapareceria. Seria este arco substituído por outro maior, com 20 palmos de largura, por 29 de altura (4,40 x 6,38 m) (ALVES, 2002). Seria de talha dourada, podendo parte da sua talha pertencer hoje á igreja de São Pedro de Miragaia. Ignora-se o destino dado ao anterior arco esculpido, tendo sido possivelmente destruído. Rasgar-se-iam ainda oito janelas (visíveis a partir da igreja; na verdade serão 9),



Figs. 33 e 34– vista do interior da Capela-Mor a partir da parede do altar. Em Baixo: Detalhe da parede poente da Capela-mor. Podem ver-se entaipadas todas as aberturas desta parede. O restante espaço de parede disponível poderia servir como suporte para trabalho de talha dourada.

distribuídas em duas fileiras: quatro acima e quatro abaixo do friso da Capela-mor².

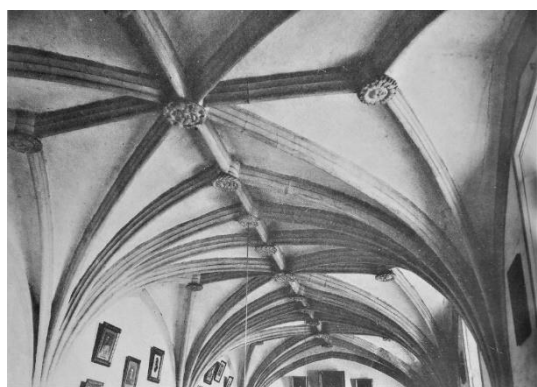
Do mesmo modo, existiriam na Capela-mor quatro portas, sendo que duas delas- as do lado poente- eram falsas (os compartimentos a que davam acesso seriam pequenos arrumos).

A abóbada da nova Capela-mor seria ligeiramente apontada. Estava dividida em três tramos, sendo que um deles estaria oculto pelo altar-mor (atrás do retábulo existia uma porta de acesso á parte de trás do altar, para a sua decoração. De frente para esta porta, no lado poente, rasga-se a única janela deste tramo, em forma de leque, acima do friso da Capela-mor). As estruturas ornamentadas de pedra - arcos formeiros, friso, mísulas, moldura das portas e janelas- eram pintadas de cor de rosa. A abóbada de cada tramo estaria pintada de um azul celeste pálido. Tudo o resto estaria possivelmente coberto por trabalhos de talha dourada, tais como sanefas. O ouro da talha, aliado a uma melhor iluminação da Capela-mor (em comparação com a iluminação da nave da igreja), provocaria uma forte impressão nos seus contemporâneos, que não lhe terão ficado indiferentes.

Reconfigurada, a Capela-mor do Convento de Monchique tornar-se-ia maior e mais luminosa. Com esta renovação, a igreja do convento de Monchique juntava-se assim ás “cavernas de ouro”, como o são as Igrejas de Santa Clara e de São Francisco, no Porto. A estas, a nova igreja do convento de Monchique pouco ficaria a dever.

² Nota: Por uma questão de simetria, mas não de funcionalidade, poderia ser verdade que quatro destas janelas fossem falsas, não contribuindo para a iluminação da Capela-mor. Isto porque do lado nascente estão anexas construções que poderiam obstruir o percurso da luz. A loggia que se desenvolve no segundo piso do edifício anexo á igreja poderia eventualmente contribuir para a iluminação de um dos tramos da Capela-mor.

A Nave da Igreja

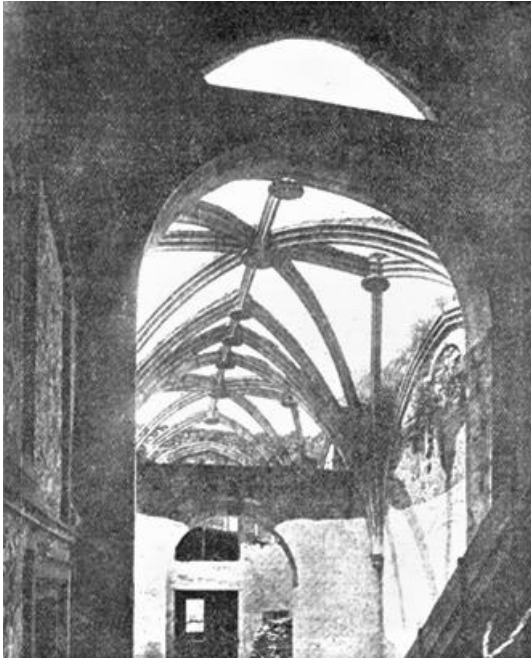


Figs. 35 e 36 – Fotografia de Américo Teixeira Lopes sobre a abóbada do Convento de Monchique, já em considerável estado de ruína, 1926. Na fotografia pode ainda ver-se o espaço do pátio ocupado por construções. Em Baixo: abóbada do Refeitório do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Obra do mesmo autor, período e com a mesma configuração.

O espaço destinado aos fiéis, a nave da igreja, mediria 38 palmos de largura por 70 palmos de comprimento (desde a parede do coro até ao arco da Capela-mor; 8,36 x 15,70 metros). De altura, a nave da igreja teria, no seu ponto mais alto (do chão até à chave da abóbada) a altura de 44 palmos (9,68 m). As paredes da igreja mediriam cerca de 3 palmos e meio de espessura (78,1 cm) (ALVES, 2002).

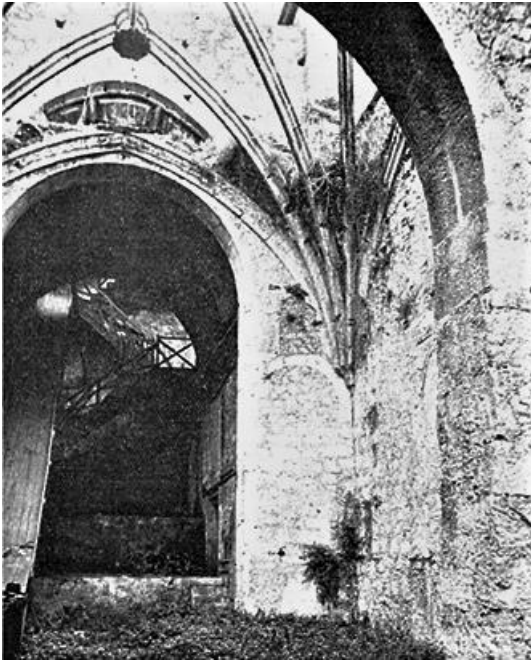
A abóbada da nave da igreja era constituída por dois tramos, de cinco chaves cada um. Abóbada semelhante tinha sido já ensaiada por João de Castilho no seu Refeitório para o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (fig. 36). Nesta igreja Diogo de Castilho estaria a combinar modelos seus e do seu irmão mais velho, previamente utilizados pelos mesmos noutras construções.

Era a abóbada da nave construída em alvenaria de pedra e cal (de tijolo, rebocada e caiada), sendo as nervuras em pedra (granito). Estas nervuras teriam esculpidas em baixo-relevo, nas chaves, formas rendilhadas de uma



qualidade e delicadeza que lhes valeu o elogio. Provavelmente, o espaço rebocado entre as nervuras daria lugar a algum tipo de decoração, havendo notícia de decoração vegetalista a branco sobre fundo escuro, cor de vinho, nas paredes e padieira das janelas. Tal descrição é feita quando a igreja estava já em estado de ruína.

Ao que parece, no seu estado actual (2017), parte desta pintura “cor de vinho” ainda se mantém, muito rarefeita, nos elementos pétreos, não sendo possível distinguir qualquer figuração. Essa decoração pertenceria, segundo Pedro Vitorino, á primeira campanha de obras do edifício, por ser visível num momento em que os trabalhos em talha teriam sido já removidos. O mesmo tipo de decoração poderia, com facilidade, estender-se à abóbada, permanecendo visível após a reformulação barroca da igreja. Aliás, os vestígios de pintura que se podem ver na Capela-mor mostram até que, talvez, esta opção cromática foi, de facto, aplicada também ali, possivelmente como uma extensão do esquema cromático previamente estabelecido pela nave da igreja. Nas obras de que seria alvo no século XVIII (ou posteriormente), a nave da igreja seria dividida em duas partes por uma parede de pedra entretanto erguida (fig. 37), onde se rasgava um arco de volta perfeita (VASCONCELOS, 1983).



Figs. 37 e 38 – Duas vistas do interior da igreja em ruínas, quando ainda possuía abóbada. Fotografias de Américo Teixeira Lopes



Fig. 39 – Arranque da abóbada da Igreja do Convento de Monchique. Além do arranque da abóbada de Diogo de Castilho, pode ver-se nesta fotografia parte de uma parede que divide a nave da Igreja em duas partes, e que terá sido erguida no século XVIII.

Esta abóbada terá ruído naturalmente, por falta de manutenção, ficando apenas o seu esqueleto de pedra (arranque das abóbadas, nervuras e pedras de fecho). Em 1926, a sua estrutura ainda se mantinha, como comprovam as fotografias de Américo Teixeira Lopes (únicas, aliás) para o estudo de Pedro Vitorino. Mais tarde, no final dos anos 20, em data incerta, esse esqueleto seria deliberadamente desmontado. A abóbada seria apeada por um proprietário de então, para ser reimplantada num edifício privado. Todas as pedras foram devidamente removidas, arrumadas e esquecidas. O que restou – os fechos das ogivas, ornamentados com florões, e um brasão nacional esculpido (talvez de D. João II ou D. Manuel I) -, foi, poucos anos depois, desfeito em brita, para cimentar o chão de um armazém (PEREIRA, 2007).

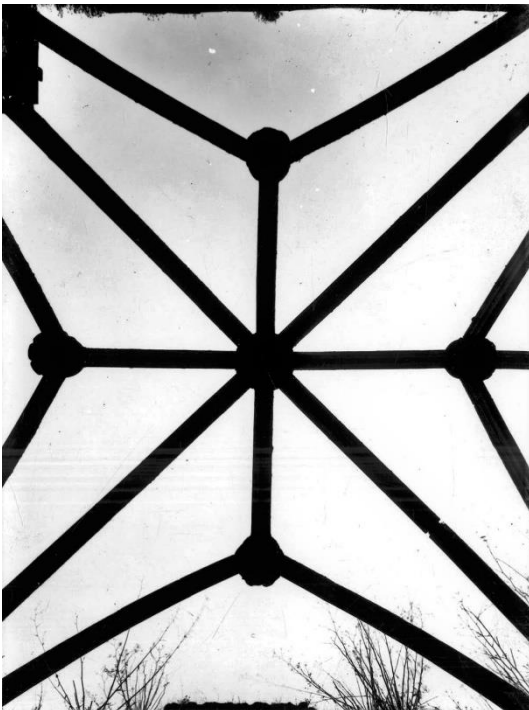


Fig. 40 – Vista da estrutura de um tramo da abóbada da Igreja do Convento de Monchique.



Fig. 41– Brasão de Armas de Pedro da Cunha Coutinho e de Beatriz de Vilhena que figurava sobre o portal da igreja do Convento de Monchique. O mesmo brasão era repetido como chave de fecho dos dois tramos da abóbada da igreja. Este brasão dos fundadores surge representado numa gravura do portal (correspondendo a esta imagem), e também numa fotografia de quando esse já se encontrava entaipado, e o espaço do pátio coberto, usado com fins comerciais. Nessas imagens é possível ver a forma do escudo, ligeiramente apontado, e o que parece ser uma espécie de moldura á sua volta onde figuram sete quinas - uma alusão iconográfica á estigmatização de São Francisco, já que este convento era da ordem franciscana.



Faces da Torre de Belém, Lisboa. Acerca do brasão nacional de que há notícia, não existem imagens. No entanto, pode dizer-se o seguinte: ambos os reis tinham já falecido à data da construção da igreja do convento de Monchique. Vigorava no período de construção daquele convento o reinado de D. João III. Entre 1495 e 1557, constava na bandeira nacional um escudo apontado, ao qual se sobrepunha uma coroa aberta. Do ponto de vista heráldico, o escudo português, símbolo da realeza, não terá mudado significativamente de forma. Assim sendo, poderia figurar algures na Igreja do Convento de Monchique um brasão semelhante a este.

No lugar do fecho das abóbadas figuravam (dourados, e talvez pintados) os brasões dos fundadores do convento, Pedro da Cunha Coutinho, e Dona Beatriz de Vilhena. Estes brasões seriam talvez semelhantes ao que se encontrava sobre o portal principal da igreja (ver fig. 41). Tal como a abóbada, esse brasão sobre o portal desapareceu, mas encontra-se representado numa gravura, (imagem 41) e descrito por Henrique Duarte e Sousa Reis

Era esquartejado, sem coroa, tendo no canto superior esquerdo as armas dos Coutinhos (cinco estrelas de cinco pontas dispostas em “X”); no canto inferior esquerdo, as armas dos Cunhas (nove cunhas), á direita, em cima, um braço armado; e á direita, em baixo um leão rompante (o braço armado e o leão rompante figuram nas armas dos Vilhenas).

O escudo estava por isso dividido verticalmente: a parte esquerda correspondia as armas de Pedro da Cunha Coutinho, e a parte direita, ás armas de Beatriz de Vilhena. O texto não refere se as armas que figuravam na abóbada seguiam este modelo, ou se, pelo contrário, fariam a separação (um brasão para cada um dos fundadores). Sendo os fundadores marido e mulher, o mais provável é que as suas armas se fizessem representar juntas no mesmo brasão.

Nas paredes, abriam-se quatro janelas – duas de cada lado – no vão de cada tramo, na metade superior do espaço da parede. Originalmente, seriam frestas, e teriam quatro palmos de largura e doze de altura (0.88 x 2,64m). As janelas actuais, entaipadas, parecem mais largas, e não correspondem a estas medidas, pelo que devem ter sido alteradas posteriormente, provavelmente na reforma barroca de que a igreja foi alvo.

A entrada na igreja fazia-se por um portal lateral, que se coloca debaixo de uma destas janelas, no lado da epístola. Tinha este portal onze palmos e meio de largura (2,53 m).

Não valerá a pena elaborar uma descrição exhaustiva do portal, já que o mesmo se encontra documentado fotograficamente. Embora ainda exista, foi emparedado, e faltam-

lhes elementos de que se perdeu o rasto, provavelmente destruídos. Vale a pena mencionar que pelo lado de dentro, este portal renascentista tem correspondência com um semi-arco, maior, onde podemos pressupor uma portada de madeira com o mesmo formato.

Em cima do portal, enquadrada pela janela que o encimava, figurava uma escultura de Nossa Senhora da Conceição, ali colocada apenas em 1828, sob um pedestal, entre dois vidros, interrompendo o curso da luz daquela janela. A propósito de uma descrição da fachada (que contempla a colocação desta escultura), Henrique Duarte de Sousa Reis aponta, em jeito de comentário, a escassez de luz natural no interior desta igreja.

É pouca a informação acerca da decoração até à reforma barroca. Com a reformulação da igreja desde 1699, trabalhos em talha dourada ocupariam a maior parte do espaço. Dessa campanha decorativa, são mais abundantes as descrições, existindo até algumas sobrevivências, que foram dispersas pela igreja de São Mamede de Infesta, São Pedro de Miragaia, e possivelmente outras de que se perdeu o rasto.

A igreja de São Mamede de Infesta receberia a maior parte da talha do convento: cinco altares, dois retábulos, a talha da pia baptismal e a do Arco do Cruzeiro, assim como as sanefas das portas (PEREIRA, 2007). A igreja de São Pedro de Miragaia recebeu o altar de Nossa Senhora do Carmo, e embelezou os seus altares com ornamentos provenientes da igreja (idem). Sabe-se ainda que um altar foi para o hospital militar D. Pedro V, próximo da Boavista, mas ter-se-á perdido num incêndio. Sobre este, Fernando Moreira da Silva diz o seguinte:



Figs. 43, 44, 45, 46 – Quatro altares de talha dourada, provenientes da igreja do convento de Monchique. actualmente conservados na igreja Matriz de São Mamede de Infesta. Os maiores são altares laterais colocados na nave da igreja, tendo como topo a moldura das janelas da nave; os dois mais pequenos colocavam-se ao lado do arco da Capela-mor



Fig. 47 – Altar-mor da igreja de São Mamede de Infesta. Este altar terá sido o altar-mor da igreja do Convento de Monchique. Por não caber completamente na sua nova localização, o seu topo terá sido amputado.

Fig. 48 – Capela-mor da igreja de São Pedro de Miragaia. Parte da talha que reveste as paredes deste altar é proveniente da Igreja do Convento de Monchique



(...) Mas o sétimo altar, aquele que foi escolhido como muito belo, para decorar a capela do Hospital Militar de D. Pedro v, os nossos olhos não mais poderão admirar: na tarde de 27 de Julho de 1918, um incêndio destruiu toda a parte frontal do Hospital Militar, cuja capela e altar desapareceram no fogo.»

Sobre a igreja, Rebelo da Costa escreve em 1788 o seguinte:

“(...) A sua igreja é um devotíssimo santuário; as festividades que nela se celebram, o asseio, a gravidade, o silêncio e a modéstia, tudo infunde um sagrado terror.”

O pintor João Baptista Ribeiro consegue dar-nos uma descrição menos abstracta daquele espaço, no século XIX³:

«Mal se pode explicar a suma profusão de riqueza que ostenta esta igreja; toda ela é recamada de lavor em que a paciência, o génio e o dinheiro se reuniram para fazer prova do que podem. Contém sete altares de um carácter riquíssimo pelo imenso lavor de talha, ornatos, relevos e figuras que apresenta, sendo quase tudo o resto pintado e estofado por modos mui variados. Os ornatos são primorosamente executados e podem servir de argumento positivo para mostrar que as artes eram conhecidas vantajosamente naquela época. Notam-se quatro tribunas do lado poente, tapadas com grades de ferro fingindo renda, que são de um modelo de congruência para aquele lugar...»

Contudo, a descrição de maior valor informativo sobre o espaço, é que aqui se transcreve, de Henrique Duarte e Sousa Reis, que, anos depois de Baptista Ribeiro, também a descreve, do seguinte modo:

«Entrada a porta deste santuário pasma-se ao ver a soberbíssima entalha de que são

³ Esta descrição resultou de um pedido feito ao autor, para avaliar a qualidade artística daquela igreja, para poder atestar o interesse pela sua preservação.

todas as paredes cobertas, onde reluz o precioso metal, o ouro, em que constantemente reverbera a claridade do dia, e não há o mais pequeno espaço nelas, onde se note a falta da talha ou descuido do dourador; (...) A capela Mor tem como o corpo da igreja outras duas janelas olhando para o pátio, que lhe fica ao nascente, e numa e outro lhe correspondem fronteiras, também quatro janelas do lado do poente, nas quais através dos varões de ferro transparecem miudíssimos labores em chapa de latão (...) Além do altar-mor, sobre que se apoiava tribuna, igualmente toda fabricada de talha dourada, tem mais dois altares do lado do evangelho, no corpo da igreja, e um único no lado da epístola do mesmo corpo, porque o resto deste lanço fica tomado parte, pelo púlpito que condiz em tudo com as ricas molduras do tempo e junto da base dele está inserida a pia de água benta (...) formada numa belíssima concha de mármore vermelho (...) ergue-se com o encosto a par da parede, em que se firma esta concha, um quadro de mármore negro, onde salientes em vulto estão cruzados o braço nu de cristo com o do seráfico Padre S. Francisco Patriarca deste mosteiro (as armas franciscanas, portanto). O mimoso das formas humanas representadas nesses braços fabricados com inteiriços pedaços de mármore próprios da cor dos mesmos braços, estando o do santo com a manga do hábito religioso, o do Crucificado despido; é esta peça em tudo obra de muitíssimo merecimento e talvez a única neste género tão perfeita, que haja em Portugal. logo imediata a esta pia de água benta fica a porta principal fronteira ao primeiro altar, dos dois que já mencionei, os quais, com mais dois colaterais que foram erectos ao lado do arco cruzeiro e o da capela mor são seis, que tantos pode comportar este santuário. Os confessionários estão embutidos nos intervalos dos altares e do coro de baixo, porém, com tal arte que, fechadas as suas respectivas portas, em nada troncam a douradura da entalha (...) Os dois coros tem as paredes em que se firmam as grades de ferro, igualmente cobertas de molduras de madeira no gosto, forma e disposição de todo o templo, nas quais se veem cabeças de anjos querubins, arabescos, rafaelas, florões e mil fantasias salientes (...) O coro de cima junto da gradaria de ambas as partes tinha dois órgãos (...) Note-se porém que esta entalha apenas chega até ao ponto das paredes onde começa a soberba e bem construída abóbada de pedra (...) é toda ela de forma ogival partindo de cada ponto em grupo, sendo ao todo quatro por lado, donde vão 4 cordões de pedra salientes deslizando-se para o alto cume da mesma abóbada até se unirem, onde lhes foi descrito o fecho no centro desta soberbíssima fábrica (...) Estes cordões estão divididos tão gradualmente e com tanta igualdade, que em cada um de seus vãos apresenta à vista a perfeita figura de um gomo e são todos lavrados com cinzel em baixo relevo com tanto gosto, simetria e estudo, que se julgam cobertos de renda, quando na verdade a matéria deles é granito escolhido e com polidez tal que bastaria só esta obra para dar nome aos insignes artistas que nela trabalharam. A sacristia é pequena e junto dela há uma nascente de água abundantíssima, que antigamente se dividia pelas muitas e diversas oficinas do convento: partindo ao longo do pátio, encostado á parede exterior do corpo da igreja, um corredor coberto, que ministra a servidão desta sacristia para o púlpito. O campanário apresenta a forma de uma torre com ameias, e fica assente para o lado do Sul, externamente á porta principal da igreja, mas se na aparência nos indica esta peça do edifício uma fortaleza, o som do bronze nela montado quando atoa os ares, longe de separar os homens com guerra, os reconciliava a todos irmãmente com Deus (...)».

Com base nas anteriores descrições, podemos concluir alguns aspectos:

Em primeiro lugar, por ser a igreja de um convento feminino, evidencia-se uma ligeira assimetria na decoração das paredes, pela disposição ímpar de alguns elementos da igreja. Podemos imaginar que a colocação da talha compensasse essa assimetria de algum modo.

Do lado nascente, ou da epístola, rasga-se o portal principal da igreja. Ao seu lado direito, para quem entra, a pia de água benta, localizada na base do púlpito. Acedia-se ao púlpito por um corredor que vinha da sacristia, passando atrás dos altares, corredor este que foi, entretanto, demolido (restam vestígios da porta de acesso, entaipada). Do lado direito (estando de frente para a Capela-mor), estaria um altar (o único encostado a essa parede, segundo Sousa Reis). Este teria par com outro, simétrico, colocado á sua frente. O altar que terá ido para o Hospital militar talvez fosse ímpar na sua decoração e forma, sendo aquele que se colocava em frente do portal, na parede oposta. Entrando na igreja, esse seria o primeiro altar que veríamos, pelo que o seu impacto visual deveria ser especialmente importante, e lhe valeria o elogio.

Do lado do poente, ou do evangelho, figuravam dois altares. No espaço entre estes colocar-se-iam as quatro tribunas com um gradeamento rendilhado. Tal como a talha, estas tribunas reclamariam espaço ao corpo da igreja, pelo que o acesso a estas talvez se efectuasse por uma escada atrás dos retábulos, ou não se efectuasse de todo, o que é mais provável (estas tribunas poderiam ser falsas, apenas decorativas).



Fig. 49 – Pia baptismal da Igreja do Convento de Monchique. Esta pia foi parar a São Mamede de Infesta, vendida, juntamente com os retábulos de talha dourada. Está colocada do lado esquerdo, á entrada desta igreja

Em relação á pia Baptismal, (colocada na base do púlpito) podemos dizer que João Baptista ribeiro parece tê-la considerado um altar, enquanto que Sousa Reis não. A disparidade entre os dois autores, em que um afirma a existência de seis altares, e outro, de sete, parece ficar assim resolvida. No entanto, existe um altar dedicado à Nossa Senhora da Conceição, na Igreja de São Pedro de Miragaia, cuja proveniência é o convento de Monchique. Seria este o “sétimo” altar, ou estaria este altar noutro espaço do convento? De facto, a pia de agua benta surge envolta por trabalhos de talha que lhe dão o aspecto de um pequeno altar, em comparação com os outros. É difícil imaginar um púlpito a sobrepôr-se a esta estrutura, tendo em conta o espaço vertical que a pia ocupa. A ser assim, a tribuna ficaria numa posição bastante elevada, talvez até desenquadrada da sua função original, sendo bastante mais provável aparecer ao lado da pia de agua benta, numa posição ligeiramente elevada. A frase que refere a pia como estando “na base de um púlpito” não pode, assim, ser entendida literalmente, até porque se referiu já o corredor de acesso á tribuna que passa atrás dos altares da igreja. De lembrar ainda que uma parede divisória da nave da igreja, erguida no século XVIII, pode ter servido de apoio ao púlpito (ainda que pareça improvável).

Os Coros



Fig. 50 – coro alto da igreja de Jesus, Aveiro

Situado na extremidade sul da igreja, o espaço dos coros era de planta quadrada, e acompanhava a largura da igreja (8,36 x 8,36 m, aproximadamente). Entre o coro e a igreja existia uma parede, onde se abriam dois arcos sobrepostos, com uma grade. Mediria, cada um desses arcos, 10 palmos de largura, por 15 palmos de altura (2,20 x 3,30 m). nos cantos da parede do coro existiam dois órgãos. Ignora-se a funcionalidade de ambos, o seu paradeiro, ou a sua configuração, devendo ter sido semelhantes aos que se encontram na parede do coro da igreja de Santa Clara.

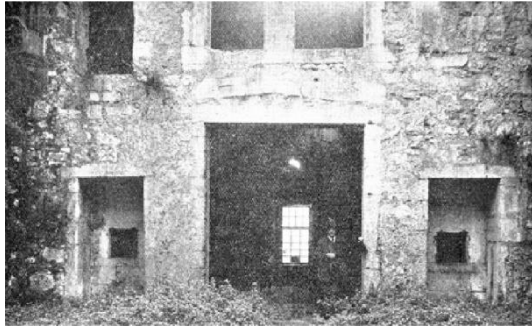
O coro era dividido em duas partes:

O coro baixo, ao nível da igreja, estaria ligado ao piso superior do claustro. Abria-se, a meio da parede de fundo, alinhada com o eixo central da igreja, uma janela chanfrada, e sobre ela, um óculo rectangular, que seriam as únicas fontes de luz natural daquele espaço, além da grade da igreja. Foram, entretanto, entaipadas. Uma porta, colocada na parede do lado poente da igreja, junto da grade do coro, comunicava com o piso inferior do claustro, constituindo hoje o único acesso ao recinto da igreja. Desta porta, descia-se para o claustro por uma escada. Na parede em comum com o mirante, parecem existir vestígios de um nicho, próximo de onde se colocaria a grade do coro. A decoração do coro baixo seria menos exuberante que a do coro alto. O tecto, de madeira (supõe-se), não seria, à partida, abobadado, permitindo, talvez uma decoração em caixotões, simples, possivelmente sem grande importância⁴.



Fig. 51 – Morte de Santa Clara (detalhe), Bartolomé Estebán Murillo, séc. XVII. óleo sobre tela. Embora a obra do convento de Monchique seja posterior a esta quase um século, é possível que se tenha inspirado numa obra anterior do mesmo tema. A imagem acima é apenas um exemplo de uma obra deste tema onde haverá possíveis afinidades com a obra pensada para o convento de Monchique. No entanto, é presumível que a obra para Monchique fosse de qualidade inferior à que aqui se apresenta.

⁴ noutros espaços do convento, existia estacaria de pinho verde, pelo que esta solução, com facilidade também se poderia aplicar à igreja



Figs. 52 e 53 – parede do coro da Igreja do Convento de Monchique (em cima), e da Igreja de Santa Clara (em baixo), no Porto. A parede do coro da igreja no Convento de Monchique já não existe, tendo sido demolida. Esta fotografia mostra a sua estrutura em pedra, que receberia a porta dos confessionários, os dois órgãos, as grades, e ornamentos de carácter semelhante á parede que é apresentada na imagem abaixo

O seu pavimento, como o da igreja, seria provavelmente em pedra, tendo sido removido. No local onde se colocava a grade do coro existem vestígios de pavimento em pedra que suportam esta hipótese. No entanto, Pedro Vitorino refere, quando fala deste espaço, sobre a remoção do soalho, o que volta a levantar dúvidas. Debaxo do coro existiam capelas que se abriam para o claustro, e que seriam abobadadas. Como tal, um pavimento em soalho faz menos sentido que um pavimento em pedra.

De qualquer modo, apenas se conhece uma destas capelas, já que os portais das outras se encontram entaipados e o interior destas capelas, possivelmente atulhado. Explora-las poderia colocar em risco a estabilidade da parede sul da igreja e do mirante (fragilizado e estabilizado), pelo que de momento, pelo menos, não irão ser estudadas ou abertas.

O coro alto, com mais imponente presença, seria também mais luminoso. Três janelões com moldura chanfrada rasgam-se na parede do lado sul. Na parede em comum com o Mirante, uma porta chanfrada fazia a ligação entre a ala dos dormitórios e o coro alto. Na mesma parede, há vestígios de um nicho junto aos Janelões da parede de fundo. Pedro Vitorino fala-nos ainda de vestígios de azulejo neste espaço (hispano-árabes). É visível numa fotografia da década de 20 do século XX, um friso de azulejos na parede nascente, ocupando o terço superior do espaço de parede disponível.

Nos nichos do coro alto, de facto, foram encontrados vestígios de azulejo. Seria expectável encontrar também neste espaço o cadeiral, de madeira, de uma ou duas fileiras, acompanhando as paredes nascente, sul, e poente deste espaço. O friso de azulejos fornece uma pista quanto ao espaço vertical ocupado pelo cadeiral. O pavimento deste espaço seria em Soalho.

Sabe-se também que aqui estaria uma pintura de Joaquim Rafael (1783-1864), cujo tema era a morte de Santa Clara (VITORINO). Não se conhecem as dimensões, data,

configuração ou paradeiro desta pintura. Tendo em conta o tema, poderia ser uma pintura colocada ao baixo (horizontal, portanto), sobre o cadeiral, possivelmente, na parede do lado poente. a presença de portas e de um nicho na parede do mirante não permitiriam colocar ali uma pintura de grandes dimensões. Caso a pintura fosse de um tamanho considerável, faria mais sentido coloca-la na parede do lado poente, ou do evangelho, de frente para a porta de acesso ao coro alto. Outra possibilidade, também credível, seria a colocação desta pintura no espaço de parede disponível sobre as grades do coro alto.

Vale a pena mencionar ainda o órgão da igreja, que deveria ser tocado neste compartimento. Há notícia de dois, mas provavelmente um deles seria falso, e construído apenas para simetria, tal como acontece, por exemplo, na igreja de Santa Clara, no Porto. A ser assim, o original colocava-se junto da parede nascente, onde existia uma abertura na parede do coro em que poderia estar embutido este órgão (ver imagem 52).

O tecto não seria abobadado, sendo a sua estrutura em madeira, como indicam as marcas do seu travejamento numa fotografia de Américo Teixeira Lopes. Aproveitando a altura da cobertura da igreja, o tecto do coro alto poderia optar por uma solução em caixotões, semelhante á que se apresenta no coro alto do convento de Jesus, em Aveiro (ver fig. 50). Não sendo deste modo, o tecto seria semelhante ao do coro baixo. Pode ainda admitir-se que este tecto fosse pintado, embora não se encontrem quaisquer evidências disso.

Outros elementos dispersos



Fig. 54 – Portal Manuelino Proveniente do Claustro do Convento de Monchique. Museu Nacional de Soares dos Reis



Fig. 55 – Gravura de Caetano Alberto, reproduzida no estudo de Pedro Vitorino, “Notas de Arqueologia Portuense (segunda parte) – Ainda o Convento de Monchique”, com a seguinte legenda: «Lavadouro no extinto convento de Monchique». Quadro a óleo de Manuel de Macedo, segundo desenho do autor.

Para além da igreja, outros elementos suscitaram interesse durante o estudo do edifício. Será interessante lembrar aqui alguns elementos de cantaria e ornamento que, quer no local, quer deslocados para outros lugares, serão dignos de nota, e ajudam a uma melhor caracterização daquele espaço conventual:

O chafariz de base octogonal que se colocava no pátio da igreja terá sido desmontado, e levado para uma propriedade particular. Podemos conhecê-lo no seu contexto original através do desenho que Joaquim Villanova fez do pátio do convento (fig. 1), onde este figura enquanto silhueta.

Um portal manuelino do século XVI, que pertenceria ao claustro do convento, daria acesso a uma pequena capela, hoje desaparecida. Este terá sido também desmontado em 1927, e oferecido pelo engenheiro Eleutério da Fonseca ao Museu Municipal do Porto, pertencendo hoje à secção lapidar da coleção do Museu Nacional de Soares dos Reis, juntamente com a pedra tumular dos Fundadores. Pedro Vitorino aponta semelhanças entre este portal e o da Igreja de Marvila, em Santarém, obra de João de Castilho.

Existe ainda uma gravura que apresenta a vista de um local da cerca do convento que terá funcionado como lavadouro. É difícil ancorar esta representação a um lugar da planta do convento, pelo provável desaparecimento dos elementos representados. Também não é possível apurar o grau de ficção dessa obra, de evidente carácter pitoresco, ao utilizar este cenário como mote para a representação de uma cena de género, sendo já notório o estado de ruína do espaço. Importa reparar no portal ou nicho que aparece no lado esquerdo da imagem, semelhante ao do Museu Soares dos Reis, embora diferente no desenho. Não há notícia deste portal senão a partir desta gravura, e da obra de pintura que lhe corresponde.

Trabalho de Campo



Fig. 56 - Refeitório do convento de Monchique (2017).

Para se poder imaginar o convento de Monchique no seu estado anterior à ruína, é necessário ter em mente uma grande quantidade de imagens e informações que, em última instância, não resolvem o problema. Nenhuma imagem consegue esclarecer a aparência original dos espaços do convento, pelo que essas imagens em falta precisam de ser imaginadas. Para poder ter uma noção mais completa do espaço (que possibilitou esta descrição), visitei as dependências do convento, com a intenção de conhecer a igreja. No entanto, outros espaços do mesmo convento também me suscitaram interesse. Actualmente, o convento encontra-se dividido em parcelas, com diferentes proprietários. Destas parcelas, foram visitadas duas:

A parte correspondente aos dormitórios, dispensas, refeitório e pátio, pertence à sociedade Clemente Menéres. Esta parcela do edifício não parece ter nenhum projecto de recuperação em vista. É digno de nota o seu refeitório, sala hipostila ampla, abobadada, e que devido à sua condição de armazém, não pode ser conhecido sem a autorização da sociedade Clemente Menéres. Merecia este espaço um uso que lhe devolvesse vida, de modo a recuperar-se parte da sua dignidade. De momento, existem estruturas de apoio em metal que evitam o seu colapso.

No século XX, um Incêndio destruiu os dormitórios que se sobrepõem a este refeitório, o que resultou na perda total do recheio dos pisos superiores (maioritariamente de madeira), e na fragilização da estrutura.

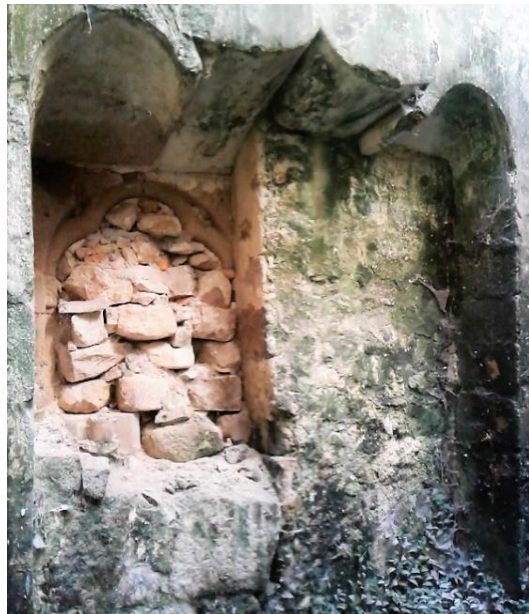
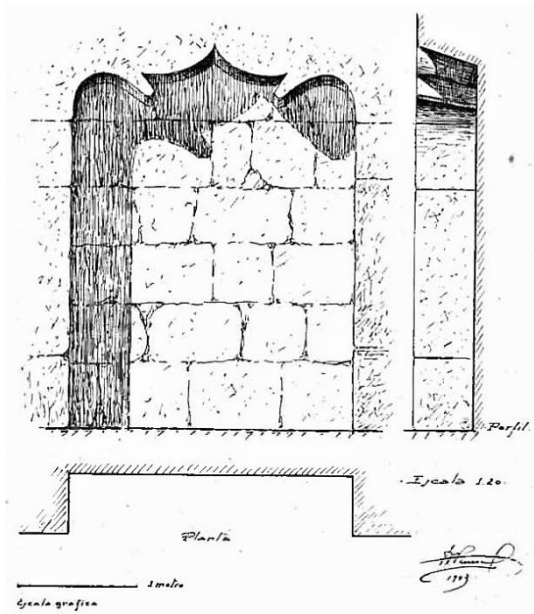


Por baixo deste refeitório, abertos para sul, existem dois compartimentos interessantes forrados a azulejos – chão, paredes e tecto utilizam azulejos em grande variedade de padrões, optando por uma solução que entenderíamos hoje como irreverente. A conjugação de múltiplos padrões de azulejos faz deste espaço um lugar bastante interessante, do ponto de vista pictórico. Estes espaços terão sido concebidos como dispensas. O azulejo estaria aqui colocado, principalmente, como forma de isolamento do espaço, para proteger os bens aí guardados. Uma destas dependências forrada a azulejos, infelizmente, parece ter sido vítima de um incêndio. Em comparação com a primeira (figs. 57 e 58), essa dependência encontra-se severamente degradada. Há pedaços de azulejos quebrados no chão, e outros em equilíbrio precário no tecto e nas paredes. É apenas uma questão de tempo até que caiam, já que a manutenção do espaço não denuncia intenções de conservação.



Na base do mirante do lado poente, aberto para sul, existe ainda um portal manuelino, chanfrado, de configuração simples (imagens 59 e 60). Do outro lado da parede corresponderá a uma face de concepção ornamental mais rebuscada (imagem 61). Este portal ligaria outrora o mirante ao claustro. Hoje, entaipado, pertence uma das faces á sociedade Clemente Menéres, e a outra face ao hotel que ocupará outra parcela do convento, de que falarei adiante.

Figs. 57 e 58– Duas vistas do interior de uma das dispensas do convento de Monchique.



Figs. 59, 60 e 61 - em cima, á esquerda, desenho de um portal interior, manuelino, entaipado, pertencente ao convento (desenho do arq. F. Oliveira Ferreira para a obra "Notas de Arqueologia Portuense", de Pedro Vitorino, pág., 233); em cima, á esquerda, o estado em que se apresenta o mesmo portal em 2017. Ao lado, uma imagem da outra face do portal, com um programa decorativo mais complexo. Este portal, de uma pequena capela, situa-se na base do mirante que servia de Campanário á igreja, dando acesso ao claustro. originalmente seria mainelado, não sendo hoje visível o mainel.



Fig. 62 – Portal do claustro do Convento de Monchique.

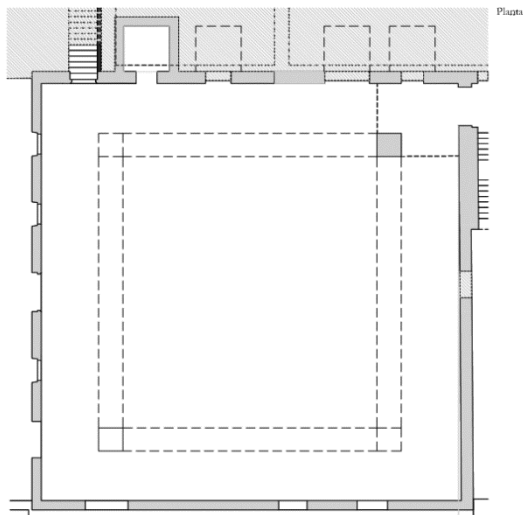


Fig. 63 – proposta de reconstituição da planta do Claustro do Convento de Monchique. Desenho realizado para o Estudo histórico arquitectónico – Parcela do extinto convento de Monchique – Porto.

Ao lado do portal anterior, está um outro que apresenta no topo um frontão triangular interrompido, do qual se ergue uma cruz. Ambos fazem parte do espaço onde seria o piso inferior do claustro. Esse espaço pertence já à outra parcela do convento (hotel).

A parte da cozinha, claustro e igreja, na altura em que visito, encontram-se em obras, para dar lugar a um hotel.

Na sequência da utilização desta parte do convento de Monchique como Hotel, estão a ser feitos trabalhos arqueológicos nos quais se insere o espaço da igreja. Como tal, torna-se possível conhecer o espaço conquistado à vegetação que o tornava inacessível.

Pedi então autorização para visitar o espaço. Foi possível tirar apontamentos e desenhar esquemas sobre a igreja, mas não foi possível fotografar. De qualquer modo, a parede mantém vestígios das estruturas descritas esclarecendo as dúvidas que os textos suscitam. Na Capela-mor, por exemplo, existe uma quantidade de informação ornamental intrincada, que num texto, por economia de meios, nenhum autor da bibliografia deste convento pôde descrever. Foi ainda possível observar o ritmo das portas e janelas, contando-se algumas estruturas que as descrições mais antigas não deixam adivinhar. Outra questão que o texto não resolve é a sensação dada pela ocupação do espaço. Ter a possibilidade de me deslocar no interior das ruínas da igreja, desviar o olhar em diferentes direções, notar a luz daquele local, e criar as próprias relações com o espaço, na tentativa de o compreender, ultrapassa a informação que me chega através de fontes documentais. Nenhum texto ou imagem substitui a ocupação do espaço, já que todos eles são distorções e aproximações do mesmo. A realidade física do edifício é como um discurso que, tal como outros autores, também me posso propor escrever. No entanto, se Joaquim Villanova tivesse representado o interior desta igreja no seu álbum de “edifícios do Porto em 1833”, talvez este texto nunca tivesse existido.

Parte II - Propostas de Reconstituição e interpretação

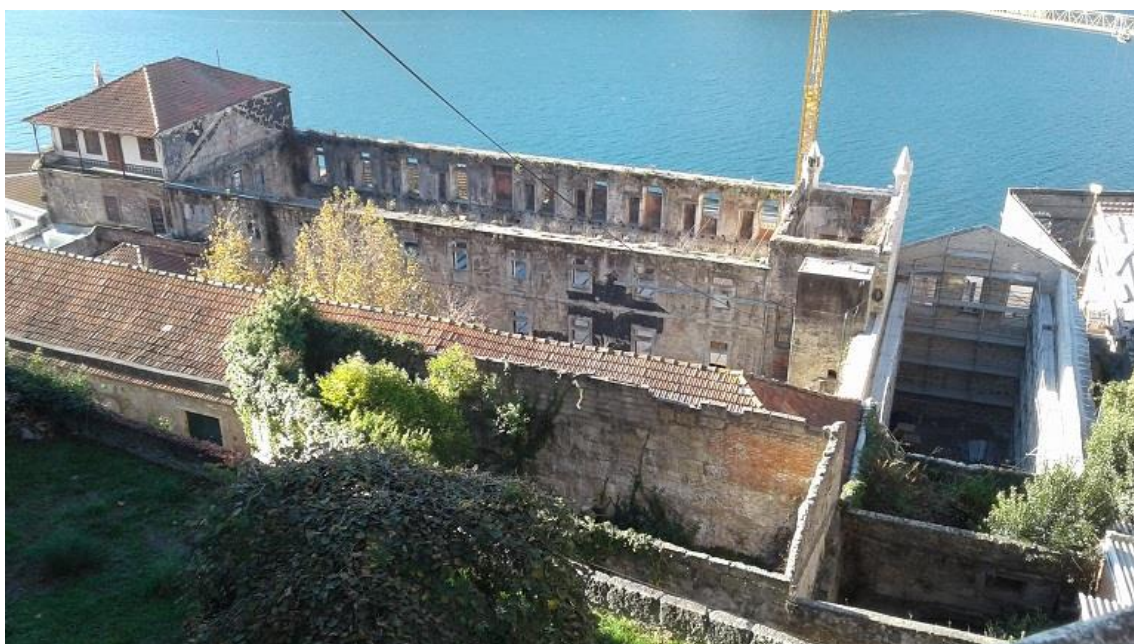


Fig. 64– Vista geral do Convento de Monchique á data da visita ás suas ruínas (2017).

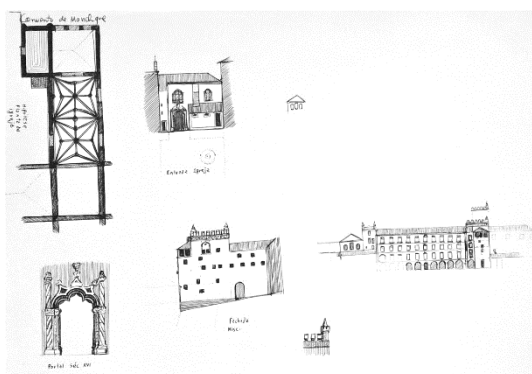
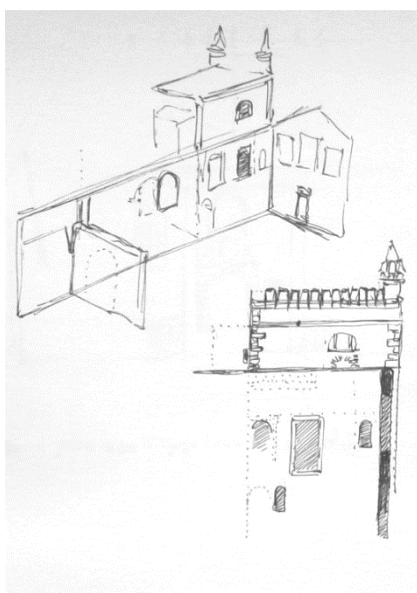


Fig. 65 – apontamentos acerca do convento de Monchique, 2017, esferográfica sobre papel, 21 x 29,5 cm. este desenho é o primeiro dedicado á compreensão do convento de Monchique. Baseia-se essencialmente na informação visual sobre o espaço, e a sua intenção é ainda pouco clara. Mostram-se alguns alçados, o portal que se encontra no Museu Soares dos Reis, e uma proposta de reconstituição da planta da igreja. O grau de compromisso deste desenho está ainda ao nível de uma curiosidade superficial, á espera de futuros desenvolvimentos. O desenho em questão antecede qualquer consulta bibliográfica sobre o espaço.

Ao propor uma reconstituição do aspecto deste edifício, a intenção é a criação de uma imagem viva do espaço, de acordo com toda a informação que me seja possível apurar ou prever. Pretende-se também o repescar de uma identidade que o edifício original foi perdendo ao longo do tempo. Por isso, ignora-se o seu passado industrial, mais recente. A formulação de hipóteses de reconstituição foi acontecendo do seguinte modo: em primeiro lugar, tentou perceber-se, a partir das imagens encontradas, o que era possível apurar acerca do convento, o que terá sido insuficiente. Seguidamente, uma leitura da bibliografia disponível sobre o tema permitiu reformular e completar a interpretação do espaço. Foi elaborada durante este processo uma pequena maquete, destinada a dar uma breve noção do espaço, de acordo com essa informação. A mesma, depois de utilizada, foi destruída.



Figs 66 e 67 – primeiros desenhos de reportagem do convento de Monchique, 2017, esferográfica sobre papel, 21 x 14,5 cm

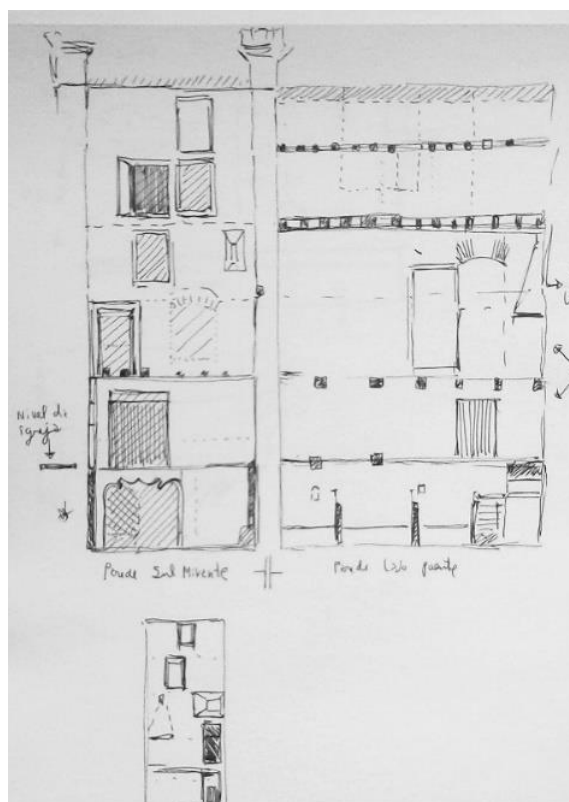
Depois de uma visita ao local, onde se efectuaram alguns desenhos de reportagem, são reformuladas as hipóteses de reconstituição, e é feita uma releitura da bibliografia, de modo a obter resultados mais aproximados ao que é possível observar nas ruínas. Por sua vez, o contacto directo com as ruínas, além de esclarecer futuras propostas de reconstituição, suscitou interesse pela reconstituição de outros espaços do mesmo edifício, sobre os quais se saberá ainda menos.

Só depois deste processo resultam as peças que integram a obra final. Estas resultaram de uma reformulação das propostas de reconstituição em formato pintura, principalmente, tendo por objectivo esclarecer, numa sequência preestabelecida, aspectos sobre a configuração, iconografia e sobrevivências que se reportem ao estado do convento anterior a sua ruína. Não pretendendo ser uma confirmação visual da anterior aparência, desaparecida, o trabalho molda-se de acordo com o que pareceu mais provável, de acordo com evidência documental.

Não foram abordados neste conjunto: Os paços de Gil Vaz da Cunha; A Cozinha; as dispensas; os dormitórios, e o passado de ocupação industrial do edifício.

Existe material de trabalho suficiente para abordar alguns aspectos destas áreas do convento, mas não se optou pelo seu desenvolvimento, por causa de alguma falta de informação, e pelos desvios à leitura dos conteúdos que esses espaços iriam provocar. O ponto fundamental deste trabalho é a compreensão do espaço da igreja. O que se apresenta para além dela serve como nota de contextualização, peça de valor informativo, ou objecto de valor histórico-artístico que não deveria ser ignorado.

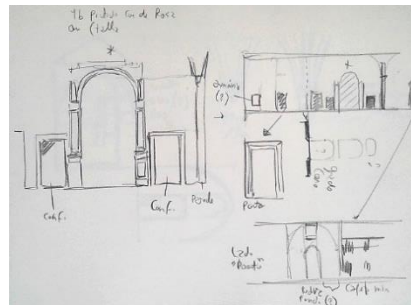
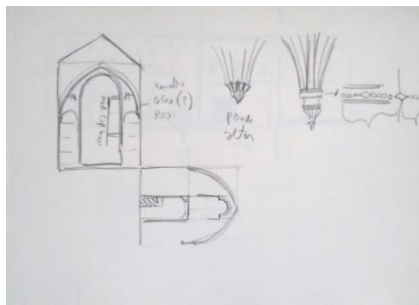
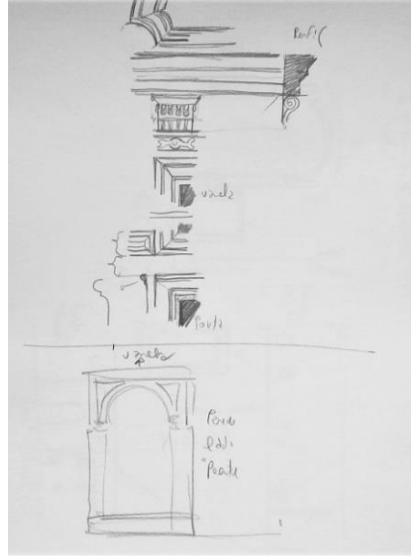
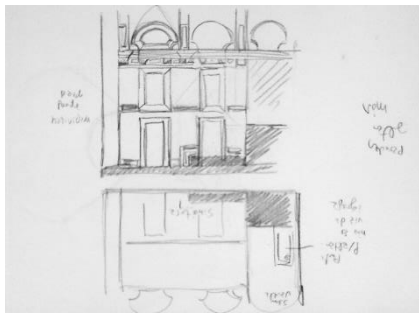
Os resultados obtidos pretendem acrescentar uma cultura visual a este convento que, pelas suas circunstâncias, se tornou alheio a uma fruição estética, e por isso, parte descartada de uma cultura visual em que se poderia inscrever. A chegada a estes resultados não foi imediata, sendo fruto de ponderação, mediação, elaboração de hipóteses, e selecção criteriosa do material plástico produzido. Em seguida, apresento as peças relevantes que terão feito parte deste processo de trabalho, e que não integraram o trabalho final:



Figs. 68 e 69 – Desenhos de reportagem da parcela do convento pertencente à sociedade Clemente Menéres, 2017, esferográfica e grafite sobre papel, 21 x 14,5 cm. Uma vista do portal a partir do pátio do convento e apontamentos acerca dos alçados interiores do mirante/campanário.



Figs. 70-75 – desenhos de reportagem obtidos nas ruínas da igreja do convento de Monchique, esferográfica e grafite sobre papel, 21 x 14,5 cm. Estes desenhos são apontamentos de detalhes. Não funcionam autonomamente. A informação recolhida nestes desenhos pretende servir de base a representações mais cuidadas daquele espaço. Encontrando-se as obras do hotel a decorrer, dispunha de tempo limitado para recolher informação do espaço em formato desenho. Além disso, não me foi permitido fotografar o espaço, pelo que os desenhos e os documentos sobre o edifício serão a única base para a elaboração de hipóteses de reconstituição.



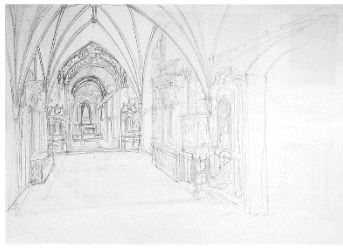
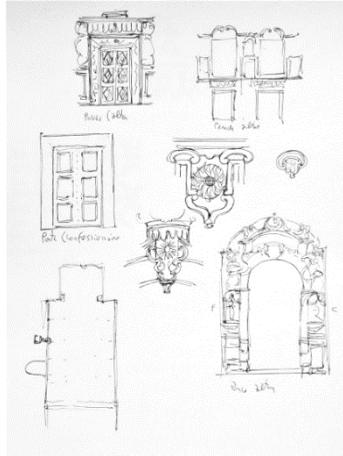
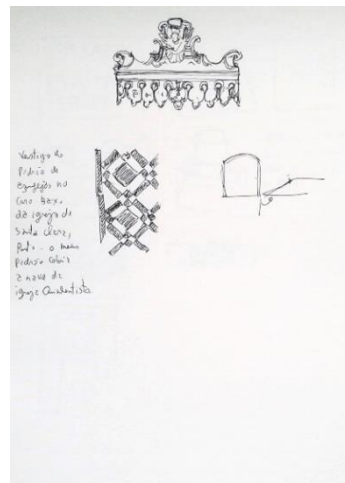
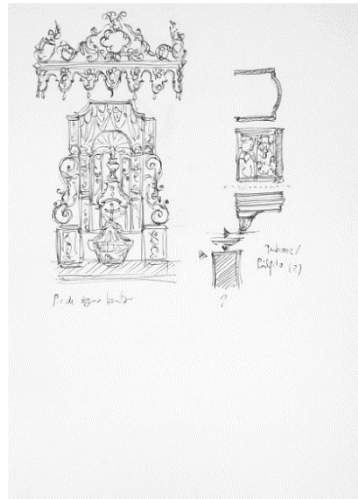
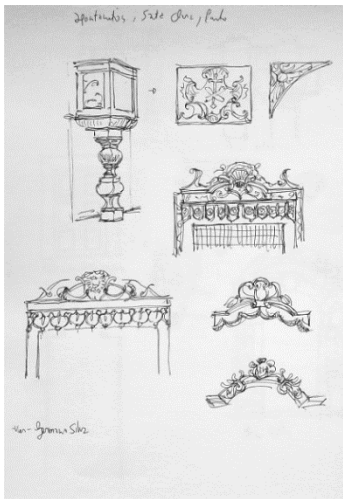
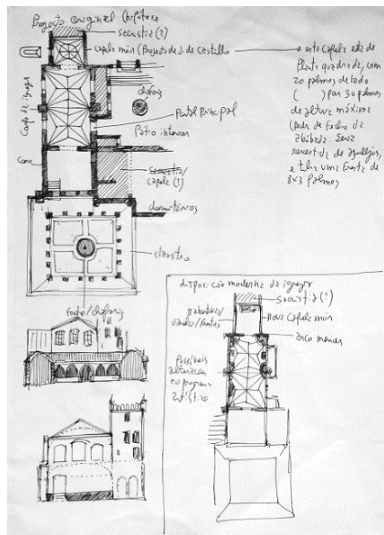


Fig. 76 – proposta de reconstituição da igreja do convento de Monchique, 2017, grafite sobre papel, 21 x 29,5 cm. Este desenho é um dos primeiros efectuados após abandonar as ruínas do convento. Essencialmente, tenta relacionar a informação obtida com a recente visita ao convento, sem grandes preocupações de apresentação ou proporção dos elementos.



Figs. 77-80 – Recolha de elementos cénicos da igreja do Convento de Santa Clara, Porto e Baptistério de São Mamede de Infesta, 2017, grafite e esferográfica sobre papel, 21 x 14,5 cm (cada). Por ocasião de uma deslocação a estes espaços, foram desenhados apontamentos sobre a talha. Estes servirão de apoio á interpretação da igreja do convento de Monchique, onde se repetiriam elementos semelhantes, separados por cerca de 25 anos. Importa lembrar que este também é um convento da mesma ordem religiosa, motivo pelo qual a iconografia de ambos edifícios será a mesma.





Figs. 81, 82 e 83 – Propostas de organização do espaço na planta da igreja do Convento de Monchique. Desenvolvimentos a partir da planta, numa tentativa de localizar na planta, elementos móveis e aspectos decorativos da igreja. Estes desenhos (baseados apenas em informação documental, antes da visita às ruínas) foram posteriormente alvo de reformulação.

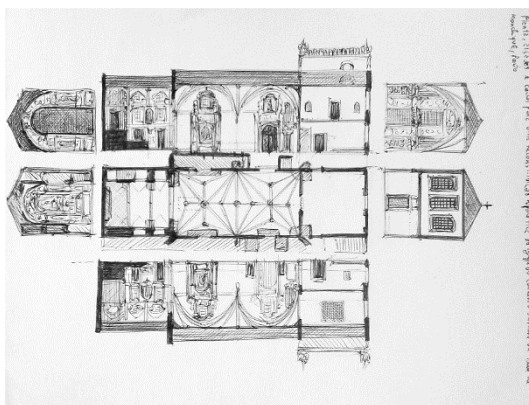
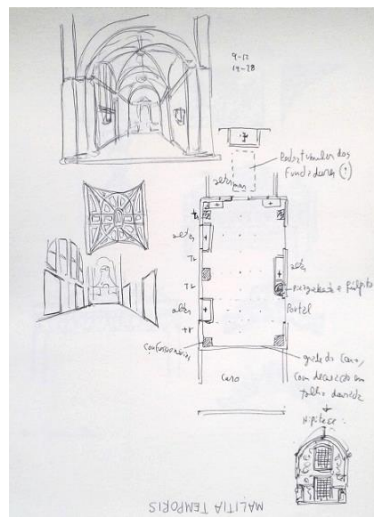
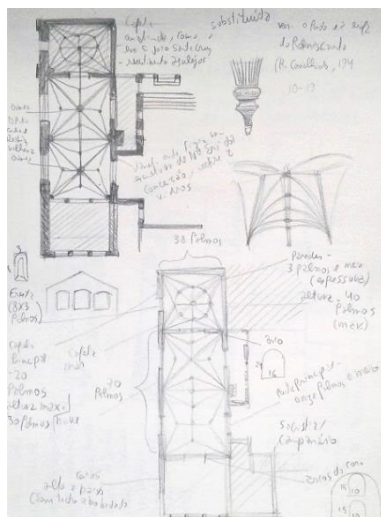


Fig. 84 – rebatimento dos alçados interiores da igreja, com a inclusão do seu hipotético recheio barroco, 2017, esferográfica sobre papel, 14,5 x 21 cm. Esta proposta tenta localizar os elementos do recheio barroco no interior da igreja. Ignora, no entanto, a parede setecentista que dividiu a nave em duas partes. Ao especular sobre a colocação do recheio barroco, condiciona a leitura do espaço.



Fig. 85 – Interior da Igreja do Convento de Madre de Deus de Monchique, Porto - proposta de reconstituição, 2017, acrílico sobre papel, 50 x 30 cm.

Esta proposta de reconstituição foi efectuada pouco após a visita às ruínas da igreja. É complementada pela informação obtida no local, e informação posterior, fornecida pelo dono da obra do hotel. Actualmente, este espaço encontra-se dividido por uma parede.

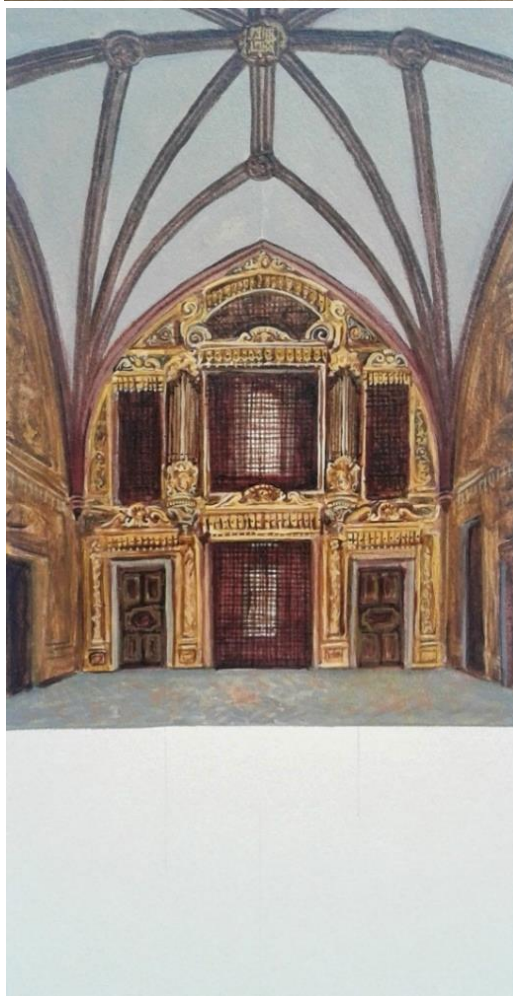


Fig. 86 – proposta de reconstituição da parede do coro da igreja no período barroco, 2018, acrílico sobre papel, 18,2 x 9,5 cm. Esta imagem, concebida quase como uma miniatura, pretende ilustrar parte da descrição de Sousa Reis acerca desta parede, comparando essa descrição a uma fotografia da mesma parede já em ruínas. Os elementos decorativos aqui “ficcionalizados” inspiram-se na gramática decorativa sobrevivente da igreja, e numa comparação com a parede do coro da Igreja de Santa Clara, no Porto. Depois de uma releitura dos dados, surgiu uma nova hipótese de configuração desta parede, em que os dois órgãos se aproximariam mais das extremidades, ao contrário do que aqui acontece (imagem do autor).



Fig. 87 – Hipótese de reconstituição do coro alto- perspectiva (impossível) a partir do canto nordeste

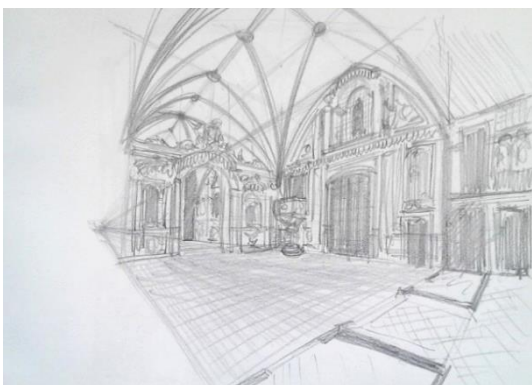


Fig. 88 – vista de um dos tramos da igreja. Perspectiva a partir do canto sudoeste da igreja

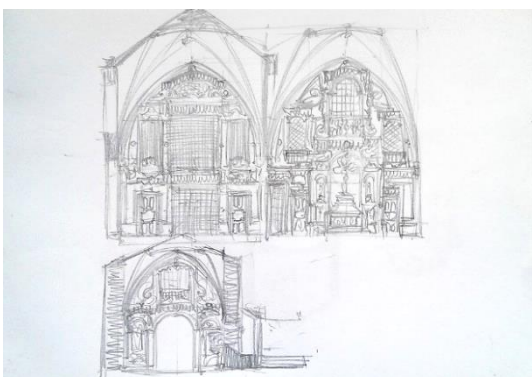


Fig. 89 – hipótese de reconstituição de alguns alçados do período barroco (parede do coro, lateral de um dos tramos do lado poente, e a parede divisória da nave da igreja).

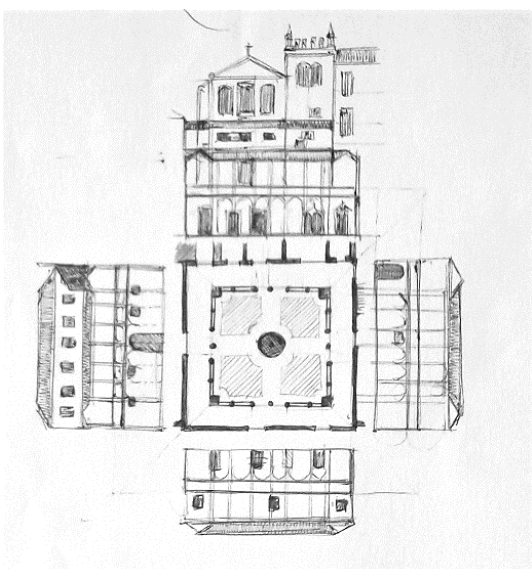
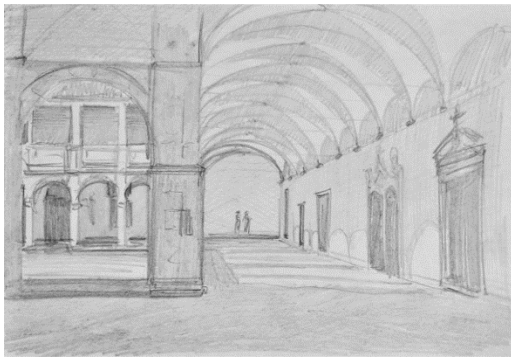
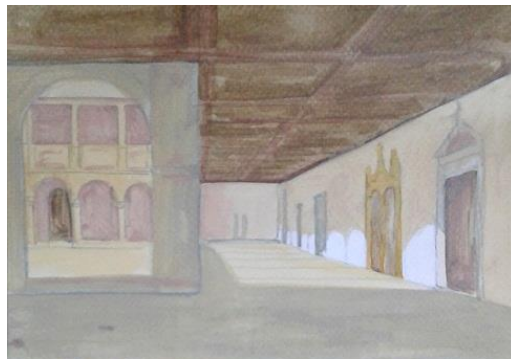


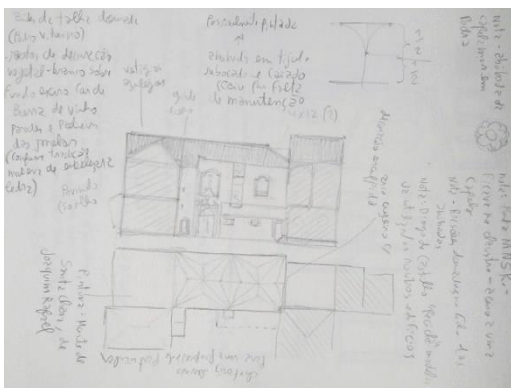
Fig. 90 – rebatimento dos alçados do claustro do convento de Monchique – na sequência do desenho anterior, este é concebido apenas como curiosidade, tentando relacionar informação documental com a recente visita ao espaço.



Figs. 91 e 92 – propostas de reconstituição de um dos corredores do piso inferior do claustro do convento de Monchique. Estes desenhos tentam reconstituir o corredor norte do claustro do convento de Monchique, a partir do qual as freiras acediam ao coro baixo da igreja. O desenho tem como tema subjacente a perspectiva que este corredor permite representar, ao mesmo tempo que permite mostrar os portais das capelas laterais, com especial destaque para os dois que se apresentam em primeiro plano. Ao mesmo tempo, especula-se sobre a configuração da parte desaparecida do claustro, que se deixa ver por meio da sombra dos arcos no chão e na parede, assim como através de um desses arcos, no momento em que o corredor do claustro muda de direcção. Uma noção de escala poderia ser fornecida pela colocação de duas freiras ao fundo deste corredor, condicionando assim a leitura da dimensão do espaço, embora não apareçam no resultado final.

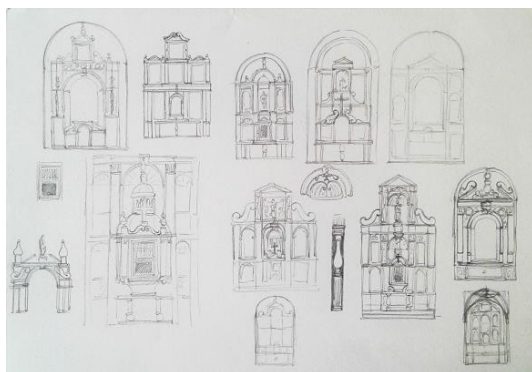
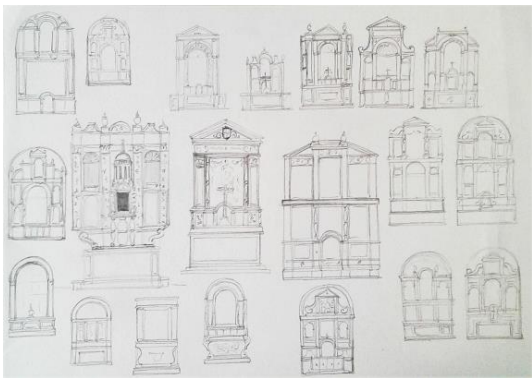
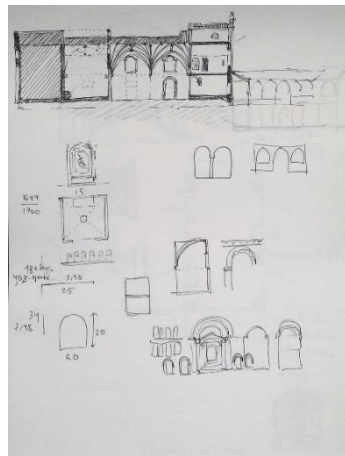
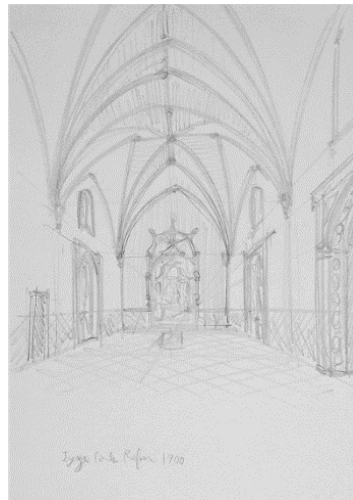
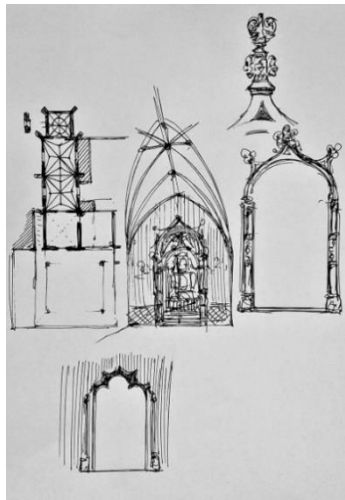


Actualmente, este espaço mantém apenas a parede onde se abrem os portais, tendo sido demolido tudo o resto em meados do século XIX. Neste desenho, são elaboradas duas propostas de reconstituição diferentes para o mesmo espaço: uma que apresenta o corredor abobadado, e outra que apresenta um tecto em madeira. As duas são fundamentadas, mas, entretanto, a prevaleceu sobre a outra: a proposta que apresenta um corredor abobadado é improvável, já que não existe espaço vertical suficiente para esta abóbada se desenvolver.



Figs. 93-97 – outros desenhos avulsos, relativos a alguns aspectos do convento, 2017, 14,5 x 21 cm (cada)





Figs. 98 e 99 – propostas de reconstituição do desaparecido retábulo renascentista atribuído a João de Ruão, 2018, grafite sobre papel, 14,5 x 21 cm (cada).

Sem bases documentais relativamente á sua configuração, estes desenhos especulam hipóteses de configuração do altar desaparecido, de acordo com uma comparação a outras estruturas do convento, o estilo do autor, e outros paralelismos que se foram considerando pertinentes



Fig. 100 – armas dos fundadores numa versão colorida, 2018, acrílico sobre tela, 20 x 20 cm



Fig. 101 - vista do interior da igreja, 2018, acrílico sobre tela, 21 x 30 cm.



Fig. 102 – escultura de nossa Senhora que estaria sobre o portal da igreja, conforme se encontra na actualidade, 2018, acrílico sobre tela, 18 x 13 cm.



Fig. 103 – Armas do Convento de Monchique na Casa dos Capelães, 2018, acrílico sobre tela, 30,5 x 27 cm.



Fig. 104 – Estudo para vista de um dos corredores do claustro – proposta de reconstituição, 2018, acrílico sobre tela, 15 x 20 cm.



Figs. 105-107 - Altares em talha dourada que pertenciam a igreja do Convento de Monchique, 2018, acrílico sobre papel:

Altar colateral do lado da Epístola, 12,5 x 8,2 cm; Altar colateral do lado do Evangelho, 12,5 x 8,2 cm; Altar lateral do lado da Epístola, 16,3 x 10,5 cm; Altar lateral do lado do Evangelho, 16,3 x 10,5 cm; Pia Baptismal, no lado da epístola (?), 12,5 x 8,2 cm.



Fig. 108 – proposta de enquadramento de uma vista do pátio por volta de 1540, 2018, acrílico sobre papel, 12,5 x 15,3 cm.

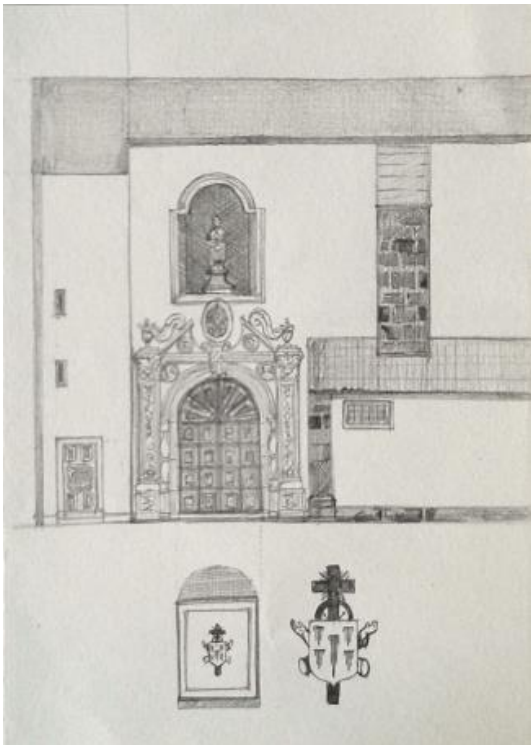


Fig. 109 – esclarecimento de alguns aspectos relativos ao portal, 2018, grafite sobre papel, 17,5 x 12,5 cm.

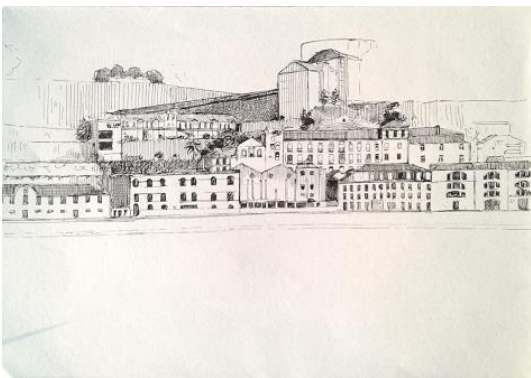


Fig. 110 – vista geral do convento a partir de Gaia, 2018, esferográfica sobre papel, 17,6 x 25 cm.

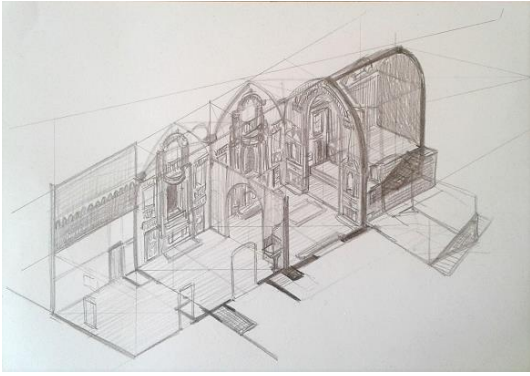


Fig. 111 – axonometria representando o interior da igreja do Convento de Monchique, 2018, grafite sobre papel, 17,6 x 25 cm.



Figs. 112-117: Fotografias das Ruínas (propostas de conclusão de alguns panoramas segundo fotografias da primeira metade do século XX), 2018, Impressão a laser sobre papel:

112 - Portal interior do convento, 15,7 x 11,1 cm.

113 - Vista sobre a abóbada da igreja, 13,2 x 16,3 cm.

114 - Vista sobre a Capela-mor, 16 x 13,3 cm.

115 - Arranque da abóbada da nave da igreja, 18,2 x 13,3 cm.

116 - Vista da nave da igreja a partir do interior da Capela-mor, 15,6 x 10 cm.

117 - Vista da parede do coro, 11 x 8,2 cm.

112



Estas imagens tratam-se, na verdade, da reprodução de fotografias originais sobre papel, completadas a acrílico, e novamente reproduzidas numa escala menor. O que surge representado nessas fotografias originais passa a ser compreendido num contexto maior, mais amplo e esclarecido, na medida do possível. Estaria previsto que estas fotografias integrassem o trabalho final. No entanto, as diferenças na plasticidade e a falta de adequação ao restante conjunto de trabalhos levaram a que estas imagens, pelo menos de momento, não façam sentido no conjunto final. Já o exercício plástico aqui operado poderá voltar a repetir-se em oportunidades futuras.

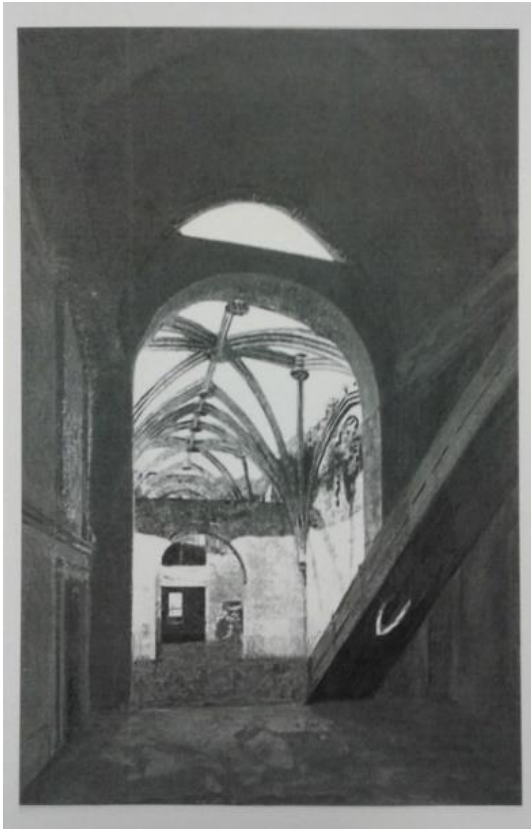
113



114



115



116



117

Corpo de Trabalho – Convento de Monchique

O material produzido referente ao convento de Monchique destina-se á realização de um trabalho, e não de um conjunto de peças individuais. Assim sendo, é indivisível, e todas as suas partes pretendem ser lidas como documentos. Trata-se, portanto, de uma “nuvem” de objectos. Para uma melhor compreensão deste trabalho, a sua montagem e exposição está dividida em sectores ou grupos dedicados aos subtemas que requerem esclarecimento. Tendo em conta a tipologia deste trabalho, a sua montagem condiciona-se ao espaço onde ele se apresente, desde que a sua leitura não seja prejudicada por uma disposição errada de cada uma das subdivisões deste trabalho. De seguida, proponho uma leitura de cada um destes sectores, justificando as escolhas intervenientes.

I – Iconografia/Heráldica



119



121



122



123



120

Fig. 118 – Proposta de montagem do painel dedicado à Iconografia/ Heráldica.



Tendo em conta a associação deste convento á ordem franciscana e aos mecenas que o patrocinaram, faz sentido tornar presentes os símbolos que distinguem estas entidades. Tendo em conta o contexto cronológico, esta identificação faz-se por meio da heráldica. Assim sendo, reproduzem-se:

As Armas do Convento de Monchique, que figuram no armazém do Cais Novo (actual edifício da GNR)

As Armas do convento de Monchique, que figuram numa jarra proveniente do convento

As Armas dos fundadores, numa versão colorida (de acordo com a pedra de armas que terá pertencido ao portal)

As Armas de Portugal (segundo notícia de uma pedra de armas deste tema que terá existido no convento, da qual se perdeu o rasto; possivelmente destruída. É possível que esta pedra tenha pertencido ao espaço da igreja, já que a sua notícia surge associada aos florões de pedra que fechavam a sua abóbada.)

O hábito de uma religiosa do Convento de Monchique, de acordo com um desenho que o representa



Fig. 119 – armas do convento de Monchique, 2018, acrílico sobre papel, 19,5 x 12,5 cm.

Fig. 120 – jarra proveniente do convento de Monchique com as armas do convento, 2018, acrílico sobre tela, 22 x 12 cm



Fig. 121 – proposta de reconstituição das armas dos fundadores do convento (versão colorida), 2018, acrílico sobre papel, 16,5 x 12,5 cm. Este brasão figurava no fecho das abóbadas da igreja, e sobre o portal. Neste caso, é apresentada uma versão colorida de acordo com o esquema de cores original deste brasão.

Fig. 122 – proposta de reconstituição de um escudo com as armas de Portugal, 2018, acrílico sobre papel, 6,9 x 5,3 cm. Há notícia de um escudo realizado em granito que figurava numa qualquer parte do convento, possivelmente da igreja. Este terá sido deliberadamente desfeito em brita para cimentar o chão de um armazém

Fig. 123 – o Hábito de uma freira do convento de Monchique (de acordo com um desenho anónimo), 2018, acrílico sobre tela, 18 x 13 cm



II – O edifício do convento – exterior



Fig. 124 – Proposta de montagem do painel relativo ao exterior do convento.

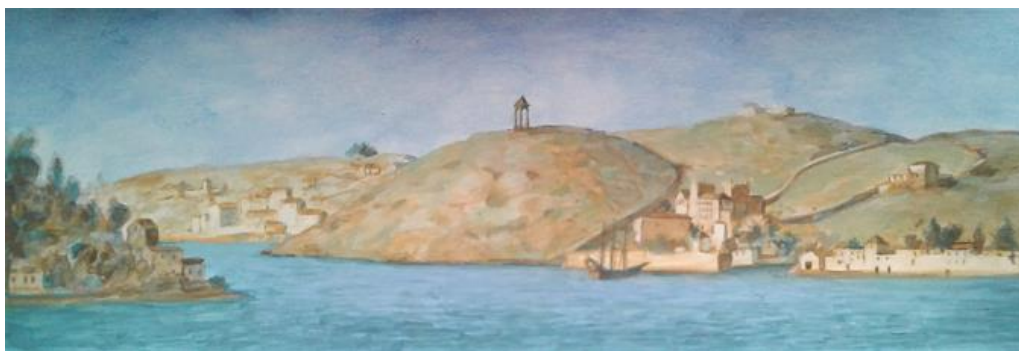


Fig. 125 – Vista geral do convento segundo uma litografia seiscentista, de Pier Maria Baldi, 2018, acrílico sobre papel, 9,3 x 26,5 cm. De notar a ausência de construções em redor do convento, por ser zona periférica da cidade do Porto àquela data. Esta paisagem foi muito transformada desde então.



Figs. 126 e 127 – duas vistas do convento em meados do século XIX (de acordo com fotografias da época), 2018, grafite e papel químico sobre papel, 25 x 17,6 cm (cada).



Para poder contextualizar o edifício numa paisagem, é incluída uma vista panorâmica sobre o convento, segundo a litografia seiscentista de Pier Maria Baldi. Esta imagem irá ajudar a localizar o edifício no seu contexto original, que estaria já fora da cidade do Porto.

Além desta, são desenhadas duas vistas, de acordo com fotografias que representam o convento no século XIX (figs. 126 e 127). Estes desenhos correspondem a ampliações e melhoramentos das fotografias que tem por base.

De modo a tornar visíveis as alterações sofridas pelo edifício, proponho de seguida duas vistas tomadas a partir da Calçada de Monchique. Uma delas apresenta o torreão manuelino voltado para nascente, tal como se apresentaria até meados do século XIX. A outra, repete o mesmo ponto de vista, mas representa o edifício que tomou o lugar deste torreão.

O pátio do convento mereceu proposta semelhante á anterior. Uma primeira imagem, mais pequena, apresenta uma vista sobre a igreja, tal como poderá ter sido entre 1534 e 1580, sensivelmente. A seguir a esta vista, seguem duas vistas que fazem par no ponto de vista e nas dimensões. Uma delas apresenta o pátio do convento conforme se apresentava em 1833 (seg. Joaquim Villanova), e a outra, representa o mesmo ponto de vista conforme se encontra na actualidade.



Figs. 128 e 129 – Duas vistas do mirante do lado nascente, a partir da Calçada de Monchique, 2018, acrílico sobre tela, 20 x 15 cm (cada).

Do lado esquerdo, o mirante manuelino, original, que permaneceu até à segunda metade do século XIX. Do lado direito, o mesmo local conforme se apresenta na actualidade.



Fig. 130 – O pátio da igreja, conforme se apresentaria até 1700, 2018, acrílico sobre papel, 10,2 x 15,2 cm.

Neste panorama, os dormitórios da face norte do pátio não tinham ainda sido construídos. Nesta vista pode ver-se ainda uma proposta de reconstituição da Capela-mor original. Não existe evidência documental relativa ao aspecto exterior desta, pelo que os merlões de estilo gótico alentejano apresentados nesta proposta poderão não ter existido. A proposta é baseada na solução apresentada nos mirantes, que poderia repercutir-se aqui.



Figs. 131 e 132 – Duas vistas do pátio da igreja (segundo desenho de Joaquim Villanova), 2018, acrílico sobre tela, 25 x 20 cm (cada).

Do lado esquerdo, o aspecto do pátio em 1833, segundo Joaquim Villanova. Do lado direito, o mesmo local conforme se apresenta na actualidade.



III – O portal

139



136



135



134



138



137

Fig. 133 – Proposta de montagem do painel dedicado ao portal.



Tendo em conta o valor histórico-artístico deste portal, o seu valor iconográfico e o seu pobre estado de conservação, vale a pena dedicar-lhe um conjunto de obras.

Em primeiro lugar, em destaque, está a obra de maiores dimensões deste conjunto, que é uma proposta de reconstituição deste portal. À sua volta, outras pinturas de menores dimensões esclarecem acerca de outros aspectos:

Um enquadramento do portal semelhante ao anterior, tomado de mais longe.

Uma representação da santa que figurava sobre este portal (entretanto deslocada devido ao entaipamento da janela onde se encontrava).

Uma reconstituição da pedra de armas dos fundadores, que figurava no portal (hoje desaparecida).

As armas pontificais que figuram no portal (acima das armas dos fundadores), conforme se encontram na actualidade

Uma vista geral do portal, conforme se encontra na actualidade



Fig. 134 – Proposta de reconstituição do Portal, 2018, acrílico sobre tela, 41,5 x 22 cm.

Fig. 135 – Vista geral do portal, reconstituída, enquadrado pelos elementos construídos que o rodeavam, 2018, acrílico sobre papel, 15 x 10,3 cm.



Fig. 136 – Aspecto do portal na actualidade, 2018, acrílico sobre tela, 20 x 15 cm.

Esta imagem apresenta o portal entaipado, deteriorado, e com elementos em falta. Pretende ser um ponto de comparação com a proposta de reconstituição do portal no seu estado original. Caso esta imagem se ausentasse do conjunto, a leitura que teríamos da reconstituição estaria apenas ao nível da curiosidade pitoresca como exercício plástico. Esta imagem tenta por isso atestar os efeitos da passagem do tempo neste objecto, levantando questões relativas às políticas de conservação e restauro do património arquitectónico.



Fig. 137 – Proposta de reconstituição da pedra de armas dos fundadores que figurava sobre o portal da igreja, 2018, acrílico sobre papel, 16,5 x 12,5 cm. De acordo com uma gravura e uma fotografia, é possível ver a forma e a iconografia presentes neste brasão. O paradeiro da pedra de armas é desconhecido, tendo provavelmente sido destruída.

Fig. 138 – Armas pontificais, representadas no Portal da igreja, conforme o actual estado de conservação, 2018, acrílico sobre papel, 7,6 x 6,2 cm.

Esta imagem é dedicada a um detalhe da iconografia do portal que, ao que parece, não estaria representado em nenhuma outra parte do convento.

Fig. 139 – Escultura de Nossa Senhora, que figurava na janela sobre o portal, 2018, acrílico sobre papel, 12,5 x 8 cm.



IV – O interior da igreja

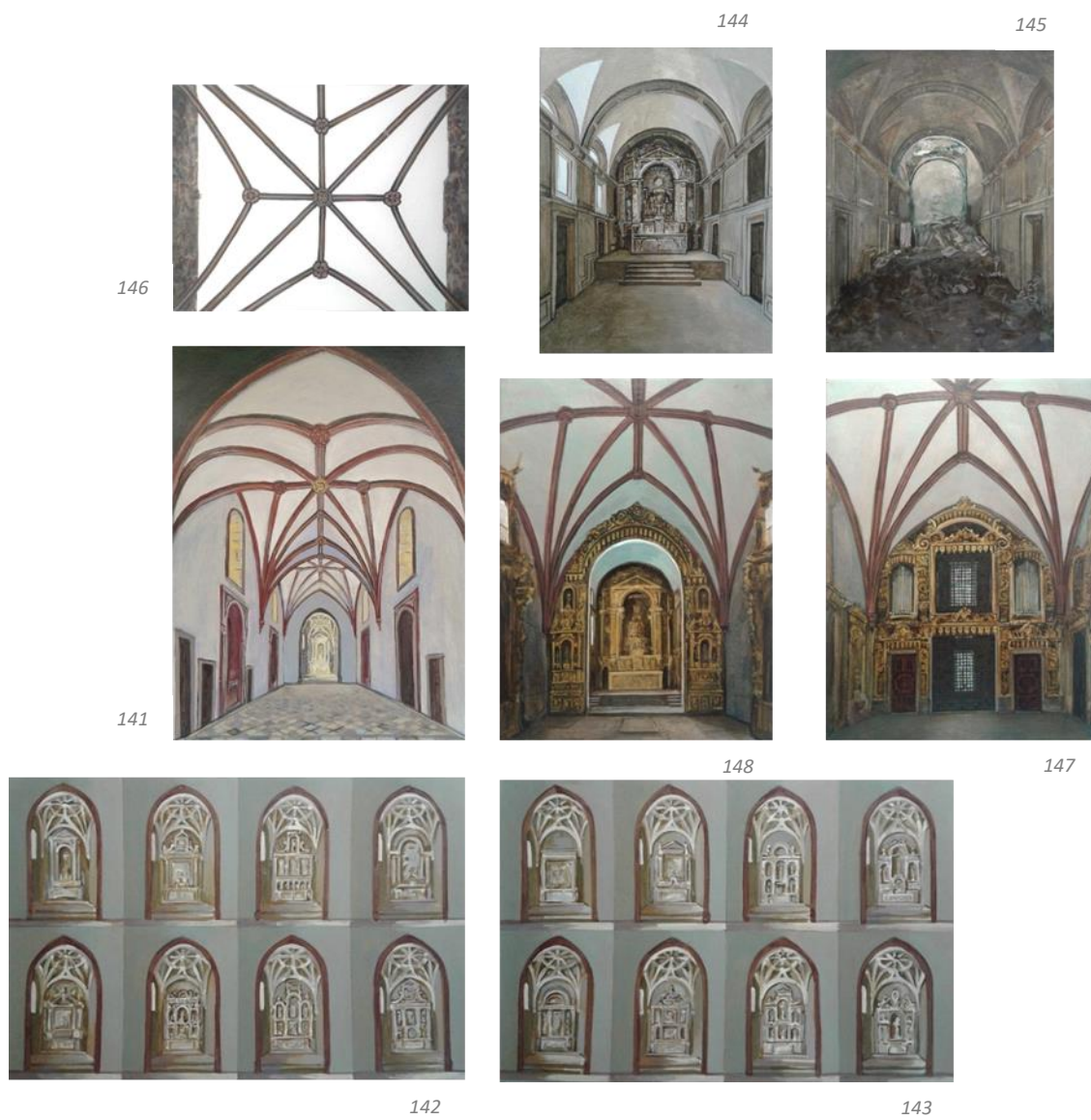


Fig. 140 – Proposta de montagem do Painel dedicado ao interior da igreja.



Fig. 141 – vista do interior da igreja do convento de Monchique – proposta de reconstituição do espaço entre 1580 e 1699, 2018, acrílico sobre papel, 21,7 x 16,3 cm.

Esta proposta de reconstituição “ficcional” a Capela-mor original com base nas descrições que existem no contracto da obra, inventando uma hipótese. Ao mesmo tempo, pretende mostrar-se aqui a configuração de elementos que terão sido tapados com a reforma barroca da igreja (os altares laterais e a porta da igreja), assim como mostrar a totalidade e unidade da nave da igreja manuelina, antes de dividida em duas partes.



Após manipulação dos dados, foi possível obter representações aproximadas daquilo que seria possível ver no interior da igreja do Convento de Monchique. Com base nos dados disponíveis, foi possível obter os seguintes trabalhos:

Uma proposta de reconstituição da nave da igreja, conforme se apresentaria de 1540 até 1700. O interesse desta imagem reside na possibilidade de apresentar as estruturas das paredes que seriam cobertas pelas posteriores adições barrocas. Ao mesmo tempo, propõe-se uma configuração alternativa da Capela-mor, que foi demolida nas obras barrocas.

Uma vista do interior da Capela-mor (após as obras de 1700)

Uma vista da cabeceira da igreja, com a disposição dos altares conhecidos e da Capela-mor (após 1700)

Uma vista da parede do Coro da Igreja, ficcionando a talha dourada que aí se pudesse apresentar, e a colocação dos dois órgãos que a igreja teria (de acordo com a descrição de Sousa Reis e com uma fotografia parcial desta parede, entretanto demolida).

Uma representação da planta e dos alçados internos da igreja, contemplando a evidência de estruturas denunciadas nesses alçados.

Uma vista de um dos tramos da abóbada da nave da igreja.

Figs. 142 e 143 – dezasseis variações para o desaparecido altar manuelino da Capela-mor da igreja do convento de Monchique, 2018, acrílico sobre papel, 16 x 24 cm (cada)

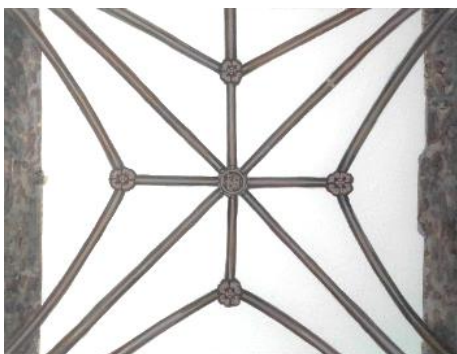


Fig. 144 – vista do interior da Capela-mor (barroca) do convento de Monchique (proposta de reconstituição com o altar), 2018, acrílico sobre papel, 16,5 x 12,5 cm

Fig. 145 – Vista do interior da Capela-mor do convento de Monchique no seu estado actual, 2018, acrílico sobre papel, 16,5 x 12,5 cm

Fig. 146 – vista de um dos tramos da abobada da nave da igreja, 2018, acrílico sobre papel, 16,3 x 12,5 cm

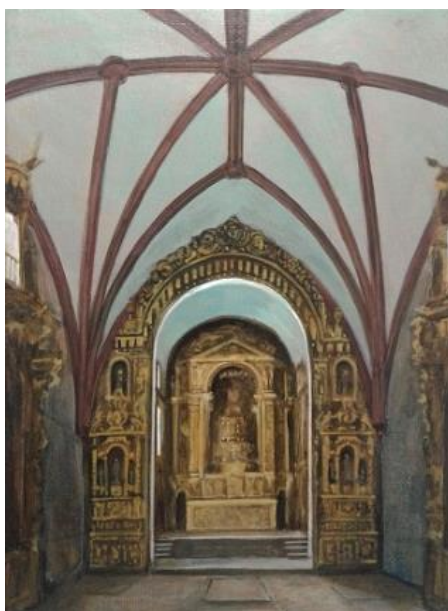


Fig. 147 – vista da parede do coro, 2018, acrílico sobre tela, 20 x 15 cm

Fig. 148 – vista da cabeceira da igreja, 2018, acrílico sobre tela, 20 x 15 cm

V - Fragmentos/ sobrevivências

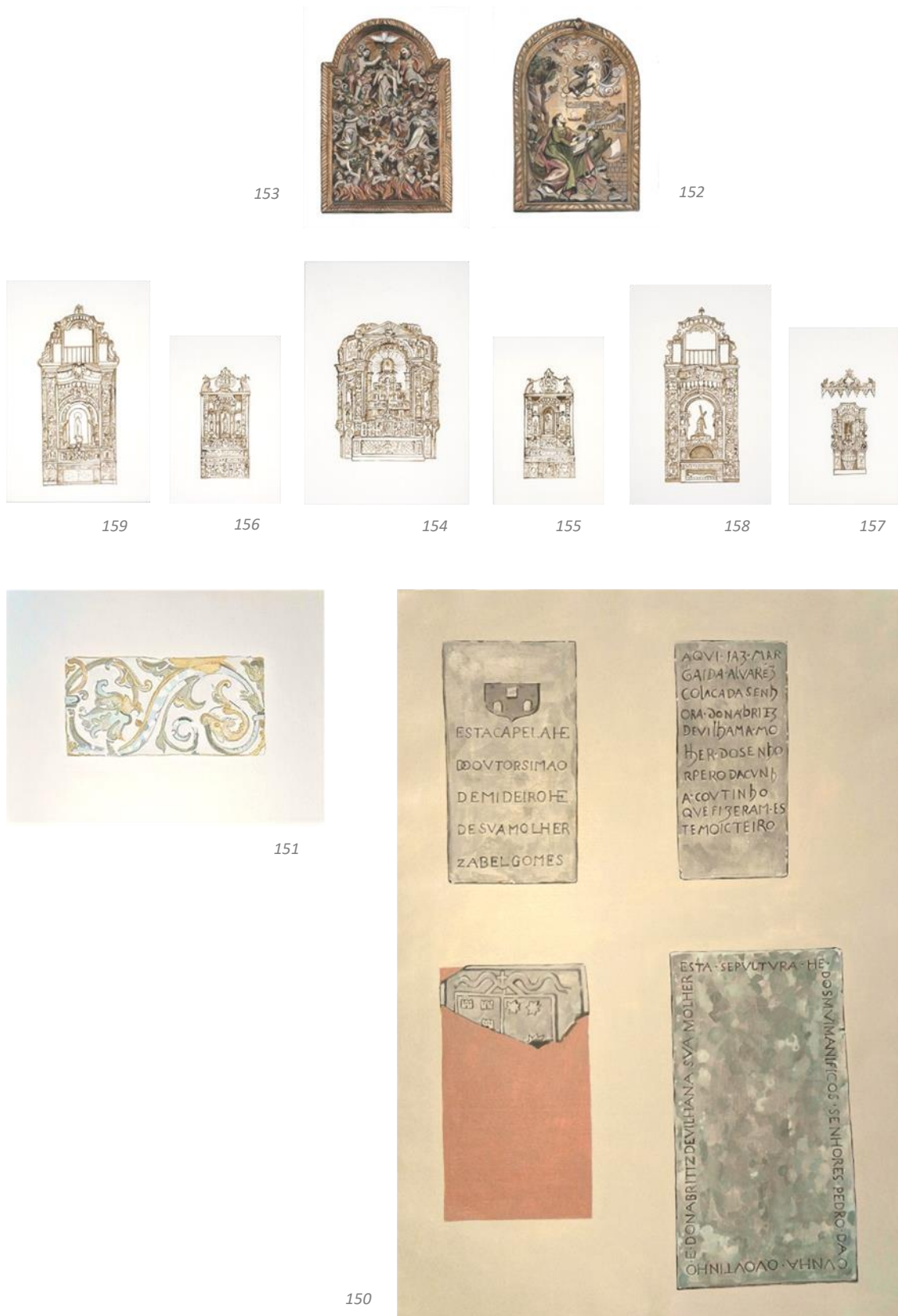


Fig 149. -Proposta de montagem do Painel de Fragmentos/ sobrevivências



Para além do património Imóvel, existem peças indispensáveis para a compreensão do convento. Conservadas ou não, são as seguintes

Proposta de reconstituição das quatro pedras tumulares (conhecidas) que fariam parte do chão da igreja. Destas quatro pedras tumulares apresentadas, conserva-se hoje no Museu Nacional de Soares dos Reis, aquela que pertenceria aos fundadores. O paradeiro das restantes três é desconhecido. No entanto, são reproduzidas tendo por base desenhos realizados para o estudo de Pedro Vitorino. Uma delas, que apresentaria motivos heráldicos, é representada nesse estudo enquanto fragmento de uma peça maior. Nesta proposta de representação, coloco este fragmento sobre uma silhueta que pretende repor o volume aproximado da peça original.

Reprodução de um azulejo hispano-árabe proveniente do convento, e actualmente na colecção do Museu Nacional de Soares dos Reis (possivelmente, este azulejo não pertenceria á igreja, mas sim a outro espaço conventual. Aparece aqui referido devido á conhecida presença de azulejos na Capela-mor da igreja anterior a 1700. Este modelo de azulejo poderia ser um dos que se apresentaria nessa construção. Acresce o facto de que este azulejo é a única imagem referente a azulejaria hispano-árabe do convento a que pude ter acesso, existindo outros modelos, com os quais não pude contactar).

Existem ainda peças de talha dourada de que falo adiante.

Fig. 150 – representação da pedra tumular dos fundadores, e proposta de reconstituição das pedras tumulares que se poderiam ver no chão da nave da igreja, 2018, acrílico sobre tela, 53 x 37 cm.

Das pedras tumulares apresentadas, apenas foi possível conhecer a dos fundadores, hoje no Museu Nacional de Soares dos Reis. A mancha rectangular de cor na pedra do canto inferior esquerdo é uma proposta de reposição do volume original que esta pedra



tumular deveria ter. Não há dados relativos ao formato, e por isso trata-se de uma noção aproximada desse volume.

Fig. 151 – Azulejo Hispano-árabe proveniente do convento (na colecção do Museu Nacional de Soares dos Reis).

Sobrevivências em talha dourada, proveniente igreja do Convento de Monchique (hoje conservadas na igreja de São Mamede de Infesta):

Dois painéis, ou retábulos esculpidos, dourados e policromados, representando cenas bíblicas

O altar-mor (parte superior incompleta)

Dois altares do lado da epístola (lateral e frontal)

Dois altares do lado do evangelho (lateral e frontal)

Talha dourada do baptistério, e pia baptismal

A este conjunto, faltaria apenas adicionar o sétimo altar que terá pertencido à igreja, destruído num incêndio. Não existem imagens desse altar, podendo supor-se um altar semelhante aos altares laterais sobreviventes.



Figs. 152 e 153 – dois retábulos apresentando cenas bíblicas (São João Evangelista; Coroação da Virgem com a trindade e dois santos), 2018, acrílico sobre papel, 16,3 x 12,3 cm (cada).

Estes retábulos de madeira, dourados e pintados, faziam parte do espólio da igreja do Convento de Monchique Hoje, são apresentados na Capela-mor da Igreja de São Mamede de infesta.



Figs. 154-159 - Altares em talha dourada que pertenciam a igreja do Convento de Monchique, 2018, acrílico sobre papel:



154 – Altar-Mor, 18 x 12,5 cm

155 - Altar colateral do lado da Epístola, 12,5 x 8 cm

156 - Altar colateral do lado do Evangelho, 12,5 x 8 cm

157 - Pia Baptismal, no lado da epístola (?), 12,5 x 8 cm

158 - Altar lateral do lado da Epístola, 16,5 x 10,5 cm

159 - Altar lateral do lado do Evangelho, 16,5 x 10,5 cm

VI – O claustro



Fig. 160 – Proposta de montagem do painel relativo ao claustro.

O espaço que seria o claustro conserva hoje apenas duas das suas faces. Destas, apenas uma se reveste de interesse histórico-artístico suficientemente pertinente para poder ser aqui abordada – trata-se da parede em comum do claustro com a igreja. Nessa parede, abrem-se portais de acesso a capela laterais (hoje entaipados, á excepção de um), e o portal de acesso á igreja (coro baixo). Proveniente do claustro seria também o portal que se encontra hoje no Museu Nacional Soares dos Reis. Com base na informação obtida, foram representados os seguintes aspectos



Fig. 161 – Vista do claustro, 2018, acrílico sobre papel, 24 x 29,5 cm.

