

POPULAÇÃO E SOCIEDADE

A Matriz Italiana
na Arte Luso-Brasileira



POPULAÇÃO E SOCIEDADE

A Matriz Italiana na Arte Luso-Brasileira



 Edições
Afrontamento

Título

População e Sociedade – n.º 19 / 2011

Edição

CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade /
Edições Afrontamento
Rua do Campo Alegre, 1055 – 4169-004 PORTO
Telef.: 22 609 53 47
E-mail: cepese@cepese.pt

Edições Afrontamento
Rua de Costa Cabral, 859 – 4200-225 PORTO
Telef.: 22 507 42 20
Fax: 22 507 42 29
E-mail: geral@edicoesafrontamento.pt
WWW.edicoesafrontamento.pt

Fundadores

Universidade do Porto
Fundação Eng. António de Almeida
Fernando de Sousa – Universidade do Porto
J. Manuel Nazareth – Universidade Nova de Lisboa
Jorge Arroiteia – Universidade de Aveiro

Directora

Mara da Conceição Meireles Pereira

Comissão Editorial

Fernando de Sousa – Universidade do Porto, Universidade Lusíada
Natália Marinho Ferreira-Alves – Universidade do Porto
Teresa Rodrigues – Universidade Nova de Lisboa
Isilda Braga da Costa Monteiro – CEPESE
Paula Pinto Costa – Universidade do Porto
Carlos Amaral Dias – Instituto Superior Miguel Torga
Maria Luisa Maniscalco – Universidade Roma Tre
Sônia Gomes Pereira – Universidade Federal do Rio de Janeiro
Izilda Matos – PUC / São Paulo
Manuel Rojas Gabriel – Universidade de Estremadura

Comissão Consultiva

Carlos Diogo Moreira – Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas
Jorge Arroiteia – Universidade de Aveiro
Maria Helena Cruz Coelho – Universidade de Coimbra
Armando Luís Carvalho Homem – Universidade do Porto
Jaime Ferreira-Alves – Universidade do Porto

J. Manuel Nazareth – Universidade Nova de Lisboa
Maria Luís Rocha Pinto – Universidade de Aveiro
José Esteves Pereira – Universidade Nova de Lisboa
Adriano Moreira – Academia das Ciências de Lisboa
Amadeu Carvalho Homem – Universidade de Coimbra
Ramon Villares – Universidade de Santiago de Compostela
Ismênia Martins – Universidade Federal Fluminense
Lorenzo Lopez Trigo – Universidade de León
Lená Medeiros de Menezes – Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Gladys Ribeiro – Universidade Federal Fluminense
Haluk Gunugur – Universidade Bilkent
Maria del Mar Lousano Bartolozzi – Universidade de Estremadura
David Reher – Universidade Complutense de Madrid
Philippe Poirrier – Universidade de Borgonha
Hipólito de la Torre Gomez – UNED – Universidade Nacional de
Educação à Distância.
Patrícia Alejandra Fogelman – Instituto Ravingani, Universidade de
Buenos Aires
Angelo Trento – Universidade de Nápoles
Matteo Sanfilippo – Universidade de Tuscia – Viterbo
Jan Sundin – Universidade de Linköping
Jonathan Riley-Smith – Universidade de Cambridge
Manuel González Jiménez – Universidade de Sevilha
Jean-Philippe Genet – Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3
Neil Gilbert – Universidade de Berkeley – Califórnia
James Newell – Universidade de Salford
Renato Flores – Fundação Getúlio Vargas

Coordenadora do Dossier Temático

Natália Marinho Ferreira-Alves

Design

João Machado

Execução Gráfica Rainho e Neves, Lda.

Tiragem 500 exemplares

Depósito Legal n.º 94 133/95

ISSN 0873-1861-19

Créditos

Capa – pormenor da gravura de François Ertinger (col. particular)
Fotografias dos autores e de Mário Cunha

ÍNDICE

- 5 NOTA DE ABERTURA
Maria da Conceição Meireles Pereira
- DOSSIER TEMÁTICO
- 10 A “obra romana” na ourivesaria portuguesa do século XVI. O Inventário da Prata do Convento de Palmela de 1555
Ana Cristina Correia de Sousa
- 28 A decoração em *groteschi* na obra de Rafael como referência para o ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes do Rio de Janeiro
Cybele Vidal Neto Fernandes
- 44 Albarradas setecentistas da produção azulejar coimbrã e a influência da obra *De Florum Cultura* de Giovanni Battista Ferrari (1633)
Diana Gonçalves dos Santos
- 58 Regularidade e civildade nas vilas e cidades luso-brasileiras: uma contribuição ao estudo dos espaços públicos
Marcelo Almeida Oliveira
- 74 Capelas com planta centralizada no Nordeste do Brasil: entre a tradição portuguesa e a tratadística italiana
Maria Berthilde Moura Filha
- 94 A influência da tratadística europeia na arte brasileira – o caso da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro
Sonia Gomes Pereira
- 104 O *restauro* quincentista da Igreja da Graça de Évora: influências teóricas de Alberti e um modelo formal do *Tempio Malatestiano* de Rimini
Susana Matos Abreu
- 122 A presença de obras de arte italiana em Portugal: contributos para a difusão de modelos. Uma variação da *Sagrada Família* de Alessandro Algardi, no Palácio Nacional de Sintra
Teresa Leonor Magalhães do Vale
- VARIA
- 136 Subsídios para a história do Mercado do Bolhão
David Ferreira
- 156 Sete mulheres para cada homem? Uma análise sobre relações de masculinidade
Fernanda Daniel
- 174 SOBRE OS AUTORES
- 182 RESUMOS/ABSTRACTS
- 188 RECENSÃO CRÍTICA
- 194 NOTÍCIAS
- 211 *POPULAÇÃO E SOCIEDADE* – OBJECTIVOS E PERFIL/AIMS AND SCOPE
- 220 CATÁLOGO DAS EDIÇÕES DO CEPSE

Nota de Abertura

Maria da Conceição Meireles Pereira

No presente ano de 2011, temos o privilégio de apresentar o 19.º número de *População e Sociedade* continuando a observar os parâmetros internacionais das publicações científicas que granjearam a sua inclusão nas listas ERIH e Latindex. As primeiras foram atualizadas no corrente ano e, no elenco das publicações da área de História, *População e Sociedade* encontra-se referida como “National European Publication”, com reconhecida relevância académica.

Graficamente renovada no ano transato, e mantendo a sua edição on-line disponível no site do CEPES, a nossa revista apresenta, desta feita, o tema *A Matriz Italiana na Arte Luso-Brasileira*, cabendo a responsabilidade da coordenação deste dossier temático à catedrática Natália Marinho Ferreira-Alves.

Assim, no presente volume, são disponibilizados oito artigos da autoria de investigadores portugueses e brasileiros (quatro de cada, mais precisamente) que constituem um manancial de objetos de estudo, diversificados no tempo (séculos XVI a XIX), no espaço e na especialidade artística (ourivesaria, ensino artístico, urbanismo, arquitetura religiosa e relevo), harmonizados sob a focalização comum da tratadística italiana.

Como é desejável, trata-se de um conjunto de trabalhos que partilha uma matriz temática mas se ramifica em diferentes temas e metodologias de análise, renovando e consolidando alguns campos particulares no domínio da História da Arte portuguesa e brasileira.

A secção *Varia* compõe-se de dois estudos, cumprindo o objetivo de abrir a revista a temáticas de outra natureza, todavia pautadas pela pertinência e atualidade.

Finalmente, os nossos agradecimentos dirigem-se à professora coordenadora, aos autores e aos avaliadores científicos que, através dos trabalhos agora publicados, contribuíram para a partilha e o desafio do conhecimento.

Foreword

Maria da Conceição Meireles Pereira

In the current year 2011, we have the privilege to display the 19th number of the journal edited by CEPESE – *População e Sociedade* – which prevails in observing the international standards of scientific publications that permitted its inclusion in the lists of ERIH and Latindex. The former were updated this year and, in the area of History, *População e Sociedade* is referred as a “National European Publication (...) with a recognized scholarly significance among researchers in the respective research domains”.

Graphically renewed last year and maintaining its online edition on the site of CEPESE, our journal presents, this time, the theme *The Italian Matrix in Portuguese and Brazilian Art*, being this thematic dossier coordinated by Professor Natália Marinho Ferreira-Alves.

Thus, one can find in this volume eight articles written by academics and researchers from Portugal and Brazil (more precisely, four each) which represent several study cases, diverse in time (from the 16th to the 19th centuries), space and specialty art (jewelry, teaching of art, urban planning, religious architecture, engraving and relief) harmonized under the common focus of the Italian tradition of learned treatises.

As one should expect, it was assembled a group of studies that share a thematic matrix but branches out in different subjects and methods of analysis, renewing and consolidating some particular fields of Portuguese and Brazilian History of Art.

Section *Varia* consists of two studies, fulfilling the aim of opening the journal to other themes, yet guided by principles of relevance and actuality.

Finally, our special thanks to the coordinating responsible, to the authors and reviewers who, through the work now published, contributed to the sharing and challenge of knowledge.

Dossier Temático



A “obra romana” na ourivesaria portuguesa do século XVI. O Inventário da Prata do Convento de Palmela de 1555

Ana Cristina Correia de Sousa

O Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT) conserva um inestimável caderno proveniente do Convento de Palmela, sede da Ordem Militar de Santiago de Espada, respeitante a um inventário da prata e ornamentos redigido em 1555, que inclui vários acrescentos e anotações que se prolongam até 1576. O documento intitulado *Livro da prata, ornamentos de Sant' Jago deste convento de Santiago da Espada Anno 1555*¹ informa que o conjunto de peças nele arrolado foi dado de “esmolla e mercê pera serviço do culto devino” por El-Rei D. João III. Escrito em meados do século XVI, cinco anos depois da morte do último Mestre “que Deus tem em gloria”², D. Jorge de Lencastre, filho bastardo de D. João II e dois anos depois de D. João III ter chamado para a Coroa a administração da Ordem, estas peças colocam em confronto os gostos que marcaram a ourivesaria portuguesa na primeira metade de Quinhentos: o prolongamento, no tempo, das estruturas góticas, a introdução da linguagem decorativa *ao romano* e as formas estruturais e decorativas do Renascimento.

O conteúdo do *Livro da prata e ornamentos* do Convento de Santiago de Espada do Castelo de Palmela ilustra, de forma muito clara, as diferentes culturas artísticas que marcaram a ourivesaria portuguesa durante a primeira metade do século XVI. O documento incorpora, igualmente, os nomes dos sacristães responsáveis por este tesouro entre os anos de 1559 e 1576, o que reafirma os cuidados postos na proteção das alfaias litúrgicas durante este período. O caráter descritivo do texto e a forma minuciosa como os objetos de prata foram descritos revelam as preocupações expressas nas Constituições Sinodais publicadas desde finais do século XV, que obrigavam à pesagem das peças e ao registo da cor e “quaeesquer signaees evidentes [...] em guisa que se nom possa perder nem emlhear, mas que sempre se possa conhecer”³. Acresce ao valor intrínseco do inventário o facto de nenhuma das peças que nele constam ter chegado aos nossos dias, vítimas naturais do devir da história e do tempo, razão que explica a opção pela publicação parcial da fonte, nomeadamente das passagens que respeitam diretamente aos objetos de prata (Anexo). Grande parte destas peças estava guardada em caixas de bainheiro, madeira exótica muito prestigiada, importada do Oriente, assim conhecida por ser usada na confeção das bainhas das espadas⁴. Algumas destas caixas podiam ser forradas de tecido,

1 ANTT – *Livro da prata...*

2 ANTT – *Livro da prata...*, fol. 5v.

3 De acordo com o Sinodo de Braga de 1477 de D. Luis Pires (CANTELAR RODRÍGUEZ, 1982: 89).

4 DIAS, 2006: 34.

como a de um dos cálices deste tesouro, “fornada de pano vermelho”⁵. Em relação à caixa do bago, a fonte não indica a madeira mas informa ser de “paoo comprjda”, envolvida numa toalha de linho⁶. A da lâmpada que aparece inscrita no inventário a 19 de Abril de 1564 era particularmente cuidada, grande, de madeira, fornada por dentro de couro vermelho e por fora de couro preto “pera estar a dita alampada”⁷. A indicação da existência de caixas para todas as peças, bem como a qualidade dos materiais e respetiva robustez, reforça o significado material e simbólico atribuído a estes objetos.

O texto começa por inventariar e descrever os objetos de prata⁸: duas cruzes, uma “toda dourada” e outra branca, seis cálices, uma custódia, um porta-paz, dois turíbulos, uma naveta, duas galhetas, um bago, dois castiçais provenientes da capela do mestre D. Jorge de Lencastre, uma cruz peitoral, dois anéis pontificais e dois “avanos” (abanicos) de pau-brasil, com ferros prateados e tafetá verde no meio, “pera os altares”, suficientemente valorizados para serem destacados entre os objetos de prata ao longo de vários anos. A este rico tesouro composto por vinte peças, representando cerca de 27 quilos de prata (sem incluir as galhetas, a cruz peitoral e os anéis cujo peso não é anotado) acresceu, a 14 de Abril de 1564, um bacio e gomil dourados com cerca de 3.890g, a 30 de Junho um novo bago dourado e um gomil da mesma cor e peso aproximado, a 23 de Dezembro uma caldeira de água benta e respetivo hissope, que pesava 2.850g e a 19 de Abril do ano seguinte uma lâmpada “toda prefeita”, de excelente labor e peso, com cerca de 5 quilos, ficando o conjunto enriquecido com mais 16 quilos de prata. Cada peça que dava entrada no Convento era acompanhada de um novo registo, sendo entregue pelo prior ao sacristão do ano, na presença do escrivão do cartório e do “subprior” da Ordem. Os sacristães eram substituídos anualmente, sendo a transferência das peças de uns para outros igualmente registadas todos os anos, discriminando-se o número de objetos já existentes dos que eventualmente dessem entrada nesse ano, tal como determinavam as Constituições Sinodais: “assy do passado como do que lhe em cada huum anno for dado, leixado ou oferido”⁹.

Depois da descrição dos objetos de prata, o livro abrange o arrolamento dos frontais e paramentos destinados ao serviço litúrgico (estabelecendo-se a separação entre os que continham fio de ouro e de prata dos restantes)¹⁰, livros¹¹, objetos de metal não precioso, discriminando-se os de estanho, latão, arame e ferro¹², caixas de madeira “e outras cousas meudas”¹³, tapeçaria¹⁴, concluindo, a partir do fólho 32r, com as transferências dos sacristães entre os anos de 1555 até 1576.

A peculiaridade deste tesouro está igualmente evidenciada nas características físicas dos objetos. As peças são maioritariamente douradas, o que necessariamente as valoriza, uma vez que o processo encarecia a obra. A técnica de dourar consiste na aplicação de uma fina camada de ouro sobre um objeto de metal. E dourar uma peça de prata significava não só acentuar a sua riqueza material mas também simbólica, uma vez que o ouro, matéria ígnea por excelência, era considerado superior à prata quando ao serviço de Deus. Na globalidade, as peças douradas registadas na documentação coetânea são as mais pesadas e as que apresentam mais labores decorativos. Nas cortes de Coimbra de 1472, os ourives foram acusados de não lavar a prata branca e chã mas de a dourarem e lavrarem com uma densidade tal de motivos “que de feito, e

5 ANTT – *Livro da prata...*, fol. 3r.

6 ANTT – *Livro da prata...*, fol. 5r.

7 ANTT – *Livro da prata...*, fol. 35v.

8 ANTT – *Livro da prata...*, fol. 2r-6v.

9 De acordo com o Sinodo de Braga de 1477 de D. Luis Pires (CANTELAR RODRÍGUEZ, 1982: 88).

10 ANTT – *Livro da prata...*, fol. 7r-23v.

11 ANTT – *Livro da prata...*, fol. 24r-25v.

12 ANTT – *Livro da prata...*, fol. 26r-26v.

13 ANTT – *Livro da prata...*, fol. 27r-29v.

14 ANTT – *Livro da prata...*, fol. 30r-32r.

douramento leva[vam] muitas vezes tanto como de prata”¹⁵. E na sequência da requisição de D. Afonso V das pratas das igrejas para custear a guerra com Castela, o Cabido de Coimbra argumentou que a devolução da prata não poderia ser avaliada apenas em marcos pois muitas das peças apresentavam “grandes labores, que o feitio della se nom podria refazer com outra tanta prata”¹⁶.

A descrição rigorosa das peças elucida-nos igualmente sobre a utilização de diferentes ligas na sua douradura, apesar de Cellini recomendar, para um douramento perfeito, ouro puro de 24 quilates¹⁷. O texto regista uma cruz grande, cinco cálices, uma custódia, um porta-paz e duas galhetas “de cor de cera”, expressão que sugere uma tonalidade dourada muito clara e uma maior percentagem de prata na liga. Apenas um dos cálices, o mais pesado do conjunto e a naveta eram de cor “d’emxofre”, descrição mais corrente na documentação do tempo e que reporta para um dourado mais intenso, obtido através da fusão de ouro com uma liga de cobre e prata em quantidades aproximadas. O crucifixo da cruz grande era encarnado, característica igualmente corrente nas fontes coevas e que poderá indicar a utilização de uma maior quantidade de cobre na liga de ouro.

Entre os objetos de prata brancos encontrava-se uma cruz mais pequena, dois turíbulos, um par de castiçais e um bago. Pela sua natureza funcional, expostos ao fumo do incenso queimado no seu interior e que com o tempo escurecia as peças, grande parte dos turíbulos registados na documentação quinhentista expunham a prata na sua cor. O ato de incensar obrigava igualmente a características formais rígidas, sendo os turíbulos constituídos por três elementos concretos: braseiro ou caldeira, chaminé ou opérculo normalmente escalonado e vazado, as cadeias de suspensão e manípulo, tal como é especificado para um dos turíbulos registado na fonte. Um dos turíbulos do Convento, certamente o mais antigo, era “da feyçam de pinha”, a mesma expressão que encontrámos na descrição do turíbulo da igreja de Nossa Senhora da Redinha, Comenda da Ordem de Cristo, visitada em 1508¹⁸. Esta característica aproxima estes dois objetos dos turíbulos de metal coevos que chegaram até nós. No inventário de Palmela, o escrivão demarcou ainda as cadeias e a “sua caldeira de brasas”¹⁹. A cruz e o bago, registado como “novo”, remetem para características formais e decorativas do Renascimento, período em que as peças de prata branca tendem a tornar-se dominantes.

Alguns dos objetos inventariados são de *feição* gótica, como fica demonstrado pela primeira peça arrolada, uma cruz grande de prata dourada. Constituída, como é habitual, por duas peças autónomas – árvore (*aspa*) e pé –, o texto descreve-as em separado. A árvore dispunha de alma de madeira coberta por folha de prata, o que sugere o emprego da técnica do repuxado, corrente no período medieval. A estrutura apresentava extremidades flordelisadas, característica imposta desde os primeiros tempos nas cruzes góticas e que se prolongou pela primeira metade do século XVI, dispondo ainda de “espigões” em redor, expressão que aponta para os elementos decorativos obtidos normalmente por fundição e que se destacam dos ângulos do quadrado central, extremidades ou superfícies dos braços das cruzes. A presença de esmaltes azuis (a cor dominante) no cruzeiro reforça a antiguidade da peça, uma vez que os esmaltes tendem a desaparecer no decurso da primeira metade do século XVI para dar lugar a técnicas que proporcionam novos efeitos estéticos e cromáticos. O seu emprego foi pouco abundante na ourivesaria renascentista²⁰. Finalmente, os elementos decorativos reafirmam a linguagem gótica da cruz, que dataria certamente de Quatrocentos ou dos primórdios de Quinhentos. A superfície da peça estava lavrada de alcachofras, um dos motivos decorativos mais populares da ourivesaria

15 SOUSA, 2010: 91-93.

16 MARQUES, 1989: 210.

17 CELLINI, 1989: 140-141.

18 DIAS, 1979: 134.

19 ANTT – *Livro da prata...*, fol. 4v.

20 SOUSA, 2010: 97.

gótica, cujo uso se prolongou no tempo, certamente por razões de ordem simbólica: a flor do cardo, planta espinhosa, símbolo do arrependimento, do pecado mas também da Paixão de Cristo²¹. Estas razões explicam a presença das alcachofras nas cruzes e nos cálices, as primeiras símbolo do Martírio, os segundos recipientes do Sagrado Sangue de Cristo. Quanto aos “corçoazes”, motivo enigmático tantas vezes repetido nas descrições das peças de prata registadas nas *Visitações* da Ordem de Santiago, o seu sentido ficou esclarecido na análise do cálice que pertenceu à Confraria de Nossa Senhora da Anunciada de Setúbal (hoje no Museu de Setúbal/Convento de Jesus), consistindo numa intrincada decoração vegetalista, plena de agitação e volume, que preenche as superfícies das peças datadas dos finais do século XV e primórdios do XVI²².



Figura n.º 1 – Cálice da Anunciada, pormenor da base (MS/CJ 361/0.21).
Propriedade da Santa Casa da Misericórdia de Setúbal (SCMSE 0101) em depósito no Museu de Setúbal/Convento de Jesus.
Fotografia: Mário Cunha.

Figura n.º 2 – Cálice da Anunciada, pormenor da copa (MS/CJ 361/0.21).
Propriedade Santa Casa da Misericórdia de Setúbal (SCMSE 0101) em depósito no Museu de Setúbal/Convento de Jesus.
Fotografia: Mário Cunha.

As informações anotadas no documento em relação ao pé da cruz são também fundamentais na medida em que nos revelam o uso destes objetos no seu contexto litúrgico. De facto, o texto indica não um mas dois pés: o primeiro, com uma descrição mais pormenorizada, correspondendo ao apoio da cruz usado nas procissões e o segundo, “hum pee de pao dourado com sua funda de pano de cacheijra”²³, destinado a pousar a cruz no altar. Esta informação vem reforçar a ideia de que a mesma cruz poderia ser usada para fins processionais ou no altar, variando apenas o suporte onde esta encaixava. Quanto à estrutura da base maior da cruz, dispunha dos ornamentos arquitectónicos comuns que demarcam a ourivesaria tardo-gótica: três lanternas (três assentos), lavradas de “crastaria”, termo que remete diretamente para os elementos de

21 FERGUSON, 1954: 38.

22 SOUSA, 2011: 56. A *Visitação* de 1553 à Confraria da Anunciada de Setúbal, que inclui a descrição do inventário das peças que pertenciam a esta irmandade, revelou-se de grande interesse para o estudo da ourivesaria tardo-gótica, uma vez que é possível confrontar o conteúdo do documento com as três peças que chegaram até nós e que hoje pertencem à Santa Casa da Misericórdia de Setúbal: um cálice, um relicário e uma cruz de cristal.

23 ANTT – *Livro da prata...*, fol. 2r.

construção do gótico como platibandas rendilhadas, pilares, pináculos, imagens de vulto e florões, os indicados na fonte. O cano obedecia também à tipologia corrente do gótico, de forma hexagonal e preenchido com motivos arquitectónicos. A cruz possuía ainda duas campainhas “com seus esses”, elementos que permitiam suspendê-las no pé. O assentamento das campainhas em separado, bem como a indicação do seu peso – sete onças (210 g) – é igualmente revelador da preocupação que estava por detrás da redação destes inventários. As campainhas das cruzes eram normalmente amovíveis o que as tornava vulneráveis e fácil o seu desaparecimento. Na *Visitação* de 1534 à igreja de Santiago de Óbidos, o visitador deixou a obrigação ao tesoureiro para este colocar as campainhas “nos lugares que no pee da dita cruz foram postos pera ysso, por se mostrar muito remiso em poer as campainhas de prata na cruz quando a traziam a igreja, especialmente quando a cruz [fosse] trazida per as procissões geraes”²⁴. Por todas as razões apontadas, tratava-se de uma cruz formal e decorativamente gótica.

Os seis cálices evidenciam o cenário corrente da primeira metade do século XVI. A afirmação do culto da Eucaristia no período tardo-medieval conferiu aos cálices e patenas um significado simbólico privilegiado, considerados os mais importantes utensílios do altar destinados a receber o Corpo e o Sangue de Cristo. A necessidade de se rezarem várias missas em simultâneo contribuiu para o aumento do seu número nos espaços sacros, recomendando-se a sua aquisição ou estimulando-se a sua oferta pelos fiéis, incluindo-se, por isso, entre os objetos mais doados pelos fregueses das igrejas. Por serem abundantes, estas peças eram mais permeáveis à introdução de novos gostos, apresentando uma maior diversidade formal e decorativa. As fontes distinguem ainda os cálices mais pesados e elaborados, destinados aos domingos e dias de festa, dos de uso quotidiano, pequenos e singelos, sujeitos a um desgaste maior e necessariamente efémeros.

O primeiro cálice arrolado, o mais pesado do conjunto (cerca de 1.260g), de muito bom peso para o tempo, era também o mais antigo do conjunto, com características formais e decorativas típicas dos cálices festivos datados de finais do século XV e primeiro quartel do século XVI. Em termos estruturais, apresentava um pé hexagonal ou “sextavado”, como os descrevem as fontes, de dois assentos, cano da mesma “feyçam” preenchido com esmaltes azuis, o nó ou “maçãa de maçonaria”, expressão que remete igualmente para o emprego de elementos arquitectónicos, copa e falsa copa com seis campainhas penduradas pelas suas cadeias de prata. Em termos decorativos, repetem-se os “corquozes” já apontados para a cruz e as imagens “emlevadas” no pé, ambos os motivos a anunciar um volume pronunciado de “cinzel alto”. Respeitando igualmente a prática corrente, o cálice apresentava uma inscrição no bordo do vaso e a patena “humas letras ao derredor”, embora a fonte não as registre. Na maior parte dos casos, tratava-se de inscrições de carácter devocional, remetendo normalmente para invocações marianas, cristológicas, frases alusivas à Eucaristia ou correspondendo às primeiras palavras de orações principais como o *Pai Nosso* e o *Credo*²⁵. Um outro cálice apresentava as mesmas características formais e decorativas, distinguindo-se do primeiro pelas dimensões e peso, com cerca de 870g., certamente de uso corrente: pé e cano hexagonais, o nó redondo com seis “noetes”, elemento decorativo característico dos cálices góticos correspondendo a engastes soldados ou relevados, preenchidos com esmaltes ou elementos decorativos diversos. Os “corquozes” preenchiam as superfícies do pé, de dois assentos bem como a falsa copa do cálice.

Outro dos cálices arrolados anuncia as características híbridas denunciadas na ourivesaria portuguesa desde o primeiro quartel do século XVI, com o pé “sextavado”, a falsa copa decorada com serafins e a “maçãa de romano”, expressão que parece reportar-se apenas aos motivos decorativos que preenchiam este elemento da peça. O texto refere ainda os parafusos que uniam a haste ao pé e à copa. As características formais do

24 PEREIRA, 1989: 316 e 324.

25 SOUSA, 2010: 402-408.

gótico prolongam-se, misturando-se com os novos elementos decorativos, embora o significado do termo “romano” não seja fácil de precisar. Rafael Moreira entendeu que a aceção concreta desta designação é desconhecida, podendo corresponder a uma expressão vaga destinada a tudo que não fosse *manuelino* ou *moderno*. Mas afirma que a expressão conquistou terreno ao longo dos primeiros anos de Quinhentos, denunciando a consciência do valor *do antigo* durante este período²⁶. Vassallo e Silva considerou que o sentido de “obra ao romano” durante o primeiro quartel do século XVI não significava exatamente classicismo na sua expressão mais pura, mas uma produção tardo-gótica pontualmente enriquecida com motivos clássicos²⁷ e Luís Afonso afirmou que “durante a primeira metade do século XVI, a Itália renascentista exportou para toda a Europa Ocidental uma linguagem decorativa inovadora, decorrente da ornamentação clássica”, que em Portugal ficou conhecida por “obra ao romano”²⁸.

A mais antiga referência “d’obra romana” por nós conhecida data de 1508 e respeita à *Visitação* da Ordem de Cristo efetuada por D. Diogo do Rego à igreja de Nossa Senhora da Conceição de Lisboa: os vestidos do Menino Jesus estavam guardados numa caixa pequena dourada lavrada de “lavareus brancos de obra Romana”²⁹. E, apesar de Pedro Dias não aceitar que o visitador “entendesse ou conhecesse os esquemas renascentistas”, por dar prova clara de educação gótica³⁰, Luís Afonso realçou a importância desta fonte, chamando a atenção para o facto do visitador diferenciar o “romano” das restantes culturas artísticas³¹ que tão cuidadosamente descreve. Vítor Serrão afirmou que a gramática renascentista se imiscui paulatinamente nos trabalhos dos ourives portugueses, em compromisso com o figurino tradicional, recordando o cálice dourado com patena e campainhas, enviado na embaixada de D. Manuel ao Preste João, em 1515, “com esmalte no cano e a maçã lavrada de Romano”³². Na *Visitação* de 1515 à igreja de Alcáçova de Elvas, os visitantes encontraram umas galhetas novas, brancas, “lavradas d’obra romana” e uma cruz de prata branca também “dobra romana”, feita a partir da prata que “el rey devia as igrejas”³³, facto que reporta à requisição das pratas das igrejas no reinado de D. Afonso V para custear a guerra com Castela e que D. Manuel I, em parte, procurou saldar. De acordo com o conteúdo de uma carta datada de 1519 e enviada por D. Manuel ao arcebispo da catedral de Sevilha, o monarca encomendara uma lâmpada “ao maior official que no mundo nos parece”, composta por uma taça com mais de dois metros de diâmetro, lavrada de “romano” e “bastiães”, com os doze Apóstolos em tamanho natural ajoelhados em seu redor e as cadeias preenchidas por “mininos de romano”³⁴. Esta passagem é particularmente importante na medida em que nos indica um dos motivos “de romano” utilizados na peça, os “putti”, tão populares na arte dos metais do século XVI. O par de castiçais doados pelo mesmo monarca à Colegiada de Guimarães e arrolados no Inventário de 1527, eram “de prata brancos grandes com hua aspa no meo e a mais obra he romana”³⁵. Estas passagens constituem um sinal claro de como a “obra romana” já circulava no reinado de D. Manuel e que as encomendas do próprio monarca contribuíam para a divulgação do novo gosto em território nacional e ultramarino.

O novo reportório “ao romano” foi sendo gradualmente inserido nas superfícies das peças de prata, embora a sua introdução tenha sido lenta nas duas primeiras décadas do século XVI, misturando-se com os elementos formais, técnicos e decorativos do gótico. Das 68 peças de prata registadas no Inventário do Tesouro da Sé

26 MOREIRA, 1995: 317 e 315.

27 SILVA, 2005: 142-143.

28 AFONSO, 1999: 305.

29 DIAS, 1979: 74 e 78, respetivamente.

30 DIAS, 1979: LXX.

31 AFONSO, 1999: 325.

32 SERRÃO, 2002: 159.

33 MENDONÇA, 2007: 35-36.

34 MOREIRA, 1995: 316.

35 ALMEIDA, 1927: 151.

de Coimbra de 1517, apenas uma vez o vocábulo é utilizado relativamente a um cálice de prata dourado com “capiteis na maçã e romano no vaso”. O rol acrescenta que o pé do cálice tinha “huas imagens d’apostolos”, sendo a patena chã decorada com uma cruz igualmente “chã” ao centro³⁶. Tal como constatou Rafael Moreira, as designações artísticas de “moderno” e o “ao romano” dominaram a arte portuguesa durante a primeira metade do século XVI, correspondendo ao que hoje chamamos de *gótico* e de *renascentista* respetivamente. Os dois modelos artísticos confrontaram-se nas décadas de vinte, trinta e quarenta dessa centúria, terminando com o triunfo da arte “ao romano” antes do meio do século³⁷. De acordo com o *Regimento* da cidade de Lisboa de 1550, o examinado para o ofício de prateiro era obrigado a fazer um “callez de tres marcos pera cjma com seu pe seyxtavado lavrado de ymages e a maçam de duas lemternas com seus pilares e chambranas de macenaria Romana ou moderna”³⁸. Louzau Martínez observou esta mesma realidade na prataria da diocese de Lugo até um período avançado de Quinhentos, defendendo que o “gosto ao romano” consistiu sobretudo numa decoração renovadora, baseada numa temática fantástica, de “roleos”, grotescos e “candelieri”, que conviveram inicialmente com as formas estruturais do gótico³⁹. E é esta a interpretação possível da “maçã de romano” no cálice do Inventário do Convento de Palmela, com o seu pé sextavado e lavrado⁴⁰.

No entanto, o termo “romano” parece assumir em alguns textos não apenas um sentido decorativo mas também de ordem técnica. A descrição do relicário da Confraria de Nossa Senhora da Anunciada de Setúbal, registada na *Visitação* de 1553, é particularmente reveladora dos problemas que esta expressão levanta em termos de interpretação. O corpo superior do ostensório repousa sobre uma base primorosamente decorada com elementos vegetalistas tipicamente góticos, identificados por José Custódio Vieira da Silva como sendo folhas de hera, cardo e alcachofras⁴¹ mas descritos por D. António Preto como “Ilavrado de Romano”⁴². Consideramos que, neste caso em particular, o visitante, plenamente familiarizado com a nova linguagem artística, não atendeu aos motivos decorativos em si mas ao contraste entre o desenho linear e ao baixo-relevo extremamente delicado do corpo inferior da charola com o *cinzel alto* empregue na ornamentação geral da peça. De facto, a ourivesaria renascentista tende a perder volume afirmando-se, em termos técnicos, o trabalho do “gravado”, incisões feitas a buril sobre a lâmina de metal ou do “cinzel baixo”, tal como surge designado nas fontes.

As superfícies lisas impõem-se igualmente na ourivesaria a partir de meados do século XVI, tal como se pode observar na segunda cruz arrolada no Inventário de Palmela, de prata branca e “aspa chã”, com alma de madeira e o pé “perlonguado lavrado de lavores na diamtejra huma caveyra”⁴³, elemento decorativo frequente nas cruzes e alusivo ao “lugar chamado Crânio, que em hebraico se diz “Gólgota” onde Jesus foi crucificado (Jo, 19: 17-18). Dois dos cálices inventariados eram igualmente lisos mas formalmente renascentistas, sendo a estrutura do nó descrita de uma forma original: a “maçã d’ourinol”, ou seja, em forma de vaso, tal como observamos em muitos cálices deste período que chegaram até nós. E se estes eram pequenos e singelos, um outro cálice arrolado, maior e mais pesado, obedece inteiramente à linguagem formal e decorativa do Renascimento: a base redonda, lavrada de “serafins, cavejras e romano, a maçã d’ourinol”, permanecendo o vaso com falsa copa decorada com serafins e “d’empendurados”⁴⁴, designação difícil de entender. O bordo do vaso expunha, ainda, “quatro abytos de

36 COSTA, 1983: 163.

37 MOREIRA, 1991: 5.

38 COUTO, 1960: 316.

39 LOUZAO MARTÍNEZ, 2004: 279.

40 ANTT – *Livro da prata...*, fol. 3r.

41 SILVA, 1983: 13.

42 SOUSA, 2011: 50; ANTT – Mesa de Consciência e Ordens, Ordem de Santiago, Convento de Palmela, Mesa de Consciência e Ordens, Convento de Palmela, livro 196, fol. 185r.

43 ANTT – *Livro da prata...*, fol. 2v.

44 Não sendo fácil compreender o sentido desta palavra muitas vezes repetida nas *Visitações*, é possível que se relacionem com os “pendurados”



Figura n.º 3 – Relicário de Nossa Senhora da Anunciada, pormenor da base da charola (MS/CJ 359/0.19). Propriedade da Santa Casa da Misericórdia de Setúbal (SCMSE 0102) em depósito no Museu de Setúbal/Convento de Jesus. Fotografia: Mário Cunha.

Figura n.º 4 – Relicário de Nossa Senhora da Anunciada, pormenor da base da charola (MS/CJ 359/0.19). Propriedade da Santa Casa da Misericórdia de Setúbal (SCMSE 0102) em depósito no Museu de Setúbal/Convento de Jesus. Fotografia: Mário Cunha.

Santiago de debuxo e no meo da patana outro⁴⁵, motivo decorativo directamente relacionado com a Ordem e que se repete num bago de prata, em ouro esmaltado e na magnífica lâmpada de prata “toda prefeita com quatro abitos de Santiago pelas bordas”, inserida no inventário em Abril de 1565⁴⁶.

Mas a descrição deste cálice obriga, necessariamente, a uma outra reflexão sobre este tema: o escrivão discrimina os elementos “romanos” das cabeças aladas e caveiras tão frequentes entre os grotescos divulgados nas gravuras italianas e flamengas e normalmente incluídas entre a “obra romana”. Por outro lado, o livro inclui a descrição de peças marcadamente renascentistas sem qualquer inclusão do termo “romano”. É o caso da custódia que, apesar de apresentar uma base polilobada, expunha um pedestal quadrado com um vaso decorado a buril, quatro colunas quadradas a suportar uma estrutura com frontão triangular – “frontespício de pomta” – lavrado de telhas e um remate composto por quatro colunas redondas e uma cruz. Dispunha, no interior, de luneta ou de “huma lua” onde se fixava o Santíssimo Sacramento⁴⁷. A descrição desta custódia, em forma de templete, permite estabelecer algumas relações com a custódia hoje conservada no Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. 482 Our), proveniente da igreja de S. Pedro do Rego da Murto, em Alvaiázere, datada do último quartel do século XVI. O mesmo se verifica em relação ao porta-paz, de estrutura arquitetónica rematado por um “frontespício” que expunha um escudo com as cinco chagas e, no exterior, pedestais com esferas sobrepostas, abrangendo no interior uma imagem de Nossa Senhora da Piedade⁴⁸.

frequentes na gravura e na pintura mural; os “pendurados de armaria”, por exemplo, representam dois escudos com uma armadura e duas espadas pendurados.

45 ANTT – *Livro da prata...*, fol. 3r.

46 Nas determinações dos visitantes registadas nas *Visitações* às igrejas da Ordem de Santiago encontra-se, com frequência, a indicação para a colocação, em cima do portal, do “abito” de Santiago. Em alguns desses edifícios esse “abito” chegou até nós, como nas matrizes de Panoias, Alvalade, Alhos Vedros ou no túmulo dos Sete Cavaleiros na capela-mor da paróquia de Tavira. Compreendemos, pela observação desses elementos, que o “abito” obedece a uma espécie de escudete que apresenta, ao centro, a cruz da Ordem, podendo esta ser envolvida por vieiras, rosetas e bastões.

47 ANTT – *Livro da prata...*, fol. 3v-4r.

48 ANTT – *Livro da prata...*, fol. 3v-4r.

No *Livro da Prata e Ornamentos do Convento de Santiago* a expressão “lavrada de romano” ou simplesmente “romano” remete essencialmente para as formas decorativas que preenchem as superfícies das peças, destacando o escrivão os elementos estruturais dos objetos. É o que se verifica em relação a um dos turíbulo, com o pé circular, “lavrado de romano, com duas lanternas carradas com seis pilares e buzinas [?] abertas e currucho redondo”, igualmente aberto. No entanto, as referências a obra “lavrada de romano” repetem-se nas novas peças que deram entrada no Convento nos anos de 1564 e 1565, nomeadamente em relação ao bago de prata e ao bacio e gomil, assumindo o termo, neste período, um sentido não só decorativo mas também estrutural e técnico, facilmente compreendido pelos homens que viram, descreveram e registaram estes objetos.

Entre o conjunto das peças inventariadas merece uma atenção particular, pela raridade e pela forma minuciosa como foi descrita, a naveta de prata dourada. A peça corresponde à tipologia que surgiu na primeira metade do século XVI, em forma de embarcação e com feições naturalistas, modelo comum em toda a Península Ibérica, reforçando a uniformidade estilística que marcou a ourivesaria hispânica deste período. O corpo da nave apoia-se numa base, sendo a do Convento de Palmela redonda com “sobrepee” da mesma forma lavrado de “corquozes e estremos”. O texto refere os pormenores do tabuado – “custuras e çimtas”, castelos com platibandas rendilhadas, Santiago na proa em cima de uma serpente, a cobertura da escotilha em xadrez com um leão no meio para a levantar, uma colher e cadeia de prata. Estas características aproximam-na de outras descrições conhecidas para a primeira metade do século XVI, embora a documentação que chegou até nós indique a sua raridade nas igrejas portuguesas pelo menos até à década de sessenta de Quinhentos⁴⁹.

O conjunto de peças descritas no Inventário do Convento de Palmela é bem revelador da evolução dos tesouros das igrejas portuguesas ao longo do século XVI, demonstrando que as transformações estilísticas decorreram lentamente e de modo suave ao longo desta centúria. Esta fonte documental indica que a “obra romana” começou por ser introduzida nas estruturas góticas através do emprego de vocábulos ornamentais isolados para, a partir da década de trinta, acompanhar objetos da nova feição com características estruturais já renascentistas, realidade reforçada a partir das décadas de cinquenta e sessenta. Em termos estruturais, passam a dominar as bases circulares, os nós em forma de ovo, periformes, de urna ou de “ourinol” como a eles se refere o inventário transcrito, sendo os corpos dos objetos dominados por colunas redondas ou balaustradas, capiteis, frontões, pedestais quadrados, mantendo a ourivesaria a dependência em relação à arquitetura e escultura, de onde retira os modelos. Estes elementos decorativos conheceram uma grande difusão através das gravuras de origem italiana ou flamenga derivada daquela e da tratadística. O livro *Medidas del Romano*, de Diego Sagredo, conheceu várias edições e constituiu, certamente, uma fonte privilegiada de inspiração não só para arquitetos como também para ourives. O par de colunas balaústres, incluído na edição toledana de 1549, foi usado em cruzeiros processionais da ourivesaria espanhola⁵⁰ e é provável que tenha, também, servido de modelo aos nossos artistas⁵¹.

O termo “romano” assume um carácter aglutinador, englobando uma panóplia de motivos decorativos inseridos pelos ourives nas superfícies das peças que executavam, criando, por vezes, composições híbridas. A fonte indica “serafins” (cabeças aladas) e caveiras e as peças que chegaram até nós grinaldas e festões, folhas de acanto, coroas de louro, frutos, cartelas, aves, conchas, medalhões, mascarões, golfinhos, taças gomadas, perlados, leões e tochas em chama. Uma grande diversidade de seres e formas que começaram por despontar de modo discreto para se impor definitivamente a partir da década de trinta de Quinhentos, vindo a ser

49 SOUSA, 2010: 491-500.

50 HEREDIA MORENO, 2001: 90.

51 O livro foi editado pela primeira vez em Lisboa em 1541 (SERRÃO, 1982: 605).

novamente refreados pelas diretrizes puristas da Contra-Reforma que determinaram os modelos chãos para os objetos litúrgicos. A partir da década de cinquenta do século XVI, as alterações formais e decorativas repetem-se nas *Visitações*, apontando-nos para a tomada de consciência de uma nova realidade estética que corria então no tempo. Por repetidas vezes e no tocante a diferentes tipologias de peças, os visitantes mandam trocar as existentes por novas “da feyção que se ora costumão”, anotações muitas vezes acompanhadas com as expressões de “romano moderno”⁵².

ANEXO

[Contracapa]

Livro da prata, ornamentos de Sant' Jago deste convento [caligrafia do século XIX a avivar outra do século XVI] *de Santiago da Espada Anno 1555*

[fol. 1r]

Lyvro da prata e ornamentos deste comvento de Samtiaguio da Espada situado no castello da vylla de Palmella de que ElRey dom Joam o 3º nosso senhor lhe fez esmolla e merçe pera serviço do culto devino⁵³

[fol. 1v: em branco]

[fol. 2r] Prata

Item primo Huma cruz de prata gramde e toda dourada de cor de çera.

Aspa

De folha da feiçam de frol de lis lavrada de corquozes e alcachofres e ao redor d'espiguões no meo hum cruxifixo emcarnado com sua diadema e na croseyra hum letreiro esmaltado sobre esmalte azul em cruz. A qual aspa pesou com sua forma de paaio que tem sobre que estaa a folha asemntada quimze marcos e sua caixa de bajnheiro e toalha⁵⁴.

O pee

De três alamternas lavradas de crastaria abertas com seus pylares e espiguões e em cima duas jmagens na alamterna de cima huma bajnha lavrada de frollões o vaso das alanternas lavrado de crastas carradas e espiguões o cano sextavado lavrado de crastas carradas humas molduras por baxo e por rebas. Pesou com o cano de cobre que tem dentro dezasete marcos e meo. A qual + tem sua caixa de baynheiro e toalha⁵⁵.