Uma vista do portal de acesso ao coro baixo da igreja do Convento de Monchique

Uma Vista de um portal de uma capela lateral do claustro (única capela do claustro sobrevivente – as restantes foram entaipadas)

Uma Vista de um portal do Claustro

Duas faces do Portal manuelino do claustro (de acesso a uma capela lateral). A face principal deste portal, voltada para o claustro, é representada conforme terá sido. A face interior é representada conforme se encontra actualmente. As duas faces pertencem hoje a dois proprietários diferentes.

Fig. 162 – vista de um portal do claustro, de acesso ao coro baixo da igreja, acrílico sobre tela, 25,1 x 16,2 cm.



Um desenho representando a face principal do portal anterior no seu estado de conservação actual.

Uma Vista de um portal (maneirista?) entaipado, de acesso a uma capela lateral. Neste portal é ficcionada uma proposta de reconstituição de uma portada que este portal poderá ter tido.

Uma proposta de reconstituição que ficciona uma vista do corredor para o qual se abriam os portais referidos anteriormente.

Fig. 163 – vista de um portal de acesso a uma das capelas laterais do claustro (único aberto), acrílico sobre tela, 23,6 x 20,1 cm.



Duas faces do portal Manuelino do Convento de Monchique, hoje no Museu Nacional de Soares dos Reis. As duas faces são representadas conforme o estado de conservação actual.

Uma reprodução em pintura de uma gravura existente no estudo de Pedro Vitorino sobre o convento, e que representa o lavadouro do convento. Não foi possível ancorar esta representação a um espaço específico. No entanto, a semelhança desta representação com o espaço claustro leva-me a colocar aqui esta imagem, de modo a integrar a sua leitura num espaço com uma configuração deste tipo.

Fig. 164 – vista de um portal de acesso a uma das capelas laterais do claustro (entaipado), acrílico sobre tela, 20,3 x 15 cm.



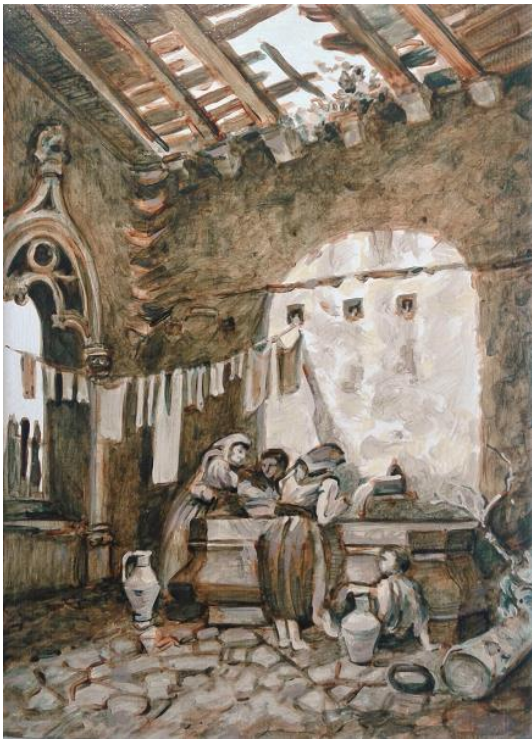


Fig. 165 – Lavadouro do Convento de Monchique (segundo uma gravura), 2018, acrílico sobre tela, 18 x 13 cm.

Não tendo sido possível localizar esta vista do convento, as suas semelhanças a um espaço claustal levam a supor uma envolvimento deste tipo, e por isso esta imagem torna-se parte do conjunto dedicado ao claustro. Como foi dito anteriormente, não é possível saber com que grau de invenção se processa a representação deste espaço pelo autor da imagem que me serve como referente. Assim sendo, não é possível subscrever esta representação como fiel à realidade do edifício, já que o que se pretende, acima de tudo, é uma valorização da cena pitoresca.

Fig. 166 – Vista das duas faces do Portal manuelino de acesso a uma das capelas laterais do claustro, 52,5 x 19 cm

Nesta pintura, a face principal é representada conforme deveria ter sido originalmente. A face oposta surge representada conforme o seu actual estado de conservação.

Fig. 167 – Estado actual de conservação do portal manuelino do claustro do convento de Monchique, 2018, grafite e papel químico sobre papel, 9 x 7,5 cm.





Fig. 168 – vista de um portal (maneirista?) de acesso a uma das capelas laterais do claustro, 2018, acrílico sobre tela, 32 x 20.8 cm

Nesta imagem, é ficcionada uma portada de madeira que este portal poderá ter tido, a semelhança de outros portais do mesmo convento.

Fig. 169 – Vista das duas faces de um portal manuelino pertencente ao convento de Monchique (hoje na coleção do Museu Nacional de Soares dos Reis), 2018, acrílico sobre tela, 52,5 x 21,5 cm. Não há indícios suficientes quanto a localização concreta deste portal, sendo provável que fosse proveniente do claustro. Pelo tipo de trabalho, o seu contexto de recepção assemelhar-se-ia ao do portal manuelino do claustro que se conserva in situ.

VII – O Refeitório

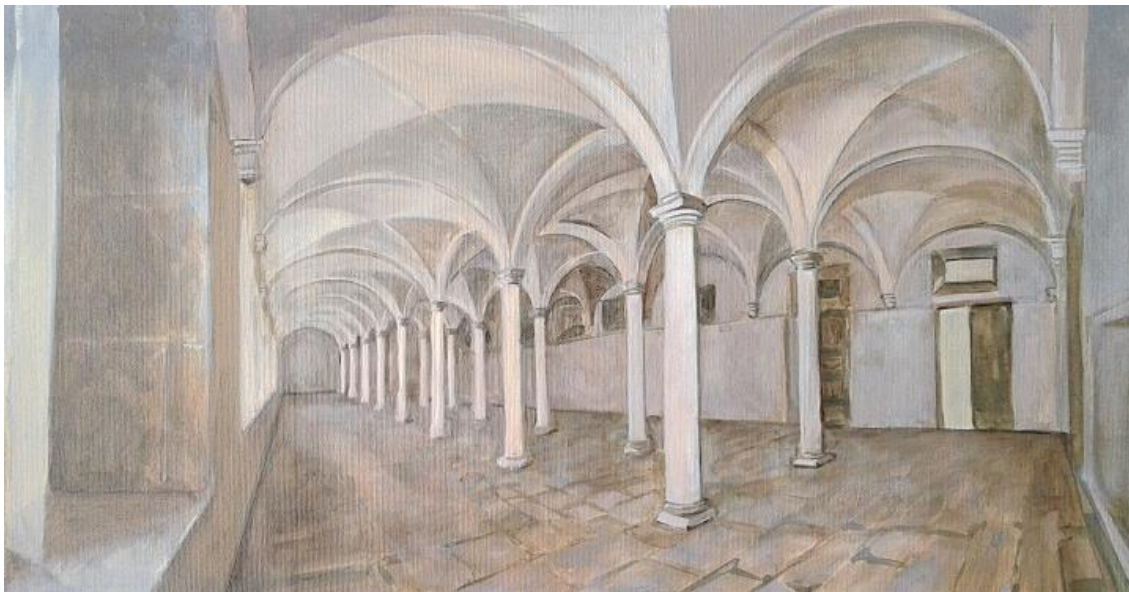


Fig. 170 – Refeitório do Convento de Monchique, 2018, acrílico sobre tela, 22,5 x 45,5 cm

De fisionomia bem conservada, mas em pobres condições de conservação, o refeitório mantém a sua configuração original. Actualmente servindo de armazém, aparece atulhado de objectos alheios á sua finalidade original. Sem acrescentar muito, proponho apenas uma representação deste refeitório em se consiga perceber e apreender claramente a sua configuração, retirando-lhe todas as adições modernas, alheias á sua finalidade. Esta proposta pretende ser uma vista “restaurada” deste refeitório.

Notas Finais - Uma reflexão sobre o Convento de Monchique

Tentar reconstituir espaços do convento de Monchique é sobretudo um exercício de imaginação, de montar fragmentos e intuir ausências, sem chegar a uma resposta que se possa considerar como definitiva, como uma verdade absoluta. Tendo em conta as descrições e os elementos sobreviventes, a igreja do convento de Monchique seria uma construção de uma delicadeza e requinte quase excepcionais. Se virmos hoje as ruínas desta igreja, somos levados a pensar que aqueles que a descreveram exageraram o elogio que lhe fizeram. Todavia, depois de analisar atentamente as descrições, conhecer as ruínas, e contactar com os elementos que sobreviveram, podemos confiar nos comentários que, embora por vezes possam soar a algum romantismo exacerbado, devem ter conseguido transmitir uma imagem daquele espaço, tal como se propuseram. Sousa Reis, adivinhando o futuro da igreja, escreve no fim do seu texto:

“a mesma igreja em poucos anos mais de desmazelo cairá em ruína tal, que os reparos quando se houverem de fazer serão dispendiosíssimos e de tanto custo, como se fora erguida de novo, pois a obra de entalha e a sua douradura fina e espessa vale muito cabedal, e restaurando-se carece em primeiro lugar de quem esteja nas circunstâncias de se incumbir desses trabalhos, os quais como perderão na moda decerto não há quem os faça (...)”



Fig. 171 – Igreja do Convento de Monchique num bilhete postal ilustrado. Vista tomada a partir do pátio do convento, antes da transformação do espaço para fins industriais. A fotografia corresponderá ao aspecto em que Sousa Reis terá encontrado o edifício. A imagem apresenta alguns elementos desaparecidos. Da esquerda para a direita, podemos ver o portal, ainda com a porta original, e sobre ele, o janelão onde figurava a escultura de Nossa Senhora mencionada por Sousa Reis. Ambos foram entaipados. Ao lado, destes, a galeria coberta que ligava a sacristia ao púlpito, e que terá sido demolida. É ainda possível ver uma escadaria e portal de acesso á ala norte dos Dormitórios, e sobre estes, uma loggia. Todos estes se encontram actualmente entaipados, á excepção da sacristia.

Naquilo a que me proponho, penso que consigo fazer do convento de Monchique uma ruína menos intangível do que inicialmente se me apresentou. Esta proposta veio dar corpo a

uma realidade que, em grande parte, se tornou invisível por acção do tempo e pela acção humana.

Depois da história atribulada que foi decompondo a Igreja de Madre de Deus de Monchique, as suas ruínas parecem estar prestes a tomar um novo rumo. Num futuro próximo, o hotel que ali se faz, dará talvez ao espaço da igreja, um bom uso. Para a nave da igreja, pelo menos, está prevista a colocação de painéis solares, o que devolverá um telhado às ruínas da igreja. Embora se esteja a dar de novo vida a este edifício, muito dificilmente se conseguirá dar àquele tão caro espaço, o mesmo requinte ou subtileza que teve outrora, quando era ainda uma igreja conventual. Essa é uma realidade que pertence ao passado, e que não se voltará a repetir.

O Edifício da Primitiva Igreja Patriarcal de Lisboa: uma reconstituição especulativa



Fig. 1 – Detalhe de uma vista do terreiro do Paço, c. 1750. Ao centro, é possível ver nesta imagem a torre da Patriarcal.

Índice:

123 - Parte I

- 123 - Introdução
- 124 - O estado da Questão - Documentos Existentes
- 129 - Nota Histórica - O Contexto da Patriarcal
- 130 - Origens do Edifício - Cronologia e Campanhas de obras
- 130 - A Capela Real no tempo de D. Manuel I
- 132 - Transformações à Capela real no período Filipino
- 133 - A Capela Real Seiscentista
- 135 - As Reformas de 1707
- 140 - Das obras de 1740 até ao terramoto de 1755
- 141 - Da Patriarcal Queimada à Patriarcal da Ajuda e à Sé de Lisboa - Outras instalações da Patriarcal após o terramoto de 1755
- 146 - Cronologia
- 147 - As Inluências
- 149 - O Caso da Capela de São João Baptista na Igreja de São Roque

155 - Parte II (A Igreja Patriarcal)

- 156 - Exterior: a fachada, o portal e a Escadaria
- 159 - Interior
- 161 - A Capela-mor
- 174 - A Capela do Santíssimo
- 176 - A Capela da Sagrada Família
- 179 - Os Altares Laterais
- 182 - O Baptistério
- 185 - A Tribuna
- 188 - O Chão
- 192 - O Tecto
- 196 - As Grades
- 199 - O Programa Pictórico Patriarcal

205 - Parte III (Dependências Anexas)

- 206 - A Sacristia
- 208 - A Capela da Conceição
- 211 - A Torre Patriarcal
- 213 - O Pátio da Capela
- 215 - O Palácio do Patriarca
- 218 - A Capela Paulina

222- Parte IV (Propostas de Reconstituição dos espaços patriarcais)

- 248 - Considerações Finais

Parte I

"Havendo-se reduzido este magnífico Templo pelo Terremoto, hé justo conservar-se a sua memória para que os vindouros o vejam pela História, como os nossos passados o virão com os próprios olhos:..." (Conceição, 1827)

Introdução

De acordo com as descrições que nos chegam, tudo sugere que o programa artístico da Basílica Patriarcal de D. João V fosse uma das mais ricas e importantes realizações artísticas do século XVIII, quer para Portugal, quer para o contexto europeu. Não será, portanto, exagerado considerar que o programa artístico que se desenvolve em torno da Patriarcal de D. João V, assim como todas as suas emanações e encomendas paralelas fossem um dos projectos mais ousados deste monarca.

A Capela Real, entretanto elevada a Basílica Patriarcal por D. João V, terá sido, segundo os documentos que nos chegam, uma das mais nobres e ricas igrejas portuguesas perdidas durante o terramoto de 1755. Não foi reconstruída, sendo que actualmente é a Câmara Municipal de Lisboa e a Praça do Município que ocupam sensivelmente o espaço onde este edifício se encontrava. De certo modo, podemos dizer que a actual praça do município tem origem na praça da Patriarcal.

A bibliografia existente sobre o tema costuma focar-se mais no modo como se processa a ocupação do espaço, ou as suas implicações políticas, e religiosas, do que propriamente no aspecto visual deste. Como tal, até ao momento, esta não se demorou na tentativa de conciliar num único texto todos os registos e informações que se possuem, capazes de reconstituir o edifício. Essa tarefa desviaria o leitor para uma tentativa de visualização do espaço que consumiria toda a energia do texto, e não sendo essa visualização o seu principal foco, poderíamos dizer então que o assunto não teve até ao momento um espaço apropriado onde pudesse ser desenvolvido.

O presente trabalho tenta recriar, tanto quanto possível, através dos documentos que existem, daquilo que eles deixam dizer, e da comparação com edifícios seus contemporâneos, o aspecto deste edifício desaparecido, tal como seria após a sua última intervenção, ou seja, depois de 1740, e antes do terramoto de 1755, que o destruiu completamente. Para isso, a estratégia de abordagem a esta questão passará por ancorar a formulação de hipóteses em texto, imagem, e comparações que se considerem pertinentes a fazer. Demorar-se-á mais tempo a descrever os aspectos da concepção do edifício, do que na elaboração de outras informações históricas, que serão aqui introduzidas somente como notas de contextualização do que é referido. Tal não dispensa a consulta das curiosíssimas histórias que se possam contar acerca desta instituição singular, que começa com a Capela Real. Para além da Capela Real propriamente dita, outras obras de arquitectura, desaparecidas, ou somente projectadas, gravitam em torno deste discurso, são também aqui ser abordadas.

O estado da Questão - Documentos Existentes

"De todas as partes que compunham o Paço da Ribeira, a capela real, erguida a basílica patriarcal em 1716, é uma das que mais tem movido os interesses dos historiadores. De Júlio de Castilho a Ângela Delaforce, passando por Ayres de Carvalho e Robert Smith, são diversos os autores que não deixaram passar a oportunidade de se referirem à Patriarcal, seja para a estudar ou simplesmente para criticar o investimento realizado pelo Magnânimo. De entre todos esses contributos, devem destacar-se dois em particular: o de António Filipe Pimentel, por ter delimitado as duas principais campanhas de obras e os seus campos de intervenção, e o de Marie-Thérèse Mandroux-França, cujas plantas que localizou e publicou são o único testemunho que documenta com precisão a organização de uma parte dos espaços interiores do Paço da Ribeira. Importa agora confrontar estes contributos com duas importantes fontes: o texto de Fr. Inácio Barbosa Machado, cujo relato das celebrações do Corpus Christi de 1719 oferece um detalhado panorama da arquitectura interior da capela – que, como vimos, não deverá ter sofrido alterações significativas após 1712 –; e a descrição do Chevalier de Courtils, que apresenta a decoração interior após as intervenções dos anos de 1740. Para além do conhecimento que veiculam do interior da capela, ambas as fontes se revelam determinantes para entender a mudança no paradigma de gosto de D. João V. " (Martinho, 2009)

Existem várias referências quanto aos edifícios que funcionaram como Capela real, e, mais tarde, como Basílica Patriarcal. As referências mais antigas assinalam a existência de uma capela real quinhentista, já no reinado de D. Manuel I. Esta pertenceria ao primitivo paço da Ribeira, cuja construção se inicia cerca de 1498. As opiniões dividem-se quanto á qualidade desta capela: enquanto que Garcia de Resende lhe faz elogios, Damião de Góis, em correspondência trocada com o rei, aponta-lhe falências, relativamente ao seu pobre estado de conservação. Tendo em conta o facto da correspondência de Damião de Gois ser privada, para o rei apenas, podemos ver aí algo como uma chamada de atenção sem intenções difamatórias. A acreditar neste último, estaríamos perante uma capela real maltratada, a necessitar de obras de conservação, independentemente da sua qualidade estética. Começaria então a atribulada história da capela real, que mudaria de lugar em 1581 e 1610.



Fig. 2 – Vista do terreiro do Paço, Francisco Zuzarte (atribuído), 1ª metade do séc. XVIII (c. 1750), tinta da china com aguada sobre papel, 48 x 67,5 cm, Museu de Lisboa, Palácio Pimenta.



Fig. 3 – Vista do Terreiro do Paço, anónimo, c. 1750, óleo sobre madeira.

Após o Período da Restauração, a Capela Real sofrerá transformações que farão dela uma capela seiscentista de azulejo e talha dourada, tecto em fresco, e, sobretudo, uma influência classicizante. Depois desta Capela Barroca deixada por D. João IV (herdada da dinastia filipina, e possivelmente continuada pelos sucessores), vem a reforma de D. João V. É com este monarca que a Capela Real se torna também Basílica Patriarcal. Seria então acrescentada ao Paço da Ribeira, uma nova ala destinada às dependências Patriarcais, na qual se incluía a Capela Real do reinado anterior. Na sequência da atribuição deste título, haverão novas obras na capela. Esta sofreria grandes transformações, com a sua ampliação e actualização estética, sendo a mais elogiada campanha de obras relativa a este edifício.

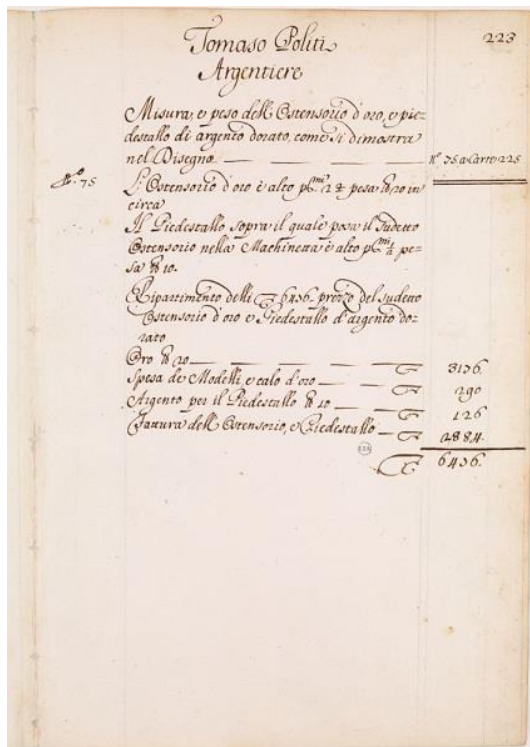
Existem poucos desenhos que se reportem ao conjunto de edifícios do complexo patriarcal.

Uma vista da praça da Ribeira por volta de 1750, de Zuzarte, mostra, em segundo plano, a torre da Patriarcal. Uma pintura anónima segue de perto a vista representada neste desenho (figs. 2 e 3).

Existe ainda um manuscrito que ficou conhecido como “*Álbum Weale*”. Trata-se de um álbum de desenhos para a encomenda da Capela Real de São João Baptista, na igreja de São Roque. O álbum possui também alguns desenhos dedicados às obras para a Basílica Patriarcal, tais como desenhos de grades de bronze dourado para os altares, e desenhos para o Baptistério. Outros desenhos soltos, contemporâneos destes, poderão fazer parte do conjunto de desenhos necessários para algumas obras da Patriarcal, mas atribuir-lhes esta finalidade é mais difícil, devido á falta de confirmação dessas hipóteses. Em todo o caso, são desenhos relevantes para compreender os modelos e compromissos estéticos contemporâneos das obras da patriarcal Joanina.



Com o terramoto de 1755, e subsequente incêndio, para além do próprio edifício, ter-se-ão perdido quase todos os desenhos das obras da patriarcal (que certamente terão existido, tais como desenhos de encomenda, por exemplo), à excepção dos que se conhecem, já referidos. Depois disso, apenas temos desenhos posteriores ao terramoto: Entre um conjunto de gravuras sobre as ruínas do terramoto editadas em 1757, realizadas por Jacques Philippe Le Bas, segundo desenhos de Paris e Pedgache, existe uma que representa o palácio do Patriarca em ruínas, documento importante da fachada deste edifício, constituindo a sua única representação conhecida (imagem 6). Um detalhe do mesmo edifício surge na gravura dedicada às ruínas da Ópera (imagem 147).



Existe também uma planta do complexo patriarcal legendada (fig.130), e dois levantamentos pormenorizados de espaços interiores, também legendados: uma planta da Basílica Patriarcal (fig.51), e outra planta da sua Sacristia (fig. 132).

Quanto a descrições literárias, existem algumas bastante relevantes, que retratam o espaço da Patriarcal com relativo detalhe, nas quais existe informação sobre o seu interior.

Figs. 4 e 5 – Duas páginas do Libro degli abozzi di disegni delle commissioni che si fanno in Roma per ordine della Corte (Álbum Weale). Uma das páginas apresenta a peça que se mandou executar (ex: custódia da Capela de São João Baptista), e a outra apresenta as suas despesas.



Fig. 6 - Ruínas da Praça Patriarcal. Versão colorida de uma gravura de Jacques Philippe Le Bas (1707-1783), segundo desenhos de Paris e Pedgache.

Uma delas será o Tomo XI do “*Gabinete Histórico publicado no dia 26 de outubro de 1827. Dia em que o Sereníssimo Senhor Infante D. Miguel Completa os 25 anos da sua idade.*”, da autoria de Frei Cláudio da Conceição. O volume corresponde ao período que vai “*Desde 6 de Maio de 1750, até 31 de Julho do mesmo anno*”. Este documento (póstumo na sua relação com a Capela Real) dá conta de um testemunho ocular do edifício. A sua descrição é, por isso, um exercício de memória ou citação.

Depois de todos os documentos directos sobre o patriarcado, existem revisões modernas do tema que, redescobrimo o tema, fazem parte, ou terão dado origem a publicações.

Em “*Lisboa Seiscentista*”, Fernando Castelo-Branco faz uma referência muito breve á Capela Real seiscentista (antes das obras propostas por D. João V). Do mesmo modo, histórias da arte portuguesa citam em breves passagens a Patriarcal Joanina.

O interesse histórico-artístico pela Basílica Patriarcal de D. João V, parece ter despertado nos últimos anos. Em 2013, o Museu Nacional de Arte Antiga, em Parceria com o Museu de São Roque, realizou uma exposição intitulada “*A Encomenda Prodigiosa- Da Patriarcal à Capela Real de São João Batista*”. Esta exposição tinha como tema as encomendas artísticas do reinado de D João V. Abordavam-se propostas tais como um novo complexo palaciano em Lisboa, que não se chegou a realizar (e no qual se incluiria a construção de uma grande Basílica Patriarcal), a Capela de São João Baptista (No interior da Igreja de São Roque, no Bairro Alto), e a sua Capela Real, elevada a Basílica

Patriarcal. Esta exposição terá sido de grande importância para o ressurgimento do interesse pelo tema, enigmático no panorama da arte portuguesa, (por ter desaparecido com o terramoto de 1755). O catálogo desta exposição é uma das informações mais recentes sobre o tema.

Depois do catálogo desta exposição, uma outra edição, intitulada "*De Roma para Lisboa- Um Álbum para o Rei Magnânimo*" dedica-se ao "*Álbum Weale*". Este Álbum, hoje conservado na Biblioteca Nacional do Palácio da Ajuda, consiste num conjunto de desenhos para a encomenda da Capela de São João Baptista, possuindo ainda alguns desenhos já acima referidos, para obras da Patriarcal. O referido livro foi editado na sequência de uma mostra destes desenhos no Museu de São Roque.

A 25 e 26 de novembro de 2016, por ocasião do terceiro centenário do patriarcado de Lisboa, o secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja realizou ainda, no Palácio da Ajuda, um colóquio em torno da Patriarcal, intitulado "*Novas Grandezas que já pareciam impossíveis á imaginação*" do qual não resultou nenhuma obra publicada.

Uma das conferências, da autoria de Nuno Saldanha, intitulada "*A Patriarcal do Paço: Pintura e Iconografia*", empenhou-se em descrever, para além do programa pictórico e iconográfico, a configuração do edifício da Basílica Patriarcal, de acordo com as suas descrições.

Além destes, outros documentos já referidos sobre história da arte portuguesa, ou sobre o barroco joanino, far-lhe-ão breves referências, pouco focadas na configuração do edifício.

Nota Histórica: O Contexto da Patriarcal

Antes de mais, há que perceber o porquê do interesse em conceber uma luxuosa Patriarcal na Lisboa setecentista. A teia de informações que nos chega, permite reconstituir o programa político que dá forma a este edifício, introduzindo assim os moldes segundo os quais a Patriarcal é criada.

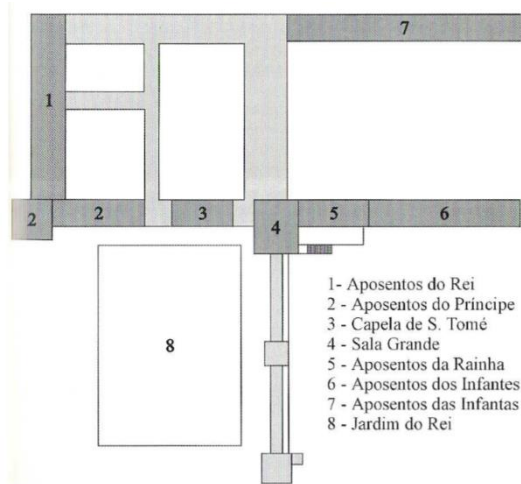
É importante mencionar que o reinado de D. João V foi política e religiosamente empenhado em fazer de Portugal uma entidade ascendente, perante as nações europeias do século XVIII. Para tal, ter-se-á trocado importante correspondência entre Roma, sede da igreja Católica, e Lisboa, sede do poder político português. Esta correspondência procura, da parte de D. João V, uma série de tentativas de legitimar Portugal perante a igreja católica.

A vitória de D. João V na Batalha do Cabo Matapão, em auxílio da igreja, fez com que o monarca ganhasse o favor da Igreja católica, do qual ele usufruiu o máximo que pôde. Desta vitória, resultou a possibilidade de tornar Lisboa a sede de um Patriarcado. Tal significa uma importante mudança no estatuto da igreja portuguesa, já que o patriarcado é uma representação directa do poder de Roma. O patriarca é por isso uma figura importantíssima na hierarquia religiosa, um representante directo do papado. O fervor religioso que já se fazia sentir em Portugal como factor identitário foi, deste modo, confirmado pelo Papa.

Ao mesmo tempo, o ouro vindo do Brasil permite pagar dispendiosas obras de arte. D. João V fará uso dessa fonte de rendimento para as grandes obras do seu reinado, tais como o Real edifício de Mafra, a Capela de São João Baptista, e a sua Capela Real (entretanto Basílica Patriarcal). Mais ainda, como matéria prima para obras de arte, o ouro permite que se façam valiosíssimos paramentos e obras de grande aparato.

As manifestações de poder político e religioso estendiam-se ainda para além dos seus imóveis, em luxuosíssimas procissões. Estas são uma forma eficaz de mostrar poder, para além da ostentação de património imóvel. Aliado ao poder económico de Portugal, o Patriarcado Lisboeta usufruiu, desde logo, de uma posição privilegiada em todos os sentidos. De forma a legitimar-se também pela via artística, D. João V rodear-se-á de um conjunto de artífices capazes, que tenham presente o mais recente imaginário da arte romana. É por este motivo que são feitas muitas encomendas importantes fora de Portugal, principalmente a Itália. Filippo Juvarra, por exemplo, fora chamado a Lisboa para idealizar um novo Palácio Real, pensado de raiz. Juvarra projectou um grandioso edifício para o lugar de Buenos Aires, próximo da Estrela, onde se faria construir também uma Nova Basílica Patriarcal anexa. O projecto em questão não foi concretizado, porque, segundo consta, o rei tinha receio de não poder ver a sua conclusão. Contudo, autores como Nicola Salvi e Luigi Vanvitelli foram chamados para realizar a Capela de São João Baptista, no interior da Igreja de São Roque, em Lisboa.

Origens do Edifício - Cronologia e Campanhas de obras:



O edifício da Igreja Patriarcal é uma construção inconstante. Apontada em passagens algo rápidas, podemos ver que o edifício Patriarcal sofreu ao longo da sua história várias campanhas de obras, que vão modificando ao longo do seu percurso a sua aparência, ou até mesmo a localização da instituição, e ás quais se tentará dar razão neste breve sumário.

Fig. 7 – Proposta de reconstituição esquemática de Nuno Senos, para a planta do Paço da Ribeira. A capela de Sao Tomé (identificada no n 3), foi a primeira Capela Real deste palacio.

A Capela no tempo de D. Manuel I

A Capela Real existe desde o tempo de D João II ou D. Manuel I, como Capela de S. Tomé. Contudo, a localização exacta da Capela Real no Palácio da Ribeira seria uma outra. Segundo Nuno Senos, o palacio só começa a ser construído *de facto*, por volta de 1501. Este autor propoe que a capela real se colocasse a oeste do Terreiro do Paço, atrás da sala grande do palácio, disposta no eixo nascente-poente (ver fig.7). Teria entrada lateral a partir da rua. Na escala e na decoração, esta Capela seria seguramente outra coisa, muito diferente da Basílica Patriarcal. Da Capela Real de D. Manuel I pouco se sabe. O edifício desta primeira capela aproximar-se-ia certamente da estética manuelina, não nos tendo chegado nenhuma fonte escrita que se pronunciasse claramente sobre esse aspecto. É o compromisso com a sua época de construção que leva a supor este facto. Sobre esse edifício não abundam informações. Não se sabe que estragos poderão ter sido provocados pelo sismo de 1531. Garcia de Resende, em 1545, refere-se a ela como “a melhor servida capella que Rey Christão tem” (Curto, 1992). No



Figs. 8 - azulejo Manuelino de corda seca, representando a esfera armilar

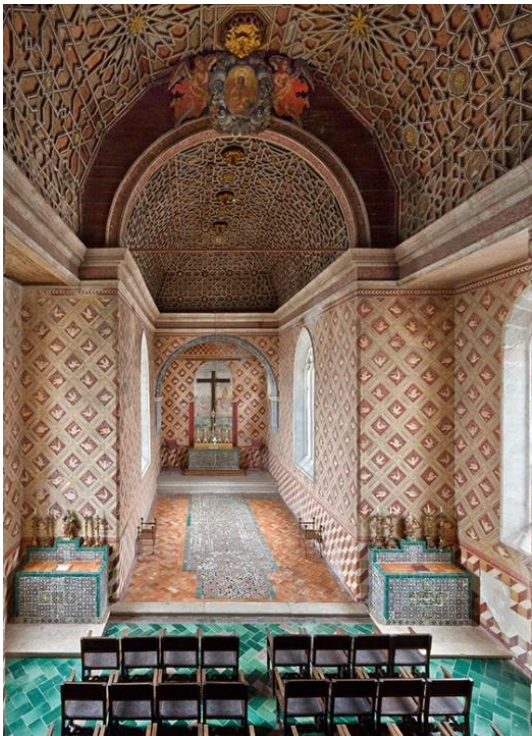


Fig. 9 - Capela do Paço Real da vila de Sintra.

entanto, sabemos também que quatro anos volvidos, Damião de Gois a achou num estado lamentável, em termos de conservação. Numa carta dirigida ao rei, Damião de Gois refere “*que antigamente se costumava a dizer cada dia Missa na Capela destes Paços, a qual se não diz já, de que todos quanto aqui habitamos recebemos grande desconsolação. E por caso deste Officio Divino se não fazer como soia, se perde de todo a dita Capela, e chove nella como na rua, de sorte que em bem pouco tempo acabará de cahir de todo*” (Curto, 1992).

Podemos imaginar uma construção relativamente simples, com uma fachada de pouca importância, embebida num alçado que contempla outras dependências, cujo elemento de maior destaque seria, possivelmente, um portal manuelino esculpido. Era talvez semelhante á capela do Paço de Sintra, sendo possivelmente revestida de azulejos hispano-árabes, tecto artesoadado em madeira (ou abóbada de pedra), e um possível retábulo de pedra, um políptico, ou até mesmo um altar de talha dourada. O mesmo edifício poderia optar ainda por outras opções estéticas. Esta suposição é apenas especulativa. Não há qualquer documento que possa fundamentar o aspecto da Capela Real deste período. As propostas de descrição baseiam-se nas preferências estéticas manuelinas mais frequentes, ou apreciadas. No entanto, seria comparativamente mais simples que as campanhas de obras posteriores. Filipe II comprometer-se ia a manter a capela conforme os seus antecessores a deixaram (Curto, 1992). Os reinados seguintes substituiriam esta primitiva Capela Real por uma outra, mais semelhante à futura Patriarcal Joanina.

Transformações à Capela real no período Filipino



Fig. 10 – O lava pés aos pobres de D. João V (na sala dos Tudescos?), Guillaume François Laurent Debrie, 1748, gravura, colecção M. Mattos Perez, Estoril. Com as devidas alterações e adaptações, esta terá sido a sala onde, de 1581 a 1610, funcionava a Capela Real do Paço da Ribeira.



Fig. 11 - Gravura da cidade de Lisboa cerca de 1598 (detalhe), para o *Civitates Orbis Terrarum*, de Georg Braun e Franz Hogenberg,. Não sendo uma vista rigorosa do espaço, retrata, no entanto, o local onde estaria construída a Capela Real manuelina.

A Capela Real manuelina iria manter-se no mesmo local até 1581, data em que mudou de lugar, passando a ocupar temporariamente outros espaços do palácio. A Capela funcionaria durante um breve período na sala dos Tudescos, que era até então chamada de Sala grande. Segundo Martinho, “O autor da descrição anónima dada a conhecer por Camilo Castelo Branco refere que a sala media 130 palmos de comprimento por 76 de largura, o que se traduz em cerca de 28,60m por 16,72m, ou seja, cerca de 479m²“. Aí funcionou até 1610 (Martinho, 2009).

Neste ano, a capela passou para o topo norte do complexo palaciano, local onde viria a ser implantada (Martinho, 2009). Exteriormente, a Capela Real que aí se edificava teria a mesma altura que o complexo de edifícios onde se insere, e a sua hipotética entrada lateral, a partir da rua, processa-se ao nível do solo (ou seja, interior e exterior do edifício encontram-se sensivelmente ao mesmo nível). Por esta altura, a fachada, caso existisse, voltava-se para um arruamento (o largo da tanoaria, provavelmente).

Por estar desfasada do *piano nobile* do palácio, em 1619, a mesma capela voltaria a sofrer obras. O marquês de Alenquer, por achar incómoda a disposição da capela no palácio, decidiu que esta deveria ser alteada um andar. (Martinho, 2009) A entrada a partir da rua poderá ter passado a ser servida por uma escadaria que, com alterações, daria origem à futura escadaria da Patriarcal.

Estabelecia-se então no seu local definitivo em 1619, por ocasião da visita de Filipe III a Lisboa (Martinho, 2009). Não existem dados suficientes para saber quanto desta capela permaneceria na era da restauração, embora seja de supor que a grande maioria fosse aproveitada, sendo apenas feitas obras de carácter decorativo, para melhoria e actualização estética.

A Capela Real Seiscentista

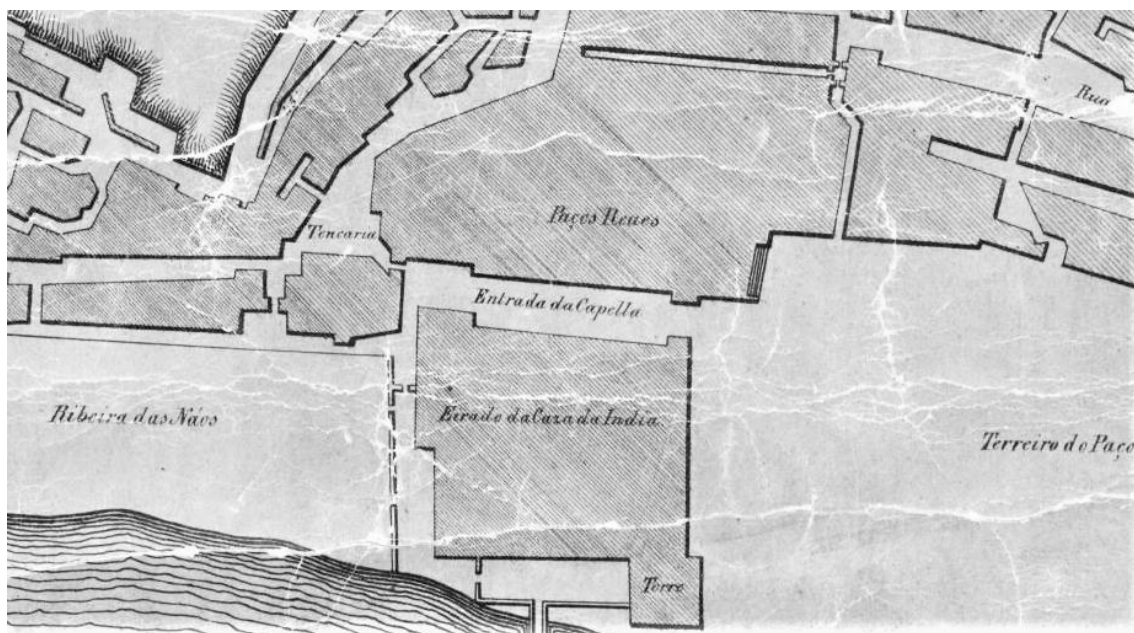


Fig. 12 - Mapa de Lisboa de 1650 (detalhe), da autoria de João Nunes Tinoco.

"...De notável, havia ainda a capela. Esta era privada do palácio, e terá sido mandada restaurar por D. João IV durante as longas obras que efectuou. O autor da descrição de Lisboa em 1700, (...) não hesitou em classifica-la de «formosa e bem architecturada», dizendo ainda que «no seu arranjo não houve economias de azul e oiro»" (Castelo-Branco, 1956).

No século XVII, após a restauração da independência, parte de D. João IV uma iniciativa de "restauração" da Capela real. Na verdade, poderá tratar-se da construção de uma nova Capela Real, que será essencialmente um espaço de compromisso estrutural com o século XVII. Portanto, muito provavelmente, este "restauração" eliminaria vestígios da Capela Real anterior. Desconhece-se a dimensão das obras que D. João IV propõe. A Capela Real da restauração será, portanto, a típica igreja portuguesa forrada a ouro. Existem algumas pistas sobre a sua configuração:

Como mostra a planta da cidade de Lisboa efectuada em 1650, por João Nunes Tinoco, o espaço da capela real estava ainda bastante condicionado. A entrada poderia fazer-se pelo pátio da capela (que já existiria), que se mantém na Patriarcal de João V. Aliás, entre os espaços assinalados como *Eirado da Casa da India* e os *Paços Reaes*, está um arruamento assinalado como *Entrada da Capella*. Ora, o autor não se estaria a referir a nenhuma outra capela senão a esta.

A Capela Real de D. João IV comprometer-se-ia com um modelo estético classicizante, e em certa medida, anunciador do barroco português. No seu interior, "A capela apresentava-se então dividida em três naves, possuindo um coro e duas tribunas. As paredes eram revestidas de azulejo, e o tecto pintado a fresco. Na sua ornamentação, contava-se ainda certo número de retábulos" (Castelo-Branco, 1956)

Outra descrição confirma e complementa esta informação: "..., *bem documentada pelas descrições da época, era um templo vasto com três naves, sendo mais larga a principal; os louvores dos cronistas vão habitualmente para as estruturas religiosas e artísticas, como as pinturas, a talha dourada, os azulejos a que se iam acrescentando peças litúrgicas em prata e ouro, muitas delas encomendadas directamente a Roma.*"(Pereira, 1995-97)

Seria expectável, portanto, encontrar nesta capela retábulos de talha dourada, paredes revestidas de azulejos, e no tecto, uma pintura a fresco numa abóbada de berço. Os azulejos e a abóbada, provavelmente figurativos, representariam certamente motivos alegóricos ligados á iconografia cristã, num momento em que a invocação da capela é dedicada a S. Tomé.

Será pertinente evocarmos aqui a igreja da Misericórdia de Viana do Castelo (fig.13), que parece encaixar na descrição da capela real de D. João IV. Á excepção das três naves (pois na Misericórdia de Viana do Castelo há apenas uma), todo o resto parece fazer da Igreja da Misericórdia de Viana do Castelo um exemplo daquilo que poderia encontrar-se na Capela Real de D João IV.

Quanto ao pavimento, que será talvez a única evidência física deste edifício, teremos de recorrer ao Museu do Dinheiro, instalado na antiga igreja de São Julião. Esta Igreja encontra-se parcialmente sobreposta á capela Real de D. João IV, pelo que se considerou a possibilidade de encontrar vestígios desse edifício. Em 2017, o museu dedicou-se ao estudo arqueológico do seu espaço de implantação. Desse estudo resultou um relatório sobre os achados no subsolo. Alegadamente, ter-se-ão descoberto vestígios do pavimento desta capela real.

Este viria a ser o local onde se implantaria a futura Patriarcal de D. João V.



Fig. 13 – Interior da Igreja da Misericórdia de Viana do Castelo

As remodelações de 1707



Fig. 14 – Projecto de fachada para uma igreja de planta centrada, Filippo Juvarra, 1707, pena e aguarela sobre papel, 100 x 71 cm. Academia Nacional S. Lucas, Roma – coleção dos desenhos de arquitectura – arquivo Histórico



Fig. 15 - Basílica de Superga (1717-1731), Filippo Juvarra,.

Em menos de um século, a mesma Capela Real preparava-se para sofrer novas intervenções, propostas pelos reinados seguintes. A Capela Real pode ter-se perdido quase na totalidade. Não se aproveitaria a abóbada pintada a fresco, o revestimento de azulejos, ou até mesmo a talha. A futura cabeceira quase duplicaria de dimensão, tendo sido necessário demolir cerca de 600 casas para a construir, assim como para criar a praça Patriarcal a partir do largo da Tanoaria. O programa artístico proposto por D. João IV seria então descaracterizado, propondo-se a sua actualização estética.

O que se apresenta então como problema é o facto de que "... em termos arquitectónicos, a Patriarcal era um espaço de compromisso estético com o século XVII" (Pereira, 1995-97). Como tal, em 1707, iniciam-se reformas na Capela Real, que a transformarão estrutural e esteticamente. Estas novas campanhas de obras implicariam novas alterações ao edifício, que certamente terão retirado elementos decorativos, substituindo-os por outros de um gosto mais actualizado.

A partir de uma outra fonte sabemos que: "A primeira iniciativa de D. João V privilegiou o espaço do Palácio e da Capela Real, situados no paço da Ribeira desde D. Manuel. Sabemos que logo em 1707 se iniciaram obras na Capela Real, sob a direcção de Ludovice" (Pereira, idem).

Sobre a Capela Real antes das reformas de Ludovice, diz-se o seguinte:

"A maior capela real da Europa, como então se dizia, era porém insuficiente para o desejo renovador de D. João V e, sobretudo, carecia de clareza e unidade programática. Por isso, as notícias vindas do reinado joanino ecoam amíúde a vontade de construir em Lisboa uma condigna habitação régia, associada a uma nova Patriarcal que substituisse tanto a Capela Real como a velha Sé românica que continuava a existir" (Pereira, idem).

Como tal, o rei encomendou a Filippo Juvarra um novo Complexo Real e Patriarcal (figs. 16, 17,18). Tendo visitado Lisboa, onde esteve cerca de seis meses, colaborando com outras iniciativas, Juvarra projectou um grande complexo que seria construído no lugar de Buenos Aires (próximo de onde viria a ser construída a Basílica da Estrela), mas esse nunca chegou a concretizar-se. Caso o projecto de Juvarra tivesse sido aceite, poderíamos esperar uma Basílica semelhante á de Superga, em Turim, que veio a ser a sua mais importante obra. Terá contribuído para a rejeição desse projecto a falta de adequação da obra à tradição arquitectónica portuguesa, e o tempo de execução, devido ao qual, o reinado de D. João V poderia não vir a usufruir da dita obra.



Fig. 16 – Esquisso para o Palácio Real e Igreja Patriarcal de Lisboa (levante), Filippo Juvarra, 1719, desenho à pena e pincel, tinta castanha e aguada, 18 x 26,7 cm. Palazzo Madama – Museo Civico d’Arte Antica, Turim

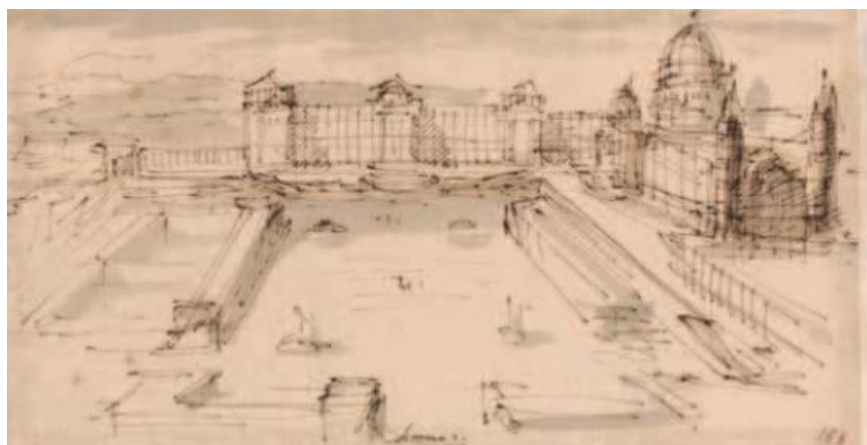


Fig. 17 – Esquisso para o palácio real e Igreja Patriarcal de Lisboa (levante), Filippo Juvarra, 1719, desenho à pena e tinta castanha e aguada, 14,8 x 28,5 cm. Palazzo Madama – Museo Civico d’Arte Antica, Turim



Fig. 18 – Esquisso para o Palácio Real e Igreja Patriarcal de Lisboa (mezzo giorno), Filippo Juvarra, 1719, desenho à pena e aguada a tinta castanha. Quadricula a lápis, 15,8 x 29,9 cm. Palazzo Madama – Museo Civico d’Arte Antica, Turim



Figs. 19 e 20 – Duas vistas da Capela-mor da Sé de Évora: Uma para a publicação *Archivo Pittoresco* (11.º Ano, n.º 13, 1868), e uma fotografia actual.

"Falhada esta hipótese de grande qualidade e de efectiva ruptura com o perfil da capital, restava a D. João V insistir num esquema mais conservador" (Pereira, 1995-97).

D. João V retoma a renovação de interiores pré-existentes, modernizando-os. Assim acontece, já no final do seu reinado (1748) com a prestigiada Igreja de São Domingos do Rossio." A Capela-mor desta igreja, por exemplo, foi "reconstruída" por João Frederico Ludovice e João António de Pádua. "O programa renovador entregue a Ludovice é similar ao da Capela Real, acrescentando-se uma renovada capela mór mais os altares laterais, segundo a tipologia romanizada ..." (Pereira, idem). Outro exemplar importante deste período é a renovação da Capela-mor de Évora, também da autoria de Ludovice. De todas as obras de arquitectura religiosa em que trabalhou, a Capela-mor da Sé de Évora, (à excepção da Basílica de Mafra) é o melhor exemplar de obra religiosa do autor que chegou intacto aos nossos dias

Podemos concluir que a igreja de São Domingos no Rossio também faria parte de um programa de remodelações semelhante ao da Capela Real. Não será por isso inusitado estabelecer como termo de comparação as renovações ocorridas na igreja de São Domingos, e aquelas que teriam sido feitas na Capela Real (por serem campanhas de obras contemporâneas e da mesma autoria). Não contando apenas com os danos provocados pelo terramoto, temos ainda o trágico incêndio que consumiu quase por completo o seu interior, em 1959. Infelizmente, este devastou a Igreja, reduzindo o interior a Ruínas. Hoje, do recheio da igreja de São Domingos, encontra-se a sua estrutura remanescente bastante danificada. Apenas sobreviveram as peças em pedra, mas mesmo essas foram de tal modo deformadas pelo calor das chamas, que perderam toda a delicadeza inicial. A requalificação da igreja decidiu manter as marcas do incêndio



Figs. 21 e 22 – Vistas do interior da igreja de São Domingos, antes e depois do incêndio de 1959.



Fig. 23 – Ratificação do Casamento de D. Luís e D. Maria Pia, anónimo, 1862, Museu da Cidade, Lisboa.

A imagem mais antiga que se conhece do interior desta igreja é uma pintura da Ratificação do casamento de D. Luís e D. Maria Pia em 1862, e que se encontra actualmente no Museu da Cidade de Lisboa. Uma outra pintura, de Teta van Elven mostra o Baptizado encontra-se no Palácio Nacional da Ajuda. Em ambas, a estrutura aí representada já é, no entanto, uma reconstrução após os estragos que eventualmente teria sofrido com o terramoto. Existem ainda algumas fotografias que mostram o interior antes do incendio, sem a vantagem das pinturas, pois nestas não se pode ver cor. De qualquer modo, estas imagens são suficientes para se perceber que tipo de remodelações eram pretendidas por D. João V.



Fig. 24 – O Baptizado do Rei D. Carlos, Teta van Elven, c. 1863, óleo sobre tela, Palácio Nacional da Ajuda.

Voltando às obras na Capela Real, uma das fontes literárias da época refere que se acrescentou "*quase meya igreja na grandeza, com que rompendo, e demolindo muitos edificios, lhe adiantou as naves e fez a Capella mór*". (Machado, 1759: 144-145 e 147), correspondendo esta nova estrutura, a uma nova Capela Mor. Ora, sendo esta nova Capela Mor uma estrutura projectada de raiz, poderemos presumir que a sua unidade plástica não está sujeita aos mesmos constrangimentos das naves pré-existentes, que terão mantido a planta seiscentista. A terem sido alterados elementos estruturais, isso significa a perda total do edifício de D. João IV. Na melhor das hipóteses, ter-se-ão recuperado elementos de construção do anterior edifício, tais como as colunas, embora isso pareça improvável e alheio ao espírito do tempo.

Há evidências da existência de pintura, alguma talha dourada, azulejo, e peças litúrgicas em prata e ouro, tendo muitas delas sido encomendadas directamente a Roma. O altar-mor desta campanha de obras seria de talha dourada, inspirado em modelos romanos. Futuramente, este altar desapareceria com a última campanha de obras. No centro, apresentava uma pintura dedicada a São Tomé, que depois de 1740 iria para uma Capela em São Vicente de Fora. Consta que o resultado deste programa de intervenções anteriores carece de unidade programática. A elogiada Capela Real de D. João IV parece não ser muito apreciada pelos seus sucessores, e programa joanino tentaria compensar de alguma forma essa falta de unidade estilística. Na última década do seu reinado, D. João V voltaria a promover obras na sua Capela Real.

Das obras de 1740 até ao terramoto de 1755

A última campanha de obras da Patriarcal, completada por encomendas, e reformulações que justificariam o elogio do edifício, é aquela que merece mais destaque por parte da história da arte. O típico barroco português, de ouro e azulejo, era substituído pelo barroco romano, mais informado pela estética clássica, e de materiais nobres. O seu aspecto anterior ao terramoto é descrito cerca de seis meses antes do seu desaparecimento, pelo Chevalier de Courtilssendo esta a última descrição que se faz da Patriarcal, antes do seu desaparecimento. O terramoto, e subsequente incêndio, reduziram a escombros todo o complexo patriarcal. É possível que se tenham salvo alguns dos pertences soterrados pelos escombros (tendo possivelmente acontecido uma pilhagem das ruínas), sendo mais provável que se tenha perdido o rasto da maioria a partir daqui. A configuração desta campanha de obras e da estrutura que a recebe será discutida adiante com detalhe, na segunda parte deste trabalho.

Da Patriarcal Queimada á Patriarcal da Ajuda e á Sé de Lisboa: outras instalações da Patriarcal após o terramoto de 1755



Fig. 25 – Incêndio da Patriarcal da Cotovia, (Praça do Príncipe Real), 1769, João Pedro Ludovice.

Já após o terramoto de 1755, foi construída uma nova Patriarcal no Alto da Cotovia, onde é hoje o largo do Príncipe Real. Esta ocuparia o espaço que era do Palácio do Conde de Tarouca (ainda em construção à data do terramoto). A construção iniciou-se em 1756, e celebrou-se a primeira missa em 1757. Desta Patriarcal existe um desenho da planta, delineada por João Pedro Ludovice, e executada por Eugenio dos Santos, entre 1755 e 1759. Os seus espaços estão identificados sobre a planta (fig. 26), dispensando-se desse modo uma legenda.

No entanto, em Março de 1769, na noite de véspera do dia do Espírito Santo, esta construção seria destruída por um incêndio (fig. 25). Na sequência desse incêndio, as instalações onde funcionava a Patriarcal voltariam a mudar de lugar. O local desta Patriarcal ficou conhecido como Largo da Patriarcal Queimada.

A Patriarcal foi então transferida para o Mosteiro de São Bento da Saúde (edifício da actual Assembleia da República). Este local foi também alvo de um incêndio que deflagrou no dia 31 de Outubro de 1771, véspera do dia de todos os Santos. Os estragos causados pelo incêndio não estão documentados, e a igreja deste mosteiro perdeu-se definitivamente quando o conjunto é adaptado a Palácio das Cortes.

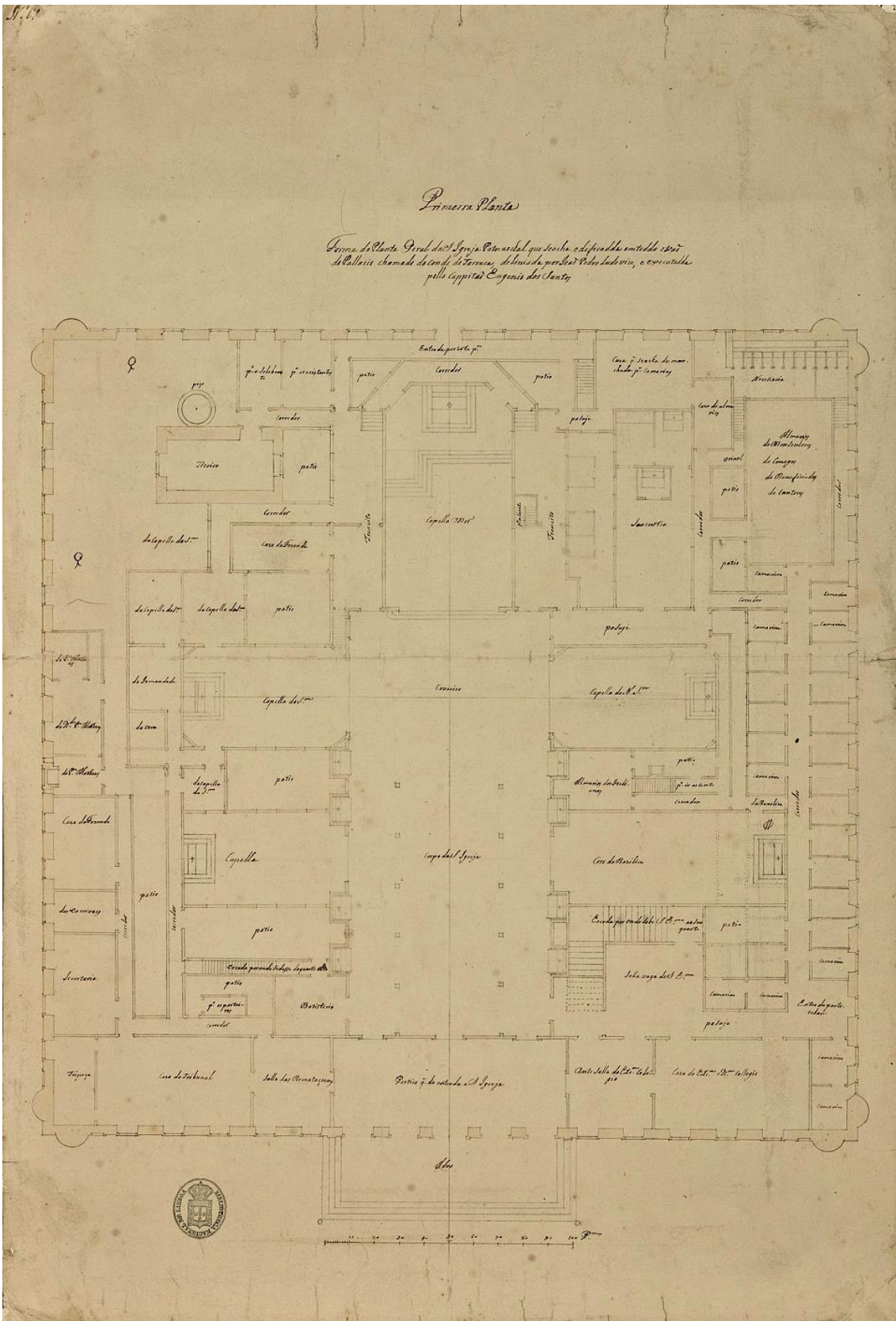


Fig. 26 - Planta da segunda Igreja Patriarcal, delineada por João Pedro Ludovice, e executada por Capitão Eugenio dos Santos, entre 1755 e 1759, tinta sépia e aguadas amarelas ; 61,40x43,50 cm.



Fig. 27 - Mosteiro de São Bento da Saúde, Museu de Lisboa (Maqueta de Lisboa antes do Terramoto de 1755).



Fig. 28 - Igreja e Mosteiro de São Vicente de Fora. Fotografia de Eduardo Portugal, a.f. C.M.L.



Fig. 29 - Estudo cenográfico de átrio com colunas salomónicas, Giovanni Carlo Galli-Bibiena, c. 1755, tinta da china e bistre ; 37,5x48,1 cm. Biblioteca Nacional de Portugal.

Novamente, a 5 de Janeiro de 1772, a Patriarcal foi transferida para o Mosteiro de São Vicente de Fora, onde deflagrou novo incêndio, em 1772, atado na Capela de Nossa Senhora do Pilar. Descobriu-se então que a origem destes incêndios era Alexandre Franco Vicente, armador da Santa Igreja Patriarcal. Este terá atado fogos para encobrir o roubo de paramentos valiosos, que terá vendido em Lisboa. Descoberto o culpado, foi arrastado preso à cauda de um cavalo, açoitado e queimado vivo no largo da Cotovia.

A Patriarcal teria ainda como última localização a nova Capela Real, da Real Barraca da Ajuda. Aí, a Capela Real era construída em madeira (á excepção do seu campanário). Teria uma tribuna destinada à família real, que comunicaria com o Palácio Real (a Real Barraca).

Entre 1755 e 1760, Giovanni Carlo Galli-Bibiena (1717-1760) desenhou uma planta da Real Barraca da Ajuda, onde é possível ver a planta desta Capela Real (fig. 30). Aí, Aparece identificada com os números 21 e 22 da legenda da planta: 21 – Adro da Capela ; 22 – Igreja da Capela. Nada mais se especifica relativamente à localização da sacristia, a invocação dos altares, ou a configuração dos alçados. A decoração desta capela poderia ser semelhante á capela do Palácio de Queluz.

Atribuído a Bibiena, existe também o estudo para um átrio com colunas salomónicas. A Capela da Real Barraca poderia apresentar um aspecto semelhante ao deste desenho, já que Bibiena seria o responsável pela concepção da Real Barraca, e a planta da capela indicia uma configuração próxima da deste desenho. O único elemento dissuasor é a escultura de aparência mitológica que se coloca debaixo da tribuna, e o corredor que parece existir atrás desta.

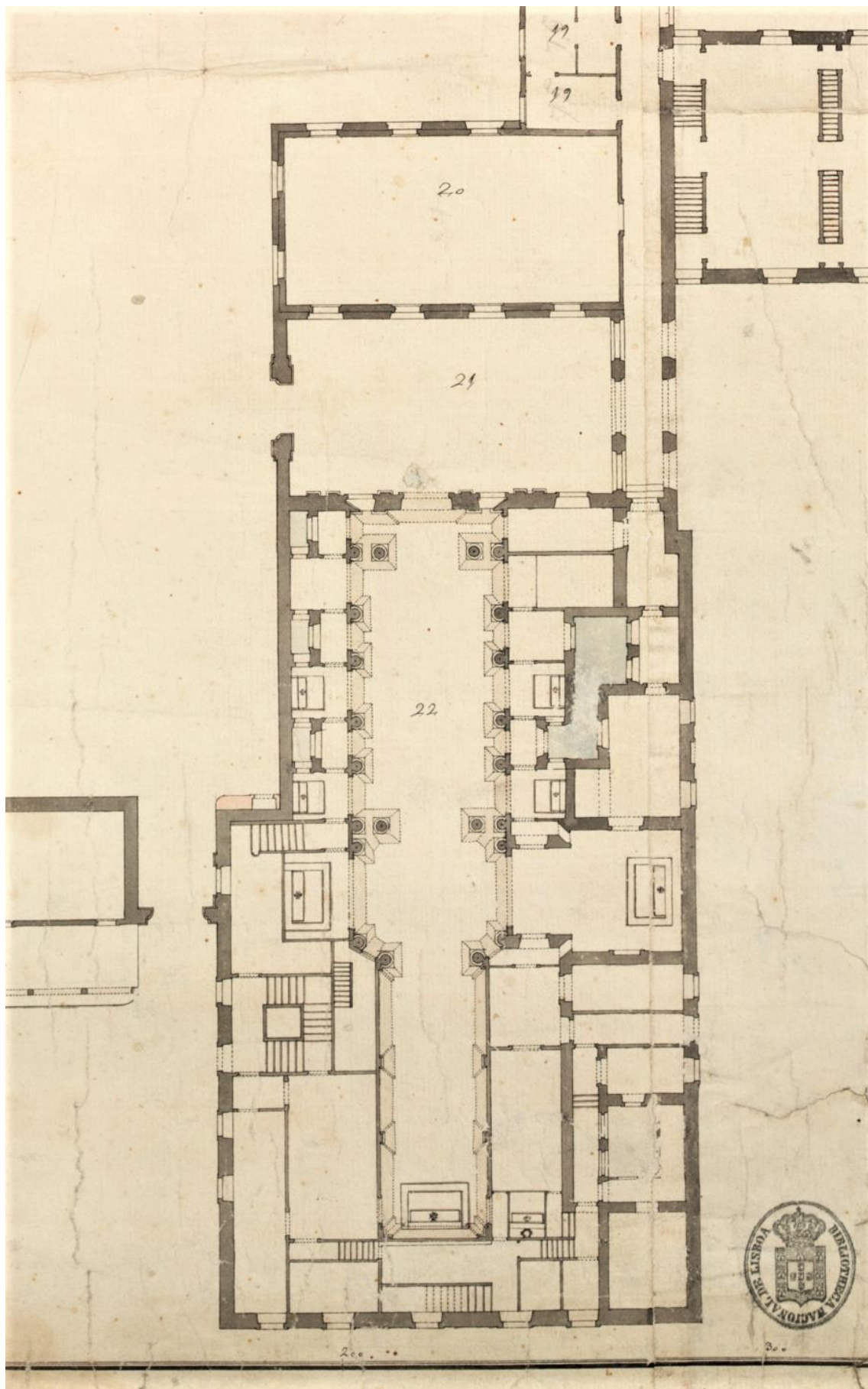


Fig. 30 - Planta da Real Barraca da Ajuda (detalhe representando a Capela Real), Giovanni Carlo Galli-Bibiena, c. 1755-60, tinta da china e aguadas, 131 x 72,5 cm. Biblioteca Nacional de Portugal.

Em 1792, Manuel Caetano de Sousa ocupou-se da construção da torre desta capela, que seria a sua única parte construída em pedra. A 26 de Maio desse ano, a Patriarcal instalou-se neste edifício, onde funcionou até 1833 (embora grande parte da Real Barraca tenha ardido em 1794). Depois desta data, o título de Patriarcal passaria a designar a velha Sé de Lisboa, que permanece como Basílica Patriarcal desde então. Em 1835, a Capela Real deixou de existir como tal, e a 29 de Agosto de 1864, o ministro Costa Cabral mandou demolir o edifício. Da Patriarcal da Ajuda resta apenas a torre dos sinos, que ficou mais tarde conhecida como Torre do Galo. Terminam assim as metamorfoses do edifício da Capela Real, assim como da Basílica Patriarcal.



Fig. 31 – Torre da Capela Real da Ajuda, ou Torre do Galo

Cronologia:

1498 – Início da construção do Paço da Ribeira, onde seria construída uma Capela Real como parte do complexo (Capela São Tome). Funciona até 1581.

1581-1610 - A Capela Real funciona temporariamente na Sala dos Tudescos.

1610– A Capela Real passa para a ala norte do Palácio

1619- A Capela Real é alçada a um andar

c. 1640-60 – Reforma da Capela real, substituída por outra de gosto mais actualizado.

1706 - A 9 de Dezembro, D. João V sucede ao trono do seu pai, D. Pedro II.

1707 - Iniciam-se as reformas da Capela Real, sob a direcção de Ludovice.

1710, A Capela Real é elevada a colegiada, com o título de São Tomé.

1716, A Capela Real é elevada a Basílica Patriarcal, com a divisão da diocese de Lisboa em oriental e ocidental.

1719 – Entre Janeiro e Julho, Juarra encontra-se activo em Lisboa. Por ocasião das celebrações em honra do Santíssimo Sacramento (procissão *Corpus Domini*), a 8 de junho deste ano, Juarra e Ludovice serão responsáveis pela construção de arquitecturas temporárias. Esta cerimónia é descrita por Frei Claudio da Conceição. Datará também desta altura o projecto para o Complexo Real, e Basílica Patriarcal para o lugar de Buenos Aires (não realizados).

1736 – Morte de Juarra.

1740 - Sob a direcção de Ludovice, iniciam-se projectos para a dignificação da Basílica Patriarcal.

1742 - Encomenda-se a capela de São João Baptista a Nicola Salvi e Luigi Vanvitelli.

1742-46 – Última campanha de reformas da Basílica Patriarcal.

1746 - Nova sagração do espaço da Capela Real e Basílica Patriarcal, agora sob a invocação de Nossa Senhora da Assunção.

1747 - Depois de benzida pelo Papa em Roma, onde foi montada temporariamente para a ocasião, é embarcada a Capela de São João Baptista para Lisboa, juntamente com o respectivo tesouro.

1750 - Morre D. João V. Sucede-lhe D. José I, o rei D. João V não pôde ver conluída em vida a capela de São João Baptista.

1752 - Morre Ludovice, arquitecto e ourives do rei, mediador das obras da Capela de São João Baptista e da Basílica Patriarcal.

1755 - Terramoto, seguido de incêndio, destrói o edifício da Igreja Patriarcal. Meses antes, Courtils descreve a Patriarcal tal como a havia encontrado.

Na reconstrução de Lisboa, Manuel Caetano de Sousa reaproveitou o portal da Patriarcal, aplicando-o na igreja de São Domingos do Rossio. O portal era uma oferta do Rei D. José a esta igreja.

1756 – Início da construção de uma nova Patriarcal no alto da Cotovia (Príncipe Real).

1757 – Em Março, A Patriarcal da Cotovia sofre um incêndio que a destrói. O edifício voltaria a mudar de instalações para o Mosteiro de São Bento da Saúde. Data deste ano a edição de uma série de gravuras dedicadas às ruínas de Lisboa. Entre elas figura uma representação das ruínas da praça Patriarcal.

1759 - A Igreja Patriarcal Joanina é incluída no Dictionaire Historique de Moréri como "*uma das mais magníficas igrejas que se conhecem hoje na europa*"(Moréri, 1740: 332-333).

1771 – Em Outubro, dá-se um incêndio no Mosteiro de São Bento da Saúde, que destrói a Patriarcal, e obriga a que esta volte a mudar de instalações, desta vez, para o Mosteiro de São Vicente de Fora.

1772 – Dá-se um incêndio no Mosteiro de São Vicente de Fora. O culpado destes incêndios, Alexandre Franco Vicente, foi descoberto e condenado á morte, queimado vivo após ser torturado.

1792 – A 26 de Maio, a Patriarcal muda-se para a Capela Real da Ajuda, articulando-se com a Real Barraca. É construída uma torre sineira em pedra, Por Manuel Caetano de Sousa.

1833 – A Patriarcal muda de instalações pela última vez, para a Sé de Lisboa.

1834 - Por Decreto de 4 de Fevereiro, D. Pedro IV, extinguiu a Santa Igreja Patriarcal de Lisboa, tendo em conta o relatório da Secretaria de Estado dos Negócios Eclesiásticos e de Justiça, e restituiu a categoria de Sé Arquiepiscopal Metropolitana da Província da Estremadura à Basílica de Santa Maria Maior.

1835 – A Capela Real da Ajuda deixa de ostentar este título.

1864 – A 29 de Agosto, o ministro Costa Cabral manda demolir a Capela Real da Ajuda, restando apenas a sua torre sineira.

As Influências

Tendo em conta a sujeição a um programa estético e político, o edifício da Patriarcal tende, em parte, a ser concebido como termo de comparação em relação a outros referentes, o mais importante dos quais será a igreja de São Pedro do Vaticano, do qual a Patriarcal pretende ser uma espécie de réplica miniaturizada. Como tal, todo o contexto envolvente informa sobre como seriam conduzidas as opções estéticas para a fábrica deste edifício. Tanto as igrejas da Roma barroca, como as da própria Lisboa setecentista são capazes de fornecer pistas acerca das preferências estéticas ocorridas na Patriarcal. De seguida, vejamos alguns casos que podemos usar como termo de comparação.

Roma e o Vaticano



Fig. 32 – Interior da Basílica de São Pedro, Roma, Giovanni Paolo Panini (1691 – 1765), 1756-1757, óleo sobre tela, 164,1 x 235,5 cm. Boston Athenaeum, Boston.

O Programa estético da Capela Real estava relacionado com uma agenda política. "O objectivo do rei era irmanar, senão suplantar, o esplendor da liturgia papal em S. Pedro de Roma." (Pimentel, 2013). Como tal, para a execução das obras de remodelação da Patriarcal, devem ter-se tido em conta as últimas novidades vindas de Roma. De acordo com o programa político de D. João V, o complexo patriarcal teria também, como função simbólica, a legitimização de Lisboa enquanto sede de um patriarcado. Como tal, tratar-se ia de uma legitimada réplica miniatural do Vaticano.



Fig. 33 – Interior da Igreja de Santo António dos portugueses, Roma.

Assim sendo, o resultado seria característico de um barroco Joanino, combinado com a interpretação portuguesa duma estética italianizante. O aspecto final seria um conjunto de citações dos melhores exemplares do barroco, e de influências romanas, com grande excesso de informação visual, (que se confirma pelo comentário de Courtills: "*Não se vai nunca aí que se não note qualquer nova beleza. O mínimo raio de sol faz revelar as que haviam escapado ao primeiro olhar.*" (Courtills, 1755)). Há que lembrar ainda a Igreja de Santo António dos Portugueses, em Roma. Essa igreja, que podemos entender como uma embaixada religiosa de Portugal em Roma, poderá também partilhar afinidades com a desaparecida Patriarcal lisboeta.

Lisboa



Fig. 34 – Interior da Igreja do Menino Deus, Lisboa. (Julho 2011) fotografia de Rui Gaudêncio.



Fig. 35 – Interior da Basílica de Mafra.



Fig. 36 - Interior da Igreja de São Roque, Lisboa.

A Portugal, deverão ter chegado descrições ou imagens dos mais recentes trabalhos de arquitectura de Roma, constando talvez, entre estas referências o trabalho de Bernini e de Borromini, assim como a tratadística romana que tivesse entretanto chegado a Portugal.

Esta conjugação de factores exclui a possibilidade de que a típica talha dourada, tão afectada ao período da restauração, fosse o factor decorativo de maior presença. Excluem-se por isso desta comparação com a última campanha de obras, edifícios tais como as igrejas de Santa Clara e de São Francisco, no Porto, preferindo-se antes uma comparação a igrejas tais como a Igreja do Menino Deus, em Alfama, e a Igreja de São Roque, no Bairro Alto.

Na igreja do Menino Deus enuncia-se a opção estética pelos mármore policromos, em detrimento da talha dourada ou do azulejo. Esta seria a última obra de João Antunes, não tendo o autor acompanhado o desenvolvimento das obras por ocasião da sua morte. Na altura, as soluções encontradas nesta igreja não foram vistas com a pertinência que o autor lhes atribuíra, e por isso, a certo ponto, as obras foram interrompidas, tendo as torres sineiras ficado por construir.



Fig. 37 – Capela de São João Baptista, Igreja de São Roque, Lisboa.

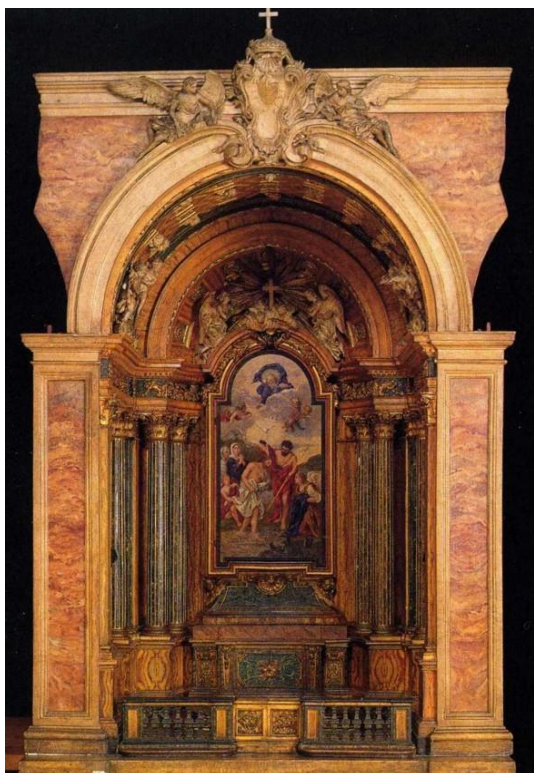


Fig. 38 - Modelo da Capela de São João Baptista. G. Palmes, ebanista; Fochetti e Voyet, pintores;

G. Nicoletti, miniaturista. 1744/47. Nogueira policromada e dourada, pintura s/cobre.

Ainda sobre os materiais de construção, convém lembrar que é Ludovice quem introduz firmemente a opção estética dos mármore policromados em Portugal. Podemos ver a permanência desta opção em igrejas posteriores ao terramoto, tais como a igreja de Santo António, junto da Sé, e a da Conceição Velha (antiga Misericórdia). Progressivamente, estes modelos são contaminados por uma frieza e pragmatismo pombalinos, que quebram com o interesse mais orgânico e quase sensual que levou á introdução desta opção decorativa.

O Caso da Capela de São João Baptista na Igreja de São Roque

Na Igreja de São Roque encontra-se a já referida Capela de São João Baptista, que faria parte do mesmo conjunto de encomendas régias que a Patriarcal. Por esse motivo, será talvez a melhor fonte de comparação, quanto ao aspecto e materiais que existiam na Patriarcal, com a diferença de que, sendo toda a capela projectada de raiz, e encomendada directamente a Roma, é de uma maior unidade programática do que a Igreja Patriarcal alguma vez terá sido. Podemos ainda equacionar que alguns dos desenhos que serviram de modelo para a concepção da Capela de São João Baptista, tenham servido uma dupla funcionalidade, ao serem também modelo para a Patriarcal (apenas uma hipótese).

Não querendo o texto demorar-se muito nesta Capela, que será muitas vezes referida, importa referir que esta é uma encomenda régia contemporânea das últimas reformas do edificio da Patriarcal. Será por esse motivo, e pela sua majestade, que podemos assumir que esta capela, sobrevivente ao terramoto de 1755 será aquela cuja construção e compromisso estético era o mais semelhante ao que se poderia encontrar no programa decorativo da Patriarcal.

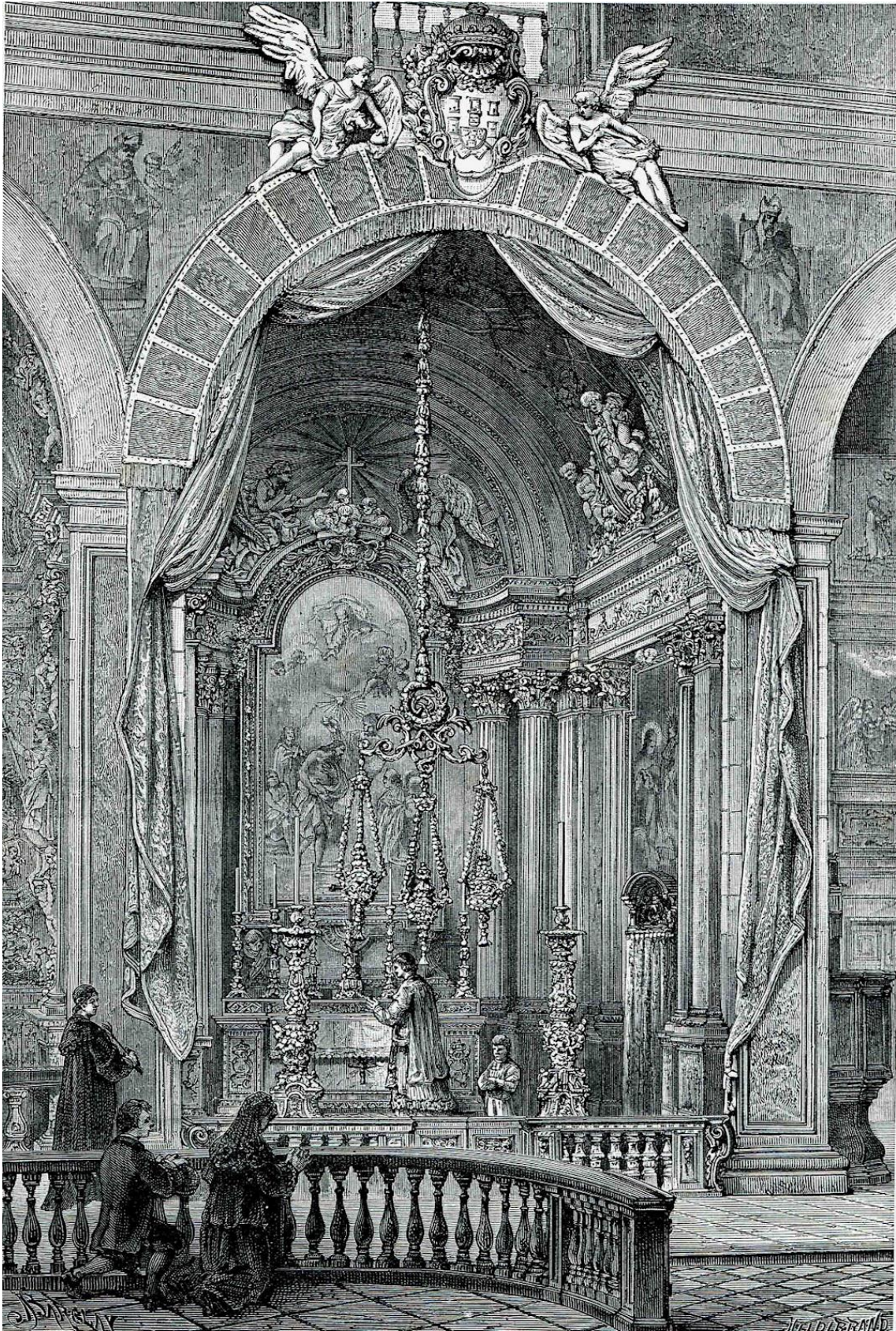


Fig. 39 - Capela de São João Baptista na Igreja de São Roque em Lisboa - Desenho de Barclay e gravura de Hildibrand.

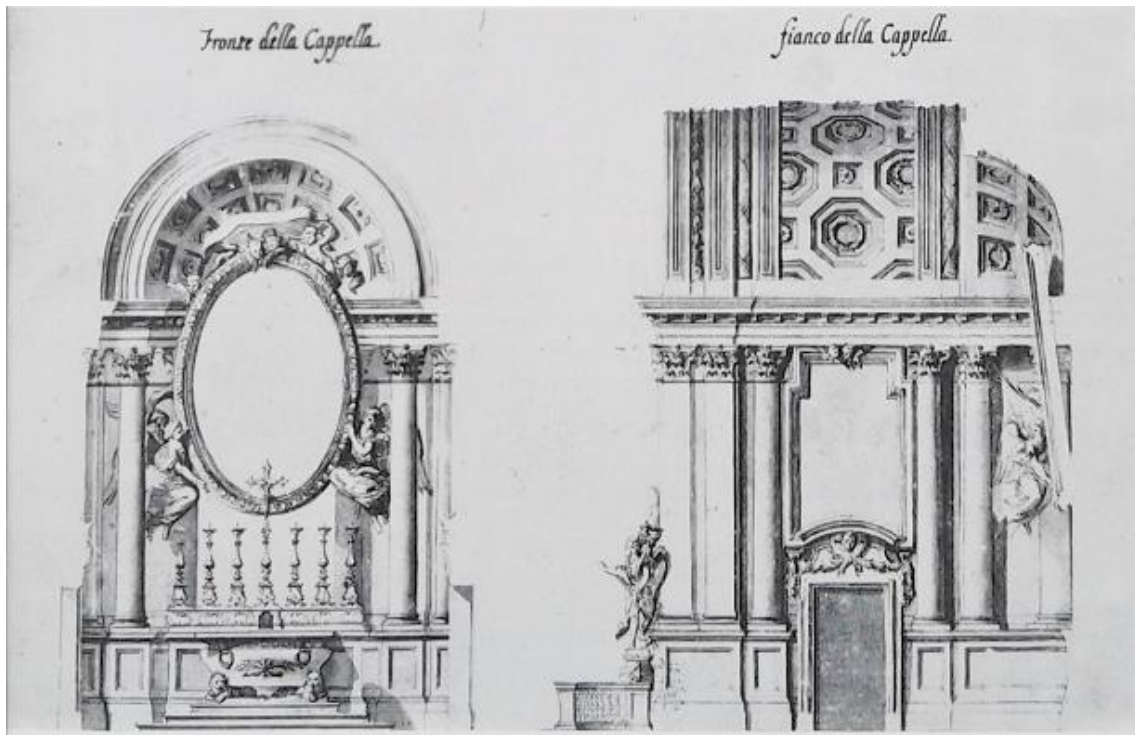


Fig. 40 – Alçados frontal e lateral da Capela, Luigi Vanvitelli, desenho à pena e lápis. Arquivo da Biblioteca de Reggia di Caserta.

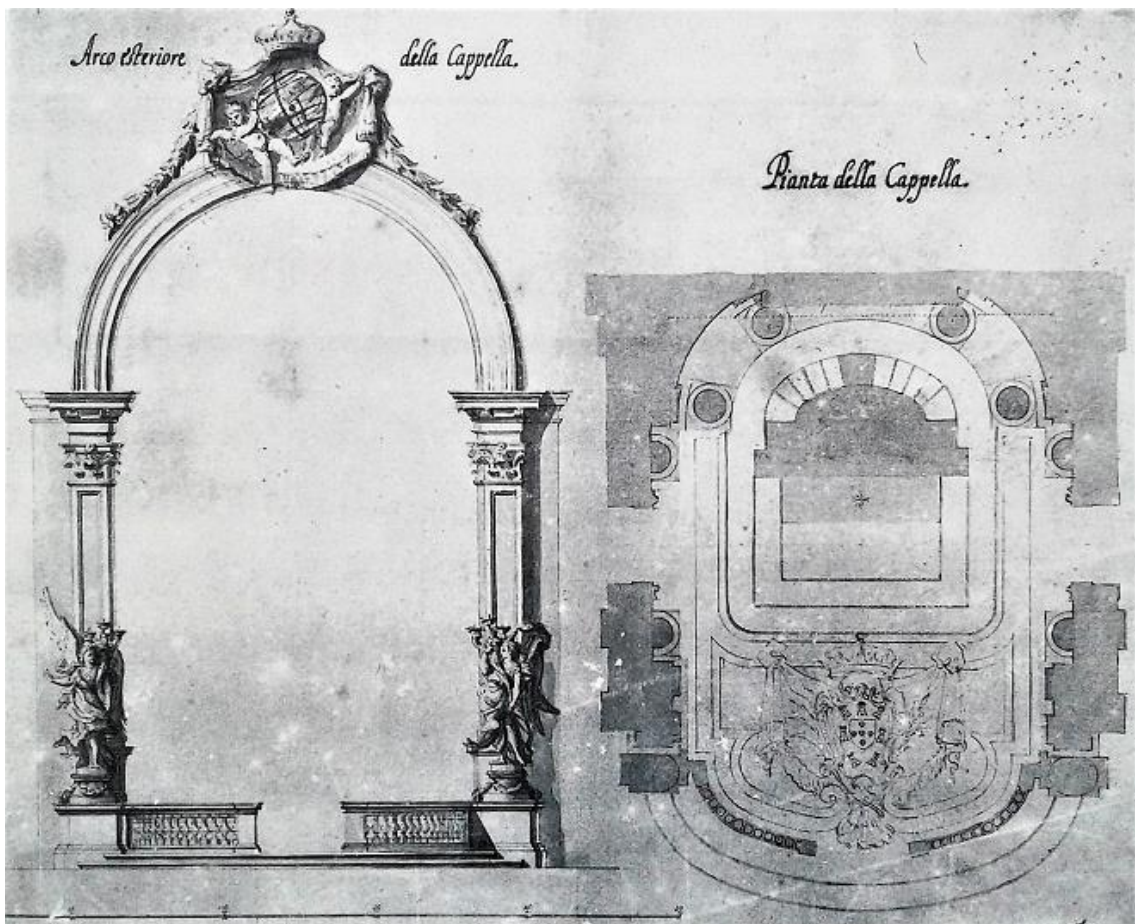


Fig. 41 – Arco exterior e planta da Capela, Luigi Vanvitelli, desenho à pena e lápis. Arquivo da Biblioteca de Reggia di Caserta.



Fig. 42 – Alçado frontal da Capela de São João Baptista, Luigi Vanvitelli, desenho à pena e lápis. Arquivo da Biblioteca de Reggia di Caserta.

No livro de Frei Claudio da Conceição, onde se descreve a Patriarcal, descreve-se também a Capela de São João Baptista. Essa descrição encontra-se parcialmente transcrita a seguir, mostrando-se neste caso a introdução que funciona como nota histórica, e as passagens referentes á concepção do edificio. Mais haveria a dizer sobre os paramentos, (que também são aí referidos), mas entraríamos em divagações desnecessárias, que se desviariam do caso em análise. Será, no entanto, importante manter neste texto a referida descrição, para se perceber qual a abordagem do mesmo autor relativamente a um objecto semelhante á desaparecida Patriarcal, e ao qual podemos fazer corresponder uma imagem. Segue-se então a referida descrição, aqui transcrita:

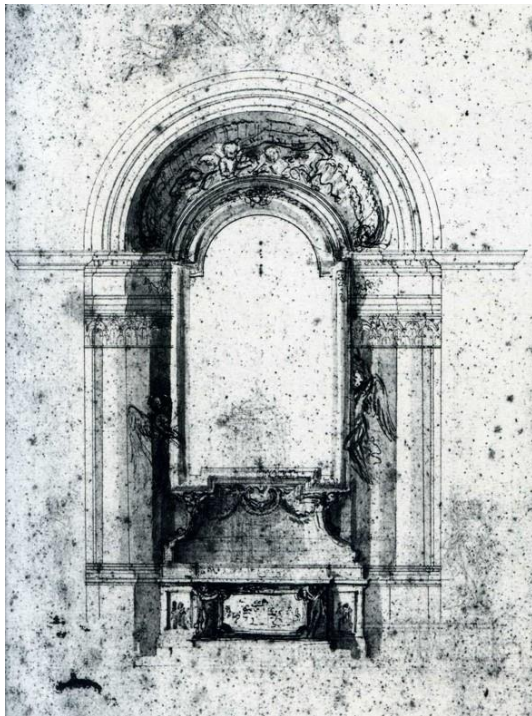


Fig. 43 – Desenho do altar da Capela de São João Baptista. (desenho nº 50 do Álbum Weale).

Em que se dá notícia da Capella de S. João Baptista na Igreja de S. Roque, Sancta Casa da Misericordia.

"Para mostrar a generosidade, e grandeza d'alma do Senhor Rei D. João V basta dar noticia desta Capella, e do motivo, por que elle a mandou edificar. Entrando este Monarcha hum dia na Igreja de S. Roque, que então era Casa Professa dos Padres da Companhia de Jesus, os quaes no anno de 1 555 se estabelecerão neste sitio por Ordem d'ElRei D. João III, onde tomarão posse de huma Ermida de S. Roque alli edificada desde o anno de 1 506, entrando, digo em hum dos muitos dias, que alli ia assistir ás solemnidades, que erão feitas pelos dictos Padres, e vendo todas as Capellas muito asseadas, e ricas observou huma dellas, que está da parte do Evangelho, a primeira fronteira á Capella do Sanctissimo Sacramento estar muito pobre, perguntou a causa disto, e lhe foi respondido que as outras Capellas todas tinhão Irmandades, que cuidavão da sua decencia e de seu culto, e só aquella que era

de S. João Baptista a não tinha, que esse era o motivo da sua pobreza; pois que elles nesse tempo erão pobres, e o não podião fazer. Então disse ElRei, pois bem: visto esta Capella ser do Sancto do meu nome, e não ter Irmandade, ella fica desde hoje em diante pertencendo ao meu cuidado."

"Passado, algum tempo mandou ElRei tomar medida da dicta Capella pelos seus Architectos, e enviou a Roma as medidas, encommendando que queria huma Capella de Mosaico, o melhor que fosse possivel, pedindo primeiro que lhe fosse enviado hum modêlo della, Feito o modêlo com tres paineis para servirem de originaes aos de Mosaico, pintados por Agostinho Massuci, pintor o mais famoso, que então havia em Roma, foi enviado a Portugal. Este modêlo, do qual muito se agradou ElRei, foi entregue ao seu Architecto da obra de Mafra João Frederico Luduvici, o qual estando possuindo seu neto José Frederico Ludovici Escrivão da Camara do Desembargo do Paço, que falleceo na sua Quinta de Bemfica a 19 de Maio de 1825, o vendeo a João Baptista Verde, que presente mente o possue. Determinado ElRei a querer huma Capella tal, qual o modêlo dicto, mandou logo para Roma grandes sommas de dinheiro para a factúra della, e continuou a mandar até á sua conclusão. Concluida que foi a Capella se armou interinamente na Igreja de S. Pedro em Roma até á cimalha Real, e nella, depois de sagrada, oferecêo o primeiro sacrificio a Deos o Sanctissimo Padre Benedicto XIV, que dizem recebera por este obsequio a titulo de esmolla da Missa, huma peça de cem mil cruzados, que lhe mandou ElRei D. João. Depois de desmanhada, metteo se em caixotes, e foi enviada a Portugal acompanhada de alguns Operarios, que se havião empregado na sua construcção, e entre elles veio tambem hum Escultor chamado Alexandre Giusti, que depois foi mandado pelo Senhor Rei D. José I para Mafra, onde foi Mestre do dezenho em quanto vivêo, deixando muitos, e bons discipulos desta Arte. Chegando esta Capella a Portugal nos fins do Reinado do Senhor Rei D. João V, quando já se achava muito molesto, foi concluida por seu filho o Senhor Rei D. José I, a qual se manifestou a pri meira vez a 13 de Janeiro de 1751.

Descrição da Capella.

O arco da Capella da parte de fóra he de colorinda; tem por cima humas Armas Reaes, e aos lados dous genios tudo de marmore. Este arco pela parte de dentro he de alabastro. O pavimento he de Mosáico, que finge hum bem lavrado tapete, com seus florões muito grandes de varias côres; no meio tem hum globo muito bem feito: tem mais este pavimento em algumas partes porfido, o qual he huma pedra roxa. O rodapé de toda a Capella he de marmore de Italia preto, com varias manchas brancas. As grades da Capella são todas de verde antiquo. Os dous degráos do Altar são de porfido assentados sobre bronze lavrado, e o supedaneo he de granito, assentado tambem sobre bronze. Tem oito columnas de Lapis lazuli, as bases destas columnas são de alabastro, e por cima das bases jaldo antiquo; e os seus capiteis são de bronze lavrado em figuras, os fundos das columnas são de alabastro, e amatista. As ombreiras, e vergas das portas são de verde antiquo. A cimalha da Capella por cima das columnas todo em redondo he de jaldo antiquo guarnecido de bronze lavrado. O tecto he guarnecido de varias tarjas, e serafins de jaspe com pedras preciosas de verde antiquo, e jaldo

antiquo. As molduras dos paineis são de porfido guarnecidas todas de bronze lavrado em flores. O Altar he de jaspe , e o frontal permanente e fixo lapis lazuli guarnecido de amatista. Por baixo do painel tudo he colorinda lavrada, amatista, e lapis lazuli. Tem no tecto dous paineis de jaspe com figuras.

Ha nesta Capella tres paineis de Mosaico, o maior, e o principal he do Altar, em que se mostra S. João Baptista baptizando a Jesus Christo; nelle se vê o Padre Eterno em huma nuvem, acompanhado com tres Anjos, mais abaixo o Espirito Sancto em forma de pomba sobre a cabeça do Senhor, e em baixo o Rio Jordão, ministrando a seu filho dous Anjos; por detraz do Senhor está sua Mãi Maria Sanctissima com outra Maria. He cousa tão delicada, que se vêem ambos os pés do Senhor mettidos na agua, como se estivessem fóra della. Por cima das portas do transito, que aos lados tem esta Capella, com cancellos de bronze dourado, e muito bem lavrado com todo o primor, estão outros dous paineis. O do lado do Evangelho representa a vinda do Espirito Sancto sobre os Discipulos no Cenaculo, entre os quaes está a Sanctissima Virgem. O do lado da Epistola representa o Mysterio da Annunção: nelle se vê do seu lado direito a Virgem Maria ajoelhada em attitude, que indica hesitando, como no momento em que disse a S. Gabriel: Quo modo fietistud ? Do lado opposto ao lugar em que se vê a Senhora se divisa o Celestial Paranimfo em pé, e por cima da Imagem da Senhora apparece huma nuvem com dous Anjos, vendo-se por cima do Archanjo S. Gabriel outra nuvem, ou a continuação da sobredicta com dous serafins.

Ornãõ, esta Capella diariamente tres alampadas com fundo de prata guarnecidas de figuras de bronze lavrado; dous tocheiros muito grandes, quasi da altura de dous homens tudo com figuras de prata dourada, que custarão setenta e cinco mil cruzados cada hum. Quando estes tocheiros em dia de S. João se põem da parte de fóra da Capella são precisos quatro homens para com muito custo os tirarem dº seu lugar. A banquetta ordinaria, que serve sempre, he de bronze dourado guarnecido de lapis lazuli. Tem tres sacras de bronze lavrado, guarnecidas de serafins, e muito relevo.

Serve nos dias festivos hum frontal de lapis lazuli com dous Anjos de prata aos lados com mais de quatro palmos de alto, no meio tem a passagem do Apocalypse, em que se mostra o Cordeiro, e os Anciãos fazendo as suas adorações, moldurado tudo de prata, em grandés e curiosos ornatos, dizem custara sessenta mil cruzados. São precisos quatro homens para com muito custo o porem no Altar, no dia de S. João em que serve. Huma banquetta de seis castiças com sua Cruz de prata dourada ricamente lavrada quasi de altura de hum homem. Dous castiças de prata dourada com grande lavor, que servem de cereaes. Quatro Relicarios de prata lavrada para a mesma banquetta, que dizem ter cinco arrobas cada hum, Tres Sacras preciosas de prata lavrada e dourada. Hum Caliz, hum prato grande, e seu jarro de prata dourada tudo lavrado com tarjas. Duas galhetas com seu prato, hum purificador com sua tampa, huma caixa de hostias, hum apagador, hum vaso do lavatorio, huma candella, campainha, thuribulo de nova invenção de columnas, e naveta todas estas peças de prata dourada primorosamente lavrada." (Conceição, 1827)

Parte II - A Igreja Patriarcal



Fig. 44 – proposta de reconstituição virtual da Patriarcal, vista a partir do Terreiro do Paço.

„A Patriarcal é a igreja onde o patriarca do reino exerce as suas funções. É ao mesmo tempo a capela do rei. O clero desta catedral é o mais nobremente composto e trajado da Europa, todo ele proveniente da principal nobreza de Portugal. O altar-mor é todo de lápis-lazúli. O tabernáculo é de ágata. Duas colunas de lápis avultam á entrada desta capela magnífica, onde não se vê mais do que mármore negro, amarelo, e outras raras produções da natureza majestosamente trabalhadas. Não se vai nunca aí que se não note qualquer nova beleza. O mínimo raio de sol faz revelar as que haviam escapado ao primeiro olhar. O tecto é decorado de compartimentos e grupos dourados com cabeças de anjos nos intervalos. Aí se veem igualmente quadros do mais belo mármore servindo de sobreportas. O Pavimento é coberto de placas de mosaico, com uma esfera e seus atributos. Os mais magníficos ornamentos correspondem à majestade desta capela que tem uma sacristia particular com ornamentos afectos. Três grandes lampadários de prata dourada artisticamente trabalhados, que partem do mesmo tronco ardem sem cessar diante do altar. Há ainda vinte e quatro principais e setenta e dois prelados intitulados de monsenhor, ao uso romano. O Hábito dos primeiros é vermelho como o dos cardeais; os outros vestem-se de violeta, e usam murças, como os bispos. É sempre entre os principais que são escolhidos os cardeais (...) Os altares, as alvas, as casulas, e outros adereços vergam sob o peso do ouro, prata e pedrarias. Veem-se aí, como em outras igrejas, enormes castiçais e estátuas de prata e de prata dourada, que tomaríamos por cobre, se não estivéssemos prevenidos, tão comuns e enormes são. “

Une description de Lisbonne en Juin 1755 par le Chevalier de Courtils

Exterior: a fachada, o portal e a escadaria

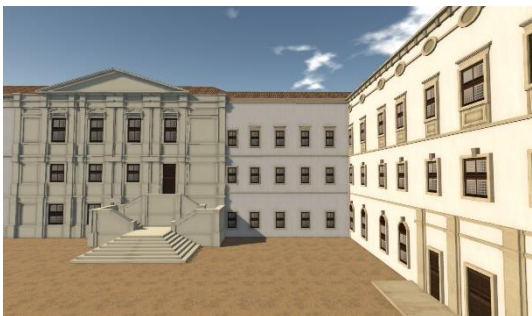


Fig. 45 – Proposta de reconstrução da praça Patriarcal – vista parcial da fachada da Basilica Patriarcal. para a iniciativa “City & Spectacle: a vision of pre-earthquake Lisbon”.

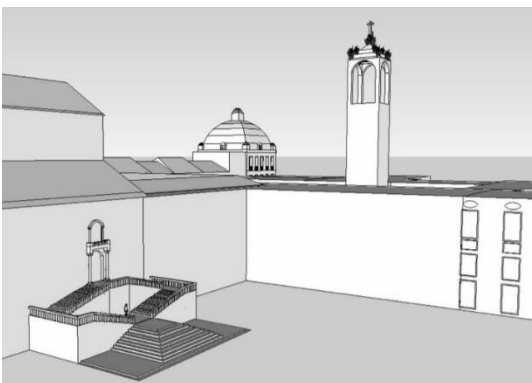


Fig. 46 – proposta de reconstrução do largo da Patriarcal, segundo Bruno Martinho



Fig. 47 – Portal da Igreja de São Domingos, no Rossio (portal original da Patriarcal).

A entrada fazia-se lateralmente a partir de uma escadaria voltada para a praça Patriarcal, do lado oeste (poente), e a Capela-mor estaria voltada para norte. Não nos chegaram imagens da fachada da Patriarcal. No entanto, três testemunhos que nos permitem condicionar a nossa leitura:

Um deles é uma gravura de Paris e Pedgache, que desenha rigorosamente uma vista do lado sul das ruínas da praça Patriarcal, a partir da sua entrada pelo lado norte. Nessa gravura podemos ver o edifício dos aposentos Patriarcais. A partir desta imagem, vemos a configuração de edifícios anexos que pertenceram ao mesmo conjunto que a Patriarcal. A partir deles podemos aferir a unidade programática do conjunto, pressupondo que os ritmos de construção daquele edifício se repercutem no restante conjunto. A escolha deste enquadramento dever-se-á, talvez ao facto de que a representação deste lado da praça descrevesse melhor um efeito dramático da devastação causada pelo terramoto. Ou, esta parte estaria melhor conservada do que a Patriarcal, cujas ruínas seriam talvez irreconhecíveis. Ou ainda, este seria o principal ponto de entrada naquele espaço (onde desembocava a Rua nova D’el-Rei). A sobrevivência parcial das dependências patriarcais, tal como a representação mostra, proporcionaria uma visão mais alienante do que a representação da Patriarcal, severamente afectada pelo terramoto e incêndio.

O segundo é a Planta do próprio Complexo Patriarcal. Desenhada postumamente, esta permite localizar no conjunto a disposição de todas as dependências do Complexo Patriarcal. Em relação à gravura de Paris e Pedgache, a

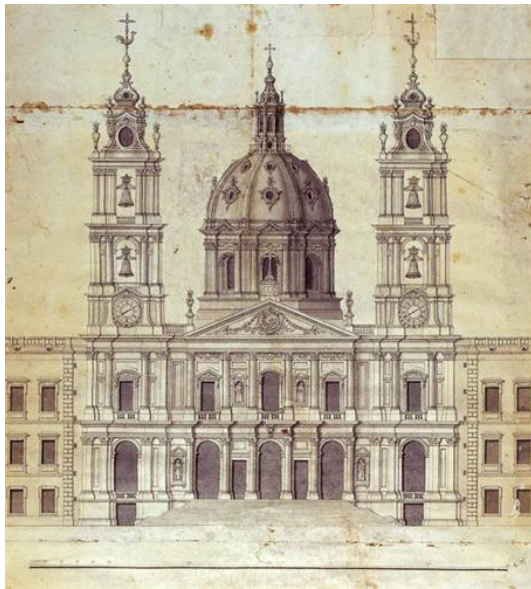


Fig. 48 - Fachada da Basílica de Mafra, desenho de Machado de Castro.



Fig. 49 - Fachada da igreja de São Roque, Lisboa.

Basílica Patriarcal localiza-se á esquerda do trecho representado na gravura, correspondendo essa representação a uma vista do canto sudoeste da praça

Por último, temos o único sobrevivente directo desse conjunto, que é o portal da Patriarcal (fig. 47). Este sobreviveu praticamente intacto ao terramoto de 1755. Terá sido desmontado, sendo oferecido por D. José I à igreja de São Domingos, no Rossio. O portal que agora serve de entrada a esta igreja situava-se originalmente no topo da escadaria da Patriarcal.

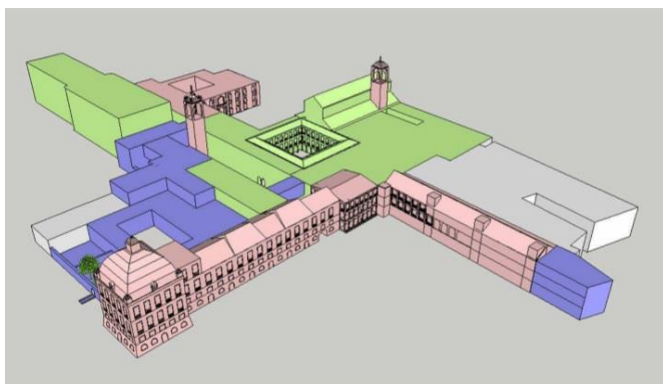
Através deste portal, podemos ver uma mostra do programa decorativo da fachada, naquele que seria o seu elemento de maior destaque, do ponto de vista decorativo. A planta localiza-o no topo de uma escadaria voltada para a praça Patriarcal, e tal como já foi dito, trata-se de um acesso lateral. A frente da Basílica Patriarcal encontra-se embebida no conjunto, pelo que não existe uma fachada frontal para esta igreja, mas sim lateral. Ao invés, existe o acesso ao restante complexo patriarcal, e a um pátio, ou claustro, comunicando-se ainda este espaço com o Paço da Ribeira. Embora não nos cheguem directamente imagens, tendo em conta o cruzamento destes dados podemos pressupor uma fachada austera, sem grande importância arquitectónica, na qual se destacaria apenas a grande escadaria e portal, que seriam os seus maiores e mais importantes elementos cénicos. O interior é valorizado em relação ao exterior, quase como se se pretendesse que o interior funcionasse como factor surpresa do conjunto.