Duas campaynhas da dita cruz com seus esses que pesam sete omças⁵⁶.

Hum pee de paaio dourado com sua funda de pano de cachejra e que se põem a dita + no altar⁵⁷.

[fol. 2v]

Item 2º Outra cruz de prata bramca a aspa chãa com hum cruxifixo de prata bramco. Ho pee perlomguado lavrado de labores na diamtejeta huma caveyra e baynha em que se mete a aspa. Pesou tudo juntamente com ha forma de paaio que tem dentro quatro marcos, *scilicet*, o pee dous marcos e a aspa com a dita forma de paaio outros dous marcos⁵⁸.

52 SOUSA, 2010: 147.

53 A trincar o fólio, o nome e a assinatura de Aleixo Marques aparecem sucessivas vezes repetidos de alto a baixo (20 vezes).

54 [À margem direita:] xb marcos.

55 [À margem direita:] o pe xbij marcos e meo.

56 [À margem direita:] bij omças.

57 [À margem direita:] pe de pao da + quando se põe no alltar não tem s[ilegivel].

58 [À margem direita:] iij marcos.

Item 3º Huum calez de prata todo dourado com sua patana de cor d'emxofre. O pee seyxtavado aberto, o sobre pee de mesmo lavrado de corquozes com seus estremos jmagens emlevadas no dito pee o cano sextavado esmaltado de esmalte azul, a maçaa do meo de macanaria, o sobrevaso de corquozes seis campaynhas douradas dependuradas per suas cadeas de prata bramcas no sobvaso. E o sobvaso e lavrado de corquozes com humas letras ao derrador do dito sobvaso. A patana toda dourada com humas letras ao derredor e hum esmalte no meo já desmanchado que pesou tudo juntamente, o dito calez com ha patana çimquo marcos e meo metido em sua caxa de baynhejro⁵⁹.

Item 4º Outro calez de prata todo dourado com sua patana de cor de çera⁶⁰ [fol. 3r] lavrado. O pee sextavado lavrado d'empemdurados e o sobvaso de serrafins e a maçãa de romano. Perafusado abaxo do sobvaso e jumto com o outro perafuso no pee pesou com sua patana çimquo marcos e seis omças seis oytavas com quatro canpaynhas que tem no sobvaso pemduradas per suas cadeas de prata metido em sua caxa de baynhejro forrada de pano vermelho⁶¹.

Item 5º Outro calez de prata com sua patana todo dourado de cor de çera. O pee sextavado, o sobrepee do mesmo lavrado de corquozes. O cano sextavado, a maçãa do meo redomda com seis noetes. O sobvaso lavrado de corquozes e estremos que pesou três marcos e seis omças com sua caxa de baynhejro⁶².

Item 6º Outro calez de prata com sua patana todo dourado de cor de çera. O pee redomdo lavrado de serafins, cavejras e romano. A maçãa d'ourinol lavrada d'empendurados. O sobvaso lavrado de serrafins e d'empendurados e na boca do vaso quatro abytos de Samtiaguo de debuxo e no meo da patana outro. Pesou quatro marcos huma omça e seis oytavas. Tem sua caxa de baynhejro⁶³.

[fol. 3v] Item 7⁶⁴ Outro calez de prata com sua patana todo dourado de cor de çera bornjdo liso. A maçãa d'ourinol que pesou com a patana dous marcos, três omças e seis oytavas. Tem sua caxa de baynhejro em que esta metido⁶⁵.

Item 8 Outro calez de prata com sua patana do mesmo theor e feyçam que pesou dous marcos çimquo omças e çimquo oytavas e mea. Tem sua caxa de baynhejro⁶⁶.

Item 9 Huma custodia de prata toda dourada de cor de cera. O pee sextavado amtrelomguo com huns resates a maneira de targua e a obra çerquada de comprjmentos e loguo açima hum pedrestal quadrado e huma vasa talhada de boryl com hum colete com moldura com quatro colunas quadradas sobre que asemta a moldura sobre a qual vem hum frontespicio de pomta que he lavrado de telhas e tem mais hum remate com seis colunas redondas e huma [fol. 4r] cruz por remate que pesa omze marcos e duas omças com suas vydrasas crestallinas. Demtro huma lua em que põem o Samtissimo Sacramento com sua caxa de baynhejro⁶⁷.

Item o descanso desta custodja esta lansado neste livro os folio 38⁶⁸.

Item 10 Huma portapaz de prata toda dourada de cor de çera lavrada Nossa Senhora da Piedade e em çyma hum frontespicio com hum escudo e nelle as çimquo chaguas e por remate huns pedrestaes com bollas que pesou dous marcos e duas omças e çimquo oytavas e mea e sua caxa de baynhejro em que estaa⁶⁹.

59 [À margem direita:] b marcos e meo.

60 [À margem direita:] callix.

61 [À margem direita:] b marcos bj oytavs e bj omças.

62 [À margem direita:] callix iij marcos bj omças.

63 [À margem direita:] callix iij marcos j omças bj oytavas.

64 [À margem esquerda, em caligrafia mais recente:] são septe cálices per todos com o que deu doutor [?] Paulo Afonso 82 [?].

65 [À margem direita:] callix ij marcos iij omças bj oytavas.

66 [À margem direita:] callix ij marcos b omças b oytavas e meã.

67 [À margem direita:] xj marcos ij omças.

68 [À margem direita:] descansso.

69 [À margem direita:] ij marcos ij omças b oytavas e meã.

Item 11 Hum trybullo de prata bramco lavrado de romano de duas alanternas çarradas com seis pilares e bozinas abertas. O pe redomdo [riscado: R] lavrado de romano, o curuchoo redomdo aberto que pesou com has cadeas que tem e manjpollo nove marcos huma omça e seis oytavas e mea. E tem sua caixa de baynhejro em que se guarda⁷⁰.

Item 12 Outro tribullo de prata branco de feyçam de pinha que pesa com sus cadeas três marcos e seis omças seis oytavas. Com sua caixa de baynhejro em que se guarda e sua caldeira de brasas⁷¹.

[fol. 4v] Item 13 Huma naveta de prata dourada de cor d'emxofre. O pee perlomguado de redomdo aberto, o sobrepee do mesmo lavrado de corquozes e estremos. A naveta com suas custuras e çimtas, mesas de guarniçam, seus castellos lavrados de crastas com seus [?] sobrecastellos d'espiguões e na proa Samtiaguio em cima de huma serpe a capa da escotilha lavrada de emxadres com hum liam no meo e com que a tjam [?] com huma colher de prata presa com huma cadea de prata bramca que pesa tudo junto com ha colher e cadea çimquo marcos e duas omças e com sua caixa de baynhejra em que se guarda⁷².

Item 14 Duas galhetas de prata todas douradas de cor de çera bonijtas de feyçam de vynagreyras que pesam. Dizem *male scuto*. Galhetas e pesam⁷³.

Item Dous avanos de paao de brasyl com seus ferros prateados e seus tafetás de meo d'obre [?] verdes pera os altares⁷⁴.

[fol. 5r] Item 15 Huum baguo de prata bramco novo. Ho baguo de duas alamternas, seis pillares em cada huma das alamternas lavradas de maçanaria e espiguões e rabotamtes. A volta do baguo toda lavrada de romano e por derrador esses emcadeados na volta do baguo hum abjto de Samtiaguio d'ouro esmaltado de roxicree asentado em hum piã e dous coroamentos cada hum de sua parte. Na pomta da volta hum alcache [?] he com ho selo d'esmalte verde na alanterna de baxo amtre os pillares seis jmagens asemntadas sobre suas vasas, Nosso Senhor com çimquo apostollos, na de riba Samtiaguio. Ho vaso das alamternas lavrado de folhas, o ramo do meo do baguo que corre por meo das alamternas sextavado lavrado de crastas çarradas. Ho cano do baguo de quatro peças hum cano peguando no baguo e os três soltos lavrados de mossas e os canos redomdos com seus emgastes que emgasta hum no outro que pesa todo juntamente doze marcos todo metido em huma caexa de paao comprjda emvolto em huma toalha de linho⁷⁵.

[fol. 5v] Item 16 Huma cruz peytoral de prata toda dourada de cor d'emxofre com suas melduras. Na diamtejra hum crucyfixo lavrado ao boryl os quatro evamgelistas na treseyra e os martiros que pesa meo marco⁷⁶.

Item 17 Hum anel pontefical de prata dourado em elle emgastado hum jaçimto de bellos [?] de tavolleta que pesa sete oytavas⁷⁷. [Escrito noutra caligrafia:] Mais outro anel pontifical mais pequeno com hum jacinto.

Item 18 Dous castiçaees de prata bramca que sam da capella do mestre dom Jorge que Deus tem em gloria sextavados e no pee tem cada hum delles hum escudo de prata com ha devisa do mestre esmaltada que pesão ambos dez marcos e sete omças. Os quaees casticaes forão descarreguados do livro da capella do dito senhor omde estavam carreguados sobre Gaspar Rodriguez suprior e recebedor [?] que foj dos direitos da dita capella as folhas vinte e ojto e se fez asemto no dito lyvro as folhas trimta e huma de como os emtregava

70 [À margem direita:] thurjbollo jx marcos huma omça bj oytavas e meã.

71 [À margem direita:] thuribollo iij marcos bj omças bj oytavas.

72 [À margem direita:] naveta b marcos ij omças.

73 [À margem direita:] gualhetas.

74 [À margem direita:] avanos.

75 [À margem direita:] baijo / xij marcos / a este báculo se lhe acrescentou hu canudo porque era pequeno o qual tem de prata os canos são por todos cinco. [À margem direita, em baixo, no fim do texto:] a folha he gastada.

76 [À margem direita:] peitorall meo marco.

77 [À margem direita:] anell do pontificall.

[sublinhado no texto:] com hum escudo⁷⁸ de prata da mesma devisa do mestre que sobre elle carreguava e o senhor dom prior ouve o dito superior por descarreguado e desobriguado dos ditos castiçaaes e escudo por tudo carregar sobre o samcristam e lhe ser entregue com ha mais prata e ornamentos comtheudos neste livro⁷⁹. [correção:] dis per amtrelinha elle.

[fol. 6r] Reçeebo Amtonio Freyre freyre e samcristam deste convento de Samtiaguio a prata comteuda nestes vynte jtes atrás comteudos em que entram os dous avanos e quanto ao bago não no reçebeo porque ha Rainha nossa senhora ho mandou levar. E por verdade asynou aquj comjgo Gaspar Rodriguez superior. O primeiro dia do mês de Julho do anno de l bc Lta e nove.

[Assinaturas:] Gaspar Rodriguiz / Amtonio Freire

Recebeo Manuel Fernandez freire e samcristam deste convento a prata e avanos nos vinte jtems atrás comteudos e em que entra o bago e por verdade asynou aquj comjgo

Gaspar Rodriguiz superior aos vinte e ojto dias do mês de Junho do ano de 1560 annos.

[Assinaturas:] Gaspar Rodriguiz, superior / Manuel Fernandez

Recebeo Álvaro Rodriguiz freyre e samcristão deste convento de Samtiaguio a prata e avanos atrás [riscado: comtehudos] comtehudos em que entra o bago e por verdade asynou aquj comjgo Gaspar Rodriguiz superior no dito convento aos [?] xiiij de Julho do anno de [riscado: de l bc l] annos di - ilegível] diguo do anno de l bc Lxj annos.

[Assinaturas:] Gaspar Rodriguiz, superior / Álvaro Rodriguiz

[fol. 6v] Recebeo Amdre Rodriguez freyre e s[a]mcristão des[te] convento [de] Samtiaguio a prata comtehuda e avanos nos vinte hum itens atrás asynados e da maneira que ha reçeberão os [sam]crestães atrás passados. E lhe he carreguada sobre sy e porque confesou que há reçebeo asynou aquj comjguio Gaspar Rodriguiz suprior que lhe a dita prata emtrejou com ho anel e cruz peytoral do pomtiffical do bispo aos três dias do mês de Julho do ano de l bc Lxij anno restando nesta conta os catiçaaes da capella do mestre dom Jorge que estee em gloria e escudo espada [?]

[Assinaturas:] Gaspar Rodriguiz / André Rodriguiz

Recebeo António Vogado freyre e samcristam deste convento de Samtiaguio a prata do dito convento comtheuda nos vinte hum jtems atrás deste livro asy da maneira que ha tynham reçebyda Amdre Rodriguiz samcristam que foy o anno passado com os seus avanos e ficou André Rodriguiz descarreguado da dita prata. E por verdada asynou aquj comjguio Gaspar Rodriguiz suprior o derradeiro dia do mês de Junho do anno de de l bc Lxij anos.

[Assinaturas:] Gaspar Rodriguiz superior / António Vogado

Item recebeo Amdre Rodriguiz freyre e samcrestão deste convento de Samtiaguio a prata do dito convento [entrelinhado: comtiuda] nos vinte e hum jtems atrás deste livro asy e da meneira que há tinha reçebyda Amtonio Vogado sãoocristão que foy o anno pasado e asy os dous avanos e ficou Amtonio Vogado descarregado da dita prata. E por verdade asynou aquj comjguio Joam Fernandez Baregão suprior neste convento o deradeiro dia

78 [À margem esquerda:] avido se este escudo / parece que este deve ser o escudo que anda com os grãos de aljôfar.

79 [À margem direita:] castissais.

do mês de Junho de mjl e quinhentos e sesemta e quatro annos. E asy lhe⁸⁰ foy carregado majs ao sobredito André Rodriguiz hum bago de prata dourado de obra romana de demtro que pjsou oito marquos e sete omças e hum gomjl de prata tudo dourado da mesma obra romana que pjsou ojto marquos. E f[ic]a Amtonio Vogado descarregado das ditas duas pesas, *scilicet*, o bago e gomjl e André Rodriguiz se ouve por entregue delas e por verdade asynou aqui comigo superior no dito dia mês e anno.

[Assinaturas:] André Rodriguiz / Joam Fernandez superior

[fol. 7r] [...]

[fol. 35r] Aos quatorze dias do mês d’Abril de mjl e quinhentos e sesemta e quatro anos foy entregue a Antônio Vogado samcrjstão deste presentemte anno hum baçjo de prata dourado de obra Romana todo dourado per demtro que pesou ojto marquos e sete onças e majs hum gumjl de prata todo dourado da mesma obra Romana que pesou oyto marquos e estas duas peças se compraram a custa da fabriqua y huma provisão [entrelinhado] d’el Rey Nosso Senhor, que esta entregue a amtonio freyre recebedor da fabriqua e porque ho dito Amtonio Vogado samcrjstão se ouve por entregue das ditas duas peças asynou aqui comijgo Joam Fernandez subprior no dito comvemto no dito dia mês e ano asyma dito⁸¹.

[assinaturas] Joam Fernandes, subprior e Antonio Vogado.[...]

[fol. 35v] Aos vynte dias e três dias do mês de Dezembro de mjl e quinhentos e sesemta e quatro annos emtrigei a Amdré Rodrigues samcrjstão deste comvento por mandado do Senhor dom prior huma caldeira de prata per a[gu]a e asperges que pesa doze marquos e três omças e o dito Amdre Rodryguez se ouve por entregue dela e por verdade asinou aqui comijgo Joam Fernandez Baregão subprior neste comvento e escrivão do Cartório oje no dito dia mes e era asyn oyto.

[assinaturas] Amdré Rodrigues João Fernandez subprior⁸².

Aos dezanove dias do mes de Abril do anno de mil bc lxb entregou o senhor dom prior a André Rodrigues freire e sam crjstão deste comvemto de samtyaguo desta presente era de bclxb huma alampada de prata toda prefeita com quatro abitos de Santiago pelas bordas a qual alampada pesou vinte e hum marcos cinco onças e meia e por que daquj o dito André Rodrigues sam crjstão se deu por entregue da dita alampada asinou aqui comiguo Manoel Fernandez que ora syrvo d’escrivão do cartório no dito dia mês e anno e asy se deu por entregue de toda caixa de paaõ grande forrada de couro vermelho e de fora de couro preto pera estar a dita alampada⁸³.

[assinaturas] André Rodrigues / Manoel Fernandez.

[fol. 36r] Recebeo Diogo Alvarez freire e são crjstão do convento de Palmela a prata contheuda nos vinte e hum itens atrás escritos e asy mays huma alampada com sua caixa e huma caldeira de prata com seu jsope e asy hum gomil e baçjo de prata dourado e asy se deu mays por entregue o dito são crjstão de todos os hornamentos, *scilicet*, frontães capaas vestimentas dalmaticas toalhas cortjnas panos d’armar, bacias, arquas e todas as outras miudezas de peças como se neste livro contem nos cento oytenta e cinco itens atrás escritos e se ouve por entregue de tudo asy e de maneira que os são crjstãos atrás passados receberam e ouve André Rodrigues freire e são crjstão que foy o anno pasado por descarregado dos ditos ornamentos e prata e peças

80 [À margem esquerda:] baijo / gomjll.

81 [À margem direita] Basio e gomill / bijj marcos bij onças.

82 [À margem direita] xij marcos / iij onças. [À margem esquerda] caldeira e issope.

83 [À margem direita] allampada de prata.

que tynha recebido e per que se ouve por entregue de tudo o que atrás no começo deste livro estaa carregado asinou aquj comiguo Manoel Fernandez outro sy freyre que esta entregua fiz per mandado do Senhor dom prior Dom Dioguo de Gouvea ao derradeiro dia do mes de Junho do anno de l bc lxb

[assinaturas] Diogo Alvarez Moreira / Manoel Fernandez

Recebeo mays o dito Diogo Alvarez freire e são cristão do dito convento este anno presente de lbclxb dous castiçães de prata com pe de canudo de lavor de compartimentos que per mandado d'el Rey Nosso Senhor se fizerão a custa da fabrica os quães castiçães pesarão dezasete marqos menos huma onça e per que se entregou dos ditos castycães e lhe forão entregues conforme aprovisão do dito senhor os carreguey sobre o dito são cristão asyney com elle oje xxix de Outubro do dito anno⁸⁴.

[assinaturas] Manoel Fernandez e Diogo Alvarez Moreira.

[fol. 36v] Aos oito dias do mês de Novembro do anno de mil bc e sasenta e cinco mandou o senhor dom prior dom Dioguo de Gouvea tomar conta a Dioguo Alvarez são cristão da são cristia deste convento de Santyago e a mandou entregar a Nicolao Lourenço, freire do dito convento da qual se nele entregou, *scilicet*, da prata contheuda nos vinte e hum j tens atrás escritos e asi mays de huma lampada de prata com sua caixa e huma caldeira de prata com seu jsope e hum bacio e gomil de prata dourado [riscado: todo] e asi mays quatro casticaes de prata, *scilicet*, dous da capela do mestre que sancta gloria aja que já forão ditos atraz e dous que el Rey noso senhor fez merce a este convento e asy mays se deu por entregue de todos os ornamentos, *scilicet*, frontaes, capas, vestimentas, dalmaticas, toalhas, cortjnas, alvas, panos d'armar, bacias, arquas, e todas as mays miudezas contheudas neste livro nos cento e oytenta e cinco j tens atrás escritos e se ouve por entregue de tudo da maneira que o dito Dioguo Alvarez o tynha conforme ao asento atrás escrito e por que se elle dito Nicolao Lourenço ouve por entregue de tudo o asima dito eu mestre Joan freire do dito convento que ora sirvo d'escrivão delle fiz este asento asinado per ambos no dito dia, mês e anno e ouve o dito Dioguo Alvariz por descarregado dos ditos hornamentos, prata e outras peças que por os dous asentos atras e que estão carregados e asy fique livre de tudo o contheudo.

[Assinaturas:] Nicolao Lourenço / Manoel Fernandez

[fol. 37r] Recebeo mays o dito Nicolao Lourenço são cristão huma salva de prata⁸⁵ pera as galhetas que se fez por mandado do senhor don prior a custa de [...] an(,)ta que pesou quatro marcos e cinco oytavas e meia da qual salva se deu por entregue e eu [riscado: lha] Manoel Fernandes suprior do dito convento lha entreguey aquy e recadou [?] oje vynte oyto de Janeiro do anno de l bc lxbj por verdade asinou aquy comigo no dito dia.

[Assinaturas:] Manuel Fernandez / Nicolao Lourenço [...]

[repetem-se as transferências anuais das pratas e ornamentos dos sacristães entre 1567 e 1576 até ao fólio 43v].

84 [À margem direita] castiçães de prata.

85 [À margem direita:] Salva de prata.

Fontes

ANTT – *Livro da prata, ornamentos de Sant'Jago deste convento de Santiago da Espada Anno 1555*, Mesa de Consciência e Ordens, Convento de Palmela, livro 117.