O exterior seria de concepção mais simples, semelhante ao que podemos encontrar na fachada da Igreja de São Roque (fig. 49). Contudo, importa lembrar a fachada da Basílica de Mafra, que por ser da autoria de Ludovice, poderia repetir elementos da fachada da Patriarcal (fig. 48).

A escadaria pressupõe o corpo da igreja elevado cerca de um piso, relativamente à praça para onde se volta, obrigando a um edifício desfasado dos restantes (desconhece-se a configuração ou finalidade do piso térreo). Vista do exterior, a mudança não deveria ser muito diferente do restante alçado, mas como não chegam imagens ou descrições, pouco se pode falar sobre o assunto. No desenho de Zuzarte não é possível notar qualquer alteração do nível dos telhados no local onde se encontraria a Patriarcal. Do mesmo modo, não existem alterações na pintura anónima que segue de perto esse desenho. Contudo, ambas podem estar erradas, e corresponder a uma falta de acuidade para com o panorama que representam. De facto, nos planos de fundo de ambas imagens podem ver-se claras distorções de edifícios, o que não exclui a possibilidade do mesmo tipo de distorções aparecer noutras ocasiões.

A fachada seria construída na mesma pedra que o portal, acompanhando a altura das naves laterais. A decoração cingir-se-ia a pequenos elementos como frisos, mísulas, e outros elementos arquitectónicos. Hoje, para uma proposta de visualização desta fachada, apenas temos acesso a reconstituições modernas que, redundantemente, também se baseiam nas imagens existentes e em especulações fundamentadas. Estas confirmam uma fachada austera, lembrando obras como a Igreja do Menino Deus, em Alfama, a Igreja de São Roque do Bairro Alto, ou ainda a Basílica de Mafra. De qualquer modo, importa referir que este edifício pretendia transmitir no seu exterior simples, uma imagem poderosa de austeridade e robustez, compensada por um interior rico e luxuoso. Este contraste interior/exterior parece uma constante deste período, do qual, o melhor exemplo será o da Igreja de São Roque do Bairro Alto. Tendo em conta a fachada, dificilmente conseguiríamos prever um interior tão rico como o que se nos apresenta. Interior e exterior parecem desfasados. Este factor surpresa seria uma característica desejável apresentada pela Patriarcal.

Todo o conjunto pretendia definir um espaço cénico de transição entre interior e exterior. À data, a praça constituía um dos principais acessos ao complexo do palácio da Ribeira, através da Rua nova D’el-rei, que vinha do Rossio.



Esq. 1 – Reconstituição dos volumes arquitectónicos do Paço da Ribeira nas vésperas do terramoto.

Fig. 50 - proposta de reconstituição do complexo arquitectónico do palácio da Ribeira nas vésperas do terramoto, segundo Bruno Martinho. e neste conjunto que se insere a Basílica patriarcal e as dependências do Patriarca. A legenda desta imagem indica as fontes de informação que permitiram a reconstituição do conjunto.

	Reconstituído a partir de prova documental visual e escrita
	Reconstituído a partir de prova documental visual ou escrita
	Reconstituído a partir da interpretação do fundo documental
	Desconhecido (reconstruído a partir de plantas da cidade de Lisboa de 1716 e 1757)

O Interior

Aproveito o seguinte espaço para sumarizar e descrever o essencial sobre a configuração que pareceu mais provável para a Capela Real e Basílica Patriarcal:

Trata-se de um templo vasto, de três naves e cinco tramos, sendo maior e mais alta a nave central. As três naves são separadas por colunas quadradas de mármore, que terminam em arcos de volta perfeita.

Na nave central, sobre estes arcos, entre as janelas que aí figuram, existem pinturas. Acima destas pinturas, esta nave é rematada, tal como as outras naves, por uma abóbada de berço em caixotões, com grutescos dourados sobre fundo branco. Cabeças de anjos aparecem nos intervalos entre caixotões.

Existem no total oito altares laterais (quatro em cada uma das naves laterais), cada um deles enquadrando, entre duas colunas, um retábulo pintado. Todos eles são fabricados segundo o gosto do barroco romano, assim como boa parte da capela. Terminam as três naves em capelas voltadas para norte: no centro, a capela Mor, feita de mármore negros, amarelos e de outras cores, de planta semelhante á da Capela Sistina, possuindo um ciclo de pinturas contando a vida de Nossa Senhora. O ciclo reservava para o Altar Mor um retábulo onde se representa a Assunção da Virgem.

Nesse altar, que é feito de Lápis lazúli e ágata, pode ainda ver-se uma preciosa banquetta de altar, em prata dourada, acompanhada de outros artifícios de prata de uso semelhante.

Ladeando a Capela Mor, está a capela do santíssimo pela esquerda, e a da Sagrada Família pela direita. A capela do Santíssimo é a única que não possui obras de pintura. A Capela da Sagrada Família, debaixo das fundações da torre sineira, possuiria um retábulo apresentando a Sagrada Família, e ainda um arco com grade, de acesso á Capela da Conceição. Tanto as capelas como os altares laterais e Baptistério apresentam um gradeamento de bronze dourado, em variados modelos.

O pavimento da igreja é em mosaico, combinado com embrechados. Rematando a capela no lado oposto ao do altar, existia a tribuna onde o rei assistia às cerimónias, e debaixo dela, uma espécie de nártex onde se encontravam o Baptistério e o portal de entrada.

A entrada na capela faz-se lateralmente, através de um portal que se abre para uma escadaria na praça patriarcal (do lado oeste), que é delimitada pelo próprio complexo patriarcal.

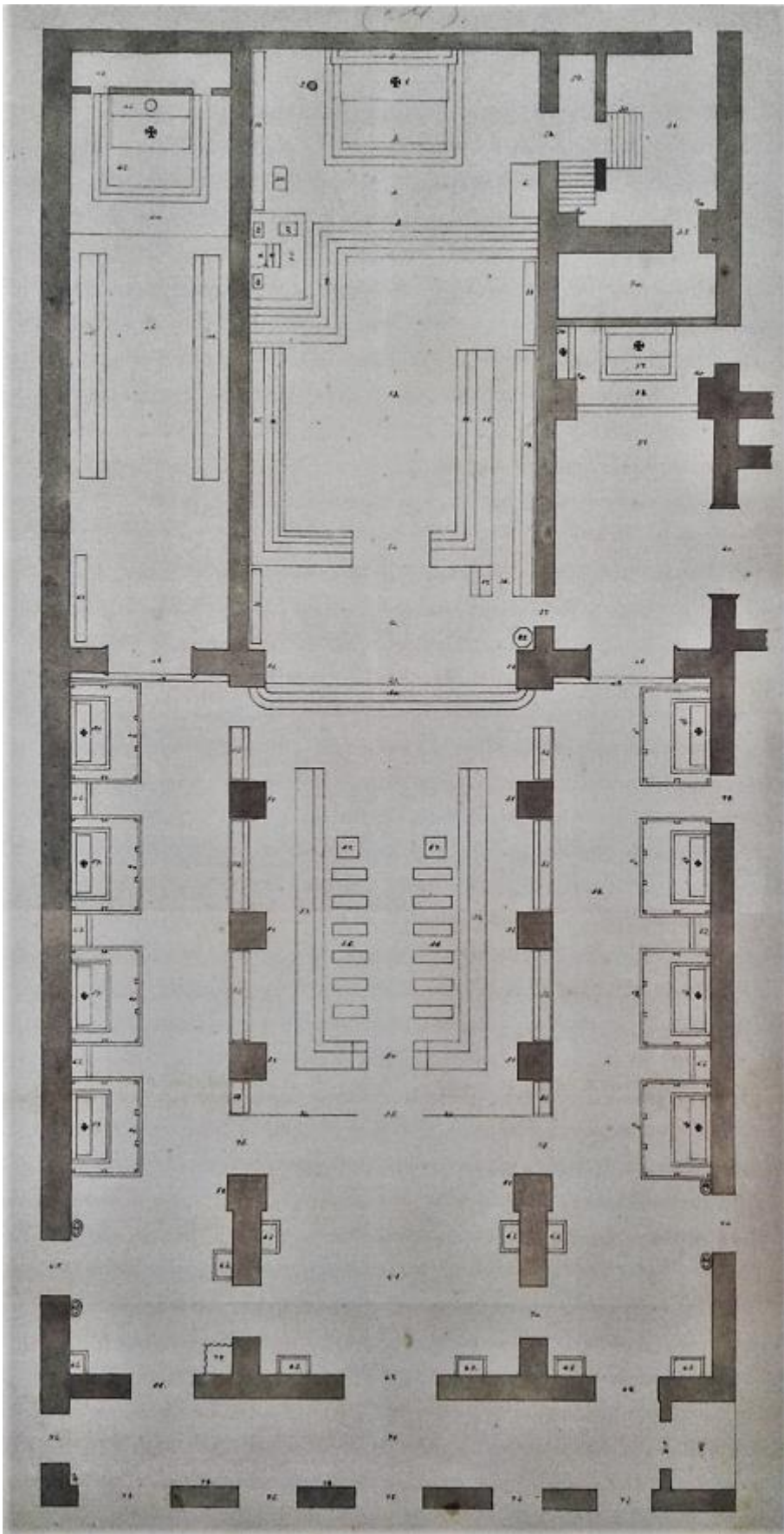


Fig. 51 – planta da
Basílica Patriarcal,
posterior a 1755,
desenho a tinta da
china, aguada
cinzenta, 64 x 34,8 cm.
Biblioteca da Ajuda,
Lisboa

A Capela Mór



Figs. 52 e 53 – Capela-mor da Basílica de Mafra, e Capela-mor da Igreja de São Domingos (antes do incêndio de 1959), no Rossio, Lisboa. Estas duas obras, assim como a Capela-mor da Sé de Évora, foram desenhadas por Ludovice. A partir destas, podemos prever opções estéticas que provavelmente se repetiriam no altar da Basílica Patriarcal, tais como a organização espacial dos elementos do altar, a preferência pelo uso de pedras policromadas, e uma linguagem semelhante à do barroco romano.



Segundo a última descrição conhecida do interior, de Courtils, sabemos que "duas colunas de lápis (lazuli) avultam à entrada desta capela magnífica" (mas que capela? A capela real ou a capela-mór?). Parece provável que se encontrassem à entrada do corpo da igreja, onde estariam a ladear o portal. A configuração estética destas colunas assemelhar-se-ia, talvez, à configuração das colunas de lápis lazuli que da capela de São João Baptista, com caneluras e capitéis compósitos, em bronze dourado.

De acordo com a planta da Biblioteca da Ajuda, podemos ver que a Capela-mor se divide em dois espaços:

No primeiro, o plano do presbitério, ou do altar, fica a mesa do altar-mor, que tem atrás de si duas banquetas para os castiçais. O conjunto é elevado por um supedâneo, de quatro degraus.

Do seu lado esquerdo teria a cruz processional. Encostado à parede do lado esquerdo da capela, está um banco longo e verde para os monsenhores assistentes ministros do Solio. Em frente deste banco encontra-se o legito do livro e luz a que chamam lanterna. À esquerda deste banco, o Solio. Este espaço é elevado um degrau do plano do presbitério, e axializado pela cadeira do patriarca, frente à qual existe o seu gradino. Ao lado da cadeira do Patriarca, Dois escabelos ou faldistérios (arcas cuja tampa serve de banco, com encosto, podendo ter braços.), um de cada lado, sendo o 1º para o 1º diacono á direita. Frente a este último, seria colocado o escabelo do presbitero assistente, quando este ali estiver.

Ainda no plano do presbitério, do lado direito, temos a porta de serventia da capela mór para o vestuário, etc. . Ao lado desta, a credência, ou o seu lugar.

Este plano do presbitério é separado

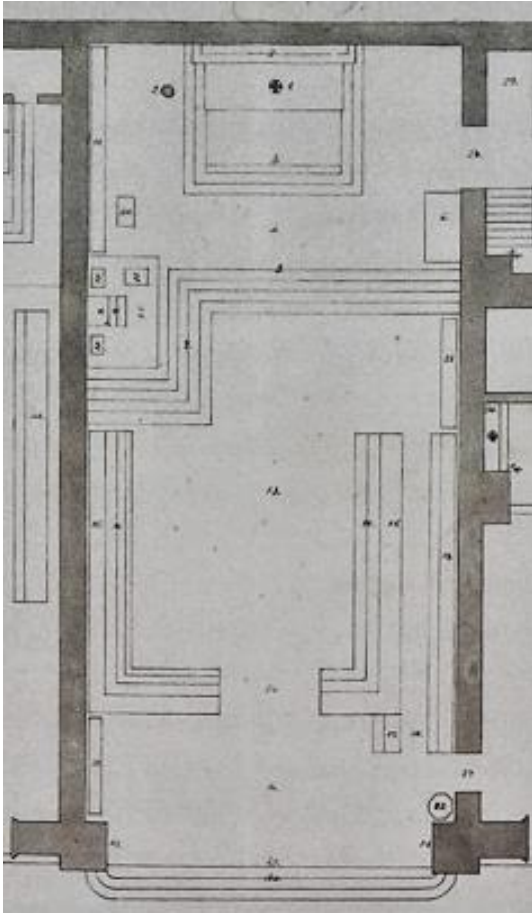


Fig. 54 – planta da Basílica Patriarcal (detalhe da Capela-mor), posterior a 1755, desenho a tinta da china, aguada cinzenta, 64 x 34,8 cm. Biblioteca da Ajuda, Lisboa

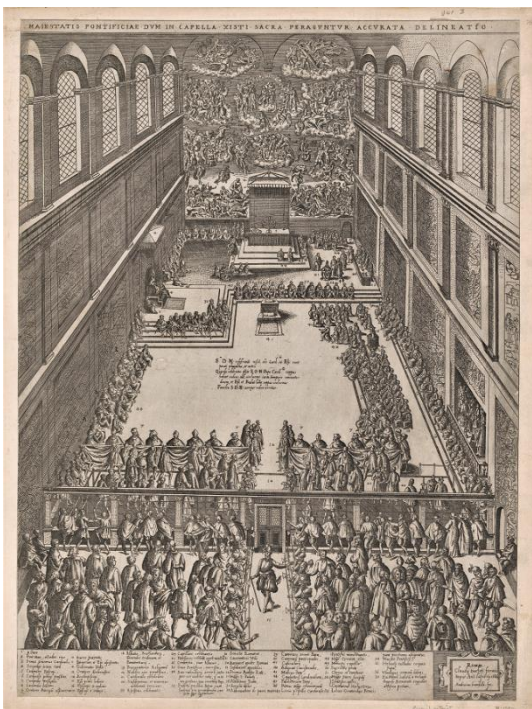


Fig. 55 - *Speculum Romanae Magnificentiae: Reunião Papal na Capela Sistina*, Ambrogio Brambilla, 1958, água-forte sobre papel, 53,5 x 39,5 cm, Metropolitan Museum of Art.

do plando da quadratura por cinco degraus que do lado esquerdo recortam o plano superior do sólio, onde está a cadeira do Patriarca.

O Segundo plano da Capela-mor, o da quadratura, é maior do que o anterior, e mais baixo do que o do presbitério, constituindo pouco mais de dois terços desse espaço.

Encostados á parede esquerda, temos a seguir aos degraus do presbitério os "bancos para os Principaes forrados de razes encarnados, o da parte do evangelho para os primarios e Presbyteros, o da parte da epistola para os Diaconos", e para além deste, "o banco de panno verde com postergal e degrao para os Principaes do Solio".

De um modo geral, a distribuição dos espaços da Capela-mor lembra (intencionalmente), a disposição dos mesmos elementos na Capela Sistina, no Vaticano. Importa ainda lenbrar que o *Álbum Weale* possui uma planta da Capela Paulina do Palácio do Quirinal, onde se representa a disposição dos bancos na nave da igreja. Na Capela-mor da Patriarcal, os bancos haveriam de ser dispostos do mesmo modo

Sobre a Capela-mór, sabemos que "O altar é todo de lápis lazuli. O tabernaculo é de ágata" (Courtils, 1755). Existe um desenho da autoria de Ludovice que se pensa ser um estudo para um frontal de altar da Patriarcal, representando temas antonianos. Podemos considerar este estudo, se não um desenho do altar-mor, pelo menos um modelo segundo o qual este se decalcaria. Isto, porque nada indica a localização exacta deste altar. Existindo mais oito altares laterais na Basílica Patriarcal, para além deste, o desenho em questão poderia ser para qualquer um deles, ou até mesmo para a Capela da Sagrada Família. O único elemento que nos condiciona a leitura



Fig. 56 - Frontal de altar com cena do Apocalipse. Antonio Arrighi. Roma 1744 - 1750. Prata branca repuxada e cinzelada, bronze dourado e lápis-lazúli, 230 x 112. Museu de São Roque, Lisboa.

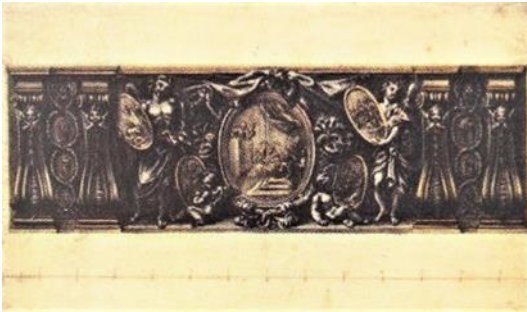


Fig. 57 - Estudo para um Frontal de altar da Patriarcal (?), representando temas antonianos, João Frederico Ludovice, 1ª metade do século XVIII, desenho, aguadas de claro-escuro, aquarela e sépia, com toques de guache branco, 25,5 x 42,7 cm. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa

é o tema representado neste frontal de altar. Por apresentar temas antonianos, poderemos localiza-lo como sendo para um dos altares laterais, de invocação a Santo António. Na Capela de São João Baptista, Vale a pena mencionar a existência de um altar de lápis lazuli, e ainda um frontal de altar alternativo, mais luxuoso, de lápis lazuli e prata. Este altar, concebido por António Arrighi, informa sobre aspectos estéticos que se poderiam repetir nos altares da Patriarcal.

Quanto ao tabernáculo, o autor refere-se ao que ficaria acima do nível do altar, contando com o sacrário e a banquetta do altar, tudo isto na base do retábulo da Assunção da Virgem, onde provavelmente a pintura apresentaria uma qualquer solução de enquadramento com o sacrário no nível inferior (como um recorte semicircular, tal como na capela-mor da Sé de Évora).

Os castiçais ou candelabros de que há notícia, poderiam seguir modelos semelhantes aos apresentados nos estudos de Ludovice e de outros ourives do Album Weale. Courtils refere-se a estes trabalhos de ourivesaria do seguinte modo: "*Vêem-se aí, como em outras igrejas, enormes castiçais e estátuas de prata e de prata dourada, que tomaríamos por cobre, se não estivéssemos prevenidos, tão comuns e enormes são.*" (Courtills, 1755). Os desenhos de Ludovice para peças semelhantes, informam ou circunscrevem os modelos possíveis para estas peças da Patriarcal, embora seja provável maior ousadia na concepção. No entanto, as obras de ourivesaria desenhadas por Ludovice foram a certa altura consideradas "*De assaz mau gosto, carregadas em extremo de ornamentos não acabados, mas de um peso enorme por a feiura lhe ser paga a tanto por onça. Nunca um ourives colheu semelhante despojo, e assim esse alemão se enriqueceu prodigiosamente*" (Carvalho, 1960: 269). Sobrevivem desenhos de castiçais executados para a Capela de São João Baptista, e de outros que não tem correspondência com uma peça física.



Figs. 58-64 - desenhos de Tocheiros e Castiçais para a Patriarcal e Capela de São João Baptista (da esq. para a direita):

(58) Desenho de tocheiro com as armas patriarcais, 1ª metade do século XIX, desenho á pena a tinta da china, sombreado a lápis, 125 x 30 cm, Museu nacional de Arte Antiga, Lisboa; (59) Desenho de Tocheiro, João Frederico Ludovice, 1ª metade do século XVIII, desenho à pena, aguada de tinta da china, 141,6 x 54 cm, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa; (60) Desenho de um dos castiçais da banqueta da Capela de São João Baptista, Antonio Arrighi (nº 26 do Álbum Weale); (61) Desenho de um dos Castiçais da Banqueta de uso solene na Capela de São João Baptista, Angelo Spinazzi (n. 51 do Álbum Weale); (62) Desenho de um dos tocheiros monumentais da Capela de São João Baptista, Giuseppe Gagliardi (nº 52' do Álbum Weale); (63) Desenho de um dos 30 castiçais destinados á exposição do Santíssimo na capela de São João Baptista, Paolo de Alessandris, Pietro Bertetti, Giovanni Battista Carosi, Lorenzo Pozzi, Francesco Princivalle e Carlo Tantardini (nº 73 do Álbum Weale); (64) Desenho de um dos dois castiçais de credência (nº 74 do Álbum Weale)



Fig. 65 – Banqueta de altar da Sé de Lisboa, Urbano Bartalesi, c. 1710, prata dourada, Cruz: 228 x 73 cm; Tocheiros: entre 102 e 106 x 36 x 34 cm; tocheiro Episcopal: 113 x 38 x 38 cm. Sé Patriarcal de Lisboa

Acerca da Banqueta de Altar sabemos o seguinte:

Foi concebida por António Arrighi, em prata dourada. As suas peças teriam incrustados pedaços de lapis Lazuli. Consistia numa cruz acompanhada de sete castiçais (um dos Castiçais colocava-se atrás da cruz). Sobre esta banqueteta, João Bautista de Castro diz o seguinte:

Entre ellas [as riquíssimas alfaias] são dignos de especial memória os nove riquissimos castiçaes, e maravilhosa cruz de exquisita, e nova invenção, que a sua heróica piedade mandou fabricar a Florença, e a Roma no ano de 1732, pelo desenho, e artificio do famoso António Arrighi Romano, cuja primorosa, e incomparavel architectura excedeo a importancia de trezentos mil cruzados. Toda a maquina de prata excellentemente dourada, que fórma a grande cruz, se levanta na altura de dezassete palmos desde a planta do pé de figura quadrangular, que tem tres palmos e meyo de diametro. He esta obra no seu genero única e singular. (Vale, 2014)

A cruz desta banqueteta, medindo seis palmos por nove palmos, assentava numa estrutura de que fazia parte medindo a sua totalidade 17 palmos, desde o topo até à base. A base seria quadrada, medindo três palmos e meio de diâmetro. Nessa base atestava-se a autoria da banqueteta, que continha a seguinte inscrição: „*Antonius Arrighi Romanus inventit, modellavit, & sculpsit Romae & Florentiae anno 1732*“.

Se retirarmos a altura da cruz á base que a suporta, ficamos com uma estrutura de cerca de 11 palmos, que poderia ser a altura aproximada dos castiçais que a acompanhavam. A referida banqueteta foi descrita como sendo de carácter escultural, excepcional não só no panorama artístico, como na riqueza e no tamanho (para a dispor, seria necessário um altar de mais de 30 palmos).

Iconográficamente, nas bases e balaústres dos castiçais, „*simbolos hieroglíficos e genios, querubins e estátuas, humas de vulto, outras de meio relevo com diferentes acções que alludem com propriedade aos mistérios de Christo, e de Maria Santíssima. Outros caracterizavam a magnificência da Santa Igreja Patriarcal, outros o império da majestade portuguesa no reino, e suas conquistas*“.

Outra descrição completa com o seguinte: „*tudo guarnecido com muitos e polidos festões da mesma prata dourada, com muitas tarjas e quartellas de perfeitíssimo lápis lazuli, com muitos engraçados esmaltes, e embutidos de epígrafes, de pedras e diamantes preciosíssimos*“ (Vale, 2014).

Segundo Teresa Leonor Vale “*Arrighi realizou ainda quatro vasos em prata parcialmente dourada com ornamentação relevada, decerto destinados a completar a decoração do altar-mor da basílica, a qual se veria ainda eventualmente enriquecida com a presença de bustos – doze encomendados em 1734 e mais dez (de maiores dimensões), encomendados em 1736 – e estátuas de santos – em número de oito, mais uma da Virgem –, de cuja realização dispomos de notícia em maio de 1736*“ (Vale, 2014)

Esta banqueteta de altar para o altar-mor não seria única encomendada para o complexo patriarcal. Há notícia de outras três, e ainda de outros trabalhos de ourivesaria que as acompanhavam.



Uma segunda banqueta de Arrighi, de prata dourada, consistia também em sete castiçais e uma cruz. Esta Banqueta chegou a Lisboa por volta de 1735. Era menos dispendiosa e mais simples que a anterior, podendo ter afinidade estilística com essa nos aspectos decorativos.

Uma Terceira banqueta de prata dourada, da autoria de Filippo Tofani (1694-1767), com sete castiçais e uma cruz, chegava a Lisboa em Maio de 1746. Destinava-se provavelmente a outra capela do complexo Patriarcal. Os maiores castiçais do conjunto mediam seis palmos e meio de altura.

A acompanhar esta banqueta recebia-se também um apostolado em prata de Filippo Toffani (segundo projecto de Ludovico). Consistia num conjunto de treze esculturas de prata dourada maça, com quatro palmos de altura cada uma. Uma destas esculturas, representando São Paulo, era independente das restantes 12, e destinava-se certamente a outro espaço da Patriarcal (A Capela Paulina, possivelmente?). Já o apostolado destinava-se à Capela-mor da Patriarcal, onde seria apresentado juntamente com a primeira Banqueta de Arrighi. A exposição deste apostolado poderia funcionar em conjunto com esta ou com outra banqueta de altar, embora se desconheça o modo de expor (é possível uma disposição de apenas alguns apóstolos, intercalados com os castiçais).



Figs. 66 e 67 - Apóstolos São Paulo e São Pedro, João Frederico Ludovice (atribuído), e António Nunes das Neves, c. 1720-1742, prata. Museu Nacional Machado de Castro, Diocese de Coimbra, Sé Nova.

A quarta banquetta de que se tem notícia, era da autoria de Francesco Giardoni (1692-1757), realizada cerca de 1745. Em prata dourada, era composta por sete castiçais de dez palmos de altura, e uma cruz. Não há indícios quanto ao local do complexo Patriarcal a que se destinava.

Aproveitando para dar conta de outras obras de ourivesaria para a Patriarcal, há ainda outra banquetta de altar de Filippo Tofani, de apenas seis castiçais, descrita como sendo de grande complexidade na sua ornamentação.

Possivelmente para o altar mór, António Arrighi realiza ainda uma píxide, que ele próprio descreve;

(...) una Piside grande di alteza di un palmo e mezzo in circha con la pianta acentinata, con cornice, e targa di tre cartelle con larme del Patriarcha di Lisbona, con platino, e palme, e mitria, e cartoci, e caschate di lauoro, e vasetto triangolato, acentinato, con le sue golette, pure acentinatte, tutte lavorato di rilievo, e sotto coppa con tre testte di Cherubini, e cartelle di cartoci, e cochiglie, e coppa liscia, e coperchio, con sua cornice, e cartoci, e cochiglie, e tutto lavorata alla Chinese, e sopra il coperchio, con un pocho di nuuole, con la sua Croce, e un Angello inginochione, che scherza che tiene abbraciata la Croce (...)

Arrighi, terá ainda realizado quatro sacras que o autor também descreve:

(...)consegniato il lavoro terminato delle quattro Carte Glorie grande per averlle fatte fare di novo con dui Angelli grandi, e dui cartocioni per piede e dui cartoci di sopra dal Angelli, e una piastra di cartoci, e cartelle con archichetura [sic], e lavori nella cornice con ovoletti, che ci posano sopra dui putti di Angeli intieri che regono la cornice ovata dove sta il basso rilievo di piastra della Deposizione della Croce, con dui festoni che caschano di qua, e di la con fetucine, e dui testte di Angelli, con sue alle, e la piastra dove si scrive d'argento che sembra una carta, che tengano in mano li dui Angelli grandi, e sotto vi sono dui putti di Angelli intieri si come quelli che regono li altri bassi rilievi delle altre tre Carte Glorie simille, e un basso rilievo della Nascita dell Presepio, e nel altra il Cenacollo delli Apostoli, e nel altra la Lavanda delli Apostoli, che sonno un diferente dal altra li quatro basi rilievi solli, e li dui putti, che stano da baso per ogni Carte Gloria, uno tiene in mano un plateno, e laltro la palma, e tutti e due schersano di regere la mitria Patriarchalle da vescovo di Lisbona e sono di getitto sollo, che le piastre dove va la scrizione, e laltra lavorata di rilievo sotto dove stano li basi rilievi, e saldate a tutte con le vitte d'argento, e sue madre vitte tutte di argento (...)

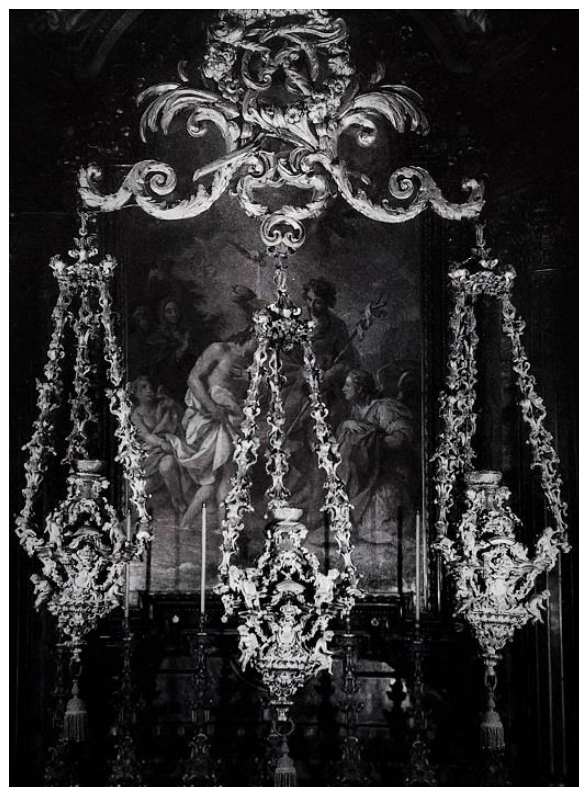
Arrighi será ainda responsável pela realização de uma custódia que ainda hoje se conserva no tesouro da Sé de Lisboa, e que possivelmente se destinava à Patriarcal. A referida custódia não será uma obra de carácter excepcional neste contexto. Vale pelo facto de se ter conservado, enquanto parte de um conjunto de obras hoje desaparecidas.

Fig. 68 – Desenho de uma das lâmpadas para o lampadário da Capela de São João Baptista, da autoria de Simone Miglié. Desenho nº 81 do Álbum Weale.

Figs. 69 e 70 – Projecto para três lâmpadas (central e laterais) e respectivas correntes (para uso solene na Capela de São João Baptista), prata dourada, Francesco Beislach e Filippo Tofani (desaparecidas). Desenhos 63 e 64 do Álbum Weale.

Fig. 71 – Desenho da estrutura do lampadário da Capela de São João Baptista, da autoria de Giuseppe Ricciani. desenho nº 78 do Álbum Weale

Fig. 72 – Lampadário com três lâmpadas, para uso quotidiano, Simone Miglié, bronze dourado e prata. Capela de São João Baptista, Igreja de São Roque, Lisboa. Fotografia de Mario Novais



Na Capela-mor convém ainda lembrar o candelabro referido por Courtils: *“três grandes lampadários de prata dourada, artisticamente trabalhados, que partem do mesmo tronco, ardem sem cessar diante do altar”* (Courtills, 1755)". Estes três lampadários, que partem de um tronco comum, seriam provavelmente da autoria de um dos ourives que trabalharam para a Capela de São João Baptista. Com toda a probabilidade, refere-se a uma obra que seria bastante semelhante aos Lampadário desenhados para a Capela de São João Baptista. O lampadário de uso Corrente desta capela, em bronze dourado e prata, é da autoria de Simone Miglié. O lampadário para uso solene (hoje desaparecido), era realizado em prata, e foi desenhado por Francesco Beislach e Filippo Tofani.

Importa aqui registar que na Capela de São João Baptista, o suporte para os lampadários apresenta o monograma, ou armas da Capela Real. Poderia supor-se então que na Patriarcal, o suporte dos três lampadários poderia também ser concebido de forma a que na sua estrutura também estivesse identificada de alguma forma a iconografia Patriarcal (As armas da Patriarcal consistem num ramo de plátano e outro de palma, cruzados e presos com um cordão encarnado, estando acima destes ramos a Mitra). Tal seria feito á semelhança do que acontece no portal da patriarcal, onde esse monograma também surge identificado.

No compromisso estético, é equacionável comparar-se a Capela-mor da Patriarcal, á Capela-mor da Sé de Évora, que terá sido reformulada por Ludovice. Essa reforma tem a particularidade de acontecer sobre uma estrutura pré-existente. Na Patriarcal, A capela-mor foi construída de raiz. Tendo em conta que em Évora surgem trabalhos executados com os mesmos mármore referidos para a Patriarcal, esta é talvez a hipótese de comparação mais viável, a seguir á Capela de São João Baptista, oferecendo a imagem de um compromisso estético semelhante ao da Patriarcal. Algo de que podemos também estar reguros é a forma da cabeceira da Capela-mor da Patriarcal: Enquanto que na Sé de Évora o remate é curvo, semicircular, na Patriarcal é recto.

Ainda na Capela-mor da Sé de Évora, existe um retábulo, da autoria de Masucci, que apresenta como tema a Assunção da Virgem. Um retábulo do mesmo tema e do mesmo autor, de desenho semelhante, permanece também na colecção da Sé de Évora. Também estes retábulos são a hipótese de comparação mais viável ao retábulo da Capela-mor da Patriarcal. Este teria como tema a Assunção da Virgem, mas convém aqui lembrar que a Capela Real, originalmente consagrada a São Tomé, altera a sua invocação para a Nossa Senhora da Assunção. Tal permite-nos especular uma data para a colocação deste retábulo, em meados da década de 40 do século XVIII, período no qual duraram as últimas reformas da Patriarcal. Acerca disto, Cláudio da Conceição acrescenta:

"Sendo antigamente a Capella Real dedicada ao Apostolo S. Thomé havia hum grande painel com a pintura deste Sancto; porém Sagrando-se a Igreja, e ficando por Orago Nossa Senhora da Assumpção, que he o Orago de todas as Cathedraes, mandou o Senhor rei D, João V collocar este painel na Capella da Comunidade de S. Vicente de Fora em hum altar, com huma grande alampada de prata, e com ricos paramentos para nella se dizerem Missas. Para memoria disto se mandou abrir em huma lamina de bronze esta noticia , que se conserva no cartorio de S. Vicente de Fora. Não existe já a Capella, nem o painel, porque pelo terremoto abateo o tecto, rompendo de tal sorte o painel para nunca mais poder servir."



Fig. 73 – Assunção da Virgem, Agostino Masucci, 1732, óleo sobre tela, 550 x 280 cm. Altar-mor da Sé de Évora.

Tendo Ludovice e Masucci feito várias contribuições para as obras régias em conjunto, (ambos activos nesta data) podemos presumir que Masucci teria sido o pintor escolhido para a pintura do retábulo da Patriarcal, e talvez ainda de alguns retábulos dos altares laterais. O resultado seria, talvez, uma variação sobre o mesmo tema existente na Sé de Évora.

De facto, para a Capela de São João Baptista existem pinturas e desenhos de Masucci que chegaram até nós, ou que pelo menos se sabe que existiram, e que antecedem os painéis de mosaico ali colocados. Esses são de uma semelhança aos painéis finais que é difícil de ignorar. Uma destas pinturas de Masucci, "A Anunciação", por exemplo, tem várias versões. A primeira, rejeitada por D. João V, encontra-se no Museu de São Roque. A versão azeite, praticamente igual, subtrai apenas o Padre eterno que surge no topo da composição. Essa versão azeite, actualmente na colecção do Museu de Aveiro, terá sido o modelo para um dos painéis de mosaico da Capela de São João Baptista.

Existem muitas versões desta composição, em diferentes dimensões e formatos. Para além deste exemplo, podemos ainda encontrar frequentemente na obra de Masucci a revisitação de temas e composições adaptadas a diferentes formatos, cujas variações são mínimas (ou até mesmo obras de outros artistas segundo desenhos de Masucci). No retábulo da Patriarcal aconteceria algo semelhante.

Nas paredes da Capela-mor, de ambos os lados, sabemos que existia um ciclo de pinturas onde se contava a história da Virgem. Desconhece-se o autor, número, ou disposição destes trabalhos. No entanto, dada a falta de comprovação documental, vou propor o ciclo de pinturas que parece mais provável:

Como Temos no altar-mor a pintura que representa a Assunção da Virgem, podemos considera-la como ultima pintura deste ciclo. Exceptuando esta pintura do altar, ficamos com um número par de pinturas que podem ser dispostas nas paredes da Capela-mor. Sabemos que na planta, a Capela-mor da Patriarcal segue de perto a planta da Capela Sistina, sendo provável que as semelhanças não se ficassem por aí. Na capela Sistina, existe um ciclo narrativo de pinturas nas paredes laterais. São seis em cada uma das paredes, num total de doze. O ciclo começa na parede esquerda, a partir do altar, e recomeça na parede direita, também a partir do altar. Podemos considerar que a Patriarcal repetiria a mesma disposição e o mesmo número de pinturas que a Capela Sistina, diferindo apenas no tema. Considerando o nascimento da Virgem como possível primeiro painel, e a morte da Virgem como possível último, proponho os seguintes temas/epísódios da vida de Nossa Senhora, por esta ordem:

Na parede esquerda:

- 1 – Nascimento da Virgem
- 2 – Apresentação no templo/ educação
- 3 – Casamento da Virgem
- 4 – Anunciação
- 5 – Visitação
- 6 – Natividade/Adoração de Jesus

Na Parede Direita:

- 7 – Apresentação de Jesus no Templo
- 8 – Fuga para o Egipto
- 9 – Despedida de Jesus
- 10 – Crucificação/ Pietá
- 11 – Pentecostes
- 12 – Morte/ Coroação da Virgem

No altar mór: 13 – Assunção da Virgem



Fig. 74 – Anunciação, Agostino Masucci, 1742, óleo sobre tela. Minneapolis Institute of Art, Minneapolis.

Fig. 75 – Pentecostes, mosaico de Mattia Moretti, segundo composição de Agostino Masucci, Capela de São João Baptista, Igreja de



Fig. 76 – porta da Capela-mor sa sé de Evora.



Fig. 77 - Uma das portas da Capela de São João Baptista.

De Masucci, existem composições para o tema da Anunciação e do Pentecostes (figs. 74 e 75) que, com toda a probabilidade, se repetiriam aqui, adaptadas ao diferente contexto de recepção. Além dessas, existirão outras obras de Masucci ou dos seus seguidores dedicadas aos restantes temas.

Dentro da Capela-mor, existiam portas de acesso a dois outros espaços. Estas portas deveriam seguir de perto os modelos apresentados tanto na Capela-mor da Sé de Évora, como na Capela de São João Baptista. Ambos os modelos apresentam semelhanças estilísticas coerentes o suficiente para ponderarmos a existência de portas semelhante na Patriarcal.

A disposição do espaço dentro da Capela-mor, como foi acima referido, imita a disposição da Capela sistina. Na planta da Biblioteca da Ajuda, podemos ver, entre outros que os degraus em frente do altar e da cadeira patriarcal acompanham o mesmo formato que os degraus em frente do altar da capela sistina. Tal não terá sido coincidência, pois não só se pretendia que a igreja fosse uma réplica miniatural do Vaticano, como também existe uma gravura de Juarra que mostra o espaço da Capela Sistina (Saldanha, 2016). Esta imagem de Juarra pode ter chegado a Portugal, permanecendo pertinente para o imaginário pretendido neste edifício. De facto, a planta da capela Paulina do Palácio do Quirinal, com a disposição dos seus bancos, aparece desenhada no Álbum Weale (o que reforça a ideia de imitação do cerimonial romano).



Fig 78 - Armas Reais de Portugal, desenhadas para a Capela de São João Baptista, na Igreja de São Roque, Lisboa, João Frederico Ludovice, 1744.



Fig. 79 - Projecto para o Monograma Real de D. João V de Portugal, para a Capela de São João Baptista, na Igreja de São Roque, Lisboa, João Frederico Ludovice, 1744.



Fig. 80 – Desenho das Armas Reais de Portugal da autoria de Domenico Giovannini, destinadas ao arco de entrada da Capela de São João Baptista. Dessenho nº 20 do Álbum Weale.

A culminar o conjunto, temos o arco de entrada para a Capela Mor. A descrição de Claudio da Conceição refere ser revestido a ouro. No entanto, Courtils refere que “duas colunas de lápis (lazuli) avultam á entrada desta capela magnífica...”. Estaremos perante uma remodelação estética que Frei Claudio da Conceição não menciona? A verdade é que este arco pode bem ter sido alterado na década de 1740, aquando da última campanha de obras importantes na Patriarcal (talvez substituído por um com menos protagonismo). Podemos prever que este arco fosse interrompido no topo pelas armas reais (ou seja, o escudo de Portugal coroado), envolvidas por cornucópias ou figuras de anjos. De facto, para a contemporânea intervenção que se fez na igreja de São Domingos, existem desenhos de um escudo que ocuparia lugar semelhante. Como comparação, temos ainda um trabalho de características semelhantes na Capela de São João Baptista, que continua a ser o melhor termo de comparação.

A fechar esta capela, temos uma grade de bronze dourado, frente á qual descem tres degráus para o restante plano da igreja. O seu projecto sobreviveu, encontrando-se representado no *Álbum Weale*. A ser aceite, o projecto desta grade poderá ter sofrido poucas ou nenhuma alterações da autoria de Ludovice, que supervisionava as obras.

A Capela do Santíssimo

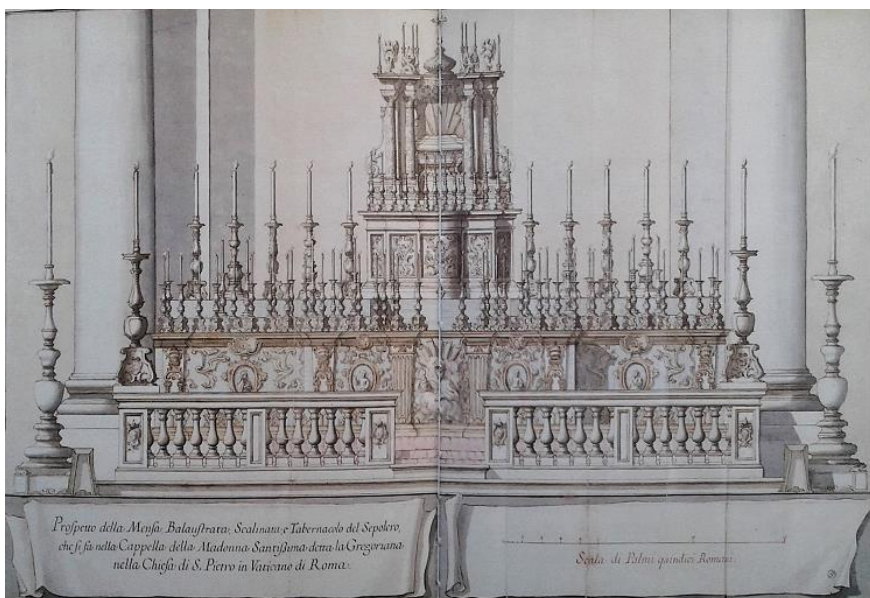


Fig. 81 – Desenho do altar da Capela Gregoriana da Basílica de São Pedro do Vaticano, preparada para a exposição do Santíssimo. Desenho nº 4 do Álbum Weale.

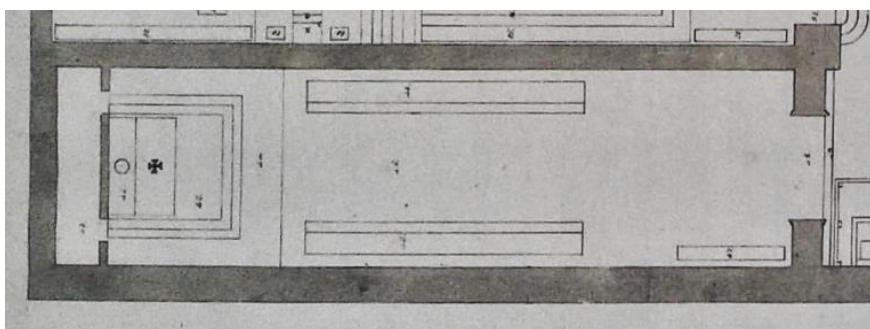


Fig. 82 – Planta da Basílica Patriarcal (detalhe da Capela do Santíssimo), posterior a 1755, desenho a tinta da china, aguada cinzenta, 64 x 34,8 cm. Biblioteca da Ajuda, Lisboa.

Enquanto que acerca da Capela-mor possuímos ainda algumas descrições, acerca da Capela do Santíssimo, os vestígios são mais escassos. . A planta da Biblioteca da Ajuda é o elemento que consegue fornecer mais pistas Sobre ela, Claudio da Conceição diz:

“A do lado do evangelho era toda cosida em ouro, lugar verdadeiramente para a Custódia do Sacramento, que nesta capela se guardava em Sacrário tão precioso, como devido á Magestade, de quem encerrava. Aqui assistião quotidianamente os Irmãos da nobre, e fervorosa irmandade, que o Senhor Rei D. João V instituiu para obséquio de tão sobreano Senhor.”

Era possivelmente coberta por uma abóbada abatida, com caixotões. Pelas plantas, podemos perceber apenas que acompanhava em comprimento a quase totalidade da Capela Mor (á excepção de um pequeno compartimento atrás do seu altar), embora fosse pouco mais estreita, pois acompanhava a largura da nave lateral. O seu altar era o local onde se colocava o Santíssimo Tabernáculo (ou trono eucarístico). A capela era fechada por uma grade de bronze, para a qual existe desenhos.



Fig. 83 – Projecto para ornatos do sacrário, de metal dourado, prata e lápis lazuli, da autoria de Antonio Arrighi, para a Capela de São João Baptista (desaparecido). Desenho nº 27 do Album Weale.

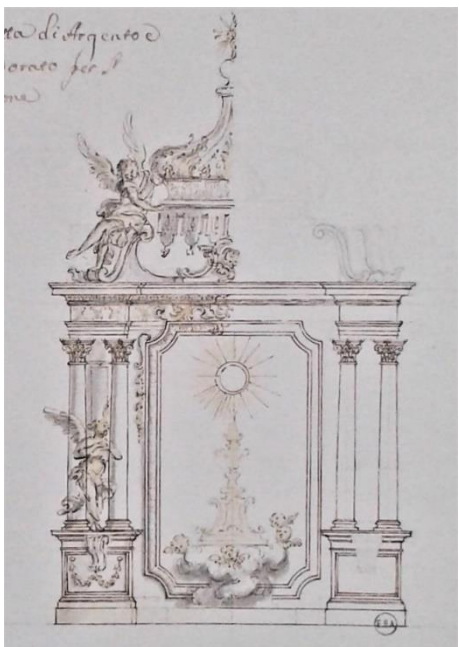


Fig. 84 – Projecto para tabernáculo (maquineta para a custódia aquando da exposição do Santíssimo Sacramento) de prata dourada, da autoria de Antonio Arrighi, para a Capela de São João Baptista (desaparecido). Desenho nº 28 do Album Weale.

Nos primeiros Fólios do *Album Weale*, figura uma representação do altar e tabernáculo da Capela Gregoriana do Vaticano (fig. 81). Podemos pensar neste desenho como referência para o modo de conceber um altar para expor o Santíssimo. Contudo, A Capela do Santíssimo da Patriarcal, aparentemente menor, teria de investir num modelo condensado de artificios deste tipo. Por exemplo, pode imaginar-se neste local uma preciosa maquineta para exposição da custódia (semelhante às que constam no album Weale, para á Capela de São João Baptista; figs. 83 e 84). A própria custódia faria parte do espólio da capela, podendo assemelhar-se á custódia da Capela de São João Baptista (fig.4), ou mesmo à da Sé de Lisboa. Além disto, o seu altar era seguramente o destino de uma das banquetas de altar de prata dourada encomendadas em Itália. Outras obras de ourivesaria semelhantes às da Capela-mor, poderiam aqui repetir-se.

De cada um dos lados do altar, estão portas de acesso ao compartimento identificado na planta com o nº 43 – *Hua casa posterior para fábrica do santíssimo*. As paredes laterais tinham encostados bancos semelhantes aos da Capela-mor (forrados de razes, possivelmente com ornamentos vegetalistas bordados). As plantas do espaço não mostram quaisquer janelas, embora se possa supor que existissem na parede esquerda, recebendo luz a partir do largo da patriarcal (o que era perfeitamente possível). Se assim fosse, a razão para não se desenharem nas plantas dever-se-ia ao facto de fazerem parte do registo superior da parede, enquanto pequenas aberturas.

A Tudo o resto que se poderá aqui fazer é o levantamento de características associadas a uma capela desta natureza.

A Capela da Sagrada Família

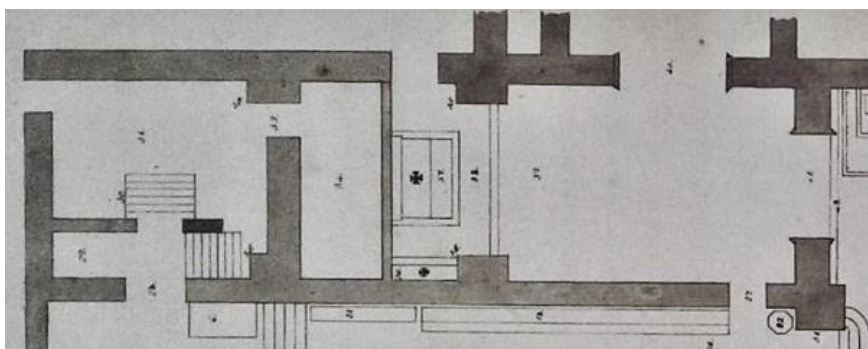


Fig. 85 – Planta da Basílica Patriarcal (detalhe da Capela da Sagrada Família), posterior a 1755, desenho a tinta da china, aguada cinzenta, 64 x 34,8 cm. Biblioteca da Ajuda, Lisboa.

“A outra Capella (a da Sagrada Família) que existia no lado esquerdo, e da Epístola, ainda que era da mesma architectura, differia no seu tamanho, que não sendo tão rico, era mais agradável pelos grutescos do seu tecto, e pelas armações das suas paredes.” (Conceição, 1827)

No final da Nave da Epístola (do lado direito do altar), temos a Capela da Sagrada Família. Das 3 capelas que ocupam a zona do altar, esta é a mais pequena: Ocupa pouco mais de metade do comprimento da Capela-mor, e atrás dela, existem dependências às quais se acede a partir de uma porta do lado direito da Capela-mor.

Acerca desses espaços, invisíveis para quem esteja na igreja, encontramos uma descrição na legenda da planta na Biblioteca da Ajuda, identificados com números, e são os seguintes:

A porta a que acabamos de nos referir, na Capela-mor é a "*porta de serventia da Capella mór para o vestuário, etc...*"(28), para quem entra, pode ver do lado esquerdo um "*corredor com janella, cuja vista dava para a rua nova d'Almada*" (29). Em frente, tinha uma "*escada que descia para o vestuário, ou sacristia dos principaes*"(30). Do lado direito, para quem entra, existia ainda uma outra escada. Essa Sacristia (31) dá também acesso através de uma porta (33) á "*Casa chamada Thesouro de vários ornamentos, aonde se paramentavão os Ministros Sacros para as funções da Capella Mor*"(34). Esta última localiza-se imediatamente atrás do altar da "*Sacra Família*", com o qual não comunica por nenhuma abertura. Aliás, a única forma de lhe aceder é a partir desta sacristia, dita "*dos principaes*".

Sobressaindo das paredes da Capela da Sagrada Família, temos as fundações do campanário, ou "*torre dos sinos*". Como tal, do interior da capela podemos ver, como arestas, duas das pilastras que sustentariam esta torre. As outras duas eram invisíveis, localizando-se atrás desta capela, nas dependências referidas anteriormente. Estas duas pilastras serviriam ao mesmo tempo para reenquadrar o altar da Sagrada Família, diferenciando o conjunto. Como tal, podiam suportar um arco de pedra que, ao mesmo tempo que suportava a torre, ajudava a diferenciar o plano do altar do restante espaço da capela. Atrás de um destes pilares, do lado esquerdo do altar principal, estaria um altar secundário, cuja invocação e configuração se desconhece. Talvez possuísse uma banqueta, embora de menores dimensões, podendo tratar-se da banqueta de altar de Filippo Tofani com apenas seis castiçais. De frente para este altar, estaria uma porta de

acesso a um pátio, com possível decoração esculpida, à semelhança de outras portas da Patriarcal.

Enquadrado por estas estruturas estaria o altar da Sagrada Família. Este altar seria um dos destinatários de uma das banquetas de altar de prata dourada encomendadas em Itália, e sobre ele estaria ainda uma pintura, à semelhança do que se pode ver na Capela de São João Baptista.

Para a pintura do altar da Sagrada Família, poderemos adivinhar qual o tema da pintura (como o nome da capela indica), e supor qual o autor. Das encomendas de pintura de D. João V, e dos artistas que com ele trabalham, chegamos algumas composições dedicadas ao tema da Sagrada Família, como as de Pompeo Batoni, Agostino Masucci, e Vieira Lusitano. A pintura seria certamente executada por um dos autores italianos, de acordo com desenhos dos mesmos. Existem duas versões do tema da Sagrada Família no Palácio Nacional de Mafra: uma de Masucci (fig. 86), e uma de Vieira Lusitano (fig. 87), que pela composição, pelas dimensões, e pelo enquadramento temporal, se adequariam à Capela da Sagrada Família. A pintura da Capela da Sagrada Família poderia ser uma versão semelhante de uma destas pinturas.

Aqui, poderemos tecer algumas considerações especulativas quanto a esta capela. Em primeiro lugar, considerando aqui uma comparação com a Capela de São João Baptista, podemos supor que a pintura do altar teria talvez um remate semicircular. Esta suposição baseia-se em dois factores:

Em primeiro lugar, sendo esta uma das capelas paralelas ao altar-mor, permite-se a um maior investimento ou grandeza do que os altares laterais, podendo ser tomadas mais liberdades em relação à possível estrutura préexistente (que pode ter desaparecido nas obras de 1707); Em segundo lugar, pelo facto de sabermos que se encontrava este altar a fechar a abóbada da nave da epístola, a capela permitir-se-ia ter uma importância vertical ligeiramente maior do que os restantes altares laterais. A única restrição nesse sentido é a notícia de uma tribuna que dava para a Capela da Conceição. Com base nestes motivos, poderemos pressupor que a estrutura desta capela seria de algum modo semelhante à da Capela de São João Baptista.



Fig. 86 – Sagrada Familia, Agostino Masucci, 1721, óleo sobre tela, 654 x 288 cm. Palacio Nacional de Mafra.



Fig. 87 - Sagrada Familia, Vieira Lusitano, 1730, óleo sobre tela, 6,92 x 3,17 cm. Palacio Nacional de Mafra

Os Altares Laterais

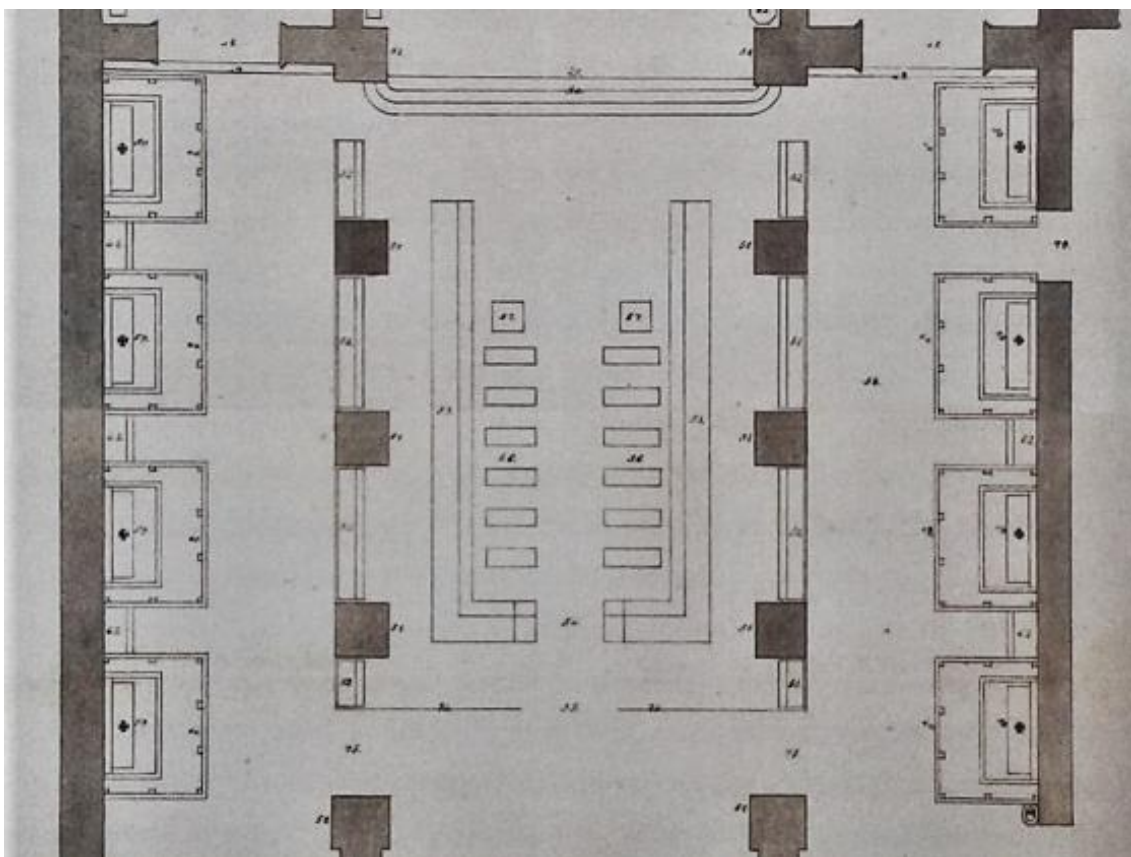


Fig. 88 – Planta da Basílica Patriarcal (detalhe da nave central e altares laterais), posterior a 1755, desenho a tinta da china, aguada cinzenta, 64 x 34,8 cm. Biblioteca da Ajuda, Lisboa.

As três naves eram separadas por arcos de volta perfeita, assentes em pilares quadrangulares de mármore polido e brunido. Os pilares podem ser vistos na planta que existe na Biblioteca da Ajuda. Para o aspecto destes pilares, poderemos presumir como hipótese mais viável uma comparação com os arcos das capelas laterais na Igreja de São Roque. Embora conectados a um pano de parede que divide as capelas, o formato e proporção deveria ser algo de concepção idêntica

Os altares laterais, assim como o altar-mor, são concebidos "*à romana*", em que "*colunas clássicas enquadrando retábulos pintados*". Tal como já foi dito anteriormente, chega-nos um desenho de projecto para um frontal de altar, mas nada esclarece quanto à localização do objecto em questão. Talvez os altares laterais fossem de um modelo semelhante, podendo ser esse desenho referente a um dos altares.

Podemos adivinhar, a partir dos desenhos de projecto que nos chegam do baptistério, algumas características possivelmente repercutidas pelos altares laterais: em primeiro lugar, a cota destes altares deveria ter em conta não só o limite imposto pela abertura de janelas no patamar imediatamente acima (caso existissem), como também uma relação métrica com a altura da tribuna. Talvez a cornija que, segundo consta, percorre o alçado lateral, tenha partido de uma cota igual ou semelhante à da tribuna do rei, condicionando assim métricamente a altura que os altares laterais atingiriam.



Fig. 89 - Altar da Capela Corsini, Basilica de Sao João de Latrão, Roma.



Fig. 90 - Altar de São Jeronimo, Basílica de São Pedro, Vaticano.

Um outro aspecto, inferido a partir do Baptistério, é o formato das pinturas. A pintura de São João Baptista que o enquadraria, situar-se-ia debaixo da tribuna, e o seu topo é de recorte rectangular. Se bem que sobre a referida pintura assentaria uma estrutura de bronze dourado que reclamaria uma cota mais alta, é provável que o formato das pinturas dos altares laterais seguisse de perto este formato, pois as pinturas estariam sujeitas a constrangimentos espaciais semelhantes.

Sobre estas pinturas, podemos dizer (como já foi dito), que talvez se aproximassem da concepção estética da obra de Masucci. Tematicamente, sobre o conteúdo das pinturas, chega-nos alguma informação vaga.

Embora se desconheça a configuração exacta destes altares, sabemos a invocação, e alguns aspectos que se repetiriam em todos eles. Noutros aspectos, a planta da Biblioteca da Ajuda indica-nos algumas pistas. Pelos volumes apresentados na planta da igreja, podemos tentar adivinhar a volumetria, sem no entanto confirmar a aparência estética. Aí, vemos que os altares se encontram elevados por alguns degraus que reclamam cerca de metade do espaço às naves laterais. Sabemos também que no intervalo entre cada um dos altares existiria um confessionário de planta rectangular, cuja configuração de desconhece (excepto no intervalo entre altares onde se colocava a porta da sacristia, do lado da epístola). Entre outros factores, podemos ter em conta que os degraus condicionariam de algum modo o pavimento de mosaico no chão da Patriarcal. É provável que, á semelhança do que acontece na Capela de São João Baptista, o contorno dos degraus seja acompanhado de um friso decorativo de mosaico, a partir do qual se desenvolveriam os eventuais padrões, mas disto falaremos mais adiante.

Quanto às colunas que enquadram os retábulos, parecem encaixar com a descrição das colunas da Capela de São João Baptista, acrescentando-se aqui como novo detalhe, a possibilidade de as colunas da Patriarcal serem também constituídas por capitéis coríntios ou compósitos, de bronze dourado, e caneluras. Há ainda a possibilidade de estas colunas se aproximarem esteticamente das que sobreviveram ao terramoto, no actual portal da Igreja de São Domingos. Até os próprios altares laterais da Igreja de São Domingos poderiam ser semelhantes aos da Patriarcal. Tudo depende da unidade programática a que o projecto esteve sujeito.

As colunas, ou pilastras que dividiam as três naves da igreja, são de planta quadrada, podendo prever-se artifícios semelhantes a outros exemplares de colunas desta igreja, apresentados aqui noutra escala. Sobre estas, assentaria uma cornija (visível apenas na nave central, mais alta), que dividiria a parede em duas partes: abaixo dela, os arcos que dão para as naves laterais; acima um friso composto de pinturas oitocentistas e de janelas, posicionados intercaladamente. Sabe-se acerca destas pinturas qual o programa iconográfico, de que falaremos mais adiante (ver fig. 21).

Importa lembrar que o programa iconográfico de toda a Patriarcal se encontra organizado de acordo com uma configuração estética pós-tridentina, o que impõe certas regras para as propostas apresentadas, delimitando estilísticamente estes objectos.

Ainda sobre os altares, há uma outra nota a registar: A localização destes altares laterais, na planta da Patriarcal que pertence à colecção da Biblioteca da Ajuda, coincide com a localização das janelas numa outra planta, pertencente à Biblioteca Nacional de Portugal. Como tal, para efeito de comparação, recupera-se aqui um caso que serve como exemplo, que é o da Igreja de Santa Clara, no Porto. Os trabalhos de restauro de que esta igreja foi alvo, obrigaram a que se desmontassem alguns dos altares. Com isto, "descobriram-se" duas coisas:

A primeira, é a de que antes dos retábulos, as paredes apresentavam revestimento de azulejos, que embora permaneçam ainda no local, foram escondidos pelos "novos" retábulos barrocos, de talha dourada, quando a igreja sofreu reformas para uma actualização estética adaptada ao gosto Joanino. As reformas na Patriarcal poderão ter provocado a mesma situação, pois sabemos que pelo menos as paredes seiscentistas se revestiriam de azulejos. A totalidade, ou parte destes pode bem ter sido ocultada (ou destruída) pelas reformas Joaninas.

A segunda "descoberta", foi a das janelas que se situavam exactamente atrás, e que foram cobertas por esta nova estrutura. As reformas da Patriarcal poderão ter colocado os novos altares numa posição que coincidiria com estas janelas, ocultando assim o primeiro nível das janelas da Patriarcal, fazendo destas, janelas cegas. Esta é talvez a hipótese mais viável que justificaria a planta da Patriarcal, que se encontra na colecção da Biblioteca da Ajuda. Há também a hipótese de que as janelas apresentadas na planta da Biblioteca Nacional de Portugal mostrarem as janelas que se encontrariam num segundo patamar, acima dos altares. Há ainda a possibilidade (mais provável) de um dos levantamentos estar mal executado, levando à presente confusão. A ser assim, o levantamento referente á totalidade do complexo patriarcal estaria feito de modo menos rigoroso.

O Baptistério



Fig. 91 – Composição pictórica para o Baptistério da Patriarcal, da autoria de Sebastiano Conca. Desenho nº 89 do Álbum Weale

Fig. 92 – Desenho da moldura em mármore para o quadro do Baptismo de Cristo, da autoria de Pietro Paolo Rotolone. Desenho nº 91 do álbum Weale.

Fig. 93 – Desenho da moldura e par de anjinhos tenentes de uma coroa em metal para o quadro do Baptismo de Cristo do Baptistério da Patriarcal, da autoria de Giuseppe Ricciani Desenho nº 90 do Álbum Weale.

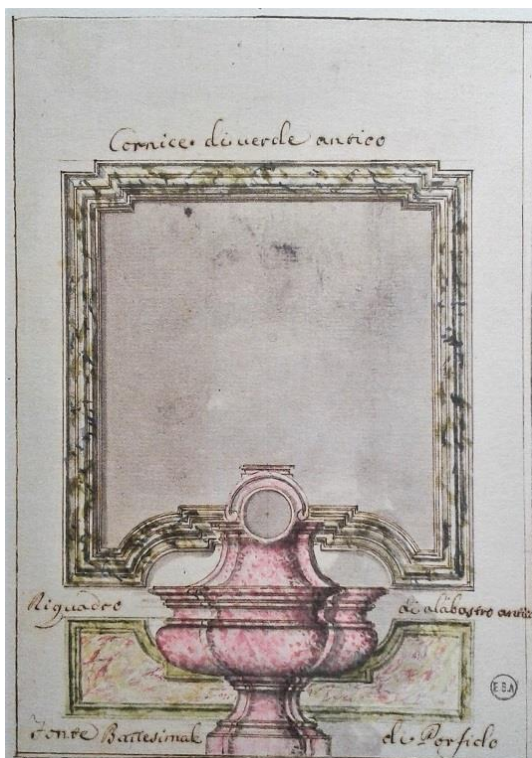




Fig. 94 - *Batismo de Cristo*, Mosaico de Mattia Moretti segundo pintura de Masucci, na Capela de São João Baptista, Igreja de São Roque, Lisboa.

O Baptistério localizava-se em frente á entrada da Capela. Sobreviveram estudos conservados no *Álbum Weale*, que mostram as grades de bronze, e como estas se colocariam, a pia Baptismal, em porfido, que seria feita de uma só pedra, e com as suas decorações douradas realizadas em bronze, assim como o desenho para o painel que se colocaria sobre a pia baptismal, referente ao Baptismo de Cristo.

Este painel é em muito semelhante ao painel principal da Capela de São João Baptista, cujo desenho é da autoria de Masucci. Neste caso, o presente painel seria uma tela da autoria de Sebastiano Conca, segundo o projecto de Agostino Massuci. Talvez este fosse passado a mosaico, caso a Patriarcal tivesse sobrevivido.

A diferença será o recorte, do topo, que em vez de terminar de forma semicircular, termina de forma recta, não dando deste modo tanto destaque ao céu que se encontra sobre as figuras. Tal dá origem a uma nova variação sobre um original, coisa que parece ser comum na produção de Masucci. Existe ainda o desenho da moldura, que se pode adivinhar ser concebida em mármore verde, e que enquadrava este painel, sendo a moldura encimada por dois anjos que seriam de bronze dourado, e que seguram um festão de flores em bronze sobre todo o conjunto. Tudo isto se encontraria debaixo da tribuna da Capela.

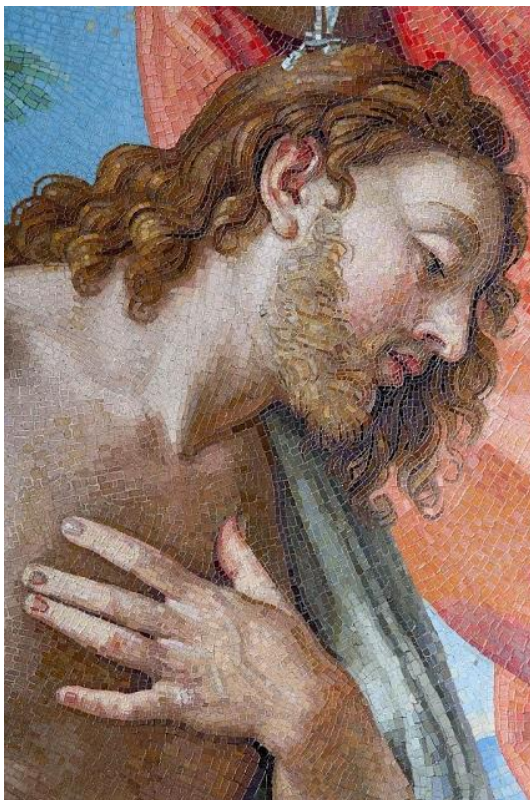


Fig. 95 - *Batismo de Cristo (detalhe)*, Mosaico de Mattia Moretti segundo pintura de Masucci, na Capela de São João Baptista, Igreja de São Roque, Lisboa.

O Baptistério propriamente dito era todo feito de uma só pedra, ornamentado com peças em bronze. O seu modelo inspirava-se no Baptistério de São Pedro do Vaticano. Antes da proposta final, que terá sido aceite, existiu uma outra, desenhada por Luigi Vanvitelli, que propunha um Baptistério feito de pedras de várias cores.



Fig. 96 – Pia Baptismal, Luigi Vanvitelli, 1743, desenho à pena a tinta sépia, aguarelado a ouro brunido, realçado a têmpera branca e diversas cores, 42 x 31 cm. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa



Fig. 97 – Pia Baptismal de São Pedro do Vaticano.



Fig. 98 – Pia Baptismal para a Patriarcal. desenho n 87 do Album Weale.

Essa proposta, por mediação de Ludovice, que dirigia as obras régias, foi recusada, dando lugar á proposta que foi aceite. Numa carta endereçada a Roma, datada de 21 de Maio de 1744, Ludovice, em resposta ao desenho recusado Afirma:

“A pia baptismal, feita de pedaços de pórfido, totalmente se reprova, porque como se quer e se quiz sempre de uma só pedra, não se admite que seja de pedaços, ainda que se podessem encobrir as juntas com ornatos tão artificiosos que parecesse ser de um só pedaço de pórfido, afim de que fosse inteira se mandou uma segunda instrução em 31 de outubro passado, prevenindo que, não havendo vasca ou pia de pórfido, se fizesse de outro qualquer mármore o mais precioso de que houvesse exemplo em baptistério de basilica conspícua, e que não havendo tal exemplo, ou não se achando vasca ou pia de mármore semelhante à de alguma basilica conspícua, se fizesse do mais precioso mármore branco que se podesse achar; na conformidade da referida instrução se ordena novamente se execute a pia baptismal. Porquanto absolutamente se quer de uma só pedra de mármore, ou de alabastro antigo ou moderno, que seja duro e tome lustro”

Já o chão do Baptistério é o único painel de mosaico da Patriarcal cujo estudo conhecemos, constando no *Álbum Weale* (fig.99). Todos os materiais utilizados no Baptistério podem ser vistos na capela de São João Baptista, sendo ambas uma espécie de miniatura do que aconteceria no referido edificio.

De todo o edificio da Igreja Patriarcal, este é o local sobre o qual existe mais informação visual consistente, e por isso possível de relacionar e encaixar para reconstituir o espaço.



Fig. 99 – Desenho do pavimento do Baptistério da Patriarcal, da autoria de Pietro Paolo Rotolone. Desenho nº 93 do Álbum Weale.

A Tribuna

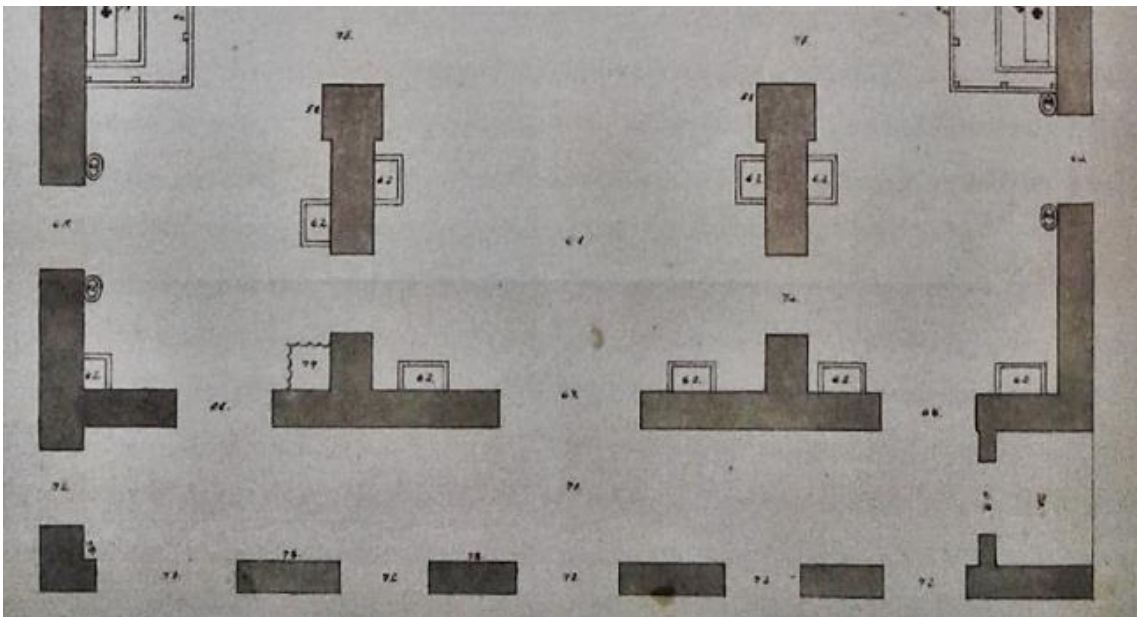


Fig. 100 - Planta da Basílica Patriarcal (detalhe do piso sob a tribuna), posterior a 1755, desenho a tinta da china, aguada cinzenta, 64 x 34,8 cm. Biblioteca da Ajuda, Lisboa.



Fig. 101 – Tribuna da Basílica de Mafra, Mafra.



Fig. 102 – Tribuna da Igreja de Santo Antonio de Lisboa, Lisboa.

Colocada na extremidade oposta á do altar, ficava a tribuna. Este espaço era destinado ao rei, que daqui atendia às cerimónias, estando este espaço ligado ao Palácio Real. Acedia-se a este espaço por uma escadaria coberta colocada do lado do evangelho. A tribuna estaria então ao mesmo nível que o segundo piso nobre do palácio. A sua configuração é imprecisa, já que dependemos apenas da planta e de uma indicação nessa planta, que condiciona a leitura. Aí, podemos ver as paredes de sustentação desta tribuna (cujas alturas são condicionadas pelos desenhos do Baptistério), e uma indicação numérica que informa o local aproximado onde ela terminava. Teria certamente uma balaustrada de madeira ou de mármore de concepção refinada e, se se considerasse a ousadia, poderia exibir uma forma côncava, convexa, ou mesmo contracurvada, reclamando espaço á nave da igreja. Na sua altura total, a tribuna poderia acompanhar a altura da nave central da igreja, ou exibir uma cota mais baixa. Segundo Martinho, a existência desta tribuna, e uma breve menção da organização vertical do edifício levam-no a concluir o seguinte:

"Como mostra a planta do complexo patriarcal, a tribuna, ao fundo da capela, comunicava com o segundo piso nobre do paço através de uma escada interior. Logo, as naves laterais deveriam ter pé-direito duplo. Se as paredes da parte superior da nave central duplicavam o pé-direito das naves laterais podemos concluir que a altura da igreja equivalia, provavelmente, a um edifício de cinco pisos: um piso térreo e duas vezes a altura dos dois pisos nobres. Estamos, portanto, perante um corpo arquitectónico de grande destaque volumétrico dentro do complexo palaciano, perfeitamente identificável a partir do exterior." (Martinho, 2009)



Fig. 103 – Tribuna da Capela do Palácio Nacional de Queluz, Sintra.

O principal acesso a esta tribuna seria uma escadaria coberta por uma clarabóia que principiava no patio da Capela, e que se dividia em dois lanços, comunicando a tribuna com a igreja e com o palácio Real. Esta escadaria terá sofrido alguns melhoramentos estéticos na década de 1740.

Sabemos ainda, através de uma descrição de origem francesa, a existência de um coro ou tribuna na extremidade sul da capela, assim como outras tribunas perto da capela-mor:

"il entend toujours d'une grande tribune haute dont il voit par tout la chapellee, on il y a une autre tribune pour la reyne a côté de l'Épitre du grand autel contre lequel il y en a autres

1



Fig. 104 – Tribuna da Igreja de São Roque, Lisboa (detalhe de uma fotografia de Vítor Oliveira).

Tais estruturas teriam talvez pertencido ao primitivo edifício, mas tudo aponta para o facto de ter sido mantida pelo menos a tribuna do rei, na parte do coro, e um púlpito suportado por uma coluna do lado direito da Capela-mor. A tribuna do lado da epístola poderia ser sobre a Capela da Sagrada Família. Teria a estrutura da tribuna uma configuração semelhante, na sua ocupação do espaço, á da capela do Palácio Nacional de Sintra? Seria estilisticamente semelhante á que se encontra na Igreja de São Roque? Não poderemos ter certezas, por não existirem descrições detalhadas deste espaço.

¹ *Ele assiste (á missa), sempre de uma grande tribuna alta, de onde vê para toda a capela, há ainda uma outra tribuna para a rainha, ao lado da epístola do altar-mor, contra a qual há outras- tradução livre*

Uma última questão quanto a esta tribuna, é a relação que teria com o portal. Por uma questão de proporção, poderemos presumir que a tribuna teria uma correspondência com o que é apresentado na fachada, dando-nos isto uma noção aproximada da sua altura. Neste portal, podemos ver sobre o pórtico e a bandeira da porta, uma espécie de varanda cénica, e uma Janela. Poderia esta funcionar como varanda efectiva, á qual se acederia a partir da janela, que comunicaria com a tribuna?

No aspecto, as propostas esteticamente mais semelhantes á tribuna Patriarcal serão talvez a tribuna da Basílica de Mafra, (embora se possa supor que a tribuna da Patriarcal fosse menos compacta e sujeita á volumetria ortogonal exigida pelo edificio), a tribuna da Igreja de Santo António, em Lisboa, e ainda a da Capela do Palácio de Queluz, com evidentes reservas quanto á dimensão e ás restrições indicadas pela planta da Patriarcal.

O Chão

Courtils refere-se ao chão da Basilica Patriarcal: sabemos que "*O pavimento é coberto de placas (?) de mosaico, com uma esfera e os seus atributos.*" Ainda surgiu a hipótese de considerar este trabalho de mosaico como um trabalho de embrechados, devido á possibilidade de desgaste do chão pelos fiéis que a visitariam. Contudo, A existência de um chão em mosaico na capela de são João Baptista, descarta esta hipótese.

Do ponto de vista iconográfico, ao falar da esfera, e seus atributos, o autor parece estar a referir-se certamente á esfera armilar, um simbolo claramente reclamado pela iconografia portuguesa, enquanto que os seus atributos poderiam ser outros elementos da heráldica portuguesa, assim como referências á monarquia, ou instrumentos de navegação. De qualquer modo, podemos comparar esta descrição com o mosaico existente na capela de São João Baptista. Aí, mármore embrechados de várias cores enquadram um mosaico de tesselas, onde se pode ver uma esfera armilar sobre um fundo azul, enquadrada por motivos vegetalistas. Na Patriarcal é bastante provável que encontrássemos modelos semelhantes a este.

De facto, no *Álbum Weale*, conseguimos obter a confirmação do aspecto do chão se observarmos um desenho do "Album Weale", folio 287, desenho 94. Aí, existe um desenho que constitui um estudo do projecto para o pavimento do Baptistério da Patriarcal, da autoria de Pietro Paolo Rotolone. Tal como no mosaico da Capela de São João Baptista, vê-se uma combinação de embrechados com pedras de várias cores, enquadrando mosaicos de tesselas onde se vê o desenho de padrões e ornamentos vegetalistas. Tendo em conta que a unidade programática do conjunto (que foi um dos factores que levou D. João V ás reformulações na Capela Real), podemos concluir, a partir deste desenho, que o chão da restante igreja seguiria um modelo semelhante, combinando tesselas de mosaico com placas de pedras nobres, á semelhança do chão da Capela de São João Baptista.

Embora a informação seja escassa, sente-se que o desenho para o chão do Baptistério concentra mais atenção nas placas de pedras nobres, do que nas tesselas. O detalhe das tesselas aparece em frisos decorativos e pequenos apontamentos. Talvez deste modo, o chão da Patriarcal se poupasse a um excessivo desgaste dos seus detalhes, concentrando desenhos elaborados com tesselas em locais menos propensos ao desgaste: frisos, contornos de estruturas, espaços menos utilizados, ou espaços de especial importância simbólica. Alias, segundo Nuno Saldanha, o chão da nave central e da tribuna apresentavam um padrão axadrezado (Saldanha, 2016).

Talvez possamos esperar que os modelos apresentados, tanto na capela de São João Baptista, como no álbum Weale, estivessem sujeitos a um esquema regular que faria do chão da Patriarcal um grande mosaico sujeito a um padrão geométrico. O programa iconográfico destes painéis de mosaico seguiria de perto o que se apresenta na capela de São João Baptista, que podemos entender como uma réplica miniaturizada do que aconteceria no chão da Patriarcal.

A Planta na Biblioteca da Ajuda consegue ainda dar-nos mais pistas, por nos mostrar os constrangimentos e interrupções a que o chão estaria sujeito, tais como os degraus, a colocação das grades, os espaços ocupados por mobiliário, etc., condicionando deste modo o programa decorativo do pavimento. Portanto, em resumo, prevêem-se degraus de mármore ou calcário (ou de outra pedra), sem grande informação visual, e frisos de tesselas de mosaico a percorrer o perímetro e contornos das estruturas. Esses frisos emolduravam pedras tidas como nobres, interrompidas por desenhos feitos com as tesselas. A partir do desenho 94 do Album Weale, pode prever-se com mais certeza qual a textura visual deste pavimento, e relacionar esta imagem com a descrição que refere "uma esfera e seus atributos." Para o efeito, podemos afirmar seguramente que o texto se refere à representação de uma esfera armilar, e aqui, mais uma vez, feita à semelhança da Capela de São João Baptista. Ainda assim, esta é uma afirmação espéculativa, com base nas probabilidades que o texto e imagem sugerem



Fig. 105 – Desenho do mosaico do Pavimento da Capela de São João Baptista, do mosaicista Enrico Enuò e seus colaboradores. Desenho nº 11



Fig. 106 - Mosaico do Pavimento da Capela de São João Baptista, Igreja de São Roque, Lisboa



Fig. 107 – Nave central da Basílica de São Pedro do Vaticano.

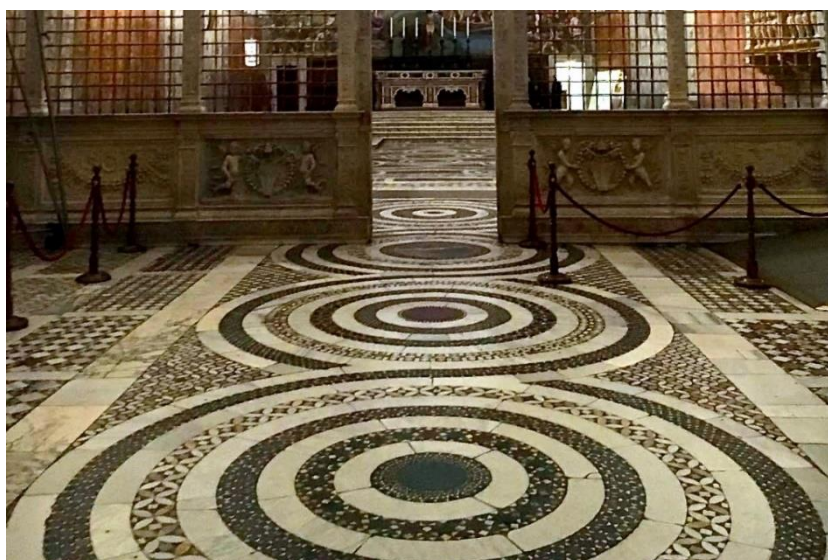


Fig. 108 – Chão da capela Sistina, realizado em mosaico cosmati, ou cosmatesco. É possível que esta opção de pavimento tenha sido utilizada em alguns espaços da Patriarcal.

O Tecto



Fig. 109 – Perspectiva da abóbada da Capela de São João Baptista, Igreja de São Roque, Lisboa. Fotografia de Mario Novais

O Tecto, segundo Courtils, "*é decorado de compartimentos e grupos dourados, com cabeças de anjos nos intervalos*" (Courtils, 1755). Frei Claudio da Conceição descreve "*grutescos de ouro assentados em branco*" (Conceição, 1827). Ambas as descrições não deixam grandes dúvidas, pois sugerem um tecto em caixotões, mas não são precisas quanto á configuração destes. Entre este tecto, e o que é descrito como pertencendo á Patriarcal existem poucas diferenças. Tendo em conta as afinidades entre as duas obras, podemos presumir que uma cobertura semelhante a esta estivesse presente no tecto da Patriarcal. De qualquer das formas, estes caixotões sujeitar-se-iam a uma abóbada de berço, que na nave central é completamente regular, e nas naves laterais se adaptaria às aberturas que davam para a nave central e à altura dos altares.

Podemos acrescentar também que, segundo Courtils: "*Aí se veem igualmente quadros do mais belo mármore servindo de sobreportas.*" (Courtils, 1755). Tratar-se-ia de uma qualquer realização em mármore, cuja configuração se desconhece. Possivelmente uma peça lisa em mármore, ou outra peça de uma qualquer configuração desconhecida. Talvez o autor se estivesse a referir ao friso que correria sob a cornija que antecedia a abóbada, o que seria a hipótese mais provável.

Chegam-nos os desenhos de algumas opções, assim como a opção seleccionada para a capela de São João Baptista (fig. 109). Nesta, podemos ver um tecto de caixotões hexagonais alongados, dourados, pontuado ocasionalmente por cabeças de anjos de mármore. Estes caixotões, escolhidos para a Capela de São João Baptista, são semelhantes aos existentes na igreja de San Andrea al Quirinale, em Roma, da autoria de Bernini. A diferença reside na forma como estes caixotões hexagonais se sujeitam ao formato da cobertura do edificio. Na capela de São João Baptista, os caixotões sujeitam-se a uma abóbada de berço, enquanto que na igreja de Bernini se sujeitam a uma complexa cúpula oval dividida em gomos irregulares, culminando num lanternim. Não será impossível este modelo de Bernini ter servido de inspiração para a capela, ou até mesmo para a Igreja Patriarcal

Estes caixotões para a Patriarcal seriam provávelmente uma estrutura de madeira em talha dourada assente sobre gesso, e as cabeças de anjos seriam querubins. Na Capela de São João Baptista, o tecto é pontuado irregularmente por cabeças de anjos de mármore, da autoria de Nicola Salvi, o mesmo autor da Fontana de Trevi, em Roma. Não é de excluir a hipótese, bastante provável, de este autor ter sido também convocado para a encomenda régia da Patriarcal, tendo colocado neste tecto de caixotões as suas esculturas de cabeças de anjos. É grande a probabilidade de estes anjos serem executados em mármore.

No entanto, há aqui espaço para especular sobre o texto. Courtils refere-se a "*cabeças de anjos nos intervalos*". De que "*intervalos*" estaria o autor a falar? De facto, existem dois desenhos que ampliam as hipóteses de configuração do tecto da Patriarcal:

Um deles é um estudo para um tecto não identificado (possivelmente da Patriarcal; fig. 110), que pode ser um segmento replicável, ou seja o estudo para um dos muitos caixotões que cobririam a abóbada. O desenho apresenta quatro variantes no mesmo módulo, sendo que cada um dos quatro cantos desse módulo representa uma opção diferente e, de facto, em cada vértice se encontra a cabeça de um anjo. A ser assim, a Patriarcal teria caixotões rectangulares. Tendo em conta este modelo, o tecto que poderíamos esperar para a igreja Patriarcal seria uma abóbada semelhante á da igreja do Convento da Madre de Deus, em Xabregas (fig. 111), o que parecerá improvável.

Porém, é difícil, localizá-lo como estudo para um espaço específico, pois este desenho não se compromete necessariamente com o formato do tecto em questão. A falta de informação sobre este desenho, e a desenvoltura do seu programa iconográfico sugerem que talvez este tecto se destinasse a outro compartimento do complexo Patriarcal, que não a Capela Real. O formato do desenho, por exemplo, assemelha-se ao formato da sacristia da Patriarcal, pelo que talvez fosse uma opção a considerar para o tecto desse espaço. Contudo, lembro que esta hipótese não passa de pura especulação, a partir dos desenhos.

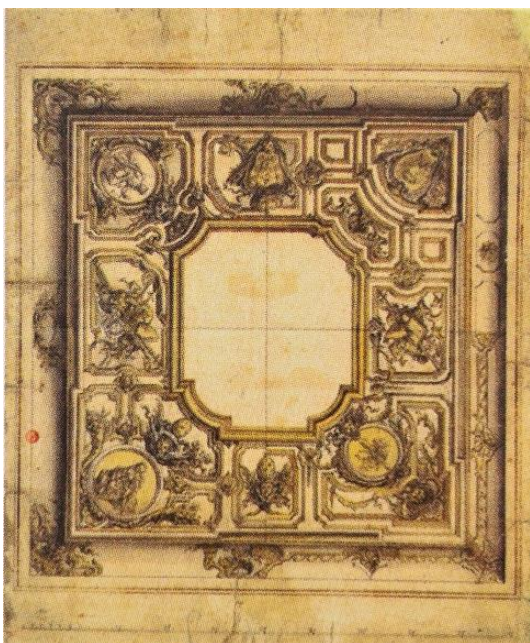


Fig. 110 – Projecto para um tecto da Capela Patriarcal (?), (estudo para tecto com brasões representando a justiça e a caridade), 1ª metade do século XVIII, desenho, aguadas a amarelo e bistre. 45,8 x 37,5 cm. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa



Fig. 111 – Abóbada da igreja da Madre de Deus de Xabregas, Lisboa.

Outro desenho, de Ludovice, apresenta o corte transversal de uma capela (fig 151). Nesta, podemos ver uma cobertura em abóbada, que combina caixotões octogonais encostados uns aos outros, entre os quais existem quadrados dispostos na diagonal. Embora nada indique que o desenho tenha sido utilizado, o modelo destes caixotões poderá ter sido utilizado num dos espaços da Patriarcal. Isto porque deste modo, o espaço quadrado entre os octógonos seria ocupado pelos referidos anjos

Caixotões com este formato não contradizem a frase formulada por Courtils, pois de facto existem “intervalos” onde colocar as cabeças de anjo (se, de facto, o tecto da Patriarcal fosse regular a esse ponto). Tudo depende apenas do modo como se interprete a afirmação do autor. Ainda assim, a semelhança entre esta solução, e a solução encontrada para a Capela de São João Baptista levam a supor que talvez se tivesse optado por caixotões com este formato. O desenho para a capela de São João Baptista confirma que esta não seria uma hipótese inusitada, já que foi considerada como alternativa aos seus caixotões hexagonais. Além desta hipótese, também encaixa nesta descrição o tecto da Capela Paulina do Palácio do Quirinal, em Roma (figs 112 e 113).



Fig. 112 - Tecto da Capela Paulina do Palácio do Quirinal, Roma.

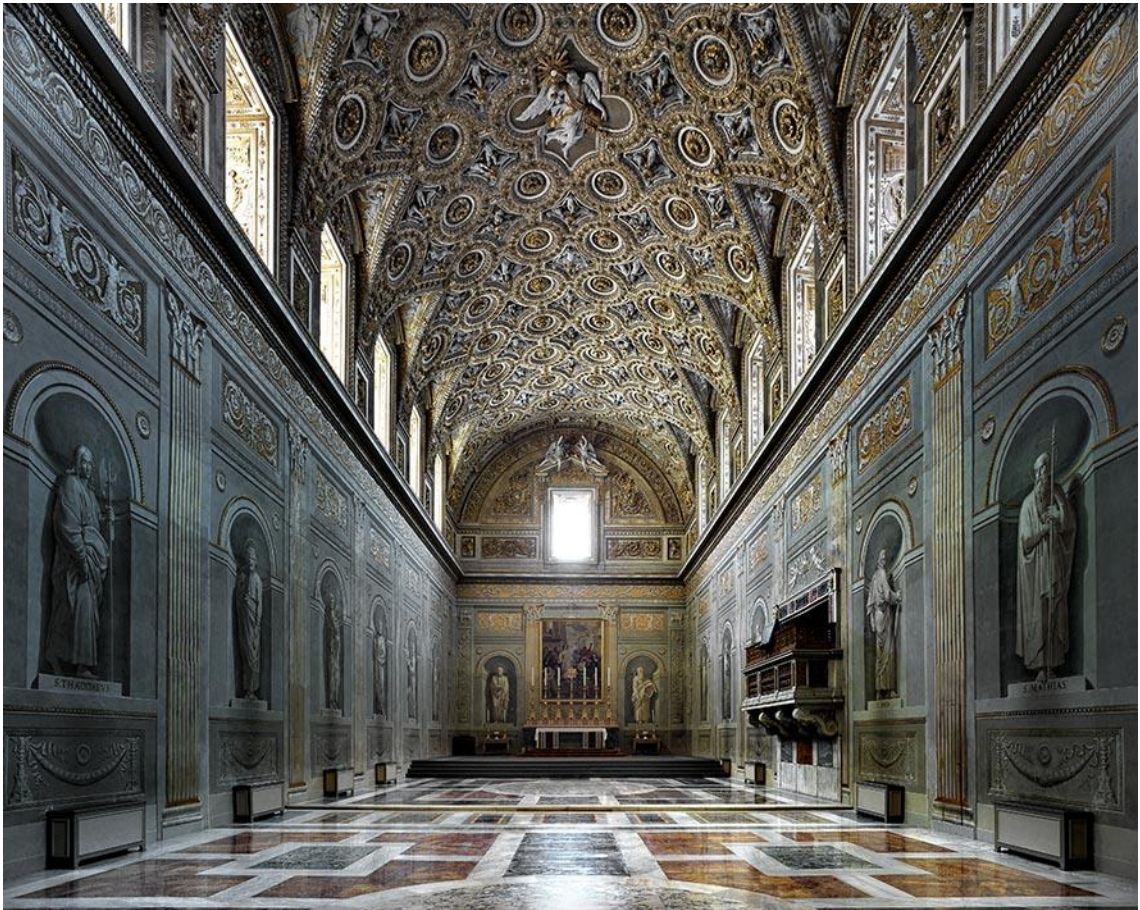


Fig. 113 - Capela Paulina do Palácio Quirinal, Roma.

As Grades

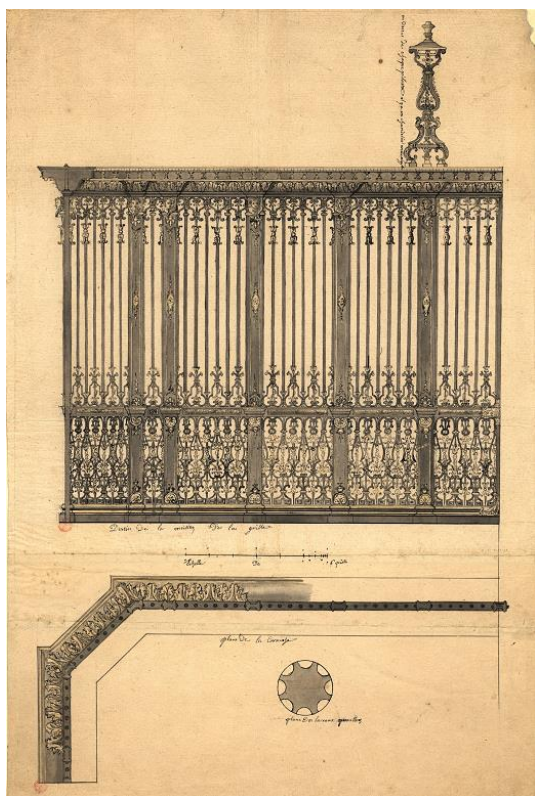


Fig. 114 – Projecto para as grades da Basílica de Mafra, Garnier, Antoine Sébastien Slodtz e Guillaume Sautray, c. 1730 (?), desenho a tinta da china com aguadas amarelas e bistre, 52,9 x 35,2 cm . Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa. Encomenda de D. João V. Hoje restam apenas as grades da capela do Santíssimo Sacramento, tendo desaparecido as grades da Capela Mor.

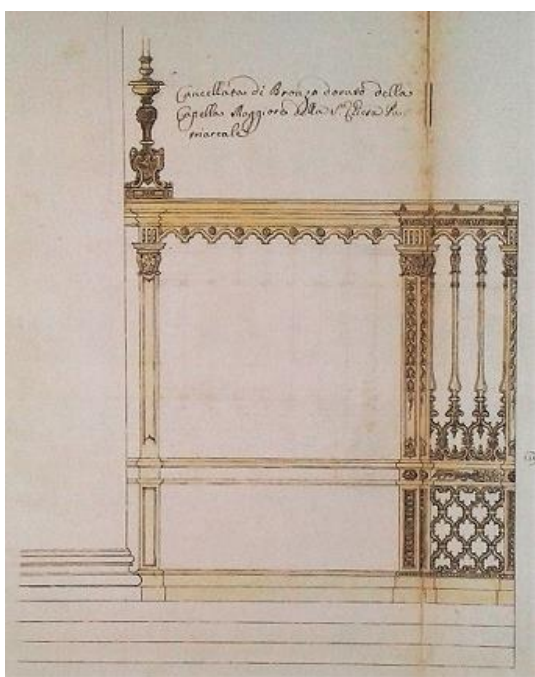


Fig. 115 – Projecto de grades de Bronze para a Capela Mor da Patriarcal, da autoria de Antonio Arrighi. desenho nº 93 do Àlbum Weale.

Existem vários desenhos de grades, ou "Cancellas", tendo alguns deles informação sobre o local onde seriam colocadas, como, por exemplo, para o Baptistério e para a Capela-mor, e ainda outros estudos de grades que não o especificam. Estas grades teriam sido realizadas em bronze dourado, tal como os desenhos indicam. Existiriam grades em todas as capelas da zona do altar, na zona do Baptistério, e nos altares laterais, tal como as descrições nos sugerem. O desenho das grades difere de localização para localização, motivo pelo qual podemos ter a certeza de que grades de vários modelos semelhantes conviviam neste espaço. Entre os desenhos do projecto das grades, e as grades efectivamente realizadas, poderão ter existido pequenas alterações ao nível do detalhe, mas não relativamente á estrutura. Vemos alterações do mesmo tipo, por exemplo, entre os desenhos para tocheiros da Capela de São João Baptista, e os efectivos tocheiros a que esses desenhos se referem. Podemos hoje ver grades semelhantes ás que existiriam na Patriarcal, na Capela da Imaculada Conceição, na igreja de São Roque, em frente à Capela de São João Baptista. Embora de desenho mais simples, esta grade corresponderia, talvez, no impacto visual e nas dimensões, ás grades Patriarcais. O mesmo é válido para as grades de Mafra, desenhadas por Ludovice.

No entanto, ao mesmo tempo que protegem os altares e capelas da Patriarcal, as grades codificam a leitura do espaço, e escondem parcialmente estes altares, podendo ser entendidas como um dos muitos excessos de informação a que a Patriarcal estaria sujeita.

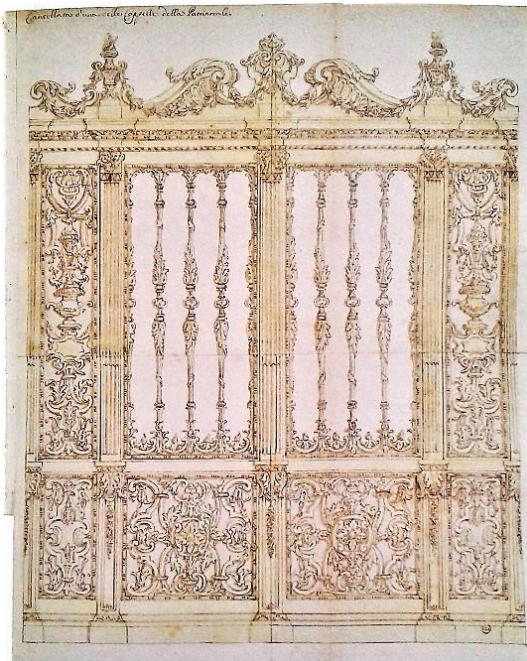


Fig. 116 – projecto de grades de bronze para a Patriarcal, João Frederico Ludovice, 1ª metade do século XVIII, desenho á pena a tinta sépia, aguarelado a verde e ouro brunido, 26,8 x 23 cm. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.



Fig. 117 – projecto de grades de bronze para a Patriarcal, da autoria de Giovanni Paolo Zapatti. Desenho n. 95 do Álbum Weale.



Fig. 118 – Projecto para a grade de uma das Capelas da Patriarcal, da autoria de Antonio Montauti. Desenho nº 96 do Álbum Weale.

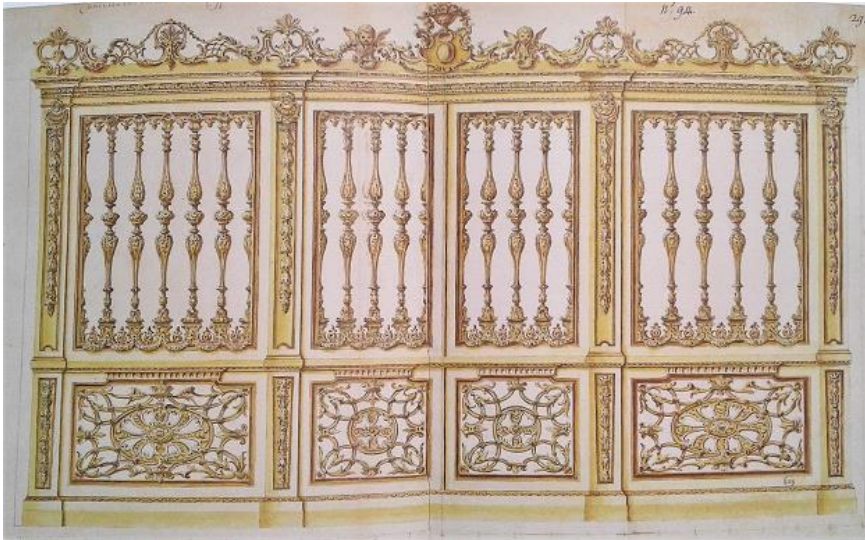


Fig. 119 Desenho de grade para uma das capelas da Patriarcal, da autoria de Matteo Piroli. Desenho n. 94 do Àlbum Weale

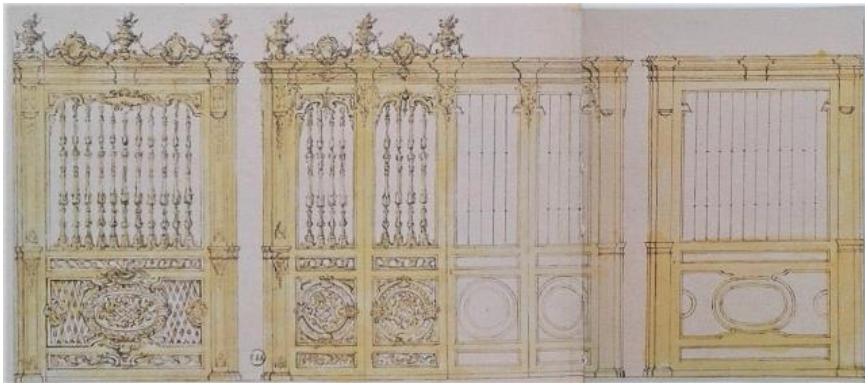


Fig. 120 - Projecto de grades de bronze para o Baptistério da Patriarcal, Andrea Valladier, 1744-47, desenho a pena e tinta castanha, aguarelado a sépia e rosa sobre lápis negro, 44,5 x 65,8 cm. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

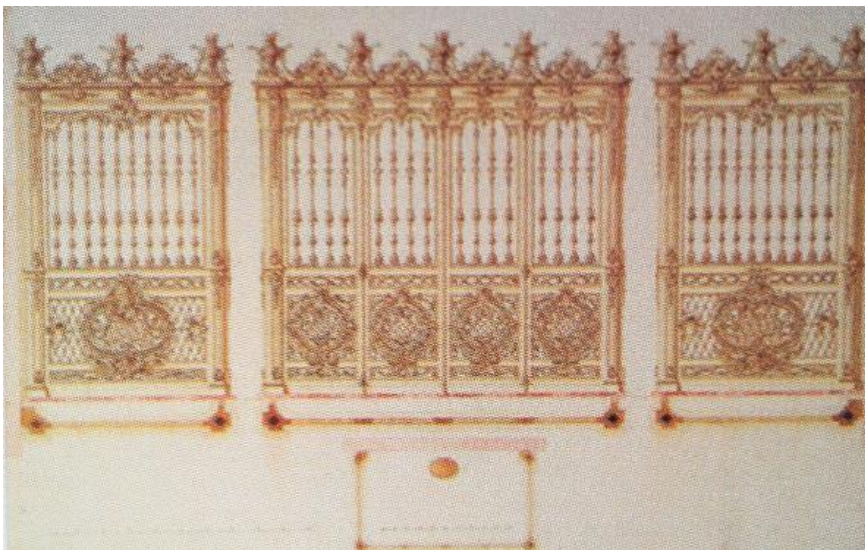


Fig. 121 - projecto de grades de bronze para o Baptistério da Patriarcal. Desenho n. 87 do Àlbum Weale

O Programa Pictórico Patriarcal



Fig. 122 – São Gonçalo de Amarante, António André, óleo sobre tela. Museu de Aveiro. Para a Patriarcal, a pintura de São Gonçalo poderia seguir de perto esta composição, embora no presente caso, a configuração trapezoidal se deva à adaptação desta pintura a uma circunstância arquitectónica.

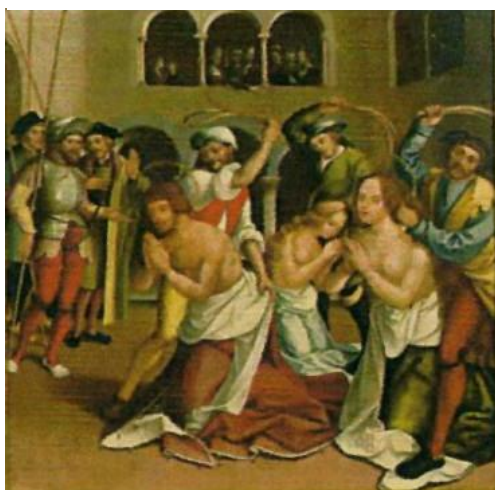


Fig. 123 - Martírio dos Santos Veríssimo, Máxima e Julia, Garcia Fernandes, 1530, têmpera sobre madeira. Museu Carlos Machado, Ponta Delgada. Esta composição é um painel pertence a um retábulo dedicado à vida destes Santos.

Por todo o espaço da Patriarcal, estavam dispersas pinturas que, tendo em conta a temática e a disposição, condicionam a leitura do espaço, ao mesmo tempo que, pela sua qualidade, contribuíam para a legitimação do luxo e requinte deste espaço. Parte significativa desta legitimação prende-se com a escolha dos artistas. A grande maioria destes era de origem francesa e Italiana. Pretendia-se com esta escolha, se não igualar, talvez superar esteticamente, tanto a corte de Luís XIV, como o Vaticano (ou, pelo menos, baseava-se nos modelos barrocos desses contextos). O ouro que vinha do Brasil era o que alimentava estes ambiciosos projectos, podendo o monarca permitir-se a extravagâncias. (Saldanha, 2016)

Para a igreja Patriarcal, pretendia-se apenas o melhor artificio que se encontrasse disponível. Repare-se, por exemplo, na qualidade dos pigmentos utilizados na Anunciação de Masucci, cuja vibração é bastante intensa. Note-se ainda a grande quantidade de azul utilizado nessa pintura. Convém lembrar que pigmentos como o azul em questão são nesta época productos bastante caros. Como tal, podemos concluir que até a paleta utilizada nestas pinturas tenta demonstrar a riqueza do seu mecenas. É natural que este autor seja um dos que mais agradaram ao monarca, sendo-lhe incumbidas tarefas que podem estar para além das que hoje conhecemos (como a concepção de outras peças para o Paço da Ribeira, por exemplo).

Contrataram-se por isso os melhores artistas á disposição para o efeito. Não se sabe quem fez o quê para o edificio Patriarcal (na medida em que não se pode ligar um nome a uma peça concreta de que haja notícia), mas é conhecido o nome de alguns artistas que terão participado com



Fig. 124 - São Dâmaso, Juan Carreño de Miranda, 1685, óleo sobre tela, 206 x 109 cm, Ayuntamiento (Casa de la Villa), Madrid.



Fig. 125 – Martírio de Santa Engrácia, Bartolomé Bermejo, 1474-78, óleo sobre madeira, 92,5 x 52 cm, Museo de Bellas Artes de Bilbao. Embora esta seja uma das mais importantes obras dedicadas a este episódio, parece improvável que a composição deste tema para a patriarcal se apropriasse de aspectos desta pintura para o efeito.

obras suas para este projecto. Trabalharam para D. João V, pintores como Pierre Antoine Quillard, Giovanni Odazzi, Domenico Duprá, Agostino Masucci, Sebastiano Conca, Pompeo Batoni, Vieira Lusitano, entre outros. (Quieto, 1990). O Mosaicista Mattia Moretti poderia também ser responsável pela passagem de algumas destas pinturas para mosaico, tal como terá feito na Capela de São João Baptista.

Vieira Lusitano (recentemente chegado de Roma) realizou, para a Sacristia da Patriarcal, o apostolado, um Ecce Homo, Cristo na cruz com a Virgem, Maria Madalena e São João, entre outras. Estariam ainda previstas pelo menos mais três pinturas de que há notícia do tema, mas que não chegaram a ser executadas. (Saldanha, 2016). Consta que o altar da Sacristia (Altar da Piedade) possuía ainda uma Pietá, Pintada por Dürer (idem). Além destas, estariam outras pinturas de que não há qualquer registo.

No altar-mor, como foi já referido anteriormente encontrar-se-ia uma célebre pintura representando a Assunção da Virgem (Pereira, 1997) , que seguiria de perto o modelo de Masucci apresentado para a Capela-mor da Sé de Évora (Saldanha, 2016). Na mesma Capela-mor, outras pinturas, cujo autor não aparece identificado, contavam a vida de Nossa Senhora (Saldanha, 2016) . Uma proposta de interpretação deste ciclo de pinturas foi já referida anteriormente, na descrição da Capela-mor. Sobre os arcos da Nave central existiam, alternadas com janelas, pinturas do século XVIII, representando santos portugueses. não conhecemos o autor, mas conhecemos os temas. Segundo uma descrição que nos chega:

"Nelles (quadros) se via S. Damaso condemnando heresias; S. Verissimo com as suas irmãs soffrendo o martyrio, Sancto António obrando milagres, S. Gonçalo fabricando a ponte; S. João de Deus exercitando a caridade com o mesmo Christo, Sancta Engracia recebendo com a morte multiplicadas corôas, Sancta Isabel unindo com o sceptro a virtude; e Sancta Senhorinha no Claustro, adquirindo a glória." (Conceição, 1827)

A distribuição destas pinturas pelas paredes da nave (partindo da cabeceira para o fundo da igreja) poderia ser a seguinte:

Na Parede esquerda:

São Dâmaso condenando heresias
Martírio dos Santos Veríssimo, Maxima e Julia
Santo António obrando milagres
São Gonçalo Fabricando a Ponte

Na parede Direita:

São João de Deus exercitando a caridade
Martírio de Santa Engrácia
Santa Isabel unindo com o ceptro a virtude
Santa Senhorinha adquirindo a glória

Não existem imagens de comparação para estas pinturas, mas é possível espécular acerca de modelos de sucesso da iconografia de alguns santos, que poderiam repetir-se neste ciclo de pinturas. Na falta dessas imagens, teremos de contar com as sobrevivências iconográficas da representação destes santos, que por vezes será escassa. Em qualquer caso, a reciclagem de modelos de composições não é uma hipótese a descartar, como poderemos ver mais à frente.

Nas Naves laterais existiam ainda oito altares feitos segundo modelos romanos, todos eles enquadrando pinturas de outros santos. Entre estes, encontravam-se por exemplo S. Processo, S. Pedro, São Vicente, São Sebastião e São Roque, Santo António, Santo Inácio de Loyola, Nossa Senhora da Piedade, As Beatas Teresa, Sancha e Mafalda, etc (Saldanha, 2016). Segundo o mesmo esquema, a distribuição destas pinturas poderia ser a seguinte:

Na parede esquerda:

São Processo
São Pedro
São Vicente
São Sebastião e São Roque

Na Parede direita:

Santo António
Santo Inácio de Loyola
Nossa Senhora da Piedade
As Beatas Teresa, Sancha e Mafalda



Fig. 126- São Vicente, Diogo de Contreiras, séc. XVI, óleo sobre madeira, 122 x 92 cm.



Fig. 127- São Vicente Mártir, André Reinoso, c. 1620-30. Museu de Lamego.



Fig. 128 – Santo Inácio de Loyola.

Sobre as Beatas (Teresa, Sancha e Mafalda), Nuno Saldanha publicou um artigo que se debruça sobre a representação destas, encontrando um paralelo entre uma obra deste tema que existiria na Patriarcal e várias outras, das quais será melhor exemplo a que se encontra na igreja de Santo António dos portugueses, em Roma (Saldanha, 2010). Desta pintura em específico terão existido duas versões na Patriarcal: uma de grandes dimensões, oferecida a D. João V (que terá estado exposta na igreja, e a certo ponto terá passado para a sacristia ou para outra dependência), e uma outra cópia desta obra, que substitui a anterior, mas adaptada à escala do edifício. Ambas se perderam com o terramoto (Saldanha, idem). Em Portugal, a igreja do Menino Deus, em Alfama, conserva uma obra dedicada a este tema, semelhante á que poderia ser vista na Patriarcal. No Convento de Arouca conserva-se um núcleo de obras dedicadas a estas três Beatas, de autores contemporâneos das obras da Patriarcal, tais como Giovanni Odazzi.



Fig. 129 - Aparição da Beata Sancha à Beata Teresa e Beata Mafalda, André Gonçalves, c. 1735-40, óleo sobre tela, Igreja do Menino Deus, Lisboa. A Patriarcal possuía duas versões desta composição.

O modelo para a pintura do Baptistério era uma variação da composição apresentada na Capela de São João Baptista (mosaico de Mattia Moretti baseado em pintura de Masucci). No Baptistério da Patriarcal, contudo, o tema viria a ser pintado por Sebastiano Conca, semelhante ao painel em Mosaico de Mattia Moretti na Capela de São João Baptista, embora adaptado a um outro formato

Contudo, acerca das restantes, não temos como saber a configuração das obras, por se terem perdido todas no terramoto e no incendio que se lhe seguiu. Apenas podemos ter em conta que seguiriam um programa iconográfico pós-tridentino (poque são pinturas do século XVIII), e estabelecer comparações com outras obras, suas contemporâneas, e do mesmo tema, que seguiriam um modelo semelhante. No entanto, tendo em conta as sobrevivências do programa artístico em torno da Patriarcal, podem presumir-se alguns aspectos estilísticos que seriam mais frequentes, e teriam importante presença na unidade do conjunto

O primeiro aspecto importante parece ser a qualidade cromática das obras. Nas obras de Masucci, principalmente, o uso de cor saturada é frequentemente utilizado como forma privilegiada de reforçar o discurso expressivo da obra. O modo de colorir parece o do cangiantismo, ocasionalmente reforçado por um claro-escuro que coloca em evidência a cena principal, secundarizando o resto.

As composições seriam provavelmente encenadas em espaços arquitectónicos clássicos, interrompidos esporadicamente por núvens e querubins. Seriam essas arquitecturas cénicas a dar profundidade às cenas representadas, constituindo-se como únicos indícios concretos de perspectiva das cenas. O desenho evoca modelos romanos, e as poses são cuidadosamente encenadas, quase anunciando uma configuração neoclássica.

O contexto de recepção destas obras seria qualquer coisa de semelhante ao que podemos ver actualmente na Capela de São João Baptista, na Igreja de São Roque, onde se encontram, por exemplo, os mosaicos de Mattia Moretti. Esta capela faria parte do mesmo conjunto de encomendas régias, tendo sobrevivido praticamente intacta ao terramoto. O seu compromisso estético é o mais semelhante à Patriarcal que encontraremos (Saldanha, 2016) .

Parte III - Dependências Anexas:

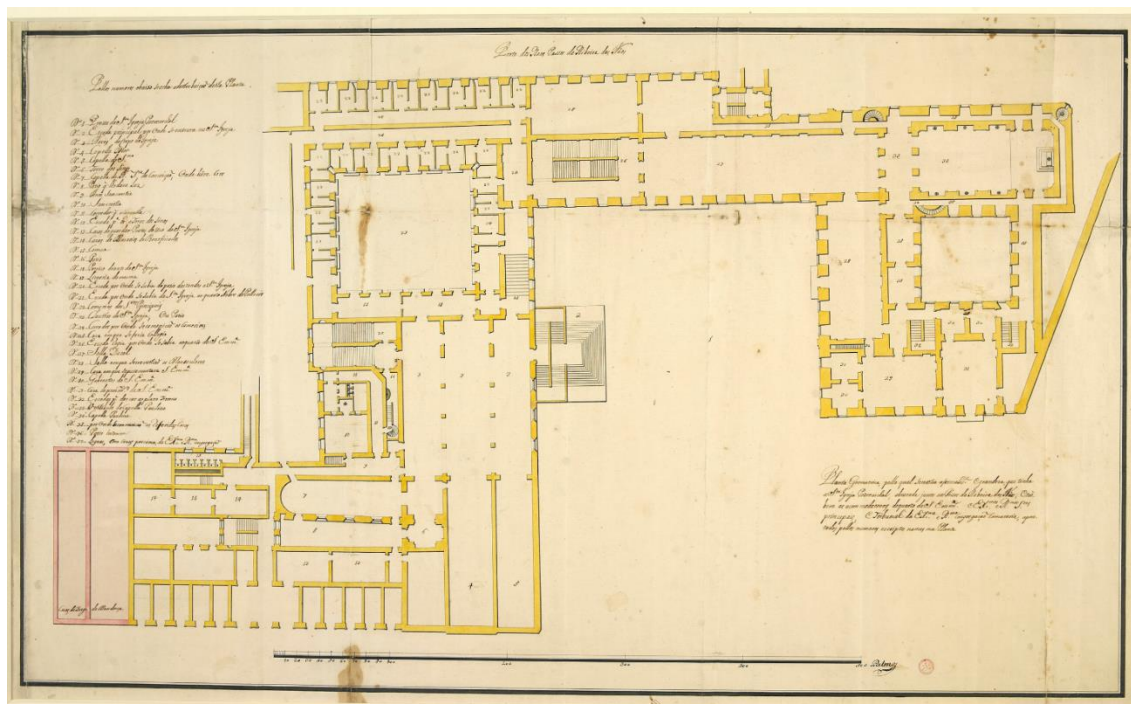


Fig. 130 – Planta da primeira Patriarcal, e complexo patriarcal anexo, c. 1755, tinta da china e aguadas, 43x60,50 cm, Biblioteca Nacional de Portugal.

Para podermos falar das dependências anexas ao edificio da Patriarcal, são muito poucas as fontes onde podemos obter informações

É através da Planta do complexo Patriarcal, conservada na Biblioteca Nacional de Portugal que conseguimos reunir e comparar dados, por esta mostrar o edificio da Igreja Patriarcal inserido no referido complexo, que inclui também as dependências destinadas ao Patriarca. Mesmo esta apresenta apenas o *piano nobile* deste conjunto edificado. Ainda assim, é principalmente com base nesta planta, que podemos apurar aspectos sobre os seguintes espaços:

A Sacristia

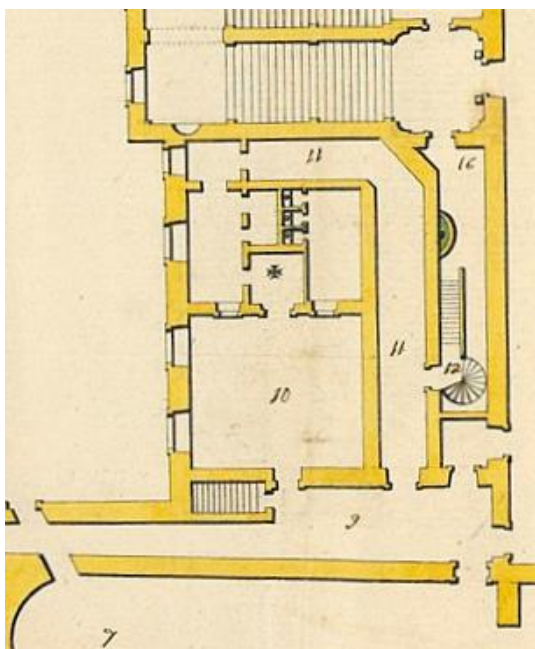


Fig. 131 – Detalhe da Sacristia na Planta da primeira Patriarcal, e complexo patriarcal anexo, c. 1755, tinta da china e aguadas, 43x60,50 cm, Biblioteca Nacional de Portugal.

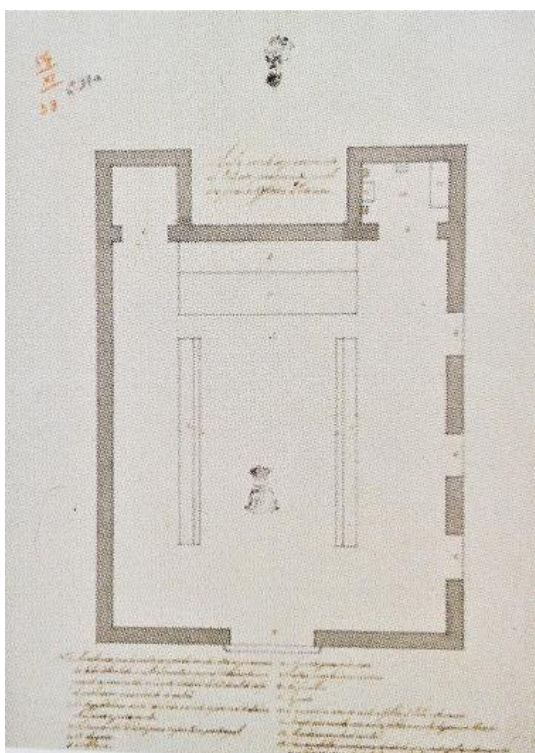


Fig. 132 – Planta da Sacristia da Basílica Patriarcal, posterior a 1755, desenho a tinta da china, aguada cinzenta, 33,5 x 24,7 cm. Biblioteca da Ajuda, Lisboa.

A descrição de Courtills comenta que "A capela possui uma sacristia particular com ornamentos afectos". Aqui estariam guardados eventualmente os paramentos, candelabros, castiçais, e outros objectos litúrgicos para decoração da igreja em ocasiões especiais havendo, no entanto, outros compartimentos da patriarcal destinados a função semelhante. Em suma, podemos dizer que era aqui guardada a maioria dos objectos móveis da igreja, necessários em ocasiões especiais. Sobre esta parte do edifício, não são conhecidos muitos detalhes, tendo-nos chegado apenas uma planta da sacristia, actualmente na Biblioteca Nacional da Ajuda, e a sua representação na planta do complexo Patriarcal. Segundo esta última, a sacristia encontrava-se num compartimento anexo, para além do corpo da igreja. Aí, encontravam-se as pinturas de Vieira Lusitano quando chega a Portugal, vindo de Roma: o apostolado, um Ecce Homo, Cristo na cruz com a Virgem, Maria Madalena e São João, entre outras. (Saldanha, 2016)

Na parede Sul desta sacristia, existia o Altar da Piedade, onde se poderia encontrar uma Pietá pintada por Dürer. Esta sacristia teria uma boa colecção de Pintura. As paredes encontrar-se-iam recheadas de pinturas à semelhança da actual sacristia da Igreja de São Roque. Desconhecem-se os temas e autores dessas pinturas, para além das já referidas (Saldanha, 2016).

A partir da igreja, era possível aceder-lhe através de uma porta que existia entre o primeiro e segundo altares, contando a partir da cabeceira, do lado da epístola, (nave direita da igreja). O acesso á sacristia seria talvez feito por uma porta semelhante ás que se podem ver na Capela de São João Baptista, e na Capela-mor da Sé de Évora.



Fig. 133 – Sacristia da igreja de São Roque, Lisboa.



Fig. 134 – Pietá (segundo Albrecht Dürer), s.d, desenho à pena e tinta preta sobre papel creme, colado sobre papel marfim, 24,4 x 18,9 cm, Art Institute of Chicago. A obra de pintura da autoria de Dürer que se conservava na Sacristia da Patriarcal (Saldanha, 2016), poderia seguir de perto uma composição semelhante á que é apresentada por este desenho.

A Capela da Conceição

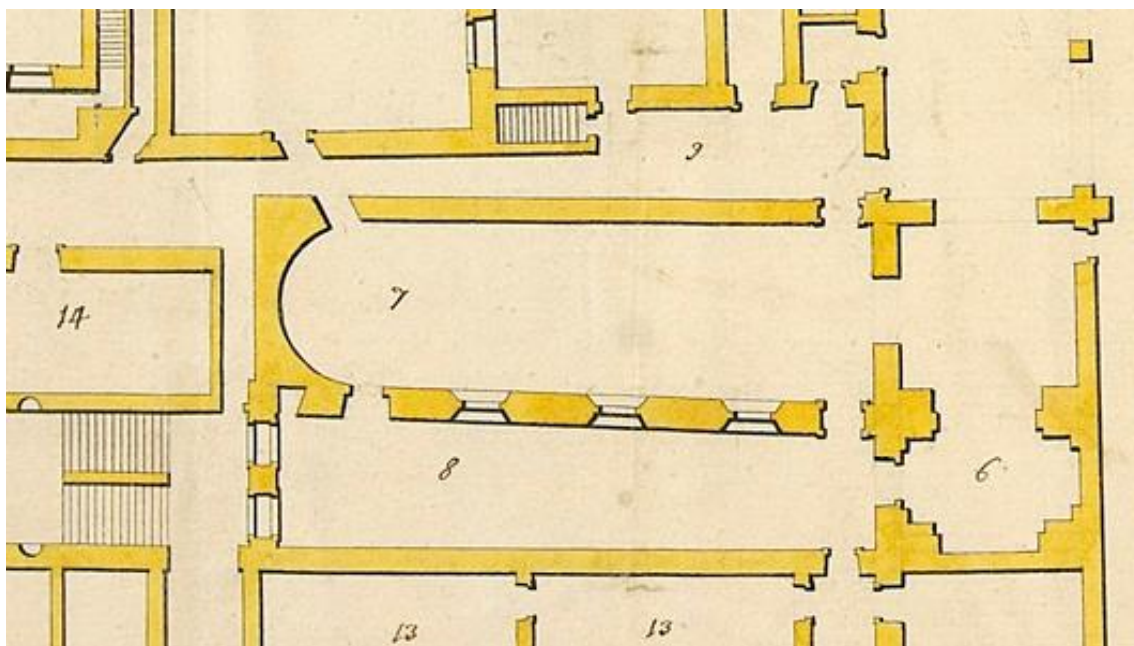


Fig. 135 – Detalhe da Capela da Conceição, na Planta da primeira Patriarcal, e complexo patriarcal anexo, c. 1755, tinta da china e aguadas, 43x60,50 cm, Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa.

A Capela da Imaculada Conceição, dada a sua disposição no complexo patriarcal, parece estar afectada a um culto mais reservado. Na planta do complexo Patriarcal surge identificada com o número 7: *Capella de N. S.^{ta} da Conceição, onde héra coro*. Esta capela coloca-se perpendicularmente em relação ao corpo da Basílica Patriarcal. Acede-se-lhe a partir da capela da Sagrada Família, por uma porta ou arco que se coloca do lado direito da capela. Esta porta aparece descrita com o nº 40 da planta da Basílica Patriarcal da seguinte forma: “*Porta grande com rico cancelos de bronze e tribuna por cima, que dava entrada para a magnífica Capella da Conceição*”.

Pela descrição, podemos presumir que se tratava de mais uma grade de bronze dourado, a semelhança das que se podiam ver nas outras capelas e altares. A peculiaridade está na “*tribuna por cima*”. A colocação de uma tribuna neste local sugere que a capela da conceição terá uma altura de pelo menos dois pisos, o que pode não ser verdade para a capela da sagrada família (que seria condicionada por aquela estrutura).

Esta é uma capela de uma só nave, terminando numa cabeceira semicircular. De cada um dos lados da cabeceira abrem-se duas portas que dão acesso a outras dependências. Esta cabeceira talvez fosse estruturalmente semelhante á da basílica de Mafra, também com um remate semicircular. A ser assim, sobre o seu altar mor veríamos um fechamento semicircular da capela a ligar-se a uma abóbada de berço, o que é bastante provável (de certo modo, não seria esta capela uma miniaturização da Basílica de Mafra?).



Fig. 136 -Imaculada Conceição, Agostino Masucci



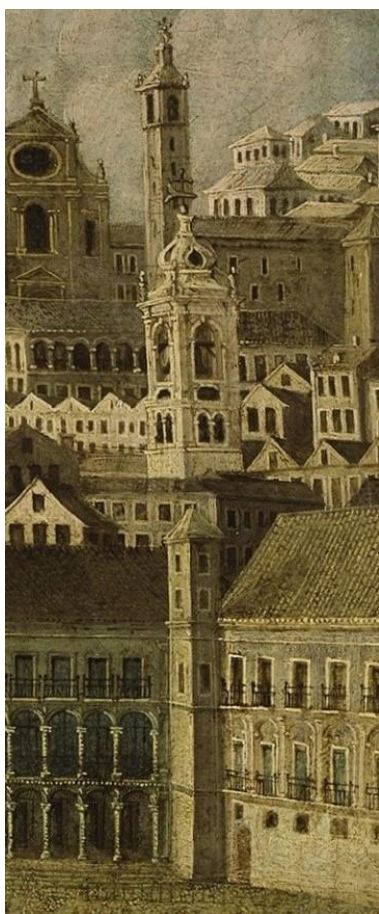
Fig. 137 – imaculada Conceição, Agostino Masucci, 1736, sanguinea, 36,4 x 19,5 cm. Museu Nacional de Budapeste.

Do seu lado esquerdo, ou seja, para o lado norte, a Capela da Conceição possui três Janelas de igual dimensão, dispostas em intervalos regulares. Estas estarão possivelmente colocadas no registo superior do edifício. Para sua iluminação, existia um pátio desse lado, identificado na planta do complexo patriarcal pelo número 8: *Pátio q. Ihe dava luz*. Esta capela terá uma altura de pelo menos dois andares. No local correspondente ao altar, sabe-se que estaria colocada uma escultura de prata maciça, em tamanho natural, de Nossa Senhora da Conceição, padroeira de Portugal. Existe um desenho de Nossa Senhora que se pensa ser referente a esta escultura (fig. 136). O modelo efectivamente executado deveria seguir de perto este desenho, com poucas alterações. Também poderia aqui estar uma das banquetas de altar de prata dourada, encomendadas a Roma, não havendo indicações específicas relativas ao seu aspecto. Esta informação é apenas dedutível tendo em conta o tipo de objectos frequentes e pretendidos nas capelas do complexo Patriarcal, assim como à falta de atribuição de localização para algumas banquetas.



Fig. 138 – lado esquerdo do transepto da Basílica de São Pedro do Vaticano. A estrutura termina com um recorte semicircular, que é fechada por uma abóbada de berço decorada com caixotões. Esta solução seria possivelmente semelhante ao que se poderia ver na Capela da Conceição.

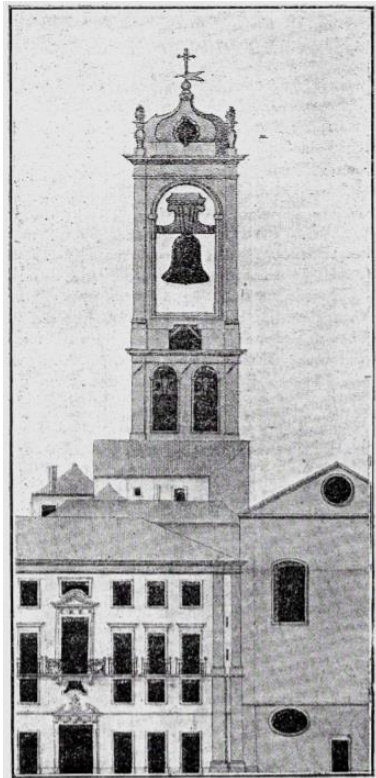
A Torre Patriarcal



Figs. 139 e 140 – duas vistas da torre da Patriarcal. Detalhes da gravura de Zuzarte, e de uma pintura anónima, c. 1750.

No canto nordeste do edifício da capela, erguia-se um campanário ou torre, que já existia, mas que foi reforçado e trabalhado por Canevari (c. 1746). Colocada parcialmente sobre a Capela da Sagrada Família, a torre constitui o ponto mais alto do edifício patriarcal. Esta surge representada numa pintura anónima, e gravura contemporâneas da época. Essa gravura, da autoria de Francisco Zuzarte (c. 1750) (Museu da Cidade, Lisboa), é uma vista tomada a partir do Terreiro do Paço, onde pode ver-se a torre da Patriarcal. A gravura, não regista grandes variações. A planta do complexo patriarcal mostra ao lado da sacristia uma escada em caracol, identificada com o número 12, e que seria um acesso à torre. Presume-se, portanto, um corredor, elevado um piso em relação às capelas da Patriarcal, que ligue esta escadaria ao interior da torre. Por sua vez, a configuração do interior da torre não está documentada.

De resto, não existem grandes dúvidas quanto à sua configuração, já que é a única estrutura visível pelo exterior que se encontra devidamente representada nas vistas do terreiro do Paço já referidas. Esta Torre competia por atenção com outra torre do complexo palaciano da Ribeira (a Torre do Relógio), situada não muito longe dali. Esta outra torre era também da autoria de António Canevari, com quem Ludovice poderia ter alguma rivalidade. Existem desenhos de ambas as torres, representadas isoladamente (alegadamente anteriores a 1755), aparecendo num estudo de G. M. Sequeira, publicado em 1925. No entanto, o autor responsável pela publicação destas imagens não indica a sua fonte, pelo que as mesmas devem ser lidas com algum cuidado.



A propósito da torre, Frei Cláudio da Conceição acrescenta que "(D. João V) Reforçou também a torre em que poz hum sino, que hera numerado pelo quarto, dos de maior grandeza, que se admiravão no Mundo; e sendo levantado no princípio de Setembro de 1743, a primeira vez que tocou foi nas Vésperas da Natividade de Nossa Senhora, a 7 do dicto mez e anno, e depois se continuou a obra da mesma torre. "

O maior sino (ou archi-sino), que seria então um dos maiores do mundo, tinha 870 arrobas, e estava afinado em fá. foi instalado apenas em 1744, tendo esperado 10 anos numa barraca de madeira ao lado da torre, para ser instalado juntamente com outros três (afinados em sol, lá e dó). No total, haveriam de ser 9 os sinos montados nesta torre.



A torre da Patriarcal parece possuir afinidades estilísticas com as torres da Basílica de Mafra e as da Basílica da Estrela (embora a Basílica da Estrela seja posterior). Na torre da Patriarcal anunciam-se já as formas de um barroco final, em fase de transição para o estilo Rococó.

Depois do terramoto, no local onde viria a ser o Palácio da Ajuda, foi construída outra torre, desta vez para a Capela da Real Barraca da Ajuda (que também funcionou como Patriarcal). Esta torre é actualmente tudo o que resta desse edifício, já que a Patriarcal da Ajuda foi deliberadamente destruída em 1864. Também esta torre se assemelha em alguns aspectos á torre que terá existido na Patriarcal de D. João V.

Figs. 141 e 142 – A Torre da Patriarcal e a Torre do Relógio, de Canevari, segundo desenhos anónimos (anteriores a 1755?) publicados em 1925 por G. M. Sequeira

O Pátio da Capela

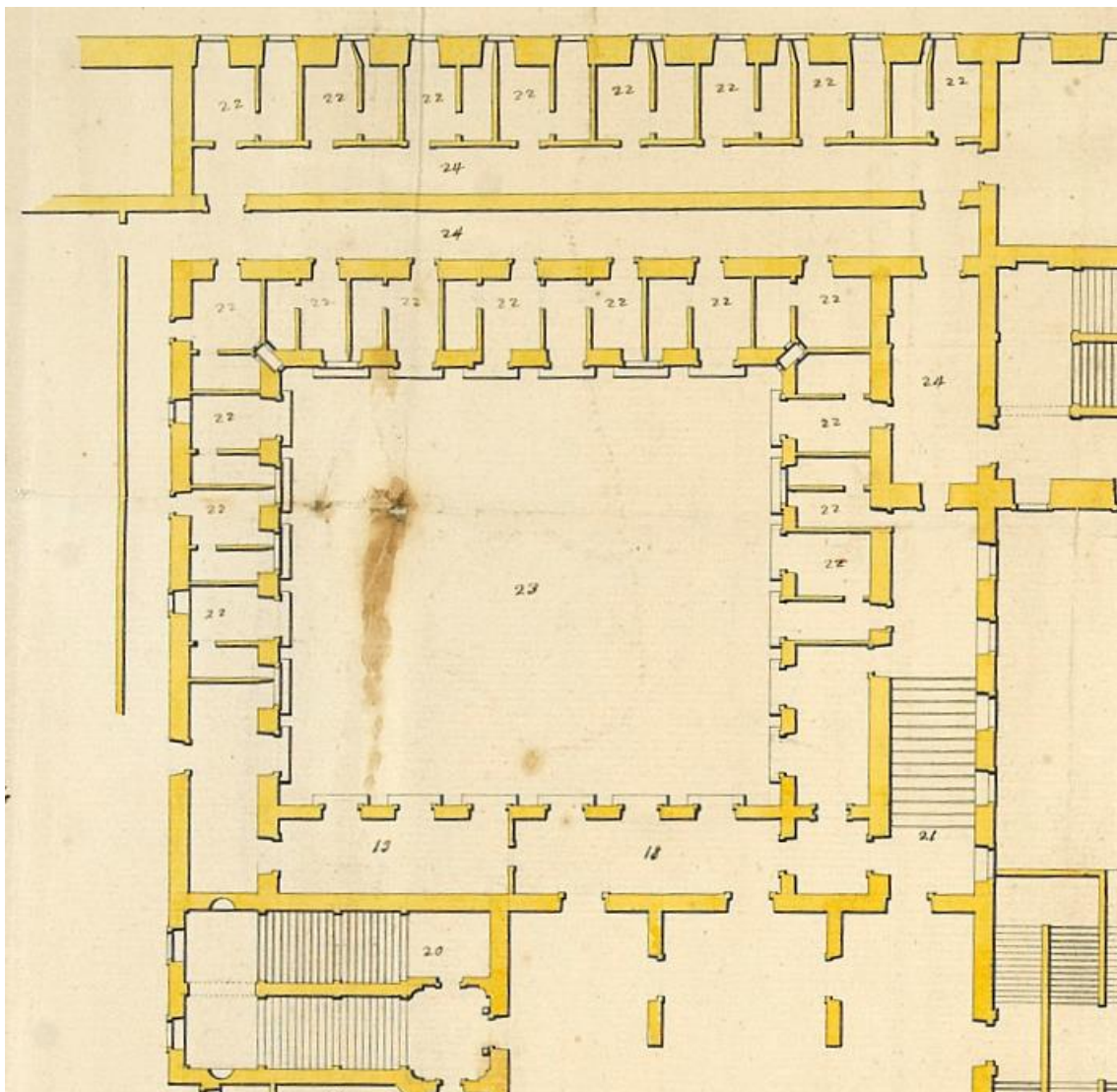


Fig. 143 – Detalhe do Pátio da Capela, na Planta da primeira Patriarcal, e complexo patriarcal anexo, c. 1755, tinta da china e aguadas, 43x60,50 cm, Biblioteca Nacional de Portugal.

Na extremidade oposta á cabeceira da igreja, encontra-se um pátio, conhecido como pátio da Capela. Com base nas informações existentes acerca deste pátio, foi possível realizar duas reconstituições digitais de como ele teria sido. Estas duas reconstituições divergem em alguns pontos, mas conseguem mostrar o tipo de espaço pretendido. De configuração aparentemente esclarecida nessas iniciativas, e na planta do complexo Patriarcal, não valerá a pena descrevê-lo exaustivamente.



Fig. 144 – Proposta de reconstituição do Pátio da Capela para a iniciativa “City & Spectacle: a vision of pre-earthquake Lisbon”.

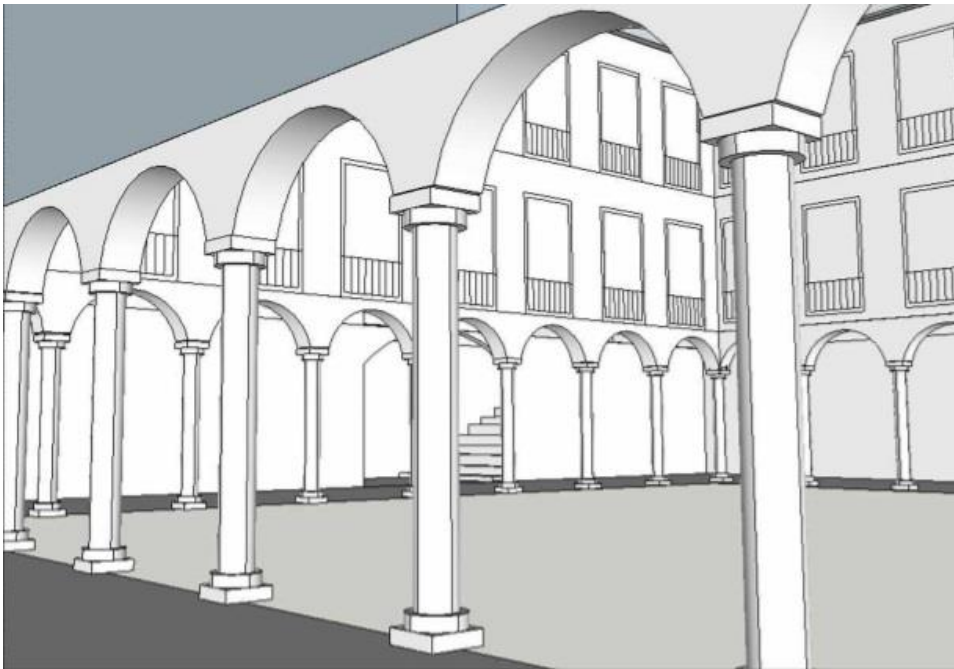


Fig. 145 – Proposta de reconstituição do patio da Capela, segundo Bruno Martinho

O Palácio do Patriarca

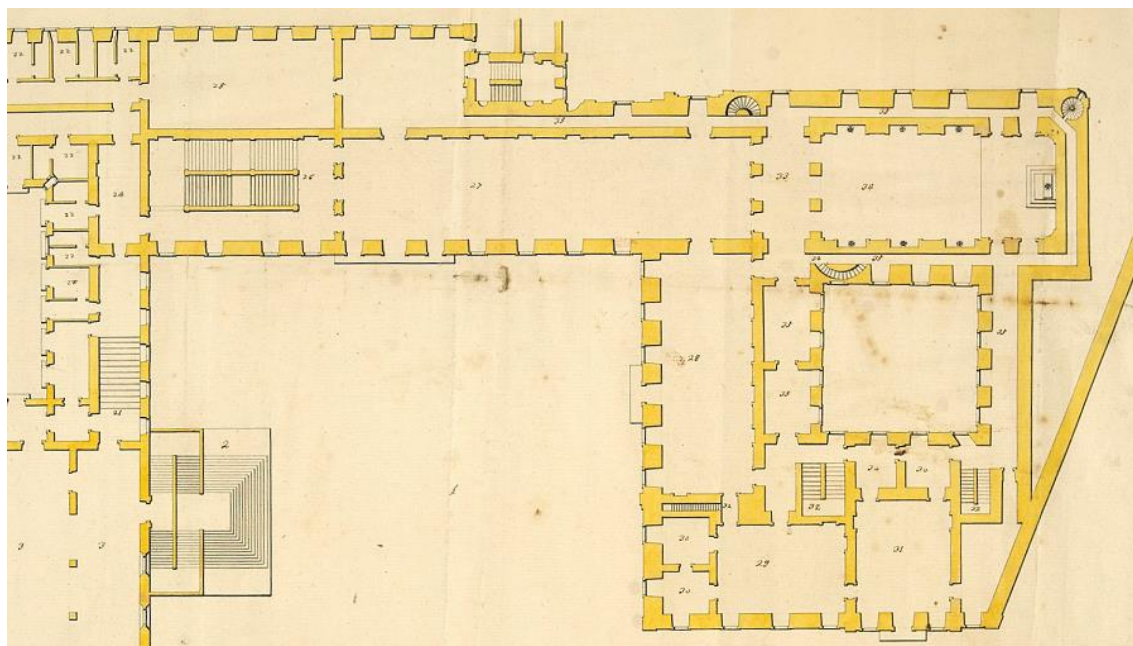


Fig. 146 – Detalhe do Palácio do Patriarca, na Planta da primeira Patriarcal, e complexo patriarcal anexo, c. 1755, tinta da china e aguadas, 43x60,50 cm, Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa.

A maior parte do complexo patriarcal é destinado aos aposentos do patriarca, que nunca chegariam a ser concluídos. Courtills, comentando este espaço, refere que “*a parte nova do palácio, que dá para a patriarcal, é bela e construída à moderna*”. Este complexo palaciano é constituído por dois corpos: um que fecha a praça da Patriarcal pelo lado sul, comunicando com o pátio da Capela, e outro, que fecha a praça pelo lado oeste.

Este edifício aparece representado na gravura de Jacques Philippe Le Bas, assim como na planta do complexo patriarcal, pelo que não restam grandes dúvidas quanto à sua volumetria. Importa mencionar que este palácio faria um interessante uso cénico da colina que se erguia atrás dele. Deste modo, a mensagem de poder que o edifício permitia transmitir era assim reforçada.

Sobre o seu interior, não existem descrições que permitam conhecê-lo. De facto, a sua planta mostra apenas o piso nobre do edifício. Através de Cláudio da Conceição, sabemos que “(D. João V) *tambem mandou levantar hum bellissimo e espaçoso quarto para o serviço da Sancta Igreja Patriarchal, que deixou muito adiantado. Admirava-se a grandeza das salas, entre a singularidade das pedras e mais que tudo a perfeição, e delicadeza com que se achavão lavradas em tarjas, relevados, e outras primorosas esculturas.*”. Seria expectável, talvez, que as dependências deste edifício se assemelhassem às dependências do Paço Episcopal do Porto, edifício seu contemporâneo, e com funções semelhantes. De Facto, D. Tomás de Almeida, Bispo do Porto, e depois Patriarca de Lisboa, pode ter conhecido as duas construções. Do mesmo modo, podem esperar-se semelhanças ao Palácio Apostólico do Vaticano (aposentos papais). Aliás, o Palácio do Patriarca parece querer equivaler-se ao Palácio Apostólico,

na concepção de alguns dos seus espaços. Por exemplo, a Sala Ducal, que dá Acesso á Capela Paulina, pode ser uma reinterpretação da Sala Regia do Vaticano, que também dá acesso á Capela Paulina. A planta do Complexo Patriarcal (guardada na Biblioteca Nacional de Portugal), é o único desenho que esclarece a configuração concreta do conjunto. Aí surgem assinaladas algumas das divisões deste palácio (números 25 a 33), que se enumeram a seguir:

25 - Caza em que se fazia Collegio; 26 - Escada Régia por onde se subia ao quarto de S. Emmª; 27 - Salla Ducal ;28 - Salla em que se revestião os Monsenhores; 29 – Casa em que se paramentava S. Emmª; 30 - Gabinetes de S. Emmª; 31 - Salla de param. De S. Emmª; 32 – Escadas pª descer ao plano terreno; 33 – Vestibullo da Capella Paulina; 34 – Capella Paulina; 35 – Por onde se communicão as referidas cazas

Além destas, o Palácio do Patriarca parece dispor do seu próprio pátio, ou claustro, localizado na extremidade oeste (ou poente) do conjunto. Está assinalado pela legenda com o número 36 – *Pátio interior* (sem, no entanto, corresponder a um número desenhado na planta; também o número 37 – *Logeas, com cazas por cima da Exc.ª St.ª* congregação, surge na legenda sem corresponder a um número na planta).

Fora as estruturas já referidas, importa mencionar alguns contributos para a compreensão possível do piso térreo. Na escadaria régia, que era escadaria de caixa aberta, quatro colunas de jaspe, á sua frente, partem do piso térreo, para suportar a abóbada do piso superior. Ainda no piso térreo, sob a Capela Paulina, existiria um vestíbulo que dava para o lado da Ópera. Tudo indica que seria uma obra de grande qualidade artística, realizada em mármore. Talvez seja a porta que se pode ver do lado direito na gravura de Le Bas, dedicada ás ruínas da Ópera do Tejo (fig. 149).

Não existem dados para a reconstituição do segundo andar, embora se possa presumir que esse espaço fosse destinado aos aposentos privados do patriarca, e por isso, desprovido das preocupações de aparato relativas ao piso nobre. Poder-se-ia arriscar pensar que a Capela Paulina e a sala Ducal, de especial relevância no conjunto, facilmente poderiam ocupar um pé direito duplo, condicionando desse modo os aposentos do patriarca.



Fig. 147 – Proposta de reconstituição do Palácio do Patriarca, baseada na gravura de Jacques Philippe Le Bas para a iniciativa “City & Spectacle: a vision of pre-earthquake Lisbon”.



Fig. 148 – Sala Regia, Vatican City, 1985, James L. Stanfield (fotografia).



Fig. 149 – Ruínas da ópera do Tejo após o terramoto de 1755, Jacques Philippe Le Bas, 1757, gravura. Do lado direito desta imagem, um alçado apoiado por estacas corresponde à fachada voltada a sul do palácio Patriarcal.

A Capela Paulina

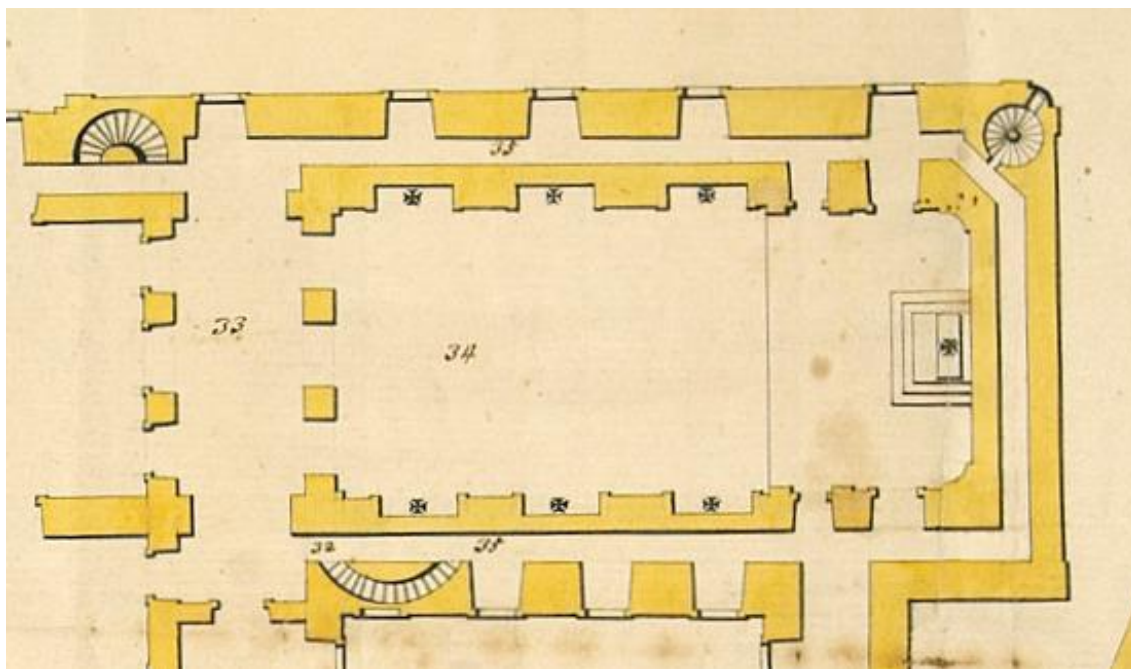


Fig. 150 – Detalhe da Capela Paulina, na Planta da primeira Patriarcal, e complexo patriarcal anexo, c. 1755, tinta da china e aguadas, 43x60,50 cm, Biblioteca Nacional de Portugal.

A Capela Paulina, anexa às dependências Patriarcais, era uma “capela magnificentíssima, feita para uso pessoal dos patriarcas, tal qual os pontífices a tem em Roma”. Seria não só capela privada do próprio Patriarca, como também a continuação de uma miniaturização simbólica do Vaticano. Também o Papa possuía uma Capela paulina, que poderia partilhar afinidades com a capela do Patriarca português. Esta seria maior e mais larga do que a capela da Conceição, e menor do que a Basílica Patriarcal, ocupando um espaço considerável das dependências do Patriarca. De acordo com a planta do complexo patriarcal, podemos constatar que a capela se encontrava totalmente absorvida pelo edifício. Tal sugere que a mesma não fosse perceptível pela parte de fora. Trata-se de uma capela de uma só nave, de cabeceira voltada para poente, antecedida por um vestíbulo composto por quatro colunas. Este vestíbulo dá acesso simultaneamente à Sala Ducal e à Capela Paulina. Três arcos dariam acesso a esta capela pelo lado frontal. Pela parte do altar, no plano do presbitério (elevado um degrau em relação ao resto da capela), existem quatro aberturas que comunicam com os espaços anexos à capela, que talvez fossem portas semelhantes às da capela de São João Baptista, ou do Altar-mor da Sé de Évora.

Uma breve descrição sua dá-nos uma ideia dos materiais utilizados:

“Posto que ainda não esteja concluída, é soberbíssima pela profusão de jaspers vermelhos, negros, brancos e outras cores que lhe dão o esmalte”.

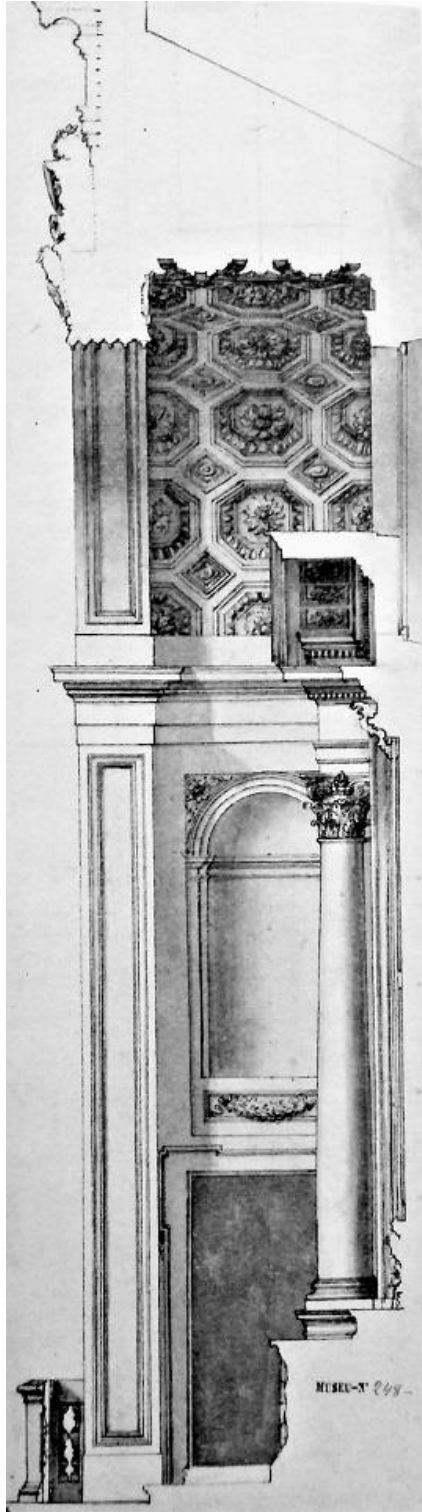


Fig. 151 – Corte transversal de uma capela, João Frederico Ludovice, meados do séc XVIII, desenho á pena sobre papel com aguada de tinta da china. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

Sente-se por isso a continuação da preferência de embrechados em pedras policromadas, talvez sujeito a uma paleta mais restrita do que a patriarcal. A Capela Paulina assemelhar-se-ia, portanto, à paleta presente na Basílica de Mafra, ou até mesmo à da Igreja dos Clérigos, no Porto. Ao que parece, esta policromia sobrepor-se-ia aos eventuais trabalhos dourados que ali surgissem. Como qualquer das capelas do complexo patriarcal, reuniria o melhor que seria observável em igrejas portuguesas ou romanas daquele período.

Esta capela possuía seis altares laterais (três de cada lado), e um altar-mor elevado um degrau do resto do corpo da igreja, possuindo este ainda um supedâneo de três degraus.

No altar-mor seria expectável ver uma banquetta de altar de prata dourada, podendo ser uma das encomendadas a Roma de que há registo. Também é possível que aqui estivesse uma escultura em prata de São Paulo, que terá sido encomendada a Roma, e que chegou a Portugal juntamente com o apostolado que se destinava ao Altar Mor da Basílica Patriarcal. Segundo esta lógica, podemos presumir que também este altar seguiria de perto o modelo dos altares da Basílica Patriarcal, sendo possível a presença de um retábulo dedicado a um episódio da vida de São Paulo

Em relação aos altares laterais, importa lembrar o desenho de Ludovice, com o corte transversal de uma capela, que poderia ser o estudo de um altar para esta capela. Na planta do complexo patriarcal, podemos ver que os altares laterais da Capela Paulina recuam, em relação às paredes da capela. No desenho de Ludovice podemos ver um recuo semelhante ao que se vê na planta. Embora pareça improvável, seria este desenho um estudo destinado aos altares laterais da Capela Paulina?

Voltando ao corredor que contorna a Capela Paulina: este corredor que existe á volta da capela comunica, do lado direito, com um pátio interior, em volta do qual se distribuem as dependências do Patriarca, e do lado esquerdo, comunica uma galeria voltada para sul, que por sua vez comunica com o vestibulo. Na parede dessa galeria abrem-se cinco janelas, sendo que quatro iluminam essa galeria, e uma ilumina o vestibulo. Até que ponto não seriam estas janelas importantes para o ritmo daquele alçado do edifício, cumprindo pouco mais do que uma função estética?

Do ponto de vista iconográfico, podemos prever que fizessem parte da ornamentação desta capela as armas patriarcais, e talvez as armas de Portugal. Estas, acompanhadas de cornucópias, padrões e motivos vegetalistas semelhantes aos que se podem encontrar na Capela de São João Baptista. Sabemos ainda que do programa artístico desta capela, faziam parte pedras nobres, tais como Jaspes. A Capela Paulina do Vaticano parece estar apetrechada de artifícios semelhantes. Não seria improvável que esta Capela Paulina do Patriarca português, caso tivesse sido concluída, pudesse superar a Capela Paulina vaticana. Não existe forma de o comprovar.



Fig. 152 - Capela Paulina do Vaticano.

Parte IV - Propostas de reconstituição dos espaços Patriarcais



Fig. 153 - Estudo para o interior da Patriarcal, 2016, acrílico sobre cartão, 14,7 x 10,5 cm.

Esta proposta tem em consideração a descrição da patriarcal feita por ocasião da procissão Corpus Domini, realizada em 1719 (Conceição, 1827). Contempla elementos de talha dourada que, ao que parece, viriam a desaparecer.

Dada a quantidade de informações recolhidas, comparadas, e o levantamento de hipóteses, o trabalho prático referente á patriarcal assinala as escolhas e hipóteses mais prováveis, evitando repetir as já assinaladas no texto, remetendo-se essa informação para os capítulos onde se analisam as evidências e hipóteses de configuração prováveis. Contudo, importa lembrar que as hipóteses de reconstituição aqui formuladas não encerram o assunto, e carecem de comprovação documental definitiva, que não será possível pela ausência de dados suficientes. O que aqui se pretende é a realização de uma proposta de reconstituição visual destes espaços, com base na manipulação da informação documental disponível. A elaboração visual não contradiz, mas também não confirma a aparência que estes espaços podem ter tido, ainda que se façam representar de acordo com as suas descrições.

Não foram abordados os espaços que funcionaram como patriarcal após o terramoto de 1755, e as obras anteriores ás transformações da capela real por Ludovice (desde a Capela Real manuelina até à última campanha de obras do edifício. Estes aspectos necessitariam de esclarecimentos adicionais e de maior investimento no levantamento documental, embora nem sempre seja possível obter dados. Explicar a complexidade da relação entre a Capela Real e a Patriarcal, nos vários edifícios que serviram essas funções, alongaria o trabalho a um ponto de ruptura, em que prejudicava a leitura do conjunto, e deixaria de comunicar claramente as suas intenções. Como tal, proporcionaria desvios à leitura do principal objecto de estudo deste trabalho, que é a Patriarcal Joanina. Contudo, é abordado o complexo Real projectado por Juvarra Para o lugar de Buenos Aires (pela grandiosidade do plano não executado e predisposição inicial da monarquia portuguesa deste período), e o projecto original de Luigi Vanvitelli para a Capela de São João Baptista (pela semelhança de compromisso estético que teria com à Patriarcal Joanina).

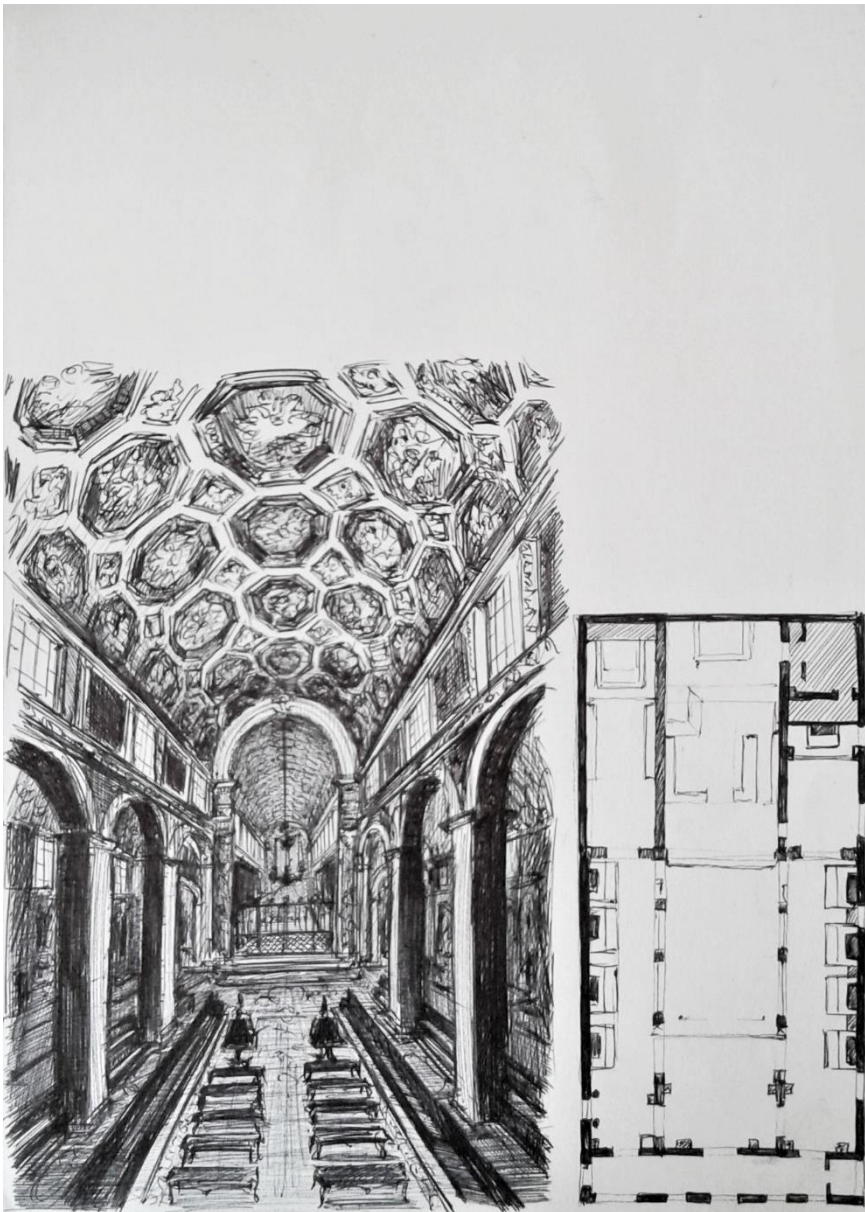
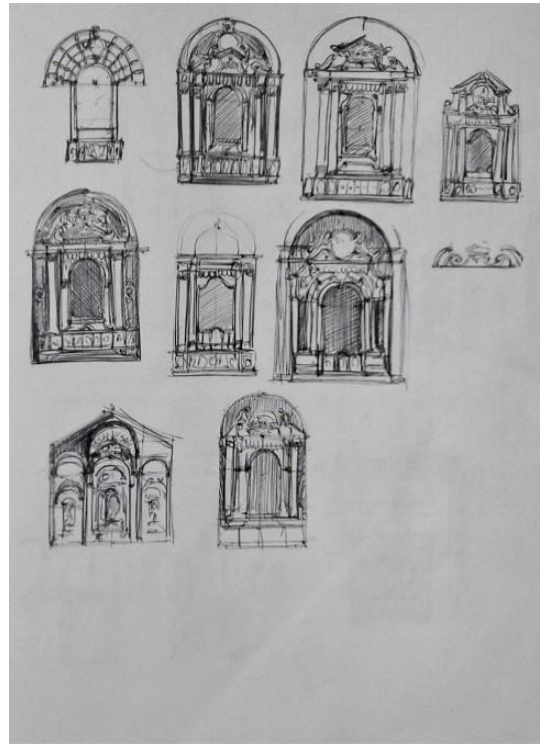


Fig. 154 – Vista geral do interior da Basílica Patriarcal, e planta da Basílica. Trata-se do primeiro desenho onde se tentam resolver em conjunto os dados visuais indicados pelo(s) texto(s). Antes deste desenho, apenas foi prevista a configuração de algumas partes da Basílica, tais como a capela-mor ou os alçados. À configuração aqui apresentada, acrescentar-se-ão detalhes, resultado de novas leituras dos documentos.

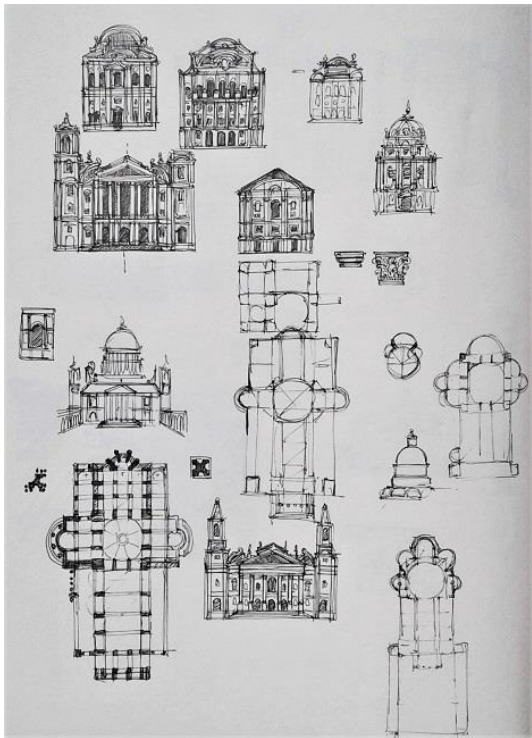
Nas páginas seguintes:

Figs. 155- 171 – desenhos avulsos de propostas de reconstituição dos espaços patriarcais, 2018, 21,5 x 28 cm (cada).



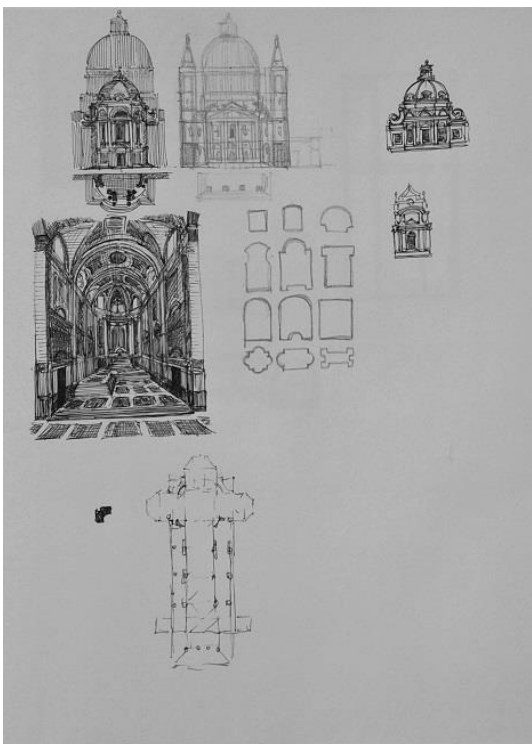
Figs. 155-156 - propostas de configuração do altar de talha dourada da capela real (descrito c. 1719, anterior ao altar descrito por Courtils em 1755). dedicado a São Tomé. Este altar seria mais tarde substituído pelo último anterior ao terramoto.

Fig. 157 - proposta de reconstituição do Altar-mor da patriarcal, e do arco da Capela-mor da Patriarcal.

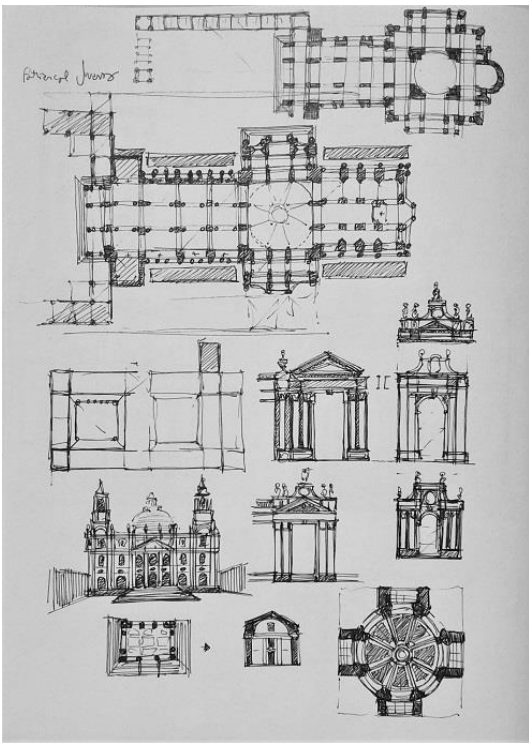
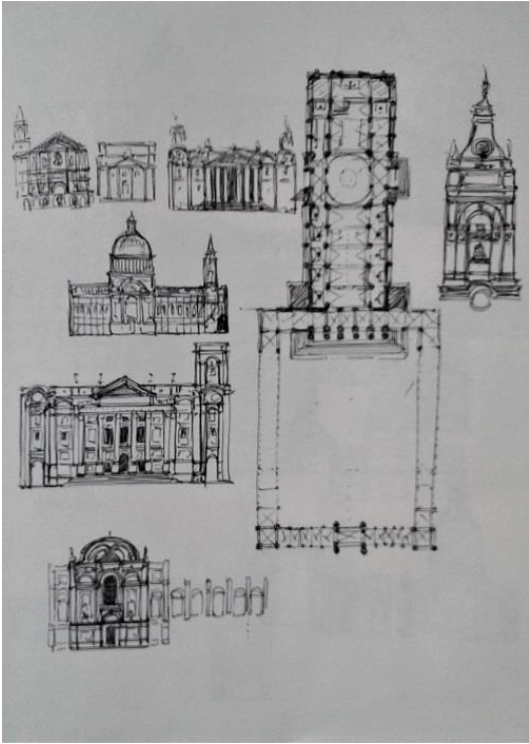


Figs. 158-161 – desenhos de alçados e plantas para uma reconstituição do projecto original de Juvarrá de uma Basílica Patriarcal no lugar de Buenos Aires, 2018, esferográfica e grafite sobre papel. Com base nestes desenhos é possível presumir que a basílica planeada para o lugar de Buenos Aires se assemelharia á Catedral de S. Paulo, de Londres, na planta e no aspecto. Não é possível confirmar se esta construção faria parte do imaginário de Juvarrá. Contudo, os desenhos evidenciam uma igreja de planta em cruz latina, possivelmente com três naves. Sobre o transepto estaria uma cúpula muito semelhante á da catedral de São Paulo de Londres, com um tambor apresentando colunas clássicas, e coroada por um lanternim

A fachada principal, voltada a nascente, seria de aspecto clássico, possuindo um grande frontão triangular suportado por grandes colunas colossais, à maneira do barroco italiano (evocando a basílica de Superga, e a Fachada de São Pedro do Vaticano). Esta fachada abrir-se-ia para uma praça rectangular circundada por uma colonata monumental, evocando a praça de São Pedro do Vaticano. Desta colonata, destacar-se-iam três grandes pórticos de acesso ao recinto, pensados quase como arcos triunfais. Além do acesso a partir desta praça, parece existir também acesso a partir de entradas monumentais localizadas no transepto



Surgindo representado apenas num dos desenhos de Juvarrá para o complexo real de Buenos Aires, o desenho deixa adivinhar alguns aspectos da sua configuração, captados muito vagamente pelo desenho original. Aparentemente, a basílica deste complexo comunicaria com o palácio Patriarcal por meio de um arco triunfal em que, possivelmente, existiria um corredor no topo, invisível a partir do exterior. Possivelmente, por uma questão de simetria, far-se-ia construir um arco semelhante na extremidade oposta da mesma fachada. O desenho deste palácio sugere que no lado poente do seu pátio interior, se apresentasse uma concavidade semicircular (podendo tratar-se de uma citação do pátio do palácio Belvedere do Vaticano, da autoria de Bramante). Além disso, existem indícios de pelo menos um torreão, desenhado no canto sudeste deste palácio. Talvez se repetisse torreão semelhante para norte ou para poente, por uma questão de simetria nas fachadas. O mesmo palácio teria ainda uma entrada monumental voltada a sul, que se abriria para a via atrás da colonata da basílica. Aparentemente, esta porta monumental teria um pé direito duplo, não se conhecendo desenhos da sua configuração. Não se conhecem obras esclarecedoras da planta ou do interior, podendo adivinhar-se nestas dependências a capela privativa do patriarca, pelo menos um salão de aparato, as dependências do patriarca e dos religiosos que o acompanham, uma possível escadaria monumental e um jardim projectado para o pátio. Outras dependências dependeriam de circunstâncias mais específicas, e por isso mais difíceis de prever.



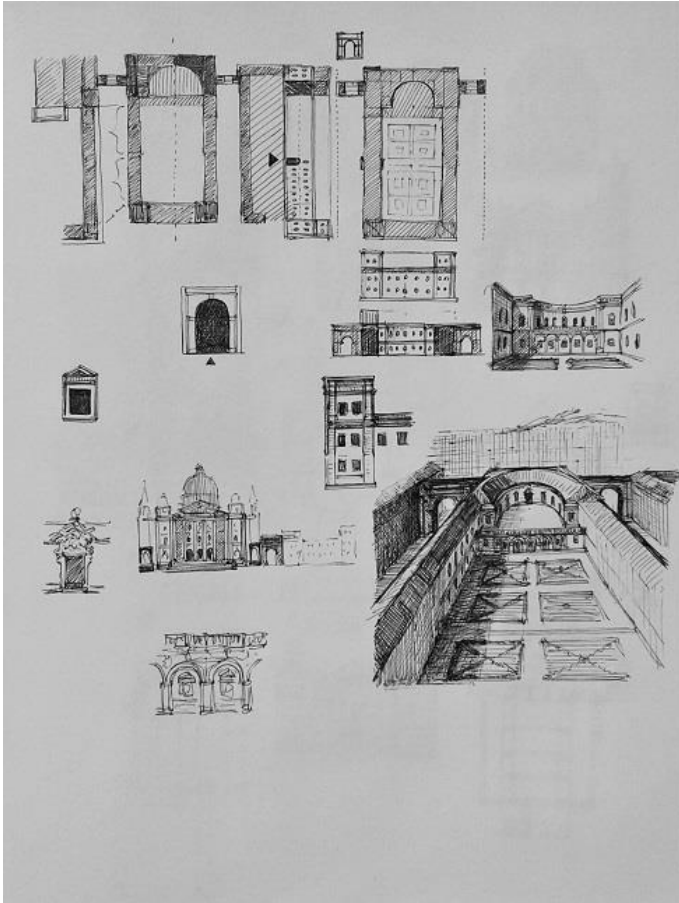


Fig. 162 – desenhos para uma reconstrução do Palácio Patriarcal (?) projectado por Juvarrá para a Patriarcal de Buenos Aires, 2018, esferográfica sobre papel.

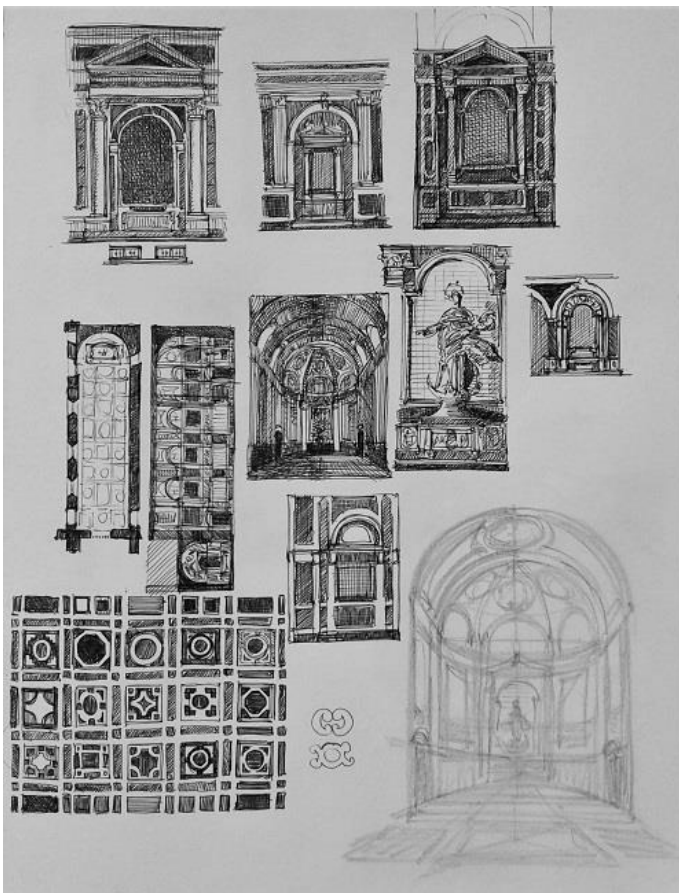
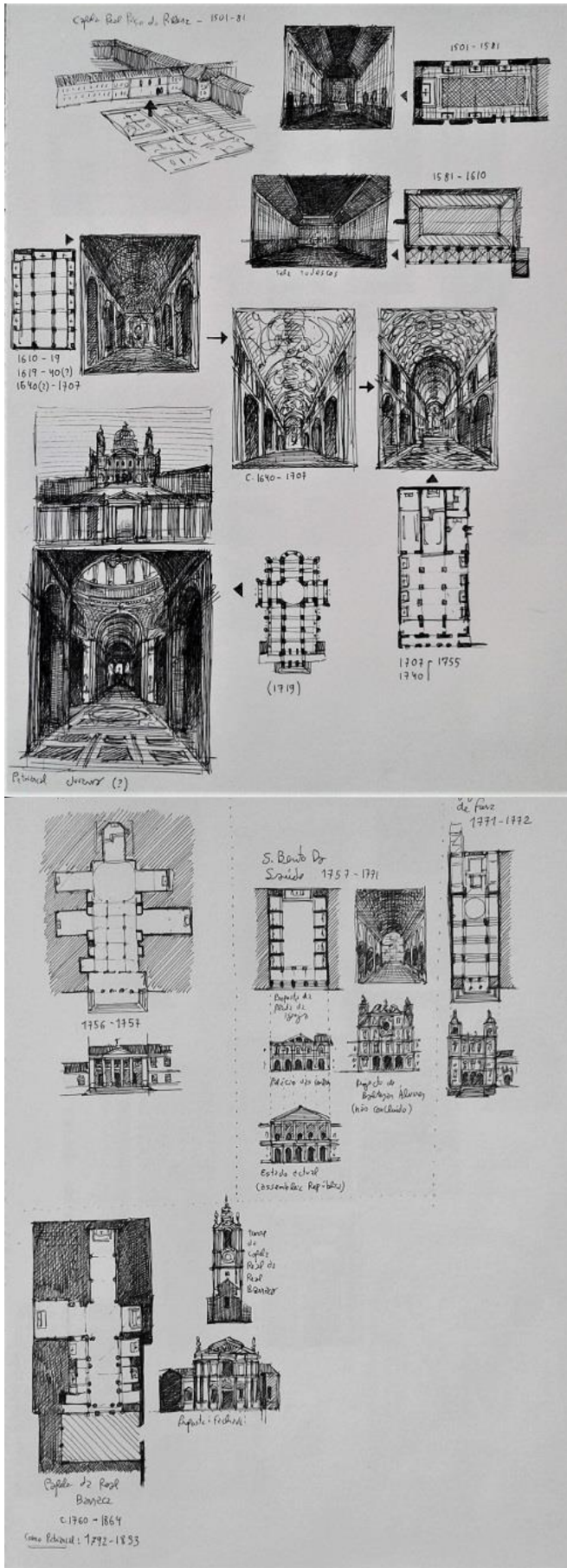
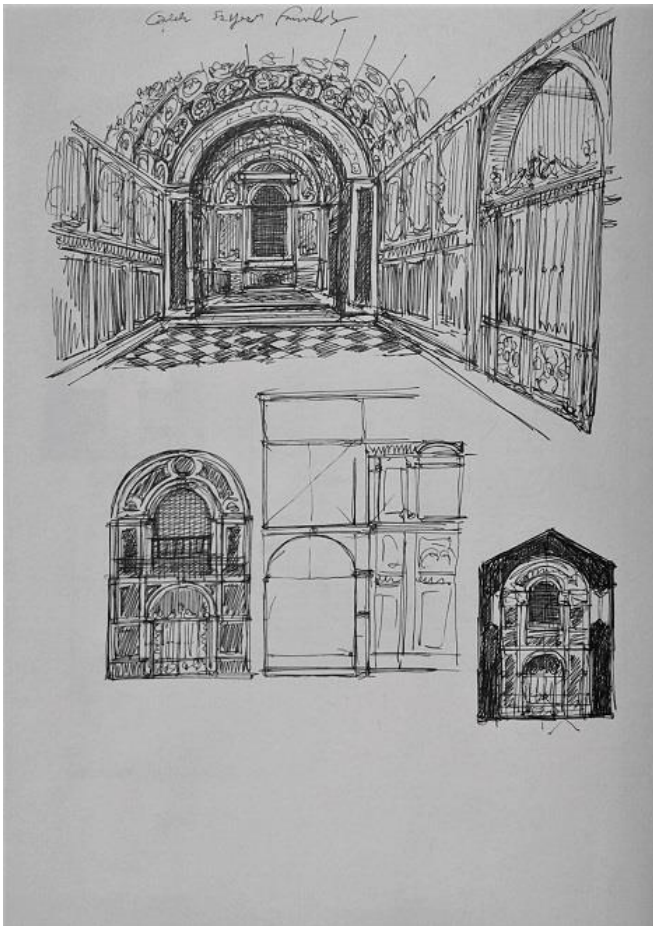


Fig. 163 – desenhos de altares laterais e propostas de configuração de elementos da Capela da Conceição: pavimento, alçados e cabeceira.



Figs. 164-165 – proposta de evolução da configuração e localização dos espaços designados como Capela Real e Basílica Patriarcal.



Figs. 166-167 – desenhos para a capela do Santíssimo e para a Capela da Sagrada Família.



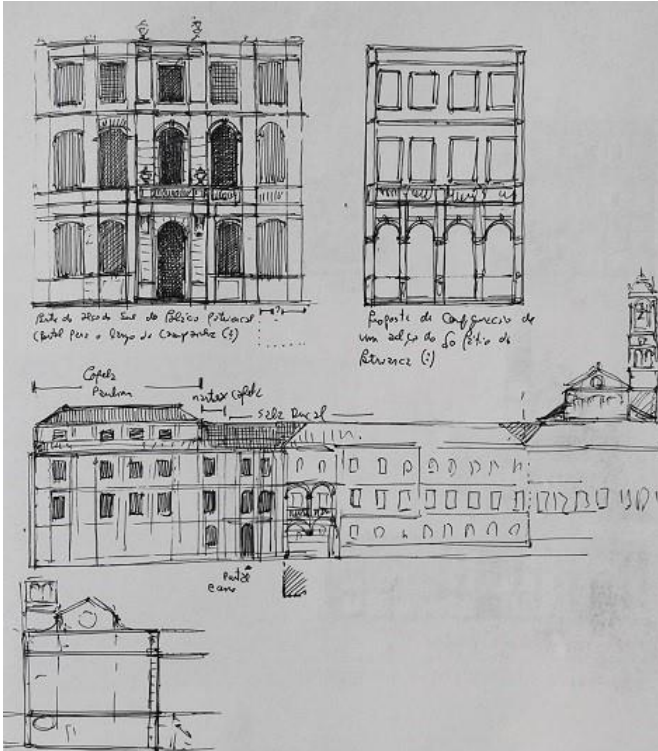
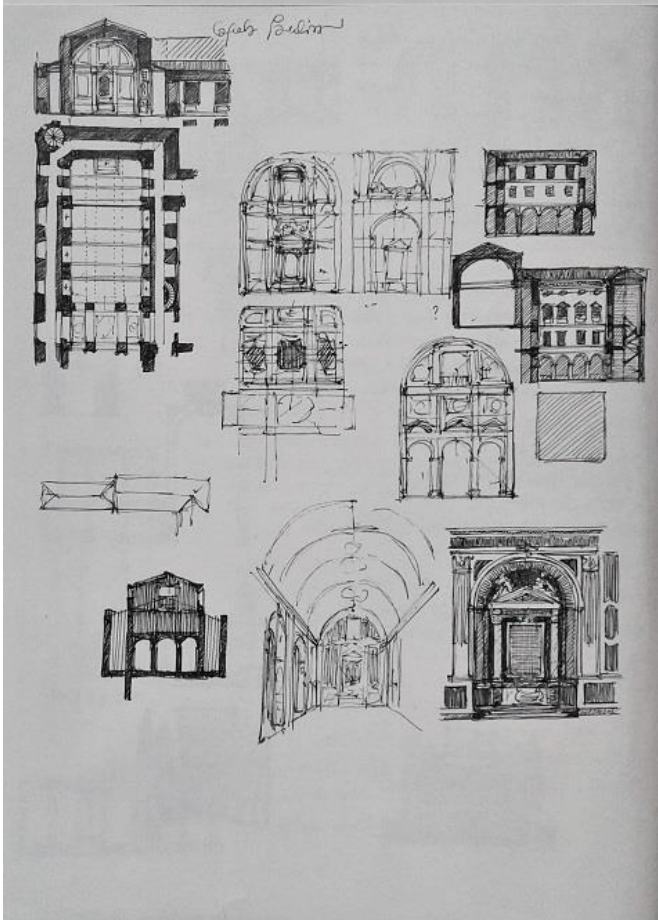


Fig. 168 – desenhos relativos ao alçado sul do palácio Patriarcal



Figs. 169-171 – desenhos relativos à configuração Capela Paulina: planta, alçados, nartex, altar-mor e altares laterais

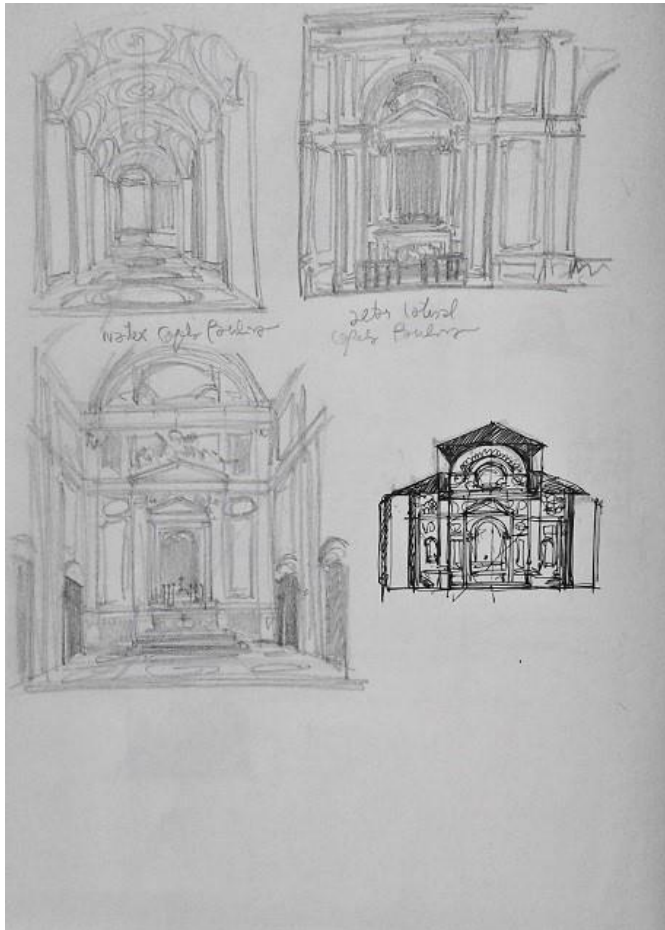
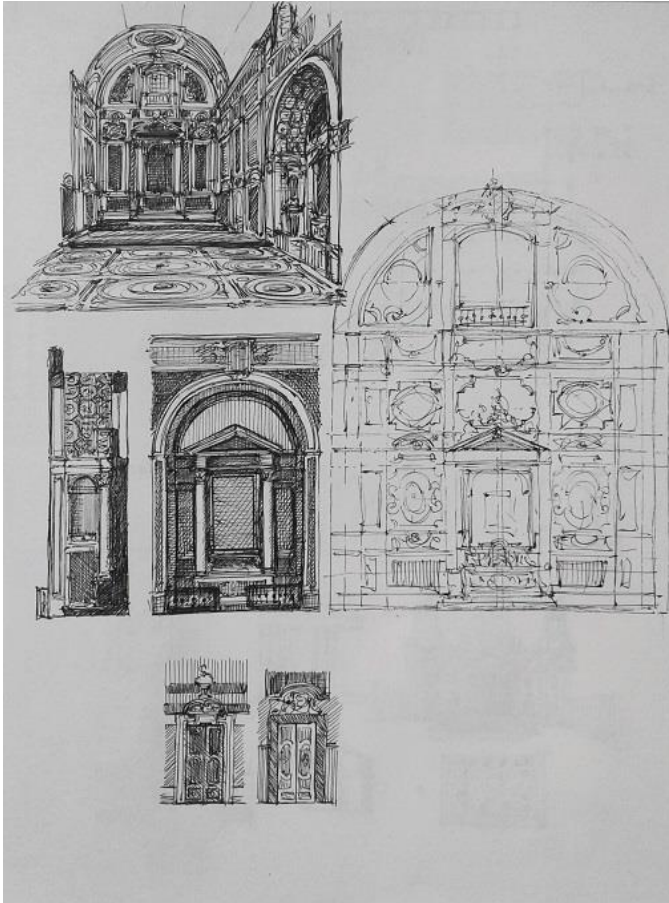




Fig. 172 - *Basílica Patriarcal imaginada por Juarra, 2018, acrílico, grafite e lápis de aguarela sobre papel, 14,9 x 10,5 cm.*

Com base nos esquissos de Juarra, pouco esclarecedores, tenta imaginar-se como poderia ter sido o interior da patriarcal projectada para o lugar de Buenos Aires. Esta proposta tem em conta a volumetria exterior apresentada pelos esquissos, e o desenho de hipotéticas plantas do edifício elaboradas a partir desses esquissos. Não é possível saber com que grau de detalhe este projecto contemplava já a elaboração dos interiores

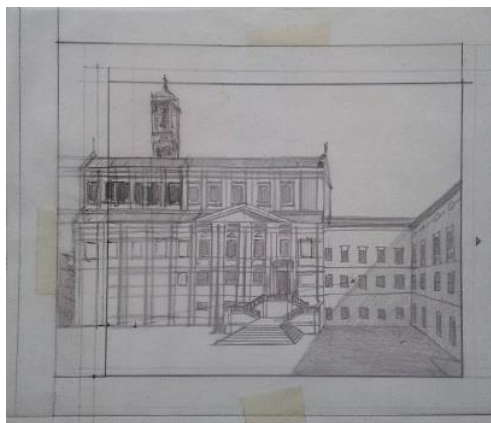


Fig. 173 – *Estudo para uma vista da fachada da Basílica Patriarcal, 2018, grafite sobre papel vegetal (16,5 x 20 cm), e grafite sobre papel (15,6 x 18 cm) (tamanho total: 17,2 x 20 cm). Este desenho é um estudo para uma pintura dedicada ao lado nascente do largo da Patriarcal, onde ficaria a fachada da Patriarcal. Aqui, tentam juntar-se na mesma vista o largo da patriarcal, o portal, a escadaria, e a torre, que seriam os seus elementos de maior destaque. A vista é tomada a partir do piano nobile do Palácio do Patriarca, na extremidade oposta à do Palácio.*

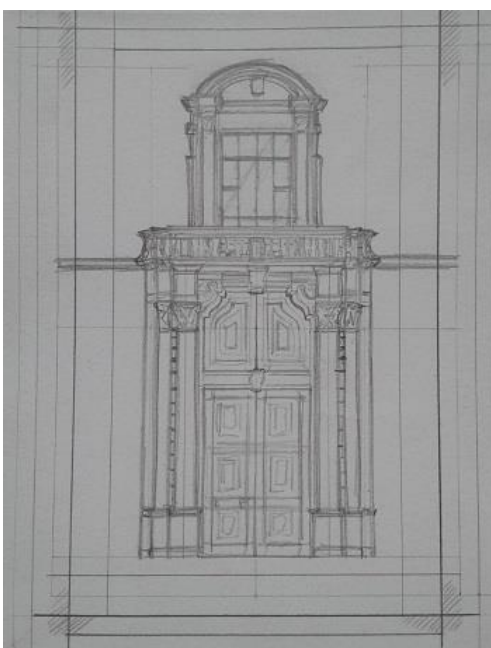


Fig. 174 – *Estudo de enquadramento para o portal da Patriarcal, 2018, grafite sobre papel, 17,5 x 13,5 cm*



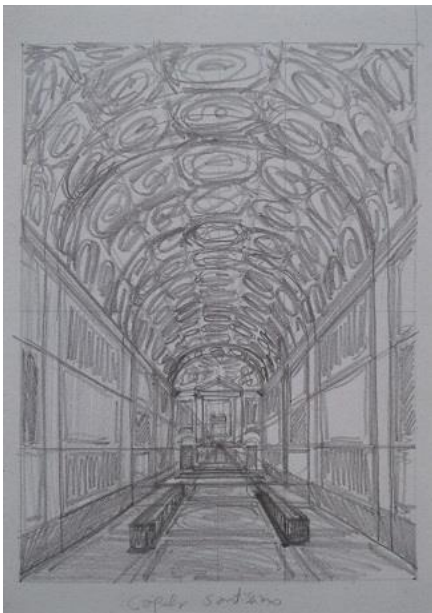
Fig. 175 – Estudo de enquadramento para uma vista da Capela Paulina, 2018, grafite sobre papel, 20 x 14,5 cm.



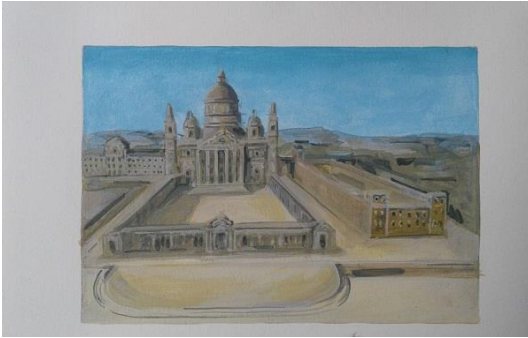
Fig 176 – Estudo de enquadramento para uma vista da Capela da Conceição, 2018, grafite sobre papel, 21 x 15 cm.

Fig. 177 -Estudo de enquadramento para uma vista da Capela do Santíssimo, 2018, grafite sobre papel, 15,7 x 11 cm

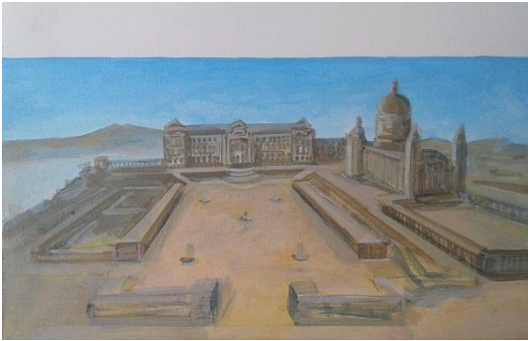
Fig. 178 -Estudo de enquadramento para uma vista da Capela da Sagrada Família, 2018, grafite sobre papel, 15,7 x 11 cm



Corpo de Trabalho – Patriarcal



I – Encomendas paralelas: A Patriarcal de Juarra e a Capela de São João Baptista



Figs. 179, 180, 181– Três estudos para o Palácio Real e Basílica Patriarcal para o lugar de Buenos Aires, 2018, acrílico e grafite sobre papel, 12,5 x 19,5 cm (cada).

Estes três trabalhos tentam trazer alguma nitidez aos esboços de Juarra para o complexo patriarcal idealizado para o lugar de Buenos Aires. Ao mesmo tempo, tentam ser uma espécie esboço/reconstituição das pinturas que Gaspar Vanvitelli teria concebido como imagens de apresentação da encomenda, e que se terão perdido com o terramoto. Provavelmente, esses trabalhos apresentavam pontos de vista semelhantes a este, ou até mesmo as vistas aqui desenhadas.

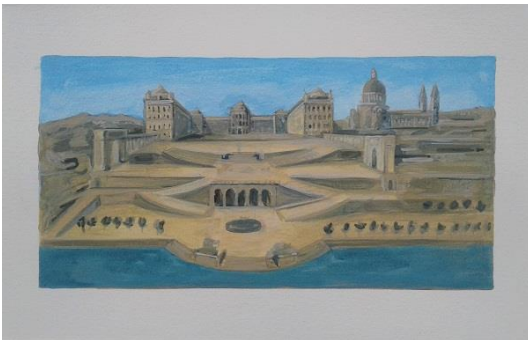


Fig. 182 – Vista da Capela de São João Baptista segundo a proposta original apresentada por Luigi Vanvitelli, 2018, acrílico e grafite sobre papel, 15 x 10,2 cm.

Esta pintura tem como base os desenhos de encomenda submetidos por Luigi Vanvitelli para a realização da Capela de São João Baptista, na Igreja de São Roque. A proposta não foi aceite, sendo posteriormente alterada e substituída pela capela efectivamente construída. Aqui, tenta mostrar-se o seu aspecto, caso tivesse sido de facto realizada de acordo com o projecto inicial.





Figs. 183, 184, 185 - Três vistas da torre da Patriarcal, 2018, grafite e acrílico sobre papel, 19,5 x 12,5 cm (cada).

A imagem mais completa que existe da torre da patriarcal é um desenho anónimo, possivelmente anterior a 1755. Este desenho levanta alguns problemas quanto á disposição da torre no conjunto, e quanto á configuração dos volumes que a rodeiam. Tudo indica que esta vista represente o alçado norte da torre (ou seja, a cabeceira da igreja). Tendo em conta uma comparação com os documentos escritos, esta representação levanta alguns problemas se tentarmos imaginar um corte longitudinal sobre o interior da igreja. As naves parecem não ter altura suficiente, e por isso, o desenho parece estar em desacordo com as descrições escritas. Ao mesmo tempo, trata-se da imagem mais detalhada que temos deste aspecto do edifício.

As duas outras imagens da torre que se conhecem fazem parte de representações do terreiro do paço, em que a torre aparece em segundo plano.

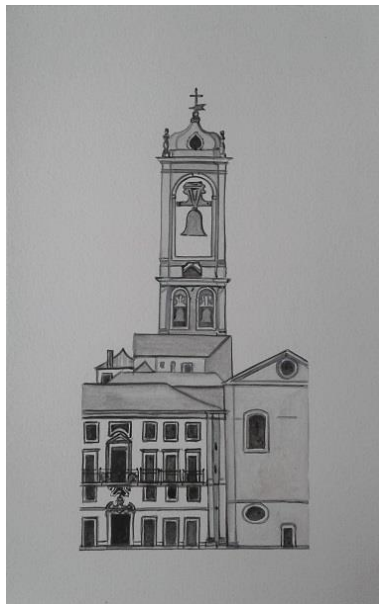




Fig. 186 – Proposta de reconstituição da Praça Patriarcal anterior ao terramoto, segundo uma gravura de Jacques Philippe Le Bas, 2018, acrílico e grafite sobre papel, 15,5 x 22 cm.

Esta pintura parte da gravura das ruínas apresentada por Le Bas, e tenta reconstituir o volume perdido dos edifícios, intuído a partir das ruínas desenhadas. Não é possível determinar o grau de invenção deste panorama, podendo ser verdade que alguns dos edifícios em segundo plano sejam invenção do autor, para um melhor efeito dramático do seu trabalho.



Fig. 187 -Proposta de reconstituição da Fachada da Patriarcal, 2018, acrílico e grafite sobre papel, 16,2 x 20 cm.

Fig 188 – Vista do Portal da Patriarcal, 2018, acrílico e grafite sobre tela, 16,6 x 10 cm.



Fig.189 – Dois modelos de portas desenhados por Ludovice, para a Capela-mor da Sé de Évora, e para a Capela de São João Baptista, 2018, acrílico e grafite sobre papel, 13 x 15,5 cm

As semelhanças entre estes dois modelos de porta sugere que vários modelos semelhantes pudessem ter feito parte dos espaços patriarcais, entre as quais estarão as portas de acesso á sacristia, á tribuna, e a outros espaços com os quais a basílica comunicaria.





Fig. 190 - Vista de um portal na fachada sul do Palácio Patriarcal, 2018, acrílico e grafite sobre papel, 15 x 10,2 cm.

Consta que o palácio patriarcal teria um imponente portal voltado para o largo da Campainha, fronteiro à Ópera do Tejo. Na Gravura de Le Bas, é possível ver, de facto, um portal que coincide com as descrições anónimas publicadas por Camilo Castelo Branco, podendo tratar-se deste.



Figs. 191 e 192 - Dois escudos com as armas reais de Portugal, desenhados para a Capela de São João Baptista, 2018, acrílico e grafite sobre papel, 8,8 x 7,5 cm (cada).

Na Patriarcal poderiam existir escudos semelhantes a estes em locais propícios à colocação de heráldica, como por exemplo o arco da Capela-mor, o topo do altar-mor, ou até mesmo a fachada. A alternativa seria a colocação das armas patriarcais, ou elementos escultóricos como anjos e cornucópias.





Fig. 193 – Proposta de reconstituição do Pátio da Capela, 2018, acrílico e grafite sobre papel, 15,5 x 18,5 cm.

Este desenho tem como base a planta do complexo patriarcal e as descrições que existem do espaço, assim como as reconstituições digitais que dele se fizeram. No presente caso, foram reinterpretados alguns aspectos, que não coincidem com as reconstituições digitais do mesmo espaço elaboradas até ao momento.

Elementos relativos ao interior da Basílica Patriarcal:

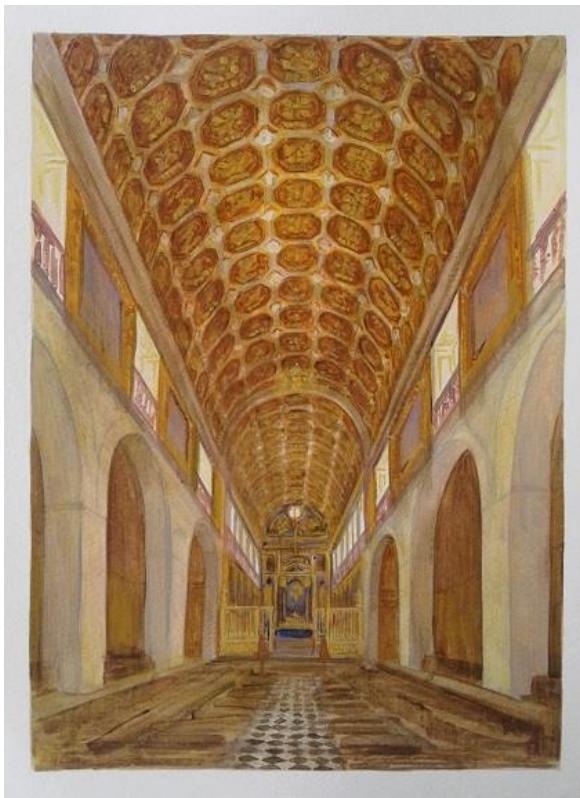


Fig. 194 – Proposta de reconstituição da Tribuna da Patriarcal, 2018, acrílico, grafite e lápis de aquarela sobre papel, 20,5 x 14,7 cm.

Neste trabalho, ficciona-se uma vista da tribuna. A falta de comprovação documental do seu aspecto deixa imaginar uma tribuna barroca movimentada, apenas constringida pelo desenho da planta da patriarcal, que representa o piso térreo.

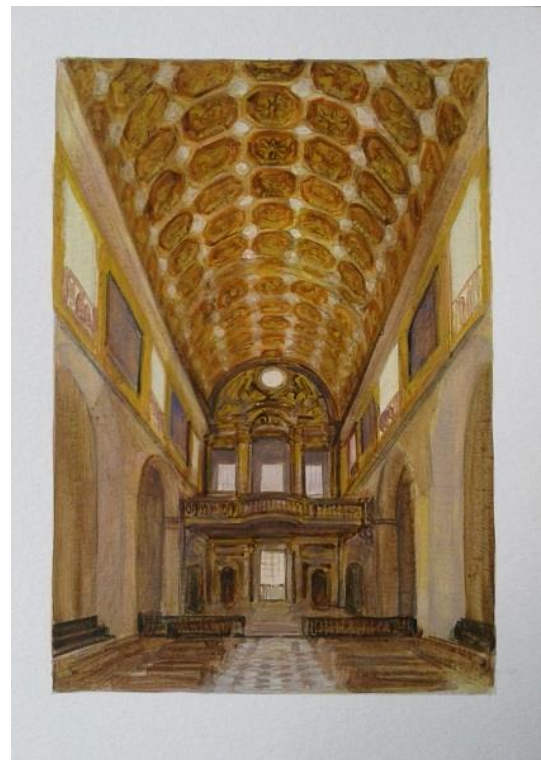


Fig. 195 - Proposta de reconstituição da nave central da Patriarcal, 2018, acrílico, grafite e lápis de aquarela sobre papel, 28 x 20 cm.

Este ponto de vista consegue dar uma ideia geral do aspecto da igreja. Tem em conta a planta e as descrições existentes. Quando pertinente, para alguns elementos decorativos estabeleceu-se uma comparação com a igreja de São Roque e com a Capela de São João Baptista, onde os mesmos se repetiriam.

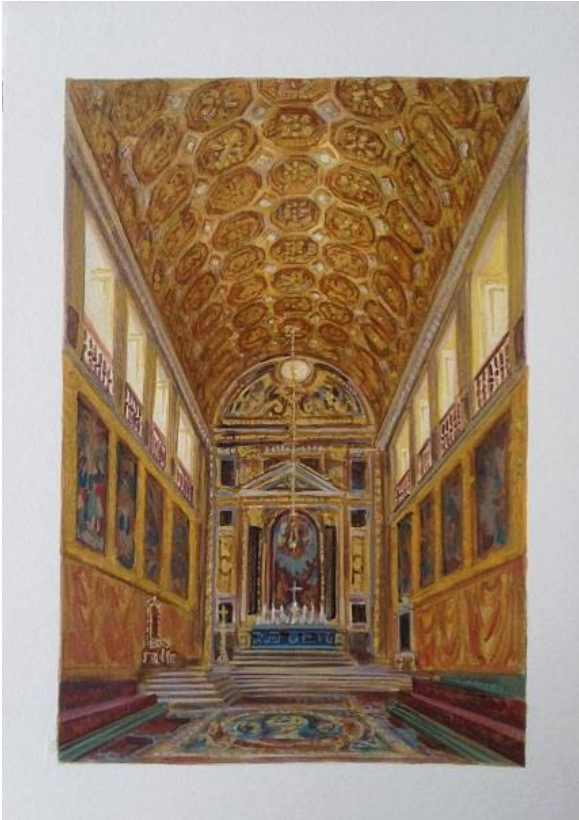


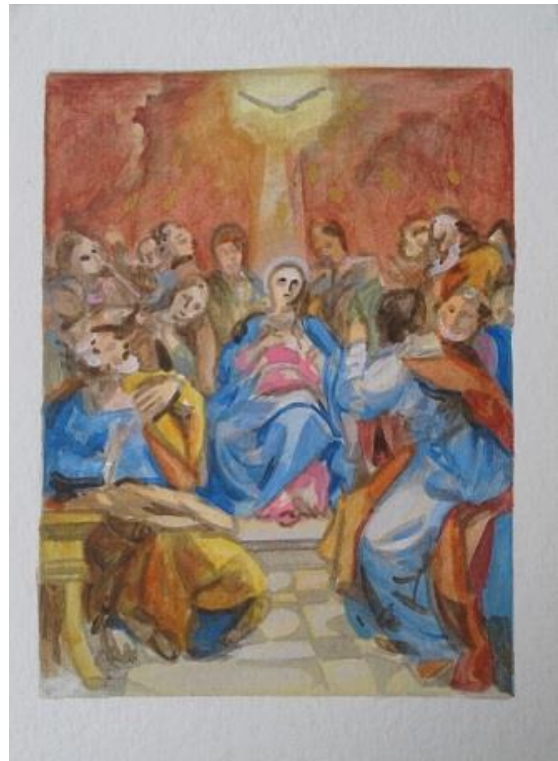
Fig. 196 – Proposta de reconstituição da Capela-Mor da Patriarcal, 2018, acrílico, grafite e lápis de aguarela sobre papel, 20,5 x 14,7 cm.