Bibliografia

- AFONSO, Luís U., 1999 – “Ornamento e Ideologia. Análise da introdução do *Grotesco* na pintura mural quinhentista” in *Ordens Militares: guerra, religião, poder e cultura. Actas do III Encontro sobre Ordens Militares*. Lisboa: Edições Colibri /Câmara Municipal de Palmela, p. 305-340.
- ALMEIDA, Eduardo de, 1927 – “Os Cónegos da Oliveira”. *Revista de Guimarães*. Guimarães, vol. XXXVII, n.º 3, p. 142-155.
- ANDRADE, Maria do Carmo Rebello de, 1997 – *Iconografia Narrativa na Ourivesaria Manuelina: as Salvas Historiadas*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2 vols. (dissertação de mestrado em História da Arte).
- CANTELAR RODRÍGUEZ, Francisco (co-autor), 1982 – *Synodicon Hispanum. Portugal*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, vol. II.
- CELLINI, Benvenuto, 1989 – *Tratados de orfebreria, escultura, dibujo y arquitectura*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- COSTA, Avelino de Jesus da, 1983 – *A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Coimbra nos séculos XI a XVI*. Coimbra: Coimbra Editora, Lda.
- COUTO, João; GONÇALVES, António M., 1960 – *A Ourivesaria em Portugal*. S.l.: Livros Horizonte.
- DIAS, Pedro, 1979 – *Visitações da Ordem de Cristo de 1507 a 1510. Aspectos artísticos*. Coimbra: Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- DIAS, Mário Balseiro, 2006 – *Visitações e Provimentos da Ordem de Sant'Iago em Aldeia Galega do Ribatejo (1553-1571)*. Montijo: ed. de autor, vol. II.
- FERGUSON, Georges, 1954 – *Signs and symbols in Christian Art*. New York: Oxford University Press.
- HEREDIA MORENO, M^a del Cármen; LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amélia, 2001 – *La Edad de Oro de la Platería Complutense (1500-1650)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- LOUZAO MARTÍNEZ, Francisco Xavier, 2004 – *La Platería en la Diócesis de Lugo. Los Arcedianatos de Abeancos, Deza y Dozón*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 5 vols. (tesis doctoral).
- MARQUES, José, 1989 – “O Príncipe D. João (II) e a recolha das pratas das igrejas para custear a guerra com Castela” in *Congresso Internacional Bartolomeu Dias e a sua Época*. Vol. I – D. João II e a Política Quatrocentista. Porto: Universidade do Porto, p. 201-219.
- MENDONÇA, João Manuel de Moraes Lamas da Silveira de, 2007 – *A Ordem de Avis revisitada (1515-1538). Um entardecer alheado*. Lisboa: Universidade Lusíada de Lisboa, 2 vols. (tese de doutoramento).
- MOREIRA, Rafael, 1995 – “Arquitectura: renascimento e classicismo” in PEREIRA, Paulo (dir.) – *História da Arte Portuguesa*. S.l.: Círculo de Leitores, vol. II.
- MOREIRA, Rafael de Faria Domingues, 1991 – *A arquitectura do Renascimento no sul de Portugal. A Encomenda Régia entre o Moderno e o Romano*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (tese de doutoramento).
- PEREIRA, Isaiás da Rosa, 1989 – “Visitações de Santiago de Óbidos (1501-1540)”. *Lusitana Sacra*. Lisboa. 2.ª série, n.º 1, p. 245-336.
- SERRÃO, Vítor, 2002 – *História da Arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*. Lisboa: Presença.
- SERRÃO, Vítor, 1982 – “O baixo-relevo tardo-renascentista da igreja matriz de Rio de Mouro” in *Sintria*. Sintra: Museu Regional de Sintra, I-II, p. 561-618.
- SILVA, José Custódio Vieira da, 1983 – “Uma lenda setubalense: a Senhora Anunciada ou Pequeninina”. *Património, Associação para a Salvaguarda do Património Cultural e Natural da Região de Setúbal*. Setúbal, n.º 1, p. 12-13.
- SILVA, Nuno Manuel Veiga Vassallo e, 2005 – “E muy rica prata fina, de bestiães bem lavrados”. *A ourivesaria entre Portugal e a Índia, do século XVI ao século XVIII*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (tese de doutoramento).
- SOUSA, Ana Cristina Correia de, 2011 – “O tesouro medieval da Santa Casa da Misericórdia de Setúbal – uma herança preservada” in FERREIRA-ALVES, Natália (coord.) – *A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no Mundo de Expressão Portuguesa*. Porto: CEPESE, p. 47-62.
- SOUSA, Ana Cristina Correia de, 2010 – *Tytolo da prata (...), do arame, estanho e ferro (...), latam cobre e cousas meudas... Objectos litúrgicos em Portugal (1478-1571)*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto (tese de doutoramento).



A decoração em *groteschi* na obra de Rafael, como referência para o ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes do Rio de Janeiro

Cybele Vidal Neto Fernandes

O passado no presente: a descoberta de uma nova solução decorativa

Em 1514 o Papa Leão X confiou a Rafael a continuação das obras da residência papal, entregues anteriormente à direção de Bramante. Rafael terminou o segundo andar da ala já construída para servir de fachada ao antigo palácio do Papa Nicolau III e o fez, segundo Vasari, “com maior ordem e ornamento” buscando inspiração direta na arquitetura antiga. À moda do Coliseu, o artista utilizou a superposição de ordens, tornando a série das três arcadas superpostas uma construção elegante e bem articulada, através da qual a paisagem da cidade de Roma poderia ser observada. Rafael terminou o segundo nível e a ele sobrepôs um terceiro, compondo assim as arcadas de uma grande galeria. São ao todo treze arcos, numa extensão de sessenta e cinco metros de comprimento por quatro metros de largura, onde Rafael e seus auxiliares criariam, por volta de 1518, uma decoração mural alegre e original.

O artista desfrutava de uma condição privilegiada junto ao Papa, sendo uma espécie de superintendente geral das obras do Vaticano. Trabalhava com vários outros artistas e colaboradores, como Giulio Romano (1499-1546), que após a morte de Rafael dirigiu a decoração da Sala de Constantino; Giovanni Francesco Penni, dito “Il Fattore”, que se tornaria especialista no novo tipo de decoração; com o florentino Pierino del Vaga (1501-1547) e Polidoro da Caravaggio (1500-1546), dentre outros. Destaca-se, nessa equipe, o papel de Giovanni da Udine, recém chegado de Veneza onde trabalhara com Giorgione, talvez o discípulo mais próximo de Rafael. Em 1516, Giovanni iniciara a decoração da “Casa de Banho do Cardeal Bibiena”, localizada no terceiro andar do palácio. Entusiasmado com aquela obra, Rafael confiou ao artista a responsabilidade pela decoração das *loggias* a ser realizada, sob a sua orientação, no espaço mural que se referia às áreas de entorno das cenas bíblicas por ele pintadas. Esse conjunto de painéis é conhecido como *A Bíblia de Rafael*¹ e poderia ser comparado, pelo assunto tratado, à obra de cunho semelhante, realizada anteriormente por Miguel Ângelo no teto da Capela Sistina, onde ambos introduziram, na narrativa de assuntos bíblicos, elementos mitológicos e fantasiosos.

¹ Entende-se como *Bíblia de Rafael* o conjunto de cenas bíblicas pintadas por Rafael, em 52 afrescos, na Galeria do Palácio Vaticano, de 65 metros de comprimento por 4 metros de largura, representando desde a Criação do mundo à Última Ceia. Essas representações foram reproduzidas, posteriormente, em afrescos e em gravuras e influenciaram, de diversas maneiras, a produção artística ao longo da História.

Para cada uma das pequenas abóbodas, correspondentes às aberturas dos arcos, Rafael imaginou quatro cenas inspiradas no Antigo Testamento, exceto para a décima terceira, ilustrada com quatro episódios do Evangelho. Na abóboda central, a sétima, portanto, foram colocadas as armas de Leão X. Na área das pilastras de apoio de cada arcada, o trabalho resultou muito diretamente da participação de Giovanni da Udine, a quem pertencem os riscos, elaborados sob a supervisão de Rafael. Nascia, naquele momento, uma forma de decoração mural, a chamada decoração em *groteschi*² inspirada nas pinturas romanas provenientes das ruínas das Termas de Tito e da Casa Dourada de Nero (a *Domus Aurea*) descobertas em Roma em 1480.

A descoberta de uma nova solução decorativa

A Renascença chamou de *groteschi* a essa decoração fantasiosa, nascida na mente dos artistas romanos antigos e aplicada ao interior das residências, edifícios públicos e palácios; essa decoração se espalhava pelos muros com enorme liberdade e fantasia. Meyer, F. S. em seu *Manual de Ornamentación*, se refere à decoração em grotesco da seguinte maneira:

Los grotescos son figuras fantásticas, com frecuencia muy feas, resultantes de combinar organismos humanos, animales y vegetales em disposición caprichosa. Figuras aladas de mujer, acurracadas y sin brazos; troncos humanos rematados em cola de pez, com cuellos interminables, retorcidos em varias vueltas, y extremidades que rematan em follage son los tipos de este género de ornamentación³.

Sobre a referida solução decorativa, o arquiteto romano Vitrúvio registrou suas impressões em seu tratado *Da Arquitetura*, Livro Sete, Sessão V, ao se referir à decoração mural utilizada em seu tempo. Sobre a pintura, de modo geral, esclarece que os antigos acreditavam que a imagem pintada dá a idéia do que existe ou que poderia existir na Natureza. Praticavam, como primeira forma de decoração mural, a imitação de placas de mármore, com suas variadas cores e veios; depois faixas decoradas com formas geométricas e cores ocre; a seguir realizavam a imitação de colunas, suportes, frontões, aos quais se sobrepunham cenas trágicas, cômicas ou satíricas; era também comum associar a esses elementos paisagens variadas, lembradas por suas particularidades locais, assim como lendas e fábulas conhecidas. A esse repertório, no entanto, acrescenta uma outra tipologia, então em moda:

Com efeito, pintam-se nos tetos monstros, de preferência imagens baseadas em seres reais. Em lugar de colunas, colocam-se cálamos; em lugar de frontões, enroscaduras estriadas com folhas crespas e volutas, assim como candelabros sustentando a representação de pequenos edifícios; caulículos brotando com volutas das raízes sobre as cumieiras, muitos tendo, sem a menor razão, estatuetas sentadas por cima, e mais caulículos repartidos ao meio portando estatuetas, algumas com cabeças humanas, outras com cabeças de animais que, no entanto, não existem, que não podem nem poderão vir a existir. Logo, novos costumes impuseram-se de tal forma que maus juízes poderiam tomar por ignorância a força das artes⁴.

2 Grotesco é um termo nascido no século XVI, vem do italiano *grotta* (gruta) seguido de sufixo formador de adjetivo *esco*, o *grotesco*. Também aparece como *crotesque* (no caso, a derivação é do latim *crypta* que, por sua vez vem do grego *kryptós*). As primeiras manifestações do grotesco devem-se a Rafael, homem clássico do Renascimento, o primeiro a combinar os desenhos grotescos pagãos com o sublime da arte cristã, mesmo que os desenhos tenham sido adicionados de forma acessória, como o fez no Palácio Papal do Vaticano. Neste trabalho trataremos de *groteschi*, se referido à Itália; brutesco, a Portugal, grotesco ao Brasil.

3 MEYER, 1929: 113.

4 JANNEA, 1966: 142.

A narrativa de Vitrúvio deixa clara a sua posição contrária ao uso de elementos decorativos que não têm existência real, elementos fantasiosos ou oníricos que, segundo a crítica da época, não eram recomendáveis, por não terem origem na Natureza. Tal crítica era condizente também com os conceitos renascentistas do início do século XVI, que se embasavam em critérios científicos e tomavam a Natureza como modelo para todas as coisas. De fato, esse tipo de decoração, descoberto por Rafael, talvez por sua grande originalidade, não seria imediatamente compreendido e aceito. Essa solução decorativa foi menosprezada por Daniele Bárbaro, que a chamou de “pintura onírica” por ser a mesma, aparentemente, desprovida de fundamentação teórica.

Talvez isso se justifique porque, mais do que reveladora dos ideais renascentistas, a pintura dos *groteschi* se apresentava como uma expressão da arte maneirista, na medida em que nela se observavam características como a ambigüidade, a estranheza, a bizzarria, a complexidade, a saturação dos elementos, revelando a quebra de sentido, de ordem, numa execução em que o artista demonstrava um evidente preciosismo técnico. Tal forma de decoração mural já começara a se manifestar nas obras de artistas da geração anterior a Rafael como pode ser observado, por exemplo, em algumas pinturas de Pinturrichio, Pietro Perugino, Luca Signorelli. Rafael, no entanto, inspirando-se nos modelos tomados aos interiores dessoterrados da antiga Roma, deu um sentido novo a essa técnica ornamental e conferiu-lhe grande valor e dignidade, ao empregá-la no entorno dos seus painéis, de conformação clássica e temática religiosa, como complemento dos espaços circundantes das pinturas de algumas salas do Palácio Papal.

Em pintura e em relevo: a complexidade de uma técnica

A descoberta dos afrescos romanos antigos fazia renascer uma técnica fantasiosa de decoração mural, de possibilidades extraordinárias de aplicação, não só pela originalidade do seu vocabulário formal, mas por sua perfeita adequação à ornamentação dos diferentes recintos. A decoração, então denominada *groteschi*, caracteriza-se como aquela que apresenta composições complexas, da qual participam elementos vegetais e animais, figuras humanas metamorfoseadas e estilizadas, seres estranhos, oníricos, cartelas, *puttis*, elementos simbólicos e paisagens fantásticas, completados com alegre colorido. Era uma solução que, além de empregar a pintura, se utilizava também do relevo, com inúmeras outras soluções e materiais fingidos, o que levou Giorgi Vasari a definir essa forma decorativa da seguinte maneira: “I *groteschi* sono una spezie di pitture licenziose e ridicole molto fatte dagli antichi per ornamenti di vani dove in alcuni luoghi non stava bene altro che cose in aria”⁵.

Vasari, com essa observação, concordava com Vitrúvio, que também fazia críticas àquela pintura fantasiosa pois, para ele, os homens que viam essas coisas falsas erradamente deleitavam-se, não importando se elas existissem ou não; eram mentes obscurecidas que não conseguiriam provar, com autoridade e o argumento do decoro, o que pode ou não existir. Assim sendo, em sua fase inicial, essa forma de decoração mural foi mal compreendida por alguns dos notáveis da época, certamente pela bizzarria e complexidade dos arranjos formais, levando Vasari a considerá-la “pintura licenciosa e ridícula”, como vimos. Essa forma decorativa tem composição complexa, não segue nenhuma ordenação, e dela participam figuras de monstros e figuras estranhas da natureza, articulando-se a inúmeros elementos pintados e a formas em relevo de estuque. Nesse jogo impressionante de formas e contrastes, o efeito final traduzia o refinamento de uma ornamentação de técnica profundamente complexa.

5 VASARI, 1913: 87. A obra de Giorgio Vasari se denominou *Le vite delle più eccellenti pittori, scultori e architettori*, foi dedicada ao Grão Duque Cosimo de Médicis e publicada no ano de 1550. Em 1568 houve uma reedição da obra na qual foram incluídos os retratos dos artistas. Vasari incluiu também na obra uma parte em que tratou das técnicas empregadas nos diferentes campos da arte.

A decoração em *groteschi* poderia resultar, segundo G. Vasari, de quatro soluções diferentes: a primeira trabalhava o estuque a seco, em alguns relevos; a segunda realizava o ornamento somente em estuque e definia o tema com os elementos pintados na superfície das paredes; a terceira forma concebia a figura parte trabalhada em estuque e parte pintada de branco e negro, e essa era a forma mais utilizada; a quarta e última modalidade utilizava a aquarela sobre o estuque, empregando cores diversas.

Preferindo fazer uso da terceira forma, Rafael e seus auxiliares trouxeram ainda grande contribuição à decoração em *groteschi*, ao pesquisarem a técnica do estuque nas ruínas do Coliseu romano, onde o mesmo aparecia também combinado com pinturas murais. O que Rafael realmente pesquisava era a pasta mais adequada, finamente elaborada, que fosse tão clara quanto os gessos empregados na Roma antiga. Ainda inspirados no Coliseu, empregaram na abóboda dos arcos, estuques brancos sobre fundo branco, numa solução elegante, na qual a cor é totalmente dispensável.

Inspirados ainda nos modelos antigos, em busca de uma técnica ornamental refinada e original, Rafael e seu discípulo mais direto, Giovanni da Udine, utilizaram também fundos e detalhes em ouro e bronze e elementos delicados em forma de camafeus, pequenos insetos, animais exóticos de todo tipo, festões de flores e frutos. Concebidos numa composição extremamente elegante, tal decoração contribuía para criar um clima de frescor, que sugeria um jardim interior, trazendo a natureza para dentro do edifício e colocando-a sob o olhar e o deleite do Papa. A solenidade das cenas do Antigo Testamento, que compunham a *Bíblia de Rafael*, não se chocava com a ornamentação mural ali concebida; pelo contrário, aqueles monstros e figuras estranhas, vegetais humanos arrancados das antigas grutas nas quais se haviam escondido durante séculos, despertavam e eram devolvidos à vida e abençoados pela força divina, presente nas cenas bíblicas representadas.

Em seu tratado *Da Arquitetura* ainda no Livro Sete, da Sessão VI à Sessão XIV, Vitruvius se refere também a outras importantes questões que podem ter orientado Rafael, como o uso correto dos pigmentos e os cuidados com a conservação da pintura: “Os pigmentos, na verdade, são muitos; originam-se em lugares determinados e, onde são encontrados, alguns são produzidos por meio de tratamento ou em combinação com mistura de elementos de tal modo que possam ser úteis nas obras”⁶. Informa ao leitor que o melhor ocre é o de Ática; as melhores variedades do cinábrio são as de Sínope, Egito e das ilhas Baleares, na Hispania; que a melhor argila verde é a de Esmirna... Sobre a conservação da obra orienta, na Sessão IX, que seja aplicada, na etapa final, uma camada de cera púnica (do Ponto, cera vermelha extraída do múrex da Fenícia) liquefeita ao fogo e misturada com um pouco de azeite, e vertida sobre a parede, como se estivesse a vedar estátuas de mármore.

Não se tem notícia se a camada de vedação foi aplicada, a partir das lições de Vitruvius; observou-se, porém, que essa extraordinária decoração mural, obra do gênio de Rafael na residência papal, apresentou, ao longo dos anos, sérios danos causados pelas intempéries, pois as arcadas do Palácio eram abertas. O conjunto sofreu forte deterioração até que o Papa Pio IX mandou fechar as arcadas com vitrais. A pintura perdeu bastante a vivacidade do colorido e chegou mesmo a desaparecer em algumas áreas. Em 1952, na extremidade sul da Galeria, duas pilastras muradas pelo Papa Paulo III foram localizadas. Nelas conservavam-se os motivos e as cores e era possível perceber até mesmo os orifícios dos cartões usados pelo artista, numa visão que remete ao espetáculo da forma e da cor que o conjunto deveria apresentar, em seu estado original.

Espraiando-se nas superfícies das pilastras próximas à *Bíblia de Rafael*, situada nas abóbodas das arcadas, a decoração em *groteschi*, nascida no Palácio Papal do Vaticano, venceu a resistência dos romanos, que primitivamente a haviam rejeitado pelos seus excessos e fantasias. Sobre essa técnica ornamental, G. Vasari observou: “questo opera di Giovanni, per bellezza di disegno, invenzione di figure e colorito, o lavorate di

stucco, o dipinto, sono senza comparazione migliore che quell'antico"⁷. A decoração dos *groteschi* criada por Rafael e seus discípulos, foi considerada por Vasari, portanto, uma solução técnica melhor que a dos antigos e revelou-se como um filão extraordinário, extravasando as possibilidades da decoração mural, podendo ser explorada no entalhe de pedra ou madeira, nos estuques, nos embutidos de mármore, na azulejaria, na arte ornamental como um todo.

Posteriormente diversos artistas, a partir da decoração do Palácio Papal, experimentaram os efeitos dos *groteschi* em vários outros edifícios construídos ou reformados na Itália naquele período. Citemos, por exemplo, Júlio Romano que decorou, nesse vocabulário fantástico, o Palácio de Tê, em Mântova. Nessa obra foi auxiliado pelo discípulo Francesco Primaticcio, que introduziu essa forma decorativa na corte de Francisco I, na França. Mais tarde, essa decoração seria muito bem interpretada por Benvenuto Cellini, escultor, ourives e decorador por excelência, cujo trabalho em Fontainebleau se notabilizou pelos relevos em estuque, onde inserira elementos de uma moderna tipologia:

Queste groteschi hanno acquistato questo nome da' moderni, per essersi trovate in certe caverne della terra in Roma dagli studiosi [...] e perche il vocabolo chiama quei luoghi bassi in Roma grotte, da questo si acquistorno il nome di groteschi⁸.

Através dos artistas franceses e italianos, a decoração em *groteschi* chegou a várias regiões da Europa e até a locais mais distantes, como a Rússia, onde o artista e decorador Unterberger, a serviço de Catarina II, decorou os corredores do Palácio do Hermitage, à semelhança da decoração do Palácio Vaticano.

A decoração em *groteschi* chega a Portugal

Na Itália, a adoção definitiva dessa forma decorativa já era uma realidade no final do século XVI, primeiramente na decoração mural, espalhando-se depois pela escultura, embutidos, mobiliários, gravuras, cerâmicas, iluminuras. Fora da Itália, a expansão da decoração em *groteschi* foi impulsionada pela grande circulação das gravuras de cobre que nos séculos XVII e XVIII tiveram um papel fundamental na difusão do conhecimento e na transformação cultural da Europa. No campo da arte, as gravuras, em especial as de cunho religioso – cujo repertório voltava-se para o fortalecimento da Igreja após a Contra-Reforma – espalharam por toda a Europa os modelos ligados ao gosto da escola italiana, em suas diversas interpretações.

Embora reproduzida em tamanho menor que a obra original e em preto e branco, a gravura, utilizada como principal referência, foi o modelo tomado à arte italiana em sua forma original, ou o modelo congênere da Escola de Fontainebleau, França, onde o estilo foi impulsionado pela evolução do gosto maneirista, que se agradava dessa forma decorativa, antítese das formas reguladoras de representação renascentista.

Desse modo, o *groteschi* chegou à Península Ibérica, onde espanhóis e portugueses cederam ao novo gosto, afeto à alma dos artistas locais. Em Portugal, Francisco de Holanda, em sua obra *Da Pintura Antiga*, em 1548, capítulo 44 (*De todos os generos e modos do pintar*) já fazia observações sobre a nova técnica, dizendo que era muito antiga, referindo-se à censura de Vitruvius, por ser impossível e fingida, e citando Giovanni da Udine como “o que tem preço e nome desta pintura”. É inegável o caráter anticlássico dessa nova forma de decoração, que mereceu elogio de Miguelângelo, segundo narrativa de Francisco de Holanda. É justamente por

⁷ VASARI, 1913: 87.

⁸ DACOS, 1992: 38. Segundo a fonte, o trecho citado faz parte da biografia de Cellini.

seu caráter fantasioso e irreal, que essa forma de arte se posiciona como antítese da arte renascentista, que preza a clareza, a lógica, a ordem, o verosímil: “O pintar do grotesco é tachado [notado por defeitos, censurado] de M. Vitruvio, porque é pintura impossível e fingida; e é muito antiga e galante, e acha-se nas grutas de Roma, de que traz o nome”⁹.