O desenho tem em conta os constrangimentos provocados pela descrição de Courtills, os modelos de altares romanos, a planta da patriarcal e o retábulo de Masucci na Sé de Évora. Além destes elementos, existem algumas suposições que funcionam como termo de comparação entre este espaço e a capela Sistina



Fig. 197 – Assunção da Virgem, segundo composição original de Masucci, 2018, acrílico e grafite sobre tela, 17,4 x 12 cm.

A composição elaborada para o altar-mor da Patriarcal seguiria de perto o modelo apresentado no altar-mor da Sé de Évora, da autoria de Masucci. É a partir desta composição existente na Sé de Évora que se faz a presente pintura.



Figs.198 e 199 – “A Anunciação” e “Pentecostes”, segundo composições originais de Masucci, 2018, acrílico e grafite sobre papel, 12 x 9 cm (cada).



Embora não exista comprovação documental, é bastante provável que estas duas composições de Masucci se repetissem na Capela-Mor da Patriarcal, como parte do ciclo de pinturas dedicado à vida de Nossa Senhora. O mesmo aconteceu com a pintura do Baptistério da Patriarcal, em que se adaptou a composição existente sobre o altar da Capela de São João Baptista.

Fig. 200 – As Beatas Teresa, Sancha e Mafalda, segundo a pintura que se Conserva na igreja do menino Deus, em Alfama, 2018, acrílico e grafite sobre papel, 15 x 10,5 cm.

A Patriarcal possuía pelo menos duas versões desta composição (uma na igreja, e outra na sacristia), que aparentemente terá tido algum sucesso. Existe uma versão na Igreja de Santo António dos Portugueses, em Roma, e outra Na Igreja do menino Deus em Alfama. As poucas variações entre ambas confirmam que as pinturas que terão pertencido à patriarcal não teriam diferenças significativas em comparação com as pinturas sobreviventes deste tema.

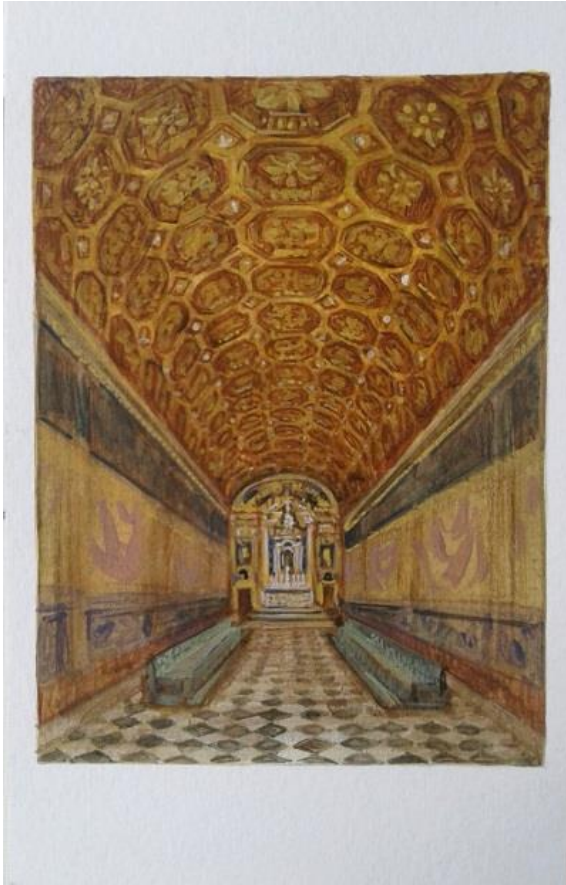


Fig. 201 – Proposta de reconstituição da Capela do Santíssimo, 2018, acrílico, grafite e lápis de aguarela sobre papel, 17,5 x 11 cm.

A configuração da Capela do Santíssimo é informada pela sua planta. O seu aspecto pode intuir-se por meio de comparação com a capela de São João Baptista. Como não teria um retábulo pintado, talvez tivesse um trono ou uma maquina para exposição do santíssimo. Teria também uma banqueta de altar, talvez realizada em prata dourada. Por ser capela lateral, é mais baixa do que a Capela-mor, acompanhando a altura da nave lateral onde se insere. A planta não mostra indícios de janelas, embora seja provável a existência de algumas em tão comprido corredor. Talvez se encontrassem no registo superior, ou até mesmo interrompendo a abóbada.

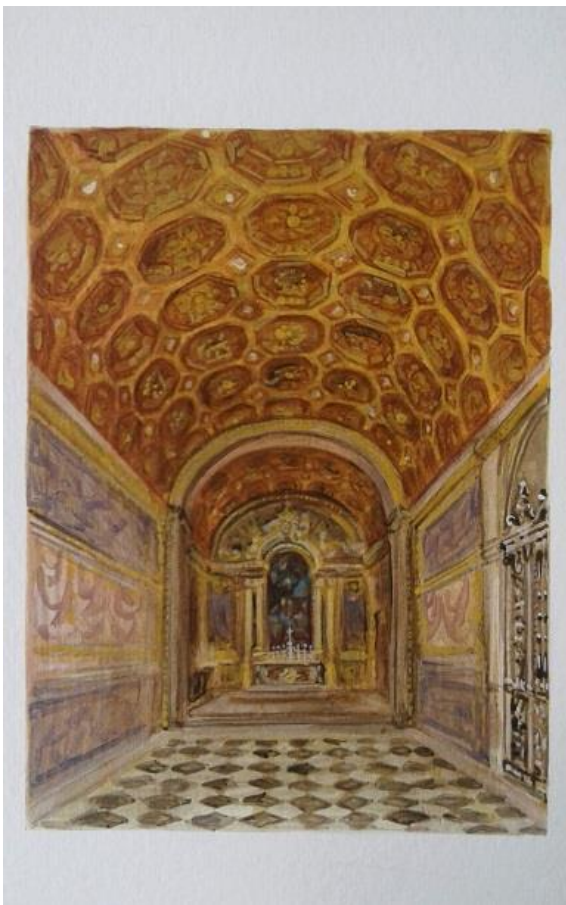
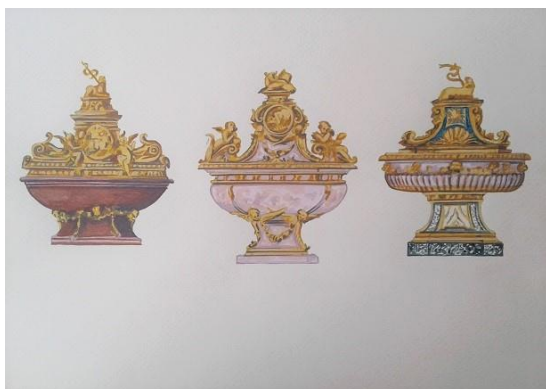


Fig. 202 – Proposta de reconstituição da Capela da Sagrada Família, 2018, acrílico, grafite e lápis de aguarela sobre papel, 17,5 x 11 cm.

A Capela da Sagrada Família tem como principais constrangimentos as fundações da torre sineira e a porta de acesso à Capela da Conceição. Sobre esta capela estaria ainda o coro. O seu altar, de inspiração romana, apresentaria ao centro uma pintura que teria como tema a Sagrada Família.



Elementos referentes ao Baptistério:

Fig. 203 – Três modelos de Pias Baptismais, da esquerda para a direita: Pia baptismal de São Pedro do Vaticano; Pia baptismal realizada para a Patriarcal; Modelo de pia baptismal recusado para a Patriarcal, da autoria de Luigi Vanvitelli. 2018, acrílico e grafite sobre papel, 21 x 29,7 cm.



Fig. 204 – Baptismo de Cristo, segundo o desenho para a pintura do Baptistério da Patriarcal apresentado no Álbum Weale, 2018, acrílico sobre papel impresso, 12,7 x 11,5 cm. O desenho para a Composição pictórica do baptistério da patriarcal não resolve a questão da cor. Esta proposta tenta imaginar a cor desta pintura a partir de uma comparação com o mosaico da Capela de São João Baptista.



Fig. 205 – Proposta de montagem dos elementos do baptistério da patriarcal, 2018, acrílico e grafite sobre papel, 20,5 x 13,6 cm.

A existência de vários desenhos de encomenda para o baptistério (no álbum Weale), permite imaginar de modo bastante completo o que seria aquele espaço. Este trabalho tenta montar as diferentes imagens de modo a obter a configuração aproximada do que terá sido este espaço. É também possível supor a altura das grades que cercavam este espaço.



Fig. 206 – Proposta de reconstituição da Capela da Conceição, 2018, acrílico, grafite e lápis de aguarela sobre papel, 14,7 x 20,5 cm.

Esta capela tem o seu acesso principal a partir da capela da Sagrada Família. um arco com gradeamento de bronze dourado constitui este acesso. A capela deveria ter pé direito duplo, podendo imaginar-se um friso a percorrê-la a meia altura. No registo superior, voltadas para norte, estão três Janelas, que deveriam marcar o ritmo dos alçados internos (e possivelmente da abóbada). Na zona do altar, semicircular, existiriam duas portas, possivelmente semelhantes às da capela de São João Baptista. Ao centro, estaria a escultura de Nossa Senhora da Conceição, em tamanho natural. Possivelmente estaria enquadrada por um altar de inspiração romana, no qual existiria uma banqueta que se pode presumir de prata. O pavimento deveria ser em mosaico, desenhando padrões geométricos. A abóbada poderia ser mais simples do que a da Patriarcal, provavelmente semelhante à da Basílica de Mafra.



Fig. 207 – Imaculada Conceição, 2018, acrílico e grafite sobre papel, 15 x 10,2 cm.

A partir de um desenho de Masucci, tenta imaginar-se o aspecto da escultura em prata maça de Nossa Senhora da Conceição, que estaria colocada no altar da Capela da Conceição. A obra realizada teria como modelo um desenho semelhante a este.



Fig. 208 – Pietá, segundo um desenho de Dürer, 2018, acrílico sobre papel impresso, 15,5 x 12,3 cm. Neste trabalho, ficciona-se uma pintura a partir de um desenho da autoria de Dürer. A notícia de uma pintura da autoria deste autor no altar da sacristia da Patriarcal deixa presumir uma pintura de impacto visual semelhante a esta proposta. A configuração da pintura que existiu na Patriarcal é desconhecida.

Não foi possível apurar a forma da sacristia, já que as duas únicas plantas deste espaço não coincidem. Serão necessários futuros desenvolvimentos para que se possam obter melhores resultados. Embora se possa tentar adivinhar a configuração da sacristia, a instabilidade das suas representações não permite uma aproximação pertinente ao espaço em questão. Apenas vale a pena mencionar a Pietá de Durer, que se encontraria neste espaço. Sem informação de como essa pintura seria, pode imaginar-se uma aproximação ao que poderá ter sido, com base num desenho do autor dedicado a este tema.



Fig. 209 – Busto do apóstolo São Paulo, segundo modelo de João Frederico Ludovice (atr.) e António Nunes das Neves, 2018, acrílico e grafite sobre papel, 15 x 10,2 cm.

A notícia de um apostolado encomendado a Roma constituído por treze esculturas, em que uma delas representaria São Paulo, leva a supor que esta escultura ímpar se fizesse apresentar sozinha, e por isso destinada a um espaço diferente das restantes doze. Como tal, é plausível que se destinasse à Capela Paulina, no Palácio do Patriarca. Na falta de imagens dessa obra, evoca-se aqui uma escultura sobrevivente do mesmo tema, realizada por autores envolvidos nas encomendas artísticas do reinado de D. João V. O modelo da obra perdida poderia assemelhar-se a este busto.



Fig. 210 – Proposta de reconstituição da Capela Paulina, 2018, acrílico, grafite e lápis de aguarela sobre papel, 20,5 x 14,5 cm.

A planta, as restrições possivelmente causadas pela altura dos altares laterais, e as possíveis dimensões do alçado foram tidas como indícios da configuração volumétrica do interior deste espaço. O exterior da capela Paulina está provavelmente envolvido pelo palácio patriarcal, e por isso não oferece elementos suficientes para uma descrição pertinente. Embora a Capela Paulina original não tenha sido concluída antes do momento em que se arruinou, não é possível saber exactamente quanto desta capela estaria completo. A solução apresentada tenta representar esta capela tal como poderia ter sido caso fosse concluída. As opções estéticas baseiam-se em obras contemporâneas, com possível afinidade.



Fig. 211 – Praça do Município de Lisboa. Este lado da praça, onde está hoje a fachada dos Paços do concelho e da Igreja de São Julião, corresponde ao local onde estava a fachada da Basílica Patriarcal.

Notas finais sobre a Patriarcal

Não restam dúvidas de que o complexo Patriarcal seria obra de excelência, digna de nota e do mérito e dos elogios que lhe foram atribuídos. A sobrevivência de programas artísticos semelhantes, contemporâneos, e parte das encomendas artísticas associadas a esse conjunto consegue dar uma imagem aproximada do que poderíamos ali encontrar, sem no entanto fornecer certezas sobre qualquer um dos espaços. Por esse motivo, tentar reconstituir a Patriarcal é como um trabalho de Sísifo. Por mais que se tentem justificar opções e hipóteses de restauro, nenhuma dessas hipóteses assenta em solo seguro. É vão, o esforço de recuperar a verdade objectiva deste edifício. A qualquer momento, a melhor hipótese se pode desmoronar. Como tal, neste contexto, afirmar é mentir. O máximo que se pode fazer é delimitar as opções, com base nas restrições que os documentos provocam. O contexto é a barreira que nos impede de espécular de forma gratuita. Ainda assim, não deixa de ser interessante que, por muito semelhante ou diferente que se possa apresentar esta proposta de reconstituição, estará sempre a uma distância imensurável da verdade deste edifício.

No momento da conclusão deste trabalho, parece possível abordar uma maior quantidade de elementos do que aquela que foi efectivamente abordada. O trabalhar os dados sugere novos desvios e hipóteses que poderão ser desenvolvidas em momento posterior, talvez até tridimensionalmente. Como tal, permanecem em aberto as futuras possibilidades oferecidas por este trabalho dedicado aos espaços patriarcais. Não se esgotaram ainda neste trabalho as abordagens possíveis a este conjunto de edifícios. É provável o regresso à Patriarcal postumamente

Para além dos factores aqui apresentados, pouco mais haveria a apurar, dada a relativa escassez de informações contemporâneas às últimas obras do edifício. Podemos apenas obter uma imagem aproximada do conjunto, com base nas comparações aqui feitas, e através dos desenhos e pinturas que nos chegaram. Na medida do possível, o presente texto tentou reunir as informações disponíveis que permitam uma visualização do interior deste edifício, que seria um dos mais imponentes da Lisboa barroca. Tendo em conta esta proposta de visualização, que contempla apenas os espaços do patriarcado, podemos imaginar que o terramoto de 1755, além da tragédia humana, também terá sido responsável por perdas culturais de proporções assombrosas.

5 - Considerações Finais

O potencial desenvolvimento deste assunto está para além deste trabalho. Existe ainda muita matéria em bruto que pode ser trabalhada nesta direcção. Mais do que tentar encerrar este discurso, o presente trabalho tentou pensar nos desvios, nos métodos, nos erros e nas possibilidades, de modo a obter resultados convictos. Deste modo, o futuro do projecto, tendo construídas as suas bases, pode continuar a expandir-se de forma cada vez mais assertiva, enformado pelo conjunto de ideias trabalhadas nesta etapa.

Quando esta proposta surgiu, queria dar corpo a realidades que se tornam invisíveis por acção do tempo e da intervenção humana. Nesse momento, o projecto queria ser uma experiência de quantidade, para mostrar a dimensão do problema que é a alienação do património. É daí que surge a ideia de levantamento e inventariação de património arquitectónico em condições adversas. O levantamento teve como consequência duas mudanças:

A primeira, relativa á quantidade de casos possíveis, tornou presente desde cedo a impossibilidade de responder ao potencial do problema no tempo disponível, ao mesmo tempo que tornou presente a quantidade de “matéria prima” que pode ser trabalhada.

Em segundo lugar, não bastou conhecer um grande número de casos de estudo possíveis, como também as suas possíveis causas. Dadas as implicações que levam a arquitectura a este estado, o problema foi analisado a partir de vários pontos de vista. Outros o terão feito no passado, e outros mais o farão no futuro, pelo que esta abordagem se constitui como um ponto de situação.

No entanto, o estado críptico deste assunto obriga á sua descodificação, á acumulação de informação, e á criação de relações entre temas e assuntos que, em última instância, acabam por resultar numa visão pessoal sobre as matérias abordadas. Foi através destas relações que se tornou possível elaborar um discurso sobre a cripto-história da arquitectura, que tem aqui, como subtema, a arquitectura portuguesa.

Depois de pensar em muitas propostas possíveis, encontrei um modelo que poderá vir a ser aplicado de futuro. Em vez de um único objecto, que encerra apenas um conjunto limitado de factores, pensei num modelo de apresentação em que vários objectos relacionados entre sí (e que funcionam como documentos visuais), constituem uma única obra, indivisível. Esta abordagem de multiplicadas vistas e aspectos pareceu, até agora, a melhor solução, por explicar a partir de diferentes pontos de vista, vários aspectos do espaço. Uma abordagem feita de outro modo, perderia valor, ou iria debruçar-se sobre interesses diferentes.

Este decifrar de um assunto escondido, tornando-o presente, faz do objecto de estudo algo menos intangível, embora a uma distância imensurável da verdade. O exercício de imaginação necessário - para montar fragmentos, ler documentos, intuir ausências, etc...- sem que se possa chegar a uma resposta definitiva, a uma verdade absoluta, ou certeza sobre qualquer coisa, leva a crer que é vão o esforço de recuperar essa verdade objectiva. De facto, essa verdade é irrecuperável. Nenhuma hipótese assenta em solo seguro e, como disse anteriormente, afirmar é mentir. Podemos delimitar as opções, com base nas restrições provocadas pela quantidade de informação disponível. Na arqueologia e na história, parece ser este o modelo operativo. Apenas acrescento uma componente visual que, longe de substituir uma realidade perdida, tenta repor uma outra imagem em seu lugar, para que a cultura visual de certas obras de arquitectura votadas ao esquecimento, se demorem por mais tempo no imaginário. Desse modo, não podendo repor o que se encontra em falta, atenua-se a perda, materializando-a em forma de alerta para as eventuais perdas futuras.

Bibliografia

ALMEIDA, J.M., Pereira, J.E., & Consiglieri, C. (2002). Damião de Gois – Uma Homenagem de Lisboa. Lisboa: EPUL

ALVES, Joaquim Jaime B, Ferreira. “Elementos para a história do Convento de Madre de Deus de Monchique.” Revista da Faculdade de Letras - Ciências e Técnicas do Património. Porto, 2002. Série 1 vol.Ip.129-147.

ANDRADE, S.G. (1998). Santa Maria da Vitória – Batalha. Lisboa-Mafra: ELO

BRANCO, L. A., Sousa, P. P., & Cardoso, P. (2013). Estudo Histórico-Arquitectónico - Parcela do Extinto Convento de Monchique - Porto. Documento não publicado.

CONCEIÇÃO, Fr. C. (1827). Gabinete Histórico, publicado no dia em que o sereníssimo infante D. Miguel completa os 25 anos da sua idade (Tomo XI). Lisboa: impressão régia

CURTO, D. R. (1992). A Capela Real: Um espaço de conflitos (seculos XVI a XVIII). Revista Da Faculdade De Letras - Línguas E Literaturas, V (Espiritualidade e corte em Portugal, secs. XVI-XVIII), 143-154.

GILMAN, R. (Fevereiro de 2015). Tornos. Uma escatologia Turístico-Patrimonial. Obtido de Revista Punkto: http://www.revistapunkto.com/2015/02/tornos-uma-escatologia-turistico_23.html

HOLANDA, F. d., & Segurado, J. (1983). De Aetatibus Mundi Imagines = Livro das idades. Lisboa: Banco Totta e Açores.

HOLANDA, F. D., & Alves, J. D. (1984). Da fábrica que falece à cidade de Lisboa. Lisboa: Livros Horizonte.

HOLANDA, F. D., & Alves, J. D. (1989). Álbum dos Desenhos das Antigualhas de Francisco de Holanda. Lisboa: Livros Horizonte.

MARTINHO, Bruno A. “O Paço Da Ribeira Nas Vésperas Do Terramoto.” Universidade Nova de Lisboa, 2009.

Paços de Évora (restos). (s.d.). Acedido a 5 Janeiro de 2017, in: <http://www.patrimoniocultural.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/70226/>

PEREIRA, A. C. (2007). Os conventos do Porto - Descontinuidades, transformação e reutilização. Documento não publicado.

PEREIRA, P. (1995-1997). História da Arte Portuguesa- Da Estética Barroca ao fim do Classicismo (Vol. 7). Lisboa: Circulo de Leitores

PIMENTEL, A.F. (2013). Retrato de D. João V e a Batalha do Cabo Matapão in: A Encomenda Prodigiosa: Da Patriarcal á Capela de São João Baptista. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga. (pp. 48-49)

QUIETO, P.P. (1990). D João V de Portugal – A sua influência na arte italiana do século XVIII. Lisboa-Mafra: Elo

RAGGI, G.. (2013). Filippo Juvarra in: A Encomenda Prodigiosa: Da Patriarcal á Capela de S. João Baptista. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga. (pp. 54-57)

RODRIGUES, M. J. (1988). A Capela de São João Baptista e as suas colecções. Edições Inapa.

SALDANHA, N. (26-11-2016) A patriarcal do Paço (1712-1750). Pintura e Iconografia. Lisboa: Palácio Nacional da Ajuda (documento não publicado)

SALDANHA, N. « Estilo e iconografia – As beatas de Portugal e a pintura romana », Cultura, Vol. 27 | 2010, online dia 07-08-2013, consultado a 30-09-2016. in: <http://cultura.revues.org/334> ; DOI : 10.4000/cultura.334

SALERNO, C.S. (2013). Anunciação in: A Encomenda Prodigiosa: Da Patriarcal à Capela de São João Baptista, Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga. (pp.48-49)

SCHIFFER, K. (30 de Setembro de 2016). Townspeople Mourn as Gothic Saint Jacques d'Abbeville Comes Tumbling Down. Obtido de Patheos: <http://www.patheos.com/blogs/kathyschiffer/2013/04/townspeople-mourn-as-gothic-saint-jacques-dabbeville-comes-tumbling-down/>

SCHRADY, N. (2014). O Dia do Fim – Ira, Ruína e Razão no Grande Terramoto de Lisboa de 1755. Alfragide: Texto editora

Terramoto de 1909. (s.d.). Acedido Fevereiro 02, 2018, em <http://www.cm-benavente.pt/conhecer-benavente/historia/terramoto-de-1909>

VALE, T.L. (Ed.).(2015). De Roma para Lisboa: Um album para o Rei Magnânimo. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa

VALE, T. L. (2014, Janeiro). Entre castiçais, vasos, bustos de santos e estátuas de apóstolos: Cerimonial e aparato barroco do altar da Patriarcal joanina. Cadernos Do Arquivo Municipal, 1(Lisboa Joanina (1700-1755), 223-250.

VASCONCELOS, F., Brito, M. F., & Real, M. L. (1983). O Porto e a Europa do Renascimento - Exposição Paralela à XVII exposição europeia de arte, ciência e cultura. Porto: Casa do Infante.

VITORINO, P. (n.d.). Notas de Arqueologia Portuense (Segunda Parte) - Ainda o Convento de Monchique. Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto.

WEI, W. (28 de Janeiro de 2018). The Truth Behind Those \$1 Detroit Homes. Obtido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=jjjRIFpSbRY>.

YOURCENAR, M. (1983). O Tempo, esse grande escultor. Lisboa: Difel.

Índice de Figuras:

Fig. 1 – *Malitia Temporis*. Fol. 89 r. do manuscrito *De Aetatibus Mundi Imagines* (= *Imagens das idades do Mundo*). Fonte: <http://profciriosimon.blogspot.pt/2016/02/152-logistica-em-estudos-de-arte.html>, consultado a 23-05-2018

2.1 – Nível de Materialidade

Fig. 2 – “Ruína”: Castelo de Castelo Rodrigo. Fonte: <https://cm-fcr.pt/galerias/castelo-rodrigo/>, consultado a 25-05-2018

Fig. 3 – “Miragem”: Palácio de Cristal do Porto. Fonte: http://4.bp.blogspot.com/-Cw3P6LPnJ5Y/Uoj-fx_Rr8I/AAAAAAAAOH4/vB239Gj2H_Y/s1600/Pal.+Cristal+Porto+Desaparecido+2.jpg, consultado a 25-05-2018

Fig. 4 – “Obra impossível”: Alçado inacabado do Pátio do Palácio Nacional da Ajuda. Fonte: http://www.cm-lisboa.pt/uploads/pics/NAC_Protocolo_Palacio_Nacional_da_Ajuda-6270.jpg, consultado a 25-05-2018

2.2 – Factores de ruína e desmaterialização

Fig. 5 – *Farol de Eddystone*, Pedro Silva, 2015, óleo sobre tela, 60 x 40 cm. Coleção do autor. Este farol foi destruído durante a grande tempestade de vento da Grã-Bretanha, em 1703. Imagem do autor.

Fig. 6 - *Incêndio do Palácio de Coudenberg*, 3 de Fevereiro de 1731, Bruxelas, óleo sobre tela. Fonte: <https://coudenberg.brussels/nl/media-en-documentatie/documentatie/brand-aan-het-coudenbergpaleis>, consultado a 28-04-2018

Fig. 7 - Jan Brueghel, *Os arquiduques Isabel Clara Eugenia e Alberto no Palácio de Tervuren*, em Bruxelas, óleo sobre tela, Museu do Prado, Madrid. Fonte: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8c/Los_archiduques_Isabel_Clara_Eugenia_y_Alberto_en_el_Palacio_de_Tervuren_en_Bruselas_\(Jan_Brueghel_I\).PNG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8c/Los_archiduques_Isabel_Clara_Eugenia_y_Alberto_en_el_Palacio_de_Tervuren_en_Bruselas_(Jan_Brueghel_I).PNG), consultado a 22-05-2018

Fig. 8 – “Sonho de Vénus”, Pavilhão temporário de Dalí para a exposição universal de Nova Iorque, 1939. Fonte: <https://www.ecnmag.com/news/2016/01/virtual-reality-experience-highlight-new-dali-museum-show>, consultado a 25-05-2018

Fig. 9 - *Demolição da Igreja de Saint Jacques d’Abbeville*, 2013. Fonte: <https://lesobservateurs.ch/2015/07/05/quand-la-france-detruit-ses-eglises-video/>, consultado a 26-04-2018

Fig. 10 – *Desgaste humano provocado na escadaria interior da Torre de Pisa*. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a1/Esglaons_de_la_Torre_de_Pisa.JPG, consultado a 28-04-2018

2.3 – A Percepção da Ruína – destruição, registo e restauro (modos de viagem, produção crítica e produção plástica)

Fig. 11 – *Reciclagem de elementos romanos em construções cristãs: Templo de Antonius e Faustina, San Lorenzo in Miranda, Roma*, Calvert Richard Jones (atrib.), c. 1850, impressão em papel salgado a partir de negativo em papel, Metropolitan Museum of Art, N.Y.; Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/269020>, consultado a 21-05-2018

Fig. 12 – *O Anfiteatro de Arles conforme se apresentava em 1666*, Jacques Peitret, gravura. Bibliotheque Nationale de France. O anfiteatro permaneceu neste estado, até 1825, momento em que foi devolvido a um aspecto mais próximo do seu estado original. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f9/Peitret_Jacques-L%27amphiteatre_d%27Arles.jpg, consultado a 25-04-2018

Fig. 13 – *vestígios do Anfiteatro romano de Florentium (actual Florença)*. A existência de um anfiteatro é denunciada pela permanência da sua planta, conservada pelos edifícios que o substituíram, junto da Piazza de Santa Croce. Fonte: https://4.bp.blogspot.com/-2_dAIlk7EKY/WaMvRI2ucl/AAAAAAAAJB0/nwkuU2RTXMPqs32L8nQym2dbQwL3aQQQLcBGAs/s1600/2018_08_28_Florenzia_anfiteatro.jpg, consultado a 25-04-2018

Fig. 14 – *Motivo “Serliano” na Basílica Palladiana*, em Vicenza. Andrea Palladio. Fonte: <http://www.originalitaly.it/it/editoriali/a-basilica-palladiana>, consultado a 25-04-2018

Fig. 15 – *Motivo “Serliano” na Villa Adriana*, Tivoli, Roma. Fonte: <http://mrdomingo.com/wp-content/uploads/2011/08/estaque-villa-adriana1.jpg>, consultado a 25-04-2018

Fig. 16 – *Capriccio de uma igreja de planta centrada, com portal gótico, numa praça*, Canaletto, c. 1753-55, óleo sobre tela, 100,3 x 144,7 cm, Arundel Castle. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/75/Canaletto_-_Capriccio_of_a_Round_Church_with_an_Elaborate_Gothic_Portico_in_a_Piazza%2C_a_Palladian_Piazza_and_a_Gothic_Church_Beyond.JPG, consultado a 25-05-2018

Fig. 17 – *Capriccio com a Ponte do Rialto segundo projecto de Palladio*, Francesco Guardi, 1744, óleo sobre tela, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Fig. 18 - *Acrópole de Atenas*, Leo Von Klenze, 1846, óleo sobre tela, 102.8 x 147.7 cm, Neue Pinakothek, Munique. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Akropolis_by_Leo_von_Klenze.jpg, consultado a 22-05-2018

Fig. 19 – “Maison des Gardes Agricoles de Mauperthuis”, Claude Nicolas Ledoux, 1770. Fonte: <https://thecharnelhouse.org/2011/06/25/revolutionary-precursors-radical-bourgeois-architects-in-the-age-of-reason-and-revolution/maison-des-gardes-agricole/>, consultado a 25-05-2018

Fig. 20 – “Autêntico”: Fondaco dei Turchi, John Ruskin, aguarela sobre papel. Fonte: <https://arthistoriestroom.files.wordpress.com/2013/09/ruskin-turchi.jpg>, consultado a 25-05-2018

Fig. 21 – “Restaurado”: Castelo de Carcassonne, França. Fonte: <http://vinenvacances.com/wp-content/uploads/2014/12/Pic-1-Carcassonne.jpg>, consultado a 25-05-2018

Fig. 22 - Dresden após o seu bombardeamento, 1945. Fonte: <http://www.anglican.ink/article/canterbury-offers-his-regrets-1945-bombing-dresden>, consultado a 25-05-2018

Fig. 23 - Interior of Coventry Cathedral, 15 November 1940 - John Piper, 1940. Fonte: <https://www.pinterest.co.kr/pin/555561304026132133/?lp=true>, consultado a 22-05-2018

Fig. 24 – o monumento de Abu Simbel em 1967, a ser novamente montado, levado para uma localização segura devido á subida do nível das águas provocado pela barragem do Assuão: Fonte: <https://martinhumanities.files.wordpress.com/2015/03/1024px-abusimbel.jpg>, consultado a 25-05-2018

Fig.25 – Demolição de Pruitt Igoe. Frame do filme Koyaanisqatsi (1982), de Godfrey Reggio. Fonte: <https://vimeo.com/75125799>, consultado a 25-04-2018

Fig. 26– September, Gerhard Richter, 2005, óleo sobre tela, 52,1 x 71,8 cm, Museum of Modern Art, New York. Fonte: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/death-9/september-13954>, consultado a 25-05-2018

3 – Campo de possibilidades

Figs. 27-62 – imagens de trabalhos do autor (2017-18)

4.1 - Notas para uma compreensão do espaço do Convento da Madre de Deus de Monchique, no Porto

Fig. 1 - Joaquim Villanova, Pátio e fachada do convento da madre de Deus de Monchique, 1833. in: Edifícios do Porto em 1833. . Fonte: <http://4.bp.blogspot.com/-JtEYdigcLwE/VMqsfBCXXGI/AAAAAAAAATFU/MDgncvYmFA/s1600/CONVENTO%2BDE%2BMONCHIQUE%2B-%2BP%C3%81TIO%2B-DESENHO%2BDE%2BJ.%2BVILLANOVA.jpeg>, consultado a 12-11-2017

Fig. 2– Detalhe de uma vista panorâmica do Porto desenhada por Pier Maria Baldi, em 1669, onde é visível o Convento. . Fonte: Branco, L. A., Sousa, P. P., & Cardoso, P. (2013). Estudo Histórico-Arquitectónico - Parcela do Extinto Convento de Monchique - Porto. Documento não publicado.

Fig. 3 – O pátio do Convento de Monchique em ruínas. Fonte: http://3.bp.blogspot.com/-feDiDxiMzQw/VM_cmxCHfI/AAAAAAAAATIo/TcEGHbmpYfE/s1600/CONVENTO%2BDE%2BMONCHIQUE%2B-%2BESTADO%2BACTUAL%2BDA%2BCAPELA.png, consultado a 12-11-2017

Fig. 4 – vista Geral do Convento de Monchique por Volta de 1862. Fonte: <http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/344752/?q=convento+de+monchique%C2%B4>, consultado a 14-01-2018

Fig. 5 – Vista do Torreão Poente e de parte do tecto da igreja. Fonte: <http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/344293/?q=convento+de+monchique%C2%B4>, consultado a 14-01-2018

Fig. 6- Altar-mor da Igreja de Jesus, Setúbal. Diogo Boitaca, 1490-c. 1500. Fonte: http://infocul.pt/wp-content/uploads/2016/07/igreja_convento_jesus_01.jpg, consultado a 12-11-2017

Fig. 7 - Igreja de Nossa Senhora do Pópulo, Caldas da Rainha. Mateus Fernandes, 1485-1500/1505. . Fonte: http://www.prof2000.pt/users/avcultor/Postais3/CaldasRainha4/499_CaldasRainha.jpg, consultado a 12-11-2017

Fig. 8- Igreja de Nossa Senhora da Pena, Sintra. Trata-se de uma Capela quinhentista, de dimensões modestas. O altar de Pedra, da Autoria de Nicolau de Chanterenne, foi realizado entre 1529 e 1532. Este autor foi uma das figuras essenciais na introdução dos modelos renascentistas em Portugal, e uma referência para João de ruão, presumível autor do retábulo de pedra do convento de Monchique. Fonte: http://www.parquesdesintra.pt/wp-content/uploads/2013/09/PPNP105_002_EMIGUS-Capela.jpg, consultado a -12-11-2017

Fig. 9 – Portal da igreja da Madre de Deus de Monchique. Fonte: Branco, L. A., Sousa, P. P., & Cardoso, P. (2013). Estudo Histórico-Arquitectónico - Parcela do Extinto Convento de Monchique - Porto. Documento não publicado.

Fig. 10 – João de Ruão, Portal da Igreja da Atalaia, Vila Nova da Barquinha. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/54/Igreja_atalaia_portal.jpg, consultado a 14-12-2017

Fig. 11 - Vista do Portal do Convento de Monchique Já entaipado, vendo-se ainda presentes todos os elementos que o constituíam. Neste período, o pátio do convento esteve coberto, e afecto a actividades industriais. Fonte: <http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/344336/?q=convento+de+monchique%C2%B4>, consultado a 14-01-2018

Figs. 12 e 13 – aspecto do portal da igreja por volta de 2002. Em baixo, detalhe de um elemento escultórico do portal. Nestas imagens, para além de se atestar a pobre conservação do portal, pode ver-se ainda a ausência de alguns elementos decorativos que imagens cronologicamente anteriores ainda mostram. Imagens obtidas por Joaquim Jaime Ferreira-Alves, para o seu artigo, “Elementos para a história do Extinto Convento da Madre de Deus de Monchique”, publicado na revista da Faculdade de Letras, 2002

Figs. 14 e 15 – Detalhe dos medalhões do portal, representando um busto masculino, e outro feminino. Estes bustos em sido identificados com as figuras de Adão e Eva, e ainda com a figura dos fundadores, Pedro da Cunha Coutinho, e Dona Beatriz de Vilhena, respectivamente. Imagens de 2002, obtidas por Joaquim Jaime Ferreira-Alves, para o seu artigo, “Elementos para a história do Extinto Convento da Madre de Deus de Monchique”, publicado na revista da Faculdade de Letras, 2002

Fig. 16 – Vista de um pormenor do interior de um portal da igreja do convento de Monchique, em ruínas, estilo renascentista, século XVI. Obra de Diogo de Castilho. Os altares laterais renascentistas da igreja. seguem um modelo semelhante a este, com uma decoração menos exuberante. Os mesmos foram posteriormente cobertos por talha dourada no século XVIII. Fonte: <http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/344339/?q=convento+de+monchique%C2%B4>, consultado a 14-01-2018.

Fig. 17 – Capela-mor da Igreja de Santa Clara, Porto. Fonte: http://ruralea.com/wp-content/uploads/2015/09/9377210231_2a2a02e86b_o-2-e1442717936254.jpg, consultado a 12-11-2017

Fig. 18 – Igreja de Jesus, Aveiro. Fonte: <https://cdn.olhares.pt/client/files/foto/big/504/5047723.jpg>, consultado a 12-11-2017

Fig. 19 - abóbada da Capela-mor da igreja de São João de Santa Cruz. A abóbada da Capela-mor do convento de Monchique seguiria um modelo muito semelhante a este. Fonte: http://coimbra.preguicamagazine.com/wp-content/uploads/2013/07/bpi_6707.jpg, consultado a 12-11-2017

Fig. 20 – Azulejo Hispano-árabe do século XVI, proveniente do Convento de Monchique. Museu Nacional de Soares dos Reis. Fonte: <http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/344841/?q=convento+de+monchique%C2%B4>, consultado a 14-01-2018

Fig. 21 - Revestimento de azulejos no claustro de Nossa Senhora da Pena (actual Palácio nacional da Pena), Sintra, c. 1520. São expectáveis azulejos semelhantes a estes, na sua colocação e na forma de revestimento das paredes da Capela-mor primitiva. Fonte: https://fotos.web.sapo.io/i/o9313c548/14757371_6wyB8.jpeg, consultado a -01-2018

Fig. 22 – João de Ruão, retábulo da vida da Virgem, séc. XVI, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra. João de Ruão é apontado como possível autor do altar-mor do Convento de Monchique. Seria expectável a presença neste espaço de um altar semelhante ao que aqui se apresenta. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a0/Jo%C3%A3o_de_Ru%C3%A3o_Ret%C3%A1bulo_Vida_da_Virgem_sec_XVI_IMG_8312.jpg, consultado a 12-11-2017

Fig. 23 – João de Ruão, Retábulo da Misericórdia de Pinhel. Fonte: http://portugaldelesales.pt/wp-content/uploads/2017/03/CC_retabulo.jpg, consultado a 14-12-2017

Fig. 24 - João de Ruão – (2.º quarto do séc. XVI). Retábulo do Sacramento, Capela do Espírito Santo, Igreja Paroquial de Travanca de Oliveira de Azeméis. (fotografia de A. Nogueira Gonçalves). Fonte: <http://www.prof2000.pt/users/avcult/aveidistrito/Boletim16/Imagens/Page36.jpg>, consultado a 14-12-2017

Fig. 25 – João de Ruão, Capela do Sacramento, Igreja de Cantanhede. Fonte: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/static/data/cache/39/5b/395b80c0f48c844c12847bde806a2605.jpg>, consultado a 14-12-2017

Fig. 26 -João de Ruão, Retábulo da Varziela. Fonte: <http://static.panoramio.com/photos/large/46914627.jpg>, consultado a 14-12-2017

Fig. 27 -João de Ruão, Retábulo de São Marcos, Igreja de São Salvador, Coimbra. Fonte: http://3.bp.blogspot.com/-OkdF_nTXQ_Y/UXFIYZJoO2I/AAAAAAAAAPns/4oEPZh2_1-Y/s1600/DSCF5442.JPG, consultado a 14-12-2017

Fig. 28 - Pedra Tumular do fundador, hoje no Museu Nacional de Soares dos Reis (detalhe de uma pintura do autor). Esta pedra estaria colocada no chão da Capela-mor. Nela pode ler-se: “ESTA SEPULTVRA HE. DOS MVI MAGNIFICOS SENHORES PEDRO DA (CVNHA COVTINHO E DE) BRITIZ DE VILHANNA SVA MOLHER” -. imagem do autor.

Fig. 29 – transcrição da gravação presente na pedra tumular dos Fundadores do Convento de Monchique. Fonte: Branco, L. A., Sousa, P. P., & Cardoso, P. (2013). Estudo Histórico-Arquitectónico - Parcela do Extinto Convento de Monchique - Porto. Documento não publicado.

Figs. 30, 31 e 32 – pedras tumulares, outrora na nave da igreja do convento de Monchique: duas lápides sepulcrais (a primeira na parede ao lado do cruzeiro, 4 palmos de altura por três de largura; a outra, no pavimento da igreja), e um fragmento de lápide

Brasonada. Desenhos de Joaquim Manuel Teixeira Marinho (1885), reproduzidos no estudo de Pedro Vitorino, "Notas de arqueologia Portuense (segunda parte) - Ainda o Convento de Monchique"

Fig. 33 - vista do interior da Capela-mor a partir da parede do altar. Fonte: Branco, L. A., Sousa, P. P., & Cardoso, P. (2013). Estudo Histórico-Arquitectónico - Parcela do Extinto Convento de Monchique - Porto. Documento não publicado.

Fig. 34 - Detalhe da parede poente da Capela-mor. Podem ver-se entaipadas todas as aberturas desta parede. O restante espaço de parede disponível poderia servir como suporte para trabalho de talha dourada. Fonte: Branco, L. A., Sousa, P. P., & Cardoso, P. (2013). Estudo Histórico-Arquitectónico - Parcela do Extinto Convento de Monchique - Porto. Documento não publicado.

Fig. 35 - Fotografia de Américo Teixeira Lopes sobre a abóbada do Convento de Monchique, já em considerável estado de ruína, 1926. Na fotografia pode ainda ver-se o espaço do pátio ocupado por construções. Branco, L. A., Sousa, P. P., & Cardoso, P. (2013). Estudo Histórico-Arquitectónico - Parcela do Extinto Convento de Monchique - Porto. Documento não publicado.

Fig. 36 - abóbada do Refeitório do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Obra do mesmo autor do convento de Monchique, do mesmo período, e com a mesma configuração. Fonte:

Figs. 37 e 38 - duas vistas do interior da igreja em ruínas, quando ainda possuía abóbada. Fotografias de Américo Teixeira Lopes. Fonte: Branco, L. A., Sousa, P. P., & Cardoso, P. (2013). Estudo Histórico-Arquitectónico - Parcela do Extinto Convento de Monchique - Porto. Documento não publicado.

Fig. 39 - Arranque da abóbada da Igreja do Convento de Monchique. Feixe de nervuras assente em mísula cilíndrica com ornamentação renascentista. Além do arranque da abóbada de Diogo de Castilho, pode ver-se nesta fotografia parte de uma parede que corta este elemento arquitectónico, e divide a nave da Igreja em duas partes, e que terá sido erguida no século XVIII. Cliché da colecção Vitorino Ribeiro. Fonte: <http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/344767/?q=convento+de+monchique%C2%B4>

Fig. 40 - Vista da estrutura de um tramo da abóbada da Igreja do Convento de Monchique. Fonte: <http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/344764/?q=convento+de+monchique%C2%B4>, consultado a 14-01-2018

Fig. 41 - Brasão de Armas de Pedro da Cunha Coutinho e de Beatriz de Vilhena que figurava sobre o portal da igreja do Convento de Monchique. O mesmo brasão era repetido como chave de fecho dos dois tramos da abóbada da igreja. Fonte: Branco, L. A., Sousa, P. P., & Cardoso, P. (2013). Estudo Histórico-Arquitectónico - Parcela do Extinto Convento de Monchique - Porto. Documento não publicado.

Fig. 42 - Brasão de armas do rei D. Manuel I numa das Faces da Torre de Belém (fachada sul), Lisboa. Um brasão semelhante a este poderia figurar algures na Igreja do Convento de Monchique. Fonte: https://st2.depositphotos.com/1006054/5280/i/950/depositphotos_52807867-stock-photo-coat-of-arms-of-king.jpg consultado a 14-12-2017

Figs. 43, 44, 45, 46 - Quatro altares de talha dourada, provenientes da igreja do Convento de Monchique. actualmente conservados na igreja Matriz de São Mamede de Infesta. Fonte: Branco, L. A., Sousa, P. P., & Cardoso, P. (2013). Estudo Histórico-Arquitectónico - Parcela do Extinto Convento de Monchique - Porto. Documento não publicado.

Fig. 47 - Altar-mor da igreja de São Mamede de Infesta. Este altar terá sido o altar-mor da igreja do Convento de Monchique. Por não caber completamente na sua nova localização, o seu topo terá sido amputado. Fonte: <http://2.bp.blogspot.com/-WimYrmCeAow/VMqxgget65I/AAAAAAAAATGk/U46arpwx6Zc/s1600/IGREJA%2BDE%2BS.%2BMAMEDE%2BINFESTA%2B-%2BALTAR-MOR.jpg> consultado a 12-11-2017

Fig. 48 - Capela-mor da igreja de São Pedro de Miragaia. Parte da talha que reveste as paredes deste altar é proveniente da Igreja do Convento de Monchique. Fonte: <https://repositorio-tematico.up.pt/bitstream/10405/1106/2/109116-Porto-Interior%20Igreja%20S.%20Pedro%20Miragaia.jpg>, consultado a 12-11-2017

Fig. 49 - Pia baptismal da Igreja do Convento de Monchique. Esta pia encontra-se hoje na igreja Matriz de São Mamede de Infesta. Fonte: Branco, L. A., Sousa, P. P., & Cardoso, P. (2013). Estudo Histórico-Arquitectónico - Parcela do Extinto Convento de Monchique - Porto. Documento não publicado.

Fig. 50 - Coro alto da Igreja de Jesus, Aveiro. Fonte: <http://www.viajecomigo.com/wp-content/uploads/2016/08/Coro-Alto-Museu-de-Aveiro-Santa-Joana-Princesa-%C2%A9-Viaje-Comigo.jpg>, consultado a 12-11-2017

Fig. 51 - Bartolomé Estebán Murillo, A morte de Santa Clara (detalhe), séc. XVIII, óleo sobre tela. Fonte: <https://images.fineartamerica.com/images-medium-large-5/the-death-of-saint-clare-bartolome-esteban-murillo.jpg>, consultado a 09-01-2018

Fig. 52 - parede do coro da Igreja do Convento de Monchique. Esta parede já não existe, tendo sido demolida. A fotografia mostra a sua estrutura em pedra, que receberia a porta dos confessionários, os dois órgãos, as grades, e ornamentos de carácter semelhante á parede que é apresentada na igreja de Santa Clara, no Porto.

Fig. 53 - Parede do coro da Igreja de Santa Clara, Porto. Fonte: http://ruralea.com/wp-content/uploads/2015/09/9383107206_fba294b19d_o-2-e1442717870569.jpg, consultado a 11-2017

Fig. 54 – Portal Manuelino Proveniente do Claustro do Convento de Monchique. Museu Nacional de Soares dos Reis (2016). Imagem do Autor.

Fig. 55 – Gravura de Caetano Alberto, reproduzida no estudo de Pedro Vitorino, “Notas de Arqueologia Portuense (segunda parte) – Ainda o Convento de Monchique”, com a seguinte legenda: «Lavadouro no extinto convento de Monchique». Quadro a óleo de Manuel de Macedo, segundo desenho do autor.

Fig. 56 - Refeitório do convento de Monchique (2017). Imagem do autor

Figs. 57 e 58– vistas do interior de uma das dispensas do convento de Monchique (2017). Imagens do autor

Fig. 59 - desenho de um portal interior, manuelino, entaipado, pertencente ao convento (desenho do arq. F. Oliveira Ferreira para a obra “Notas de Arqueologia Portuense”, de Pedro Vitorino, pág., 233)

Fig. 60 - o estado em que se apresenta o mesmo portal da imagem anterior, em 2017. Imagem do autor

Fig. 61 - A outra face do mesmo portal, com um programa decorativo mais complexo. Este portal, de uma pequena capela, situa-se na base do mirante que servia de Campanário á igreja, dando acesso ao claustro. originalmente seria mainelado, não sendo hoje visível o mainel. Fonte: <http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/344334/?q=convento+de+monchique%C2%B4>, consultado a 14-01-2018

Fig. 62 – Portal do claustro do Convento de Monchique. Fonte: Branco, L. A., Sousa, P. P., & Cardoso, P. (2013). Estudo Histórico-Arquitectónico - Parcela do Extinto Convento de Monchique - Porto. Documento não publicado.

Fig. 63 – proposta de reconstituição da planta do Claustro do Convento de Monchique. Desenho realizado para o Estudo histórico arquitetónico – Parcela do extinto convento de Monchique – Porto. Fonte: Branco, L. A., Sousa, P. P., & Cardoso, P. (2013). Estudo Histórico-Arquitectónico - Parcela do Extinto Convento de Monchique - Porto. Documento não publicado.

Fig. 64– Vista geral do Convento de Monchique á data da visita ás suas ruínas (2017). Imagem do autor

Figs. 65 a 170 - desenhos e pinturas do autor (2017-18) – desenhos de reportagem, hipóteses de reconstituição e trabalhos finais relativos ao espaço do Convento de Monchique. Imagens do autor

Fig. 171 – Igreja do Convento de Monchique num bilhete postal ilustrado. Vista tomada a partir do pátio do convento, antes da transformação do espaço para fins industriais. A fotografia corresponderá ao aspecto em que Sousa Reis terá encontrado o edifício. A imagem apresenta alguns elementos desaparecidos. Da esquerda para a direita, podemos ver o portal, ainda com a porta original, e sobre ele, a escultura de Nossa Senhora mencionada por Sousa Reis. Ambos foram entaipados. Ao lado, destes, a galeria coberta que ligava a sacristia ao púlpito, e que terá sido demolida. É ainda possível ver uma escadaria e portal de acesso á ala norte dos Dormitórios, e sobre estes, uma loggia. Todos estes se encontram actualmente entaipados, á excepção da sacristia. Fonte: <http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/47518/?q=convento+de+monchique%C2%B4>, consultado a 14-01-2018

4.2 - O Edifício da primitiva igreja Patriarcal de Lisboa: Uma reconstituição especulativa

Fig. 1 – Detalhe de uma vista do terreiro do Paço, c. 1750. É possível ver nesta imagem a torre da Patriarcal. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Paço_da_Ribeira#/media/File:Terreiro_do_Pa%C3%A7o_antes_do_Terramoto_de_1755.png, consultado a 11-04-2018

Fig. 2 – Vista do terreiro do Paço, Francisco Zuzarte (atribuído), 1ª metade do séc. XVIII (c. 1750), tinta da china com aguada sobre papel, 48 x 67,5 cm, Museu de Lisboa, Palácio Pimenta. Fonte: http://www.museudelisboa.pt/fileadmin/museu_lisboa/user_upload/2_de.jpg, consultado a 11-04-2018

Fig. 3 – Vista do Terreiro do Paço, anónimo, c. 1750, óleo sobre madeira. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Paço_da_Ribeira#/media/File:Terreiro_do_Pa%C3%A7o_antes_do_Terramoto_de_1755.png, consultado a 11-04-2018

Figs. 4 e 5 – Duas páginas do Libro degli abozzi di disegni delle commissioni che si fanno in Roma per ordine della Corte (Álbum Weale). Uma das páginas apresenta a peça que se mandou executar (ex: custódia da Capela de São João Baptista), e a outra apresenta as suas despesas. Fonte: <http://ocorvo.pt/wp-content/uploads/2015/09/Folio-Album-Weale-2.jpg>; <http://ocorvo.pt/wp-content/uploads/2015/09/Folio-Album-Weale-1.jpg>, consultados a 11-04-2018

Fig. 6 - Ruínas da Praça Patriarcal. Versão colorida de uma gravura de Jacques Philippe Le Bas (1707-1783), segundo desenhos de Paris e Pedgache. Fonte: <http://lisboadeantigamente.blogspot.pt/2016/11/e-tudo-o-terramoto-levou-grande-capela.html>, consultado a 12-04-2018

Fig. 7 – Proposta de reconstrução esquemática de Nuno Senos, para a planta do paco da Ribeira. A capela de São Tomé (identificada no n.º 3), foi a primeira Capela real deste palácio. Fonte: Martinho, Bruno A. “O Paço Da Ribeira Nas Vésperas Do Terramoto.” Universidade Nova de Lisboa, 2009.

Fig. 8 - azulejo Manuelino de corda seca, representando a esfera armilar. Fonte: <https://artes123.webnode.pt/album/galeria/cordaseca-jpg/>, consultado a 23-04-2018

Fig. 9 - Capela do Paço Real da vila de Sintra. Fonte: <http://www.cosasquesemerecenun10.com/palacio-de-sintra-fuera-de-temporada/>, consultado a 23-04-2018

Fig. 10 – O lava pés aos pobres de D. João V (na sala dos Tudescos), Guillaume Francois Laurent Debrie, 1748, gravura, coleção M. Mattos Perez, Estoril. Com as devidas alterações e adaptações, esta terá sido a sala onde, de 1581 a 1610, funcionava a Capela Real do Paço da Ribeira. Fonte: Martinho, Bruno A. “O Paço Da Ribeira Nas Vésperas Do Terramoto.” Universidade Nova de Lisboa, 2009.

Fig. 11 - Gravura da cidade de Lisboa cerca de 1598 (detalhe), para o Civitates Orbis Terrarum, de Georg Braun e Franz Hogenberg,. Não sendo uma vista rigorosa do espaço, retrata, no entanto, o local onde estaria construída a Capela Real manuelina. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/af/Lisbon_in_1598.jpg, consultado a 10-04-2018

Fig. 12 - Mapa de Lisboa de 1650 (detalhe), da autoria de João Nunes Tinoco. Fonte: http://purl.pt/4503/3/cc-1081-a_JPG/cc-1081-a_JPG_24-C-R0150/cc-1081-a_0001_1_p24-C-R0150.jpg, consultado a 12-04-2018

Fig. 13 – Interior da Igreja da Misericórdia de Viana do Castelo. Fonte: <http://www.scmviana.pt/contactos.html>, consultado a 10-04-2018

Fig. 14 – Projecto de fachada e planta central, Filippo Juvarra, 1707, pena e aguarela sobre papel, 100 x 71 cm. Academia Nacional S. Lucas, Roma – coleção dos desenhos de arquitectura – arquivo Histórico. Fonte: A Encomenda Prodigiosa: Da Patriarcal à Capela de São João Baptista, Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga

Fig. 15 - Basílica de Superga (1717-1731), Filippo Juvarra. Fonte: <http://thermag2016.com/wp-content/uploads/2015/12/Superga.jpg>, consultado a 10-04-2018

Fig. 16 – Esboço para o Palácio Real e Igreja Patriarcal de Lisboa (levante), Filippo Juvarra, 1719, desenho a pena e pincel, tinta castanha e aguarela, 18 x 26,7 cm. Palazzo Madama – Museo Civico d’Arte Antica, Turim. Fonte: A Encomenda Prodigiosa: Da Patriarcal à Capela de São João Baptista, Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga

Fig. 17 – Esboço para o palácio real e Igreja Patriarcal de Lisboa (levante), Filippo Juvarra, 1719, desenho a pena e tinta castanha e aguarela, 14,8 x 28,5 cm. Palazzo Madama – Museo Civico d’Arte Antica, Turim. Fonte: A Encomenda Prodigiosa: Da Patriarcal à Capela de São João Baptista, Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga

Fig. 18 – Esboço para o palácio real e Igreja Patriarcal de Lisboa (mezzo giorno), Filippo Juvarra, 1719, desenho a pena e tinta castanha. Quadricula a lapis, 15,8 x 29,9 cm. Palazzo Madama – Museo Civico d’Arte Antica, Turim

Figs. 19 e 20 – Duas vistas da Capela Mor da Sé de Évora: Uma para a publicação Archivo Pittoresco (11.º Ano, n.º 13, 1868), e uma fotografia actual. Fonte: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ArquivoP/1868/TomoXI/N13/N13_item1/index.html; <https://www.pinterest.pt/pin/574771971167921738/>, consultado a 10-04-2018

Fig. 21 - Vista do interior da igreja de São Domingos em 1949. Fonte: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPAArchives.aspx?id=092910cf-8eaa-4aa2-96d9-994cc361eaf1&RRN=16393, consultado a 23-04-2018

Fig. 22 – Vista do interior da igreja de São Domingos depois do incêndio de 1959. Fonte: <http://2016.openhouselisboa.com/places/igreja-de-sao-domingos/>, consultado a 23-04-2018

Fig. 23 – Ratificação do Casamento de D. Luís e D. Maria Pia, anónimo, 1862, Museu da Cidade, Lisboa. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f5/Ratificação_do_Casamento_do_Rei_D._Luís_e_D._Maria_Pia.png, consultado a 23-04-2018

Fig. 24 – O Baptizado do Rei D. Carlos, Teta van Elven, c. 1863, óleo sobre tela, Palácio Nacional da Ajuda. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Baptizado_de_D._Carlos.png, consultado a 10-04-2018

Fig. 25 – Incêndio da Patriarcal, (Praça do Príncipe Real), 1769, João Pedro Ludovice. Fonte: <https://osaldahistoria.blogs.sapo.pt/o-homem-que-roubou-e-incendiou-a-3620>, consultado a 10-04-2018

Fig. 26 - Planta da segunda Igreja Patriarcal, delineada por João Pedro Ludovice, e executada por Cappitão Eugénio dos Santos, entre 1755 e 1759, tinta sépia e aguadas amarelas ; 61,40x43,50 cm. Fonte: <http://purl.pt/27765/2/>, consultado a 10-04-2018

Fig. 27 - Mosteiro de São Bento da Saúde, Museu de Lisboa (Maqueta de Lisboa antes do Terramoto de 1755). Fonte:

<http://patrimoniocultural.cm-lisboa.pt/lxconventos/ficha.aspx?t=i&id=602>, consultado a 10-04-2018

Fig. 28 - Igreja e Mosteiro de São Vicente de Fora. Fotografia de Eduardo Portugal, a.f. C.M.L. Fonte: https://fotos.web.sapo.io/i/odd13631e/19672855_qjDig.jpeg, consultado a 10-04-2018

Fig. 29 - Estudo cenográfico de átrio com colunas salomónicas, Giovanni Galli Bibiena, c. 1755, tinta da china e bistre ; 37,5x48,1 cm. Biblioteca Nacional de Portugal. Fonte: purl.pt/22462/2/, consultado a 08-04-2018

Fig. 30 - Planta da Real Barraca da Ajuda (detalhe representando a Capela Real), Giovanni Carlo Bibiena, c. 1755-60, tinta da china e aguadas, 131 x 72,5 cm. Biblioteca Nacional de Portugal. Fonte: <http://purl.pt/22450/2/>, consultado a 08-04-2018

Fig. 31 – Torre da Capela Real da Ajuda, ou Torre do Galo. Fonte: http://www.cm-lisboa.pt/uploads/pics/tt_address/lxi-2021-01.jpg, consultado a 10-04-2018

Fig. 32 – Interior da Basílica de São Pedro, Roma, Giovanni Paolo Panini (1691 – 1765), 1756-1757, óleo sobre tela, 164.1 x 235.5 cm. Boston Athenaeum, Boston. Fonte: <https://www.bostonathenaeum.org/about/publications/selections-acquired-tastes/giovanni-paolo-panini-interior-st-peters-rome-1756-1757>, consultado a 10-04-2018

Fig. 33 – Interior da Igreja de Santo António dos portugueses, Roma. Fonte: <https://www.romeing.it/chiesa-di-santantonio-in-campo-marzio/>, consultado a 10-04-2018

Fig. 34 – Interior da Igreja do Menino Deus, Lisboa. (Julho 2011) fotografia de Rui Gaudêncio. Fonte: http://fugas.publico.pt/Noticias/291038_turismo-de-portugal-propoe-a-descoberta-do-barroco, consultado a 10-04-2018

Fig. 35 – Interior da Basílica de Mafra. Fonte: www.tvi24.iol.pt/sociedade/nossa-senhora-da-soledade/descobertos-manuscritos-em-manto-de-nossa-senhora-da-basilica-de-mafra, consultado a 10-04-2018

Fig. 36 - Interior da Igreja de São Roque, Lisboa. © Santa Casa da Misericórdia de Lisboa <https://images.turismoenportugal.org/Igreja-de-Sao-Roque.jpg>, consultado a 11-04-2018

Fig. 37 – Capela de São João Baptista, Igreja de São Roque, Lisboa. Fonte: http://www.snpcultura.org/tvb_triptico_Espirito_Santo.html, consultado a 11-04-2018

Fig. 38 - Modelo da Capela de São João Baptista. G. Palmes, ebanista; Fochetti e Voyet, pintores; G. Nicoletti, miniaturista. 1744/47. Nogueira policromada e dourada, pintura s/cobre. Fonte: http://www.snpcultura.org/tvb_triptico_Espirito_Santo.html, consultado a 11-04-2018

Fig. 39 - Capela de São João Baptista na Igreja de São Roque em Lisboa - Desenho de Barclay e gravura de Hildibrand. Fonte: <http://lisboasos.blogspot.pt/2012/04/capela-de-sao-joao-baptista-na-igreja.html>, consultado a 11-04-2018

Fig. 40 – Alçados frontal e lateral da Capela, Luigi Vanvitelli, desenho à pena e lápis. Arquivo da Biblioteca de Reggia di Caserta. Fonte: Rodrigues, M. J. (1988). *A Capela de São João Baptista e as suas colecções*. Edições Inapa.

Fig. 41 – Arco exterior e planta da Capela, Luigi Vanvitelli, desenho à pena e lápis. Arquivo da Biblioteca de Reggia di Caserta. Fonte: Rodrigues, M. J. (1988). *A Capela de São João Baptista e as suas colecções*. Edições Inapa.

Fig. 42 – Alçado frontal da Capela de São João Baptista, Luigi Vanvitelli, desenho à pena e lápis. Arquivo da Biblioteca de Reggia di Caserta. Fonte: http://www.snpcultura.org/tvb_triptico_Espirito_Santo.html, consultado a 11-04-2018

Fig. 43 – Desenho do altar da Capela de São João Baptista. (desenho nº 50 do Álbum Weale). Fonte: Vale, T.L. (Ed.).(2015). *De Roma para Lisboa: Um album para o Rei Magnânimo*. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa

Fig. 44 – proposta de reconstituição virtual da Patriarcal, vista a partir do Terreiro do Paço. Fonte: <https://setimacolina.files.wordpress.com/2010/11/terreiro-do-paco-1.jpg>, consultado a 12-04-2018

Fig. 45 – Proposta de reconstituição da praça Patriarcal – vista parcial da fachada da Basílica Patriarcal. Fonte: <https://lisbon-pre-1755-earthquake.org/galeria-de-imagens/nggallery/project-images/3d-models-remodellation-july-2010/thumbnails/page/2/>, consultado a 23-04-2018

Fig. 46 – proposta de reconstituicao do largo da Patriarcal, segundo Bruno Martinho. Fonte: Martinho, Bruno A. “O Paço Da Ribeira Nas Vésperas Do Terramoto.” Universidade Nova de Lisboa, 2009.

Fig. 47 – Portal da Igreja de São Domingos, no Rossio (portal original da Patriarcal). Fonte: <http://nospassosdepeessoa.blogspot.pt/2014/01/3-rua-das-portas-de-santo-antao.html>, consultado a 23-04-2018

Fig. 48 - Fachada da Basílica, desenho de Machado de Castro. Fonte: http://www.palaciomafra.gov.pt/pt-PT/Colecoes/colecoes_outras/ContentList.aspx, consultado a 12-04-2018

Fig. 49 - Fachada da igreja de São Roque. Fonte: <http://planetportugal.blogspot.pt/2010/01/igreja-de-sao-roque.html>, consultado a 12-04-2018

Fig. 50 - proposta de reconstituição do complexo arquitetónico do palácio da Ribeira nas vésperas do terramoto, segundo Bruno Martinho. e neste conjunto que se insere a Basílica patriarcal e as dependências do Patriarca. A legenda desta imagem indica as fontes de informação que permitiram a reconstituição do conjunto. Fonte: Martinho, Bruno A. "O Paço Da Ribeira Nas Vésperas Do Terramoto." Universidade Nova de Lisboa, 2009.

Fig. 51 – planta da Basílica Patriarcal, posterior a 1755, desenho a tinta da china, aguada cinzenta, 64 x 34,8 cm. Biblioteca da Ajuda, Lisboa. Fonte: Vale, T.L. (Ed.).(2015). De Roma para Lisboa: Um album para o Rei Magnânimo. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa

Figs. 52 e 53 – Capela Mor da Basílica de Mafra, e Capela Mor da Igreja de São Domingos (antes do incêndio de 1959), no Rossio, Lisboa. Estas duas obras, assim como a Capela Mor da Sé de Évora, foram desenhadas por Ludovice. A partir destas, podemos prever opções estéticas que provavelmente se repetiriam no altar da Basílica Patriarcal, tais como a organização espacial dos elementos do altar, a preferência pelo uso de pedras policromadas, e uma linguagem semelhante à do barroco romano. Fonte: https://www.google.pt/search?biw=1138&bih=515&tbm=isch&sa=1&ei=KvXMWteAJof9UvLmrsGJ&q=altar+mafra&oeq=altar+mafra&gs_l=psy-ab.3...32429.33594.0.33982.6.6.0.0.0.0.264.1141.0j1j4.5.0...0...1c.1.64.psy-ab..1.3.781...0j0i30k1.0.YJriCSCzTPw#imgrc=Ba2C5glY7aNP8M; consultado a 10-04-2018

Fig. 54 – planta da Basílica Patriarcal (detalhe da Capela Mor), posterior a 1755, desenho a tinta da china, aguada cinzenta, 64 x 34,8 cm. Biblioteca da Ajuda, Lisboa. Fonte: Vale, T.L. (Ed.).(2015). De Roma para Lisboa: Um album para o Rei Magnânimo. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa

Fig. 55 - Speculum Romanae Magnificentiae: Reunião Papal na Capela Sistina, Ambrogio Brambilla, 1958, água-forte sobre papel, 53,5 x 39,5 cm, Metropolitan Museum of Art. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ec/Speculum_Romanae_Magnificentiae-_A_Papal_Gathering_in_the_Sistine_Chapel%2C_Michelangelo%27s_Last_Judgement_on_the_back_wall%3B_the_crowd_looks_on_through_a_screen_MET_DP856841.jpg, consultado a 10-04-2018

Fig. 56 - Frontal de altar com cena do Apocalipse. Antonio Arrighi. Roma 1744 - 1750. Prata branca repuxada e cinzelada, bronze dourado e lápis-lazúli, 230 x 112. Museu de São Roque, Lisboa. Fonte: <http://4.bp.blogspot.com/-vZd2f5IFIEw/Uj4JbcwAmRI/AAAAAAAKEU/uo--OjvbMJA/s1600/7.jpg>, consultado a 09-04-2018

Fig. 57 – Estudo para um Frontal de altar da Patriarcal (?), representando temas antonianos, João Frederico Ludovice, 1ª metade do século XVIII, desenho, aguadas de claro-escuro, aguarela e sépia, com toques de guache branco, 25,5 x 42,7 cm. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa

Figs. 58-64- desenhos de Tocheiros e Castiçais para a Patriarcal e Capela de São João Baptista (da esq. para a direita):

(58) Desenho de tocheiro com as armas patriarcais, 1ª metade do século XIX, desenho à pena a tinta da china, sombreado a lápis, 125 x 30 cm, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa; (59) Desenho de Tocheiro, João Frederico Ludovice, 1ª metade do século XVIII, desenho à pena, aguada de tinta da china, 141,6 x 54 cm, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. Fonte: A Encomenda Prodigiosa: Da Patriarcal à Capela de São João Baptista, Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga;

(60) Desenho de um dos castiçais da banqueta da Capela de São João Baptista, Antonio Arrighi (nº 26 do Álbum Weale); (61) Desenho de um dos Castiçais da Banqueta de uso solene na Capela de São João Baptista, Angelo Spinazzi (n. 51 do Álbum Weale); (62) Desenho de um dos tocheiros monumentais da Capela de São João Baptista, Giuseppe Gagliardi (nº 52' do Álbum Weale); (63) Desenho de um dos 30 castiçais destinados à exposição do Santíssimo na capela de São João Baptista, Paolo de Alessandris, Pietro Bertetti, Giovanni Battista Carosi, Lorenzo Pozzi, Francesco princivalle e Carlo Tantardini (nº 73 do Álbum Weale); (64) Desenho de um dos dois Castiçais de credência (nº 74 do Álbum Weale).

Fonte: Vale, T.L. (Ed.).(2015). De Roma para Lisboa: Um album para o Rei Magnânimo. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa

Figs. 65 e 66 - Apóstolos São Paulo e São Pedro, João Frederico Ludovice (atribuído), e António Nunes das Neves, c. 1720-1742, prata. Museu Nacional Machado de Castro, Diocese de Coimbra, Sé Nova. Fonte: http://2.bp.blogspot.com/-2c2N4vUa5-4/UdQ5FmKUvfl/AAAAAAAG1E/pZxHlffJtx0/s1600/IMG_3337.JPG, http://2.bp.blogspot.com/-qhG3qE0ys8/UdQ5EjRwAMI/AAAAAAAG08/nNxp5GVI_o/s1600/IMG_3336.JPG, consultado a 11-04-2018

Fig. 67 – Banqueta de altar da Sé de Lisboa, Urbano Bartalesi, c. 1710, prata dourada, Cruz: 228 x 73 cm; Tocheiros: entre 102 e 106 x 36 x 34 cm; tocheiro Episcopal: 113 x 38 x 38 cm. Sé Patriarcal de Lisboa. Fonte: http://4.bp.blogspot.com/-rplzMV62-34/UdQ4_N4i8rl/AAAAAAAG0U/104DrjoTUfc/s1200/IMG_3320.JPG, consultado a 11-04-2018

Fig. 68 – Desenho de uma das lâmpadas para o lampadário da Capela de São João Baptista, da autoria de Simone Miglié. Desenho nº 81 do Álbum Weale. Fonte: Vale, T.L. (Ed.).(2015). De Roma para Lisboa: Um album para o Rei Magnânimo. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa

Figs. 69 e 70 – Projecto para três lâmpadas (central e laterais) e respectivas correntes (para uso solene na Capela de São João Baptista), prata dourada, Francesco Beislach e Filippo Tofani (desaparecidas). Desenhos 63 e 64 do Álbum Weale. Fonte: Vale, T.L. (Ed.).(2015). De Roma para Lisboa: Um album para o Rei Magnânimo. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa

Fig. 71 – Desenho da estrutura do lampadário da Capela de São João Baptista, da autoria de Giuseppe Ricciani. desenho nº 78 do Álbum Weale. Fonte: Vale, T.L. (Ed.).(2015). De Roma para Lisboa: Um album para o Rei Magnânimo. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa

Fig. 72 – Lampadário com três lâmpadas, para uso quotidiano, Simone Miglié, bronze dourado e prata. Capela de São João Baptista, Igreja de São Roque, Lisboa. Fotografia de Mario Novais. Fonte Rodrigues, M. J. (1988). *A Capela de São João Baptista e as suas colecções*. Edições Inapa.

Fig. 73 – Assunção da Virgem, Agostino Masucci, 1732, óleo sobre tela, 550 x 280 cm. Altar Mor da Sé de Évora. Fonte: Quieto, P.P. (1990). *D João V de Portugal – A sua influência na arte italiana do século XVIII*. Lisboa-Mafra: Elo

Fig. 74 – Anunciação, Agostino Masucci, 1742, óleo sobre tela. Minneapolis Institute of Art, Minneapolis. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Agostino_Masucci_-_The_Annunciation_-_62.47_-_Minneapolis_Institute_of_Arts.jpg, consultado a 23-04-2018

Fig. 75 – Pentecostes, mosaico de Mattia Moretti, segundo composição de Agostino Masucci, Capela de São João Baptista, Igreja de São Roque, Lisboa. Fonte http://www.snpcultura.org/tvb_triptico_Espirito_Santo.html, consultado a 11-04-2018

Fig. 76 – porta da Capela Mor sa sé de Evora. Fonte: <http://1.bp.blogspot.com/-IKT2kW7BqhA/VlcrPpqiwiMI/AAAAAAAAOhg/zPBt1hX5NYg/s1600/Evora%2B1.JPG>, consultado a 10-04-2018

Fig. 77 - Uma das portas da Capela de São João Baptista. Fonte: https://3.bp.blogspot.com/-EqKe2SuOJMs/UtADIm_IHII/AAAAAAAAOwU/fwr7iOYLM-o/s1600/capela-sao-joao-baptista-sao-roque-lisbon.jpg. Consultado a 10-04-2018

Fig. 78 - Armas Reais de Portugal, desenhadas para a Capela de São João Baptista, na Igreja de São Roque, Lisboa, João Frederico Ludovice, 1744. Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Armas_Reais_-_Capela_de_São_João_Baptista,_Igreja_de_São_Roque_\(João_Frederico_Ludovice,_1744\).png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Armas_Reais_-_Capela_de_São_João_Baptista,_Igreja_de_São_Roque_(João_Frederico_Ludovice,_1744).png), consultado a 12-04-2018

Fig. 79 - Projecto para o Monograma Real de D. João V de Portugal, para a Capela de São João Baptista, na Igreja de São Roque, Lisboa, João Frederico Ludovice, 1744. Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cifra_de_D._João_V_-_Capela_de_São_João_Baptista,_Igreja_de_São_Roque_\(João_Frederico_Ludovice,_1744\).png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cifra_de_D._João_V_-_Capela_de_São_João_Baptista,_Igreja_de_São_Roque_(João_Frederico_Ludovice,_1744).png), consultado a 12-04-2018

Fig. 80 – Desenho das Armas Reais de Portugal da autoria de Domenico Giovannini, destinadas ao arco de entrada da Capela de São João Baptista. Dessenho nº 20 do Álbum Weale. Fonte: Vale, T.L. (Ed.).(2015). *De Roma para Lisboa: Um album para o Rei Magnânimo*. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa

Fig. 81 – Desenho do altar da Capela gregoriana da Basílica de São Pedro do Vaticano, preparada para a exposição do Santíssimo. Desenho nº 4 do Álbum Weale. Fonte: Vale, T.L. (Ed.).(2015). *De Roma para Lisboa: Um album para o Rei Magnânimo*. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa

Fig. 82 – Planta da Basílica Patriarcal (detalhe da Capela do Santíssimo), posterior a 1755, desenho a tinta da china, aguada cinzenta, 64 x 34,8 cm. Biblioteca da Ajuda, Lisboa. Fonte: Vale, T.L. (Ed.).(2015). *De Roma para Lisboa: Um album para o Rei Magnânimo*. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa

Fig. 83 – Projecto para ornatos do sacrário, de metal dourado, prata e lápis lazuli, da autoria de Antonio Arrighi, para a Capela de São João Baptista (desaparecido). Desenho nº 27 do Álbum Weale. Fonte: Vale, T.L. (Ed.).(2015). *De Roma para Lisboa: Um album para o Rei Magnânimo*. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa

Fig. 84 – Projecto para tabernáculo (maquineta para a custódia aquando da exposição do Santíssimo sacramento) de prata dourada, da autoria de Antonio Arrighi, para a Capela de São João Baptista (desaparecido). Desenho nº 28 do Álbum Weale. Fonte: Vale, T.L. (Ed.).(2015). *De Roma para Lisboa: Um album para o Rei Magnânimo*. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa

Fig. 85 – Planta da Basílica Patriarcal (detalhe da Capela da Sagrada Família), posterior a 1755, desenho a tinta da china, aguada cinzenta, 64 x 34,8 cm. Biblioteca da Ajuda, Lisboa. Fonte: Vale, T.L. (Ed.).(2015). *De Roma para Lisboa: Um album para o Rei Magnânimo*. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa

Fig. 86 – Sagrada Família, Agostino Masucci, 1721, óleo sobre tela, 654 x 288 cm. Palacio Nacional de Mafra. Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sagrada_Familia_\(1721\)_-_Agostino_Masucci_\(Palácio_Nacional_de_Mafra\).svg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sagrada_Familia_(1721)_-_Agostino_Masucci_(Palácio_Nacional_de_Mafra).svg), consultado a 12-04-2018

Fig. 87 - Sagrada Família, Vieira Lusitano, 1730, óleo sobre tela, 6,92 x 3,17 cm. Palacio Nacional de Mafra. Fonte: Quieto, P.P. (1990). *D João V de Portugal – A sua influência na arte italiana do século XVIII*. Lisboa-Mafra: Elo

Fig. 88 – Planta da Basílica Patriarcal (detalhe da nave central e altares laterais), posterior a 1755, desenho a tinta da china, aguada cinzenta, 64 x 34,8 cm. Biblioteca da Ajuda, Lisboa. Fonte: Vale, T.L. (Ed.).(2015). *De Roma para Lisboa: Um album para o Rei Magnânimo*. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa

Fig. 89 - Altar da Capela Corsini, Basílica de Sao Joao de Latrao, Roma. Fonte: <https://www.pinterest.pt/pin/301741243760781256/>, consultado a 14-04-2018

Fig. 90 – Altar de Sao Jeronimo, Basílica de Sao Pedro, Vaticano. Fonte: <http://stpetersbasilica.info/Altars/StJerome/StJerome-fcp.jpg>, consultado a 14-04-2018

Fig. 91 – Composição pictórica para o Baptistério da Patriarcal, da autoria de Sebastiano Conca. Desenho nº 89 do Álbum Weale. Fonte: Vale, T.L. (Ed.).(2015). De Roma para Lisboa: Um album para o Rei Magnânimo. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa

Fig. 92 – Desenho da moldura em mármore para o quadro do Baptismo de Cristo, da autoria de Pietro Paolo Rotolone. Desenho nº 91 do álbum Weale. Fonte: Vale, T.L. (Ed.).(2015). De Roma para Lisboa: Um album para o Rei Magnânimo. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa

Fig. 93 – Desenho da moldura e par de anjinhos tenentes de uma coroa em metal para o quadro do Baptismo de Cristo do Baptistério da Patriarcal, da autoria de Giuseppe Ricciani Desenho nº 90 do Álbum Weale. Fonte: Vale, T.L. (Ed.).(2015). De Roma para Lisboa: Um album para o Rei Magnânimo. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa

Fig. 94 - Baptismo de Cristo, Mosaico de Mattia Moretti segundo pintura de Masucci, na Capela de São João Baptista, Igreja de São Roque, Lisboa. Fonte: http://www.snpcultura.org/tvb_triptico_Espirito_Santo.html, consultado a 09-04-2018

Fig. 95 - Baptismo de Cristo (detalhe), Mosaico de Mattia Moretti segundo pintura de Masucci, na Capela de São João Baptista, Igreja de São Roque, Lisboa. Fonte: http://1.bp.blogspot.com/-8AEIsOsZZVI/Uj4Dnu2ok1I/AAAAAAAAAKDK/ol_XbE9S8tg/s1600/1.jpg, consultado a 09-04-2018

Fig. 96 – Pia Baptismal, Luigi Vanvitelli, 1743, desenho à pena a tinta sépia, aguarelado a ouro brunido, realçado a têmpera branca e diversas cores, 42 x 31 cm. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. Fonte: A Encomenda Prodigiosa: Da Patriarcal à Capela de São João Baptista, Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga

Fig. 97 – Pia Baptismal de Sao Pedro do Vaticano.

Fig. 98 – Pia Baptismal para a Patriarcal. desenho n 87 do Album Weale. Fonte: Vale, T.L. (Ed.).(2015). De Roma para Lisboa: Um album para o Rei Magnânimo. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa

Fig. 99 – Desenho do pavimento do Baptistério da Patriarcal, da autoria de Pietro Paolo Rotolone. Desenho nº 93 do Álbum Weale. Fonte: Vale, T.L. (Ed.).(2015). De Roma para Lisboa: Um album para o Rei Magnânimo. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa

Fig. 100 - Planta da Basílica Patriarcal (detalhe do piso sob a tribuna), posterior a 1755, desenho a tinta da china, aguada cinzenta, 64 x 34,8 cm. Biblioteca da Ajuda, Lisboa. Fonte: Vale, T.L. (Ed.).(2015). De Roma para Lisboa: Um album para o Rei Magnânimo. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa

Fig. 101 – Tribuna da Basílica de Mafra, Mafra. Fonte: <http://lh6.ggpht.com/DDqWeSMlbrA/TynlrMjkBnl/AAAAAAAAQwI/ll1ulO4ELEI/s1600-h/Convento%252520de%252520MAFRA%252520-%252520Gloria%252520shizaka%252520-46%252520h%25255B11%25255D.jpg>, consultado a 23-04-2018

Fig. 102 – Tribuna da Igreja de Santo Antonio de Lisboa, Lisboa. Fonte: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=686158&page=5&langid=5>, consultado a 23-04-2018

Fig. 103 – Tribuna da Capela do Palacio Nacional de Queluz, Sintra. Fonte: <http://picportugal.com/en/maps/item/national-palace-and-gardens-of-queluz.html>, consultado a 23-04-2018

Fig. 104 – Tribuna da Igreja de Sao Roque, Lisboa (detalhe de uma fotografia de Vítor Oliveira). Fonte: <https://www.flickr.com/photos/vitor107/8095165938>, consultado a 24-04-2018

Fig. 105 – Desenho do mosaico do Pavimento da Capela de São João Baptista, do mosaicista Enrico Enuè e seus colaboradores. Desenho nº 11 do Álbum Weale. Fonte: Vale, T.L. (Ed.).(2015). De Roma para Lisboa: Um album para o Rei Magnânimo. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa

Fig. 106 - Mosaico do Pavimento da Capela de São João Baptista, Igreja de São Roque, Lisboa. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chão_em_mosaico_da_Capela_de_São_João_Baptista.png, consultado a 23-04-2018

Fig. 107 – Nave central da Basílica de São Pedro do Vaticano. Fonte: www.venetouno.it/media/immagall/big/navata_centrale.jpg, consultado a 09-04-2018

Fig. 108 – Chão da capela Sistina, realizado em mosaico cosmati, ou cosmatesco. É possível que esta opção de pavimento tenha sido utilizada em alguns espaços da Patriarcal. Fonte: <https://www.romewise.com/vatican-museum-must-sees.html>, consultado a 10-04-2018

Fig. 109 – Perspectiva da abóbada da Capela de São João Baptista, Igreja de São Roque, Lisboa. Fotografia de Mario Novais. Fonte Rodrigues, M. J. (1988). A Capela de São João Baptista e as suas colecções. Edições Inapa.

Fig. 110 – Projecto para um tecto da Capela Patriarcal (?), (estudo para tecto com brasões representando a justiça e a caridade), 1ª metade do século XVIII, desenho, aguadas a amarelo e bistre. 45,8 x 37,5 cm. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa. Fonte: A Encomenda Prodigiosa: Da Patriarcal à Capela de São João Baptista, Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga:

Fig. 111 – Abóbada da igreja da Madre de Deus de Xabregas, Lisboa. Imagem do autor

Fig. 112 - Tecto da Capela Paulina do Palácio do Quirinal, Roma. Fonte: <http://hotelcolumbia.com/en/concerts-at-quirinale-palace/>, consultado a 09-04-2018

Fig. 113 - Capela Paulina do Palácio Quirinal, Roma. Fonte: <http://www.massimolistri.com/en/catalogo/detail/17-Quirinale#lg=1&slide=4>, consultado a 09-04-2018

Fig. 114 – Projecto para as grades da Basílica de Mafra, Garnier, Antoine Sébastien Slodtz e Guillaume Sautray, c. 1730 (?), desenho a tinta da china com aguadas amarelas e bistre, 52,9 x 35,2 cm. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa. Encomenda de D. João V. Hoje restam apenas as grades da capela do Santíssimo Sacramento, tendo desaparecido as grades da Capela Mor. Fonte: <http://purl.pt/25931/2/>, consultado a 09-04-2018

Fig. 115 – Projecto de grades de Bronze para a Capela Mor da Patriarcal, da autoria de Antonio Arrighi. desenho nº 93 do Àlbum Weale. Fonte Vale, T.L. (Ed.).(2015). De Roma para Lisboa: Um album para o Rei Magnânimo. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa

Fig. 116 – projecto de grades de bronze para a Patriarcal, João Frederico Ludovice, 1ª metade do século XVIII, desenho á pena a tinta sépia, aguarelado a verde e ouro brunido, 26,8 x 23 cm. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. Fonte: A Encomenda Prodigiosa: Da Patriarcal à Capela de São João Baptista, Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga

Fig. 117 – projecto de grades de bronze para a Patriarcal, da autoria de Giovanni Paolo Zapatti. Desenho n. 95 do Àlbum Weale. Fonte: Vale, T. L. (2014, Janeiro). Entre castiçais, vasos, bustos de santos e estátuas de apóstolos: Cerimonial e aparato barroco do altar da Patriarcal joanina. Cadernos Do Arquivo Municipal, 1(Lisboa Joanina (1700-1755), 223-250.

Fig. 118 – Projecto para a grade de uma das Capelas da Patriarcal, da autoria de Antonio Montauti. Desenho nº 96 do Àlbum Weale. Fonte: Vale, T.L. (Ed.).(2015). De Roma para Lisboa: Um album para o Rei Magnânimo. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa

Fig. 119 – Desenho de grade para uma das capelas da Patriarcal, da autoria de Matteo Piroli. Desenho n. 94 do Àlbum Weale. Fonte: Vale, T.L. (Ed.).(2015). De Roma para Lisboa: Um album para o Rei Magnânimo. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa

Fig. 120 - Projecto de grades de bronze para o Baptistério da Patriarcal, Andrea Valladier, 1744-47, desenho a pena e tinta castanha, aguarelado a sépia e rosa sobre lápis negro, 44,5 x 65,8 cm. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. Fonte: A Encomenda Prodigiosa: Da Patriarcal à Capela de São João Baptista, Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga

Fig. 121 – projecto de grades de bronze para o Baptistério da Patriarcal. Desenho n. 87 do Àlbum Weale. Fonte: Vale, T.L. (Ed.).(2015). De Roma para Lisboa: Um album para o Rei Magnânimo. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa

Fig. 122 – São Gonçalo de Amarante, António André, óleo sobre tela. Museu de Aveiro. Para a Patriarcal, a pintura de São Gonçalo poderia seguir de perto esta composição, embora no presente caso, a configuração trapezoidal se deva à adaptação desta pintura a uma circunscrição arquitectónica. Fonte: <https://joanaemp Portugal.files.wordpress.com/2015/04/santo.jpg>, consultado a 11-04-2018

Fig. 123 - Martírio dos Santos Veríssimo, Máxima e Julia, Garcia Fernandes, 1530, têmpera sobre madeira. Museu Carlos Machado, Ponta Delgada. Fonte: www.preguntasantor.es/wp-content/uploads/2014/09/martirio_fernandez1.jpg, consultado a 11-04-2018

Fig. 124 - São Dâmaso, Juan Carreño de Miranda, 1685, óleo sobre tela, 206 x 109 cm, Ayuntamiento (Casa de la Villa), Madrid. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Juan_Carreño_de_Miranda_028.jpg, consultado a 11-04-2018

Fig. 125 – Martírio de Santa Engrácia, Bartolomé Bermejo, 1474-78, óleo sobre madeira, 92,5 x 52 cm, Museo de Bellas Artes de Bilbao. Embora esta seja uma das mais importantes obras dedicadas a este episódio, parece improvável que a composição deste tema para a patriarcal se apropriasse de aspectos desta pintura para o efeito. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bartolomé_Bermejo_-_The_Flagellation_of_St_Engracia_-_Google_Art_Project.jpg, consultado a 11-04-2018

Fig. 126 – São Vicente, Diogo de Contreiras, séc. XVI, óleo sobre madeira, 122 x 92 cm. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Diogo_de_Contreiras_-_São_Vicente.jpg, consultado a 11-04-2018

Fig. 127 – São Vicente Mártir, André Reinoso, c. 1620-30. Museu de Lamego. Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:São_Vicente_Mártir_\(c._1620-30\)_-_André_Reinoso_\(Museu_de_Lamego\).png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:São_Vicente_Mártir_(c._1620-30)_-_André_Reinoso_(Museu_de_Lamego).png), consultado a 11-04-2018

Fig. 128 – Santo Inácio de Loyola. Fonte: https://2.bp.blogspot.com/-Wib6wGZWkjM/VRDS2zO-ZqI/AAAAAAAAAF6A/XjUN_sO9D5g/s1600/Santo%2BInácio.jpg, consultado a 11-04-2018

Fig. 129 - Aparição da Beata Sancha à Beata Teresa e Beata Mafalda, André Gonçalves, c. 1735-40, óleo sobre tela. Igreja do Menino Deus, Lisboa. Fonte: <https://www.bensculturais.com/app365/imagem.php?i=17-06-2013.jpg>, consultado a 11-04-2018

Fig. 130 – Planta da primeira Patriarcal, e complexo patriarcal anexo, c. 1755, tinta da china e aguadas, 43x60,50 cm, Biblioteca Nacional de Portugal. Fonte: <http://purl.pt/21741/2/>, consultado a 10-04-2018

Fig. 131 – Detalhe da Sacristia na Planta da primeira Patriarcal, e complexo patriarcal anexo, c. 1755, tinta da china e aguadas, 43x60,50 cm, Biblioteca Nacional de Portugal. Fonte: <http://purl.pt/21741/2/>, consultado a 10-04-2018

Fig. 132 – Planta da Sacristia da Basílica Patriarcal, posterior a 1755, desenho a tinta da china, aguada cinzenta, 33,5 x 24,7 cm. Biblioteca da Ajuda, Lisboa. Fonte: A Encomenda Prodigiosa: Da Patriarcal à Capela de São João Baptista, Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga

Fig. 133 – Sacristia da igreja de São Roque, Lisboa. Fonte: <https://1.bp.blogspot.com/-P7BpKyVt--I/WZfKCSXorVI/AAAAAAAAAKr0/pSRu51Naf4GPEGBoNwrAn3tKp4zFAP2gClcBGAs/s1600/Lisboa%2BSacristia%2Bdo%2BMuseu%2Bde%2BS%2BRoque%2BGoogle%2BA%2BC%2B02.jpg>, consultado a 10-04-2018

Fig. 134 – Pietá (segundo Abrecht Durer), s.d, desenho à pena a tinta preta sobre papel creme, colado sobre papel marfim, 24,4 x 18,9 cm, Art Institute of Chicago. A obra de pintura da autoria de Durer que se conservava na Sacristia da patriarcal poderia seguir uma composição semelhante á que é apresentada por este desenho. Fonte: <https://lakeimagesweb.artic.edu/iiif/2/c1c35f75-d598-6be0-bd66-4e13a639f317/full/!800,800/0/default.jpg>, consultado a 22-04-2018

Fig. 135 – Detalhe da Capela da Conceição, na Planta da primeira Patriarcal, e complexo patriarcal anexo, c. 1755, tinta da china e aguadas, 43x60,50 cm, Biblioteca Nacional de Portugal. Fonte: <http://purl.pt/21741/2/>, consultado a 10-04-2018

Fig. 136 – Imaculada Conceição, Agostino Masucci,

Fig. 137 – imaculada Conceição, Agostino Masucci, 1736, Sanguinea, 36,4 x 19,5 cm. Museu Nacional de Budapeste. Fonte: Quieto, P.P. (1990). D João V de Portugal – A sua influência na arte italiana do século XVIII. Lisboa-Mafra: Elo

Fig. 138 – lado esquerdo do transepto da Basílica de São Pedro do Vaticano. A estrutura termina com um recorte semicircular, possivelmente semelhante ao que se poderia ver na Capela da Conceição. Fonte: https://www.google.pt/search?biw=1138&bih=515&tbm=isch&sa=1&ei=63_RWqjGluUr74oYAC&q=capella+gregoriana+vaticano&oq=capella+gregoriana+vaticano&gs_l=psy-ab.3...4938831.4946741.0.4946914.27.21.0.6.6.0.196.2632.6j14.20.0...0...1c.1.64.psy-ab..1.18.2261...0j0i67k1j0i30k1j0i8i30k1j0i24k1.0.YGDv6F4xlyE#imgrc=3HiFN-hKticGIM;, consultado a 14-04-2018

Figs. 139 e 140 – duas vistas da torre da Patriarcal. Detalhes da gravura de Zuzarte, e de uma pintura anónima, c. 1750. (Fonte: ver legenda imagens 2 e 3)

Figs. 141 e 142 – A Torre da Patriarcal e a Torre do Relógio, de Canevari, segundo desenhos anónimos (anteriores a 1755?) publicados em 1925 por Sequeira. Fonte: Martinho, Bruno A. “O Paço Da Ribeira Nas Vésperas Do Terramoto.” Universidade Nova de Lisboa, 2009.

Fig. 143 – Detalhe do Pátio da Capela, na Planta da primeira Patriarcal, e complexo patriarcal anexo, c. 1755, tinta da china e aguadas, 43x60,50 cm, Biblioteca Nacional de Portugal. Fonte: <http://purl.pt/21741/2/>, consultado a 10-04-2018

Fig. 144 – Proposta de reconstituição do Pátio da Capela. Fonte: <https://lisbon-pre-1755-earthquake.org/galeria-de-imagens/nggallery/project-images/3d-models-remodellation-july-2010/thumbnails/page/2/>, consultado a 23-04-2018

Fig. 145 – Proposta de reconstituicao do patio da Capela, segundo Bruno Martinho, Fonte: Martinho, Bruno A. “O Paço Da Ribeira Nas Vésperas Do Terramoto.” Universidade Nova de Lisboa, 2009.

Fig. 146 – Detalhe do Palácio do Patriarca, na Planta da primeira Patriarcal, e complexo patriarcal anexo, c. 1755, tinta da china e aguadas, 43x60,50 cm, Biblioteca Nacional de Portugal. Fonte: <http://purl.pt/21741/2/>, consultado a 10-04-2018

Fig. 147 – Proposta de reconstituição do Palácio do Patriarca, baseada na gravura de Jacques Philippe Le Bas. Fonte: <https://lisbon-pre-1755-earthquake.org/galeria-de-imagens/nggallery/project-images/ribeira-das-naus-october-2012/thumbnails/>, consultado a 22-04-2018.

Fig. 148 – Sala Regia, Vatican City, 1985, James L. Stanfield. Fonte: <https://onlineonly.christies.com/s/timeless-national-geographic-celebrated-taschen-books/sala-regia-vatican-city-1985-40/2764>, consultado a 14-04-2018

Fig. 149 – Ruínas da ópera do Tejo após o terramoto de 1755, Jacques Philippe Le Bas, 1757, gravura. Do lado direito desta imagem, um alçado apoiado por estacas corresponde á fachada voltada a sul do palácio Patriarcal. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/Ruinadas_da_Ópera_do_Tejo_após_o_Terramoto_de_1755_-_Jacques_Philippe_Le_Bas%2C_1757.png, consultado a 23-04-2018

Fig. 150 – Detalhe da Capela Paulina, na Planta da primeira Patriarcal, e complexo patriarcal anexo, c. 1755, tinta da china e aguadas, 43x60,50 cm, Biblioteca Nacional de Portugal. Fonte: <http://purl.pt/21741/2/>, consultado a 10-04-2018

Fig. 151 – Corte transversal de uma capela, João Frederico Ludovice, meados do séc XVIII, desenho á pena sobre papel com aguada de tinta da china. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. Fonte: Vale, T.L. (Ed.).(2015). De Roma para Lisboa: Um album para o Rei Magnânimo. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa

Fig. 152 - Capela Paulina do Vaticano. Fonte: http://www.snpcultura.org/vol_capela_paulina_vaticano_restaurada.html, consultado a 09-04-2018

Figs. 153 -210 – Desenhos e pinturas das propostas de reconstituição, 2018. Imagens do autor.

Fig. 211 – Praça do Município de Lisboa. Este lado da praça, onde está hoje a fachada dos Paços do concelho e da Igreja de São Julião, corresponde ao local onde estava a fachada da Basílica Patriarcal. Fonte: <http://www.lisbonne-idee.pt/p3574-praca-municipio-brilha-com-pacos-concelho.html>, consultado a 22-04-2018

Anexos:

- a) - As representações da arquitectura portuguesa em documentos visuais

- b) - “Da Fábrica que Faleceu à cidade de Lisboa”

As representações da arquitectura portuguesa em documentos visuais

Introdução

Na qualidade de objectos alocados no tempo, respondendo ao seu paradigma, as imagens constituem um importante testemunho das realidades que nos antecedem. Do mesmo modo, os documentos escritos veiculam outro tipo de informações, codificadas de outro modo, e que também estão sujeitas ao paradigma do seu próprio tempo. É com base nesta premissa que procurei ver em obras de arte aspectos documentais.

A natureza das formas de representação que podem servir como documento varia, de acordo com a tipologia, o uso, o período cronológico, o local geográfico, o grau de compromisso com a realidade observada, os meios tecnológicos de execução, o posicionamento filosófico, estético, político, simbólico etc... As informações que se podem extrair estarão, portanto, vinculadas a estes factores, que fazem das representações objectos parciais – na medida em que a sua neutralidade não é um critério operativo (em nenhuma circunstância, estas representações são neutras).

Para grande surpresa, constatei que, na qualidade das fontes de informação, a questão se encontra consideravelmente mais desenvolvida no campo do desenho do que na pintura, havendo razões justificáveis para tal. A imagem correspondente á pintura é a de uma encenação das ideias formuladas em primeira instância no campo do desenho, lugar onde verdadeiramente a questão se desenvolve.

A maior parte dos autores que podem servir como referência iconográfica para a documentação de obras de arquitectura modificadas ou desaparecidas em Portugal não é, muitas vezes, julgada ou apreciada segundo esse prisma e, em grande parte dos casos corresponde a nomes de pouca presença ou projecção no panorama artístico. A pouca influencia destes autores, ou até mesmo o anonimato das obras faz destes documentos objectos subterrâneos, na medida em que não se integram no imaginário histórico-artístico português. Haverão eventualmente algumas excepções, como por exemplo Francisco de Holanda, mas mesmo este viu o potencial da sua obra desperdiçado. Pode, contudo, efectuar-se uma breve revisão histórica das fontes documentais portuguesas que nos chegam, de modo a observar alguns dos constrangimentos operativos. A comparação desta revisão com os critérios que lhe estão associados conseguirá, de modo não exaustivo, transmitir os constrangimentos associados a essas representações. Para além deste levantamento existirão certamente outros documentos de que não se dá razão no presente texto. Por exemplo, apenas dá conta do actual território português. Os territórios ultramarinos conquistados desde o século XV terão uma expressão diferente da que é aqui anunciada e, como tal, não são referidos. Assim sendo, o que proponho aqui é uma revisão muito pessoal da produção artística que contenha pistas acerca da representação de obras de arquitectura ao longo da História de Portugal.

Palavras-chave: arquitectura portuguesa; desenho; Pintura; documento; Reconstituição; interpretação; Ruína; Parque Temático Patrimonial

Das origens da ocupação humana às origens da Nacionalidade

Tendo em conta a longa história da ocupação humana da península ibérica não valerá de muito mencionar os vestígios iconográficos que essa ocupação nos tenha deixado. O paradigma civilizacional seria outro, a definição do território seria diferente, e a passagem do tempo foi retirando contexto a esses fragmentos sobreviventes. Uma arqueologia mais ou menos amadora que tomou lugar no século XIX, será responsável por perdas ou extravios que dificultaram a tarefa do estudo arqueológico em alguns casos. Ao mesmo tempo, é fonte de informação acerca de certas obras entretanto perdidas. Hoje, se quisermos obter imagens destas realidades antepassadas, teremos de as (re)criar. É no campo da arqueologia que elas acontecem. São consequência da análise dos vestígios e hipóteses que sugerem. Por exemplo, consegue adivinhar-se o aspecto aproximado, anterior ao estado de ruína, de alguns fragmentos da cidade de Conímbriga, porque esta está sujeita ao paradigma arquitectónico romano, sendo possível de prever uma grande parte das opções de construção que desapareceram, através de outras que terão sobrevivido em melhor estado de conservação.

Veja-se o caso do seu fórum romano (ver fig. 1). A sobrevivência parcial da sua configuração, aliada a um desenho possível de prever, permite criar uma maquete elucidativa da sua realidade original, imaculada. As ruínas correspondem, por isso, a uma preservação parcial, que deixa adivinhar um estado de conservação anterior. O seu resultado actual constrói-se de perdas e sobrevivências. Pode assentar-se sobre o que sobrevive, aquilo que se sabe ou intui, dependendo o grau de verdade do grau de rigor. A fragilidade dessas realidades obrigou a que se circunscrevessem, que se isolassem do quotidiano, a que se lhes restringisse acesso, para que pudessem ser estudadas e preservadas, com o mínimo possível de interferências prejudiciais ao processo.

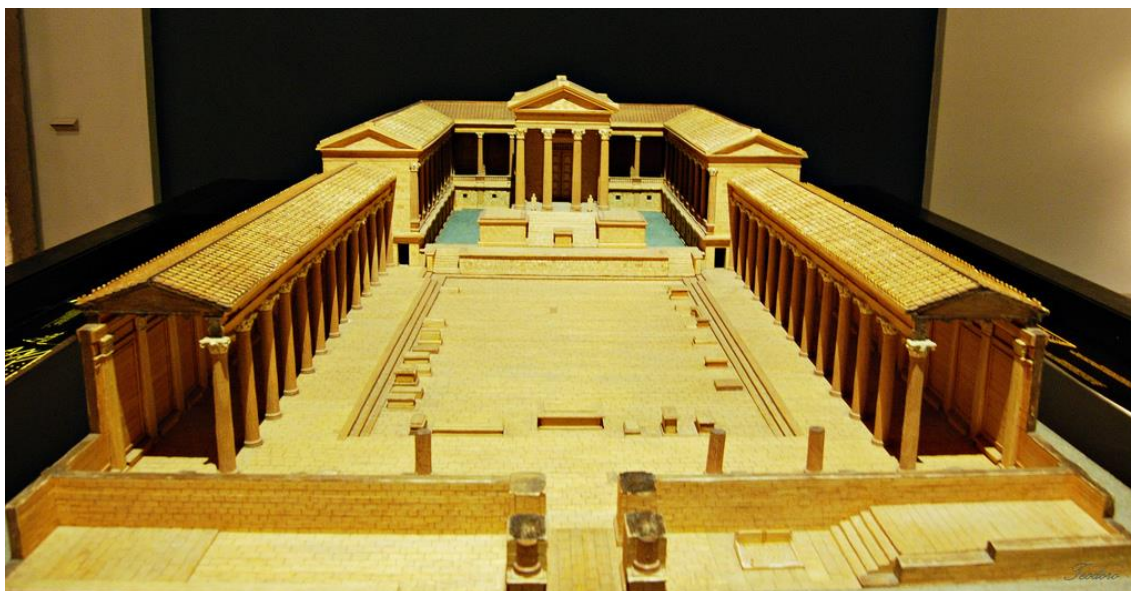


Fig. 1 – Proposta de Reconstituição do Fórum de Conímbriga, no Museu Monográfico de Conímbriga.

É com a reconquista cristã que podemos começar a falar do território nacional, território esse que até então já teria a sua quota parte de história civilizacional para contar. Não quiseram os conquistadores desse território manter os elementos culturais de povos anteriores, com ideologia potencialmente prejudicial para a cristandade. Ficam algumas influências estilísticas que darão expressão á arte mudéjar, e influenciarão alguns elementos do estilo manuelino. Já a redescoberta das ruínas romanas dará expressão aos classicismos, principalmente em Itália.

Porém, no período medieval, não parecem existir representações assinaláveis sobre a arquitectura ou sobre o espaço urbano. A haverem, estarão certamente relacionadas com um contexto e motivação religiosa e política. Por exemplo, veja-se uma iluminura representando a Batalha de Aljubarrota, realizada para um manuscrito por volta de 1480-1483. A batalha acontece em primeiro plano, claramente encenada numa espécie de descampado, para o qual os soldados se dirigem em fila. Como fundo para esta representação, pode ver-se uma paisagem que tem na margem superior esquerda da imagem o que parece ser um Mosteiro da Batalha em construção, imaginado pelo Iluminador, como que antecipando já a vitória portuguesa. O desfaseamento cronológico entre o plano do fundo e o primeiro plano não é um problema, já que ambos cumprem apenas uma função simbólica, e não descritiva. De tal modo que a configuração do Mosteiro não é a que aparece aqui representada. Seria o renascimento e o espírito humanista a despertar o interesse pela representação comprometida do espaço construído.



Fig. 2 - Mestre de Soane Josephus, Batalha de Aljubarrota, c. 1480-1483, têmpera, folha de ouro e tinta dourada sobre pergaminho. J. Paul Getty Museum, Califórnia.

O Renascimento como Modelo



Fig. 3 - Iluminura da Carta de Foral de D. Manuel, para a Cidade de Évora, 1503.

D. Manuel I (1495-1521) seria responsável por uma vasta obra de centralização e modernização do governo de Portugal. Um dos vários exemplos desta intenção é a reforma dos forais, que resultou em 596 novos forais em todo o reino. Em 1503, destaca-se o foral manuelino da cidade de Évora, por exemplo, que contém uma representação daquela cidade. O desenho comete demasiados erros e desproporções, bastando-se apenas como elemento simbólico. O grau de compromisso com a realidade é da ordem do símbolo, podendo distinguir-se claramente no centro da cidade o vulto da sua catedral, alguns edifícios religiosos destacados, e o local do Palácio de D. Manuel, entretanto parcialmente demolido, sendo que a Catedral e Palácio aparecem assinalados por duas bandeiras diferentes, fora de escala. Já as habitações particulares, não oferecendo um grande contributo para a caricatura da cidade, são apresentadas de forma nivelada e fictícia. Como tal, o conjunto é uma realidade inventada, criada para apontar a cidade de Évora através dos seus símbolos, mas não para a documentar visualmente de modo descritivo.



Fig. 4 - A mais antiga vista panorâmica de Lisboa conhecida, iluminura atribuída a António de Holanda, c. 1500-1510. Figura na *Crónica de Dom Afonso Henriques*, de Duarte Galvão (1435-1517). Museu dos Conde de Castro Guimarães, Cascais.

Dois anos depois, em 1505, António de Holanda faria a primeira representação conhecida da cidade de Lisboa - uma iluminura para a *Chronica do Muito Alto e Muito Esclarecido Príncipe D. Afonso Henriques, Primeiro Rey de Portugal*, Manuscrito iluminado de Duarte Galvão. As características apontadas para a representação de Évora também são aqui válidas, mas neste caso, a maior quantidade de símbolos que esta cidade oferece, faz com que o seu grau de compromisso seja maior do que na representação anterior. António de Holanda será ainda responsável por outras iluminuras mais discretas, onde aponta outros trechos ou aspectos de Lisboa



Fig. 5 - A charola de Tomar em 1509. Iluminura manuelina do Livro de Leitura Nova da Estremadura.

Outro exemplo ainda é o da chamada Leitura Nova. Os documentos produzidos no reinado de D. Manuel fazem-se acompanhar por vezes de valiosas iluminuras. Dentre estas, destacam-se duas, em que figura o Convento de Cristo, em Tomar. Enquanto acompanhamento do texto, estas imagens não terão valor narrativo próprio, funcionando como complemento estético e simbólico do material de leitura. No entanto, não deixa de ser curioso o facto de que serão estas as imagens mais antigas de alguns dos monumentos portugueses, que facilmente passarão despercebidas pelo seu carácter submisso na relação com o texto. Não deixam por isso de ser imagens ricas e valiosas, a ter em conta com evidentes reservas quanto às limitações de desenho.



Fig. 6 – Iluminura Capitular onde se pode ver a Charola do Convento de Cristo, em “Da invocação da igreja do convento e do seu fundador” (folio 2).

Mais tarde, entre 1509 e 1510, ainda por iniciativa do rei D. Manuel I, Duarte d’Armas, escudeiro da Casa Real, é incumbido de desenhar os castelos fronteiriços de Portugal. O manuscrito quinhentista, que ficou conhecido como “Livro das Fortalezas”, contém o desenho de 56 castelos fronteiriços do reino de Portugal (sendo excepção o Paço de Sintra, talvez representado pela sua importância). D. Manuel I pretendia, deste modo, inteirar-se do estado de conservação destes, para poder proceder à sua reparação. Para o efeito, o autor visitou, de facto, esses castelos. Os desenhos são uma importante fonte iconográfica sobre os castelos e sobre as povoações onde se inserem, embora não primem pelo rigor e proporção. Além das vistas, o autor representa ainda a “*plantaforma*” (ou planta) da grande maioria dos castelos. Como se pode imaginar, estes desenhos não seriam publicados, já que revelam importante informação estratégica que colocaria em risco estas estruturas.

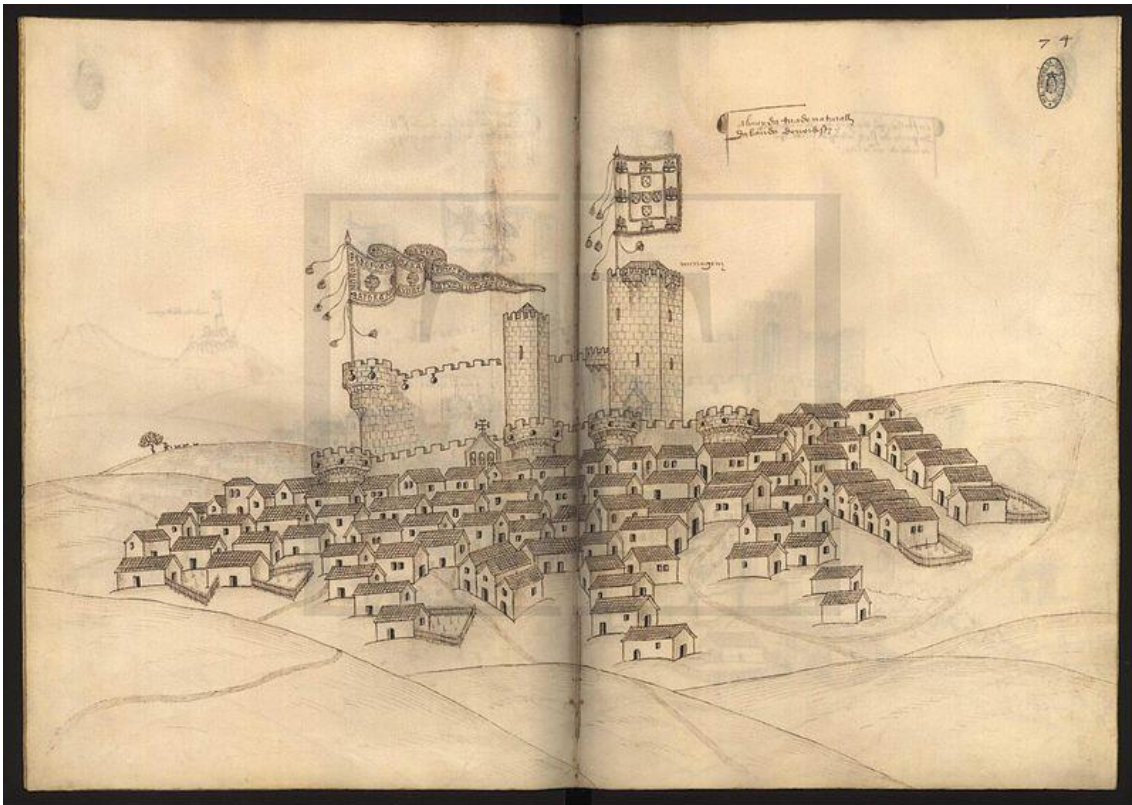


Fig. 7 - Duarte D'Armas, Castelo de Almeida (fols. 73 v. e 74 r.), Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa.

Mais tarde no tempo, já no reinado de D. João III, Francisco de Holanda é incumbido pelo rei de viajar a Itália (entre 1538 e 1541, sensivelmente), com a intenção de desenhar as suas Antigualhas. Esta iniciativa é parte da intenção do monarca de introduzir o renascimento em Portugal. No Norte, haveria de ser o Bispo de Viseu, D. Miguel da Silva, a tentar algo semelhante, com o palacete que construía na Foz do Douro, da autoria de Francesco de Cremona. Este polo renascentista do Porto, proposto por D. Miguel da Silva, não vigorou, tendo a propriedade e igreja anexa sido demolidos por ordem de D. Catarina, para a construção do Castelo da Foz.

O documento resultante da viagem de Francisco de Holanda a Itália, o *Álbum dos desenhos das Antigualhas*, não documenta aspectos da arquitectura portuguesa, mas informa sobre valores modernos á data, que poderiam servir de referência a construções posteriores. Por exemplo, o claustro conhecido como de D. João III, no Convento de Cristo, em Tomar, pode bem ter sido inspirado num desenho de Holanda que representa o Pátio do palácio dos Duques de Urbino.

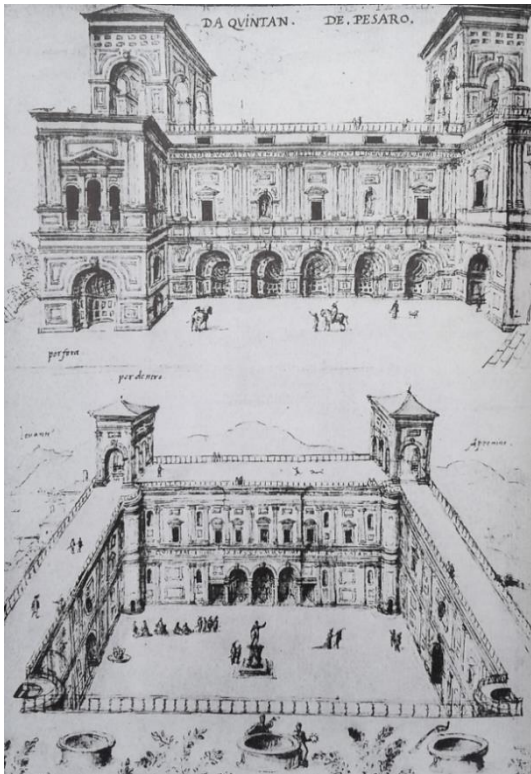
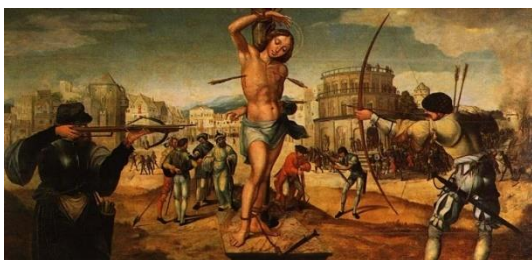


Fig. 8 – Da Quintã de Pesaro (duas vistas) – duplo estudo do Palácio dos Duques de Urbino (f. 44 v) Álbum dos Desenhos das Antiquilhas, Francisco de Holanda.



Fig. 9 – Chegada das Relíquias de Santa Auta ao Mosteiro da Madre de Deus, em Lisboa (Painel do Retábulo de Santa Auta), 1522, óleo sobre madeira de Carvalho, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

Deste modo, entrava em Portugal uma importante influência classicista que viria ajudar a dar expressão ao demorado maneirismo português. Embora a plenitude do espírito humanista tenha sido de curta duração, a influência italiana manter-se-á como o modelo estético mais influente para Portugal até ao século XVIII. Tanto nos desenhos de Duarte D’Armas como nos de Francisco de Holanda, podemos perceber que ambos se destinam à família real. A circulação e produção destas imagens pertence a uma esfera elitista de intelectuais, nobres e artistas, voluntariamente protegida do quotidiano em que se produzem. As obras que se tornam públicas destinam-se aos espaços de culto ou aparato – ambientes encenados e controlados, portanto – e como tal, não se destinam a instruir sobre as questões arquitectónicas aqui levantadas. Na melhor das hipóteses, poderão dar pistas sobre o contexto arquitectónico onde se inseriam, utilizando como fundo edifícios de aspecto contemporâneo à produção da pintura. No entanto, esse compromisso não se efectua com uma paisagem específica, a não ser que, de facto, se justifique. É o caso da pintura que representa a Chegada das relíquias de Santa Auta ao Mosteiro da Madre de Deus, em Lisboa (fig. 9). Aí, podemos ver a Santa em Primeiro plano, e uma procissão de crentes que transportam as relíquias até à igreja. Esta apresenta o portal manuelino que pode de facto ter tido, e ao lado dele, um medalhão de terracota vidrada, da autoria da oficina dos Della Robbia, representando a Nossa Senhora com o menino. Ambos se perderam, embora o portal tenha sido reconstruído no século XIX. Este é um caso raro em que a pintura se compromete com a representação de um edifício real, identificável. Já na pintura de Gregório Lopes, por exemplo, podemos ver como plano de fundo obras de arquitectura inspiradas na paisagem urbana do quotidiano do autor, sem esperar ver nelas uma representação fidedigna de um panorama real. Estes fundos podem servir para mostrar erudição e capacidade de invenção do autor relativa a concepção de espaços construídos.



Damião de Gois, contemporâneo dos nomes referidos, dá-nos uma breve descrição da cidade de Lisboa, onde se apontam os principais edifícios da cidade. Existem outras crónicas contemporâneas desta que informarão sobre valores paralelos a estes. Na falta de imagens, é a partir desses textos e de outros de iniciativa semelhante que poderemos conhecer a Lisboa quinhentista.

Fig. 10 – Gregório Lopes, Martírio de São Sebastião, 1536-38 (de um altar da Charola do convento de Cristo), Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.



Fig. 11 - Gregório Lopes, Salomé apresentando a Cabeça de São João Baptista (detalhe), 1538-39, igreja de São João Baptista, Tomar. O templo que se apresenta em segundo plano nesta pintura, lembra a charola do Convento de Cristo, não se comprometendo com a descrição da fisionomia desse templo. Aqui parece ser proposta uma configuração alternativa, inventada pelo autor da pintura.

O Sismo de 1531

Um sismo ocorrido a 26 de janeiro de 1531, sobre o qual existem poucos documentos, poderá ter sido responsável por alguns danos infraestruturais. Não existe iconografia relativa ao evento. Existe a notícia do sismo, sem detalhes concretos dos seus efeitos. Sabe-se, no entanto que dele resultaram muitas mortes e grandes ruínas. A edificação do Bairro Alto pode mesmo ser uma consequência desse sismo. O mesmo se poderá dizer relativamente às deslocações do rei para Évora, e o investimento cultural que se dá naquela cidade alentejana. O epicentro seria uma falha no baixo Tejo. No entanto, os efeitos deste sismo parecem ter sido subestimados na historiografia portuguesa. Aparentemente, não terá sido muito menos intenso que o de 1755. Aliás, pode até ter sido o sismo de 1755 que, ironicamente, tenha destruído quase toda a documentação disponível sobre este, de 1531.

Pouco depois do sismo, surge um desenho anónimo realizado c. 1540-50, que mostra uma vista panorâmica da cidade de Lisboa. Este desenho, hoje incompleto e parcialmente destruído, conserva-se hoje na Biblioteca da Universidade de Leyden. Nele pode ver-se, com um elevado grau de compromisso, alguns edifícios lisboetas com um detalhe que nem os futuros livros de cidades apresentam. Esta será, talvez, a mais comprometida vista panorâmica de Lisboa, pela sua acuidade visual e atenção ao detalhe.

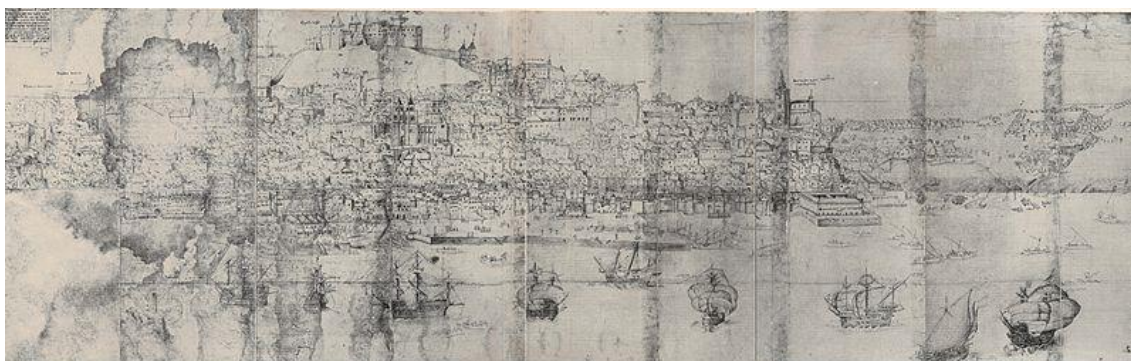


Fig. 12 - Anónimo, Vista de Lisboa, c. 1540-50. Biblioteca da Universidade de Leyden, Holanda.

A Segunda metade do século XVI

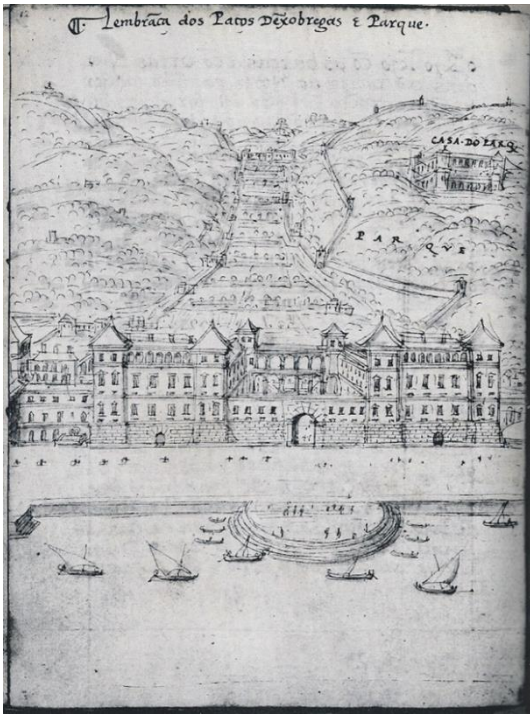


Fig. 13 – Lembrança dos Paços d'Xobregas e Parque. Da Fábrica Que Falece à Cidade de Lisboa, Francisco de Holanda.

Fig. 14 – Fernão Gomes, projecto de tecto para a nave da igreja do Hospital Real de todos os santos, c. 1580-90. Desenho sobre papel branco; lápis e tinta bistre, com aguadas bistre, 52,3 x 66,5 cm. A obra de que este desenho constitui um estudo pode de facto ter existido, não chegando até nós nenhuma outra informação senão esta.



Voltemos a Francisco de Holanda: já no reinado de D. Sebastião, Holanda elabora uma proposta de sua iniciativa, que pretendia ser um “plano director” de obras a realizar ao redor de Lisboa. O Manuscrito reúne um conjunto de desenhos, acompanhados de um texto que tenta justificar a pertinência da obra a realizar. As propostas de arquitectura deste autor ficaram todas por concretizar. O conjunto - texto e desenho -, formam uma espécie de tratado de urbanismo, nas palavras de Jorge Segurado (Holanda, pp.101-102). Esse texto completa os desenhos, ao referir, entre outros dados, o local de implantação do edifício proposto, a importância funcional ou estratégica das suas propostas, ou ainda os materiais de construção sugeridos. Este manuscrito poderá, portanto, assumir-se como um momento inaugural do pensamento urbanístico, embora as ideias formuladas não tenham tido aplicabilidade prática. D. Sebastião terá falecido na Batalha de Alcácer Quibir, o que provocaria problemas de sucessão, a suspensão de obras do seu reinado e a confirmação do desprezo por Francisco de Holanda. D. João III havia sido, de facto, o seu maior impulsionador. Ainda assim, o manuscrito é um valioso testemunho das falências da capital portuguesa no último quartel do século XVI.

Outra obra que se pode aqui lembrar é o projecto para o tecto da igreja de Todos os Santos, desenhado e executado por Fernão Gomes. Este desenho é um estudo do trabalho de pintura a executar naquela igreja, não tendo a obra chegado aos nossos dias. De facto, um incêndio ocorrido na igreja faria com que esta obra existisse apenas cerca de 20 anos. É importante lembrar que existe a situação oposta à de Francisco de Holanda – propostas de obras que se concretizaram, tendo-se perdido a obra. Através dos estudos de encomendas conseguimos ter registo de obras que, de outro modo, não seriam conhecidas. Nesses trabalhos existe potencial de apoio a uma possível reconstituição.

Considerações sobre a Cartografia e sobre o espaço urbano



Fig. 15 – Vista Panorâmica de Lisboa, 1572. *Civitates Orbis Terrarum*.



Fig. 16 – Gravura da cidade de Lisboa cerca de 1598, *Civitates Orbis Terrarum*.



Fig. 17 – Anónimo Flamengo, Chafariz D'El Rei, Alfama, Lisboa, c. 1570-80, óleo sobre madeira, Coleção Berardo.

É apenas no final do século XVI que se começa a tentar construir uma história mais ou menos consistente relativa á representação do território e da arquitectura em Portugal.

O primeiro mapa do território português, que se compromete a assinalar as cidades e vilas com algum rigor, é da autoria de Abraão Ortelius, realizado em 1574, constando no *Theatrum Orbis Terrarum*. A obra complementar desta realizada anos mais tarde, seria o “*Civitates Orbis Terrarum*”, uma colecção de 3 livros com representações das cidades. Com o surgimento dos “Livros de cidades”, surgem desenhos de algum valor informativo sobre a arquitectura em Portugal. Por essa altura, são representadas algumas das maiores cidades de Portugal: Braga, Coimbra, Lisboa, e ainda, pela proximidade a Lisboa, Cascais (Cascale). Esses desenhos estão associados ao contexto urbano, e á actividade cartográfica. A representação é a da cidade, e não a do edifício enquanto entidade singular. Nas gravuras elaboradas para o *Civitates Orbis Terrarum* de Georg Braun, e Frans Hogenberg, desenho distorce a cidade para poder explicar a sua configuração, apresentando-nos panorâmicas ou vistas de pássaro das cidades. Aliás, o desenho continua a ser da ordem do símbolo, isto é, representa primeiro o símbolo, e só depois a configuração. Não será razão para espanto verificar algumas ausências e algumas invenções, já que alguns espaços incaracterísticos podem ter sido completamente inventados. Estes livros de cidades são mais decorativos do que práticos, devendo ser entendidos como objectos de algum luxo e prestígio. Existirão outras representações mais comprometidas com a tradução fiel dos edifícios, mas corresponderão a iniciativas mais dispendiosas, sob orientação privada.

A principal força motriz destas representações é o mapeamento do território, com especial destaque para o espaço urbano. A questão estaria mais desenvolvida no centro da Europa, de onde terão partido estas iniciativas de mapeamento. Contudo, temos de estar atentos ao verdadeiro compromisso dessas imagens.

Outros desenhos para além destes referir-se-ão à representação de espaços particulares, sendo motivados por intenções individuais (fig. 17).

Transformações da Nacionalidade nos séculos XVII e XVIII- Da dinastia filipina à Guerra da Restauração



Fig. 18 – Domingos Vieira Serrão e Simão Rodrigues, *Panorama da cidade de Lisboa*, c. 1620. Ex-voto de Nossa Senhora de Porto Seguro, Igreja de S. Luís dos Franceses, Lisboa.

A dinastia filipina iria destruir alguns símbolos de Lisboa, para afirmar o seu poder: O templo dedicado a S. Sebastião, que se edificava no terreiro do paço, seria arrasado. O palácio Real que se construía em Xabregas (proposto por Francisco de Holanda) teria destino semelhante. O paço da Ribeira seria reformulado segundo projecto de Filippo Terzi. Este autor seria ainda responsável pelo novo templo de São Vicente de Fora – construção que implicou a demolição do templo românico que ali se encontrava (um dos maiores de Lisboa à data). Em Évora, o Palácio Real, tão do agrado da dinastia de Avis, seria entregue aos frades franciscanos, que prontamente o descaracterizariam para as suas necessidades. De certo modo, estas campanhas de obras propunham uma nova iconografia urbana, proporcionada pela dinastia filipina.



Fig. 19 - Filipe Lobo, *Mosteiro dos Jerónimos e Torre de Belém*, 1657 (ass: *Philippus Lupus fecit MDCLVII*), Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.



Fig. 20 – Dirk Stoop, *Vista do Terreiro do Paço em 1662*.



Fig. 21 – Vista Panorâmica da vila e das ruínas do Castelo de Castelo Rodrigo.



Fig. 22 – Varanda do Palácio do Grão-Prior do Crato, Miguel de Arruda, Crato.



de Nossa Senhora da Ajuda e como Ponte de Olivença, no Alentejo, localiza-se sobre o rio Guadiana. Ligava as localidades de Elvas e Olivença. Permanece em ruínas desde a Guerra da Restauração.

A restauração da independência terá dado origem à guerra da restauração, que se prolongará por cerca de 28 anos. A guerra irá alterar a paisagem fronteiriça desenhada por Duarte D'armas, mais de um século antes. As praças fortes serão reforçadas por actualizados sistemas de defesa, e a guerra irá encarregar-se de algumas destruições, principalmente no interior sul do país. Na vila de Castelo Rodrigo, o castelo seria incendiado pela população revoltosa, contra a traição de Cristóvão de Moura, transformando-se numa Ruína; na cidade do Crato existiria o Palácio do Grão-Prior do Crato, construído por Miguel de Arruda. A invasão desta cidade destruiria este palácio, assim como toda a documentação que ajudasse a compreendê-lo – restou-nos apenas a sua varanda (fig. 22); A cidade alentejana de Olivença passaria a pertencer à Espanha.

Em 1669, por ocasião da visita de Cosme de Médicis à península ibérica, Pier Maria Baldi acompanha a viagem tendo por objectivo a realização de vistas panorâmicas dos locais visitados. A passagem por Portugal leva á representação de cidades desde a região do Minho até ao Alentejo. Esta iniciativa é uma nova camada de informação iconográfica do território urbano português deste período.

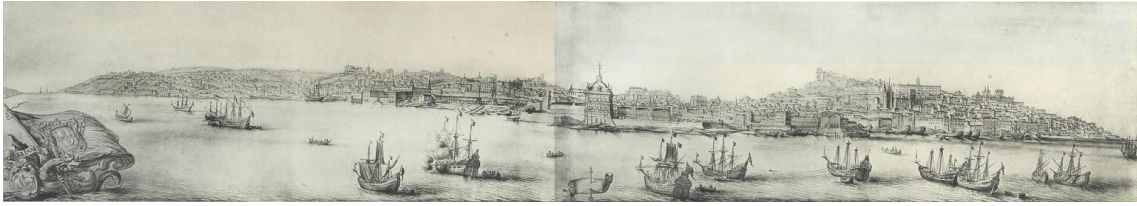


Fig. 24 – Pier Maria Baldi, *Vista de Lisboa*, realizada para a obra *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal* (1668-1669).

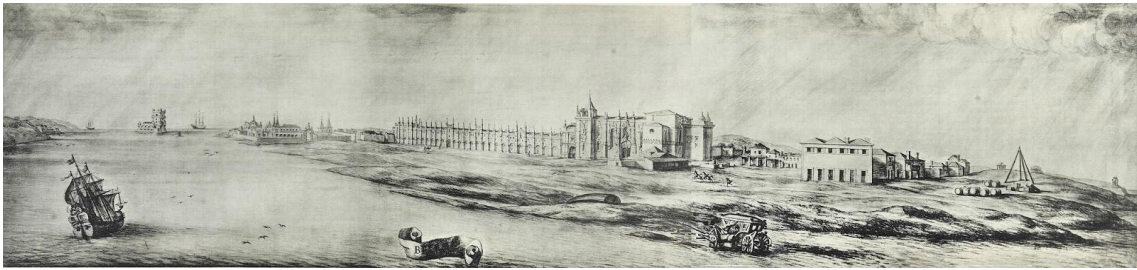
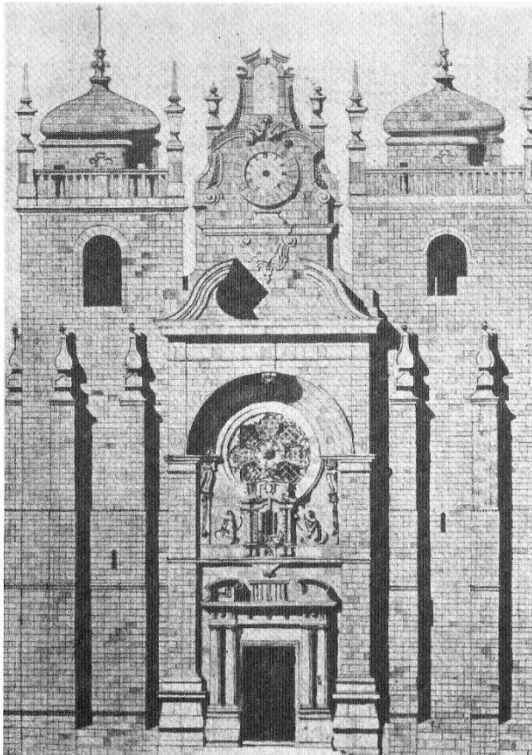


Fig. 25 – Pier Maria Baldi, *Vista de Belém*, realizada para a obra *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal* (1668-1669).

O Século XVIII



A primeira metade do século XVIII, coincidindo sensivelmente com o reinado de D. João V, parece caracterizar-se por uma boa situação económica, em grande parte proporcionada pelo ouro do Brasil. Este desafogo económico irá proporcionar a realização de obras ambiciosas que caracterizarão o reinado d'O Magnânimo. A estética barroca contribuirá para o luxo dessas realizações. Como tal, podemos esperar deste período uma proliferação hipotética de representações do espaço urbano e da vida quotidiana, nos moldes daquele período histórico. A cenografia da corrente estética dominante irá pressupor também uma valorização do espaço público. Alguns monumentos religiosos de épocas anteriores seriam alvo de melhoramentos que alterariam a traça original. A Sé do Porto e a fachada principal do mosteiro de alcobaça são dois exemplos de edifícios onde isto terá acontecido.

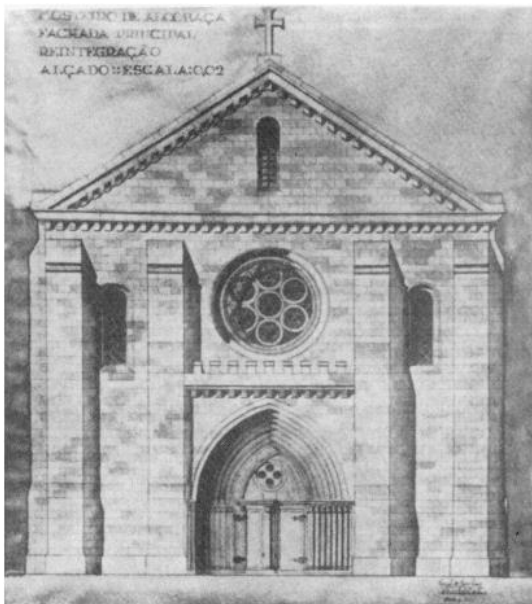


Fig. 26 – Fachada barroca da sé do porto, rematada por um relógio. O restauro da sé, no século XX, faria desaparecer o topo da fachada.

Fig. 27 – Proposta de reconstituição da fachada original da Igreja do Mosteiro de Alcobaça, realizada durante a Terceira Missão Estética de Férias nos meses de Agosto e Setembro de 1939. Esta seria uma proposta de restauro para devolver a fachada ao seu aspecto românico, não se tendo concretizado esta iniciativa.

A expansão das cidades dá-se para lá dos limites da sua configuração medieval, e os programas de arranjo do espaço público acompanham essa expansão. Por exemplo, data deste período a reforma urbanística da cidade de Braga, proposta pelo Bispo D. Diogo de Sousa. Outras cidades portuguesas, como Évora ou Aveiro, passariam por processos semelhantes. A cidade deste período parece querer espelhar uma espécie de orgulho cívico pela parte dos seus habitantes, e como tal, o período é de investimento no espaço urbano. Muito deste trabalho terá a ver com iniciativas religiosas, ainda bastante presentes na sociedade da primeira metade deste século. A instituição de Lisboa como sede de Patriarcado também irá ser de grande importância para o prestígio de Portugal e do Reinado de D. João V perante a Santa Sé. De facto, este monarca terá planeado a construção de um novo complexo palaciano, monumental, com uma basílica patriarcal anexa (Não seria esta proposta um eco do palácio que falecia a Lisboa, projectado por Francisco de Holanda?). Filipo Juarra, chamado para o efeito, terá projectado esse monumental conjunto, mas estas obras não se concretizaram. Aparentemente, D. João V teria medo de morrer antes que se acabassem. Será o terramoto de 1755 a mudar as circunstâncias, e abrandar este ritmo de expansão, mudando ligeiramente o modo como este se conduz, quer na direcção estética das obras, quer na presença institucional das entidades religiosas.

No primeiro quartel do século XVIII, é elaborada por Gabriel del Barco uma das mais fascinantes e completas vistas Panorâmicas sobre a cidade de Lisboa, que começa em Xabregas, e vai para além de Belém. Na qualidade de documento iconográfico, esta obra será a mais importante representação de Lisboa anterior ao terramoto de 1755.



Fig. 28 – Gabriel del Barco, Grande Panorama sobre a Cidade de Lisboa (detalhe), c. 1720-30, Museu Nacional do Azulejo, Lisboa.



Fig. 29 – Mestre P.M.P (atrib.), Mercado da Ribeira Velha. Painel de Azulejos a Azul e Branco, proveniente Estrada de Benfica, 385, primeiro quartel do séc. XVIII, Museu da Cidade, Lisboa



Fig. 30 – João Tomás Correia, Planta da Igreja de Jesus, da villa de Setuval, e do seu convento de freyras, entre 1699-1743 (desenho do séc. XVIII, antes do terramoto 1755).



Fig. 31 – Anônimo, Frontaria do Hospital das Caldas (da Rainha) como se achava em 1747 (antes das obras de reconstrução ordenadas por D. João V nesse ano).

Nas imediações do Terramoto de 1755

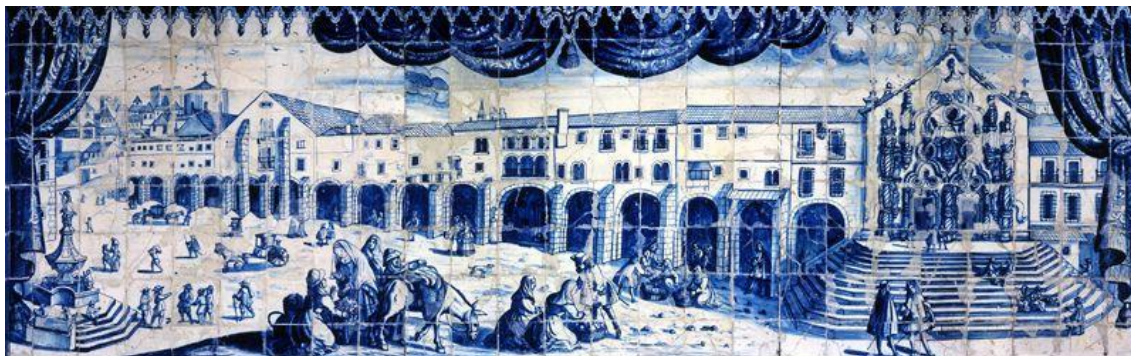


Fig. 32 – Hospital real de todos os Santos, Painel de Azulejos a azul e Branco, c. 1740, 114 × 348 cm, Museu da Cidade, Lisboa.



Fig. 33 - Lisboa, Paço da Ribeira, Lava pés aos pobres por D. João V, c. 1748. Esta obra é a única representação conhecida do interior do paço da Ribeira.

As décadas de 40 e 50 do século XVIII poderão ser o auge de riqueza da sociedade portuguesa setecentista. O terramoto que se avizinhava não iria abalar apenas as estruturas arquitectónicas, mas também as instituições e a cultura. O reinado de D. José pretendia ser uma continuidade do legado de D. João V, não querendo o novo monarca residir na sombra do seu pai. É por esse motivo que continua as luxuosas obras do complexo arquitectónico do paço da ribeira. Á data, ainda se continuavam as obras no monumental complexo Patriarcal iniciado por D. João V. Não satisfeito, D. José mandaria dotar o palácio real de uma luxuosa Casa de Ópera, da autoria de Carlo Bibiena. O edifício, concluído em 1755, duraria apenas seis meses até que o terramoto o destruísse.



Fig. 34 – Anónimo - Vista do Rossio, c. 1750, óleo sobre tela.



Fig. 35 – Anónimo vista do terreiro do Paço, Lisboa, c. 1750.



Fig. 36 – Vista do terreiro do Paço, Zuzarte, c. 1750.

Por volta de 1750, quatro pinturas anónimas representam os elementos mais importantes da Lisboa barroca, anterior ao terramoto: O terreiro do Paço, o Rossio, O mosteiro dos Jerónimos, e o Real edifício de Mafra. Estas pinturas contam-se entre as últimas imagens que nos chegam antes do terramoto. No entanto, não estando datadas, podem ser pouco posteriores, numa espécie de nostalgia pela cidade perdida. De Facto, existem imagens que poderiam servir de referência aos planos apresentados, como por exemplo, uma gravura da autoria de Zuzarte que claramente informa sobre o mesmo ponto de vista que a pintura referente ao terreiro do Paço.

O terramoto de 1755 será um marco violento para a cultura portuguesa. Sem se poder ter certezas, é presumível a perda de muita documentação e obras de arte esclarecedoras da configuração dos espaços arquitectónicos portugueses até aquela data. À custa do terramoto, proliferaram imensas representações do desastre. Do ponto de vista documental, interessa mencionar uma pequena colecção de gravuras de Jacques Philippe Le Bas, Realizadas a partir de desenhos de Paris e Pedgache, que estavam em Lisboa ao momento do sismo.

Estão representadas as ruínas da Torre de São Roque (ou do patriarca), da igreja de São Paulo, da Basílica de Santa Maria (Sé de Lisboa), da Casa da Ópera, da igreja de São Nicolau, e da Praça da Patriarcal. Essas gravuras apresentam com fidelidade os verdadeiros escombros resultantes do terramoto.



Fig. 37 - Jacques Philippe Le Bas, Ruínas da Praça da Patriarcal após o Terramoto de 1755, 1757.

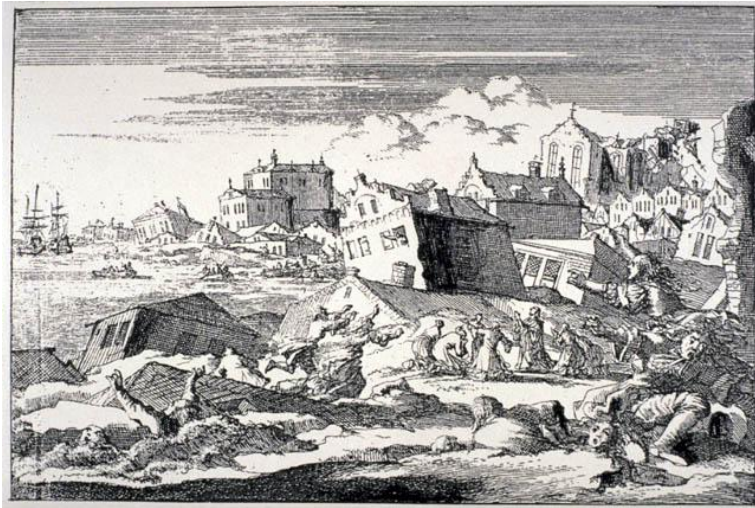


Fig. 38 – Gravura estrangeira mostrando as ruínas do Terramoto de 1755.



Fig. 39 – anónimo, gravura sobre o terramoto de 1755.



Fig. 40 – Portal da Basílica Patriarcal de Lisboa, hoje aplicado como portal da Igreja de São Domingos, Lisboa.



Fig. 41 – Portal da antiga igreja da Misericórdia, hoje Igreja da Conceição Velha, Lisboa.

Outros desenhos, menos rigorosos e mais frequentes (figs. 38-39), apresentam uma Lisboa caída fictícia, como uma metáfora, representando as ruínas de Lisboa como se estas fossem ruínas da terra natal do gravador, sendo, na maior parte dos casos, o centro de Europa. Estas não se comprometeriam com a representação realista da cidade, mas sim com o grau de destruição. O que se documenta aqui é uma interpretação deste, e não uma representação fiel da fisionomia arquitectónica lisboeta. Mesmo esta interpretação é feita com um elevado grau de ficção, de modo a conceber uma cenografia dramática. As imagens causariam grande impacto na cultura europeia. O terramoto lançaria o mote, por exemplo, para o livro “Cândido” (originalmente, o Optimismo), de Voltaire. É uma cultura iluminista que se ergue dos escombros de Lisboa.

Perdas de incalculável valor fazem deste acontecimento um caso de estudo muito particular, do qual resultarão influentes reformas. Muitas obras de relevância artística, civil, religiosa e cultural perder-se iam em função da reforma do espaço urbano da baixa de Lisboa. A Basílica Patriarcal, que era também a capela real, será uma das mais importantes e luxuosas perdas artísticas. Das ruínas do complexo Patriarcal nasceria a praça do município, e conseqüentemente, os paços do concelho. Na grande maioria dos casos, a reconstrução não era uma opção a ter em conta. A influência iluminista na reformulação da cidade não privilegiou o estudo da realidade que desaparecia para dar lugar a uma nova Lisboa. O avanço das obras de reconstrução não permitia que o estado de ruína em que a cidade se encontrava se demorasse. Salvava-se apenas o que se pudesse salvar, conforme se pudesse salvar. A rapidez de actuação era crucial para que a cidade não sucumbisse a outros males. O Portal da Basílica Patriarcal foi desmontado do seu lugar e oferecido por D. José á igreja de São Domingos, no Rossio; O portal da igreja da Misericórdia e uma das suas capelas laterais seriam mantidos, incorporados na construção



Fig. 42 – A única casa em Vila do Bispo sobrevivente ao Terramoto de 1755.



Fig. 43 – Painel de azulejos da casa de Faria de Castro, em que o Frade parece querer suportar uma igreja que desaba.

de um novo templo, alheio á estética, qualidade, e planta do edifício anterior. Algumas ruínas terão sido aterradas com entulho, dando lugar a praças, espaço conquistado ao rio, ou novos edifícios. O palácio real não seria reconstruído, sendo elaborado um projecto para a sua reconstrução noutra local, que viria a ser o palácio da Ajuda. Estes e outros exemplos mostram como não se privilegiou uma visão arqueológica e documental acerca do que poderia ser salvo dos escombros.

Contudo, por ocasião da construção de um parque de estacionamento debaixo do largo de Camões, encontraram-se os vestígios do palácio dos Marqueses de Marialva; no campo das cebolas, em 2016, com a construção de outro parque de estacionamento, foram encontrados inúmeros vestígios arqueológicos da Lisboa soterrada.

Aliás, importa mencionar que os efeitos físicos do terramoto não se fizeram sentir apenas na capital portuguesa, mas também pelo sudoeste de Portugal e, embora com menos intensidade, no resto do país. Setúbal por exemplo, pode ter sido tão ou mais afectada do que Lisboa. O “Reino do Algarve”, a zona terrestre mais próxima do epicentro do sismo, também terá sido uma região violentamente afectada. Em vila do Bispo, por exemplo, apenas terá ficado uma casa em pé (ver fig. 42). Os efeitos do sismo ficaram documentados pelos inquéritos que o futuro Marquês de Pombal faria circular por todo o país, constituindo-se como um dos primeiros e mais importantes estudos dos efeitos de um sismo. Nestes inquéritos, constará uma relação dos edifícios que tenham ruído, ou sofrido danos com o terramoto, constituindo-se como importante levantamento do material construído que possa ter desaparecido.

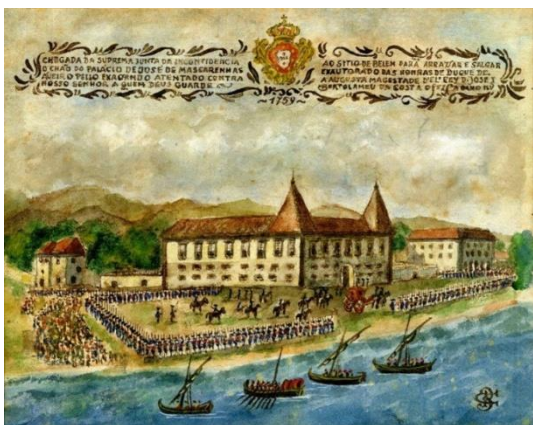


Fig. 44 – Bartolomeu da Costa, *CHEGADA DA SUPREMA JUNTA DA INCONFIDENCIA AO SÍTIO DE BELEM PARA ARRAZAR E SALGAR O CHÃO DO PALÁCIO DE JOZÉ DE MASCARENHAS EXAUTORADO DAS HONRAS DE DUQUE DE ÁVEIRO PELLO EXACRANDO ATENTADO CONTRA A AUGUSTA MAGESTADE D'EL'REY D. JOZÉ I NOSSO SENHOR A QUEM DEOS GUARDE 1759 BERTOLAMEO DA COSTA O FEZ ANNO 86 V.*

Quatro anos depois do sismo, há ainda o processo dos Távoras, que para além das atrocidades cometidas, dá origem á demolição do palácio que esta família tinha em Belém, incólume sobrevivente ao terramoto. No museu da cidade de Lisboa existe uma pequena pintura que representa este palácio momentos antes de se iniciar a sua demolição (fig. 44). Esta parece ter sido a última vítima do terramoto de Lisboa – uma espécie de réplica do sismo que marcará novamente a cultura portuguesa, ao consolidar o despotismo pombalino. Depois de demolido o palácio, o chão seria salgado para que, nas palavras daquele tempo, nem uma erva daninha ali crescesse.



Fig. 45 – Horácio Novais (fotografia), *Padrão do Chão Salgado, Belém, Lisboa.*

Um padrão seria erguido no local (fig. 45), proibindo a construção naquele terreno. Além disto, todas as obras onde estivesse presente o nome ou brasão da família Távora, veriam o nome riscado, e os brasões picados. A título de curiosidade, escapou o brasão no topo da fachada da igreja de São Lourenço, no Porto, por estar muito alto e ser pouco visível.

E, em tom de ironia, o padrão do chão salgado seria escondido por construções, anexas, curiosamente, ao rentável negócio dos pastéis de Belém. Este padrão quase poderia ser uma alegoria à perpetuação das vontades dos antepassados. O padrão continua de pé, mas a sua ideia não.

Entre o terramoto e o século XIX



Fig. 46 – José da Costa e Silva, Maqueta para o edifício do Real Erário, 1789, Madeira de árvore de fruto (corpo) e madeira de mogno (?) (base), 90 cm de altura por 77 de diâmetro, Palácio Nacional da Ajuda.

Das propostas Pombalinas, e suas sequentes, terão ficado por fazer algumas obras, como o edifício do Real Erário, que se iria construir no lugar do Príncipe Real, tendo sido apenas projectado, e a conclusão do Palácio da Ajuda, do qual se realizou pouco mais que um terço do previsto. Talvez se tenha verificado a megalomania dos projectos, ou o fim do ouro do Brasil como fonte de rendimento. Seja como for, A dimensão das ideias não coincide com a disponibilidade material da sua execução. Exemplo disso é ainda a construção de Manique do Intendente, em Azambuja, por iniciativa de Diogo Inácio de Pina Manique. Não sendo exactamente uma proposta pombalina, nem iniciativa régia, trata-se de um planeamento rigoroso, esclarecido e grandioso, que seria ambicioso projecto, mas foi interrompido por ocasião da morte do seu promotor. O tempo encarregou-se de dar àquele lugar o destino mais conveniente, ficando por terminar, entre outros, o Palácio do próprio Pina Manique. A igreja que coroa o centro da fachada principal do palácio haveria de tornar-se a igreja matriz, e os espaços destinados a arruamentos planeados foram posteriormente ocupados por construções que inviabilizaram o plano original.



Fig. 47 – Alçado inacabado do Palácio Nacional da Ajuda.



Fig. 48 – Palácio de Manique do Intendente, Azambuja.



Fig. 49 – André Soares, *Mappa da Cidade de Braga Primas*, 1757.

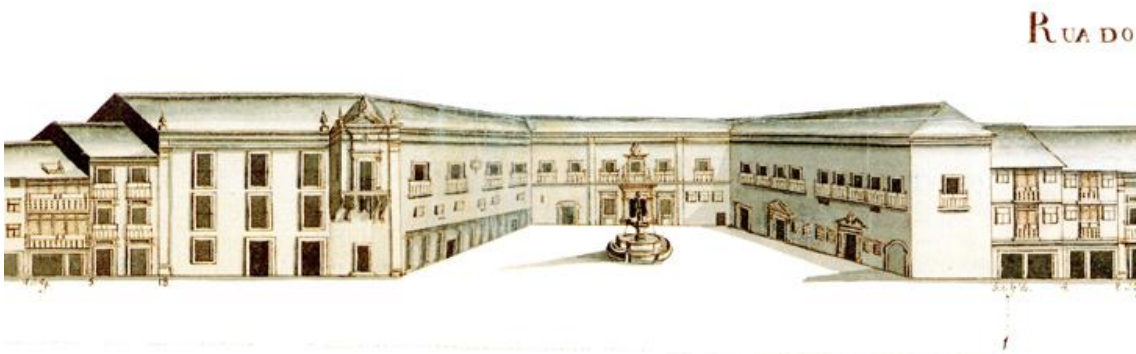


Fig. 50 – *Mappa das Ruas de Braga* (detalhe), vista de um pormenor de um alçado da rua do Souto.

Em data próxima á do sismo, surgem em Braga dois curiosos documentos sobre o seu espaço urbano: O *Mappa de Braga Primas* (1757), e o *Mappa das Ruas de Braga* (c. 1750). Este último constitui um caso único na documentação visual de espaços urbanos. Ambos conseguem fazer prova de que Braga era uma cidade de prestígio, rica, e em expansão. O sismo não parece tê-la afectado muito. A forte presença religiosa na cidade seria um dos factores de grande contributo para o seu desenvolvimento.

Em 1789, Teodoro de Sousa Maldonado representa duas vistas da cidade do Porto para a obra do Padre Agostinho Rebelo da Costa, dedicada ao estudo da cidade. Antes desta representação, apenas se conhece a panorâmica desenhada por Pier Maria Baldi, em 1669 (120 anos anterior, portanto). Comparativamente, a qualidade do desenho de Maldonado é inferior á de Pier Maria Baldi, mas tem como vantagem a legenda dos edifícios representados e a actualização do panorama. O mesmo se poderá dizer da representação da foz do Douro.



Fig. 51 – Desenho do architecto Teodoro de Sousa Maldonado, para ilustrar a edição da Descrição topográfica, e histórica da Cidade do Porto, do Pe. Agostinho Rebelo da Costa (Porto, 1789).

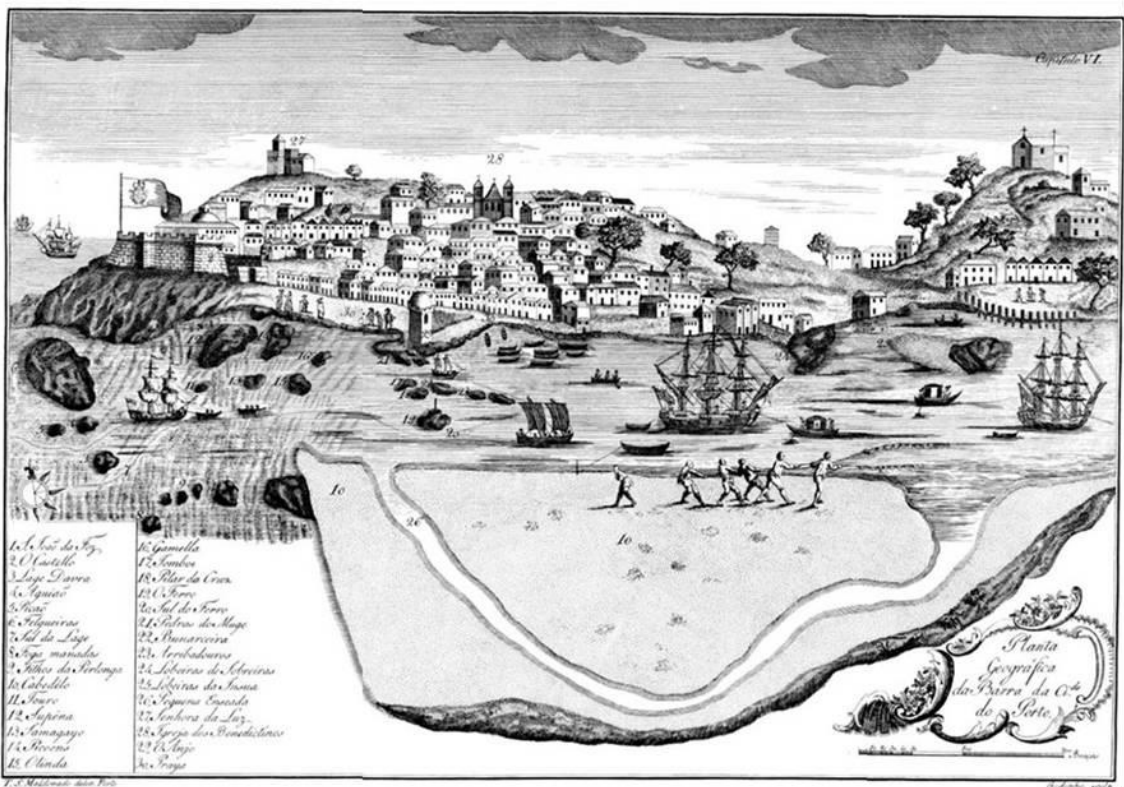


Fig. 52 - Planta Geográfica da Barra da Cidade do Porto. T. S. Maldonado delin. Porto. Godinho sculp. Officina de António Alvares Ribeiro, 1789 água-forte 26,5x38,2 cm para ilustrar a edição da Descrição topográfica, e histórica da Cidade do Porto, do Pe. Agostinho Rebelo da Costa (Porto, 1789).

O início do Século XIX – Portugal como curiosidade exótica e as invasões francesas



Fig. 53 – James Murphy, Proposta de conclusão das Capelas imperfeitas.

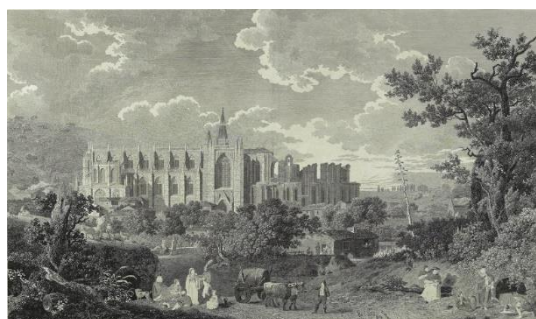


Fig. 54 - Vista do Convento da Batalha, Henri l'Évêque, 1812.

O Portugal de finais do século XVIII parece ser um país de imagem descuidada. Certo será que muitas infraestruturas (do centro e sul, principalmente) terão sofrido com o terramoto, mas ao mesmo tempo, a falta de interesse pela manutenção não deixa transmitir uma boa imagem do estado da cultura portuguesa. James Murphy, por exemplo, vem a Portugal em 1789, quase exclusivamente para estudar e desenhar o Mosteiro da Batalha. O seu trabalho com este monumento, *Plans Elevations Sections and Views of the Church of Batalha*, será importante para o *Revival* inglês. A sua proposta de conclusão das Capelas imperfeitas, idealizada em 1789 (ifig. 53), é um exemplo do compromisso com a tentativa de compreensão daquele monumento. Neste caso, o desenho parte da observação de algo que existe parcialmente, adivinhando o que falta, de acordo com o paradigma de construção do conjunto observado. A solução apresentada é a que pareceu mais correcta ao autor (Andrade, pp.89). O mesmo terá feito vários desenhos de levantamento daquele edifício. Em alguns desenhos, propõe outras adições entendidas como "correctas", por se basearem no estilo original. Para além das Capelas Imperfeitas, Murphy representou também, por exemplo, um remate piramidal para a Capela do Fundador, remate este que ruiu com o terramoto de 1755. A sua reconstrução, tal como a conclusão das Capelas Imperfeitas, não aconteceu. No entanto, esta tendência para imaginar o que falta será uma importante força motriz para a onda de restauros que se avizinhavam.

Progressivamente, Portugal começa o seu processo de sincronização com o resto da Europa, entrando num novo período da sua história. No século XIX, Portugal será alvo de grandes transformações. Logo no início do século, as invasões francesas, terão consequências para o património. Na primeira tentativa, um dos edifícios destruídos foi a



Fig. 55 – Silva Porto, Quinta do Covelo, Porto (estudo) 1873, óleo sobre tela. 34,5 x 48,5 cm. Museu Nacional de Soares dos Reis.



Fig. 56 - Silva Porto, Quinta do Covelo, 1873, óleo sobre tela, 82 x 113 cm, Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto. Vale a pena uma comparação desta pintura com uma vista do mesmo local na actualidade. A urbanização desta parte da cidade do porto eliminou os vestígios do ambiente rural que aqui se apresenta.



Fig. 57 – João Cristino da Silva, Caminho da Pena, óleo sobre tela, 39,5 x 63 cm.

Quinta do Covelo, no Porto. Esta quinta foi incendiada pelos franceses, permanecendo em ruínas desde então. Na segunda invasão, por exemplo, a praça forte de Almeida ficou arruinada, como consequência da explosão do Castelo. O rescaldo destas invasões deixa alterada a paisagem de muitos locais, tendo proporcionado ruínas e perdas patrimoniais aos locais afectados.

O século XIX parece um período revisionista. Começam a equacionar-se posturas cada vez mais complexas em relação ao património construído. O romantismo irá proporcionar as circunstâncias ideais para uma revisão da arquitectura nacional. Os estilos históricos são reutilizados em novos contextos. São disso exemplo as várias obras revivalistas de Sintra: O palácio da Pena, O palácio de Monserrate, e a quinta da Regaleira, entre outros. Este espírito, aliado á predisposição romântica da sociedade culta de então, faria de Portugal um destino exótico europeu, do interesse de intelectuais nacionais e estrangeiros.

Estes, para além de ajudarem inadvertidamente à produção de conteúdos culturais sobre património, constatam a falta de interesse e de cultura a que ele esta sujeito. Após a partida de Murphy, o próprio rei D. Fernando II, na sua visita ao Mosteiro da Batalha, em 1836, terá pago o cessar das obras de desmantelação do mosteiro "para aproveitar a pedra", e o Castelo de Guimarães esteve perto de ter destino semelhante. O Brititish Museum terá oferecido á Câmara de Lisboa uma proposta de compra do pelourinho da cidade que esteve prestes a ser aceite. Estas e outras situações atestam bem a consciência que a grande maioria dos portugueses tinha do seu património à data. A valorização do Património seria feita principalmente a partir da criação literária. Ramalho Ortigão, Almeida Garrett e Alexandre Herculano seriam os principais cultores que se dedicariam frequentemente ao património português.



Fig. 58 - James Holland, Ruínas do Convento de S. Francisco (futura Academia de Bellas Artes de Lisboa e Biblioteca Pública), 1837.



Fig. 59 - George Vivian (1798-1873), Porto, vista da Praça de São Bento.

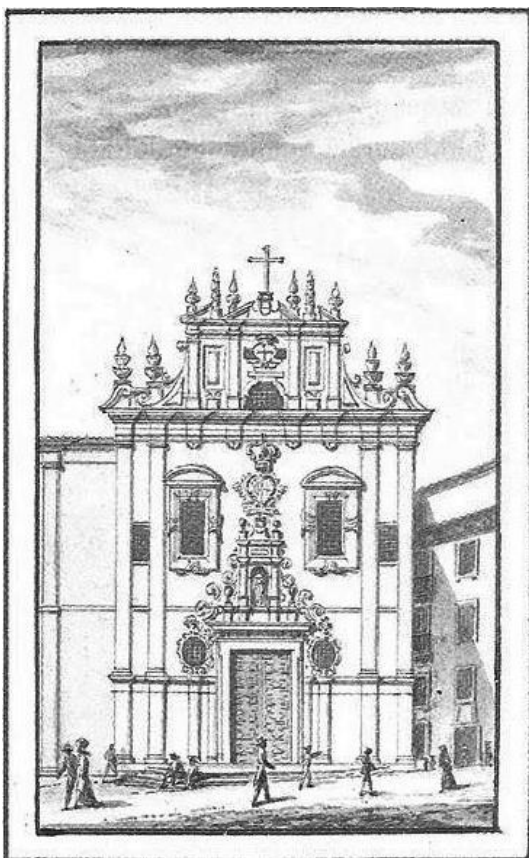


Fig. 60 – Joaquim Villanova, Igreja S. Domingos (dos Terceiros Dominicanos), Porto, 1833 – destruída 1835 por ordem de Ferreira Borges.

Aliás, em 1838, Alexandre Herculano insurgia-se contra a vaga demolidora dos monumentos do passado e apelava para a defesa da «história da arte, da glória nacional que todos os dias vemos desabar em ruínas».

No ano seguinte (1839), Herculano escrevia o conto *A Abóbada*, obra “venerada mais por estrangeiros do que pelos nacionais.” (Costa p. 63)

Contudo, segundo Lucília Verdelho da Costa, as produções literárias, além de desenterrarem um passado e uma idade média que obrigatoriamente seriam como ponto de referência, não só pouco influenciaram este «gosto» na arte e o «fizeram da moda», como não conduziram a qualquer espécie de curiosidade histórica sobre as origens ou o seu significado no contexto mais amplo da história nacional (Costa, pp. 64-65)

Já a produção visual, na pintura, desenho e gravura ficará, em grande parte, a cargo de autores estrangeiros como Henri L’Eveque, James Holland, George Vivian, Gerard de Visme, Cumberland Júnior, entre outros. Haverão também a assinalar autores portugueses, embora com menos frequência.

Em 1833, Joaquim Cardoso Vitória Villanova produz um curioso álbum intitulado “*Edifícios do Porto em 1833*”. O conjunto de desenhos, realizados a tinta da china, são um valioso testemunho da arquitectura portuense, contando-se entre esses desenhos algumas representações de edifícios que efectivamente viriam a desaparecer ou seriam descaracterizados. Elaborado como um ponto de situação da arquitectura portuense, este álbum parece ter cumprido o seu objectivo.

Além desta proposta existirão outras, pontualmente, por todo o século XIX. É o caso da pintura de Dores Castro, que já na segunda metade do século, em 1862 apresenta um aspecto da demolição dos Paços reais e do Convento de São Francisco de Évora. Não sendo uma obra de qualidade artística excepcional, apresenta um ponto de vista que não se repete em nenhuma outra fotografia, gravura ou



desenho. Podemos dizer que algum amadorismo inerente a obras como esta é o que faz deste tema de estudo um capítulo subdesenvolvido na história da arte. Estas representações abdicam da sua autonomia em função dos valores ilustrativos que se propõem descrever.

Fig. 61 - Dores Castro, Ruínas dos Paços reais e Convento de São Francisco de Évora, 1862, óleo sobre chapa de ferro, 24 x 34 cm, Museu de Évora.

A Extinção das Ordens Religiosas – 1834

Em 1834, a extinção das ordens religiosas em Portugal irá alienar e dispersar o património dos mosteiros e conventos de modo irreversível. Este factor condenará á ruína, destruição ou alheamento de muitas destas instituições religiosas, por vezes detentoras de importante espólio artístico que era agora disperso. O convento da Madre de Deus de Monchique, no Porto, é o exemplo de um edifício vítima desse destino. Enquanto entidades norteadoras do desenvolvimento artístico (pela riqueza e pelo volume de encomendas), os conventos deixarão de poder desempenhar esse papel. A dispersão do espólio dos conventos será feita da forma que for mais conveniente: a destruição ou a venda a particulares são as opções mais frequentes. Como consequência, a produção artística volta-se maioritariamente para o mundo secular. A igreja terá cada vez menos artistas ao seu dispor. Ao mesmo tempo, a arte começava já a seguir por outros rumos. De futuro, haveria espaço para o desenvolvimento do naturalismo, da fotografia, e dos movimentos modernistas.

O Nascimento da Fotografia



Fig. 62 - Interior da Igreja de São Domingos, Fotografia de Alberto Carlos Lima. Esta igreja seria destruída por um incêndio em 1959.



Fig. 63 – Incêndio no Palácio de Queluz, fotografia de Francisco Santos Cordeiro, publicada na revista 'Ilustração' nº212 de 16 Outubro 1934. Pode ver-se nesta fotografia o piso superior a todo o comprimento da fachada. Após este incêndio, optou-se por não o reconstruir, e demolir os seus vestígios. Apenas ficaria completo o corpo central deste alçado.

O surgimento da fotografia possibilita a multiplicação das imagens disponíveis sobre o património. No entanto, esta actividade, nos seus primeiros anos, é ainda bastante dispendiosa, e limitada aos seus praticantes profissionais. Assim sendo, fotografa-se apenas o que for considerado relevante. Esta postura manter-se-ia por mais ou menos um século, aguardando-se uma democratização dos meios fotográficos de representação. Como consequência, aparecerão os bilhetes postais ilustrados, que retratam os aspectos mais característicos do espaço urbano, os costumes e tradições – em suma, o postal torna-se um repositório de identidade, dos aspectos pitorescos e tradicionais. Na qualidade de imagem que circula, o postal é também uma forma de democratização das imagens, e consequentemente, responsável pelo início da perda da aura das obras de arte.

Na fotografia destacam-se Joseph James Forrester (1809-1861), Frederick William Flower (1815-1889), Emílio Biel (1838-1915), Aurélio Paz dos Reis (1862-1931), Domingos Alvão (1872-1946), Joshua Benoliel (1877-1932), Eduardo Portugal (1900-1958) e Mário Novais (1899-1967).”

O Património e os Caminhos de Ferro



Fig. 64 – A Sé Velha de Coimbra (antes de 1940), num painel de azulejos na estação de caminhos de Ferro da Granja, Vila Nova de Gaia.

O surgimento dos caminhos de ferro possibilita viagens mais amplas, num período em que o termo “monumento Nacional” começa a fazer sentido, e a ser aplicado às mais importantes realizações arquitectónicas e artísticas. A algumas estações de caminhos de ferro, o termo irá lançar o mote para a sua decoração. Os “monumentos Nacionais” passam a figurar em painéis de azulejos, juntamente com representações de tradições, costumes e paisagens que farão da cultura uma espécie de “decoradora da Nação”, que, não por acaso, é feita em espaços onde se espera grande afluência de pessoas. Tal como nas catedrais, em que as imagens instruíam os crentes na sua devoção, nas estações de caminhos de ferro, os painéis de azulejos oferecem a possibilidade de instruir sobre a nação.



Fig. 65 – Jorge Colaço, Painel de Azulejos na Estação de São Bento, Porto, 1903.

No Porto, vale a pena assinalar que a chegada dos caminhos de ferro implicou a destruição do Convento de São Bento Avé Maria, para que se pudesse construir a actual estação terminal. No seu Lugar, está uma sala de recepção da cidade, onde as paredes foram revestidas por azulejos de Jorge Colaço, representando episódios históricos e cenas pitorescas.

Conteúdos Editoriais



Do mesmo modo, as publicações portuguesas do século XIX (revistas, semanários, ou jornais), parecem olhar para o património como uma realidade demarcada do seu próprio tempo. Em publicações como “O Occidente”, “Arquivo Pittoresco” e “O Panorama”, não são raras as representações em gravura de monumentos portugueses. É por esta altura que se começa a consolidar a noção de Monumento histórico, aplicada ao património arquitectónico de especial importância cultural e artística. A política de encenação nacional que acontece nos caminhos de ferro vê, nos conteúdos editoriais uma extensão natural. Também não podem ser ignorados os bilhetes postais ilustrados, que com menos formalidade, e a possibilidade de colecionismo, cumprem as mesmas funções acima referidas.

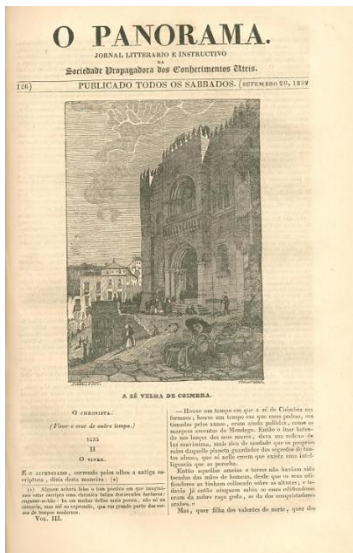
Figs 66-69 (de cima para baixo):

66 – *Arquivo Pittoresco* (Galeria das Damas, Évora)

67 – *Arquivo Pittoresco*, 1860 (Sala do Capítulo Novo, Convento de Cristo, Tomar)

68 – *O Occidente*, suplemento ao N.º 59 (10 Jun. 1880)

69 – *O Panorama*, Vol. III, 3.ª da 1.ª Série, N.º 126, 28 de Setembro de 1839.



O Naturalismo em Portugal

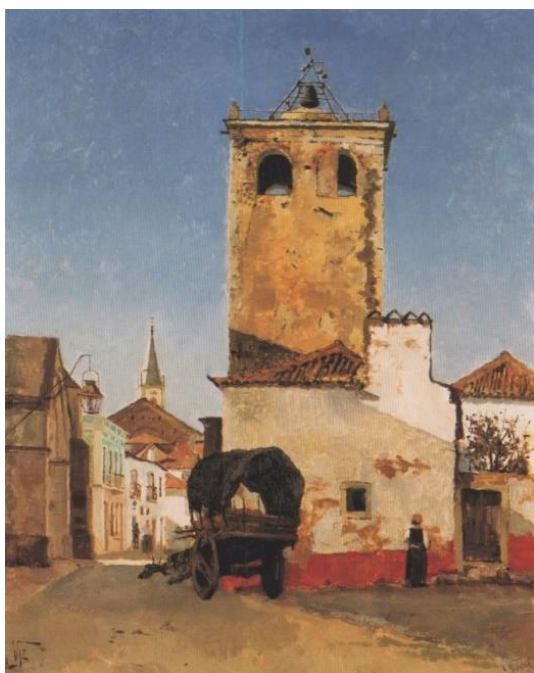


Fig. 70 – João Vaz, *Torre das Cabaças (Santarém)*, 1888, óleo sobre madeira, 46,2 x 37,7 cm.

O naturalismo em Portugal, associado á melhoria das vias de comunicação, e acompanhando as transformações sociais oitocentistas, proporciona uma deambulação pelo território nacional, o que proporciona representações mais amplas na geografia. O naturalismo parece procurar como tema os aspectos pitorescos portugueses. Alfredo Roque Gameiro (1864-1935) seria um dos principais representantes do Portugal pitoresco, representando vistas de muitos locais portugueses. O autor desenvolveu ainda um conjunto de trabalhos dedicados à Lisboa do século XVI, entre os quais se conta uma aguarela representando a Rua Nova dos Mercadores (ver fig. 71). Esta obra tem como base uma iluminura do livro de Horas de D. Manuel (1517-c. 1551), realizado por António de Holanda.

Outros autores também irão eleger obras de arquitectura como tema do seu trabalho. As escolhas, condicionadas pelo contexto geográfico dos autores, e pela relevância artística e monumental dos referentes escolhidos mostram que existe um interesse pela citação do “monumento histórico” e da paisagem pitoresca. Este factor confirma e clarifica tendências regionais que possam estar associadas á representação do território. A originalidade com que estes temas são abordados parece, no entanto, inversamente proporcional á vontade de encenação de nacionalidade que outros programas artísticos contemporâneos daqueles requerem. A representação do monumento como decorador da nação é uma opção política, mais eficaz quanto melhor e mais individualizado este monumento surgir na sua representação. As tendências naturalistas de representação irão prolongar-se sem grande valor de novidade, paralelamente aos movimentos modernistas na primeira metade do século XX.



Fig. 71 – Alfredo Roque Gameiro, Rua Nova dos Mercadores, Lisboa. Este trabalho em aguarela é inspirado num desenho existente no Livro de Horas d'el-rei D. Manuel I. trata-se, portanto, da tentativa de reconstituição de uma vista desta rua.

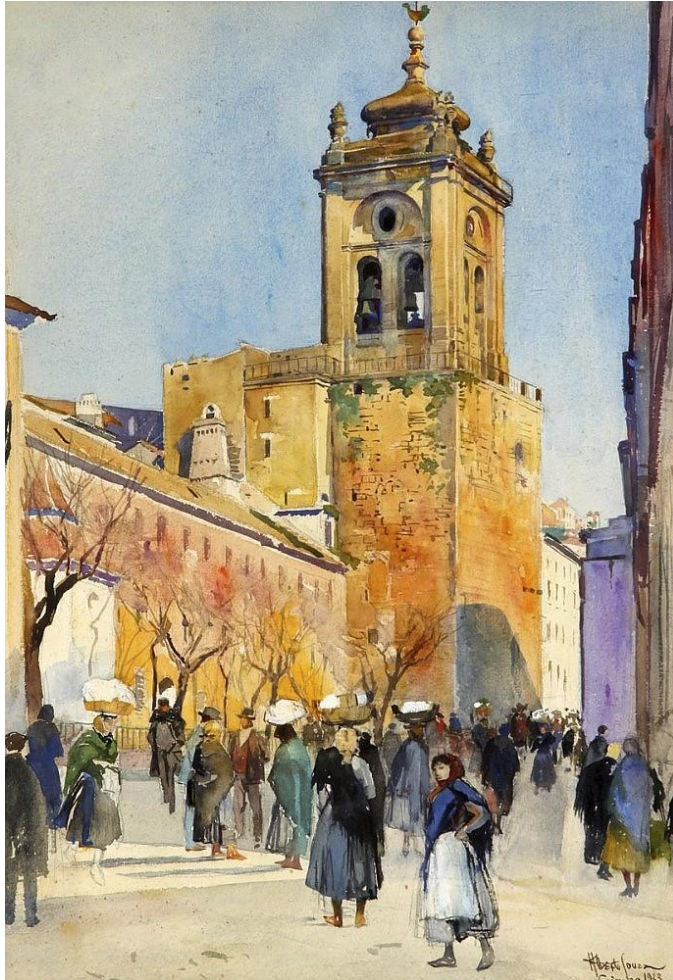


Fig. 72 – Alberto de Sousa, *Vista de Coimbra*, 1923, aguarela sobre papel, 52 x 36 cm

Fig. 73 – Anónimo, *Derrocada da Torre de Santa Cruz, Coimbra*.

O Sismo de 1909

A 23 de Abril de 1909, por volta das 17:05h, um sismo com epicentro nos arredores de Benavente será responsável por alguns danos na zona do ribatejo, podendo ser responsável pela fragilização de algumas estruturas que poderiam vir a desaparecer. Samora Correia, Santo Estevão e Benavente seriam as zonas mais afectadas. Benavente, a mais afectada de todas, veria quarenta por cento das habitações totalmente destruídas, e apenas vinte por cento recuperáveis. Poucas teriam condições para voltar a ser habitadas. O património religioso seria o mais afectado: foram destruídas a igreja Matriz de Benavente, a Igreja de Santiago, e a Capela de N.ª. Sra. da Paz (Benavente), e bastante danificada a Igreja Matriz de Samora Correia. As imagens do acontecimento são captadas em fotografia.



Fig. 74 – Efeitos do sismo numa igreja em Benavente.

O Anticleralismo Republicano



Fig. 75 – Igreja Nova de Alcobaça, no Rossio de Alcobaça (demolida).

Em 1910, o advento da República, e a sua Constituição, de clara inspiração maçónica, serão responsáveis pela mudança de estatuto do poder civil. Com a mudança de regime político, operam-se também algumas transformações a nível religioso. A Lei de Separação do Estado e da Igreja, de 1911, ajudou a consolidar o poder civil e secundarizar a influência religiosa. Uma das propostas desta reforma social é a diminuição da presença das instituições religiosas no quotidiano.

Consequência desta secularização, desaparecerão efectivamente alguns edifícios religiosos das cidades portuguesas, como por exemplo a Igreja nova de Alcobaça, ou o Convento dos Remédios, em Braga. Ambos foram deliberadamente demolidos. Os primeiros anos da república seriam marcados por perseguições religiosas, por vezes de contornos violentos. A subida ao poder de Sidónio Pais, a 5 de Dezembro de 1917, iria resfriar esta onda de perseguições. As leis anticleralistas seriam anuladas por este. Ainda nesse ano, a situação começaria a reverter-se devido ao fenómeno “Fátima”, que renovaria a força devocional portuguesa.



Fig. 76 – Convento dos Remédios, Braga. Demolido em 1911 por iniciativa da Câmara municipal de Braga.

O Restauro em Portugal – Ernesto Korrodi

Em matéria de restauro, Portugal encontrava-se desfasado do resto da Europa cerca de meio século. O isolamento proporcionado pela geopolítica é fundamental para compreender este atraso. No entanto, a figura de proa do restauro em Portugal há de ser Ernesto Korrodi (1889-1944). A paradigmática proposta de restauro do Castelo de Leiria, que será a mais famosa proposta de sua autoria, baseia-se nos princípios de restauro enunciados por Viollet-Le-Duc. O restauro do castelo não foi concluído de acordo com a ideia inicial - apenas foram reconstruídos alguns espaços. Outros restauros em Portugal, a par deste, iriam optar por propostas que hoje seriam entendidas como duvidosas. O Mosteiro dos Jerónimos, em Belém, seria uma delas. Alvo de obras de “restauro”, não recuperaria o seu aspecto original, mas antes melhoraria a sua aparência estética, de modo a obter maior monumentalidade. Para o efeito foram chamados cenógrafos italianos que melhoraram esteticamente o monumento. Em favor disto, haveria de ser demolida a galilé e a sala dos Reis sobre o portal da igreja. A estética renascentista destes elementos foi considerada prejudicial para a leitura dos elementos manuelinos. Em detrimento disto, iriam adicionar-se outras partes, entendidas como complementares do projecto original, e que à época, segundo os autores do restauro, não teria sido possível ou permitido elaborar. De algum modo, pretender-se-ia tornar este monumento numa espécie de edifício ultra-manuelino. O estilo manuelino era então entendido como o que melhor individualizava a estética portuguesa (não tendo sido sempre visto desse modo). Por esse motivo, este restauro não será propriamente um restauro, mas antes uma operação cosmética de melhoramentos no monumento, de modo a poder fazer dele um símbolo do imaginário nacional.

Nas décadas seguintes, as formas de restauro iriam encontrar um modo de legitimar-se, obedecendo a critérios cada vez mais rigorosos.



Fig. 77 – O castelo de Leiria num Bilhete Postal ilustrado, c. 1910.



Fig. 78 – Proposta de Reconstituição do Castelo de Leiria, segundo Ernesto Korrodi.



Fig. 79 – Castelo de Leiria, conforme se encontra na actualidade.

O Modernismo em Portugal – do Estado novo como ruptura, ao nascimento do Parque temático patrimonial



Fig. 80 – aspecto da demolição da Alta de Coimbra – O Colégio de S. Boaventura em fase de demolição adiantada para posteriormente se construir o Departamento de Antropologia.

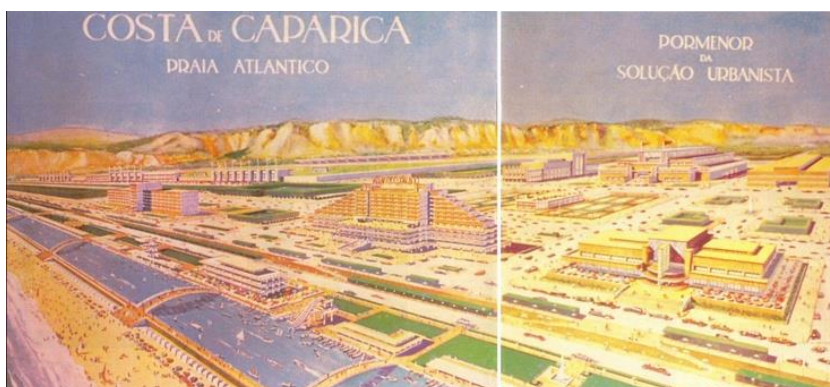


Fig. 81 – Projecto de Cassiano Branco para a urbanização da Costa da Caparica, 1930.

O modernismo em Portugal constitui-se como uma ruptura progressiva em relação aos valores históricos herdados. Principalmente a partir do estado novo, há algum desprezo em relação ao passado arquitectónico, que tem como causa um programa de modernização aparentemente imponderado, que pouco olha a meios para conseguir os seus fins. É deste modo que se operam algumas destruições, em função de uma proposta de remodelação e funcionalização da paisagem. O caso mais flagrante de todos, talvez, é a destruição de quase toda a alta da cidade de Coimbra, para aí criar a Universidade. A partir de 1942, toda a malha urbana e os colégios que aí se encontravam foram destruídos para que a proposta modernista se pudesse concretizar. O projecto, da autoria dos arquitetos Cottinelli Telmo e Luís Cristino da Silva seria concluído em 1969. A ruptura com o passado era evidente e irreversível.

Carlos Ramos, Cottinelli Telmo, Cassiano Branco e outros autores viriam a conceber ambiciosas propostas que por vezes nem chegariam a ter aplicabilidade prática. A não concretização desses modelos é consequência da megalomania que os fez colapsar.

O projecto de Cassiano Branco para a costa da Caparica, por exemplo, é utópico: está á frente do seu tempo, e corresponde a necessidades diferentes da sociedade que o acompanha. Ao mesmo tempo que é uma proposta ousada e moderna, também é uma proposta que anula o contexto que a recebe. A paisagem natural da costa da Caparica, com o potencial dramático das suas arribas e a dimensão das suas praias, perde toda a sua expressão.

Ironicamente, por volta de 1940, a Direção Geral dos edifícios e monumentos nacionais “compensa” a modernização: na sequência da estruturação dos modos de restauro que se operaram em obras como o mosteiro da Batalha ou dos Jerónimos, trataria esta entidade de “restaurar” os monumentos nacionais. A iniciativa é de origem política, estando vinculada á ideia de monumento enquanto importante decorador da nação, símbolo que atesta o prestígio nacional ao longo da história. Estes restauros, no entanto, optam por soluções duvidosas, por vezes de pobre valor histórico-artístico. Alguns deles danificariam irreversivelmente alguns aspectos dos monumentos nacionais:

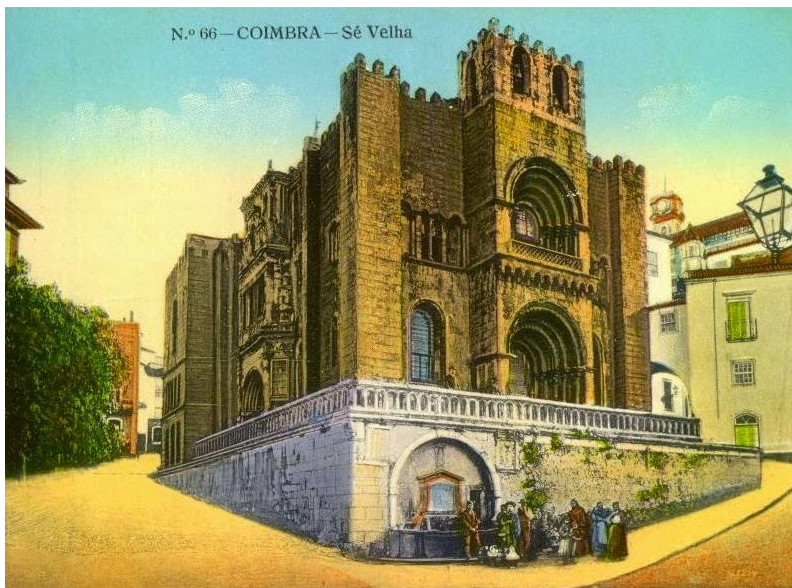


Fig. 82 – A Sé Velha de Coimbra num bilhete postal ilustrado, anterior ao Restauro da DGEMN



Fig. 83 – A Sé Velha de Coimbra após o restauro da DGEMN.

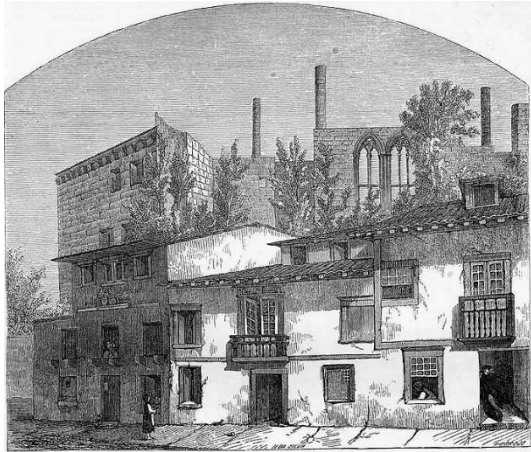


Fig. 84 – O Paço dos Duques de Bragança visto da rua de Santa Cruz em estado de Ruína, numa gravura de 1861 Guimarães.

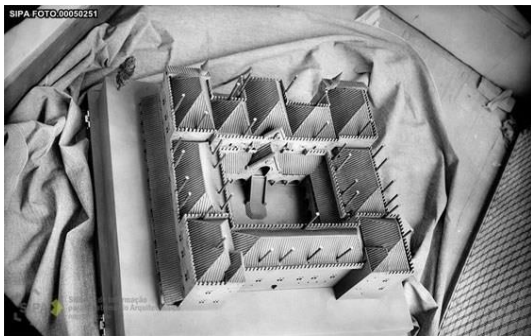


Fig. 85 – Maqueta do projecto de reconstrução do Paço dos Duques de Bragança, em Guimarães, contando com algumas características que não foram executadas.

O mais flagrante será talvez o restauro do Paço dos Duques de Bragança, em Guimarães. O edifício actual é resultado de uma enorme reconstrução que devolveu o edifício a uma unidade e forma que pode não ter tido. Por motivos estéticos, por exemplo, optou-se por não reconstruir a escadaria da Capela do Paço. Mais ainda, importa lembrar que as obras deveriam estar prontas á data da exposição universal de 1940. Nessa data, a encenação da nação poderia contar também com este edifício vimaranense, situado no chamado “berço da nação”.

Não será alheia a esta iniciativa a realização da exposição universal de 1940 na zona de Belém, obrigando ao rearranjo cenográfico da zona envolvente do Mosteiro dos Jerónimos e da Torre de Belém. Não será também alheia a construção do Portugal dos Pequenitos, em Coimbra, uma eficaz encenação da arquitectura portuguesa destinada principalmente às crianças, de modo a incutir-lhes desde cedo, o interesse pela noção de pátria, tão cara ao Estado Novo. Ambas iniciativas são encenações de uma nacionalidade heróica, que na realidade não existe. Esta será talvez, para Portugal, a data de nascimento do património enquanto Parque Temático.



Fig. 86 – Planta da Exposição do Mundo Português, 1940.



Fig. 87 – Portugal dos Pequenitos.

A Globalização – Consequências para o Património



Fig. 88 – Casa Oriental, c. 2006.

O final do estado novo enquanto modelo de governo também terá consequências para o património. Para além da perda dos territórios ultramarinos.

Os processos de globalização associados ao património levarão a Unesco a incluir alguns sítios portugueses na sua lista de Património Mundial:

Centro Histórico de Angra do Heroísmo, 1983; Convento de Cristo, 1983; Mosteiro da Batalha, 1983; Mosteiro dos Jerónimos e Torre de Belém, 1983; Centro Histórico de Évora, 1986; Mosteiro de Alcobaça, 1989; Paisagem Cultural de Sintra, 1995; Centro Histórico do Porto, 1996; Centro Histórico de Guimarães, 2001; Fortificações da cidade de Elvas, 2012; Universidade de Coimbra – Alta e Sofia, 2013, etc...

Consequência deste e de outros factores, Portugal vê aumentar os números do turismo. Para o património e para o espaço urbano, este factor terá como consequência a gentrificação dos grandes centros urbanos, a revitalização de alguns edifícios, e a demolição de outros. Muitas obras de arquitectura, vítimas de especulação imobiliária, são destruídas ou desvirtuadas nesse processo. A casa em Lisboa onde viveu Almeida Garrett, por exemplo, foi demolida em 2006 para construir uma casa com garagem; em Novembro de 2016, o Palacete fonte da Pipa, em Loulé foi alvo de um incêndio (fogo posto), possivelmente devido a especulação imobiliária; no Porto, a elevada renda de alguns espaços, ou a vontade de alguns senhorios obriga ao encerramento ou ordem de despejo de certos estabelecimentos para que se possam construir mais hotéis. Alguns negócios optam mesmo por modernizar-se, para responder a um novo modelo de consumo, claramente encenado (ver figs. 88-89).



Fig. 89 – Casa Oriental, depois de Reformulada.

Esta onda de globalização parece ser a última campanha assinalável de desvirtuação de obras de arquitectura a que tenho acesso até ao momento da realização deste trabalho.

Estes assuntos podem ser discutidos com outros exemplos, mas não podem ser discutidos fora de um tempo. No momento presente, para ver o património arquitectónico, é necessário ter em consideração que o modo como este é vivenciado, ocupado, divulgado, etc... obedece a critérios que ainda são de uma aplicação recente. Presentemente, existem algumas iniciativas que alertam para a importância da preservação património em risco, correspondendo essas medidas a acções para já insuficientes. O pequeno livro “Portugal em Ruínas”, de Gastão de Brito e Silva, assim como a sua obra de fotografia, parecem um despertar o interesse para uma renovada consciência do Património, mas infelizmente, a iniciativas deste tipo não é dada a devida projecção. Parte deste discurso proposto por Gastão de Brito e Silva chegou a aparecer na televisão, mas o tema não ficou suficientemente impregnado no imaginário nacional. Ainda assim, desde o início desse projecto, constatei que o alerta terá dado origem a reabilitação de alguns edifícios que este autor fotografou em ruínas..., mas serão ainda poucos os exemplares recuperados. Também importa lembrar que boa parte das reabilitações recentes de monumentos correspondem a iniciativas da industria hoteleira. Não é a cultura a devolver vida a estes edifícios, mas na falta de melhor, esta ocupação encarrega-se da sua manutenção.



Fig. 90 – Gastão de Brito e Silva, Mosteiro de Nossa Senhora de Seiça.

É ainda cedo para determinar que mudanças se efectuam em relação á qualidade da experiência que é conhecer o património arquitectónico, já que a sua virtualização parece ser uma nova dimensão que por vezes quase substitui a obra original. Isto é de tal modo verdade, que posso dizer ter conhecido o trabalho de Gastão de Brito e Silva através do blog do autor. De qualquer modo, estes indícios não parecem indicar uma melhoria do estado das coisas. Desde Walter Benjamin até ao nosso presente, a aura de qualquer obra parece ter sempre diminuído, com a multiplicação das suas representações. Para lá de Benjamin, o tempo foi devorando as restantes obras que se fizeram. De qualquer das formas, esta é uma questão com repercussões ainda largamente desconhecidas para o modo de conhecer e ocupar espaços de importância cultural ou estética.

Considerações finais

Hoje, debruçarmo-nos sobre este assunto parece uma tendência revivalista (o que em parte talvez seja), não com a intenção de imitar o passado ou querer viver nele, mas sim retirar dele o seu potencial que estava até agora oculto ou esquecido. Isto é: a disponibilidade de meios de informação de que a nossa época dispõe torna este período um momento particularmente favorável para a comparação, estudo e análise de dados, podendo esperar-se desse cruzamento de informações, catalisado pelos meios tecnológicos, resultados com um potencial interessante. Em nenhuma outra época da história dispusemos de tão elevado número de conteúdos acessíveis em simultâneo, pelo que o estudo desses conteúdos é uma oportunidade a aproveitar. É este cruzamento de dados que nos permite ver, por um lado, a capacidade de destruição inerente à civilização, e por outro, a força criativa que daí surge. Terminando de modo semelhante ao que comecei, é importante dizer que é no tempo dos vivos que se pode fazer alguma coisa por estas realidades. As possibilidades da arqueologia do nosso tempo permitem que se possa fazer, por exemplo, uma proposta de reconstituição digital do Castelo de Montemor-o-Novo (fig. 91).



Fig. 91 – Proposta de Reconstituição virtual do Castelo de Montemor-o-Novo.

Importa ainda constatar que os grandes centros urbanos, os centros de riqueza, de importância simbólica ou estratégica, foram aqueles que mais frequentemente se fizeram representar (é por isso que Lisboa é uma presença tão frequente neste discurso). O tipo de representações dança entre a utilidade e o ornamento, e cada imagem nos dá os indícios necessários para se localizar nesse espectro. Numa era em que as imagens proliferaram e se tornaram mais fáceis de executar, a sua própria importância estratégica e a força do seu discurso ter-se á perdido. Hoje, a imagem tem de fazer uso de qualidades persuasoras mais fortes do que no passado, porque compete com outras imagens para obter a sua própria visibilidade. O que aqui se faz é uma proposta de revisão sobre como isso terá acontecido.

As informações aqui reunidas tentam, tanto quanto possível, mostrar a complexidade e quantidade de ocorrências que se podem transformar em mais aprofundados casos de estudo. No lugar destes, poderiam estar outros exemplos. Teremos de ter em conta, tal como foi referido no início, de que os desenhos podem mentir, mas na falta de melhor, poderão ser o melhor veículo de informação visual de que dispomos. A existência destas e de outras obras permite-nos imaginar uma realidade anterior ao nosso quotidiano, que a actual paisagem já não partilha connosco. Embora sejam imensas as paisagens desactualizadas dos desenhos, nas fotografias ou nas pinturas, imagine-se toda a panóplia de vistas a que nem sequer poderemos vir a ter acesso. Através das representações, conseguimos obter as imagens possíveis. Até agora, dispomos destas, mas futuramente, é provável que o trabalhar dos dados nos possa conduzir a imagens novas.

Bibliografia:

- 1 – Almeida, J.M., Pereira, J.E., & Consiglieri, C. (2002). *Damião de Gois – Uma Homenagem de Lisboa*. Lisboa: EPUL
- 2 - Schrady, N. (2014). *O Dia do Fim – Ira, Ruína e Razão no Grande Terramoto de Lisboa de 1755*. Alfragide: Texto editora
- 3 – Paços de Évora (restos). (s.d.). Acedido a 5 Janeiro de 2017, in: <http://www.patrimoniocultural.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/70226/>
- 4 - Holanda, F. (1984). *Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa* (J. F. Alves, Ed.). Livros Horizonte.
- 5 - Andrade, S.G. (1998). *Santa Maria da Vitória – Batalha*. Lisboa-Mafra: ELO
- 6 - Terramoto de 1909. (s.d.). Acedido Fevereiro 02, 2018, em <http://www.cm-benavente.pt/conhecer-benavente/historia/terramoto-de-1909>

Índice de Figuras

Fig. 1 – *Proposta de Reconstituição do Fórum de Conímbriga, no Museu Monográfico de Conímbriga*. Fonte: https://c2.staticflickr.com/4/3875/14642169710_fa848026f3_b.jpg, consultado a 30-01-2018

Fig. 2 - *Mestre de Soane Josephus, Batalha de Aljubarrota, c. 1480-1483, têmpera, folha de ouro e tinta dourada sobre pergaminho*. J. Paul Getty Museum, Califórnia. Fonte: https://nyoobserver.files.wordpress.com/2015/05/got_10.png, consultado a 30-01-2018

Fig. 3 - *Iluminura da Carta de Foral de D. Manuel, para a Cidade de Évora, 1503*. Fonte: http://fgamorim.blogspot.pt/2014_01_01_archive.htm, consultado a 30-01-2018

Fig. 4 - *A mais antiga vista panorâmica de Lisboa conhecida, iluminura atribuída a António de Holanda, c. 1500-1510. Figura na Crónica de Dom Afonso Henriques, de Duarte Galvão (1435-1517). Museu dos Conde de Castro Guimarães, Cascais*. Fonte: http://3.bp.blogspot.com/-uz_302IWOUc/VnfBYiVt2I/AAAAAAAAAF-8/S2pDxxoMV0U/s1600/1000%2BLisboa%2Bc%2B1500%25E2%2580%25931510%2BCr%25C3%25B3nica%2Bde%2BDom%2BAfonso%2BHenriques%2BDuarte%2BGalv%25C3%25A3o%2B01.jpg, consultado a 07-12-2017

Fig. 5 - *A charola de Tomar em 1509. Iluminura manuelina do Livro de Leitura Nova da Estremadura*. Fonte: <http://www.mediotejo.net/wp-content/uploads/2017/02/charola-1509.iluminura-manuelina-do-Livro-de-Leitura-Nova-da-Estremadura.jpg>, consultado a 30-01-2018

Fig. 6 – *Iluminura Capitular onde se pode ver a Charola do Convento de Cristo, em “Da invocação da igreja do convento e do seu fundador” (folio 2).* Fonte: http://3.bp.blogspot.com/-aLf9CNF1vhA/TdcSjdv8TI/AAAAAAAAABZs/AjACIO_Hfqc/s1600/CHAROLA_LEITURA+NOVA.jpg, consultado a 30-01-2018

Fig. 7 - *Duarte D’Armas, Castelo de Almeida (fols. 73 v. e 74 r.)*, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5d/Livro_das_Fortalezas_74-_Almeida.jpg, consultado a 30-01-2018

Fig. 8 – *Da Quintã de Pesaro (duas vistas) – duplo estudo do Palácio dos Duques de Urbino (f. 44 v) Álbum dos Desenhos das Antigualhas, Francisco de Holanda*. Fonte: Holanda, F. D., & Alves, J. D. (1989). *Álbum dos Desenhos das Antigualhas de Francisco de Holanda*. Lisboa: Livros Horizonte.

Fig. 9 – *Chegada das Relíquias de Santa Auta ao Mosteiro da Madre de Deus, em Lisboa (Painel do Retábulo de Santa Auta), 1522, óleo sobre madeira de Carvalho, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa*. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lisboa-Museu_Nacional_de_Arte_Antiga-Retábulo_de_Santa_Auta-20140917.jpg, consultado a 30-01-2018

Fig. 10 – Gregório Lopes, *Martírio de São Sebastião*, 1536-38 (de um altar da Charola do convento de Cristo), Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/45/Gregório_Lopes_-_Martírio_de_São_Sebastião.jpg, consultado a 01-02-2018

Fig. 11 - Gregório Lopes, *Salomé apresentando a Cabeça de São João Baptista (detalhe)*, 1538-39, igreja de São João Baptista, Tomar. O templo que se apresenta em segundo plano nesta pintura, lembra a charola do Convento de Cristo, não se comprometendo com a descrição da fisionomia desse templo. Aqui parece ser proposta uma configuração alternativa, inventada pelo autor da pintura. Fonte: http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/medievalista20/MEDIA/trindade_2004_07.jpg, consultado a 01-02-2018

Fig. 12 - Anónimo, *Vista de Lisboa*, c. 1540-50. Biblioteca da Universidade de Leyden, Holanda. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/ff/Lisboa_quinhentista.jpg, consultado a 30-01-2018

Fig. 13 – *Lembrança dos Paços d'Xobregas e Parque. Da Fábrica Que Falece à Cidade de Lisboa*, Francisco de Holanda. Fonte: Holanda, F. D., & Alves, J. D. (1984). *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte.

Fig. 14 – Fernão Gomes, *projecto de tecto para a nave da igreja do Hospital Real de todos os santos*, c. 1580-90. Desenho sobre papel branco; lápis e tinta bistre, com aguadas bistre, 52,3 x 66,5 cm. A obra de que este desenho constitui um estudo pode de facto ter existido, não chegando até nós nenhuma outra informação senão esta. Fonte: http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/8-arts/FOTO%202%20RAGGI_CAIANA.jpg, consultado a 01-02-2018

Fig. 15 – *Vista Panorâmica de Lisboa*, 1572. *Civitates Orbis Terrarum*. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Braun_Lisboa_UBHD.jpg, consultado a 30-01-2018

Fig. 16 – *Gravura da cidade de Lisboa cerca de 1598*, *Civitates Orbis Terrarum*. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lisbon_in_1598.jpg, consultado a 31-01-2018

Fig. 17 – Anónimo Flamengo, *Chafariz D'El Rei, Alfama, Lisboa*, c. 1570-80, óleo sobre madeira, Coleção Berardo. Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chafariz_d'El-Rey,_c._1570-80_\(Coleção_Berardo\).png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chafariz_d'El-Rey,_c._1570-80_(Coleção_Berardo).png), consultado a 30-01-2018

Fig. 18 – Domingos Vieira Serrão e Simão Rodrigues, *Panorama da cidade de Lisboa*, c. 1620. *Ex-voto de Nossa Senhora de Porto Seguro, Igreja de S. Luís dos Franceses, Lisboa*. Fonte: <http://3.bp.blogspot.com/-X-CX73nbhyk/VpNmF5KA4OI/AAAAAAAAAGNo/cnIS-CqIKoA/s1600/Lisboa%2BArte%2BPintura%2BEx%2BVoto%2B%2BNossa%2BSenhora%2Bde%2BPorto%2BSeguro%2BRoga%2Ba%2Bseu%2BPrecioso%2BFilho%2Bpor%2Besta%2BCidade%2B%2Bsua%2BNavega%25C3%25A7%25C3%25A3o%2Bde%2BLisboa%252C%2Bc.%2B1620%2BIgreja%2Bde%2BS%25C3%25A3o%2BLu%25C3%25ADs%2Bdos%2BFranceses%2B01.jpg>, consultado a 01-02-2018

Fig. 19 - Filipe Lobo, *Mosteiro dos Jerónimos e Torre de Belém*, 1657 (ass: Philippus Lupus fecit MDCLVII), Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. Fonte: <https://3.bp.blogspot.com/-1CD0dVsjhTU/VpYKwQW0dxI/AAAAAAAAAGQM/fYzzR6LxPhs/s1600/1500%2BLisboa%2BArte%2BPintura%2BMosteiro%2Bdos%2BJer%25C3%25B3nimos%2Be%2BTorre%2Bde%2BBel%25C3%25A9m%2BFilipe%2BLobo%2B1657%2B01.jpg>, consultado a 31-01-2018

Fig. 20 – Dirk Stoop, *Vista do Terreiro do Paço em 1662*. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Terreiro_do_Paço_em_1662.jpg, consultado a 30-01-2018

Fig. 21 – *Vista Panorâmica da vila e das ruínas do Castelo de Castelo Rodrigo*. Fonte: <https://cm-fcr.pt/wp-content/uploads/2015/05/Aldeia-de-Castelo-Rodrigo-Vista-Panoramica-495x400.jpg>, consultado a 30-01-2018

Fig. 22 – *Varanda do Palácio do Grão-Prior do Crato*, Miguel de Arruda, Crato. Fonte: http://2.bp.blogspot.com/-eLFfdOYSZqw/UmA8WwhNzPI/AAAAAAAAIQs/iQwWPHpAe1U/s1600/CMC_8671.jpg, consultado a 30-01-2018

Fig. 23 - *A Ponte da Ajuda, também conhecida por Ponte de Nossa Senhora da Ajuda e como Ponte de Olivença, no Alentejo, localiza-se sobre o rio Guadiana. Ligava as localidades de Elvas e Olivença. Permanece em ruínas desde a Guerra da Restauração*. Fonte: <http://2.bp.blogspot.com/-grjc9VdUxBc/VhrqAtFnbGI/AAAAAAAAAEgG/vpKkKcyixQ4/s1600/Ponte%2Bda%2BAjuda.jpg>, consultado a 1-02-2018

Fig. 24 – Pier Maria Baldi, *Vista de Lisboa, realizada para a obra Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*. Fonte: <https://2.bp.blogspot.com/-M738j5LQOQ/VpjX8DXicTI/AAAAAAAAAGTk/A0Hjm0PcJY4/s1600/2000%2BALmada%2Bconcelho%2BViaje%2Bde%2BCosme%2Bde%2BM%25C3%25A9dics%2Bpor%2BEspa%25C3%25B1a%2BBy%2BPortugal%2B%25281668-1669%2529%2Bilustra%25C3%25A7%25C3%25B5es%2BPier%2BMaria%2BBaldi-pan-Lisboa.jpg>, consultado a 30-01-2018

Fig. 25 – Pier Maria Baldi, *Vista de Belém, realizada para a obra Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*. Fonte: https://1.bp.blogspot.com/-OAOl_dvd8lc/VpjYT6eGfAI/AAAAAAAAAGTs/pWnIbNRirIQ/s1600/2000%2BALmada%2Bconcelho%2BViaje%2Bde%2BCosme%2Bde%2BM%25C3%25A9dics%2Bpor%2BEspa%25C3%25B1a%2BBy%2BPortugal%2B%25281668-1669%2529%2Bilustra%25C3%25A7%25C3%25B5es%2BPier%2BMaria%2BBaldi-pan-Belem.jpg, consultado a 30-01-2018

Fig. 26 – *Fachada barroca da sé do porto, rematada por um relógio. O restauro da sé, no século XX, faria desaparecer o topo da fachada*. Fonte: <http://4.bp.blogspot.com/>

WnLDkWrX4ZM/VWCWpRrxZTI/AAAAAAAlq0/mJVJRmOYhA8/s1600/S%25C3%25A9%2Bdo%2BPorto%2Bcom%2Bo%2Bseu%2Bre
l%25C3%25B3gio.%2BDDesenho%2Bde%2BAIfredo%2BMachado%2Bem%2B1918.JPG, consultado a 03-02-2018

Fig. 27 – Proposta de reconstituição da fachada original da Igreja do Mosteiro de Alcobaça, realizada durante a Terceira Missão Estética de Férias nos meses de Agosto e Setembro de 1939. Esta seria uma proposta de restauro para devolver a fachada ao seu aspecto românico, não se tendo concretizado esta iniciativa. Fonte: http://2.bp.blogspot.com/-K4ZJxKIBIZM/WCNZvt6G2il/AAAAAAAwkc/fuXUfnpxrvgtHKEKUEzTt95No_hrh7utgCK4B/s1600/Capture.PNG, consultado a 03-12-2018

Fig. 28 – Gabriel del Barco, Grande Panorama sobre a Cidade de Lisboa (detalhe), c. 1720-30, Museu Nacional do Azulejo, Lisboa. Fonte: <http://www.lumieres.fi/2014/program/images/panoraama.png>, consultado a 30-01-2018

Fig. 29 – Mestre P.M.P (atrib.), Mercado da Ribeira Velha. Paineis de Azulejos a Azul e Branco, proveniente Estrada de Benfica, 385, primeiro quartel do séc. XVIII, Museu da Cidade, Lisboa. Fonte: <http://www.museudelisboa.pt/pecas/detalhe/news/mercado-da-ribeira-velha.html>, consultado a 30-01-2018

Fig. 30 – João Tomás Correia, Planta da Igreja de Jesus, da villa de Setuval, e do seu convento de freyras, entre 1699-1743 (desenho do séc. XVIII, antes do terramoto 1755). Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e0/Planta_da_Igreja_de_Jesus%2C_da_vila_de_Setúbal_e_do_seu_convento_de_freiras.jpg, consultado a 30-01-2018

Fig. 31 – Anónimo, Frontaria do Hospital das Caldas (da Rainha) como se achava em 1747 (antes das obras de reconstrução ordenadas por D. João V nesse ano). Fonte: <http://www.prof2000.pt/users/avcultor/Postais2/CaldasRainha3/Caldas308.jpg>, consultado a 30-01-2018

Fig. 32 – Hospital real de todos os Santos, Paineis de Azulejos a azul e Branco, c. 1740, 114 x 348 cm, Museu da Cidade, Lisboa. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hospital_Real_de_Todos-os-Santos,_c._1740.jpg, consultado a 30-01-2018

Fig. 33 – Lisboa, Paço da Ribeira, Lava pés aos pobres por D. João V, c. 1748. Esta obra é a única representação conhecida do interior do paço da Ribeira. Fonte: <https://1.bp.blogspot.com/-hBDzKAszX3U/Vpk9GRHkrUI/AAAAAAAGUw/ykPDdDDmnmZM/s1600/Lisboa%2BArte%2BGravura%2BPa%25C3%25A7o%2Bda%2BRibeira%2BLava%2Bp%25C3%25A9s%2Baos%2Bpobres%2Bpor%2BD.%2BJo%25C3%25A3o%2BV%2BPa%25C3%25A7o%2Bda%2BRibeira%2Bc%2B1748%2B02.jpg>, consultado a 30-01-2018

Fig. 34 – Anónimo - Vista do Rossio, c. 1750, óleo sobre tela. Fonte: https://static.publico.pt/files/lisboaantiga/img/rossio/02_rossio-hospital-todos-os-santos.jpg, consultado a 01-02-2018.