Em Portugal, essa forma de decoração, que ficou conhecida como brutesco, encontrou um campo muito favorável de aplicação, ao lado da talha em madeira, dos azulejos, dos embutidos de mármore. As vantagens dessa combinação resultaram extraordinárias e deu grande impulso à arte portuguesa, principalmente a partir do desenvolvimento do Maneirismo, estilo que, mais do que o que o antecedeu, voltava-se para a liberdade de criação e o abandono ou novas interpretações das regras clássicas, a favor de uma arte de cunho inovador. Segundo Vítor Serrão, o brutesco português pode ser descrito da seguinte maneira:

O que nos chegou em termos de captação visível para o ideário dos nossos artistas e clientes seiscentistas não foram as estampas dos amorini e candelabros difundidos pelos gravadores Zoan Andrea, Nicoletto da Modena e Girolamo Mocetto, que se inspiraram diretamente nas loggias de Rafael, no Vaticano. O que circulou em Portugal foi antes a versão ítalo-flamenga das ferroneries irradiadas a partir da Antuérpia, como já bem intuiu Santos Simões¹⁰.

Assim como na França, onde se ambientou, a versão portuguesa chamada brutesco era uma versão simplificada do estilo original, posteriormente enriquecida por modelos tomados à corte de Luís XIV, assim como o entendem Vítor Serrão e Marie Thérèse Mandroux-França, que confirmam a circulação, em Portugal, das gravuras com esse vocabulário ornamental. Essa forma decorativa foi aplicada sobre diferentes suportes – arcos de pedra, retábulos de madeira, peças de ourivesaria, mobiliário, embutidos de mármore para lavabos ou frontais de altares, decoração em azulejos. Segundo N. Dacos, em 1551, o Cadeiral dos Jerônimos, em Belém (Diogo de Torralva, Felipe de Vries e Diogo de Çarça) “revela uma união íntima entre iconografia religiosa e decoração de caráter pagão... onde os santos desapareceram para dar lugar a expressões do antigo... o essencial da decoração é constituído por grotescos”¹¹. A adoção dessa nova forma ornamental em Portugal foi tão importante, talvez por suas inúmeras possibilidades de aplicação, que em 1572 o conhecimento da técnica foi até mesmo recomendado aos pintores, como nos informa V. Serrão:

Assim, em 1572, era exigido aos oficiais de pintura que se apresentavam ao exame o seguinte: “E o que de tempera ou fresco quiser usar fará em parede a fresco. E em pano ou tábua a tèmpera figura ou lavor romano ou grotesco querendo usar de tudo. E fazendo o sobredito ficará examinado de todas as coisas a dita pintura de tempera ou fresco inferiores”¹².

Foi, no entanto, no século XVII que o tratamento das coberturas em caixotões (igrejas, sacristias, mosteiros, claustros, palácios) deu asas à imaginação e encontrou forma espetacular de expressão na pintura decorativa de vocabulário brutesco:

9 HOLANDA, 1984: 89.

10 SERRÃO, 1989: 113.

11 SERRÃO; DACOS, 1992: 39.

12 SERRÃO; DACOS, 1992: 42.

Aplicado a grandes superfícies de cúpulas e coberturas, numa radical animação decorativa dos espaços, solução assaz original que, tal como a talha dourada e o azulejo contribuía para enaltecer as formas retilíneas de uma arquitetura maneirista *sui generis* implantada em todo o mundo português do Seiscentos¹³.

Há que se observar que, como expressão original, o brutesco fora adotado como pintura decorativa aplicada de forma complementar a uma cena representada, e é assim que aparecerá como moldura nos azulejos historiados, na talha, no mobiliário, etc. No entanto, o avanço da estética barroca conferiu ao brutesco a condição de liberdade de expressão e ele passou a revestir as superfícies em formas dinâmicas, que evoluíam e iam ganhando todos os espaços, em cores variadas, cada vez mais valorizadas pelo dourado intenso aplicado nesses “tecidos vegetais” plenos de vida e vigor.

Lembremos que, em sua origem, já haviam sido percebidas as vantagens de obter bons efeitos do brilho, nessa forma decorativa. Nesse sentido Vitruvius, ao se referir à aplicação do cinábrio (Livro sete, Sessão V) acrescentara: “Todavia, é aplicado agora indistintamente nas paredes em praticamente sua totalidade. A este, acresça-se o trincal, púrpura, azul. Esses pigmentos, na verdade, quando aplicados, ainda que não sejam misturados com arte, refletem brilhantes ao olhar”¹⁴. Mais adiante, no Livro VIII, Vitruvius trata ainda da purificação do ouro e no Livro XIII, da suavidade e excelência da púrpura, extraída das conchas marinhas.

Vitor Serrão, estudioso do tema, propôs uma classificação para a adoção do brutesco em Portugal: um primeiro período arcaizante (brutesco arcaico) inserido na manifestação maneirista; um segundo período de nacionalização do estilo (brutesco nacional) que corresponde ao reinado de D. Pedro II; um terceiro período de convergência com a perspectiva ilusionística, momento de declínio do brutesco como gênero autônomo.

O que nos interessa, nesse estudo temático, é saber sobre a importância desse gênero pictórico, quem o praticava, onde e como era empregado. Sabe-se que, tradicionalmente, a pintura a têmpera, a fresco, de estofar e encarnar imagens, e a realização do douramento eram considerados de menor valor, em relação à pintura a óleo. No entanto, a tendência desde cedo observada na arte portuguesa, de adoção de uma caixa arquitetônica sóbria e de transformação do espaço interior resultante de uma ornamentação cada vez mais intensa (talha, azulejos, embutidos) deve ter conduzido e estimulado a utilização do brutesco de uma forma extremamente significativa, na sua segunda fase.

É de se supor a necessidade de formação e aperfeiçoamento dos diversos profissionais nessa fase áurea de adoção do estilo, para o atendimento das encomendas referentes a essa forma ornamental. Além das numerosas gravuras, onde esse vocabulário ornamental era difundido, era necessário aprender a técnica, em seus diferentes aspectos. A pintura em brutesco portuguesa pode ser caracterizada, segundo Vitor Serrão, da seguinte maneira:

Tem um perfil à parte, que se assume particularmente na amplitude das folhas acânticas nervosamente entrelaçadas, no recurso dos dourados, no cromatismo dos vegetalismos, na exuberância dos motivos acessórios e, principalmente, na sapiente articulação espacial que tais decorações assumem na sua aliança apaixonada com o azul e a talha¹⁵.

E é nessa forma de expressão que devemos procurar exemplares da decoração em brutesco no Brasil, para onde foi levada ou ensinada pelos mestres portugueses.

13 SERRÃO; DACOS, 1992: 47

14 VITRÚVIO, 1997: 172.

15 SERRÃO; DACOS, 1992: 125.

A decoração em brutesco no Brasil

Na interpretação portuguesa do brutesco essa arte chegou ao Brasil, grosso modo nas últimas décadas do século XVII e início do XVIII, onde é conhecida como grotesco. Infelizmente dessa decoração original restam poucos exemplares, substituídos certamente pela decoração pictórica de efeitos ilusionísticos, mais compatível com o estilo D. João V que se desenvolveu plenamente no século XVIII. Há exemplos dessa decoração encantadora na cobertura da capela-mor e da sacristia da Sé de Salvador; na cobertura da sacristia da igreja jesuítica de Santo Alexandre, em Belém do Pará; na cobertura da capela-mor da matriz de Tiradentes, Minas Gerais, talvez o exemplar mais erudito no Brasil, onde o grotesco revela-se de forma livre, isto é, não se coloca como parte complementar de uma representação central. Certamente há outros exemplares adormecidos sob formas decorativas posteriores, achando-se hoje ocultos sob a talha e a pintura que grassou no período de D. João V.

Essas superfícies decoradas em grotesco têm vida própria, com seus vegetais-humanos, sua natureza em constante metamorfose, suas figuras quiméricas, a alegria dos pássaros brincando entre as flores e animais exóticos entrelaçados em eterno movimento, animados de inesgotável vida interior. Sua maneira complexa de revestir as superfícies, intervindo na percepção dos espaços por ela construídos, ou destruídos, através do estranho e bizarro jogo de suas formas e cores, fala-nos de um tema cativante ainda pouco estudado no Brasil, em suas diferentes manifestações. O estudo desses exemplares remanescentes está por ser feito.

A decoração em *groteschi*, uma tendência de longa duração

Em 1694, o Dicionário da Academia Francesa reconhecia o vocábulo *grotesque*, que passava à linguagem crítica em um sentido mais ampliado, muitas vezes num sentido pejorativo, associado ao ridículo, absurdo, antinatural. Em meados do século XVIII, surge o Primeiro Romantismo na Alemanha, propondo um retorno ao passado e, nesse sentido, o Neoclassicismo se revelou como uma dessas vias desse retorno, que pretendia sugerir novos referenciais ao mundo moderno. Nesse momento, G. B. Piranesi (1720-1778) e Robert Adam (1728-1792) adotaram tais elementos nas artes decorativas, adequando-os a representações mais simples, ordenadas segundo as regras clássicas, já que, nessa segunda metade do século XVIII, o desenvolvimento da estética neoclássica rejeitava as linhas curvas e ondulantes, em favor da clareza, da ordem, da justa medida. Paralelamente ao retorno às civilizações clássicas, o Romantismo encontrava igualmente no Neo-gótico e no Neo-bizantino, por exemplo, outras vias de retorno.

Se para o Neoclassicismo essa forma de decoração vai ser considerada excessiva, o Romantismo vai elegê-la como instrumento legítimo, entendendo que a arte deve representar tanto a clareza quanto a complexidade, tanto a beleza em sua plenitude, ou o seu oposto, a deformação ou a feiúra. Nesse sentido, o Romantismo adotou ainda o estilo em sua categoria literária e estética, fazendo referência a uma forma de descrição ou visão deformadora da realidade, se aproximando do jocoso ou do satírico.

Percebe-se, por outro lado, as possibilidades de adoção dessa forma decorativa nas academias e centros de formação artística, onde era importante o ensino das disciplinas de ornamentos, seja para fins arquitetônicos, decorativos ou industriais. É inegável que o Iluminismo, nascido no século XVIII, estimulou o avanço de todas as formas de conhecimento e a sua aplicação a fins práticos estimulando, desse modo, a produção industrial e a organização do comércio. Nesse campo de interesse, o conhecimento prático e teórico, deveria convergir para o aprimoramento da formação da mão-de-obra e do desenvolvimento do bom gosto, seja nas academias ou nos diferentes centros de formação voltados para o aprimoramento do artista e do artesão.

Nesse sentido, observa-se a força do movimento acadêmico, que também foi responsável pela modernização e organização do comércio, impulsionando o conhecimento e, conseqüentemente, a economia,

e promovendo a melhoria de vida para a população. Esse aspecto não pode ser observado de maneira uniforme, sendo menos evidente na França e muito mais na Alemanha e nos países centrais da Europa. Mais tarde, ao longo do século XIX, as academias de arte iriam oferecer cursos avançados para a formação do artista e cursos elementares, para a formação dos artífices.

A nova estética impôs a procura dos referenciais realmente voltados para a arte clássica, uma mudança de gosto que se fez necessária, em razão dos novos conceitos. Desse modo, podemos citar a experiência de Jean Jacques Bachelier, pintor de flores e animais e chefe de decoração de porcelanas na fábrica de Sèvres, que sugeriu a criação de uma *École Élémentaire Du Dessin em faveur des métiers relatifs aux arts*¹⁶, que recebeu grande interesse e o apoio real, dando origem, em 1767, à *École Gratuite du Dessin*, na qual o ensino era dividido em três áreas: Geometria, Arquitetura e Desenho de Figuras, Animais e Flores, sempre à vista de gravuras.

A adoção das gravuras em *groteschi* na Academia Imperial das Belas Artes do Rio de Janeiro

O Museu D. João VI, pertencente à Escola de Belas Artes/UFRJ, reúne um numeroso e importante acervo, quer em suas coleções de objetos, quer em seu arquivo histórico-documental, ambos referentes à implantação, no Brasil, do ensino artístico de caráter acadêmico, iniciado com a chegada da Missão Artística Francesa e com a criação da Academia Imperial das Belas Artes, em 1816. O referido sistema de ensino, desenvolvido até 1889 pela Academia e, posteriormente, pela Escola Nacional de Belas Artes e a atual Escola de Belas Artes, apoiado na escola francesa, enquanto organização, e na escola italiana e francesa, enquanto referenciais clássicos inalterados, orientou-se por diversos parâmetros, como livros, gravuras européias, coleções de telas dos grandes mestres (originais e cópias), coleções de objetos – moldagens clássicas em gesso, de tiragem direta, acervos gregos, italianos, franceses – coleções de desenhos, geralmente realizados pelos professores da Academia, como a extensa coleção do primeiro diretor da Academia, o português Henrique José da Silva.

Essas coleções evidenciam os processos, os meios técnicos, os materiais recomendados, o sistema de ensino, enfim, desenvolvido no período. Esse acervo resultou de compras de coleções requeridas aos cofres do Império, ou de doações feitas pelo Imperador, sua família, nobres ou cidadãos homenageados, que o faziam por gentileza ou gratidão. Segundo a política institucional de incentivo à participação de artistas e intelectuais, visando o fortalecimento da instituição, esse material poderia resultar de parte do processo de admissão, nos quadros acadêmicos, de Sócios Honorários, nacionais ou estrangeiros. No ano de 1870 e 1871, por exemplo, há o seguinte registro nos arquivos do Museu D. João VI da Escola de Belas Artes, antiga Academia Imperial das Belas Artes, comentado por Morales de Los Rios;

As coleções da Academia iam gradativamente sendo aumentadas. Por ordem do Ministro Conselheiro Paulino José Soares de Souza tinham sido transferidas, da Biblioteca Nacional para as galerias escolares, trinta e oito gravuras a buril coloridas a guache representando painéis e elementos decorativos das *loggias* de Rafael¹⁷.

Procurando elucidar a história dessa coleção de gravuras e sua inclusão no acervo da Academia encontramos na Biblioteca Nacional um registro sobre a referida série. Não foi possível saber se a mesma foi comprada ou doada à Biblioteca Nacional, mas talvez tenha havido um engano na destinação da série, certamente comprada para a Academia, como de costume, e enviada erradamente para a Biblioteca Nacional.

16 PEVSNER, 1982: 115.

17 MORALES DE LOS RIOS FILHO, 1938: 45.

Esta, por sua vez, fez o encaminhamento da série à Academia (seja por doação ou por ter a Academia reclamado o material que lhe pertencia) onde seria mais útil ao ensino. De toda forma, parece indiscutível o seu emprego em diversas disciplinas da Academia Imperial, onde seria um importante referencial. Em documento datado de 29 de fevereiro de 1864, o professor e entalhador Antônio de Pádua e Castro, em seu programa para a cadeira Escultura de Ornatos, fazia a seguinte observação:

Julgo que esse artigo me impõe obrigação de ensinar não só as formas e a beleza dos contornos, mas também as proporções, assim como a escola que o aluno estuda, para conhecer a diferença que há entre a Escola Grega e a Escola Romana e a que está na moda, que é a Renascença¹⁸.

O professor fazia referência à arte da Renascença e é possível depreender que a série de gravuras das *loggias*, aqui referida, fosse um material de consulta obrigatória, uma vez que oferece um vocabulário decorativo riquíssimo e original, valorizado ainda por ser obra de Rafael e seus discípulos. A citada coleção pertence hoje ao Museu D. João VI, assim como muitas outras, que revelam os referenciais para o ensino buscados no classicismo italiano, ou na escola francesa. Apesar da sua inegável importância, a coleção ainda não foi estudada, nem como obra em si, nem como interessante documento ligado à história do ensino acadêmico no Brasil, uma vez que foi utilizado nas aulas da Academia Imperial das Belas Artes, no século XIX.

A origem da série de gravuras da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro

Acredita-se que a série de gravuras hoje pertencentes ao Museu D. João VI tem origem na solicitação apresentada ao Papa Clemente XIII, para a realização de cópias das decorações das Galerias do Palácio Papal, a partir do projeto denominado *Loggia di Raffaele nel Vaticano*, a ser realizado no século XVIII, com a participação de vários artistas: o pintor Gaetano Savorelli (cujo nome aparece referenciado nas pranchas) o desenhista Ludovico Teseo; o arquiteto Pietro Camporesi; os gravadores Giovanni Ottaviani (também referenciado nas pranchas, 1735-1808) e Giovanni Volpato. A série chama a atenção pela magnífica técnica empregada na sua reprodução, gravura em água-forte, posteriormente pintada a guache. O trabalho foi publicado em Roma, cerca de 1772/1777, como obras de referência, assim como as conhecidas cópias ou moldagens em gesso de esculturas gregas, romanas, francesas, de reconhecido valor, adquiridas pelas academias, que circulavam por toda a Europa, chamando também às Américas.

A série oferece boa visão de conjunto das Galerias do Palácio Vaticano, pois é composta de trinta e duas pranchas, sendo vinte e duas em tamanho aproximado de cento e dez por quarenta centímetros, (sendo uma delas a vista longitudinal da *loggia* e as demais referentes às pilastras da Galeria do Palácio); as outras dez têm tamanho aproximado de sessenta e cinco por sessenta e cinco centímetros, e representam cenas da chamada *Bíblia de Rafael*. A análise das diferentes peças da coleção aponta para uma grande variedade de elementos, empregados sem nenhuma ordenação ou ritmo constante, que vão cobrindo todas as superfícies com múltiplos arranjos e soluções. São comuns placas de mármore em coloridos fingidos, em diversos tamanhos, faixas à direita ou à esquerda, tanto faz, cobertas com determinados elementos compositivos aplicados em ritmo, cenas completas ou pequenos quadros com representações que não têm continuidade ou correspondência obrigatória entre si.

A natureza pode ser lembrada por seus animais reais (cavalos, peixes, insetos, cervos, leões, pássaros, ouriços, dragões) ou imaginários (pássaros metamorfoseados em vegetações, figuras humanas animalizadas,

esfinges, tritões, mascarões). A vegetação é rica (flores e frutos em arranjos em vasos ou em coroas, ou como cenários das representações) havendo ainda figuras mitológicas (faunos, sereias, esfinges, cavalos alados, deuses alados, quimeras). São também representados instrumentos musicais, armas, fogareiros, cordas, fitas e laços, em belíssimos arranjos, misturados aos mais diferentes elementos. Impressiona a riqueza do colorido e a variedade tipológica dos ornamentos, levando o observador a fruir cada detalhe da obra com profundo interesse.

A técnica corresponde às descrições de Vitrúvio, no que respeita aos efeitos variados: o uso das placas de mármore fingido, seja aplicado de forma isolada ou como suporte para alguma representação, o rico colorido, o uso dos fundos brilhantes ou em camadas de ouro, em várias áreas do conjunto. São encantadoras as cenas pastoris; graciosas as representações das divindades entre pássaros e flores; elegantes as cenas em relevo branco sobre branco, em espaços quadrangulares ou em forma de camafeus.

Como foi dito acima, são vinte e duas pranchas retangulares, representando as pilastras: uma com o corte longitudinal das *loggias*, e outras dez pranchas diferentes (embora o documento enviado pela Biblioteca Nacional se refira a trinta e oito; nesse caso teriam desaparecido seis pranchas da série original) onde as cenas bíblicas foram pintadas na parte superior e contornadas por decoração arquitetônica ou em *grotteschi*: *A primeira família* (3431), *A construção da arca* (3432), *Abraão e os três anjos* (3433), *Deus aparece a Isac* (3434), *Moisés salvo das águas* (3435), *Moisés e a tábua da Lei* (3436), *A queda de Jericó* (3437), *O triunfo de David* (3438), *O julgamento de Salomão* (3439), *A última ceia* (3440).

A série *Loggias di Raffaele nel Vaticano*, nascida do esforço comum que reuniu vários artistas italianos no final do século XVIII, surgiu no momento em que a estética neoclássica se anunciava como a tendência artística que iria dominar até às primeiras décadas do século XIX na Europa. Respondia à inevitável busca de modelos no passado, que já se iniciara com a descoberta das cidades italianas dessoterradas e de onde, principalmente, se teve notícia sobre a pintura antiga, tão escassamente conhecida até então. Nessa busca de modelos no passado, compreendendo a arte clássica na sua essência, a obra de Rafael era uma referência segura. Os artistas, acreditando na perfeição dos antigos, buscavam conhecer modelos e reviver técnicas que os orientassem.

As academias européias acreditavam que a formação do artista deveria começar pelo desenho dos modelos clássicos, como os únicos referenciais aceitáveis. Nesse contexto, os ornamentos foram também adotados pelo Neoclassicismo, embora ajustados em função da elegância e adequação desejada pela nova estética. Assim entendido, a série de gravuras representando as *loggias* de Rafael, em decoração em *grotteschi*, pertencentes ao Museu D. João VI, pode ser considerada um referencial perfeitamente adequado aos ideais acadêmicos e aos princípios do Neoclassicismo e do Romantismo, que se desenvolveram no século XIX.



Figura n.º 1 – Vista de uma das Pranchas da “Série Loggias do Vaticano”, acervo Museu D. João VI/EBA/UFRJ. Fotografia da autora.



Figura n.º 2 – Vista de uma das pranchas com detalhe da *Última Ceia* de Rafael, acervo Museu D. João VI/EBA/UFRJ. Fotografia da autora.



Figura n.º 3 – *Moisés e as tábuas da Lei*, obra de Rafael, acervo Museu D. João VI/EBA/UFRJ. Fotografia da autora.



Figura n.º 4 – Detalhe de Prancha da "Série Loggias do Vaticano", acervo Museu D. João VI/EBA/UFRJ. Fotografia da autora.



Figura n.º 5 – Detalhe de Prancha da "Série Loggias do Vaticano", acervo Museu D. João VI/EBA/UFRJ. Fotografia da autora.