Fig. 35 – Anónimo vista do terreiro do Paço, Lisboa, c. 1750. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Terreiro_do_Paço_antes_do_Terramoto_de_1755.png, consultado a 30-01-2017

Fig. 36 – Vista do terreiro do Paço, Zuzarte, c. 1750. Fonte: https://static.publico.pt/files/lisboaantiga/img/terreiro-paco/02_zuzarte_02.jpg, consultado a 30-01-2018

Fig. 37 - Jacques Philippe Le Bas, Ruínas da Praça da Patriarcal após o Terramoto de 1755, 1757. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ruinas_da_Praça_da_Patriarcal_após_o_Terramoto_de_1755_-_Jacques_Philippe_Le_Bas,_1757.png, consultado a 30-01-2018

Fig. 38 – Gravura estrangeira mostrando as ruínas do Terramoto de 1755. Fonte: http://4.bp.blogspot.com/-D2tpdOYgJLg/VjVAOb-siCI/AAAAAAAHbQ/_7ODfND0gOg/s1600/Gravura%2Bestrangeira%2Bmostrando%2Ba%2Bdestrui%25C3%25A7ao%2Bfeita%2Bpelo%2BTerramoto%2Bde%2B1755.jpg, consultado a 30-01-2018

Fig. 39 – anónimo, gravura sobre o terramoto de 1755. Fonte: <https://fineartamerica.com/images/artworkimages/medium/1/1-lisbon-earthquake-1755-granger.jpg>, consultado a 31-01-2018

Fig. 40 – Portal da Basílica Patriarcal de Lisboa, hoje aplicado como portal da Igreja de São Domingos, Lisboa. Fonte: <https://media-cdn.tripadvisor.com/media/photo-s/09/51/8f/f0/igreja-de-sao-domingos.jpg>, consultado a 30-01-2018

Fig. 41 – Portal da antiga igreja da Misericórdia, hoje Igreja da Conceição Velha, Lisboa. Fonte: http://photos.wikimapia.org/p/00/03/57/49/66_big.jpg, consultado a 30-01-2018

Fig. 42 – A única casa em Vila do Bispo sobrevivente ao Terramoto de 1755. Fonte: <http://genealogiadaalgarve.blogspot.pt/2009/10/vila-do-bispo-unica-casa-que-sobreviveu.html>, consultado a 30-01-2018

Fig. 43 – Paineis de azulejos da casa de Faria de Castro, em que o Frade parece querer suportar uma igreja que desaba. Fonte: <http://photos1.blogger.com/blogger/6573/2328/1600/painelazulejos.jpg>, consultado a 30-01-2018

Fig. 44 – Bartolomeu da Costa, CHEGADA DA SUPREMA JUNTA DA INCONFIDENCIA AO SITIO DE BELEM PARA ARRAZAR E SALGAR O CHÃO DO PALÁCIO DE JOZÉ DE MASCARENHAS EXAUTORADO DAS HONRAS DE DUQUE DE ÁVEIRO PELLO EXACRANDO ATENTADO CONTRA A AUGUSTA MAGESTADE D'EL'REY D. JOZÉ I NOSSO SENHOR A QUEM DEOS GUARDE 1759 BERTOLAMEO DA COSTA O FEZ ANNO 86 V. Fonte: <https://3.bp.blogspot.com/>

z7ZeZYxbAec/WZmmzIQfxAl/AAAAAAAKsk/XGV45xYJ32Yp7SbPJG9ppPjWzdAqAVofwCLcBGAs/s1600/Lisboa%2BBe!%25C3%25A9m%2BArte%2BPintura%2BBartolomeu%2Bda%2BCosta%2BChegada%2Bda%2BJunta%2Bda%2BInconfid%25C3%25AAncia%2Bao%2Bs%25C3%25ADtio1759%2BIsabel%2BMello%2Be%2BCastro%2B00.jpg, consultado a 30-01-2018

Fig. 45 – Horácio Novais (fotografia), Padrão do Chão Salgado, Belém, Lisboa. Fonte: https://c2.quickcachr.fotos.sapo.pt/i/Gf508bb81/19890506_8eqYl.jpeg, consultado a 30-01-2018

Fig. 46 – José da Costa e Silva, Maqueta para o edifício do Real Erário, 1789, Madeira de árvore de fruto (corpo) e madeira de mogno (?) (base), 90 cm de altura por 77 de diâmetro, Palácio Nacional da Ajuda. Fonte: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=1072102>, consultado a 30-01-2018

Fig. 47 – Alçado inacabado do Palácio Nacional da Ajuda. Fonte: http://www.cm-lisboa.pt/uploads/pics/NAC_Protocolo_Palacio_Nacional_da_Ajuda-6270.jpg, consultado a 31-01-2018

Fig. 48 – Palácio de Manique do Intendente, Azambuja. Fonte: https://geneall.net/images/album/title/t_735_1.jpg, consultado a 02-02-2018

Fig. 49 – André Soares, Mappa da Cidade de Braga Primas, 1757. Fonte: https://4.bp.blogspot.com/-DAIW-S8sXH4/T6vCBRIh_/AAAAAAAABao/ucyCo9MsC5c/s1600/Mapa+de+Braga.tif, consultado a 30-01-2018

Fig. 50 – Mappa das Ruas de Braga (detalhe), vista de um pormenor de um alçado da rua do Souto. Fonte: <http://4.bp.blogspot.com/-a5fSKwGiUuA/UYOYz1-qEQkI/AAAAAAAARo/AmT0etWSO40/s1600/10+Lg+Paço+Mapa+das+Ruas.jpg>, consultado a 30-01-2018

Fig. 51 – Desenho do arquitecto Teodoro de Sousa Maldonado, para ilustrar a edição da Descrição topográfica, e histórica da Cidade do Porto, do Pe. Agostinho Rebelo da Costa (Porto, 1789). Imagem – Vista da Foz do Douro, Teodoro de Sousa Maldonado. Fonte: http://3.bp.blogspot.com/_FkKgTDI7ngU/S9g_kvj-jml/AAAAAAAATg/PLZYz6TU91s/s1600/Imagemtsm1.jpg, consultado a 30-01-2018

Fig. 52 - Planta Geográfica da Barra da Cidade do Porto. T. S. Maldonado delin. Porto. Godinho sculp. Officina de António Alvares Ribeiro, 1789 água-forte 26,5x38,2 cm para ilustrar a edição da Descrição topográfica, e histórica da Cidade do Porto, do Pe. Agostinho Rebelo da Costa (Porto, 1789). Fonte: http://2.bp.blogspot.com/_FkKgTDI7ngU/S9g-6hqdzvl/AAAAAAAASQ/QGjKhO8ndA4/s1600/Imagemtsm9.jpg, 30-01-2018

Fig. 53 – James Murphy, Proposta de conclusão das Capelas imperfeitas. Fonte: http://3.bp.blogspot.com/-tErX3DDMfgM/UmZccUKO_ol/AAAAAAAAMmM/e2la9tA1H1U/s1600/28.jpg, consultado a 31-01-2018

Fig. 54 - Vista do Convento da Batalha, Henri l'Évêque, 1812. Fonte: <https://2.bp.blogspot.com/-aypXDLhCKLY/WbaOXGQuYzl/AAAAAAAASs/z1yxu2RMjugxEcWh7ZsMgT7KvmHFGgDUwCLcBGAs/s1600/Batalha%2BVista%2Bdo%2BConvento%2Bda%2BBatalha%2BHenri%2B1%2BEveque%2B1812%2B02.jpg>, consultado a 31-01-2018

Fig. 55 – Silva Porto, Quinta do Covelo, Porto (estudo) 1873, óleo sobre tela. 34,5 x 48,5 cm. Museu Nacional de Soares dos Reis. Fonte: <http://lh5.ggph.com/-edwrMRut49c/TnTQTj-yBTI/AAAAAAAASis/cNGndLU79fo/s1600-h/a85b1.jpg>, consultado a 30-01-2018

Fig. 56 - Silva Porto, Quinta do Covelo, 1873, óleo sobre tela, 82 x 113 cm, Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto. Vale a pena uma comparação desta pintura com uma vista do mesmo local na actualidade. A urbanização desta parte da cidade do porto eliminou os vestígios do ambiente rural que aqui se apresenta. Fonte: <http://lh4.ggph.com/-XlbKQfzBRVvK/TnTQUzLQHOI/AAAAAAAASiO/kTTuzvkEbl0/s1600-h/a85a1.jpg>, consultado a 30-01-2018

Fig. 57 – João Cristino da Silva, Caminho da Pena, óleo sobre tela, 39,5 x 63 cm Fonte: <https://www.cml.pt/cml.nsf/artigos/8302B71A818C05DA80257A01003367D5>, consultado a 31-01-2018

Fig. 58 - James Holland, Ruínas do Convento de S. Francisco (futura Academia de Bellas Artes de Lisboa e Biblioteca Pública), 1837. Fonte: https://2.bp.blogspot.com/-cBXeN_1mMtg/WY6kc_4fpCl/AAAAAAAkIl/f43ku8hOhtoEZVvwBccTDMvG1yZ5QkiKQCLcBGAs/s1600/Lisboa%2BArte%2BPintura%2BJames%2BHolland%2BRuin%2Bdo%2BConvento%2Bde%2BS.%2BFrancisco%2B1837%2B00.jpg, consultado a 31-01-2018

Fig. 59 - George Vivian (1798-1873), Porto, vista da Praça de São Bento. Fonte: <http://4.bp.blogspot.com/-9VdqV2OyhvA/T8eno8HZoTI/AAAAAAAAGug/qZwscvilCYo/s1600/5+vivian+frua+st+antonio+porto.jpg>, consultado a 31-01-2018

Fig. 60 – Joaquim Villanova, Igreja S. Domingos (dos Terceiros Dominicanos), Porto, 1833 – destruída 1835 por ordem de Ferreira Borges. Fonte: <https://portoantigo.files.wordpress.com/2010/07/681a2-002.jpg>, consultado a 26-04-2018

Fig. 61 - Dores Castro, Ruínas dos Paços reais e Convento de São Francisco de Évora, 1862, óleo sobre chapa de ferro, 24 x 34 cm, Museu de Évora. Fonte: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=18882>, consultado a 30-05-2017

Fig. 62 - Interior da Igreja de São Domingos, Fotografia de Alberto Carlos Lima. Esta igreja seria destruída por um incêndio em 1959. Fonte: http://8.fotos.web.sapo.io/i/Gfc0870cb/19715425_10BdY.jpeg, consultado a 31-01-2018

Fig. 63 – Incêndio no Palácio de Queluz, fotografia de Francisco Santos Cordeiro, publicada na revista 'Ilustração' nº212 de 16 Outubro 1934. Pode ver-se nesta fotografia o piso superior a todo o comprimento da fachada. Após este incêndio, optou-se por não o reconstruir, e demolir os seus vestígios. Apenas ficaria completo o corpo central deste alçado. Fonte: <http://bvlisbonenses-pmacieira.blogspot.pt/2010/09/incendio-no-palacio-de-queluz-em-1934.html>, consultado a 26-04-2018

Fig. 64 – A Sé Velha de Coimbra (antes de 1940), num painel de azulejos na estação de caminhos de Ferro da Granja, Vila Nova de Gaia. Imagem do autor.

Fig. 65 – Jorge Colaço, Painel de Azulejos na Estação de São Bento, Porto, 1903. Fonte: http://4.bp.blogspot.com/-7DGAx1cdiAk/UMKjIMNEBrI/AAAAAAAACVs/j7-S3VloOpY/s1600/IMG_7973.JPG, consultado a 02-02-2018

Fig. 66 – Archivo Pittoresco (Galeria das Damas, Évora). Fonte: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ArquivoP/1868/TomoXI/N06/N06_master/JPG/ArquivoPitorescoN06_0001_branca_t0.jpg, consultado a 01-02-2018

Fig. 67 – Archivo Pittoresco, 1860 (Sala do Capítulo Novo, Convento de Cristo, Tomar). Fonte: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ArquivoP/1860/TomoIII/N006/N006_master/JPG/ArquivoPitorescoN6_0001_branca_t0.jpg, consultado a 01-02-2018.

Fig. 68 – O Occidente, suplemento ao N.º 59 (10 Jun. 1880). Fonte: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ocidente/1880/N59s/N59s_item1/P9.html, consultado a 01-02-2018

Fig. 69 – O Panorama, Vol. III, 3ª da 1ª Série, N.º 126, 28 de Setembro de 1839. Fonte: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/OPanorama/1839/N126/N126_item1/P1.html, consultado a 01-02-2018

Fig. 70 – João Vaz, Torre das Cabaças (Santarém), 1888, óleo sobre madeira, 46,2 x 37,7 cm. Fonte: <http://2.bp.blogspot.com/-FEcCC4rboKg/U0W-HHqoxzI/AAAAAAAEqs/vRiK09SeLSM/s1600/Torre+das+Caba%25C3%25A7as.jpg>, consultado a 31-01-2018

Fig. 71 – Alfredo Roque Gameiro, Rua Nova dos Mercadores, Lisboa. Este trabalho em aguarela é inspirado num desenho existente no Livro de Horas d'el-rei D. Manuel I. trata-se, portanto, da tentativa de reconstituição de uma vista desta rua. Fonte: http://3.bp.blogspot.com/-rJ9z8Qul_Oa/VT9u94sjF5I/AAAAAAAXK8/V58eZOSXeNk/s1600/rua%2Bnova%2Bdos%2Bmercadores%2Bao%2Btempo%2Bde%2Bd.manuel%2B1.jpg, consultado a 01-02-2018

Fig. 72 – Alberto de Sousa, Vista de Coimbra, 1923, aguarela sobre papel, 52 x 36 cm

Fig. 73 – Anónimo, Derrocada da Torre de Santa Cruz, Coimbra. Fonte: <https://i.pinimg.com/236x/d5/8a/fe/d58afe3abe6197292825d926f8f50a70--coimbra-santa-cruz.jpg>, consultado a 31-01-2018

Fig. 74 – Efeitos do sismo numa igreja em Benavente. Fonte: http://www.eugostodesantarem.pt/admin/imgSiteAdmin/imagensLoja/pop_24y3q74592.jpg, consultado a 31-01-2018

Fig. 75 – Igreja Nova de Alcobaça, no Rossio de Alcobaça (demolida). Fonte: http://3.bp.blogspot.com/_dRDZ0ZakoRo/TKKHBzsjLqI/AAAAAAACAE/dO44D0eaeH/s400/alcobaça+I+.jpg, consultado a 30-01-2018

Fig. 76 – Convento dos Remédios, Braga. Demolido em 1911 por iniciativa da Câmara municipal de Braga. Fonte: http://1.bp.blogspot.com/-ZLn0mlzcNuY/Tvj2Ca3AGDI/AAAAAAAEP1/uZYQXgdA2fc/s1600/remedios_igreja.jpg, consultado a 02-02-2018

Fig. 77 – O castelo de Leiria num Bilhete Postal ilustrado, c. 1910. Fonte: http://www.prof2000.pt/users/avcultor/Postais2/Leiria/044_Leiria.jpg, consultado a 31-01-2018

Fig. 78 – Proposta de Reconstituição do Castelo de Leiria, segundo Ernesto Korrodi. Fonte: http://www.fundacao-mario-soares.pt/iniciativas/ilustra_iniciativas/2009/000751_01.jpg, consultado a 30-01-2018

Fig. 79 – Castelo de Leiria, conforme se encontra na actualidade. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/10/CASTELO_DE_LEIRIA.jpg, consultado a 30-01-2018

Fig. 80 – aspecto da demolição da Alta de Coimbra – O Colégio de S. Boaventura em fase de demolição adiada para posteriormente se construir o Departamento de Antropologia. Fonte: <http://www1.ci.uc.pt/ihiti/proj/alta/Dantropologia1.html>, consultado a 02-02-2018

Fig. 81 – Projecto de Cassiano Branco para a urbanização da Costa da Caparica, 1930. Fonte: <https://i.pinimg.com/736x/99/f3/f4/99f3f410f04fb289ece5a512b83571e5---portugal.jpg>, consultado a 30-01-2018

Fig. 82 – A Sé Velha de Coimbra num bilhete postal ilustrado, anterior ao restauro da DGEMN. Fonte: http://1.bp.blogspot.com/-WQU4ZqcUjjs/VPBAGHcfSol/AAAAAAADuI/A_LsLXaz7aA/s1600/022_Coimbra.jpg, consultado a 30-01-2018

Fig. 83 – A Sé Velha de Coimbra após o restauro da DGEMN. Fonte: <https://www.noticiasdecoimbra.pt/wp-content/uploads/2016/02/se-velha.jpg>, consultado a 30-01-2018

Fig. 84 – O Paço dos Duques de Bragança visto da rua de Santa Cruz em estado de Ruína, numa gravura de 1861 Guimarães. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Paço_dos_Duques_da_Rua_de_Santa_Cruz.jpg, consultado a 30-01-2018

Fig. 85 – Maqueta do projecto de reconstrução do Paço dos Duques de Bragança, em Guimarães, contando com algumas características que não foram executadas. Fonte: <http://toursandtales.pt/wordpress/gallery-post/>, consultado a 30-01-2018

Fig. 86 – Planta da Exposição do Mundo Português, 1940. Fonte: <https://lh3.googleusercontent.com/U9rrYcnpDzk/V2emBt6se9I/AAAAAAAAABxnQ/OJPRki-s-gk/s1600-h/1940%252520Exposi%2525C3%2525A7%2525C3%2525A3o%252520do%252520Mundo%252520Portug%2525C3%2525AAs%252520Guia%252520Oficial.0.1%25255B7%25255D.jpg>, consultado a 30-01-2018

Fig. 87 – Portugal dos Pequenitos. Fonte: <http://family.portugalconfidential.com/wp-content/uploads/2014/08/Portugal-dos-Pequenitos-7.jpg>, consultado a 30-01-2018

Fig. 88 – Casa Oriental, c. 2006. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/73/Casa_Oriental_%28Porto%29.JPG, consultado a 30-01-2018

Fig. 89 – Casa Oriental, depois de Reformulada. Fonte: <https://media-cdn.tripadvisor.com/media/photo-s/11/b4/29/4f/casa-oriental.jpg>, consultado a 30-01-2018

Fig. 90 – Gastão de Brito e Silva, Mosteiro de Nossa Senhora de Seiça. Fonte: http://4.bp.blogspot.com/_oAVNSvLP7WE/TVGTiOTzzAI/AAAAAAAAADdk/e0nAAvIBsBQ/s1600/Ruin%2527Art-34.jpg, consultado a 30-01-2018

Fig. 91 – Proposta de Reconstituição virtual do Castelo de Montemor-o-Novo. Fonte: <https://i.ytimg.com/vi/OaOv8ZNWIVQ/maxresdefault.jpg>, consultado a 30-01-2018

Da Fábrica que Faleceu á Cidade de Lisboa

Pedro Miguel Coutinho Rocha e Silva



Fig. 1 - Frontispício da Obra "Da Fábrica que Falece á Cidade de Lisboa", de Francisco de Holanda.

Introdução

Em 1571, Francisco de Holanda produz um manuscrito ilustrado, dirigido ao rei D. Sebastião, intitulado: “*Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa*”. Nele, elabora projectos que, no seu entender, fariam falta àquela cidade e seus arredores. Deste documento, nenhuma obra teve aplicação prática que tenha chegado aos dias de Hoje. O manuscrito permanece, portanto, como um catálogo de obras abortadas.

Embora os desenhos deste manuscrito se encontrem já relativamente bem estudados, nenhum destes estudos resultou na reformulação dos desenhos, com vista á integração daqueles projectos na atmosfera que os esperava, ou na correção dos erros de representação perspéctica de que eles sofrem. Para isso, parece ser importante relacionar constantemente texto e imagem

Neste breve texto, proponho uma releitura dos desenhos de Francisco de Holanda que lhes dê um enquadramento da concepção material, o seu contexto, localização, finalidade, entre outros, comparando-se, sempre que pertinente, as propostas de Francisco De Holanda, a outras relevantes, não necessariamente inéditas. Esta leitura dos desenhos tem como finalidade esclarecer muito brevemente o contexto de recepção destas obras (que não é neutro), de modo a que seja minimamente possível criar a atmosfera que teriam, e que os desenhos não se demoraram em produzir. Além disso, tentam adivinhar-se nos desenhos alguns aspectos que não se podem compreender de modo muito claro, recorrendo-se nesse caso a alguma capacidade de invenção que permita intuir o que se encontra em falta. Desta releitura dos desenhos deverão resultar imagens novas que tentam contactar de modo mais claro com as propostas de Francisco de Holanda.

Palavras Chave: Francisco de Holanda; *Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa*; urbanismo; Projecto

Projectos militares

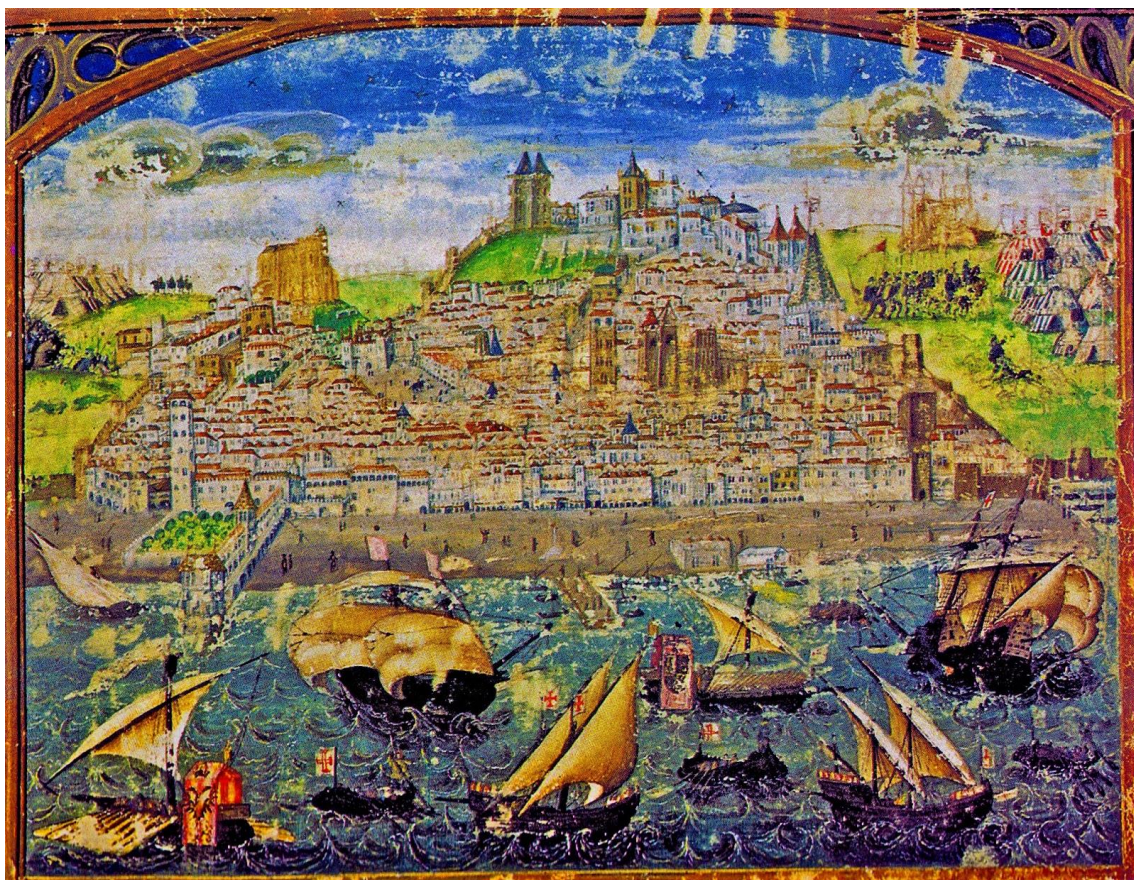


Fig. 2– Vista de Lisboa. Iluminura de António de Holanda (atribuído) para a crónica de D. Afonso Henriques, de Duarte Galvão.

No início do século XVI, é realizada a vista Panorâmica de Lisboa mais antiga que se conhece, atribuída a António de Holanda, pai de Francisco de Holanda. Esta obra ilustra a crónica de D. Afonso Henriques, redigida por Duarte Galvão (1435-1517). A Lisboa que aí figura é uma cidade de configuração próxima da medieval. O seu sistema de defesa, centrado na colina de São Jorge, onde se ergue o castelo, é obsoleto, no que diz respeito à defesa da baixa de Lisboa. Existiriam as muralhas Fernandinas, mas estas eram apontadas por Francisco de Holanda como insuficientes.

Assim sendo, Francisco de Holanda elabora um plano de fortificação da cidade de Lisboa, que prevê a construção de um conjunto de características militares, tais como muralhas, Baluartes, Bastiões e fortalezas, reforçando todo o sistema de defesa da cidade. A elaboração destes projectos é uma consequência directa da viagem de Francisco de Holanda a Itália, onde pôde desenhar modelos de fortalezas que viu, e pelos quais se delinearía a modernização dos sistemas de defesa da cidade de Lisboa, isto é: as praças fortes que visitou e desenhou ajudaram-no a imaginar o plano de fortificações que iria propor para a cidade de Lisboa. Entre outros exemplos, terá sido importante o convívio de Francisco de Holanda com obras de arquitectura militar de autores como Antonio da Sangallo. Caso estes projectos militares tivessem tido uma aplicação prática, a cidade de Lisboa teria sido consideravelmente mais monumental.

Muralhas e portas de lisboa

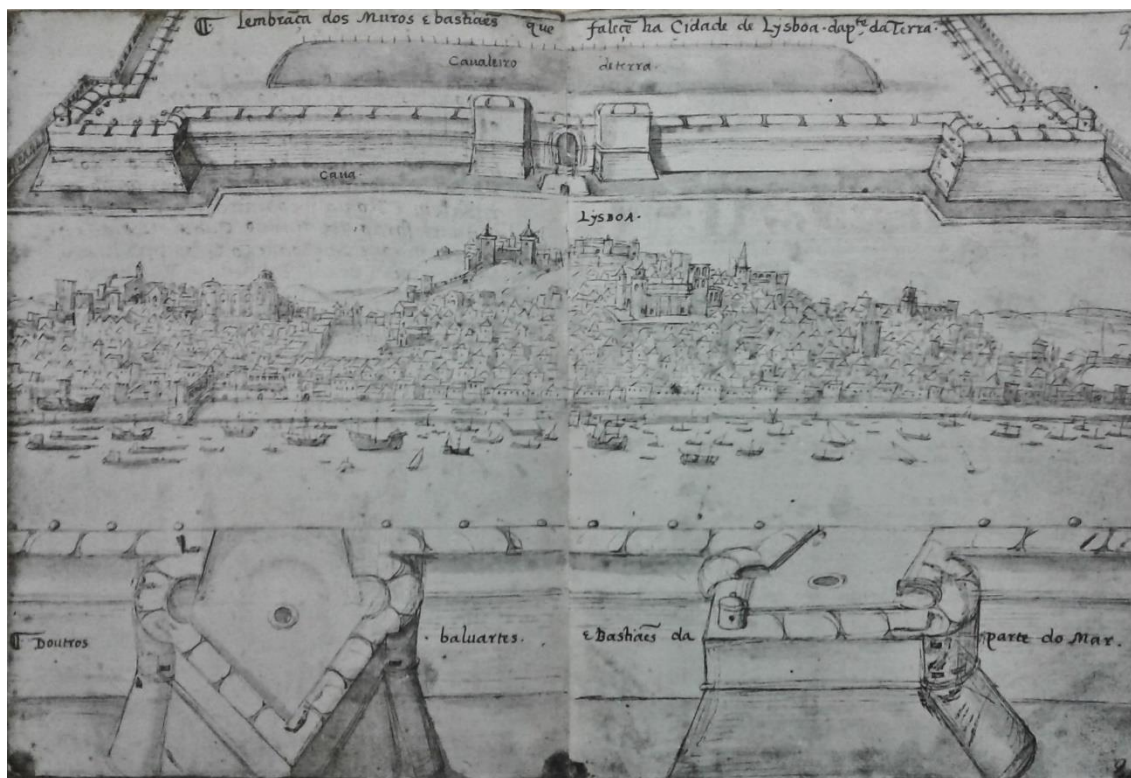


Fig. 3– Lembrãca dos muros e bastiaes que Falece à Cidade de Lysboa da Pte. Da terra/e doutros baluartes e Bastiaes da parte do mar; Vista de Lysboa. Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa, Francisco de Holanda

No texto e nos desenhos, Francisco de Holanda propõe uma forte muralha em torno da cidade de Lisboa, com três partes do lado da terra, e uma parte do lado do mar. Esta muralha, na parte da terra, era antecedida por um fosso, e guarnecida por baluartes. Nela se rasgariam as portas da cidade, devidamente guarnecidas. Francisco de Holanda redesenha um modelo para a Porta da Cruz, como exemplo do tipo de porta pretendida. A porta em questão já existia no tempo de Holanda (numa configuração diferente da que Aparece desenhada), e faria parte da muralha fernandina de Lisboa. A proposta do autor parece por isso tomar como ponto de referência as muralhas já existentes, propondo o reforço e hipotética expansão das mesmas, com alterações de desenho e implantação. Deste modo, a colina de São Jorge deixaria de actuar como o centro da cidade, podendo este deslocar-se seguramente para a zona ribeirinha, e assim estreitar a relação da cidade com o comércio marítimo. O projecto resultante tornaria Lisboa uma cidade mais segura contra possíveis invasões.

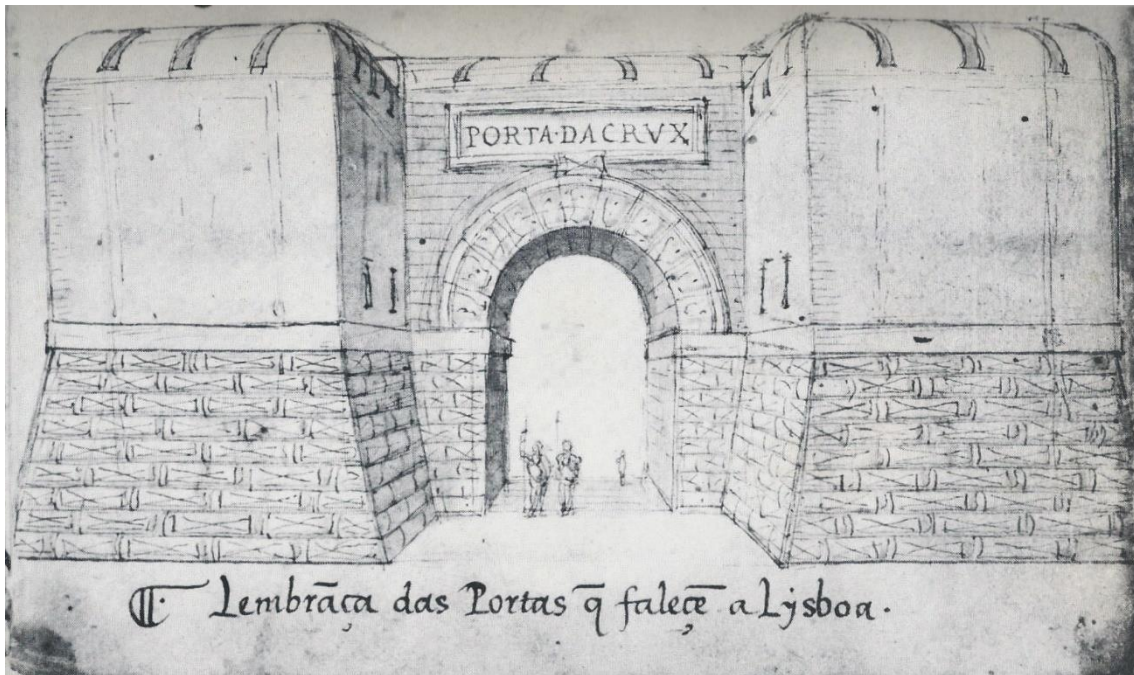


Fig. 4 – Lembrança das Portas q falece a Lysboa. Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa, Francisco de Holanda. Neste caso, o autor dá como exemplo uma porta que constaria já na muralha fernandina da cidade, propondo o reforço da mesma segundo este desenho.

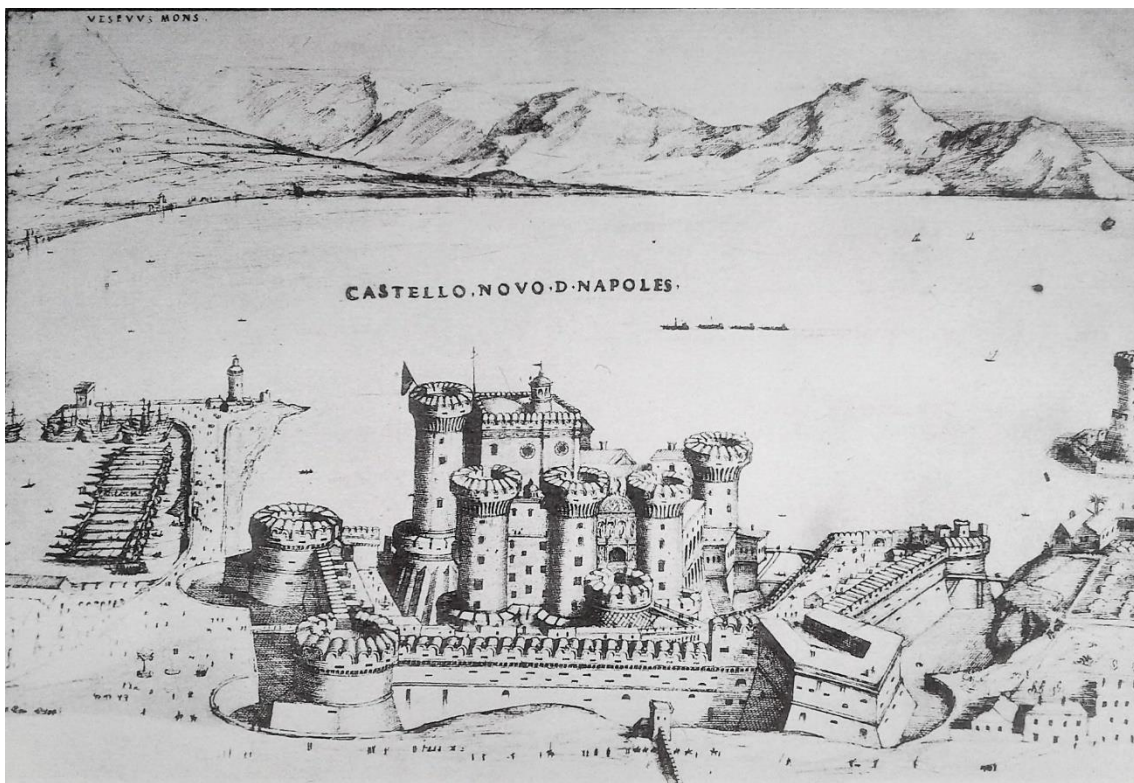


Fig. 5 – O Castel-Nuovo de Nápoles (f. 53 v.) Álbum dos Desenhos das Antigualhas, Francisco de Holanda. Um dos vários desenhos do Álbum das Antigualhas dedicados á representação de fortalezas.

Projecto para a fortaleza, castelo e paços fortes de Lisboa

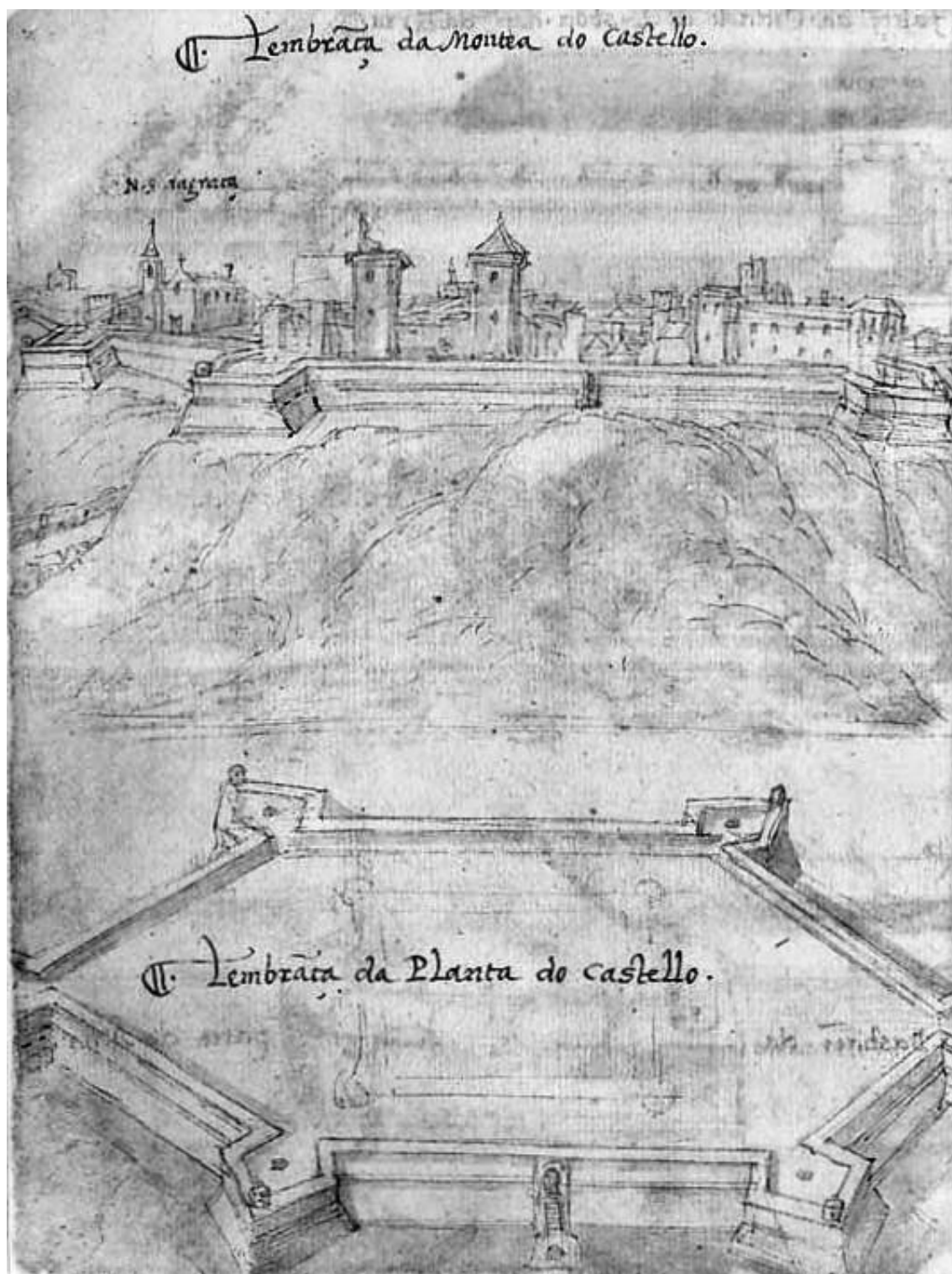


Fig. 6 – Lembrança da Montra do Castello; Lembrança da Planta do Castello. Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa, Francisco de Holanda

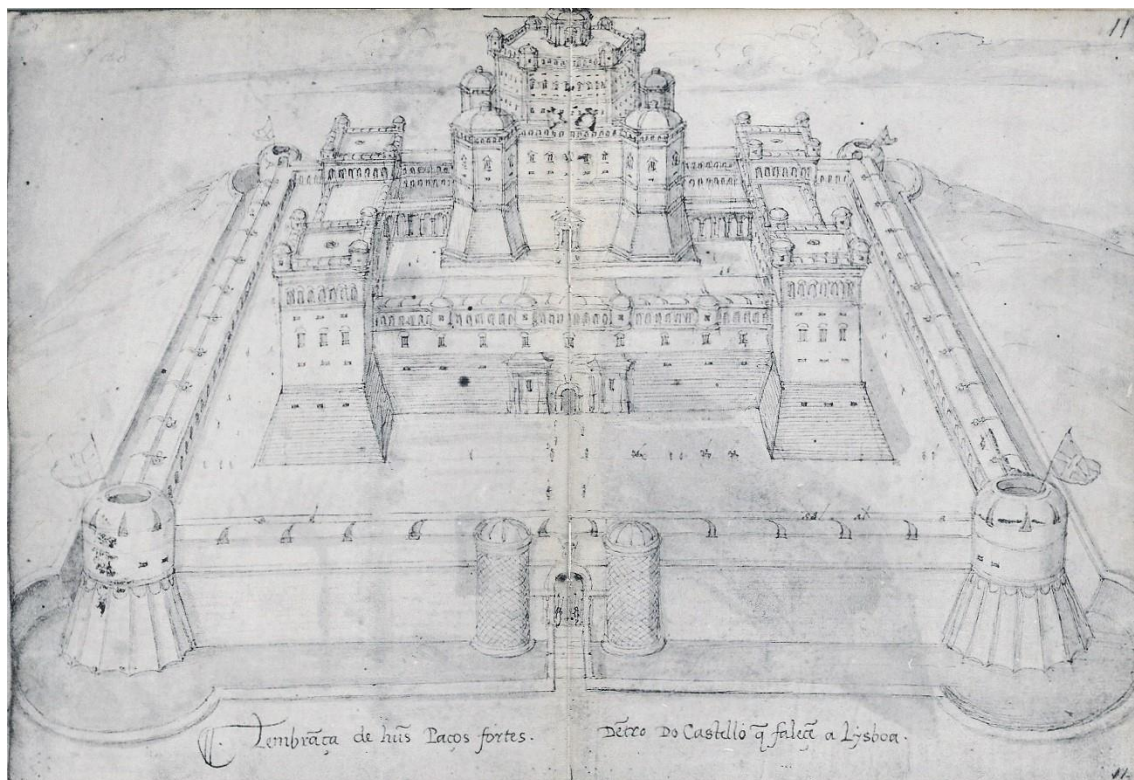
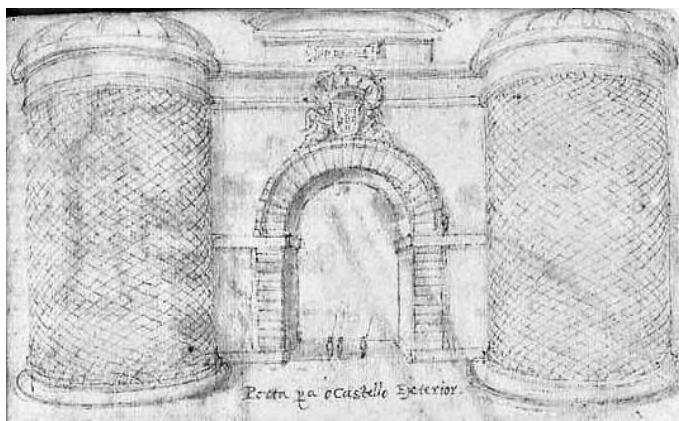
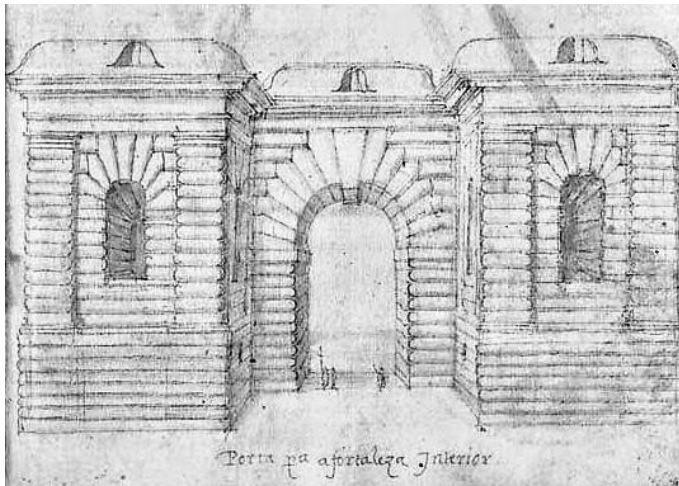


Fig. 7 - Lembrança de hús Paços Fortes Detro do Castello q falece a Lisboa. Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa.

Fig. 8 - Fortezza da Basso, Florença. Projecto de António da Sangallo.

Francisco de Holanda projecta uma fortaleza hexagonal, dentro da qual se deveriam erguer uns Paços Fortes, de planta quadrada. O conjunto estava projectado para o topo da colina de São Jorge, onde se erguia o castelo de Lisboa.

A execução deste projecto significaria a demolição parcial ou total da alta de Lisboa, em torno do castelo de São Jorge. Este seria substituído por um conjunto mais monumental e eficiente do que aquele que ali se encontrava. Parece haver, contudo, a intenção de preservar os templos que se encontrem afectados por esta proposta de cerca, nomeadamente, Nossa Senhora da Graça (assinalada com legenda no desenho) e São Gens (visível no desenho, no exterior da cerca). Este parece ser o mais inviável projecto dentre o conjunto de propostas apresentadas pelo autor neste manuscrito.



São ainda desenhadas as portas monumentais que deveriam dar acesso a esta construção: uma porta para a fortaleza interior, e uma porta para o castelo exterior. Nestas é visível o interesse do autor pelo emprego de aparelho rusticado. Estas portas surgem como uma oportunidade de colocar em prática vocabulário arquitectónico do renascimento, visto pelo autor em Itália, fazendo prova um de gosto informado e actualizado aos parâmetros da época, sendo de destacar, na porta do castelo, o emprego de aparelho rusticado em ponta de Diamante. Este último seria provavelmente inspirado pela casa dos Bicos, única construção conhecida em Lisboa que faria uso daquele recurso decorativo, conferindo-se um ar exótico àquela entrada. No século XIX, no palácio da Pena, em Sintra, viriam a ser construídas umas portas revivalistas com recurso a aparelho rusticado em ponta de diamante. É interessante a comparação entre estas portas e aquelas que Francisco de Holanda imaginou, já que ambas usam de artifícios semelhantes para causar impacto.

Figs. 9 e 10 – “Porta da Fortaleza interior e do Castello exterior”. Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa, Francisco de Holanda.

Fig. 11 - Porta do Palácio da Pena, séc. XIX. Exemplo revivalista onde se aplica linguagem semelhante à proposta por Holanda para o seu Castelo de Lisboa



Fig. 12 – Vista de satélite da colina de São Jorge, Lisboa no seu estado actual (cons. 12-12.2017). No local onde está actualmente o Castelo de São Jorge, estaria prevista a construção do projecto de Francisco de Holanda. Na imagem também é possível reparar na organização espacial da cidade em torno desta colina, indiciando ainda aspectos do planeamento urbanístico medieval da cidade.

Fortes e bastiões

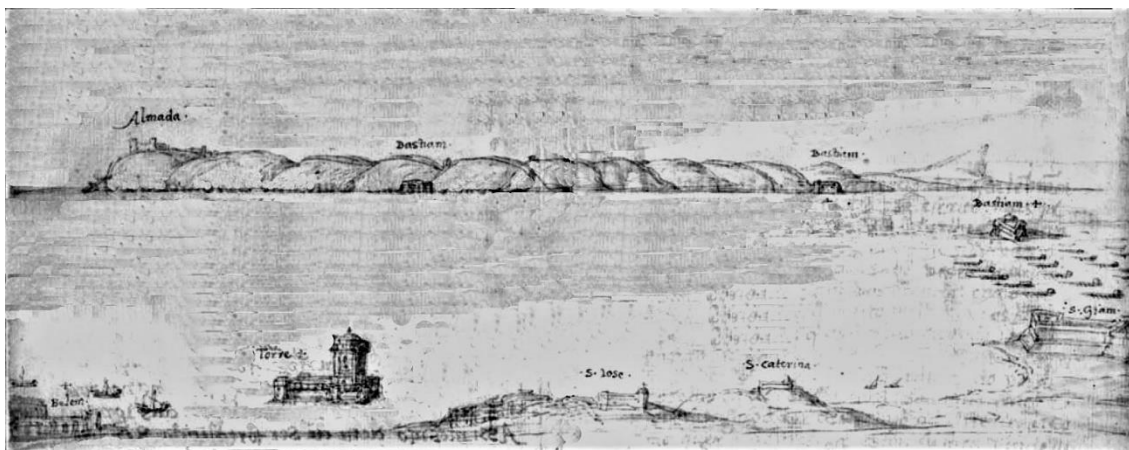


Fig. 13 – O plano de defesa da foz do Tejo, que se encontra representado em *Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa*, de Francisco de Holanda.

Para além das muralhas da cidade e do novo Castelo, Francisco de Holanda revê o plano de fortificações de defesa da entrada no Tejo. No desenho que nos apresenta, da esquerda para a direita, pode ver-se a localização de Almada. A seguir, frente á torre de Belém, estará a torre de São Sebastião da Caparica, com a qual a torre de belém faria fogo cruzado. Para a direita da torre de Belém estão as fortalezas de são José, Santa Catarina, e *S. Giam* (hoje São Julião, em Carcavelos), numa representação claramente distorcida, que pretende apenas ilustrar sumariamente a localização destas fortalezas.

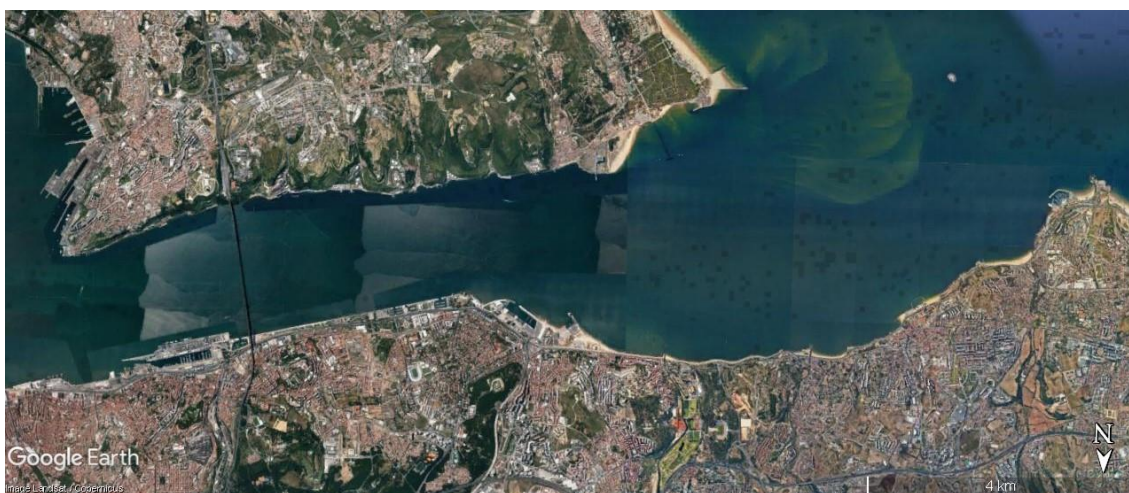


Fig. 14 - Vista de satélite da foz do tejo, conforme a parte representada por Francisco de Holanda (cons. 12-12-2017)



Fig. 15 – Descrição e plantas da costa dos castelos e fortalezas..., Felipe Tersio, 1617. Arquivo Nacional Torre do Tombo. Estruturas fortificadas da foz do Tejo, podendo ver-se os planos de fogo cruzado entre as várias fortalezas.

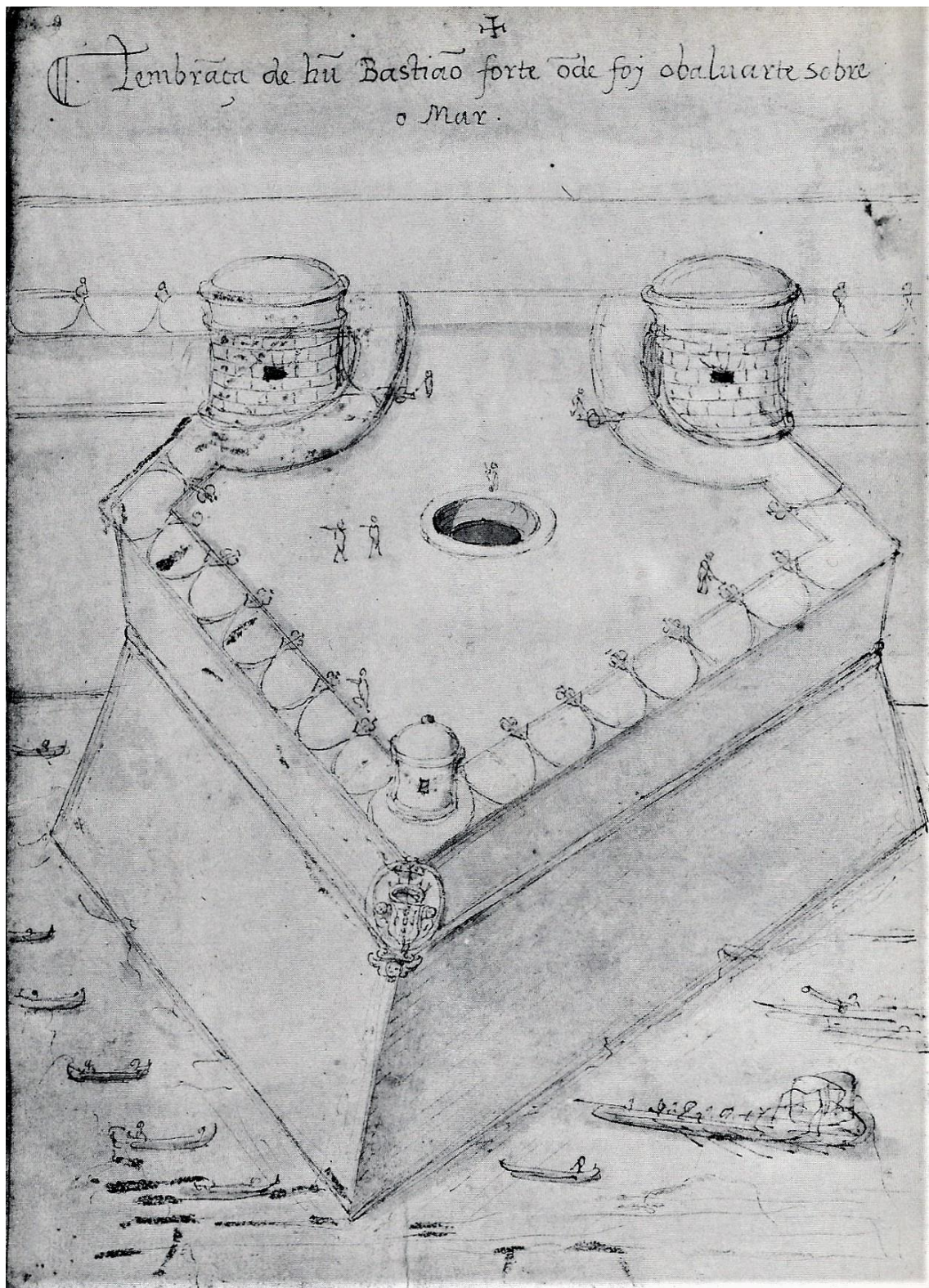


Fig. 16 – Lembrança de hu bastião forte ode foi o baluarte sobre o mar. Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa, Francisco de Holanda. Não é possível saber ao certo para onde estaria prevista a construção deste bastião, podendo ser o modelo de bastião a aplicar na “outra banda”, em Trafaria e Adiça.

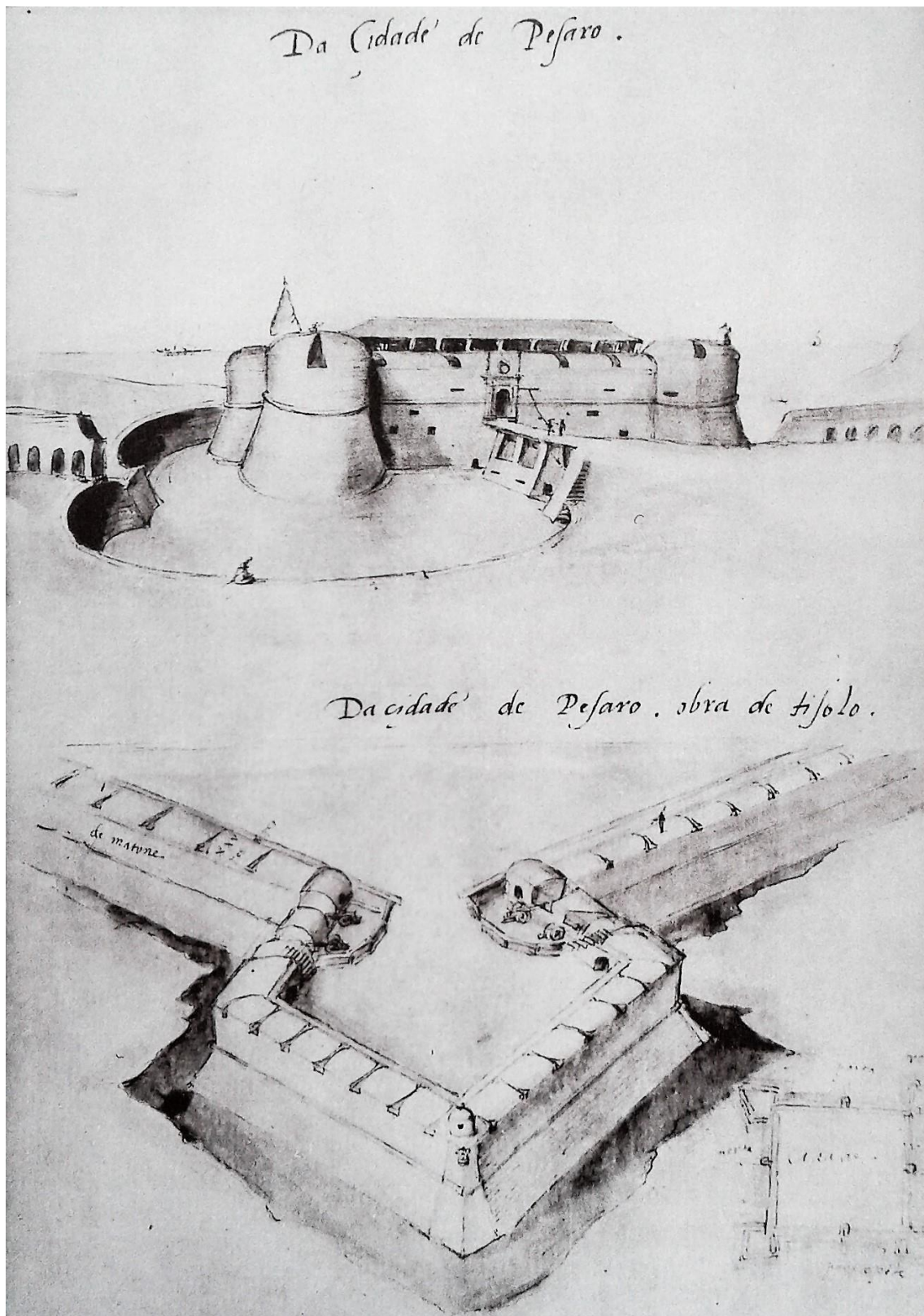


Fig. 17 – Desenhos das Fortificações da cidade de Pesaro (f. 36 v) Álbum dos Desenhos das Antigualhas, Francisco de Holanda. O autor sublinha o facto de esta ser obra de tijolo. Para a elaboração deste desenho, Holanda correu o risco de ser condenado como espião.

O Bastião dos Cachopos (Bugio)

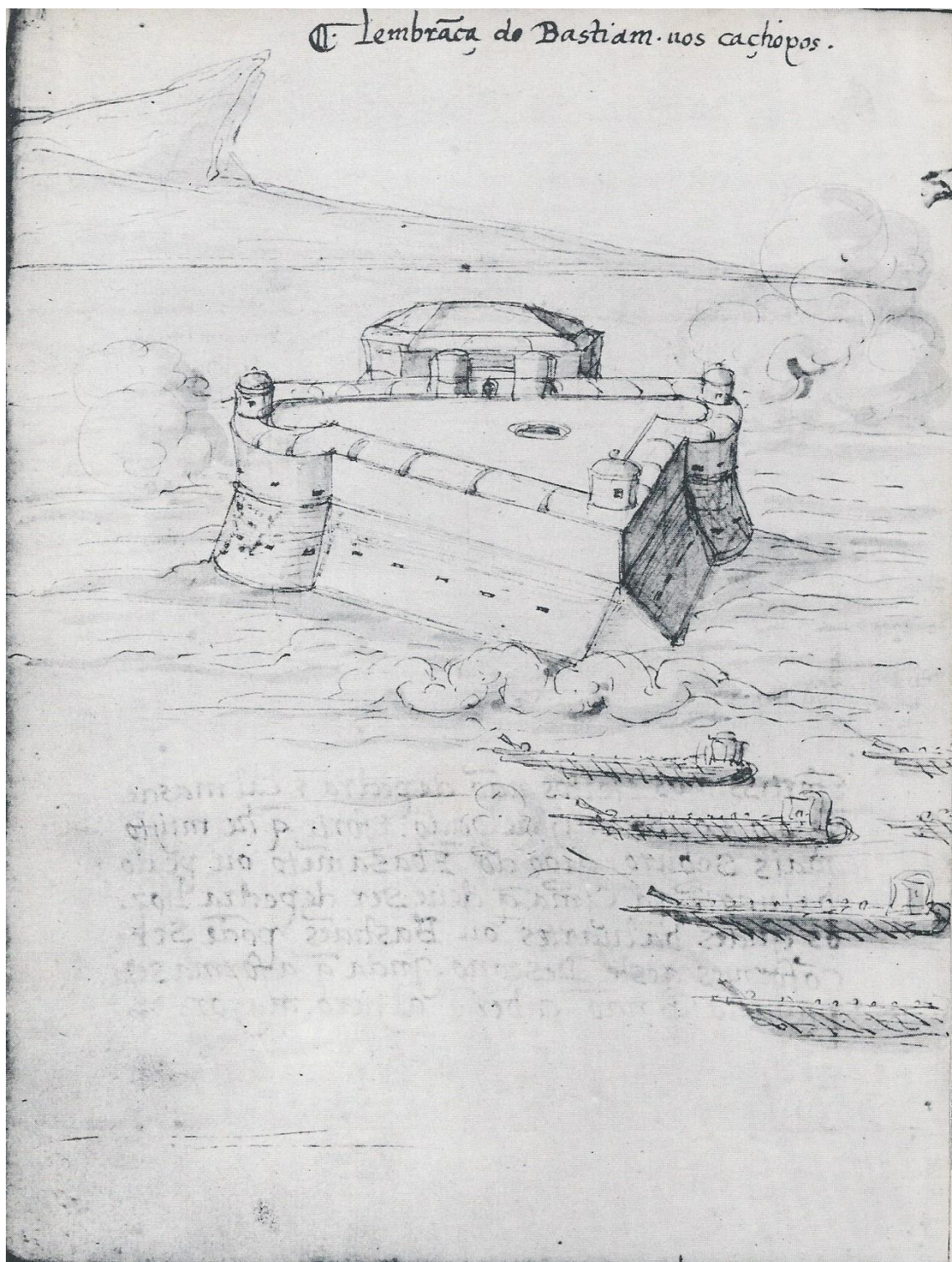


Fig. 18 – Lembrãca do Bastiam dos Cachopos. Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa, Francisco de Holanda.

No meio do tejo, ficaria o bastião dos Cachopos (local do actual forte do Bugio), que faria fogo cruzado com o *forte de S. Giam* (São Julião). Na outra margem, na zona da Trafaria, erguer-se-ia outro bastião. Todos estes locais foram efectivamente ocupados por fortalezas, embora Francisco de Holanda não tenha participado na execução de nenhuma delas. O Bastião dos Cachopos, por exemplo, foi desenhado individualmente por Francisco de Holanda numa das páginas do manuscrito, talvez por ser uma das mais determinantes fortalezas deste conjunto, ou pela necessidade de maior esclarecimento do seu desenho.

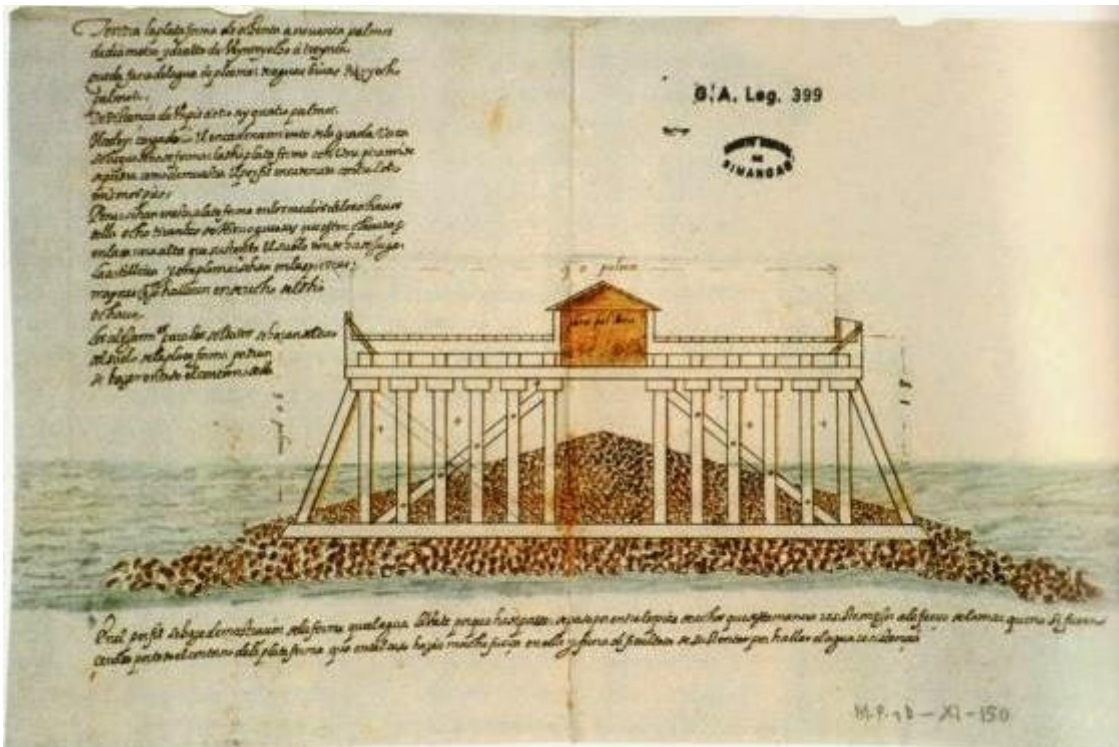


Fig. 19 - Projecto para plataforma em madeira para o Bugio, Tibúrcio Spanochi, 1594.

No desenho é-nos apresentada uma fortaleza de planta em “v”, triangular, com guaritas nos vértices, apresentando na extremidade sul-poente um torreão, aparentemente hexagonal irregular. A sugestão (inérita à data) de uma fortaleza naquele lugar foi aceite, mas o desenho de Francisco de Holanda não. Foi ali construída uma estrutura acanhada sobre estacaria de madeira, que em pouco tempo cedeu. Depois de algumas complicações, naquele lugar seria terminada, em 1683 (praticamente um século depois da morte de Francisco de Holanda), uma fortaleza definitiva, de desenho diferente, (circular), com quatro guaritas, e uma torre no meio (destruída em 1755, e depois reedificada). Actualmente esta fortaleza funciona como farol.

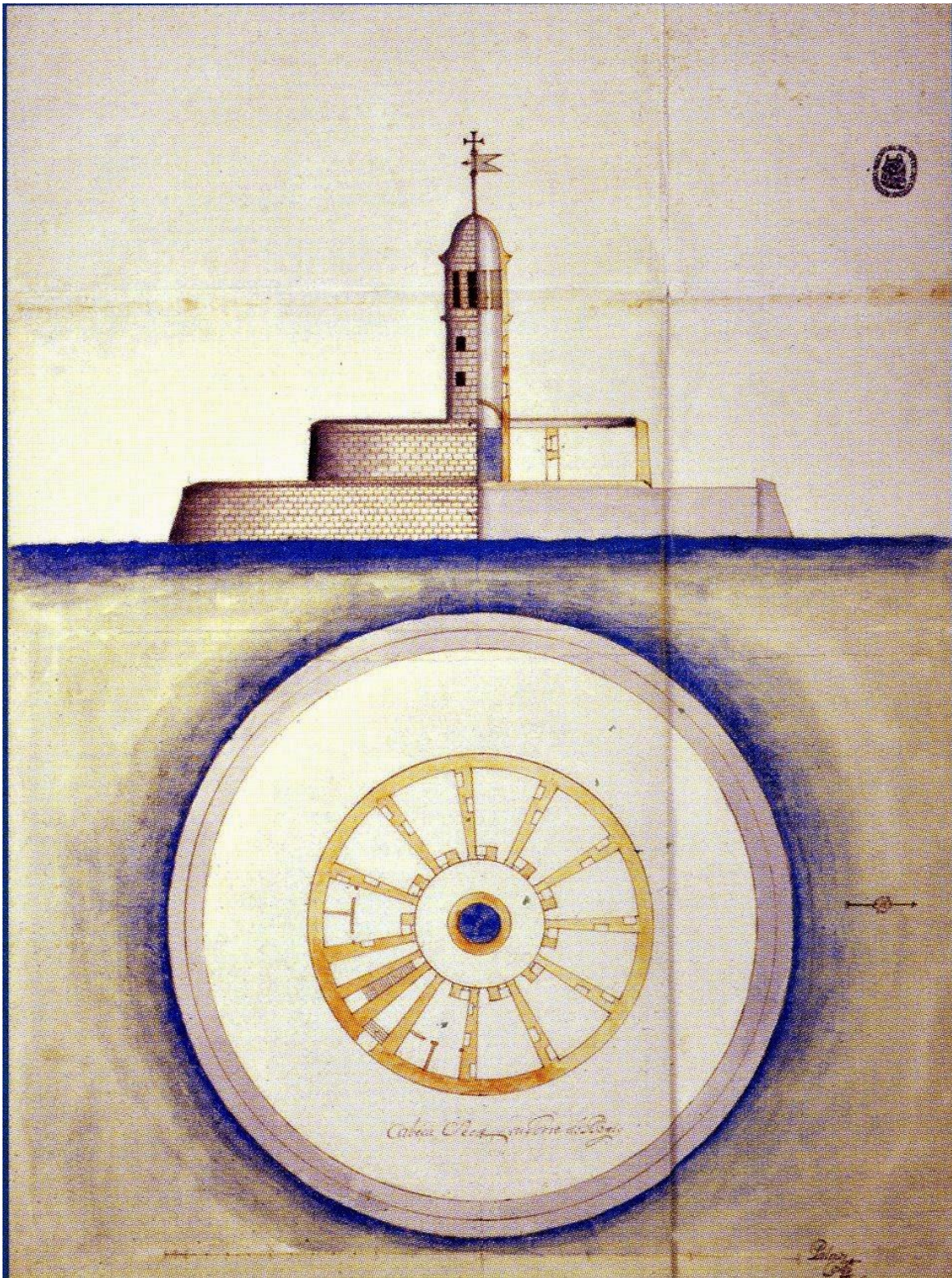


Fig. 20 – Desenho da Fortaleza do Bugio, Mateus do Couto, 1693.



Fig. 21 - Portuguese Shipping in the Mouth of the Tagus, S. Clegg, 1840.



Fig. 22 - A frota francesa commandada por Roussin força a entrada do Tejo, Pierre-Julien Gilbert, 1837.



Fig. 23 – vista aérea do Forte e Farol do Bugio na actualidade, após obras de consolidação.

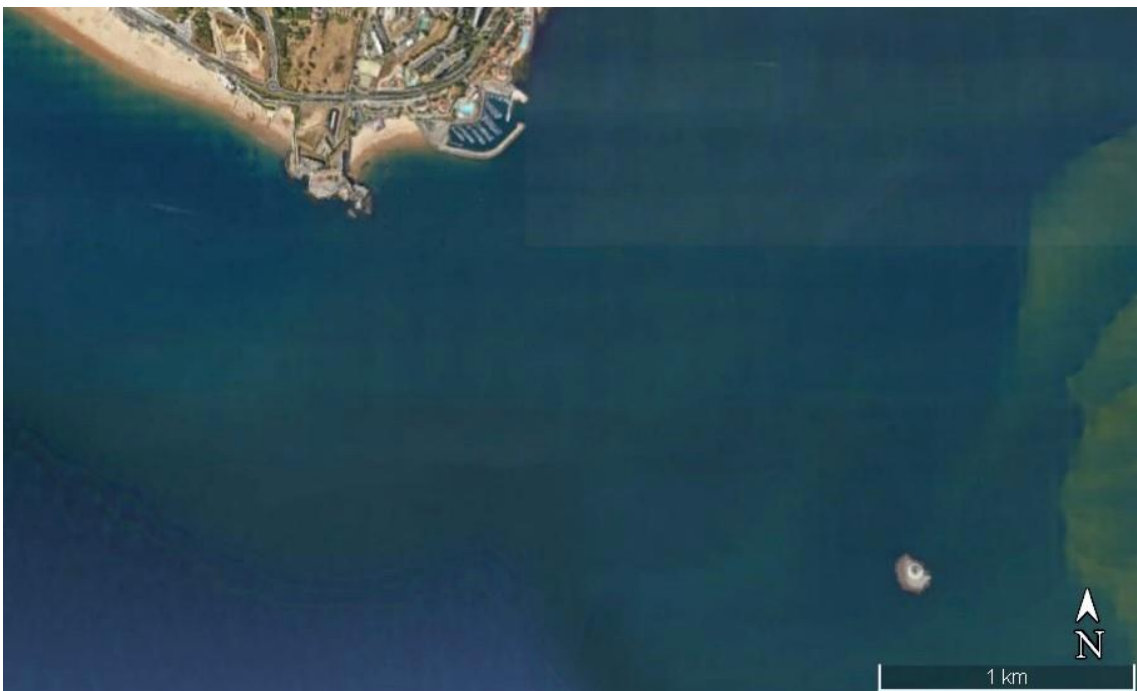


Fig. 24 – Vista de satélite da Foz do Tejo, sendo possível ver a posição do Forte do Bugio em relação ao Forte de São Julião da Barra (cons. 12-12-2017).

O Palácio de Xabregas

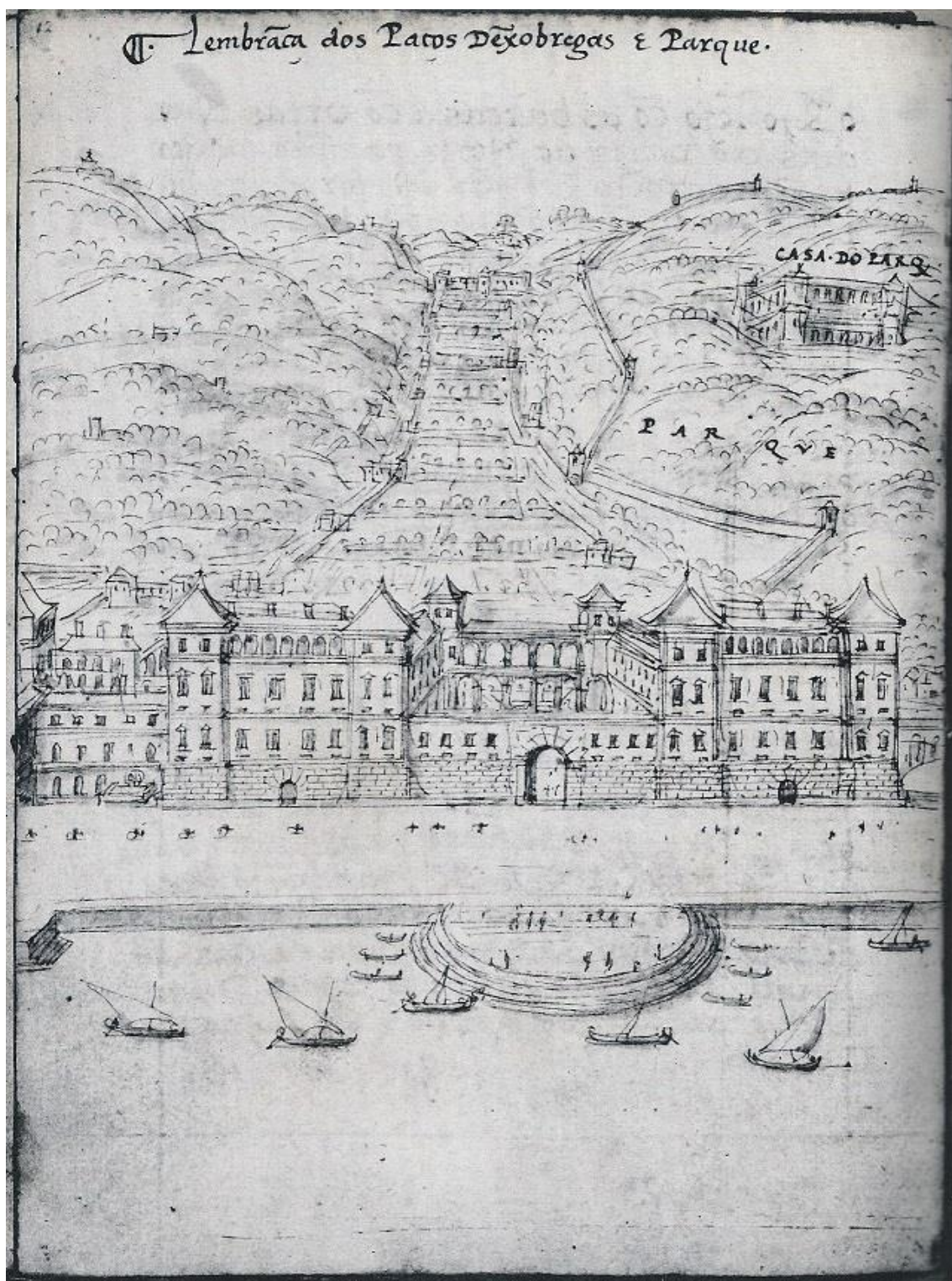


Fig. 25 – Lembrança dos Paços d'Xabregas e Parque. Da Fábrica Que Falece à Cidade de Lisboa, Francisco de Holanda.



Fig. 26 - Lembrança dos Paços d'Xobregas e Parque. Cópia manuscrita de *Da Fábrica Que Falece à Cidade de Lisboa*. As diferenças entre este desenho e o original mostram o grau de interpretação de que esta cópia manuscrita é alvo.

Francisco de Holanda desenha para Xabregas uns Paços Reais que, no seu entender, seriam a digna morada que faltava á monarquia portuguesa na cidade de Lisboa. Apesar de existirem na cidade de Lisboa numerosos paços Reais, o rei D. João III (contemporâneo de Francisco de Holanda), não satisfeito com estes, abandonava frequentemente a capital para longas estadias em cidades como Évora, principalmente, onde residiria nos paços reais daquela cidade. Contribuía para essa ausência por longos períodos a inexistência de uma morada que não fosse do seu agrado, o que beneficiou a cidade de Évora, e por sua vez, terá diminuído o interesse pela cidade de Lisboa. No entanto, perto do final do seu reinado, D. João III iniciaria em Xabregas a construção de uns paços reais, cujas obras foram interrompidas após a sua morte.

D. Sebastião, não retomaria as obras daquele paço Real, do qual deveriam ter sido apenas lançadas as fundações. A obra para D. João III estaria já iniciada em 1556. O mestre de obras seria Jerónimo de Ruão. Não se pode ter a certeza da colaboração de Francisco de Holanda naquelas obras, embora o entusiasmo com que pede que as mesmas se acabem denuncie algum envolvimento.

Para esta obra teriam sido comprados terrenos entre o mosteiro de Madre de Deus e o mosteiro de São Francisco. A importância do rio como elemento cenográfico colocaria este palácio na primeira linha de construções marginais, pelo que a sua fachada ocuparia o espaço entre os dois Conventos de Xabregas. Poderia acontecer, como em Évora, a anexação do espaço conventual aos paços reais, e para o efeito, o Mosteiro da Madre de Deus de Xabregas parecia a opção preferida. Deste modo, a igreja daquele mosteiro passaria a ser de usufruto do Palácio, com o qual se comunicaria por meio de qualquer estrutura arquitectónica que ligasse os edifícios. Sem qualquer confirmação documental, no desenho que Francisco de Holanda dedica a este edifício, pode ver-se cortada pelo limite do lado direito da folha uma estrutura que poderia ser uma ponte ou passagem para outro edifício, uma êxedra, um pórtico circular ou uma praça. Infelizmente, são estes pequenos aspectos duvidosos que dificultam a leitura dos desenhos.

Os primeiros paços ali construídos localizar-se iam nessas imediações, já no tempo de D. Afonso III, mas terão sido incendiados em 1370, pelos castelhanos que fazem o cerco de Lisboa. Estavam já em ruínas quando D. Afonso V os doou à Condessa D. Guiomar de Castro, para que ali fundasse um convento ou mosteiro, de S. Francisco de Enxobregas.

O segundo edificado conhecido naquele local são os Paços reais da Rainha D. Leonor, mulher de D. João II, a par do Mosteiro de Madre de Deus, que a mesma mandou também edificar. Este mosteiro de Madre de Deus ainda existe actualmente, embora substancialmente alterado, permitindo assim localizar o lugar onde teriam sido efetuados estes empreendimentos

D. João III terá tido a iniciativa de melhorar ou aumentar esses paços, mas sem sucesso. Interfere, no entanto, no Mosteiro de Madre de Deus, qua finaliza com o gosto renascentista. Sobre esses aposentos, Jorge Segurado diz o seguinte: "Tais aposentos integrados àilharga e a nascente do mosteiro de Madre de Deus, após a morte de D. João III e da rainha D. Catarina, continuaram, através o curto reinado de D. Sebastião, dos três Filipes e de D. João IV, a servir de alojamento importante, até que, por fim, o 4º conde de Unhão, D. Rodrigo Xavier Teles de Meneses, ergueu naquele sítio denominado Paços de Xabregas, o palácio ainda hoje existente e ocupado pelo asilo D. Maria Pia" (Jorge Segurado, o.c., p. 203) D. Rodrigo viria a falecer ali, a 7 de Março de 1758

A par do mosteiro de S. Francisco, encontravam-se ainda Paços ou aposentos reais a este ligados, na mesma zona onde teriam existido os anteriores ao cerco castelhano, acrescentados por D. Catarina, viúva de D. João III.

É no terreno onde tiveram lugar todas estas empreitadas que se assentaria o Palácio proposto por Francisco de Holanda.

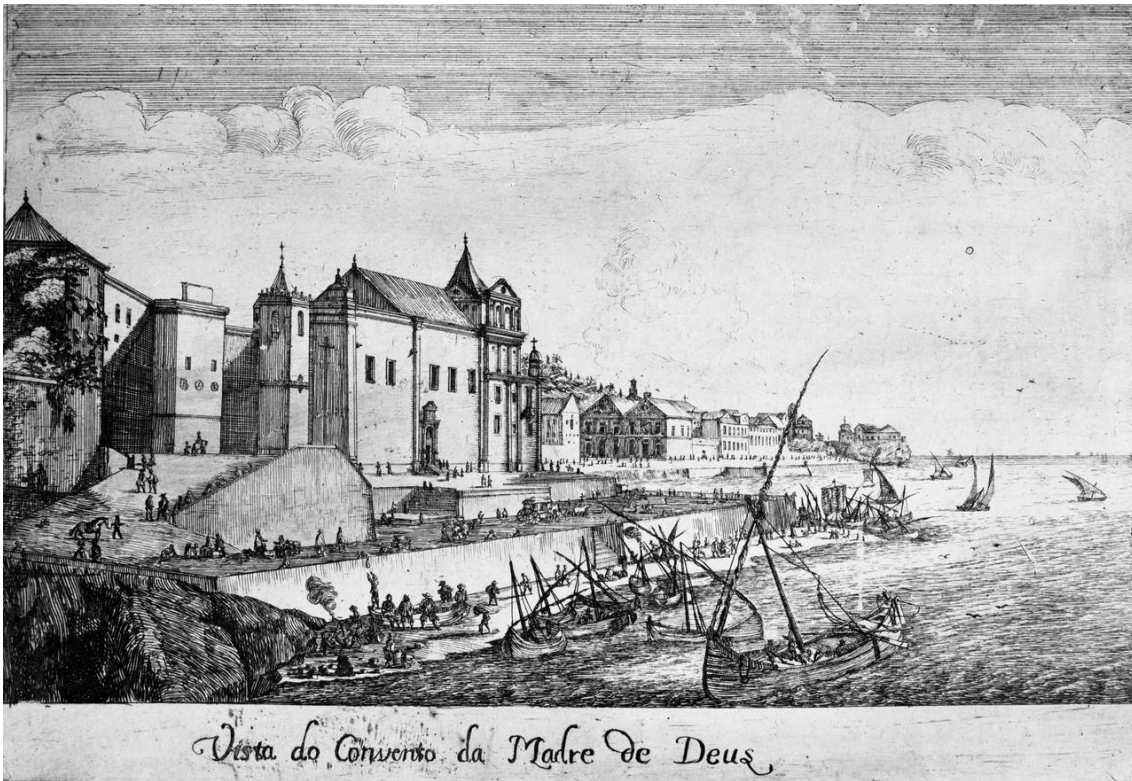


Fig. 27 – Vista do Convento da Madre de Deus de Xabregas, Dirk Stoop, 1662.



Fig. 28 - Fábrica de Tabacos de Xabregas, 1859, J. Pedrozo, óleo sobre tela, 127 x 83,5 cm. Museu de Lisboa, Palácio Pimenta.

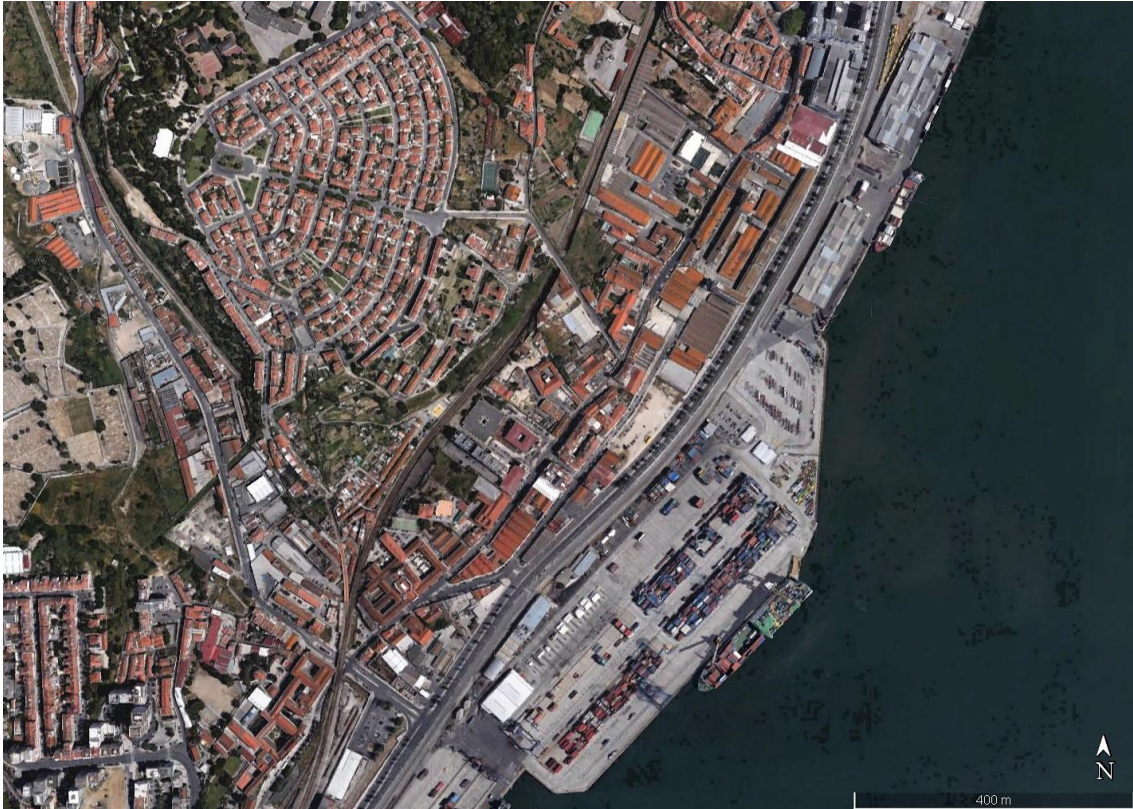


Fig. 29 – Vista de Satélite do local aproximado onde se faziam construir os Paços de Xabregas (cons. 12-12-2017)

Jorge segurado analisa também o desenho deste projecto, transcrevendo-se aqui parte significativa da sua análise:

"Soberba ideia a de implantar Paços Reais, em fábrica opulenta, sobranceira ao rio formoso, em grande quietude e em tão saudável sítio, recortando-a, com majestade, num fundo de espesso arvoredado, imaginando com arte, para recreio real e numa escala magnífica, o parque com cerca própria e prazeres venatórios, onde não faltava sumptuoso pavilhão a que Ollanda chamou: 'Casa do Parque'. Na sua inclinação, o vale de Chelas ou da Musgueira é transformado em monumental cascata verde, de largos socalcos, com hortas, pomares e jardins, numa ascendência espectacular, no quadrante nascente-norte. Todo o importante conjunto tem, a seus pés, o majestoso Tejo onde o nosso artista implantou, antecedido por largo eirado ou terreiro rectangular, acompanhando o comprimento do edifício, um amplo cais escalonado, de planta ultra semi-circular já rodeado de barcas ribeirinhas, bem portuguesas. O efeito é belo, quase teatral."

"desenha-se assim um plano geral dos Paços, com três corpos distintos em partido simétrico, tendo como eixo a principal a linha, que, começando no tejo, galga o cais e o grande eirado ou rossio e, através a porta principal, atravessa o grande pátio de honra e o duplo pórtico-galeria sobreposto. Continuando a subir o escalonado verde-vale da zona de jardins, hortas e pomares, tendo como limite, um corpo de dependências, é de supor que o palácio possuísse, além do grande pátio central da entrada, que se vê na perspectiva, mais dois, aclaustros, abertos sobre os jardins, um de cada lado dos corpos laterais, mas de menor elevação do que o do meio, conforme depreende pela ausência de torres, nos ângulos norte e norte-poente. O grande pátio, onde na fachada

principal se rasga a entrada de honra possui, no lado oposto, outra varanda, em ala aberta, de galerias com pórticos sobrepostos, cada um com cinco vãos, em arco, de rasgada perspectiva sobre os jardins. Os corpos mais elevados, em "L", são acusados nos seus extremos com elementos torreados e salientes de plantas quadradas, cobertas com altos telhados. A fachada principal, virada ao quadrante Nascente-Sul, oferece-nos um notável jogo de proporções dos três corpos distintos, em simetria, tendo o primeiro e o terceiro acima do robusto envasamento, também comum ao central, além do piso térreo, cinco pisos que se veem, claramente, na distribuição das janelas, revelando os respectivos níveis. Os corpos laterais, com seus claustros privativos, destinam-se-iam com certeza, um aos aposentos do Rei, e o outro, aos da Rainha. " (Segurado, pp. 195-196).

Com este projecto, Francisco de Holanda pretendia que o monarca se demorasse por mais tempo na Capital, projectando para o lugar de Xabregas um edifício que fosse de encontro às necessidades e expectativas dos monarcas portugueses. O rei dispunha já dos terrenos que tinham sido comprados por D. João III para a construção. Este palácio, que teria ido ao encontro das expectativas de D. João III, deveria suprimir necessidades semelhantes às daquele monarca, de modo a que os reis não se ausentassem da capital por longos períodos.

O projecto de Francisco de Holanda não seria uma proposta inédita, mas sim um convite a D. Sebastião para a retoma e conclusão das obras iniciadas por D. João III, que de outro modo se perderiam. No entanto, D. Sebastião preferia o Palácio de Santos, onde decidiu estabelecer-se a maior parte do tempo do seu reinado, contribuindo esse factor para o abandono definitivo das obras propostas para Xabregas. A morte de D. Sebastião e os problemas de sucessão subsequentes modificaram as prioridades da monarquia portuguesa, destruindo qualquer possibilidade de retoma daquelas obras.

Vale a pena mencionar a influência da viagem a Itália, por lá ter visto e feito desenhos de palácios e Villas que trouxe consigo para a corte de D. João III. Pode intuir-se que o Palácio proposto identificar-se-ia claramente com os mais modernos referentes daí trazidos. O "Álbum dos Desenhos das Antigualhas", documento resultante dessa viagem a Itália, recupera desde antiguidades clássicas, a imagens de detalhe de arquitectura. Tais imagens poderiam ter sido um guia útil de condução destas obras, ao ser possível o autor guiar-se directamente pelos moldes italianos. Como o palácio corresponderia também, de certo modo, a uma actualização estética da corte, é natural que se seguisse pelos mais modernos referentes. Estas obras poderão ser, portanto, aquelas que mais carecem de desenhos pela parte do autor, já que o programa artístico para este palácio seria algo ambicioso, como veremos adiante.

Os materiais de construção teriam sido talvez alvo de uma actualização tecnológica, substituindo-se os tradicionalmente usados em Portugal (tradicionalmente a pedra), por outros mais modernos e melhores que se fabricariam em Itália, nomeadamente o tijolo de barro cozido. Equaciona-se esta substituição da utilização de pedra por tijolo de barro cozido por ser apontado pelo autor como mais resistente. Seria por isso necessário criar em Portugal um novo modo de produção de materiais, que em Lisboa ainda não existiam.

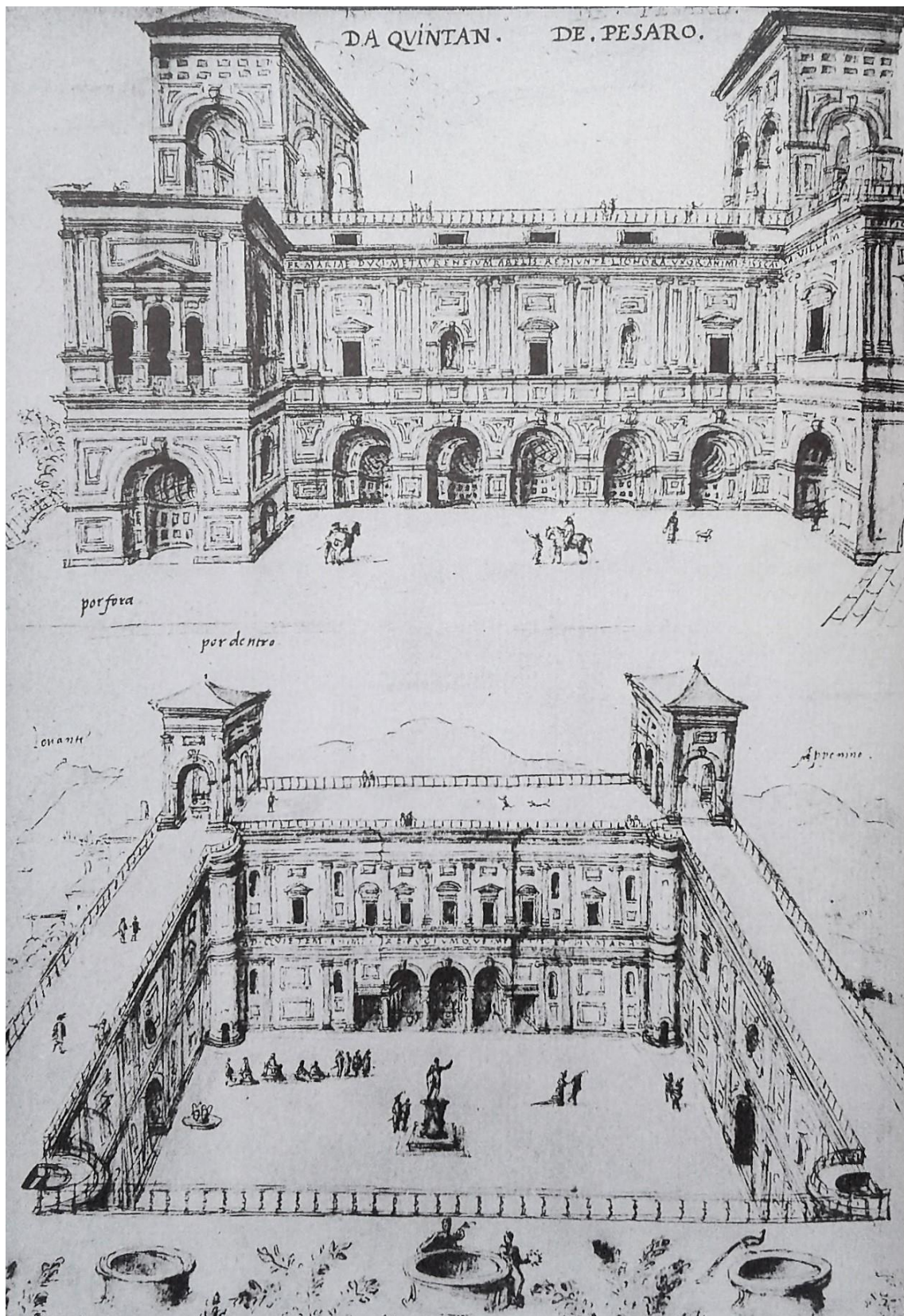


Fig. 30 – Da Quintã de Pesaro (duas vistas) – duplo estudo do Palácio dos Duques de Urbino (f. 44 v) Álbum dos Desenhos das Antiquilhas, Francisco de Holanda.

Para além do que o desenho deixa dizer, podemos considerar que a parte do pano de Parede sem o aparelho rusticado seria pintada. Tendo em conta a paleta a que Lisboa recorre frequentemente, e por isso se permite considerar, podemos supor que, não sendo branco, o palácio optaria por uma pintura ou em amarelo (ocre), ou salmão (provavelmente um rosa obtido a partir da mistura de oxido de ferro vermelho com alvaiade), e até mesmo um vermelho mais profundo. Qualquer uma das opções é viável, visto que em Lisboa seria possível utilizar estas cores, pela sua disponibilidade. O revestimento em azulejo está fora de questão, pois nem o autor nem o desenho indiciam essa hipótese. Os interiores, contudo, talvez fossem permeáveis a este tipo de revestimento, mas não o poderemos saber por tal fábrica não ter nunca existido. Haveria, no entanto, o interesse de Francisco de Holanda na elaboração de pinturas que seguissem os modelos narrativos que eram empregues em Itália. Não seria inusitado pensar em tectos com pinturas alegóricas a fresco, emolduradas por ornamentação pintada, um pouco á semelhança da decoração pictórica da Villa Barbaro, executada por Veronese, ou até mesmo um decalque mais próximo dos modelos do mundo romano, como acontece na Villa Madama, de Rafael. Em qualquer dos casos, A influência italiana nos trabalhos decorativos seria um factor predominante. Com Efeito, Francisco de Holanda apresenta no seu álbum das antigualhas uma ilustração colorida de um dos tectos da Domus Aurea, em Roma.



Fig. 31 – Tecto da Domus Aurea. Álbum dos Desenhos das Antigualhas, Francisco de Holanda.



Fig. 32 – Loggia, Interior da Villa Madama, 1518, Rafael. O desenho dos frescos inspira-se nos modelos romanos que as escavações arqueológicas do seu tempo estavam a desvendar.

Esta residência poderia vir a Partilhar afinidades estilísticas com o Palácio Corte Real, e com as obras de D. João III feitas para o Palácio de Évora. Ambas as obras se perderam, pelo que os melhores termos de comparação serão seguramente os modelos renascentistas italianos de palácios e villas.

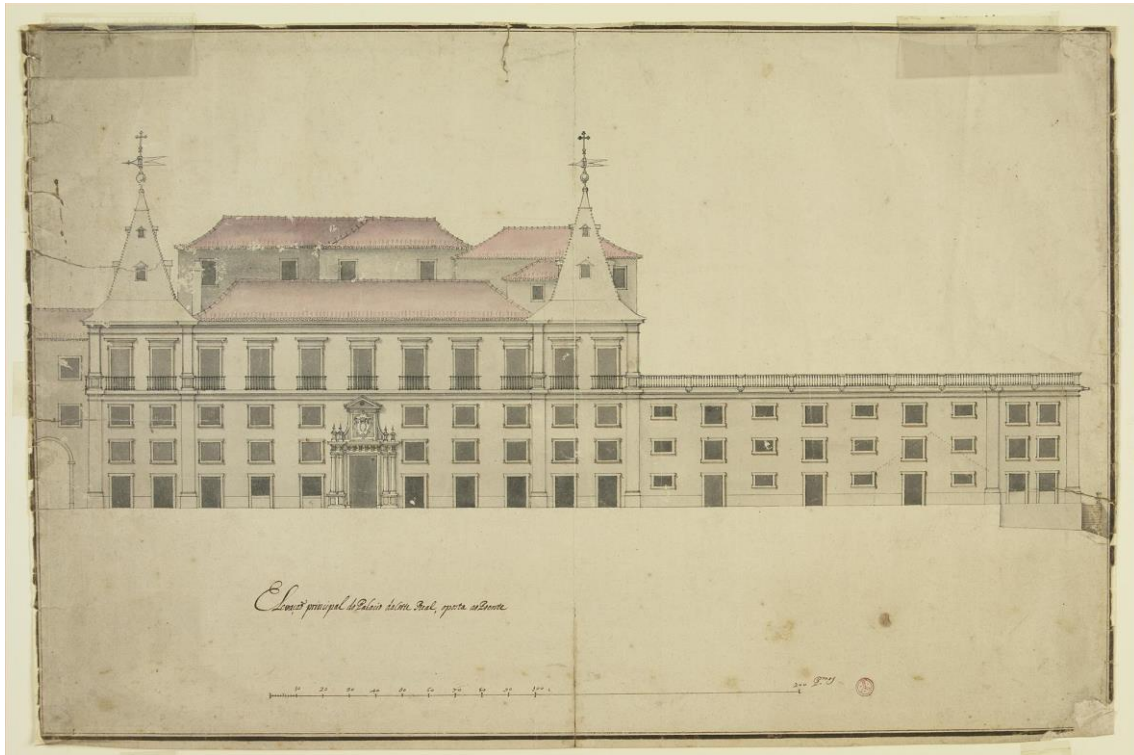


Fig. 33 – Elevação principal do Palácio da Corte Real, oposta ao poente

A casa do Parque

Sobre a Casa do Parque, Jorge Segurado diz-nos o seguinte:

"A casa do parque e de repouso, para as pausas da caça, com dois pisos, sobressai no acidentado da encosta, entre espesso arvoredado. Serpenteando, ao sabor topográfico, desde os paços à beira-rio, até onde a vista alcança, estende-se, protectora, a cerca, que isola nas suas matas, os javalis, os veados, e a demais caça de que Ollanda nos Fala" (p. 196/198).

Não sendo mencionada no texto do manuscrito, é desenhada na extremidade nascente do proposto parque de Xabregas, uma "casa do Parque", em posição privilegiada, com vista para o tejo. Em traços rápidos, Francisco de Holanda faz um esboço pouco rigoroso da aparência deste edifício de recreio que existiria numa parte mais alta do interior do recinto do parque deste palácio. Tratar-se ia provavelmente de um pavilhão de caça (já que Francisco de Holanda menciona a caça como um dos interesses em criar aquele parque), com o aspecto miniaturizado do palácio de Xabregas. De planta quadrada ou rectangular, teria nos cantos quatro torreões com telhado piramidal e, possivelmente, um pequeno pátio no meio, para iluminação. A fachada voltada a nascente-sul (para o Tejo) parece ter, entre os torreões, uma arcada, á qual se sobrepõe uma loggia com a mesma configuração. Este edifício seria talvez semelhante ao palácio Fronteira, que, embora posterior, e aparentemente maior e mais exuberante, era também originalmente pensado como pavilhão de caça, sendo envolto por ambiente semelhante ao proposto por Holanda.

Exceptuando a sua menor escala, parece ser, em tudo o resto, semelhante ao Palácio de Xabregas, conjunto onde esta construção se insere.



Fig. 34 – Palácio dos Marqueses de Fronteira, Monsanto: Fachada voltada aos Jardins. Inicialmente, este edifício estava pensado como Pavilhão de Caça.

O parque e os Jardins do Palácio

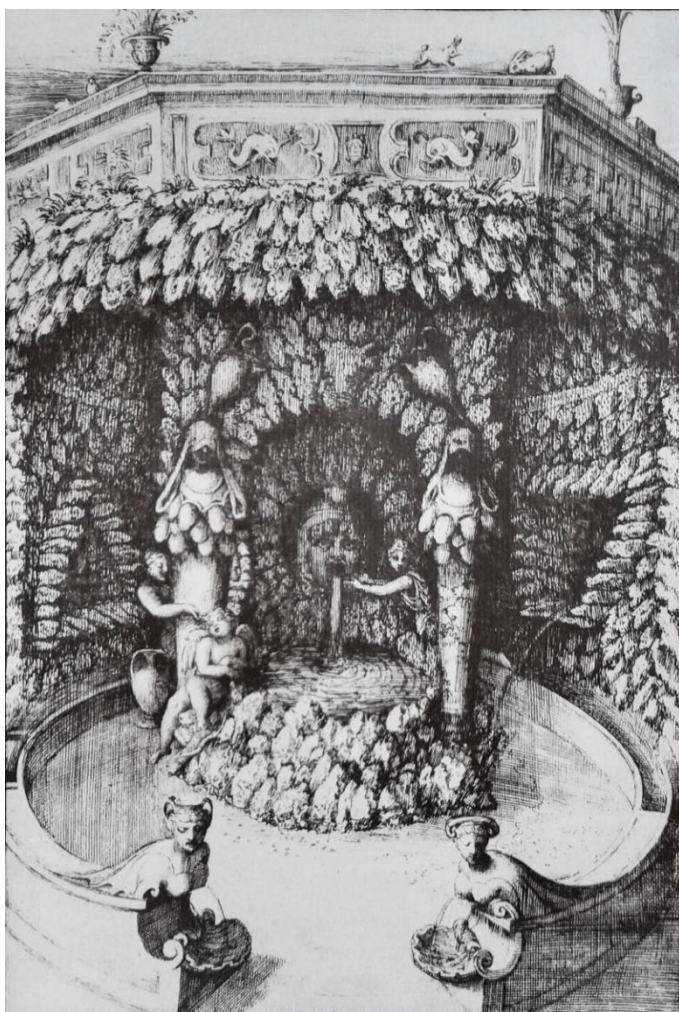


Fig. 35 – Gruta ou fonte, monumental, sem nome (f. 34 r). Álbum dos Desenhos das Antigualhas, Francisco de Holanda. Ignora-se o referente deste desenho, sem legenda, podendo tratar-se de uma invenção do autor.

O parque de Xabregas, como foi já referido, seria um espaço cercado para caça e recreio daquele palácio. Tratar-se ia de um grande parque florestal, espaço arborizado e orgânico, ao contrário dos jardins do palácio, de configuração planeada, com jardins de desenhos geométricos organizados por socalcos. Ignora-se a concepção de quaisquer elementos construídos nesse parque florestal, para além da já referida “Casa do Parque”. O espaço pretendido assemelhar-se-ia ao Parque florestal de Monsanto. Hoje, o espaço destinado para o parque de Xabregas encontra-se ocupado por construções. A utilização da zona de Xabregas com fins industriais desfez as qualidades assinaladas por Francisco de Holanda, tendo-se desarranjado toda a linha marginal, hoje de pouco valor estético.

Os Jardins do palácio de Xabregas, de acordo com Francisco de Holanda, estariam afectos, para além dos espaços de recreio, a hortas e pomares para uso do palácio. Os socalcos, enquanto elemento cenográfico, conferem monumentalidade e profundidade aos jardins, que subindo a encosta, formam um corredor com vista aberta para o palácio e para o tejo. No topo destes jardins estaria prevista a construção de um pavilhão de recreio, que serviria talvez como casa de fresco, estrutura arquitectónica cenográfica que lembra obras como a Quinta da Bacalhoa, em Azeitão, e o Palácio dos Marqueses de Fronteira, em Monsanto. Nesses Jardins podem ver-se jogos de água e pavilhões de recreio que seriam utilizados como casas de fresco. Para os Jardins do palácio de Xabregas estavam previstas soluções semelhantes, embora nos desenhos seja difícil adivinhar uma configuração concreta de tais elementos. Ao que parece, apenas seriam desenvolvidos mais desenhos para essa proposta, se a mesma fosse aproveitada, o que não aconteceu. A configuração resultante, em caso de aprovação, seria certamente influenciada pela estética italiana, e até mesmo romana, com a qual Francisco de Holanda contactou por ocasião da sua viagem a Itália. A influência das obras com que contactou naquele período não lhe ficaria indiferente.



Fig. 36 – Pavilhão e tanque dos Jardins da quinta da Bacalhoa, Azeitão



Fig. 37 – Tanque dos Jardins do Palácio dos Marqueses de Fronteira, Monsanto.

Obras de engenharia:

As pontes

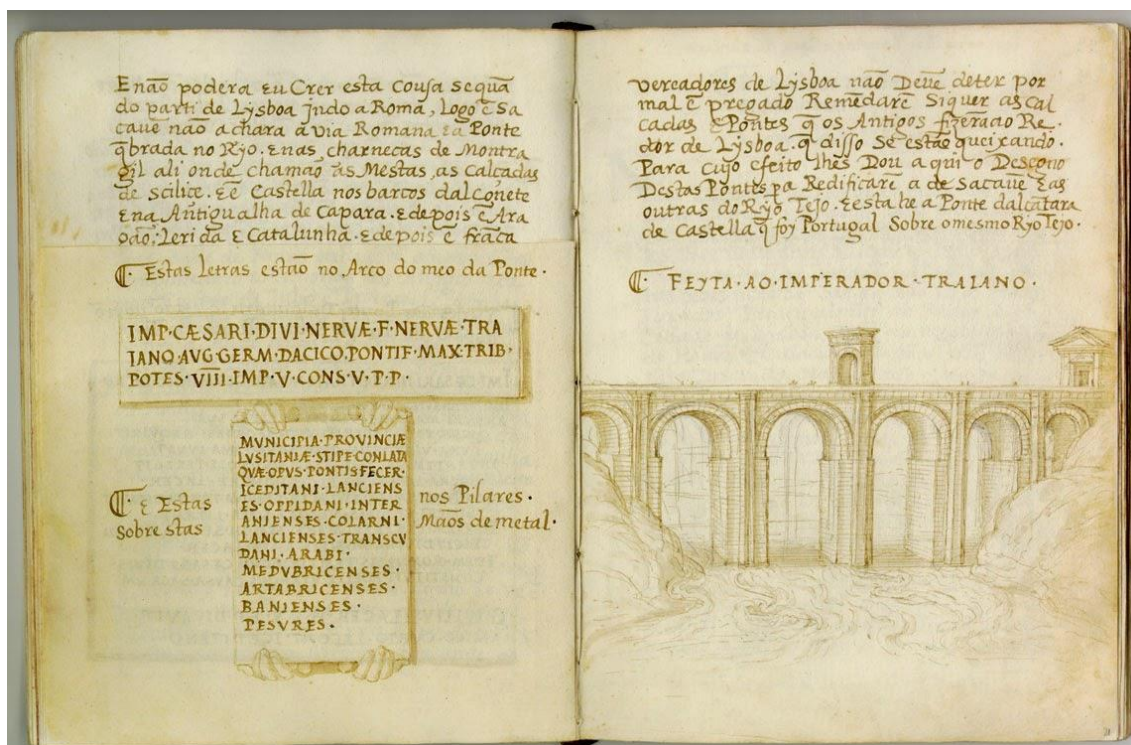


Fig. 38 – Proposta de inscrições para pontes; Desenho da Ponte Romana de Alcântara (Espanha), como modelo de inspiração para as pontes a construir em Portugal. Da Fábrica que Falece á Cidade de Lisboa, Francisco de Holanda

Francisco de Holanda lembra a importância das pontes, para melhorar as vias de comunicação, e para que nelas perdure legitimamente a memória de quem as fez construir. Para dar esta recomendação, muito terá contribuído o seu contacto com várias pontes que conheceu no percurso da sua viagem a Itália, realizadas de um modo que terá sido do seu agrado.



Como tal, inclui entre os desenhos do seu manuscrito, o desenho da ponte de Alcântara, obra romana situada na fronteira entre Portugal e Espanha. Esta ponte não é uma invenção de Francisco de Holanda, mas sim uma construção real, do período romano, que o próprio poderá ter visto, podendo eventualmente tê-la desenhado de memória, como indicam algumas irregularidades na sua representação. O desenho serve para enaltecer uma vez mais o sucesso das obras romanas, das quais, por meio do estudo, se podem retirar importantes lições a aplicar nas construções do seu tempo. O desenho desta ponte deveria servir como modelo de inspiração e persuasão para a construção ou reconstrução de outras pontes romanas em Portugal, já que são obras de importante carácter político. Não será por acaso a escolha desta ponte, que, literalmente, ligava duas nações.

Figs. 39 e 40 – Em cima: Templo Romano numa das margens da Ponte de Alcântara. Em Baixo: Ponte Romana de Alcântara, Extremadura, Espanha. O desenho de ambas as construções parece ter deixado uma forte impressão no imaginário de Francisco de Holanda, quer pela qualidade do desenho, quer pelo bom estado de conservação em que os deve ter encontrado.



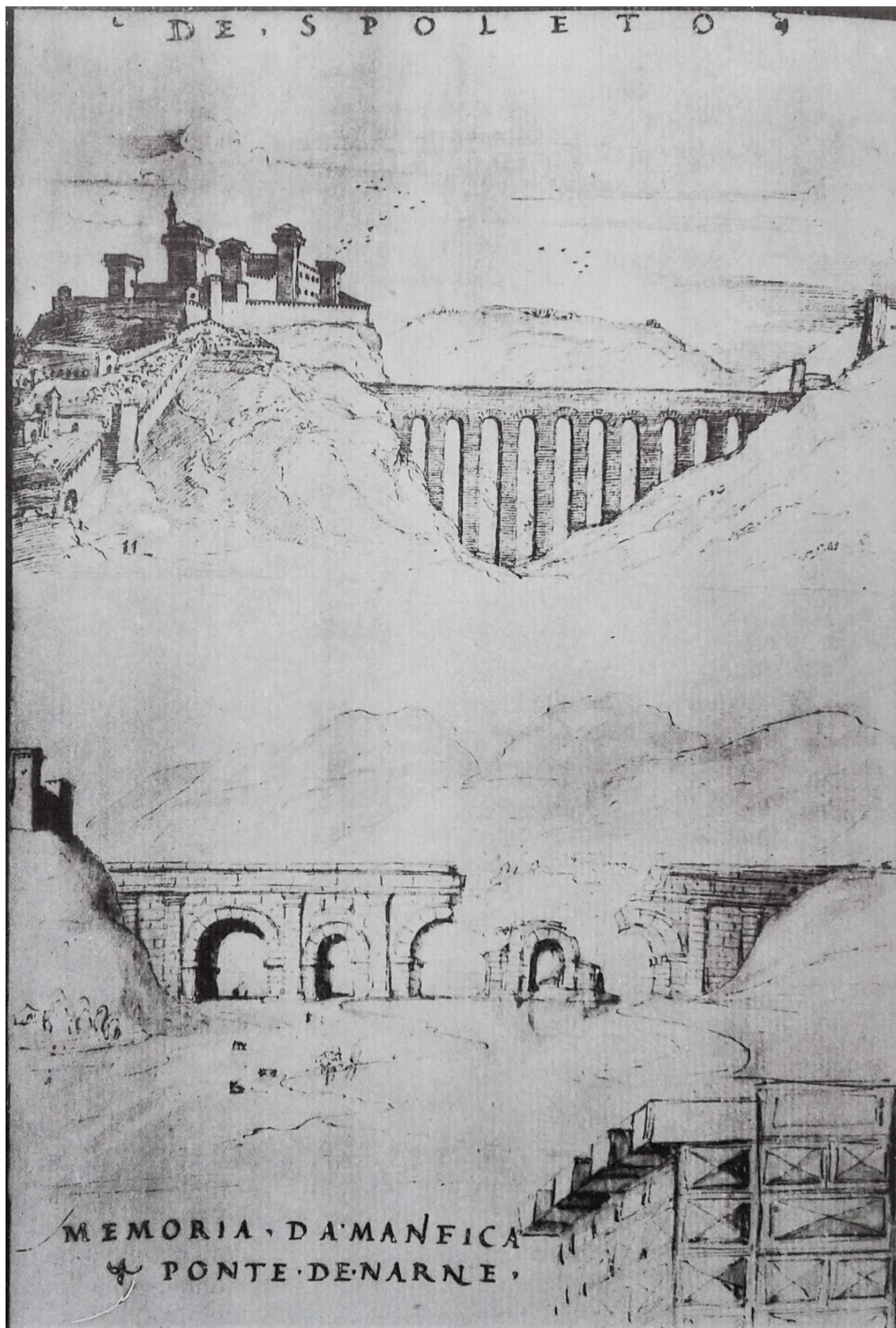


Fig. 41 – Castelo de Spoleto (La Rocca) / Aqueduto-viaduto de Spoleto (Ponte delle Torri); Ponte Romana de Narni(ruínas), (f. 38 v.)
Álbum dos desenhos das Antigualhas, Francisco de Holanda

Assim sendo, Francisco de Holanda inclui, além do desenho da ponte de Alcântara, dois desenhos de pontes que terá projectado: uma para Sacavém e outra para Abrantes. Estas, seguindo de perto os modelos romanos. Importa lembrar as semelhanças entre as pontes projectadas por Holanda, e o seu desenho das ruínas da Ponte romana de Narni, incluído no álbum dos desenhos das Antigualhas.

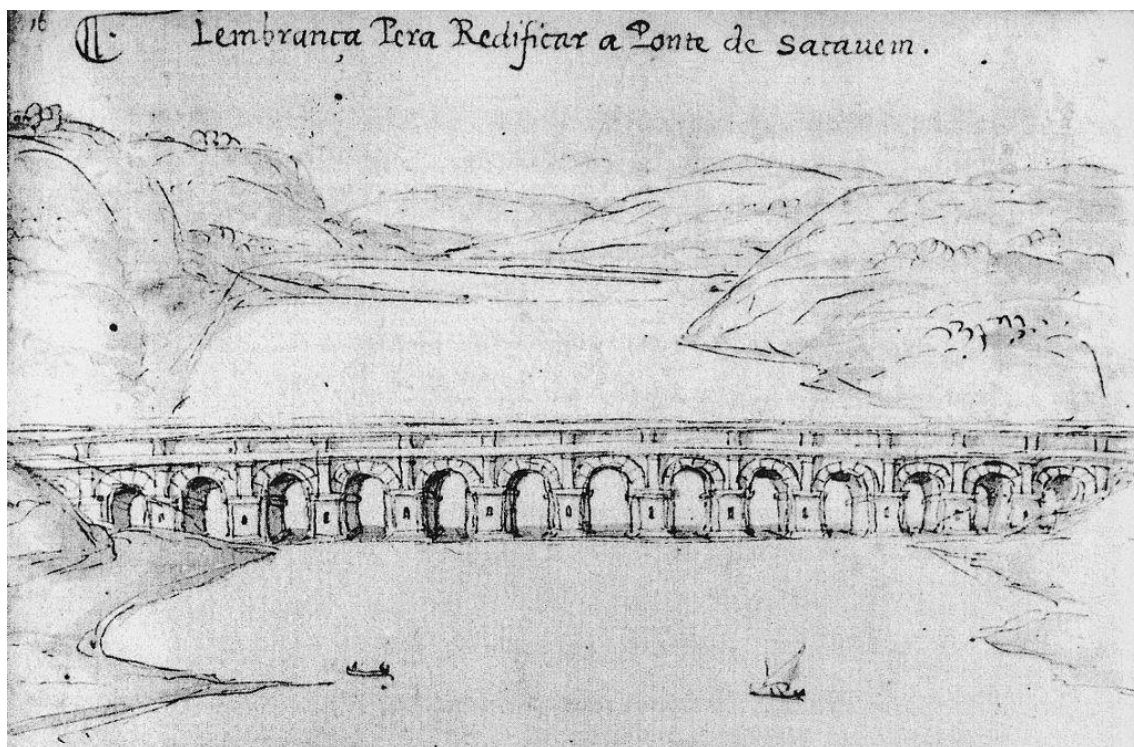


Fig. 42 – Lembrança pera Redificar a Ponte de Sacavém. Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa, Francisco de Holanda.

Projecto para Reedificar a Ponte de Sacavém

O projecto da ponte para Sacavém tem como iniciativa a reparação ou reconstrução de uma ponte que, de facto, existiria naquele local. O desenho de Francisco de Holanda parece por isso consistir numa proposta de restauro dessa ponte, que se faria segundos os moldes romanos. Não é possível saber com que grau de acuidade ou de invenção Francisco de Holanda desenhou essa ponte, já que da mesma não existem actualmente quaisquer vestígios.

Projecto para uma ponte acima de Abrantes

Outra ponte desenhada por Francisco de Holanda, desta vez para os arredores da cidade de Abrantes, apresenta também soluções semelhantes às pontes anteriores. Teria seis arcos, estando dois deles embebidos pelas margens acidentadas do rio. Dos seis pilares em que se apoia, quatro estariam mergulhados no rio. No início da ponte, de cada uma das margens, estariam dois torreões que seriam uma espécie de Pórticos, conferindo monumentalidade á construção. Além destas estruturas, não pareciam estar previstas outras adições. A monumentalidade desta ponte reside essencialmente na sua configuração de inspiração clássica.

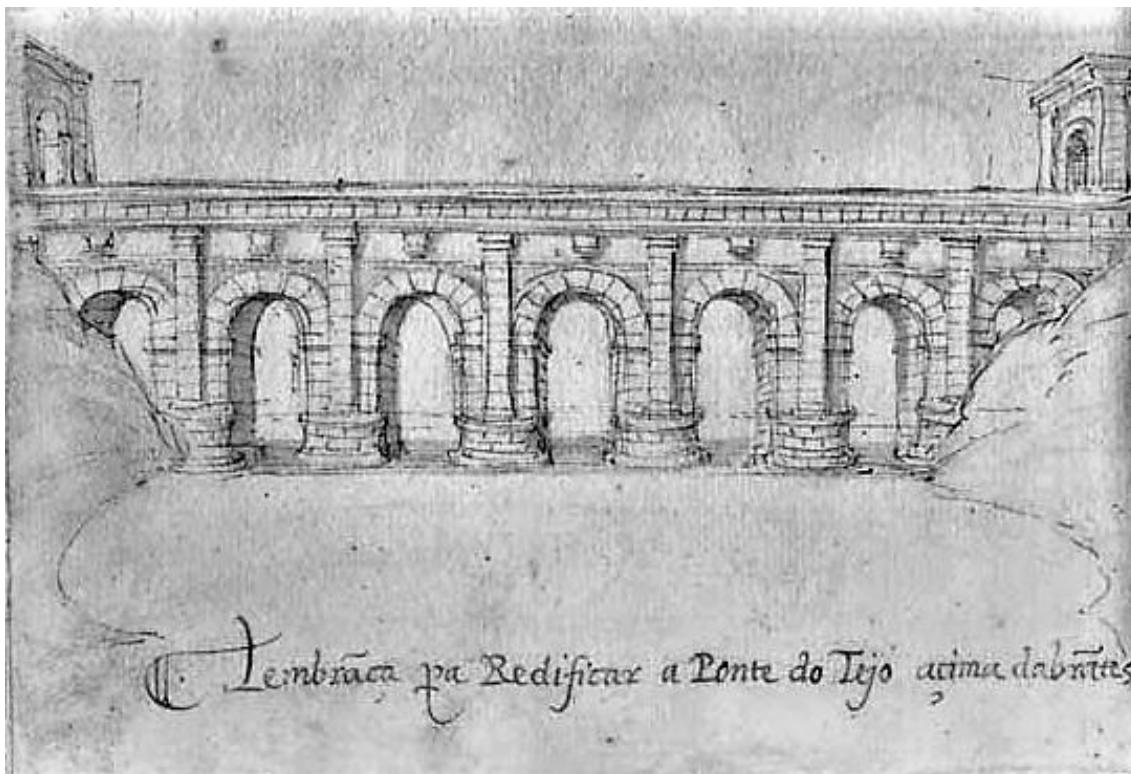


Fig. 43 – Lembrança par edificar a Ponte do Tejo acima dabrãtes. Da Fábrica que Falece á Cidade de Lisboa, Francisco de Holanda.

O restauro da barragem Romana

Francisco de Holanda retoma o problema de abastecimento de água á cidade de Lisboa. Durante a ocupação romana daquele território, foi construída em Belas uma barragem destinada a resolver parte do problema. A barragem romana terá chegado já em ruínas ao tempo de Francisco de Holanda, e o problema de abastecimento de água mantinha-se. A proposta de Francisco de Holanda não é a execução de um projecto inédito, mas sim a consolidação e recuperação desta barragem. A água retida formaria um lago no local. A reconstrução desta obra voltaria a dar-lhe propósito, e em parte resolveria o problema de abastecimento de água potável á cidade de Lisboa. A proposta nunca foi efectuada. Como alternativa, foi construído dois séculos mais tarde, no reinado de D. João V, o monumental aqueduto das Águas Livres, que viria a abastecer-se a partir do mesmo manancial.



Fig. 44 - Da fonte e lago de Agoa Livre. Da Fábrica que Faleceu á Cidade de Lisboa, Francisco de Holanda.

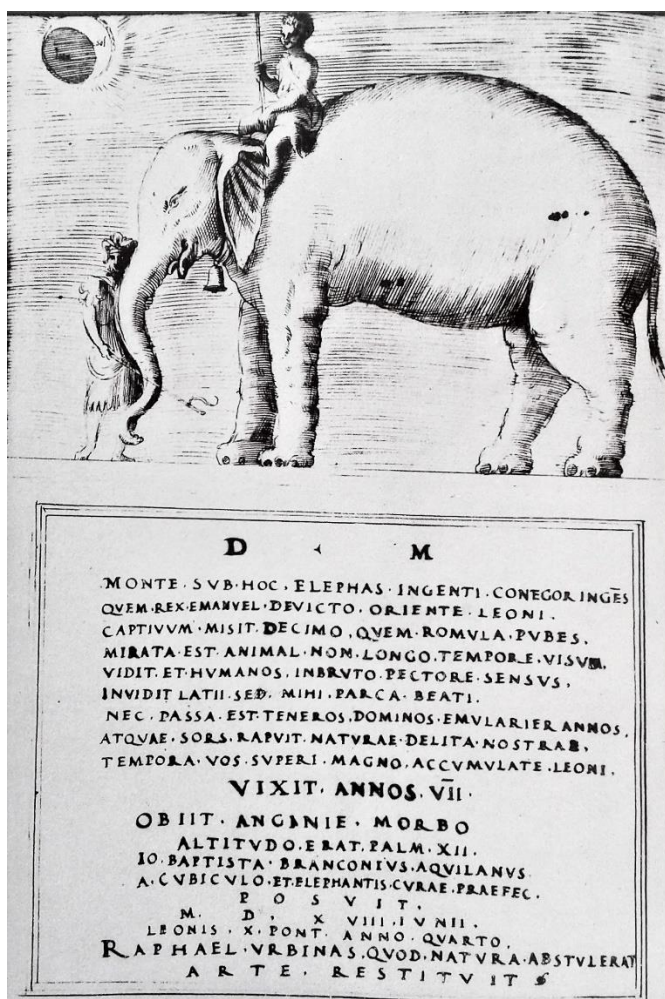


Fig. 45 – Aspecto actual da Barragem Romana de Belas.

Obras religiosas e monumentos artísticos

Os Chafarizes

A figura do elefante parece estar revestida de especial destaque para Francisco de Holanda. No elefante, Holanda parece ver o animal simbólico do domínio e expansão ultramarina portuguesa. Tal poderá dever-se ao facto de a embaixada portuguesa enviada a Roma por D. Manuel I, liderada por Tristão da Cunha, e destinada à aclamação do papa Leão X contar com um elefante, *Annone*, que foi oferecido pelo rei de Portugal como “animal de estimação”, ao papa Leão X. A presença deste elefante em Roma deverá ter sido motivo de interesse e fascínio em Roma, ao qual os artistas não ficariam indiferentes. Como tal, a estadia do elefante em Roma proporciona um modelo para numerosas obras de arte, aparecendo em frescos, desenhos e esculturas. Este elefante irá servir de modelo, por exemplo, para a *Fontana Dell’ Elefante*, na Villa Madama, perto de Roma. Aquela fonte seria desenhada por Francisco de Holanda no seu álbum de antigualhas, o que prova que o autor a conhecia. De facto, Holanda representa-a como a terá conhecido, incluindo elementos que hoje já não lhe pertencem.



Em Portugal, o tema do Elefante também seria utilizado como símbolo dessa grandeza. Vejam-se, por exemplo, os túmulos na cabeceira da igreja do mosteiro dos Jerónimos. Aí, dois elefantes lado a lado suportam cada arca tumular. Contudo, estas esculturas adquirem um ar sintético, pouco realista. Francisco de Holanda parece querer elaborar elefantes menos estilizados, com um maior grau de compromisso para com a anatomia, que ainda assim, nos desenhos, não estão isentos de desproporções. Decide por isso tirar partido do elefante como modelo para elaborar dois projectos para chafarizes na cidade de Lisboa: um para a ribeira das naus, e outro para a praça do Rossio.

Fig. 46 – O Elefante Annone, de Rafael (f. 31 v.).
Álbum dos Desenhos das Antigualhas, Francisco de Holanda



Fig. 47 - Fontana Dell' Elefante na Villa Madama (Médicis), Francisco de Holanda, Álbum dos Desenhos das Antigualhas, c. 1537-1557, fol. 32 v. O desenho mostra, na parte superior, um mosaico do século XVI, atribuído a Giovanni da Udine, discípulo de Rafael - a obra já não existe. Na parte inferior, Holanda regista um antigo sarcófago romano, reutilizado como tanque.



Figs. 48 e 49 – Fontana Dell' Elefante, Rafael. Villa Madama, Roma; par de Elefantes esculpidos na base do Túmulo do Rei D. Sebastião, Igreja do Mosteiro dos Jerónimos, Belém, Lisboa

O chafariz para a ribeira das Naus



Fig. 50 – Lembrança da fonte pa as Naos da Ribeira. Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa, Francisco de Holanda.

Trata-se de um chafariz planeado para a ribeira das Naus. De espelho redondo, tem no meio um pedestal também redondo, sobre o qual está um elefante que lança água pela tromba, e sobre o elefante, um guia. As dúvidas que permanecem relativamente a este chafariz estão relacionadas com a sua localização proposta, já que a paisagem que lhe serve de fundo não dá pistas quanto á localização, parecendo tratar-se de um cais. Apenas dispomos da legenda como localizadora desta fonte.

O Chafariz para o Rossio

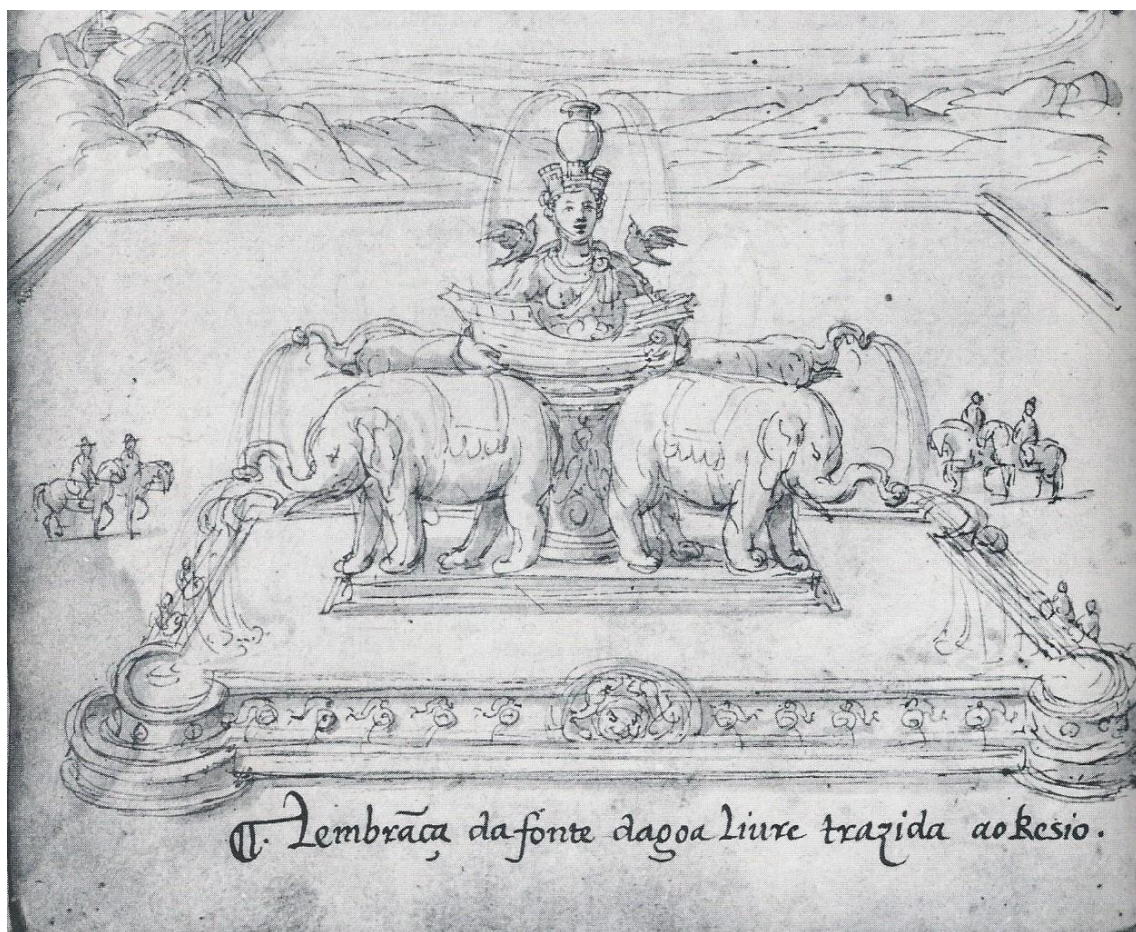


Fig. 51 – Lembrança da fonte da goa Livre trazida ao Resio (sic). Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa, Francisco de Holanda.

De configuração esclarecida no seu desenho, mais monumental que o chafariz projectado para a Ribeira das Naus, bastam apenas breves notas para completar a sua leitura. Primeiro, temos de Francisco de Holanda um desenho neste manuscrito que é a Figura de Lisboa. Embora com ligeiras alterações, a figura que se encontra representada nesta fonte segue de perto este modelo.



Fig. 52 – Figura de Lysboa. Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa, Francisco de Holanda

Há que ter em conta que o desenho não enquadra esta fonte na malha urbana que o envolveria. Na verdade, a metade superior da página representa a barragem romana de Belas, e a metade inferior destina-se à fonte do Rossio. Tal como o nome indica, esta fonte estaria colocada no Rossio, podendo adivinhar-se a sua localização perto da extremidade norte daquela praça, frente ao desaparecido Palácio dos Estaus. A envolvência urbana em que esta fonte se inseria desapareceu com o terramoto de 1755. Nesse lugar há evidências de uma fonte em período anterior ao terramoto, confirmada por várias representações (posteriores á morte de Holanda, e anteriores ao terramoto). O projecto de Francisco de Holanda poderá ser um modelo alternativo para a fonte daquele local, sendo improvável a colocação de duas fontes na mesma praça, já que Lisboa tem neste período a já referida escassez de água. A solução apontada por Holanda é a reconstrução funcional da barragem romana, podendo Lisboa alimentar a sua sede com a água do aqueduto que daí partisse.



Fig. 53 – Anónimo, vista da Praça do Rossio, Lisboa, c. 1750, óleo sobre madeira. Coleção privada

Lembrança das Cruzes ao redor de Lisboa

Francisco de Holanda sugere no seu manuscrito que se distribuam algumas cruzes pelos arredores de Lisboa. A cruz representada no desenho de Holanda seria um modelo de Cruz replicável em vários locais. Estas cruzes seriam em mármore. Uma figura humana na base da cruz consegue dar uma noção da escala pretendida (cerca de seis metros de altura desde os degraus da base até ao topo). Na base da cruz representada, que é um plinto sobre cinco degraus, figura uma legenda onde se pode ler o seguinte: “SALVE . CRUX; SPES VNICA.; SAM DAQUI.A LYSBOA; II. LEGOAS.; DAQUI. A SYNTRA; II. LEGOAS”. Esta inscrição faz desta cruz uma espécie de marco miliário. Como acontece na tradição romana, colocam-se nas vias romanas menires inscritos, onde estão gravadas as distâncias daquele marco aos pontos mais importantes a que a via dá acesso. Francisco de Holanda poderá estar deste modo a reciclar e fundir modelos romanos com os cristãos, tal como parece acontecer com o desenho que faz do monumento “romano” de Colares, e outras influências pontuais por todo o seu trabalho.

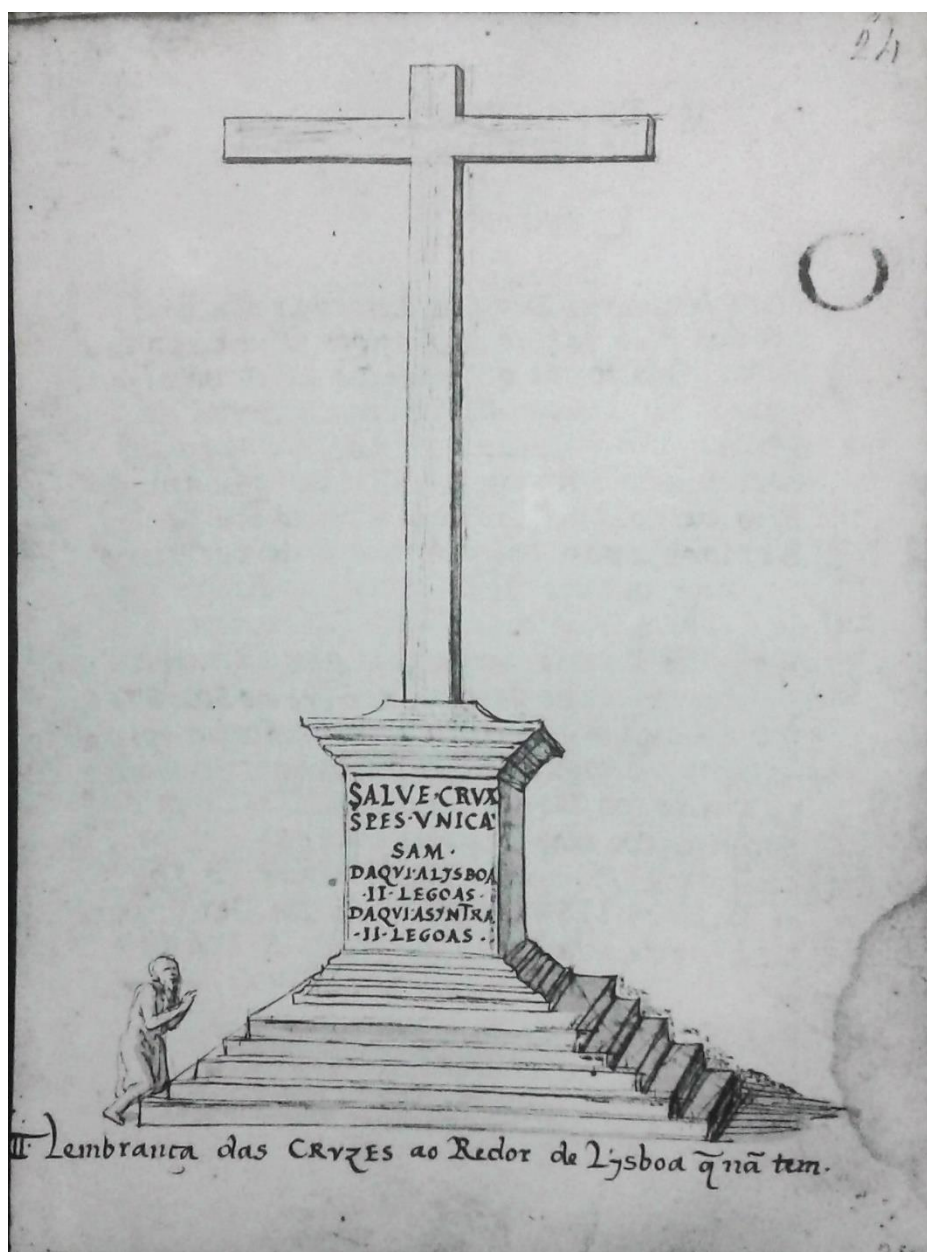


Fig. 54 – Lembrança das Cruzes ao redor de Lisboa que nã tem. Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa, Francisco de Holanda.

O monumento de Colares



Fig. 55 – na costa do Mar Océano na foz do Rio de colares. Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa, Francisco de Holanda



Fig. 56 – vista de Satélite do local onde seria “reconstruído” o monumento de colares, do modo que se apresenta na actualidade (cons. 06-12-2017)



Fig. 57 – uma vista sobre as ruínas encontradas no sítio Arqueológico do Alto da Vigia, Colares.

Com base na descrição de Francisco de Holanda, conseguimos localizar a sua proposta no alto da vigia, que delimita a praia das maçãs imediatamente a sul, sendo também o local da foz da ribeira de colares, ou rio das maçãs, por ter a sua foz na praia das maçãs.

Trata-se de um grupo de 16 “cípios”, ou plintos, que delimitam uma área circular (estimada em cerca de 50 metros de diâmetro) num alto na margem esquerda do rio de colares. No centro vê-se uma representação do sol antropomorfizada. A página onde o desenho se apresenta tem, na metade superior, uma vista geral do conjunto, e na metade inferior, o desenho de um único plinto, onde se pode ler a inscrição “SOLI. AETERNO; CHRISTO IESV; ET.; GLORIOSAE. VIR; GINI. MARIAE.; VLISIPPO.; DEDICAVIT”. Este plinto parece ser o modelo base de todos os 16.

De facto, naquele local, existiam já vestígios de ocupação humana, denunciados por ruínas romanas naquele local, e que fariam talvez parte de um templo onde se veneraria o sol e a lua. Existem também vestígios de um Ribat, muçulmano, que Holanda não menciona. A configuração destes vestígios arqueológicos não parece suportar a hipótese apresentada por Francisco de Holanda.

Assim sendo, o desenho de Francisco de Holanda não corresponderá a uma representação fidedigna daquilo que terá ali encontrado quando visita o local, mas talvez a uma proposta de reabilitação daquele monumento segundo um novo plano, conferindo-lhe uma nova significação, cristã, com pano de fundo pagão. A cidade de Roma, que Holanda visitou, debatia-se também com o mesmo problema (extensível a outras cidades de anterior ocupação romana): a convivência do mundo pagão romano com a cristandade, sendo que esse mundo romano era agora visto esteticamente como bastante didático para o renascimento.

Deste modo, podemos pensar que o desenho de Francisco de Holanda ignora os eventuais vestígios romanos e árabes daquele lugar, propondo uma reformulação daquele espaço sagrado ao ar livre, cuja concepção evoca outras formas de culto, mantendo presente a iconografia dedicada ao sol e á lua. Isto poderia significar a destruição dos vestígios arqueológicos em função de uma nova configuração do local, já que a arqueologia como disciplina ainda não havia surgido.

A título de Curiosidade, é interessante constatar que na época em que Francisco de Holanda visita o local (c. 1540), refere-se á ribeira de colares como Rio de Colares. Isto significa que naquele tempo, a ribeira de colares seria um curso de água navegável, cujo caudal se encurtou ao longo dos séculos subsequentes. Cenograficamente, este rio deveria recortar com maior impacto aquela elevação costeira, prolongando o espelho de água onde se podia reflectir o alto da vigia,

A Grade que deve ter a nova igreja de São Sebastião



Fig. 58 – Lembrança da Grade que deve ter a nova igreja de S. SEBASTIAM. Da Fábrica que Falece á cidade de Lisboa, Francisco de Holanda.



Fig. 59 – Vista geral da Praça do Comércio (originalmente terreiro do Paço). A igreja de S. Sebastião estaria construída algures neste local.

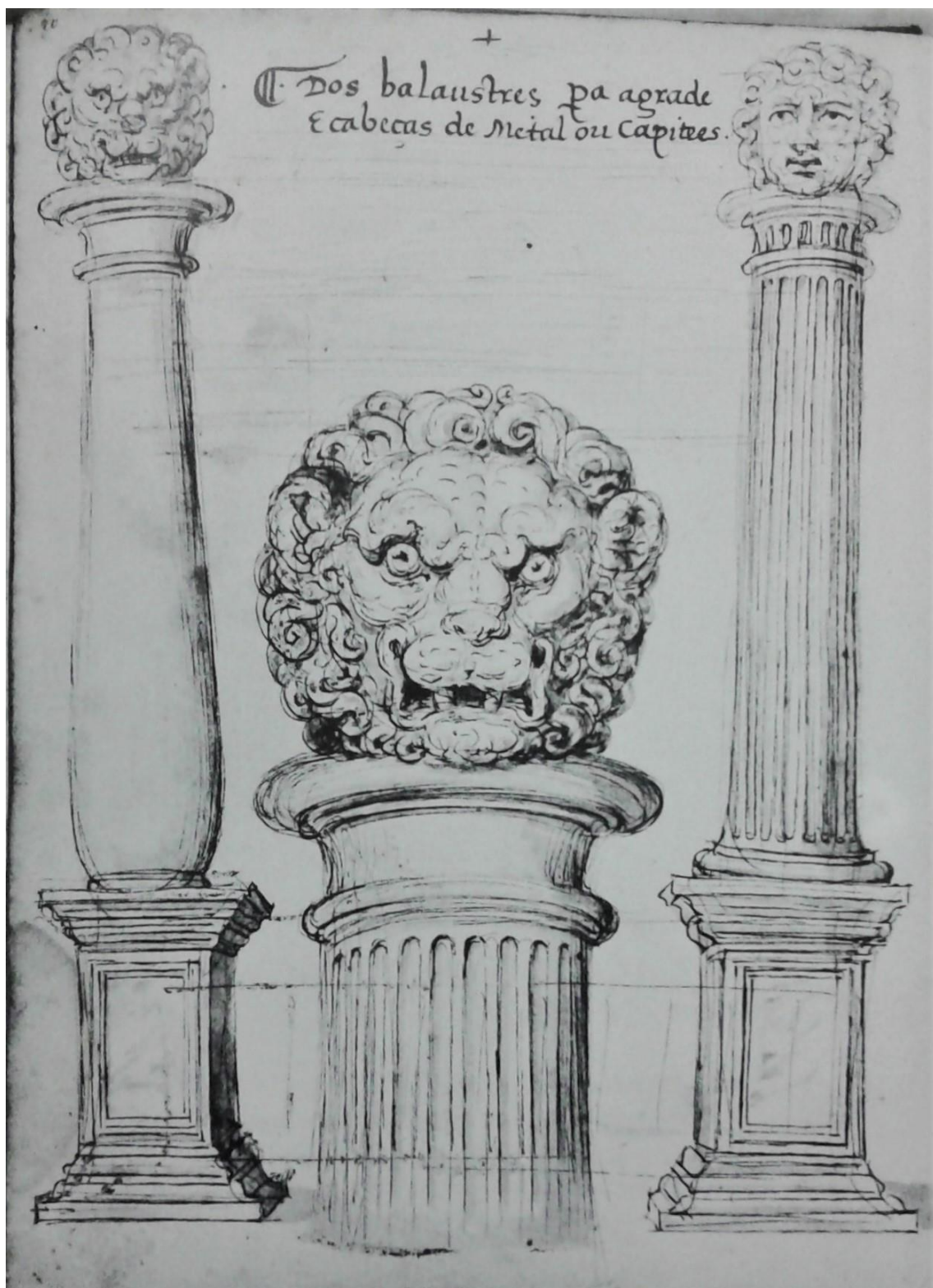
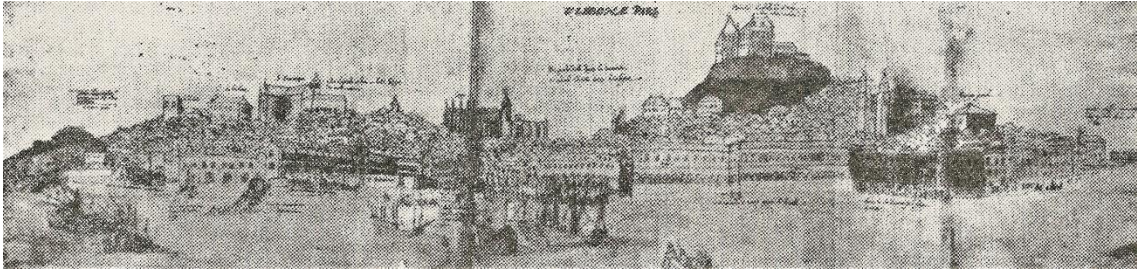
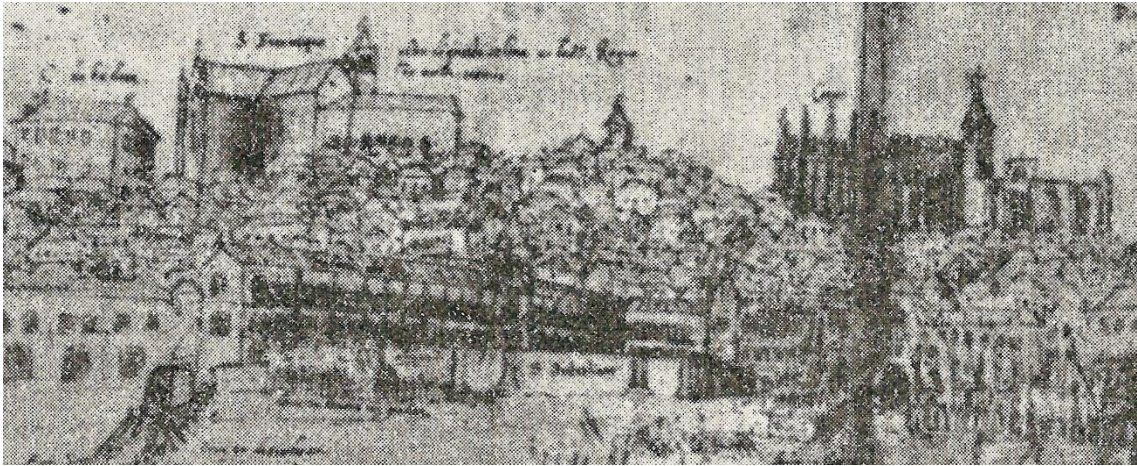


Fig. 60 – Dos balaustres pa agrade e cabeças de metal ou capitees. Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa, Francisco de Holanda.



Figs. 61 e 62– O Terreiro do Paço no dia 14 de Maio de 1575. Desenho de Simão de Miranda de Távora. Em baixo, um detalhe do mesmo desenho. É possível ver neste desenho a base da igreja de São Sebastião (assinalada com a legenda “S. Sebastiam”), à esquerda do Cais de Pedra.



A construção de um templo dedicado a São Sebastião é uma hipótese que vinha já do reinado de D. João III. Estaria previsto este templo receber uma relíquia do Santo do seu nome, relíquia essa que passaria a fazer parte do espólio de São Vivente de Fora. Depois de algumas hesitações e deliberações, já no reinado de D. Sebastião, opta-se pela construção do dito templo no terreiro do paço, junto ao cais de pedra, ligando-se o templo ao paço da ribeira por uma varanda na margem do tejo. O modelo para esta igreja já deveria ter sido informado pelas directrizes que resultam do concílio de Trento. Ao mesmo tempo, seria esteticamente informado por preceitos do renascimento e maneirismo italianos. Tratar-se-ia, com grande probabilidade, de uma igreja-salão de iconografia actualizada. Em Portugal, o mais depurado templo Renascentista será a Igreja de Nossa Senhora da Conceição, em Tomar, obra de Diogo de Castilho, pouco anterior a esta igreja de São Sebastião. Estava pensada como Mausoléu para o rei D. João III, o que não chegou a efectivar-se.

As obras da igreja de São Sebastião ficariam a cargo de Afonso Álvares, tendo sido iniciadas em meados de 1571 (tendo o próprio D. Sebastião lançado a primeira pedra), e interrompidas em 1578, por ocasião do desastre de Alcácer Quibir (1578). As obras desta igreja permaneceriam suspensas durante cerca de quatro anos.



Figs. 63 e 64 – Exterior e interior da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Tomar.



Já no reinado de D. Filipe II (primeiro de Portugal), o destino das obras seria oficialmente decidido: o que restava da igreja deveria ser demolido. O mesmo aconteceria, em parte, ao vizinho Paço da Ribeira, reformulado por Filippo Terzi. Cenograficamente, com a dinastia Filipina, operar-se-ia um corte radical com a paisagem urbana do Terreiro do Paço quinhentista.

O desenho que Francisco de Holanda apresenta enquadra o templo dedicado a São Sebastião numa vista do lado sul do terreiro do paço. Não é clara a autoria do desenho da igreja. Tratar-se á do modelo que estava a ser construído? Um modelo alternativo proposto por Holanda? Independentemente do caso, a igreja representada, voltada de costas para o tejo, a poente em relação ao cais de pedra, a confiar no desenho de Simão de Miranda. No desenho de Francisco de Holanda, a igreja encontra-se cercada por uma grade rectangular, que apresenta nos vértices, guaritas com cúpula semi-esférica. Esta cerca, além de proteger o templo, conferia-lhe uma maior monumentalidade.

A ser executada, esta obra teria como base o desenho de Francisco de Holanda, porém, executado pelas mãos de outros artífices, a quem Holanda delegaria a tarefa de conceber aquela cerca.

O autor aponta duas hipóteses materiais para a realização daquela obra: bronze e mármore

Caso fosse realizada em mármore, esta obra seria de elevado custo, pela impossibilidade de se obter um múltiplo a partir de um molde. Francisco de Holanda poderia conceber um modelo a partir do qual se delineassem todas as peças. Seria uma obra dispendiosa e algo demorada, pelo que a sua viabilidade seria menor do que a possibilidade de se executar em bronze

O bronze, no entanto, era um material valioso, necessário, entre outros, á indústria bélica. Aquele gradeamento proposto por Holanda requeria uma quantidade considerável daquele metal para se concretizar. O custo da obra, independentemente do seu material e mão de obra necessária, poderá ser uma das razões que levaria á sua não-concretização, se a igreja se viesse a manter. Há que considerar que a igreja para a qual este gradeamento servia não se manteria durante a dinastia filipina. Inacabada, esta obra seria arrasada, menos de meio século após o início das obras. Como tal, terá feito parte da panorâmica lisboeta por pouco tempo, na sua forma incompleta, o que justifica que não apareça representada senão nestes dois desenhos: o de Simão de Miranda e o de Francisco de Holanda.

A igreja do Santíssimo Sacramento

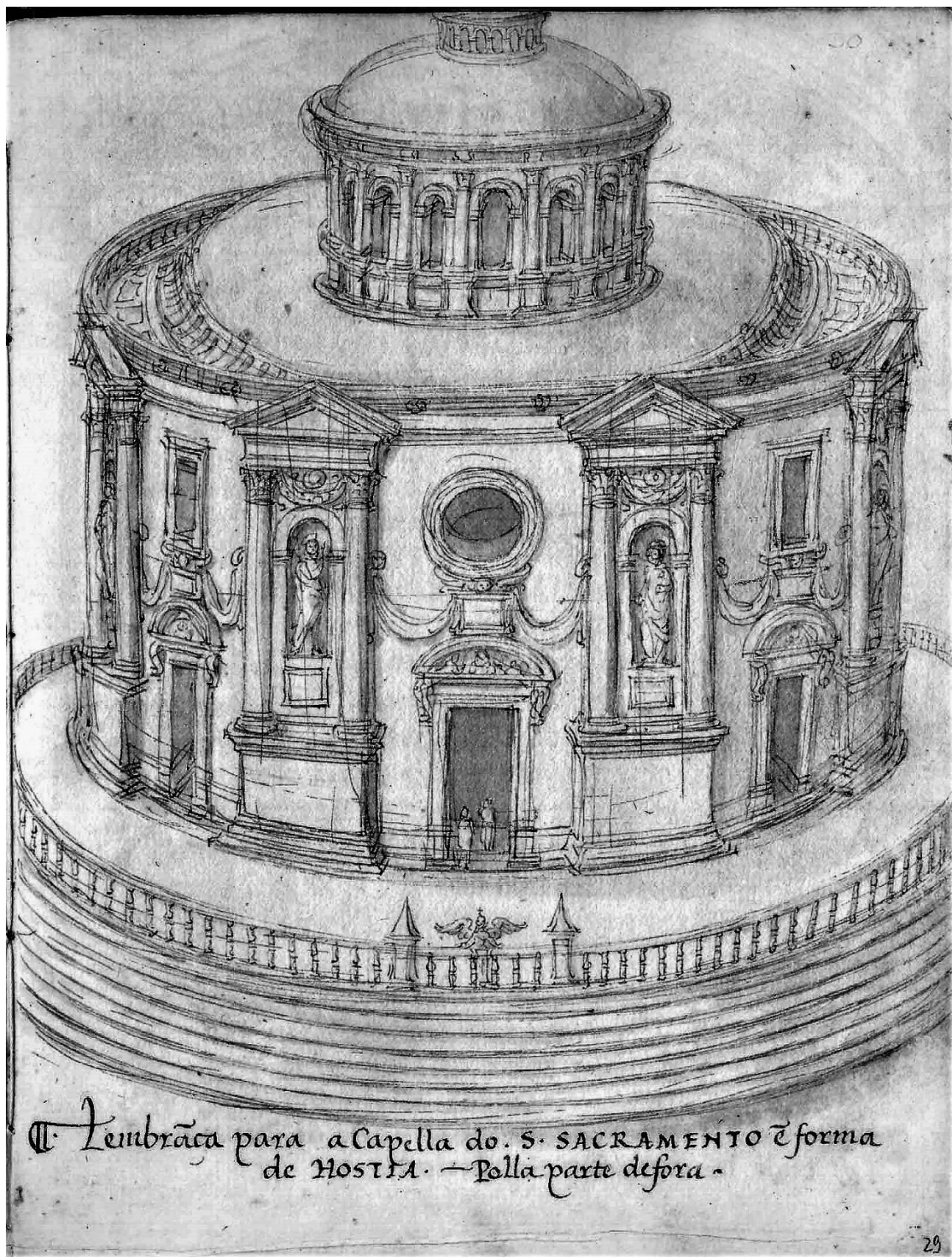


Fig. 65 – Lembrança para a Capella do S. SACRAMENTO é forma de Hostia – Polla parte defora. Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa, Francisco de Holanda



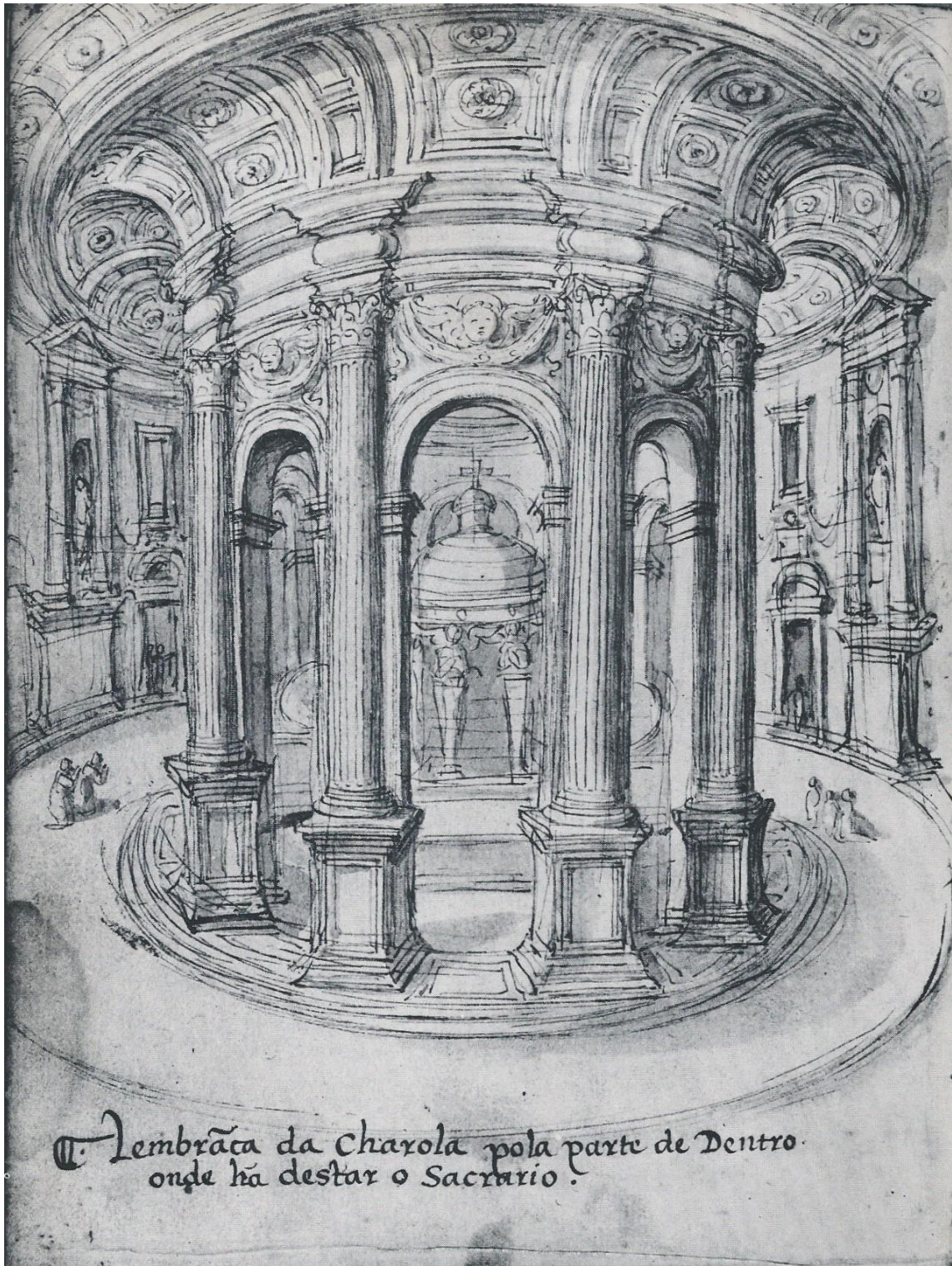
Fig. 66 – Constantino e Santa Helena. De Aetatibus Mundi Imagines (fol. 61 v.), Francisco de Holanda

Francisco de Holanda imagina para Lisboa um Santuário “em forma de Hostia”, para se guardar a custódia do santíssimo Sacramento, também por si imaginada. Não parece existir para esta igreja a indicação de uma localização especificada pelo autor.

Para a igreja do santíssimo Sacramento, Francisco de Holanda produz quatro desenhos: o aspecto exterior, o interior, o sacrário, e a custódia. Este parece ser o conjunto de desenhos mais demorados que esta obra possui. Embora com evidentes faltas de rigor, distorções, e falta de segurança nas linhas, estamos perante a obra que o autor decidiu detalhar mais, dentre o conjunto das apresentadas neste manuscrito. Quer por necessidade de explicar o seu programa artístico, quer pela vontade de concretização, Francisco de Holanda pretende fechar o seu volume com uma obra que reúne os aspectos que mais caracterizam o seu posicionamento estético. De tal modo esta obra parece ser relevante, que o autor dividiu em dois capítulos a sua fábrica: primeiro, a execução da arquitectura; seguidamente, a execução do sacrário e da custódia.

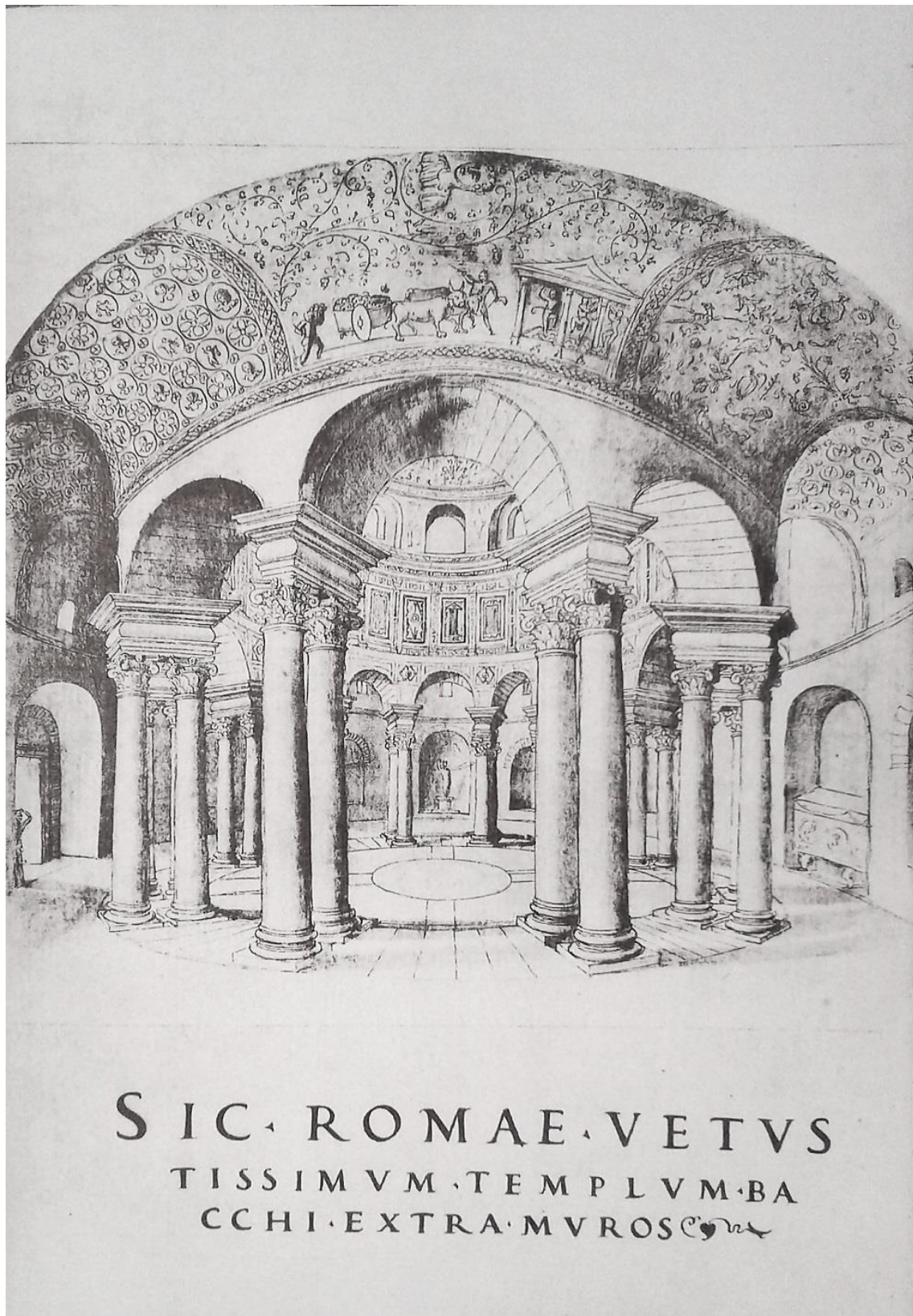
O projecto prevê uma igreja de planta centrada - uma charola composta por oito pares de pilares com colunas coríntias sob um pedestal, à volta dos quais se desenvolve um corredor abobadado de oito tramos. Não há referências ao pavimento deste templo, mas a representação que Francisco de Holanda faz do interior não parece denunciar qualquer artifício, à excepção do espaço entre as colunas que circunscvem o centro do templo. No círculo interior da charola, está o sacrário, sobre o qual se ergue uma cúpula. No tambor desta cúpula abrem-se 16 frestas, e no seu topo, talvez existisse um óculo. Este foi desenhado até à extremidade superior da folha em que se apresenta a vista exterior do templo. Nas paredes, estão oito altares, intercalados entre si por oito portas, às quais se sobrepõem janelões quadrangulares. Este ritmo desenvolve-se radialmente por toda a parede. Do lado de fora, existem também oito altares, cujo ritmo e esquema decorativo corresponde, e é em tudo semelhante à parede do lado interior. Na decoração, tanto interior como exterior, utilizam-se grinaldas, florões, e cabeças aladas de querubins – elementos decorativos sempre dispostos de forma rítmica. Este templo pode inspirar-se no templo de Baco, ou de Santa Constança, em Roma, que Holanda desenhóu no *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Outro templo semelhante seria a Charola do Convento de Cristo, em Tomar, que também seria conhecido do autor. Deste modo, a proposta de Francisco de Holanda era a de uma charola actualizada para o gosto renascentista.

Francisco de Holanda desenhóu ainda um templo semelhante ao desta proposta como pano de fundo de uma cena representando o Imperador Constantino e Santa Helena na presença da Vera Cruz, para a obra “*De Aetatibus Mundi Imagines*”. Aí, Holanda desenha um templo de ordem coríntia, com intercolúnio apertado a toda a volta do templo, interrompido apenas para a abertura de um portal encimado por frontão triangular. O templo é coroado por uma cúpula com lanternim. Nesse desenho, o templo representado é apenas um capricho, que se pode considerar de proporções menos felizes do que aquelas que Holanda desenha como proposta para a igreja do Santíssimo Sacramento.



Lembrança da Charola pola parte de Dentro
onde há de star o Sacrário.

Fig. 67 – Lembrança da Charola pola parte de Dentro onde há de star o Sacrário. Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa, Francisco de Holanda

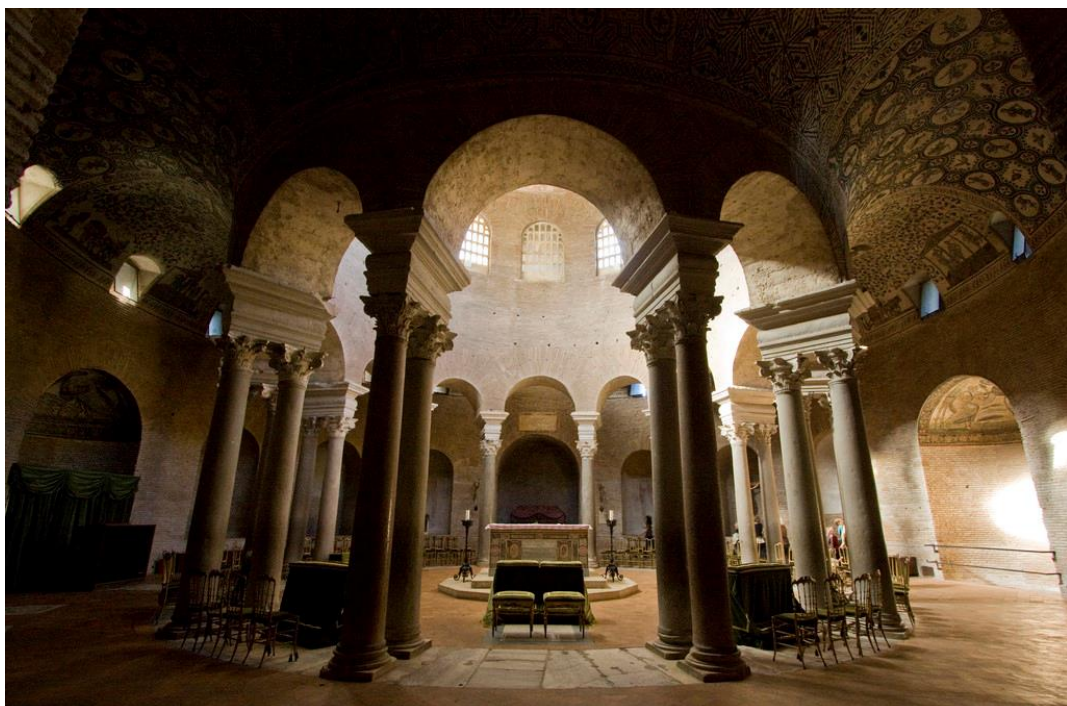


SIC · ROMA · E · VETVS
TISSIMVM · TEMPLVM · BA
CCHI · EXTRA · MVROS

Fig. 68 – Interior do “Templo de Baco”, ou de Santa Constança (De Facto: Mausoléu de Constantina). Álbum dos desenhos das Antigualhas (f. 22r), Francisco de Holanda.



Figs. 69 e 70 – A Charola do Convento de Cristo, numa gravura para a revista “O Occidente”. Em baixo - Templo de Baco, ou Santa Constanza (De Facto, Mausoléu de Constantina), Roma.



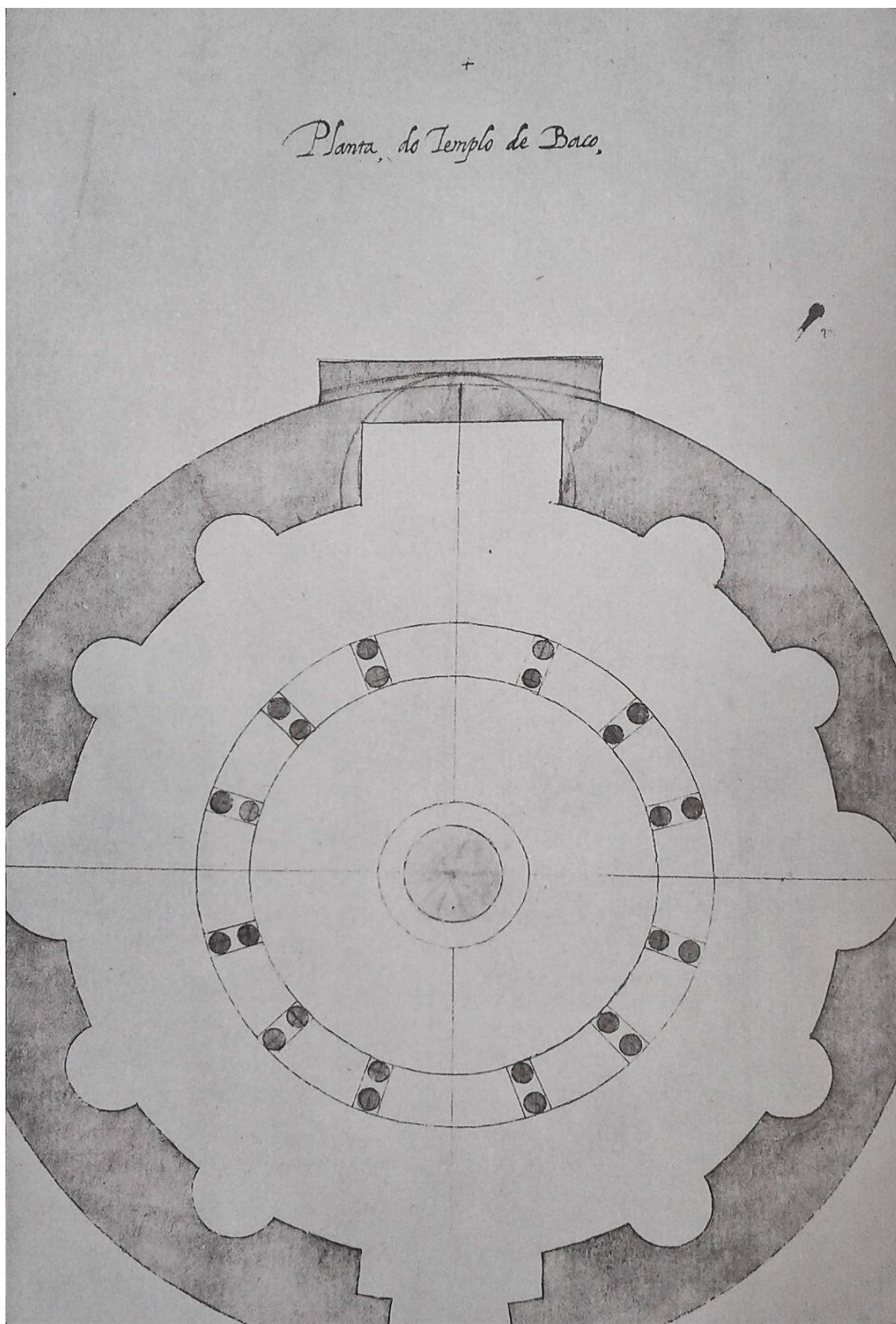


Fig. 71 – Planta do “Templo de Baco”, ou de Santa Constança (de facto: Planta do Mausoléu de Constantina) (f. 21 v). Álbum dos desenhos das Antigualhas, Francisco de Holanda

O sacrário e a Custódia



Fig. 72 – Lembrança do Sacrário onde há de star a custódia. Da Fábrica que Falece á Cidade de Lisboa, Francisco de Holanda.

Fig. 73 – Tempietto, San Pietro in Montorio, Roma. Obra de Bramante.

Destinados ao projecto que faz da Igreja do Santíssimo sacramento, Francisco de Holanda desenvolve este tema à parte, num breve capítulo do seu livro, como foi dito anteriormente.

Para o Sacrário, Francisco de Holanda parece ter-se inspirado no Templo de Baco, ou de Santa Constanza, em Roma. No centro desse templo está um altar que lembra o pódium do sacrário, que em Francisco de Holanda adopta a forma de uma cruz, com degraus nos intervalos. Este templo romano foi desenhado por Holanda no seu álbum das antigualhas. (F1. 22r). O mesmo templo aparece também representado, em planta e em corte, no *Trattato di Architettura* de Sebastiano Serlio, obra de que foi oferecida uma cópia a Holanda pelo próprio autor, em Veneza. No centro está uma estrutura com a aparência de um pequeno templo de planta circular, á volta



do qual existe um friso onde figuram peixes, que poderiam ser em relevo, pintados, ou realizados em mosaico (Francisco de Holanda não especificou materiais). A estrutura lembra o Tempietto, de Bramante, que Francisco de Holanda deve ter visto durante a sua estadia em Roma. As colunas são uma espécie de cariátides aladas, que sustentam uma cornija, sobre a qual se faz uma cúpula dividida em gomos e tramos, estando representadas estrelas nos intervalos – uma alusão, talvez, á abóbada celeste. no topo dessa cúpula está um lanternim coroado por uma cruz, parecendo estar representadas nuvens na cúpula desse lanternim. A estrutura, como é comum em Francisco de Holanda, utiliza a simbologia cristã, em diálogo com o vocabulário clássico, submetendo a cristandade às formas pagãs num modelo de sucesso.

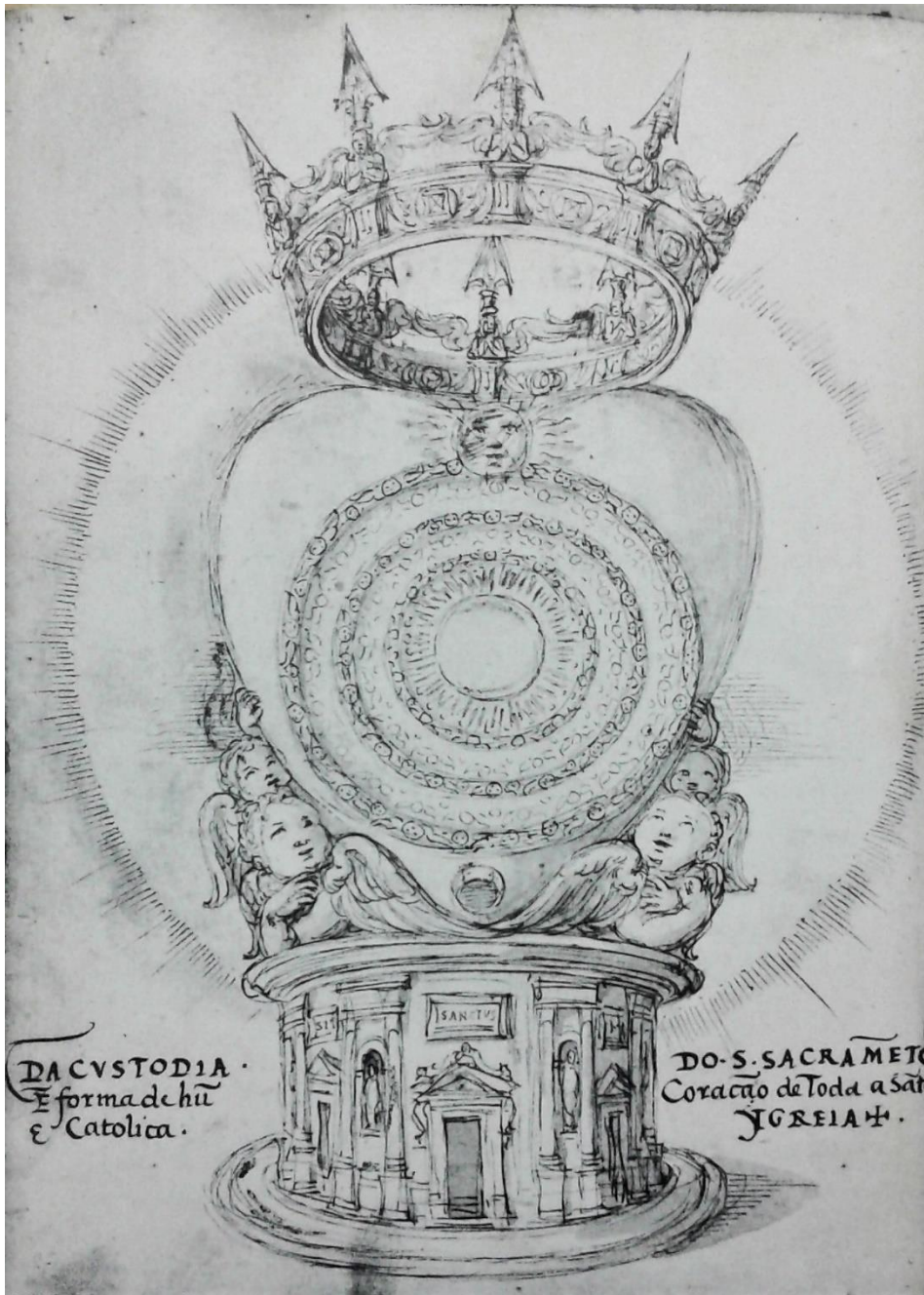


Fig. 74 – DA CVSTODIA DO S. SACRAMETO É forma de hũ coração de toda a sãta e católica Ygreja +. Da Fábrica que Falece á Cidade de Lisboa, Francisco de Holanda.

A custódia, por sua vez, assume uma forma curiosa: a partir de uma réplica miniatural do templo do Santíssimo Sacramento, emerge, da sua cornija, um grande coração sustentado por querubins. Dentro desse coração, vários anéis de círculos concêntricos em que figuram querubins. Em baixo destes círculos, na base do coração, está uma representação da lua. Sobre estes círculos está uma figura do sol. Sobre o coração está uma coroa, que teria incrustados diamantes ou outras pedras preciosas. Infelizmente, o desenho diz pouco sobre a volumetria deste coração, e o texto não refere os materiais a utilizar. Seria de esperar a execução destes elementos – sacrário e custódia- em materiais nobres: ouro, prata e diamantes, complementados por uma estrutura executada com pedras nobres e trabalhos de pintura, que fariam desta obra um bom exemplo da parceria entre arquitectura e ourivesaria, que se assumiriam como possível marco da história da arte portuguesa.

Desenvolvimentos Pessoais

Na sequência deste estudo, foram desenvolvidas propostas pessoais.

Os primeiros trabalhos desenvolvidos para dar resposta a esta questão utilizam a informação directamente fornecida pelos desenhos de Francisco de Holanda, sem alterar a configuração apresentada pelos desenhos originais. A tentativa é a de colorir, e corrigir algumas distorções de perspectiva dos desenhos originais. O resultado é um pequeno conjunto de pinturas sobre contraplacado, de configuração simples. Esta primeira abordagem não requer uma revisão bibliográfica do autor, por se basearem principalmente nos desenhos como fonte de informação. As obras não resultam de uma compreensão aprofundada do contexto.

Uma segunda tentativa de abordar os desenhos de Francisco de Holanda passará pela sua modelação tridimensional. Deste modo, tornam-se mais claras e compreensíveis algumas propostas do autor, que podem agora ser vistas sem os problemas apresentados pelos desenhos. Estes modelos, temporários, servirão de base para a representação de vários aspectos das obras propostas por Francisco de Holanda, na tentativa de descodificar e esclarecer, na medida do possível, aspectos confusos da configuração destas obras.

Considerações Finais

Francisco de Holanda apresenta a cidade de Lisboa como uma cidade muito antiga e de origens nobres. Com este manuscrito, a intenção de Francisco de Holanda era confirmar essas origens, e tornar essa nobreza um aspecto mais legítimo e visível, que a cidade em finais do séc. XVI, apresentaria. No entanto, esta obra é a consciência de uma cidade com uma série de carências e limitações urbanísticas e arquitectónicas. Essa é a ideia que move Holanda a elaborar uma proposta de renovação. É importante mencionar que a viagem a Itália para desenhar antigualhas foi fundamental neste processo. É após o convívio com os autores e as obras renascentistas do século XVI que “Da fábrica que Falece á cidade de Lisboa” se torna possível. Sem aquela viagem, não teria sido possível imaginar a Lisboa deste manuscrito.

Depois desta experiência de trabalho, os modelos representados por Francisco de Holanda são menos obscuros. A racionalidade das opções tomadas nos edifícios propostos torna-se evidente quando os podemos ver na sua planta e no seu contexto. Deste modo as

propostas apresentadas em “Da fábrica que Falece á cidade de Lisboa”, pelo menos virtualmente, ganham uma atmosfera e presença que, noutras circunstâncias, não puderam ter. Esta oportunidade de discursar sobre um rumo alternativo da história destes objectos, renovando a presença destes, foi também uma tentativa de lhes dar vida, que se estende para além do manuscrito onde se inserem. Desta intervenção, idealmente, resulta uma compreensão alargada das obras elaboradas neste manuscrito.

Bibliografia

1 – Holanda, F. D., & Alves, J. D. (1984). *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte.

2 - Holanda, F. D., & Alves, J. D. (1989). *Álbum dos Desenhos das Antigualhas de Francisco de Holanda*. Lisboa: Livros Horizonte.

3 - Holanda, F. D., & Segurado, J. (1983). *De Aetatibus Mundi imagines = Livro das idades*. Lisboa: Banco Totta & Açores.

Índice de Figuras:

Fig. 1 - Frontispício da obra “Da Fábrica que Falece á cidade de Lisboa”, 1571. Fonte: http://2.bp.blogspot.com/-ryxOiWaBG34/VL5sS_rqF4I/AAAAAAAAABNI/VnfloEOKHgY/s1600/FH00rosto_70dpi.jpg, consultado a 07-12-2017

Fig. 2 - A mais antiga vista panorâmica de Lisboa conhecida, iluminura atribuída a António de Holanda, c. 1500-1510. Figura na Crónica de Dom Afonso Henriques, de Duarte Galvão (1435-1517). Museu dos Conde de Castro Guimarães, Cascais. Fonte: http://3.bp.blogspot.com/-uz_302IWOUc/VnfBYiVlt2I/AAAAAAAF-8/S2pDxxoMV0U/s1600/1000%2BLisboa%2Bc%2B1500%25E2%2580%25931510%2BCr%25C3%25B3nica%2Bde%2BDom%2BAfons%2BHenriques%2BDuarte%2BGalv%25C3%25A3o%2B01.jpg, consultado a 07-12-2017

Fig. 3 – Lembrança dos muros e bastiões que Falece à Cidade de Lysboa da Pte. Da terra/e doutros baluartes e Bastiões da parte do mar; Vista de Lysboa. Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa, Francisco de Holanda. Fonte: Holanda, F. D., & Alves, J. D. (1984). *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte.

Fig. 4 – Lembrança das Portas q falece a Lysboa. Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa, Francisco de Holanda. Neste caso, o autor dá como exemplo uma porta que constaria já na muralha fernandina da cidade, propondo o reforço da mesma segundo este desenho. Fonte: Holanda, F. D., & Alves, J. D. (1984). *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte.

Fig. 5– O Castel-Nuovo de Nápoles (f. 53 v.) Álbum dos Desenhos das Antigualhas, Francisco de Holanda. Um dos vários desenhos do Álbum das Antigualhas dedicados á representação de fortalezas. Fonte: Holanda, F. D., & Alves, J. D. (1989). *Álbum dos Desenhos das Antigualhas de Francisco de Holanda*. Lisboa: Livros Horizonte.

Fig. 6 – Lembrança da Montra do Castello; Lembrança da Planta do Castello. Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa, Francisco de Holanda. Fonte: Holanda, F. D., & Alves, J. D. (1984). *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte.

Fig. 7 - Lembrança de hús Paços Fortes Detro do Castello q falece a Lisboa. Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa. Fonte: Holanda, F. D., & Alves, J. D. (1984). *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte.

Fig. 8 - Fortezza da Basso, Florença. Projecto de Antonio da Sangallo. Fonte: <http://www.sweetflorencia.it/images2/fortezza2.jpg>, consultado a 07-12-2017

Figs. 9 e 10 – Porta da Fortaleza interior e do Castelo exterior. Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa, Francisco de Holanda. Fonte: Holanda, F. D., & Alves, J. D. (1984). Da fábrica que falece à cidade de Lisboa. Lisboa: Livros Horizonte.

Fig. 11- Porta do Palácio da Pena, séc. XIX. Exemplo revivalista onde se aplica linguagem semelhante á proposta por Holanda para o seu Castelo de Lisboa. Fonte: consultado a 07-12-2017

Fig. 12 – Vista de satélite da colina de São Jorge, Lisboa no seu estado actual (cons. 12-12.2017). No local onde está actualmente o Castelo de São Jorge, estaria prevista a construção do projecto de Francisco de Holanda. Na imagem também é possível reparar na organização espacial da cidade em torno desta colina, indiciando ainda aspectos do planeamento urbanístico medieval da cidade.

Fig. 13 - Vista das fortalezas do tejo. Fonte: <https://4.bp.blogspot.com/-NdW8ROcdv0/VARmYXmt1ji/AAAAAAAAACZo/0xxqyu2a90o/s1600/Almada%2Bconcelho%2BArte%2BGravura%2Bda%2Bfabrica%2Bque%2Bfalece%2B%C3%A0%2Bcidade%2Bde%2BLisboa%2BFrancisco%2Bde%2BHolanda%2B1571%2B01.jpg>, consultado a 07-12-2017

Fig. 14 - Vista de Satélite da Foz do tejo, conforme o desenho de Francisco de Holanda. Imagem obtida a partir do Google Earth, a 12-12-2017

Fig. 15 - Descrição e plantas da costa dos castelos e fortalezas..., Felipe Tersio, 1617. Arquivo Nacional Torre do Tombo. Estruturas fortificadas da foz do tejo, podendo ver-se os planos de fogo cruzado entre as várias fortalezas. Fonte: <https://almada-virtual-museum.blogspot.com/2015/05/o-bugio.html>, consultado a 07-12-2017

Fig. 16 – Lembrança de hu bastião forte ode foi o baluarte sobre o mar. Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa, Francisco de Holanda. Não é possível saber ao certo para onde estaria prevista a construção deste bastião. Fonte: Holanda, F. D., & Alves, J. D. (1984). Da fábrica que falece à cidade de Lisboa. Lisboa: Livros Horizonte.

Fig. 17 – Desenhos das Fortificações da cidade de Pesaro (f. 36 v) Álbum dos Desenhos das Antigualhas, Francisco de Holanda. O autor sublinha o facto de esta ser obra de tijolo. Para a elaboração deste desenho, Holanda correu o risco de ser condenado como espião. Fonte: Holanda, F. D., & Alves, J. D. (1989). Álbum dos Desenhos das Antigualhas de Francisco de Holanda. Lisboa: Livros Horizonte.

Fig. 18 – Lembrãca do Bastiam dos Cachopos. Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa, Francisco de Holanda. Fonte: Holanda, F. D., & Alves, J. D. (1984). Da fábrica que falece à cidade de Lisboa. Lisboa: Livros Horizonte.

Fig. 19 - Projecto para plataforma em madeira para o Bugio, Tibúrcio Spanochi, 1594. Fonte: <https://almada-virtual-museum.blogspot.com/2015/05/o-bugio.html>, consultado a 07-12-2017

Fig. 20 – Desenho da Fortaleza do Bugio, Mateus do Couto, 1693. Fonte: <https://3.bp.blogspot.com/-xJjgVEEumKM/VUsHwGJRkLI/AAAAAAAAELg/snqFLG2-d4M/s1600/Trafaria%2Bbugio%2BAI%C3%A7ado%2Be%2Bcorte%2Bdo%2Bforte%2Bde%2BS%2BLouren%C3%A7o%2Bda%2BCabe%C3%A7a%2Bseca%2Bdesenho%2Bbaguarelado%2C%2BMateus%2Bdo%2BCouto%2B1693%2BArquivo%2BNacional%2Bda%2BTorre%2Bdo%2BTombo%2B01.jpg>, consultado a 07-12-2017

Fig. 21 - Portuguese Shipping in the Mouth of the Tagus, S. Clegg, 1840, Fonte: https://2.bp.blogspot.com/-nOrtcDxgdD4/VUsHEM_FfPI/AAAAAAAAELY/Vu4SMjVtQAQ/s1600/Trafaria%2Bbugio%2BArte%2BPintura%2BPortuguese%2BShipping%2Bin%2Bthe%2BMouth%2Bof%2Bthe%2BTagus%2BS%2BClegg%2B1840.jpg, consultado a 07-12-2017

Fig. 22 - A frota francesa commandada por Roussin força a entrada do Tejo, Pierre-Julien Gilbert, 1837. Fonte: <https://2.bp.blogspot.com/-Z6GQqEEXWgc/VPWouKgQRl/AAAAAAAAADrs/5fDhaYyJL4E/s1600/800%2BTrafaria%2BArte%2BPintura%2Bla%2Bflotte%2Bfrançaise%2Bcommandée%2Bpar%2Ble%2Bcontre-amiral%2BRoussin%2Bforce%2B1%27entrée%2Bdu%2BTage%2Bdevant%2BLisbonne%2B00.jpg>, consultado a 23-01-2018

Fig. 23 - vista aérea do Forte e Farol do Bugio na actualidade, após obras de consolidação. Fonte: <http://www.amn.pt/DF/PublishingImages/Paginas/FaroldoBugio/Bugio-4.jpg>, consultado a 06-12-2017

Fig. 24 – Vista de satélite da Foz do tejo, sendo possível ver a posição do Forte do Bugio em relação ao Forte de São Julião da Barra (consultado a 12-12-2017).

Fig. 25 – Lembrãca dos Paços dèXobregas e Parque. Da Fábrica Que Falece à Cidade de Lisboa, Francisco de Holanda. Fonte: Holanda, F. D., & Alves, J. D. (1984). Da fábrica que falece à cidade de Lisboa. Lisboa: Livros Horizonte.

Fig. 26 - Lembrãca dos Paços dèXobregas e Parque. Cópia manuscrita de Da Fábrica Que Falece à Cidade de Lisboa. As diferenças entre este desenho e o original mostram o grau de interpretação de que esta cópia manuscrita é alvo. Fonte: http://2.bp.blogspot.com/-1LCopkDSK8/Vlgp6KlZJEI/AAAAAAAAACIY/D_GN4IEschW/s1600/Desenho%2Bdo%2BPa%25C3%25A7o%2Bde%2BXabregas%2Be%2Bparque.jpg, consultado a 23-01-2018

Fig. 27– Vista do Convento da Madre de Deus de Xabregas, Dirk Stoop, 1662. Fonte: <http://paixaoporisboa.blogs.sapo.pt/convento-da-madre-deus-75102>, consultado a 23-01-2018

Fig. 28 - *Fábrica de Tabacos de Xabregas, 1859, J. Pedrozo, óleo sobre tela, 127 x 83,5 cm. Museu de Lisboa, Palácio Pimenta. Fonte: <http://www.museudelisboa.pt/pecas/detalhe/news/a-antiga-fabrica-de-tabacos-de-xabregas.html>, consultado a 23-01-2018*

Fig. 29 - *Vista de Satélite do local proposto para a construção do Palácio de Xabregas. Imagem obtida a partir do Google Earth, 06-12-2017*

Fig. 30 – *Da Quintã de Pesaro (duas vistas) – duplo estudo do Palácio dos Duques de Urbino (f. 44 v) Álbum dos Desenhos das Antigualhas, Francisco de Holanda. Fonte: Holanda, F. D., & Alves, J. D. (1989). Álbum dos Desenhos das Antigualhas de Francisco de Holanda. Lisboa: Livros Horizonte.*

Fig. 31 - *Francisco de Holanda, tecto da Domus Aurea. Álbum dos Desenhos das Antigualhas, Francisco de Holanda. Fonte: <https://tendimag.files.wordpress.com/2012/04/f43-francisco-de-holanda-teto-da-sala-dourada-da-domus-aurea-1537-1540.jpg>, consultado a 07-12-2017*

Fig. 32– *Loggia, interior da Villa Madama, 1518, Rafael. O desenho dos frescos inspira-se nos modelos romanos que as escavações arqueológicas do seu tempo estavam a desvendar. Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/7f/5b/1f/7f5b1f560628d4b5af122f0c722712d4.jpg>, consultado a 07-12-2017*

Fig. 33 - *Elevação principal do Palácio Corte Real oposta ao poente. Fonte: http://acasasenhorial.casaruibarbosa.gov.br/images/csimgs/PlantasAntigas/SEC_XVIII/Corte_Real/cr_1.jpg, consultado a 06-12-2017*

Fig. 34 - *Palácio dos Marqueses de Fronteira, Monsanto: Fachada voltada aos Jardins. Inicialmente, este edifício estava pensado como Pavilhão de Caça. Fonte: http://2.bp.blogspot.com/-AiotDF5pQwU/TadV7IGXW4I/AAAAAAAAAAUWg/kN-qZ3IsaxYclexi7y54Tx9vqJbBjp_6gCLcB/s1600/Monsanto+Marqu%25C3%25AAs+Fronteira+8.jpg, consultado a 06-12-2017*

Fig. 35 – *Gruta ou fonte, monumental, sem nome (f. 34 r). Álbum dos Desenhos das Antigualhas, Francisco de Holanda. Ignora-se o referente deste desenho, sem legenda, podendo tratar-se de uma invenção do autor. Fonte: Holanda, F. D., & Alves, J. D. (1989). Álbum dos Desenhos das Antigualhas de Francisco de Holanda. Lisboa: Livros Horizonte.*

Fig. 36 - *Pavilhão e tanque da Quinta da Bacalhoa, Azeitão. Fonte: <https://media-cdn.tripadvisor.com/media/photo-s/07/d2/b4/18/bacalhoa-vinhos-de-portugal.jpg>, consultado a 06-12-2017*

Fig. 37 - *Tanque dos Jardins do Palácio dos Marqueses de Fronteira, Monsanto. Fonte: https://2.bp.blogspot.com/-3Ira3VWlf30/WL4eWfU9PQI/AAAAAAAAUWg/kN-qZ3IsaxYclexi7y54Tx9vqJbBjp_6gCLcB/s1600/IMG_0018.JPG, consultado a 06-12-2017*

Fig. 38 – *Proposta de inscrições para pontes; Desenho da Ponte Romana de Alcântara (Espanha), como modelo de inspiração para as pontes a construir em Portugal. Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa, Francisco de Holanda*

Fig. 39 - *Templo romano ponte de Alcântara. Fonte: <http://static.panoramio.com/photos/large/19631972.jpg>, consultado a 08-12-2017*

Fig. 40 - *Ponte romana de Alcântara. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/d5/Bridge_Alcantara.JPG/1200px-Bridge_Alcantara.JPG, consultado a 07-12-2017*

Fig. 41 – *Castelo de Spoleto (La Rocca) / Aqueduto-viaduto de Spoleto (Ponte delle Torri); Ponte Romana de Narni (ruínas), (f. 38 v.) Álbum dos desenhos das Antigualhas, Francisco de Holanda. Fonte: Holanda, F. D., & Alves, J. D. (1989). Álbum dos Desenhos das Antigualhas de Francisco de Holanda. Lisboa: Livros Horizonte.*

Fig. 42 – *Lembrança pera Redificar a Ponte de Sacavém. Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa, Francisco de Holanda. Fonte: Holanda, F. D., & Alves, J. D. (1984). Da fábrica que falece à cidade de Lisboa. Lisboa: Livros Horizonte.*

Fig. 43 – *Lembrança par edificar a Ponte do Tejo acima dabrãtes. Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa, Francisco de Holanda. Fonte: <http://3.bp.blogspot.com/-Fis8GD6fPQY/VL5s4Ei9A-I/AAAAAAAAABNY/JrhCq7XUfNg/s1600/FH022.JPG>, consultado a 07-12-2017*

Fig. 44 - *Da fonte e lago de Agoa Livre. Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa, Francisco de Holanda. Fonte: Holanda, F. D., & Alves, J. D. (1984). Da fábrica que falece à cidade de Lisboa. Lisboa: Livros Horizonte.*

Fig. 45 - *Aspecto actual da Barragem Romana de Belas. Fonte: <http://3.bp.blogspot.com/-IBVrFTs9kcs/UwUYIYs8yl/AAAAAAAAABM8/kkgsNK4E2F8/s1600/DSC05448.JPG>, consultado a 07-12-2017*

Fig. 46 – *O Elefante Annone, de Rafael (f. 31 v.). Álbum dos Desenhos das Antigualhas, Francisco de Holanda. Fonte: Holanda, F. D., & Alves, J. D. (1989). Álbum dos Desenhos das Antigualhas de Francisco de Holanda. Lisboa: Livros Horizonte.*

Fig. 47 - *Fontana Dell' Elefante na Villa Médicis, Francisco de Holanda, Álbum dos Desenhos das Antigualhas, c. 1537-1557, fol. 32 v. O desenho mostra, na parte superior, um mosaico do século XVI, atribuído a Giovanni da Udine, discípulo de Rafael - a obra já não existe. Na parte inferior, Holanda regista um antigo sarcófago romano, reutilizado como tanque. Fonte:*

http://1.bp.blogspot.com/_NHxJAg4H_w/Svw3EhHoagl/AAAAAAAAAew/2k_c-jXFUpk/s1600-h/antiquilhas001.jpg, consultado a 22-01-2018

Fig. 48 - Fontana Dell' Elefante, Villa Madama. Fonte: http://www.romaspqr.it/roma/Fontane/FOTO%20FONTANE/431b-Via_di_Villa_Madama_250_-_Fontana_dellElefante_a_Villa_Madama.JPG, consultado a 06-12-2017

Fig. 49 - Par de elefantes escupidos na base de túmulo do rei D. Sebastião. igreja do Mosteiro dos Jerónimos, Belém, Lisboa. Fonte: http://img.over-blog-kiwi.com/0/54/95/68/20160603/ob_7de3a4_100-5428.JPG, consultado a 07-12-2017

Fig. 50 – Lembrança da fonte pa as Naos da Ribeira. Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa, Francisco de Holanda. Fonte: Holanda, F. D., & Alves, J. D. (1984). *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte.

Fig. 51 – Lembrança da fonte dagoa Livre trazida ao Resio (sic). Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa, Francisco de Holanda. Fonte: Holanda, F. D., & Alves, J. D. (1984). *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte.

Fig. 52 - Figura de Lysboa. Fonte: <http://www.culturgest.pt/arquivo/2016/ims/lisboa@2x.png>, consultada a 07-12-2017

Fig. 53 - Anónimo, vista da praça do Rossio antes do terramoto, c. 1750, óleo sobre madeira. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0f/Rossio_e_Castelo_de_S._Jorge_antes_do_Terramoto_de_1755.png, consultado a 07-12-2017

Fig. 54– Lembrança das Cruzes ao redor de Lisboa que ã tem. Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa, Francisco de Holanda. Fonte: Holanda, F. D., & Alves, J. D. (1984). *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte.

Fig. 55 – na costa do Mar Oceano na foz do Rio de colares~. Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa, Francisco de Holanda. Fonte: Holanda, F. D., & Alves, J. D. (1984). *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte.

Fig. 56 - vista de Satélite do local onde seria “reconstruído” o monumento de colares, do modo que se apresenta na actualidade. Imagem obtida a partir do Google Earth, 06-12-2017

Fig. 57 – uma vista sobre as ruínas encontradas no sítio Arqueológico do Alto da Vigia, Colares. Fonte: http://museuarqueologicodeodrinhas.cm-sintra.pt/generateThumbnail.php?i=documents/escavacoes/1308071571altodavigia_04_new.jpg&width=640, consultado a 23-01-2018

Fig. 58– Lembrança da Grade que deve ter a nova igreja de S. SEBASTIAM~. Da Fábrica que Falece á cidade de Lisboa, Francisco de Holanda.

Fig. 59 - Praça do comércio, local do antigo terreiro do paço. Era algures neste espaço, perto da margem do rio tejo, que se edificava a Igreja de São Sebastião. Hoje o espaço encontra-se bastante alterado em relação ao século XVI. Fonte: <https://vivi.imgix.net/images/vivilisbona/01/Praca-do-Comercio-vista-dall-Arco-copertina.jpg?auto=enhance%2Cformat%2Credeye&crop=entropy&fit=crop&h=325&ixlib=php-1.0.6&q=90&w=731&s=b9b65241dc89bf51d04ef842bb082c80>, consultado a 07-12-2017

Fig. 60 – Dos balaustrs pa agrade e cabeças de metal ou capitees. Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa, Francisco de Holanda. Fonte: Holanda, F. D., & Alves, J. D. (1984). *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte.

Figs. 61 e 62– O Terreiro do Paço no dia 14 de Maio de 1575. Desenho de Simão de Miranda de Távora. Em baixo, um detalhe do mesmo desenho. É possível ver neste desenho a base da igreja de São Sebastião (assinalada com a legenda “S. Sebastiam”), à esquerda do Cais de Pedra. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/89/Terreiro_do_Paço_no_dia_14_de_Maio_de_1575.jpg, consultado a 26-01-2018

Fig. 63 – Exterior da igreja de Nossa Senhora da Conceição, Tomar. Fonte: <https://s3.amazonaws.com/gs-waymarking-images/23d030df-e939-4b49-9c89-f1ee25f7ede1.JPG>, consultado a 26-01-2018

Fig. 64 – Interior da igreja de Nossa Senhora da Conceição, Tomar. Fonte: www.historiasztuki.com.pl/ilustracje/STYLE-RENESENS/Nossa-Senhora-da-Conceicao-Tomar-2.jpg, consultado a 26-01-2018

Fig. 65 – Lembrança para a Capella do S. SACRAMENTI ê forma de Hostia – Polla parte defora. Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa, Francisco de Holanda. Fonte: Holanda, F. D., & Alves, J. D. (1984). *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte.

Fig. 66 – Constantino e Santa Helena. De Aetatibus Mundi Imagines (fol. 61 v.), Francisco de Holanda. Fonte: Holanda, F. D., & Segurado, J. (1983). *De Aetatibus Mundi imagines = Livro das idades*. Lisboa: Banco Totta & Açores

Fig. 67 – Lembrança da Charola pola parte de Dentro onde há destar o Sacrario. Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa, Francisco de Holanda. Fonte: Holanda, F. D., & Alves, J. D. (1984). *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte.

Fig. 68 – Interior do “Templo de Baco”, ou de Santa Constança (De Facto: Mausoléu de Constantina). Álbum dos desenhos das Antigualhas (f. 22r), Francisco de Holanda. Fonte: Holanda, F. D., & Alves, J. D. (1989). Álbum dos Desenhos das Antigualhas de Francisco de Holanda. Lisboa: Livros Horizonte.

Fig. 69 – A Charola do Convento de Cristo, numa gravura para a revista “O Occidente”. Fonte: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ArquivoP/1867/TomoX/N44/N44_item1/index.html, consultado a 23-01-2018

Fig. 70 - Basílica de Santa Constanza, Roma. Fonte: https://c1.staticflickr.com/6/5005/5377432146_2136eb97c7_b.jpg, consultado a 07-12-2017

Fig. 71 – Planta do “Templo de Baco”, ou de Santa Constança (de facto: Planta do Mausoléu de Constantina) (f. 21 v). Álbum dos desenhos das Antigualhas, Francisco de Holanda. Fonte: Holanda, F. D., & Alves, J. D. (1989). Álbum dos Desenhos das Antigualhas de Francisco de Holanda. Lisboa: Livros Horizonte.

Fig. 72 – Lembrança do Sacrário onde há de estar a custódia. Da Fábrica que Falece á Cidade de Lisboa, Francisco de Holanda. Fonte: Holanda, F. D., & Alves, J. D. (1984). Da fábrica que falece à cidade de Lisboa. Lisboa: Livros Horizonte.

Fig. 73 - Tempietto, Bramante, San Pietro in Montorio, Roma. Fonte: <http://www.catholictradition.org/Papacy/papal-artifact22.jpg>, consultado a 07-12-2017

Fig. 74 – DA CVSTODIA DO S. SACRAMETO É forma de hũ coração de toda a sãta e católica Ygreja +. Da Fábrica que Falece á Cidade de Lisboa, Francisco de Holanda. Fonte: Holanda, F. D., & Alves, J. D. (1984). Da fábrica que falece à cidade de Lisboa. Lisboa: Livros Horizonte.