Bibliografia

- ARGAN, Giulio C., 1987 – *Renacimiento y barroco*. I – *El arte italiano de Giotto a Leonardo da Vinci*; II – *De Miguel Angel a Tiépol*. Madrid: Editora Akal.
- ARGAN, Giulio C., 1988 – *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras.
- ARGAN, Giulio C., 1999 – *Clássico anti-clássico. O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FERNANDES, Cybele V. N., 1991 – *A talha religiosa da Segunda metade do século XIX no Rio de Janeiro através de seu artista maior Antônio de Pádua e Castro*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ (dissertação de mestrado).
- JANNEA, Guillaume, 1966 – *Dicionário de estilos*. Rio de Janeiro: Editora Larousse,
- HOLANDA, Francisco, 1984 – *Da pintura antiga*. Instituto Português do Livro/Livros Horizonte.
- MIRABENT, Isabel Coll, 1989 – *Saber ver a arte Neoclássica*. São Paulo: Editora Martins Fontes.
- MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo, 1942 – “O ensino artístico subsídios para a sua história” in IHGB (org.) – *Anais do Terceiro Congresso de História Natural*. Rio de Janeiro: IHGB, vol. 8.
- PEVSNER, Nikolaus, 1982 – *Las academias de arte*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.
- SERRÃO, Vítor, 1989 – “A pintura do brutesco no século XVIII em Portugal e as suas repercussões no Brasil”. *Revista Barroca*. Belo Horizonte, n.º 15, p. 113 – 135.
- SERRÃO, Vítor; DACOS, Nicole, 1992 – “Do grotesco ao brutesco. As artes ornamentais e o fantástico em Portugal, séculos XVI a XVIII” in *Portugal e Flandres: visões da Europa, 1550-1680*. Lisboa: Instituto Português do Patrimônio Cultural, Europália/91.
- SILVA, Jorge Henrique Pais, 1983 – *Estudos sobre o Maneirismo*. Lisboa: Editorial Estampa.
- SMITH, Robert, 1962 – *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte.
- SPELTZ, Alexander, 1989 – *Estilos e ornamentos*. Rio de Janeiro: Tecnoprint/Edições de Ouro.
- VASARI, Giorgio, 1913 – *Le vite dei più eccellenti pittori scultore e architetti*. Firenze: Adriano Salini Editore.
- VITRÚVIO, 2002 – *Da arquitetura*. São Paulo: Annablume Editora/ Hucitec.
- PEREIRA, Sônia Gomes (org.), 1996 – *Museu D. João VI. Catálogo do acervo de artes visuais*. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes/UFRJ.

Referências das pranchas de gravuras

A série de gravuras sobre os *grotteschi* do Vaticano encontra-se no Museu D. João VI, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na Cidade Universitária, Ilha do Fundão, Rio de Janeiro. De acordo com *Museu D. João VI. Catálogo do acervo de Artes Visuais*, as pranchas estão depositadas com os seguintes registos:

Vista da loggia, 3430; A primeira família, 3431; A construção da arca, 3432; Abraão e seus filho, 3433; Deus aparece a Isaac, 3434; Moisés salvo das águas, 3435; Moisés e as tábuas da Lei, 3436; A queda de Jericó, 3437; O triunfo de David, 3438; O julgamento de Salomão, 3439; A última ceia, 3440. As demais são detalhes das pilastras da Galeria, com indicação “P” de pilastra e o número correspondente em romano: *P I, 3441; P II, 3442; P III, 3443; P IV, 3444; P V, 3445; P VI, 3446; P VI, 3447; P VIII, 3448; P IX, 3449; P X, 3450; P XI, 3451; P XII, 52; P XII, 3453; P XIII, 3454; P XIII, 3456; P XIII, 3457; P XIII, 3458; P XIII, 3459; P XIII, 3460; P XIII, 3461; P XIII 3467.*



Anna M'Valand

delin et p^o incid

IDÉ VAS ORDINATIS FLORIBVS CONSPICVVM

Albarradas setecentistas da produção azulejar coimbrã e a influência da obra *De Florum Cultura* de Giovanni Battista Ferrari (1633)

Diana Gonçalves dos Santos

Comum na azulejaria portuguesa da primeira metade de Setecentos, o motivo do vaso florido enquadra-se enquanto tipologia autónoma na produção azulejar em série, à semelhança do azulejo de padrão e do azulejo de figura avulsa.

Integrando composições ornamentais, as *albarradas* não têm, portanto, uma preocupação narrativa mas serviram a função decorativa do azulejo, sendo versáteis no enriquecimento de superfícies de dimensões variáveis. Seguindo a lógica de desenvolvimento horizontal das composições ornamentais onde estão integradas, o módulo de repetição que assumem é concebido em função do ponto de equilíbrio entre a proporção da área das paredes a revestir (no sentido do seu comprimento linear) e a altura total das mesmas, contando com acidentes arquitetónicos como vãos de janelas e portas. A repetição deste motivo formou silhares contínuos, guarnecidos com cercaduras ou barras, respetivamente, consonantes com o menor ou maior desenvolvimento do módulo de repetição, complementando-se com outro tipo de motivos como balaústres, meninos e festões que funcionavam como motivos de ligação nos painéis ornamentais¹.

Tendo como tema central o vaso ou jarra florida, os pintores de azulejos portugueses fizeram a interpretação do motivo da *albarrada* em múltiplas variantes que atestam a sua capacidade inventiva pelo leque alargado de soluções conhecidas. Os cambiantes residem em pormenores como o formato da peça de suporte das flores, o tipo de flores representado e o modo como estão dispostas, a opção pela inclusão de motivos complementares e o tipo desses motivos, a representação de elementos de suporte/elevação do motivo central ou a sua total ausência.

A variedade de soluções conhecidas faz pensar na inevitável relação entre o azulejo e a influência da gravura europeia e obriga à indagação do nível de ascendência da matriz gravada sobre o processo criativo do artista pintor de azulejos. Deste modo, dentro da variedade de fontes gráficas associadas ao motivo do vaso florido, realçamos o tratado seiscentista italiano *De Florum Cultura*², de importância sobejamente conhecida para

1 SIMÕES, 1979: 56.

2 FERRARI, 1633. A biblioteca do Departamento de Botânica da Universidade de Coimbra tem um exemplar da primeira edição deste tratado, o qual consultámos para este trabalho de investigação. Conhecemos também uma versão digital da edição latina impressa em Amsterdão em 1646 na Bayerische Staatsbibliothek. Disponível em: <<http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:hbz:12-bsb10228626-2>> [consult. 15 Ago. 2010].

a história da botânica e para a arte dos jardins, tomando-o como peça não descartável na difusão do motivo ornamental em abordagem e sua assimilação pelo azulejo português e, em particular, na produção de Coimbra.

1. A obra *De Florum Cultura* (1633): fonte suplementar para as *albarradas* portuguesas em azulejo

Da autoria do padre jesuíta Giovanni Battista Ferrari (1584-1655)³, a obra *De Florum Cultura*⁴, cuja primeira edição foi impressa em Roma no ano de 1633, revela-se uma importante fonte gráfica para as representações de vasos floridos na azulejaria portuguesa.

Enquanto um dos mais importantes tratados seiscentistas italianos sobre floricultura, horticultura e jardins, esta obra, dedicada pelo autor ao cardeal Francesco Barberini – célebre patrono das artes e ciências da Roma de Urbano VIII, que lhe financia a obra⁵ – é ilustrada por um amplo conjunto de gravuras da autoria de vários artistas de renome à época em Itália como Pietro da Cortona (1596-1669), Guido Reni (1575-1642), Andrea Sacchi (1599-1661) e ainda Johann Friedrich Greuter (1590-1662), Claude Mellan (1698-1688) e Anna Maria Vaiani (pintora e gravadora florentina próxima a Claude Mellan, ativa em Roma ca.1620-1630).

Na qualidade de conselheiro para a floricultura e horticultura da família do Papa Urbano VIII, Giovanni B. Ferrari ficou responsável pelo horto botânico privado do cardeal Francesco Barberini, conhecido pela beleza das suas espécies exóticas, facto que lhe permitiu desenvolver o estudo que em parte é a essência desta obra, tendo incluído um capítulo na terceira parte inteiramente dedicado às espécies raras daquele jardim⁶.

Alcançando larga difusão por toda a Europa – sendo conhecidas algumas edições póstumas à edição romana de estreia e constituindo exemplo do seu sucesso a edição traduzida para o italiano, datada de 1638 e intitulada *Flora: ouero, Cvltvra di fiori*, ou ainda a edição datada de 1646 impressa em Amsterdão – *De Florum Cultura* explana sobre o plantio e planeamento de jardins, sendo abordados aspetos como o cultivo e as qualidades decorativas das flores, abarcando também as novas espécies exóticas que invadiam os jardins romanos, fazendo o autor, inclusivamente, alguns avanços na taxonomia conhecida à época por via de cuidadas análises descritivas.

Concebido como manual sobre flores ornamentais comuns e exóticas, a obra é enriquecida pelo autor com um notável reportório iconográfico que procura ilustrar as espécies vegetais descritas, sendo-lhe adicionadas algumas fábulas que versam sobre metamorfoses florestais da criação do próprio Giovanni B. Ferrari a partir das *Metamorfoses* de Ovídio⁷, onde alguns dos principais deuses da mitologia greco-romana surgem em cenas associadas ao mundo da flora ou em episódios como a metamorfose de um jardineiro ladrão num caracol. Num total de 45 gravuras, é apresentada uma coleção de imagens de plantas de jardins, instrumentos hortícolas, flores, utensílios e objectos decorativos, alternada pontualmente por quadros alegóricos de raiz mitológica, aliando, portanto, a ciência botânica, a fábula e a arte.

A obra organiza-se em quatro livros, resultantes num volume com um total de 522 páginas numeradas. Assim, o *Liber Primus* intitulado *Apparatus Hortensis* dedica-se à imagem do jardim – seu desenho, organização,

3 Natural de Siena, o jesuíta Giovanni B. Ferrari foi professor de Hebraico e Retórica no Colégio de Jesus de Roma, botânico e, nessa condição, conselheiro para a horticultura e floricultura da família do Papa Urbano VIII. Para além da publicação de um léxico em Sírio e um tratado de retórica intitulado *Orationes*, Ferrari ficou célebre pelos seus dois tratados de botânica *De Florum Cultura* (1633) e *Hesperides sive de Malorum Aureorum Cultura et Usu* (1646), este último associado a Cassiano dal Pozzo (1588-1657), secretário do cardeal Francesco Barberini e seu amigo próximo, dedicado também a estudos sobre citrinos, o qual apresenta também um conjunto variado de gravuras produzidas por artistas de renome como Cornelis Bloemaert, Nicolas Joseph Foucault, Pietro da Cortona, Andrea Sacchi, Nicolas Poussin, Pietro Paolo Ubaldini, F. Perier, Francesco Albani, Philippe Gagliard, F. Ramanelli, Guido Reni, Dominic Zampieri e H. Rinaldi.

4 FERRARI, 1633.

5 SERAFINI, 2005.

6 SERAFINI, 2005.

7 SERAFINI, 2005.



Figura n.º 1 – Vaso de Flores. Gravura de Anna Maria Vaiani incluída na 1.ª edição do tratado *De Florum Cultura* de 1633
 Fonte: University of Delaware Library. Disponível em: <<http://www.lib.udel.edu/ud/spec/exhibits/hort/hortimages/ferrari.jpg>> [consult. 20 de Set. 2010].

manutenção e equipamento – e inclui sete gravuras com propostas para plantas de jardins, três gravuras com representações de instrumentos hortícolas e duas gravuras alegóricas. Um texto descritivo e analítico sobre algumas espécies de flores ocupa o *Liber Secundus*, tal como indica o título *Florum Notae*, assim como as dez gravuras que funcionam como ilustrações científicas sobre algumas espécies de flores descritas nos seus vários estágios de desenvolvimento e nas suas variantes. Na terceira parte ou *Liber Tertius*, vários capítulos explanam sobre o plantio de flores e seu cultivo – *Florum satus et educatio* – apresentando-se uma gravura com a planta do jardim de Ninfa de Francesco IV Caetani (duque de Sermoneta), duas gravuras com cenas alegóricas, uma gravura com um instrumento de jardim e quatro gravuras com ilustrações científicas de quatro espécies de plantas. A última parte da obra, o *Liber Quartus* intitulado *Florum usus et admiranda*, trata o uso e desfrute da beleza das flores, onde Giovanni B. Ferrari faz ilustrar o texto com gravuras que apresentam as suas propostas para a exibição decorativa das flores, bem como alguns suportes e dispositivos de aparato: entre as várias propostas estão jarras e colunas perfuradas para flores e ainda uma cápsula para transporte de flores – dispositivos representados com grande grau de detalhe de modo a ilustrar o funcionamento das peças. Para além destas gravuras são ainda incluídas seis ilustrações científicas sobre a espécie *rosa sinensis* (hibisco) nos seus vários estádios, ilustrando algumas variedades e mutações, e ainda as duas últimas cenas alegóricas do conjunto de sete que integram a obra da autoria de Johann Friedrich Greuter e Claude Mellan a partir de desenhos de Pietro da Cortona, Guido Reni e Andrea Sacchi.

Para o caso em estudo interessa particularmente a gravura de Anna Maria Vaiani presente na quarta e última parte da obra onde se faz representar uma jarra com flores, como ilustração de uma das propostas de apresentação ornamental de flores concebidas por Giovanni Battista Ferrari (Figura n.º 1). A gravura surge na página numerada com o número 421, estando bem identificada a sua autoria na primeira edição de 1633. A tipologia da sua composição enquadra-se no padrão verificado na azulejaria portuguesa: uma jarra com duas asas, com *bouquet* de flores dispostas em sentido radial a partir do bocal da jarra, colocada sobre um embasamento que faz elevar o motivo representado e também com a marcação de um eixo central (que na gravura de Anna Vaiani é discretamente assinalado pela linha do caule do narciso representado em posição central, a qual encontra prolongamento no caule desenhado em sombra de um segundo narciso que remata o cume do *bouquet*).

Esta fonte gráfica faz, assim, alargar o conjunto de referências visuais habitualmente consideradas no estudo do azulejo para o tema iconográfico em análise, ao mesmo tempo que a obra onde se insere revela um texto teórico fundamental para o entendimento iconológico do motivo do vaso florido enquanto objeto de deleite sobre a beleza das flores. Refletindo o gosto italiano na arte dos jardins, nas ornamentações florais em contextos privados e públicos (como a utilização das flores na arte efémera aplicada às celebrações religiosas ou a aplicação das flores para fins de bem-estar, caso do fabrico de essências para fins olfativos ou degustativos), a obra *De Florum Cultura* é muito mais que um manual de botânica dedicado ao cultivo de plantas ornamentais, assumindo-se também como objeto refinado que auxilia o cultivo da beleza, aspeto que reflete, em sua medida, o ambiente cultural do papado de Urbano VIII e a sua influência no fenómeno artístico.

2. As *albarradas* no azulejo português e sua contextualização no Barroco europeu

Com hipotética filiação na imagem oriental da *árvore da vida*⁸ saída de um vaso, as *albarradas* representadas isoladamente em painéis de azulejos portugueses aparecem a partir dos meados do século XVII constituindo um exemplo para essa datação os painéis da antiga capela das Almas da igreja matriz de Moura, datados de 1651, e também os painéis de azulejo colocados nas ilhargas de uma mesa de altar da igreja do antigo convento de Nossa Senhora da Esperança em Alcáçovas (Viana do Alentejo). Ligados a este último núcleo, são os painéis provenientes do desaparecido convento de Nossa Senhora da Esperança de Lisboa, hoje nas coleções do Museu Nacional do Azulejo (MNAz), Museu Nacional de Arqueologia (MNArq) e Museu Alberto Sampaio (MAS), sobre os quais João Pedro Monteiro⁹ propôs a associação do motivo do vaso florido a uma intenção simbólica conectada com a virtude teológica da Esperança pela ideia de vida eterna/ressurreição, numa associação cristológica, aproximada, portanto, à simbologia da *árvore da vida* no Oriente – interpretação que muito auxilia a leitura iconológica do tema em contextos sacros.

Enquanto natureza-morta floral, a descodificação do significado do vaso florido como tema autónomo é contaminada por alguma “fluidez de interpretação”¹⁰, estando-lhe associada várias ideias que vão desde a dimensão científica da natureza-morta (no sentido da pura abordagem da taxonomia botânica dentro da perspectiva universal da história natural) à complexidade da visão das flores como amostras de um mundo natural carregado de significados ocultos¹¹.

Embora não descartando a influência oriental na inclusão deste motivo na gramática ornamental utilizada pela azulejaria portuguesa seiscentista, procurando entender o lugar do valor decorativo da *albarrada* no contexto da construção de ambientes de aparato do Barroco português, a nossa leitura não esquece a associação ao contexto das mentalidades que acompanhou aquele fenómeno artístico, numa dimensão europeia, lembrando os conceitos de *vanitas* e *antivanitas*.

Sendo comum na época a cultura da imagem simbólica, alegórica e emblemática, o potencial metafórico da imagem do vaso florido – como representação da condição natural das flores (com um ciclo de vida breve) associada às noções de fragilidade e brevidade da vida terrena e sua natureza ilusória – poderá ser uma via a ter em conta no entendimento da sua popularidade enquanto tema autónomo. Exemplo bem representativo é o sucesso da série *Polyptolon de Flore* de Johann Theodor de Bry, datada de ca. 1590, executada a partir de

8 Enquanto símbolo da imortalidade, centro onde tudo teve o seu princípio, origem e eterna renovação do Cosmos. No cristianismo com correspondência cosmogónica à árvore da cruz, por meio da qual Cristo foi crucificado no centro do Mundo, e logo, associando-se a morte de Cristo como fonte de nova vida (MONTEIRO, 1994: 45-46; MECO, 1989: 152, 213).

9 MONTEIRO, 1991.

10 CHERRY, 2010a: 26.

11 CHERRY, 2010a: 29.

pinturas do artista flamengo Jacob Kempener e constituída por seis gravuras com divisas sobre o tema do efémero¹² associado ao deleite das flores onde se representam isoladamente seis vasos floridos, com diferentes espécies de flores, acompanhados por insetos. O êxito desta série – ao originar outras sucedâneas, da autoria de artistas como Johann Sadeler (ca.1600), Pietro Paolo Tozzi (ca.1596-1627) e J. Messenger (ca.1620) – é, portanto, um dado fundamental para o entendimento do motivo do vaso de flores inserido no conjunto dos códigos imagéticos associados ao conceito de *vanitas* do Barroco.

Também a *antivanitas* poderá ser outra via de interpretação associada ao vaso florido representado enquanto tema autónomo. Para esta perspetiva, temos em conta a ideia do poder da imagem, cristalizada na obra de arte, na vitória sobre o tempo, e também, por outro lado, a ideia do prazer no deleite da beleza natural das flores – enquanto elogio à vida – de que são exemplo as finalidades principais do tratado *De Florum Cultura*, presentemente em abordagem, e atrás focadas.

Antecipando a larga difusão e popularidade do motivo da jarra florida alcançada no século XVII, já em gravuras de carácter ornamental da escola flamenga do século XVI se observa esse motivo por entre o léxico formal das composições de *grotesche*. Na dimensão ornamental a sua divulgação faz-se pela circulação de gravuras que colocam o vaso-jarra florida como motivo central individualizado, ou em séries gravadas ou livros ilustrados que incluem na gramática decorativa esse motivo como elemento acessório combinado com outras componentes formais em enquadramentos de cenas narrativas¹³. Não só na gravura mas também na pintura quinhentista, a albarrada propriamente dita – peça cerâmica destinada a conter flores e assumindo a forma de jarra bojuda com duas asas – surge integrada em cenas narrativas de temática religiosa como no caso da iconografia da Anunciação do Senhor, constituindo um dos seus mais constantes atributos iconográficos¹⁴.

Enquanto motivo autónomo, a *albarrada – florero, vasi di fiori, flowerpot, bloemvaas, blumensträuße* – afirmar-se-á no mercado artístico europeu entre os séculos XVII e XVIII como bem testemunha a datação dilatada de várias séries gravadas incidentes no tema, assim como a dispersão de obras pictóricas saídas do pincel de artistas de vários pontos da Europa¹⁵ representando como motivo principal vasos-jarras-cestos de flores. A propagação deste tema por via da gravura estará definitivamente assumida em pleno século XVII e alargar-se-á pela centúria seguinte como testemunha o trabalho de vários artistas gravadores como: William Altzenback na série *Folge von Blumenstrauben mit darstellungen der fünf sinne* datada de ca. 1668-1680; o holandês Carel Allard (1648-1709) em gravuras datadas de ca. 1660-1709; ou Henry Fletcher na série *The Twelve Months of Flowers* (a partir de pinturas de Pieter Casteels) de 1730. Também na pintura do século XVIII é reconhecível a persistência do motivo do vaso-jarra de flores trabalhado enquanto tema autónomo, prendendo,

12 Gv. 1 – *Flos speculum vitae modo verna et interat aura*; Gv. 2 – *Floris imago fugax rapidi nos ad monit aeri*; Gv. 3 – *Flori par invenis tener est crescentibus annis*; Gv. 4 – *Florem si ostendet feret ipso tempore fructum*; Gv. 5 – *O flos sic verna iuvenili aetate pudorem*; Gv. 6 – *A flore accipias honeste vivere discas*. Tradução livre: Gv. 1 – A flor espelha a vida, desponta e morre ao ar; Gv. 2 – A fugacidade da presença da flor alerta para a efemeridade da vida; Gv. 3 – As flores são como a juventude no desponatar da vida; Gv. 4 – Tal como a flor teremos frutos a bom tempo; Gv. 5 – Ó flor como floresces timidamente o pudor da juventude; Gv. 6 – A flor ensina a viver honestamente.

13 Alguns exemplos: Gravura ornamental (*tondo*) atribuída a Abraham de Bruyn (escola flamenga), datada de ca.1580-1600 e pertencente à coleção do British Museum; Gravura representando um vaso florido da série *Floregium* (constituída por 24 gravuras sobre flores) da autoria de Adriaen Collaert, ca.1587-1589; várias gravuras da série *Archetypa studiaque* de Jacob Hoefnagel e Joris Hoefnagel, datada de 1592; várias gravuras da série *Orament designs with portraits of Kings and Heroes* gravada por Nicolaas de Bruyn e publicada por Ahasuerus van Londerseel em Antuérpia, no ano de 1594; Gravura do frontispício da série *Volatiliun Varii Generis Effigies*, série de 12 gravuras de Nicolaas de Bruyn, publicada por Carel Allard em Amsterdão, datada de 1594 (reeditada mais tarde entre 1663-1709).

14 CASIMIRO, 2004: 1979-1990.

15 A título de exemplo: no Norte de Europa, nomeadamente nos Países Baixos, temos Ambrosius I Bosschaert (1573-1621) como um dos mais fecundos pintores de flores; a Sul, olhando a produção do *Siglo de Oro* espanhol, constata-se que o motivo do *florero* foi abundantemente trabalhado sendo exemplo as obras de artistas como Juan Sánchez Cotán (1560-1627), Diego Valentín Díaz (1586-1660), Juan Van der Hamen (1596-1631), Juan de Espinosa (1605/1610-1671), Tomás Hiepes (1610-1674), Juan Fernández, el Labrador (activo entre 1629 e 1636), Juan de Arellano (1614-1676), Bartolomé Pérez (1634-1698), Gabriel de la Corte (1648-1694) presentes em colecções privadas e em museus (CHERRY, 2010b: 99-107).

nomeadamente, a atenção do artista holandês Jan van Huysum (1682-1749) de quem são exemplos as várias obras identificadas como sua autoria como *Natureza-Morta com flores* de 1723 da coleção do Rijksmuseum, *Bouquet de flores em urna*, de 1724, e pertencente ao Los Angeles County Museum of Art ou *Vaso de flores em nicho*, obra datada de ca. 1720-1740, da coleção do Museu do Louvre.

Entrando no campo da azulejaria – e considerando uma das produções com maior afinidade com a produção portuguesa – temos também na azulejaria holandesa o motivo do vaso florido a surgir abundantemente na produção azulejar holandesa seiscentista de figura avulsa, enquanto painéis de azulejos com a representação exclusiva deste motivo apenas se tornam comuns já em pleno século XVIII. Confirmando a influência da gravura no azulejo holandês, Hans Van Lemmen divulgou uma estampa de Carel Allard (1648-1709) – gravador holandês de Amsterdão – como matriz gráfica evidente para um painel de azulejos setecentista proveniente da fachada de uma olaria de Roterdão¹⁶. Na mesma linha de investigação, também Wilhelm Joliet se dedicou ao estudo das *albarradas* presentes no palácio de Augustusburg, sistematizando-as por tipologias e propondo algumas fontes gráficas¹⁷, bem como esclareceu a datação dos azulejos de vasos floridos, atribuídos à produção de Roterdão, do Trianon de Porcelaine, do Château de Rambouillet, do orfanato de Sommelsdijk e do pavilhão de Amalienburg no complexo de Nymphenburg em Munique, situando as peças na década de 1720, a partir da datação das fontes gravadas¹⁸.

No contexto da azulejaria portuguesa, o vaso-jarra-cesto florido representado de forma autónoma, enquanto elemento extraído dos motivos ornamentais divulgados pela gravura europeia de finais de Quinhentos e inícios de Seiscentos de origem flamenga¹⁹, surge pioneiramente no núcleo azulejar, datado de 1651, da Igreja Matriz de São João Baptista de Moura, atrás referido. No igualmente já mencionado núcleo azulejar da igreja do Convento de Nossa Senhora da Esperança de Alcáçovas (Viana do Alentejo) o motivo da *albarrada* revela-se também independente no revestimento azulejar aplicado nas ilhargas de um frontal de altar em azulejo e ainda nos painéis do vão de uma janela do corpo da igreja. Para estes últimos painéis – com grandes afinidades formais com os painéis já citados da coleção do MNAz, MNArq e MAS, provenientes do Convento de Nossa Senhora da Esperança de Lisboa²⁰ – apurou-se a influência do vaso florido representado numa gravura de J. Picquet Jr.²¹, datada entre 1620-1650, pertencente à Biblioteca Nacional de Lisboa e inserida no álbum de modelos ornamentais proveniente do antigo Convento de Nossa Senhora da Graça de Lisboa, no qual se inclui também a série *Raccolta di vasi diversi* da autoria do artista florentino Stefano della Bella, datada de ca. 1640. Também a decoração ornamental do revestimento azulejar Capela de Santo Amaro de Lisboa, datado de ca. 1670-1680, é outro exemplo da utilização do motivo do vaso e cesta florida em painéis autónomos, ora ladeados por pavões, ora com as asas das cestas encadeadas com enrolamentos de acantos (de desenho de nítida influência dos *grottesche*) pontuados por aves, anjos e insetos.

Conhecendo-se o ensaio compositivo realizado no revestimento azulejar da Capela de Nossa Senhora da Redenção da Quinta da Fonte do Anjo no concelho de Palmela (núcleo datado de 1665-1670)²² será, contudo, na transição de Seiscentos para Setecentos que a *albarrada* se assumirá definitivamente na azulejaria portuguesa como motivo decorativo primordial em composições ornamentais seriadas de desenvolvimento linear (a partir de um módulo de repetição), presentes quer na arquitetura religiosa quer na arquitetura civil. Se a pro-

16 VAN LEMMEN, 1994.

17 JOLIET, s.d..

18 JOLIET, 1999; 2009.

19 MECO, 1989: 152, 213.

20 MONTEIRO, 1991: 33-43; MATOS, 2009: 52.

21 Artista francês que se poderá associar a Jean Picquet com obra gravada conhecida para cartografia francesa seiscentista e também para retrato, activo entre 1620-1650 (MEYER, 2000: 28-29).

22 SIMÕES, 1997: I, 198; II, 197.

dução de Lisboa se mostra profícua em variantes para um mesmo motivo, prolongando a sua utilização até à década de 1730, as olarias de Coimbra acompanham a tendência e irão também integrar o vaso florido no seu reportório de soluções para painéis ornamentais, conhecendo-se os primeiros exemplares para 1701-1702, assimilando a alteração do cromatismo que fez vingar o azul como cor exclusiva e dominante na produção azulejar portuguesa para a primeira metade de Setecentos.

3. Identificação tipológica do vaso florido na azulejaria setecentista de fabrico coimbrão

Aliando o carácter ornamental à funcionalidade desejada a um produto de produção em série que se quer infalível na sua adaptação ao assentamento em espaços de diversas características arquitetónicas, as composições das *albarradas* setecentistas conhecidas para Coimbra distinguem-se das de Lisboa pela irreverência de alguns elementos formais introduzidos e seu desenho ingénuo, sendo aspeto comum nas várias tipologias aqui identificadas para as olarias coimbrãs a apresentação simétrica do *bouquet* colocado numa jarra ou vaso decorados com motivos de *grotesche* de gosto quinhentista.

Sobre a importância da simetria nas composições de vasos floridos da azulejaria de Coimbra é de ressaltar que, enquanto composições em série que tomam o módulo repetitivo como chave da sua organização, a existência de um eixo central bem definido facilita o desenvolvimento e a articulação das várias unidades que compõem esse módulo, tendo como objetivo derradeiro o equilíbrio compositivo advindo da simetria perfeita desenhada a partir desse eixo.

A partir das várias amostras inventariadas até à data para a produção azulejar das olarias coimbrãs, é possível estabelecer uma proposta tipológica para a representação do motivo da jarra-vaso florido nas composições azulejares de carácter ornamental. Partindo do exemplo compositivo mais difundido por aquele centro cerâmico e para o qual é possível uma datação com base documental, várias tipologias são identificáveis sendo até plausível uma leitura evolutiva das formas através desse quadro tipológico (Quadro em anexo). As cinco tipologias apuradas, juntamente com algumas variantes conhecidas, revelam como a apropriação do motivo do vaso florido se desenvolveu na azulejaria produzida nas décadas iniciais de Setecentos em Coimbra.

Para além do efeito explosivo do *bouquet* de flores ser uma constante em todas as tipologias e suas variantes, surgindo mais ou menos contido consoante a dimensão do módulo de repetição, constata-se uma evolução da colocação do motivo no espaço compositivo com intenção ilusionista pela inclusão, verificada nas várias tipologias, da representação de um elemento que serve de supedâneo para a elevação da jarra. Esse elemento de elevação e projeção vertical do vaso florido varia desde a simulação de um montículo, observado nas Tipologias I e II, até à representação de um elemento arquitetónico de matriz clássica sobre o qual descansa a *albarrada*, observado na Tipologia IV e variantes, onde se sugere um plano horizontal projetado para o fundo de modo a conferir profundidade à composição e ao próprio motivo representado, realçando a folhagem e a diversidade de flores.

Globalmente, nas cinco tipologias o efeito da composição é estático, quase geométrico na marcação bem vincada do eixo central, cuja axialidade é denunciada pela sequência da presença do jarro e de flores, representadas frontalmente, colocados na mesma linha. A disposição do *bouquet* é muito formal e presa à distribuição radial das diversas espécies representadas, cujas flores encontram igual correspondência à esquerda e à direita da composição. É também manifesta alguma limitação na capacidade descritiva no que toca à variedade de espécies de flores representada: se a diversidade observada poderá apontar o recurso a um *florilégio*, a dificuldade na sua identificação concreta por parte do observador aponta, eventualmente, os limites técnicos do pintor de azulejo ao nível do desenho ou a sua irreverência criativa ao ultrapassar a fonte gráfica gerando formas híbridas, não existentes na natureza, fruto apenas da sua imaginação.

Sobre a datação destas tipologias, ao associar estes produtos à oficina de Agostinho de Paiva (†1734) cuja atividade em Coimbra é conhecida documentalmente para a década final do século XVII e primeiras décadas do século seguinte, conseguimos um balizamento aproximado para algumas das peças que subsistem *in situ* em vários monumentos de Coimbra e sua região.

A Tipologia I – cuja variante la foi aplicada na galeria superior do claustro dos Gerais da Universidade de Coimbra e se encontra documentalmente datada²³ – situar-se-á nos primeiros anos de 1700, observando-se dispersa por edifícios da cidade e região, como alguns edifícios religiosos de arquitetura paroquial e monástico-conventual, constituindo exemplos a Capela de Nossa Senhora da Conceição de Buarcos (Figueira da Foz), alguns colégios das ordens religiosas em Coimbra²⁴ e também o convento de Santa-Clara-a-Nova. Saída da *tenda de olaria* de Agostinho de Paiva (†1734), esta tipologia surge representada em várias sequências de composições ornamentais, a saber: 1) sem intervalos, como no claustro imperfeito do Colégio de Santo Agostinho de Coimbra; 2) separados por azulejos brancos, na variante la, caso da galeria superior do claustro dos Gerais; 3) separados por balaústres, caso do átrio da livraria do Colégio do Carmo; 4) alternando com balaústres e meninos com cornucópias, como se verifica no átrio da portaria do Colégio da Graça²⁵.

Para a Tipologia II a datação será aproximada à Tipologia I dado que a documentação aponta os anos à volta de 1700 para a sua produção, também fruto da dupla Agostinho de Paiva (†1734) / José de Gois (†1731) – tal como confirmam também as semelhanças formais com a primeira tipologia descrita –, sendo observável no revestimento azulejar da Sala do Exame Privado²⁶ da Universidade de Coimbra, conhecendo-se ainda a sua existência na Quinta da Copeira, nos arredores da cidade do Mondego, aplicada no revestimento azulejar do espaldar de uma fonte.

Visível nos casos dos revestimentos do claustro e corredor (lado da Santa Casa da Misericórdia de Coimbra) do Colégio de Santo Agostinho e claustro da Sé de Viseu, a Tipologia III datará de ca. 1720-1724 e é mais um produto da olaria de Agostinho de Paiva como indicam os dados documentais²⁷ e sugerem algumas das afinidades técnicas e formais observáveis nesta tipologia em comparação com as anteriores.

Para as restantes duas tipologias – Tipologia IV e V – não foi, até ao momento, possível apurar uma datação segura, devido à ausência documental para qualquer um dos núcleos azulejares onde se encontram *in situ*. Contamos com o desenvolvimento da nossa investigação de doutoramento²⁸, presentemente em curso, poder esclarecer a sua cronologia.

As tipologias agora identificadas para a representação do motivo da *albarrada* no azulejo setecentista de Coimbra, com as mais variadas formas e em distintos contextos, demonstram como as oficinas da cidade do Mondego foram férteis na criação de soluções decorativas originais e versáteis na sua aplicação, sendo plausível que a apropriação da matriz gravada se fez de forma inventiva pela fusão de distintas referências visuais entre as quais acreditamos não ter sido estranha a que em especial nos dedicamos neste estudo.

23 O fornecimento dos azulejos para a segunda fase da obra dos Gerais Novos está documentado para 1702 para Agostinho de Paiva (†1734) ficando o mestre ladrilhador José de Gois (†1731) responsável pelo seu assentamento (CORREIA, 1946:146).

24 SANTOS, 2007: 154-165.

25 SANTOS, 2007: 156.

26 Entre 1700 e 1702, o *ladrilhador* e *mestre de azulejo* José de Gois (†1731), em parceria com Agostinho de Paiva (†1734) *pintor de azulejo*, surgem na obra da Sala do Exame Privado (CORREIA, 1946:152-154).

27 De acordo com a documentação relativa à intervenção da parceria constituída pelo *oleiro* Agostinho de Paiva (†1734), o *azulejador* José de Gois (†1731) e o *pintor* Manuel da Silva (ativo em Coimbra entre 1710 e 1735) para as obras de azulejaria da Sé de Viseu, recolhida por Santos Simões no Arquivo do Museu Grão Vasco (SIMÕES, 1979: 127-128).

28 Investigação dedicada ao tema *Azulejaria de Fabrico Coimbra (Séculos XVII-XVIII)*. *Cronologia-Artistas-Iconografia* desenvolvida no âmbito do doutoramento em História da Arte Portuguesa, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, sob a orientação do professor doutor Manuel Joaquim Moreira da Rocha.

Embora a manutenção da forma da jarra nas várias tipologias sugira o recurso a uma mesma fonte impressa, as fórmulas aplicadas revelam-se independentes de uma colagem ao protótipo italiano em análise ou aos conhecidos e já mencionados protótipos flamengos, observando-se soluções que parecem miscigenadas a partir de diferentes fontes gravadas. Deste modo, do confronto entre a gravura seiscentista de Anna Maria Vaiani e as tipologias compositivas dos painéis de azulejo de vasos floridos da produção coimbrã realçamos: 1) a característica similar de se verificar que a elaboração ornamental das jarras quase anula o efeito do *bouquet* de flores; 2) o mesmo tipo de desenho das asas das jarras, em «S» (sobretudo nas primeiras três tipologias); 3) a inclusão de acantos ao nível do bojo (em especial a Tipologia IV e derivadas); 4) a utilização do elemento simbólico da serpente (símbolo do terreno e da matéria) como ornamento suplementar da decoração da jarra (na gravura de Anna Maria Vaiani estão serpentes enroladas às asas, caindo na Tipologia V para o pé, contornando o seu perfil e apoiando as cabeças sobre o plinto arquitetónico trabalhado).



Considerações Finais





Do conjunto de fontes iconográficas conhecidas ao serviço da difusão do vaso-jarra florido como motivo principal em composições de pendor ornamental, e em especial na azulejaria portuguesa seiscentista, o tratado em abordagem e em particular a gravura de Anna Maria Vaiani apresentam-se neste estudo como proposta a adicionar às fontes conhecidas, desta feita direcionada especificamente para uma indagação junto da esfera da matriz italiana e sua influência na arte europeia.


A representação do vaso-jarra florida da gravura de Anna Maria Vaiani, datada de 1633, vai ao encontro do verificado para a figuração do mesmo motivo na gramática ornamental utilizada para a azulejaria barroca portuguesa – jarra asada, elevada sobre embasamento, com *bouquet* de flores com a disposição dos elementos vegetalistas em sentido radial a partir do bocal da jarra que marca o eixo central e axial da composição – constituindo alguns espécimes da produção setecentista de Coimbra exemplos úteis a confrontar com essa fonte gráfica.

Quadro

**Síntese descritiva das tipologias de vasos floridos setecentistas
da produção azulejar de Coimbra**

| | | |
|---------------------|---|--|
| TIPOLOGIA I | <p>MÓDULO: 9x6</p> <p>ELEMENTOS DA COMPOSIÇÃO</p> <p>Tipo de jarra: jarra com duas asas</p> <p>Organização do bouquet: bouquet largo de efeito explosivo à saída do bocal, com folhagem e três flores representadas de frente colocadas no seu eixo axial, a partir do qual se distribuem em sentido radial mais flores de diferentes espécies</p> <p>Elementos complementares: dois papagaios colocados a ladear a <i>albarrada</i>, representados a três quartos, com uma das asas levantada como que apontando a jarra e com a cabeça de perfil virada para fora com o bico a erguer uma ramagem contra-curvada florida; dois pássaros em voo colocados a cada lado do bouquet na zona de remate com as cabeças inclinadas para baixo</p> <p>Base: sugestão de monte pronunciado como supedâneo da jarra</p> <p>LOCALIZAÇÃO: Col. N.ª Sr.ª Carmo; Col. N.ª Sr.ª Graça; Col. Sto. Agostinho; Cap. N.ª Sr.ª da Conceição (Buarcos); Conv. Sta. Clara-Nova</p> |  |
| IIa | <p>MÓDULO: 9x6</p> <p>ELEMENTOS DA COMPOSIÇÃO</p> <p>Tipo de jarra: jarra com duas asas</p> <p>Organização do bouquet: <i>ver tipologia anterior</i></p> <p>Elementos complementares: dois papagaios colocados a ladear a <i>albarrada</i>, representados a três quartos, com uma das asas levantada como que apontando a jarra e com a cabeça de perfil virada para fora com o bico a segurar um pequeno elemento vegetal</p> <p>Base: <i>ver tipologia anterior</i></p> <p>LOCALIZAÇÃO: Claustro dos Gerais /Universidade de Coimbra</p> | |
| TIPOLOGIA II | <p>MÓDULO: 7x4</p> <p>ELEMENTOS DA COMPOSIÇÃO</p> <p>Tipo de jarra: jarra com duas asas</p> <p>Organização do bouquet: bouquet estreito, mantendo o efeito explosivo à saída do bocal, com folhagem e duas flores, representadas de frente, no seu eixo axial, a partir do qual se distribuem em sentido radial mais flores de diferentes espécies</p> <p>Elementos complementares: dois mochos colocados a cada lado da <i>albarrada</i>, virados para fora, com o corpo de perfil e cabeça representada de frente</p> <p>Base: sugestão de monte pouco pronunciado como supedâneo da jarra</p> <p>LOCALIZAÇÃO: Sala do Exame Privado /Universidade de Coimbra; Fonte na Quinta da Copeira (Coimbra)</p> |  |

| | | |
|---------------|---|---|
| TIPOLOGIA III | <p>MÓDULO: 5x4</p> <p>ELEMENTOS DA COMPOSIÇÃO</p> <p>Tipo de jarra: jarra com duas asas e três carrancas, com flores na boca, colocadas ao nível do bojo</p> <p>Organização do bouquet: bouquet estreito, mantendo o efeito explosivo à saída do bocal, com folhagem e uma flor, representada de frente, colocada após uma fiada de folhas no eixo axial, a partir do qual se distribuem em sentido radial mais flores de diferentes espécies</p> <p>Elementos complementares: dois mochos de pernas altas colocados a cada lado da <i>albarrada</i>, voltados para fora, com o corpo de perfil e cabeça de frente</p> <p>Base: linha ondulada com elementos vegetalistas como enquadramento da jarra</p> <p>LOCALIZAÇÃO: Col. Sto. Agostinho; Sé de Viseu</p> |  |
| TIPOLOGIA IV | <p>MÓDULO: 6x3</p> <p>ELEMENTOS DA COMPOSIÇÃO</p> <p>Tipo de jarra: jarra com duas asas</p> <p>Organização do bouquet: bouquet estreito, de efeito explosivo muito contido à saída do bocal, com folhagem e uma flor colocada logo acima do bocal no seu eixo axial, a partir do qual se distribuem em sentido radial mais flores de diferentes espécies</p> <p>Elementos complementares: duas elegantes aves de crista, com uma das patas recolhida, colocadas a cada lado da <i>albarrada</i> em posição diagonal, voltadas para dentro e com a cabeça representada de perfil, inclinada para fora, com o bico aberto</p> <p>Base: elemento arquitetónico de perfil clássico com sugestão de profundidade na representação perspética do plano horizontal onde descansa a jarra</p> <p>LOCALIZAÇÃO: Colégio Sto. António da Pedreira; Colégio Sto. Agostinho (desaparecidos)</p> |  |
| IVa | <p>MÓDULO: 6x3</p> <p>ELEMENTOS DA COMPOSIÇÃO</p> <p>Tipo de jarra: jarra com duas asas a partir das quais pendem dois elementos fitomórficos</p> <p>Organização do bouquet: ver tipologia anterior</p> <p>Elementos complementares: sem elementos complementares</p> <p>Base: ver tipologia anterior</p> <p>LOCALIZAÇÃO: Colégio N.ª Sr.ª Graça</p> |  |
| IVb | <p>MÓDULO: 6x2</p> <p>ELEMENTOS DA COMPOSIÇÃO</p> <p>Tipo de jarra: jarra sem asas</p> <p>Organização do bouquet: ver tipologia IV</p> <p>Elementos complementares: sem elementos complementares</p> <p>Base: ver tipologia IV</p> <p>LOCALIZAÇÃO: Colégio N.ª Sr.ª Carmo</p> |  |

| | | |
|--------------------|--|--|
| TIPOLOGIA V | <p>MÓDULO: 8x4</p> <p>ELEMENTOS DA COMPOSIÇÃO</p> <p>Tipo de jarra: jarra com duas asas, a partir das quais pendem dois elementos fitomórficos, de bojo pronunciado com pintura a esponjado e decoração vegetalista abundante e com duas criaturas semelhantes a tritões colocadas ao nível do pé</p> <p>Organização do bouquet: bouquet estreito com folhagem reduzida e duas flores, representadas de frente, logo acima do bocal colocadas no seu eixo axial, a partir do qual se distribuem em sentido radial mais flores em vários tamanhos e espécies</p> <p>Elementos complementares: sem elementos complementares</p> <p>Base: como supedâneo da jarra desenha-se um elemento arquitetónico de matriz clássica, representado em perspetiva frontal, guarnecido com decoração vegetalista</p> <p>LOCALIZAÇÃO: Colégio N.ª Sr.ª Graça</p> |  |
|--------------------|--|--|

Bibliografia

- CASIMIRO, Luís Alberto Esteves dos Santos, 2004 – *A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa (1500-1550). Análise Geométrica, Iconográfica e Significado Iconológico*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2 vols. (tese de doutoramento em História da Arte).
- CORREIA, Vergílio, 1946 – *Obras*. Coimbra: Imprensa da Universidade, vol.1.
- CHERRY, Peter, 2010a – “A perspectiva das coisas. Dois séculos de natureza-morta na Europa” in CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO – *A Perspectiva das Coisas. A Natureza-Morta na Europa. Primeira Parte: Séculos XVII-XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p.13-43.
- CHERRY, Peter, 2010b – “A Idade de Ouro da pintura de natureza-morta em Espanha e Itália” in CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO – *A Perspectiva das Coisas. A Natureza-Morta na Europa. Primeira Parte: Séculos XVII-XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 69-117.
- FERRARI, Giovanni Battista, 1633 – *De Florum Cultura libri IV*. Rome: excudebat Stephanus Paulinus.
- JAGER, Ingrid de; SCHADEE, Nora (coord.), 2009 – *Tegels uit Rotterdam (1609-1866)*. S.l.: Uitgeverij Aprilis/Historisch Museum Rotterdam.
- JOLIET, Wilhelm, s.d. – “Rotterdamse Blumenstücke” *im Sommerspeisesaal der UNESCO Welterbestätte Schloss Augustusburg in Brühl*. Disponível em: <http://www.tegels-uitrotterdam.com/blumenstuecke_augustusburg_bruehl.html> [consult. 13 de Out. 2010].
- JOLIET, Wilhelm, 1999 – “De Haan en de Papegaai op Bloemvaastableaus”. *Tegel*. S.l.: Nederlands Tegelmuseum, n.º 27, p. 22-31.
- JOLIET, Wilhelm, 2009 – “Tegels voor de Keurvorst” in JAGER, Ingrid de; SCHADEE, Nora (coord.) – *Tegels uit Rotterdam (1609-1866)*. S.l.: Uitgeverij Aprilis/Historisch Museum Rotterdam, p. 178-202.
- MATOS, Maria Antónia Pinto de, 2009 – *Azulejos. Obras do Museu Nacional do Azulejo*. Paris: Editions Chandeigne.
- MECO, José, 1989 – *O Azulejo em Portugal*. Lisboa: Alfa.
- MEYER, Véronique, 2000 – “Un auteur du XVIIe siècle et l’illustration de ses livres: Jean Puget de La Serre (1595-1665)”. *Bibliothèque de l’école des chartes*. S.l.: Société de l’École des chartes, Tomo 158, p. 27-53. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bec_0373-6237_2000_num_158_1_451015> [consult. 10 de Nov. de 2010].
- MONTEIRO, João Pedro, 1991 – “Os vasos floridos do Convento de Nossa Senhora da Esperança em Lisboa”. *Azulejo*. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, n.º 1, p. 33-43.
- MONTEIRO, João Pedro, 1994 – “A influência oriental na cerâmica portuguesa do Século XVII” in MATOS, M. Antónia Pinto de; MONTEIRO, João Pedro – *A Influência Oriental na Cerâmica Portuguesa do Século XVII*. Lisboa: Lisboa Capital Europeia da Cultura 94, p. 19-55.
- SANTOS, Diana Gonçalves dos, 2007 – *Azulejaria dos Séculos XVII e XVIII na Arquitectura dos Colégios das Ordens Religiosas em Coimbra*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto (dissertação de mestrado em História da Arte em Portugal).
- SERAFINI, Cristiana, 2005 – *Arte, scienza e diletto nella Roma di Urbano VIII: il trattato De Florum Cultura di Giovanni Battista Ferrari S.I. (1583-1655). Una fonte per il giardino italiano*. Roma: Università degli Studi di Roma La Sapienza (tesi di laurea).
- SIMÕES, J. M. dos Santos, 1997 [1971] – *Azulejaria em Portugal no Século XVII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Tomos 1 e 2.
- SIMÕES, João Miguel dos Santos, 1979 – *Azulejaria em Portugal no Século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- TAPIE, Alain, 2000 – *Sens cache des fleurs. symbolique et botanique dans la peinture du XVIIe siècle*. Paris: Adam Biro.
- VAN LEMMEN, Hans, 1994 – “The De Bloempot Tile Factory Sign in Rotterdam”. *Glazed expressions, the Magazine of TACS, the Tiles and Architectural Ceramics Society*. S.l.: Tiles and Architectural Ceramics Society, n.º 29.



Regularidade e civilidade nas vilas e cidades luso-brasileiras: uma contribuição ao estudo dos espaços públicos

Marcelo Almeida Oliveira

Para melhor conduzir o assunto deste artigo, começamos a examiná-lo a partir do binômio privado e público, o que nos ajuda, inclusive, a balizar e a compreender o surgimento dos espaços abertos de uso coletivo em algumas das principais cidades coloniais brasileiras, nos finais do século XVIII e nas primeiras décadas do XIX.

O quadro que apresenta remete-nos a um contexto de sociabilidade restrita, polarizada entre o domicílio, a rua e a igreja. No domínio da moradia, jardins, hortas e pomares favoreciam o estreitamento dos laços de convívio ou mesmo o conhecimento dos atributos da natureza de cada sítio. Tais locais costumavam reunir condições satisfatórias à estadia. Eram lugares de apazibilidade. São dados que nos levam a refletir sobre a preferência das elites em passar temporadas em suas casas de campo, nos arrabaldes dos aglomerados urbanos, onde as dimensões dos terrenos eram bem maiores do que as daqueles localizados no interior da malha urbana, proporcionando uma maior privacidade a seus proprietários.

Compreender esses traços é importante para a avaliação de uma das questões que mais intrigava os viajantes estrangeiros ao visitarem o Brasil no século XIX, ou seja, o constante abandono dos espaços públicos, em específico, dos Jardins Botânicos e dos Passeios, lugares destinados a servir a uma minoria privilegiada da população. Numa perspectiva mais ampla, o aspecto considerado deve ser visto como um valor cultural, estritamente vinculado a costumes difundidos em Portugal continental, insular e ultramarino. De fato, no Reino, não constituía hábito da elite usufruir os espaços abertos públicos, tornando-se obsoletos. Nessa conjuntura, os Passeios, construídos a partir da segunda metade do século XVIII, surgem como lugares modernos que representavam aspirações de um novo tempo, segundo o ideário e o espírito empreendedor de certos administradores, responsáveis pelo desenvolvimento do urbanismo, tal como havia acontecido na metrópole¹.

Antes de nos determos em considerações relativas ao urbanismo em voga no século XVIII, evidenciamos alguns tipos de espaços abertos presentes nas cidades portuguesas, que nos remetem ao entendimento de lugares públicos. Destacavam-se em tais cidades o rossio, a rua, o largo/prça, além de certas pontes que, no Brasil, serviam de lugares para vivenciar o ócio. Em vez de restringirmos o tema estudado aos Setecentos, preferimos tratá-lo como parte de uma continuidade histórica, principalmente a partir do reinado de D. Manuel (1495-1521). Nessa época, em específico, o conceito de cidade passou a

1 TEIXEIRA, 2001: 556.

ser fundamentado em princípios estéticos, humanistas e simbólicos, associados à civilidade, coletivismo, ludicidade e utilitarismo².

Quanto à referida temática, ressaltamos o estudo de Manuel C. Teixeira e Margarida Valla sobre o urbanismo português. A obra considera o planejamento da urbe a partir do traçado regular vigente desde os séculos XIII e XIV até o XVIII, época em que predominavam concepções relativas ao *Iluminismo*. Cabe mencionar que o período compreendido entre os Quatrocentos e os Quinhentos correspondeu ao começo das experiências urbanísticas realizadas fora do Reino, embasadas em preceitos originados no Renascimento. Na transição para os Seiscentos, ao longo da administração filipina (1580-1640), ou mesmo após essa fase, seguida pela Restauração, sobressaíram-se as cidades fortificadas³.

Estabelecidos alguns marcos históricos que nos impõem limites diante da abrangência do tema pesquisado, podemos registrar informações mais específicas, a começar pelas ruas. O grande eixo estruturador da malha edificada, na maioria dos agrupamentos urbanos, foi a rua Direita. No geral, interligava o rossio à praça, que era estrategicamente centralizada em relação a vários pontos de interesse do tecido. No caso de lugares localizados em zonas litorâneas ou ribeirinhas, estava presente a conexão do referido eixo viário com o cais. Em diversas circunstâncias, a rua principal era paralela à faixa do mar ou do rio. Independentemente do modo como se encontrava implantada, tal via polarizava atividade comercial e serviços, gerando grande concentração urbana. Por vezes, podia haver mais de um eixo organizador no tecido das cidades⁴.

A partir dos séculos XIV e XV, destacamos a presença da rua Nova, que deve ser compreendida à semelhança da rua Direita. Porém, se comparada a outras vias, apresentava maior largura e regularidade, merecendo tratamento arquitetônico especial, executado com esmero e homogeneidade, o que a tornava distinta na urbe. Além disso, concebeu-se a rua Nova para concentrar não só atividades comerciais, feiras e mercados, antes restritas ao rossio, mas também manifestações culturais, em específico, associadas a eventos administrativos e ritos da Igreja⁵. A formalização desse espaço, a nosso ver, foi uma das primeiras experiências, na longa trajetória de realizações urbanísticas, que resultaram na elaboração das vilas planejadas no século XVIII.

Os rossios, por sua vez, constituíram locais de relevância na cidade portuguesa, em especial, a partir da Idade Média. Normalmente, situavam-se junto às muralhas, na saída principal, onde aconteciam as feiras e outros eventos de grande concentração popular. O caráter plurifuncional desses espaços podia ser identificado através das denominações a eles atribuídas, dentre elas, chãos ou largos da feira ou do mercado, sendo ainda designados de campos, pelo fato de serem contíguos a zonas agricultáveis, no aro das urbes⁶.

No Brasil, os rossios possibilitaram o desenvolvimento de atividades comunais, como: coleta de lenha, cultivo de produtos alimentares (ervas medicinais, frutas, legumes, plantas condimentares, verduras), pastagem para rebanhos. Em diversos momentos da colonização, houve demonstrações de zelo por parte das autoridades, tendo em vista o aproveitamento dos recursos naturais existentes nesses lugares, principalmente das árvores, aproveitadas na execução de obras públicas. Citamos o exemplo do que aconteceu em Ouro Preto, durante o século XVIII, quando foi requerida pelos construtores grande quantidade de madeira de lei por meio do corte de espécies nobres, como: braúna, canela preta, cangerana ou sucupira, jaracarándá vermelho e peroba⁷. O aproveitamento do potencial madeireiro, aliado à intensa busca do ouro na região, resultaram

2 TEIXEIRA, 2000c: 71-72; URBE, 1997: 41.

3 TEIXEIRA; VALLA, 1999: 24.

4 ROSSA, 2002: 223; TEIXEIRA; VALLA, 1999: 48-49; URBE, 1997: 41.

5 URBE, 1997: 41.

6 ROSSA, 2002: 222; URBE, 1997: 40-41.

7 VASCONCELLOS, 1956: 161.

na significativa transformação da paisagem, sobretudo ao redor da cidade. Consideravam-se os rossios ainda como ambientes aprazíveis e de passeio, costumeiramente arborizados.

Ressaltamos aqui similaridades entre a América portuguesa e a espanhola, onde os *ejidos*, equivalentes aos rossios, acabavam desempenhando funções semelhantes. Nesses locais, eram marcantes as *cañadas* que, além de funcionarem como caminhos por onde passavam os rebanhos, na divisa entre o campo e a cidade, foram tratadas como lugares privilegiados para a prática do lazer ou do recreio.

Levando-se em conta a expansão das cidades sobre os terrenos livres, nas cercanias, era comum os antigos rossios também cederem lugar às praças, como aconteceu no Reino, especialmente em Évora, com a criação da Praça do Giraldo⁸. No século XVI, o mesmo fenômeno ocorreu em Viana do Castelo, com o deslocamento do centro cívico da cidade muralhada para o Campo do Forno, na periferia⁹. Podem ser citados outros exemplos do gênero, mas o que importa observar é a crescente estruturação da cidade portuguesa a partir dos espaços abertos, que passaram a receber cada vez mais a atenção do poder público, o que ficou estabelecido desde o governo de D. Manuel.

No que diz respeito à cidade portuguesa, a fundação das praças Novas deve ser avaliada como estratégia de planejamento, que previa a organização de centralidades em zonas de expansão. Assim, na constituição do tecido urbano, sobressaía uma multiplicidade de espaços abertos, onde se exerciam atividades econômicas, militares, político-administrativas, recreativas, religiosas, distribuídas em vários pontos da malha edificada. Essa alternativa em termos de desenho permitia moldar com maior flexibilidade a forma urbana, se comparada ao modelo vigente na América espanhola, baseado no traçado de quadras regulares e na figura marcante da *Plaza Mayor*¹⁰.

Para exemplificarmos o procedimento adotado na realidade lusiada, ressaltamos as iniciativas propostas pelo arcebispo D. Diogo de Sousa (1505-1532), que visavam a fortalecer a imagem da cidade de Braga como sede do poder eclesástico. Na primeira metade dos Quinhentos, demarcaram-se vários campos, fora das muralhas, com símbolos e monumentos religiosos que acabaram orientando a expansão do tecido urbano. Dentre os campos existentes, das Carvalheiras, das Hortas e de São Miguel, dos Remédios, de São Tiago e da Vinha, sobressaía o de Sant'Ana, antigo rossio, que viria a tornar-se a atual Praça da República. Devemos notar que o emérito Arcebispo era homem informado dos fatos da época, relacionados possivelmente com o conhecimento de referências teóricas e obras arquitetônicas e urbanísticas do Renascimento italiano, o que certamente influenciou o quadro de decisões tomadas¹¹. Geralmente, esses novos espaços públicos encontravam-se em locais destacados do tecido urbano, facilmente percebidos e na confluência de diversos caminhos.

No conjunto das intervenções urbanas, as praças tornavam-se distintas em comparação com outras categorias de espaços abertos. Além de traduzirem uma intencionalidade simbólica através do desenho, eram estritamente marcadas pelo fechamento de seus respectivos conjuntos, por meio da ocupação urbana ao redor. No âmbito das grandes intervenções, destacaram-se os Paços de Concelho, criados em Portugal, nos séculos XVII e XVIII, como o Terreiro do Paço, em Lisboa, e a Praça de Vila Viçosa, defronte ao Paço Ducal¹². Tais obras buscavam aliar estética, racionalidade, regularidade e utilidade, para valorizar a cultura do poder.

Também ocorriam soluções menos complexas, do ponto de vista formal, à semelhança das intervenções ocorridas em Braga, no início do século XVI, o que já vinha acontecendo nas cidades medievais, desde os finais do século XV¹³. Nesse tipo de situação, era marcante a presença do edifício, seja da casa de Câmara, da Igreja Matriz

8 URBE, 1997: 40-41.

9 TEIXEIRA, 2000c: 84.

10 TEIXEIRA, 2000b: 11; TEIXEIRA, 2000c: 82.

11 TEIXEIRA, 2000c: 78-79.

12 URBE, 1997: 42.

13 TEIXEIRA, 2000b: 12.

ou da Misericórdia, em terrenos previamente selecionados para acolher o uso institucional. Os lugares onde se implantavam as referidas construções, conforme comentado, acabavam gerando novas centralidades, resultando na criação de praças e na polarização do crescimento urbano. Conhecer esse processo leva-nos a entender não só o ordenamento do próprio tecido, mas de várias categorias de espaços abertos de caráter público¹⁴.

No Brasil, esta temática foi alvo de estudos realizados por Nestor Goulart Reis Filho (1968) e Roberta Marx Delson (1979). Esses estudos estão relacionados à fundação de diversas aldeias, vilas e cidades, projetadas por engenheiros militares no século XVIII. A cidade desenhada, mesmo estando sujeita a influências de padrões construtivos de caráter erudito e vernacular, mostrava-se com identidade própria. Os conjuntos urbanos fundamentavam-se na relação entre componentes culturais e ecológicos, mantendo-se em sintonia com os sítios onde se assentavam. Independentemente do período, as intervenções efetuadas visavam a atender a demandas existentes, resultando, de acordo com José Luiz Mota Menezes¹⁵, em soluções mais ligadas à forma do que à fórmula. Nesse sentido, buscava-se adequar o desenho às condições impostas por fatores biofísicos.

Na maioria das vezes, nos povoados coloniais, salientamos que os espaços abertos resultavam do processo de ajuste da malha edificada às condições biofísicas de cada lugar. Mesmo com a fundação de certos núcleos, como o Terreiro de Jesus em Salvador, no século XVI, o de Belém do Pará e a praça central em São Luís do Maranhão, no século XVII, tomados como exceção devido à constituição prévia do traçado, ficou clara a noção de planejamento que sempre deixava brechas para a acomodação da forma urbana¹⁶. No entanto, é importante entender tais realizações não como acontecimentos isolados, mas como parte da continuidade dos preceitos estabelecidos pelo urbanismo português que, desde o século XIII, procurava se afirmar na prática dos traçados geométricos¹⁷. Nos Setecentos, esse quadro evoluiu com as vilas planejadas, cujas praças passaram a desempenhar papel estruturador no desenho dos aglomerados, o que nos ajuda a compreender a inserção dos Passeios Públicos no citado contexto¹⁸.

Nos primitivos assentamentos, os largos encontravam-se delineados sobretudo a partir da confluência ou do cruzamento de caminhos. Normalmente, situavam-se nas proximidades do cais ou de mercados ou ainda na vizinhança de edificações de caráter civil ou religioso. O termo “largo” já sugere uma certa indefinição relativa à forma do local assim designado, que se poderia transformar numa praça, no geral, de feição irregular. Tal como nas praças, nos largos exerciam-se atividades militares, político-administrativas, recreativas e religiosas¹⁹. Porém, nem sempre ficava evidenciado o caráter representativo e simbólico desses núcleos funcionais.

No conjunto de intervenções públicas ocorridas na cidade colonial, sobressaíam igualmente as pontes como locais de vivência coletiva. A partir da leitura de determinados relatos, evidencia-se o registro de uma ponte de pedra, edificada no varadouro de Olinda, sobre o rio Beberibe, na década de 1740. A informação apurada permite-nos entrever o modo como os transeuntes utilizavam a referida obra. Estruturada em arcadas, possuía bancos e cobertura para proporcionar descanso e recreio a seus utentes, equiparando-se a uma arquitetura de prazer²⁰.

A partir de fragmentos textuais, é possível compreender que algumas intervenções urbanísticas, consideradas estritamente utilitárias, poderiam representar algo mais. As pontes contribuíam igualmente para proporcionar e despertar consciência de sensações a respeito das zonas ribeirinhas, frequentemente notadas por predicados que expressavam alegria e fertilidade. Na vizinhança de tais lugares, cultivavam-se hortas, per-

14 Contudo, o termo “praça” deve ser compreendido com certa cautela, em específico, no Brasil. O estudo de Lilian Fessler Vaz sobre o Rio de Janeiro, no período colonial, vem reforçar essa questão, demonstrando que a referida categoria de espaço foi igualmente assimilada como adro, campo, jardim público, largo, rossio e terreiro (VAZ, 2000: 141).

15 MENEZES, 2002: 158-159; TEIXEIRA; VALLA, 1999: 215-216.

16 TEIXEIRA, 2000b: 14-15; TEIXEIRA, 2000c: 82.

17 TEIXEIRA; VALLA, 1999: 26.

18 GOMES, 2000: 204-205; TEIXEIRA, 2000b: 14-15; TEIXEIRA, 2000c: 83.

19 URBE, 1997: 39; VAZ, 2000: 146-151.

20 JABOTAM, 1761: 85.

cebidas à imagem de jardins. Isso vinha demonstrar o tipo de relação entre cultura e natureza vigente no meio urbano, baseado no apelo aos sentidos, possibilitando sempre novas experiências de ver o mundo. Assim, não nos parece mera coincidência a colocação de assentos em várias construções das cidades de Ouro Preto, São João Del Rey e do Rio de Janeiro, fato igualmente observado em Portugal.

Em Ouro Preto, edificaram-se tais obras particularmente entre os anos de 1740 e 1760. Ali, as pontes também foram implantadas para proporcionar lazer contemplativo, facilitando a apreciação da espacialidade existente na cidade²¹.

Há de se considerar também as pontes construídas sobre o rio da Carioca, no bairro das Laranjeiras, na cidade do Rio de Janeiro. Em frente a cada portão de chácara havia pequenas e belas pontes, com bancos revestidos de azulejos ou embrechados, que formavam “desenhos curiosíssimos”, segundo Adolfo Morales de Los Rios Filho²².

Em nome da “boa” ordem

A fim de contribuir com o conhecimento dos tipos de espaços abertos, devemos manter em vista a concepção das vilas planejadas durante o século XVIII, quando ocorreu a expansão da rede urbana brasileira. Nesse contexto, a vila setecentista, planejada em termos morfológicos, possuía características bem definidas. Sua forma era considerada a partir de regras implícitas no próprio traçado, organizada em quadrículas ortogonais, onde se destacava a praça como a estruturadora do tecido, conforme evidenciado por Manuel C. Teixeira²³.

É relevante comentar que se planejaram as novas vilas para serem “comunidades-modelo”, segundo premissões estabelecidas pelo Marquês de Pombal, especialmente a partir da segunda metade do século XVIII. A implantação dessas comunidades visava a estimular novos comportamentos, com o sentido de europeizar indígenas e outros moradores acostumados aos sertões. A estruturação de uma rede de pequenos núcleos urbanos também servia para respaldar o fortalecimento das noções de autoridade e ordem forjadas em várias regiões brasileiras. Utilizou-se a planificação como instrumento de controle político-administrativo²⁴.

Na oportunidade, ressaltamos as palavras do governador da Capitania de São Paulo (1766), Luís Antônio de Souza, o Marquês de Lavradio, para evidenciar a noção de cidade moderna, pensamento que refletia a preocupação com o ordenamento do espaço público:

Uma das coisas de que os países mais adiantados costumam cuidar atualmente é da simetria e harmonia das edificações que estão surgindo em cidades grandes e pequenas, de modo que, da sua aparência [disposição], resulte não só o conforto público, mas o prazer, com os quais as aglomerações se tornam mais atraentes e apropriadas, sabendo-se da boa ordem, com que essas edificações são dispostas, da disciplina e cultura de seus habitantes²⁵.

No século XVIII, era nítido o esforço da Coroa portuguesa na criação e na manutenção dos povoamentos no sertão brasileiro, como vinha acontecendo desde a década de 1740, quando se estabeleceram medidas administrativas para a regulamentação das novas vilas²⁶. Tendo em vista a vigência de legislação régia, é

21 A partir do ano de 1741, foi marcante a quantidade de obras públicas em Ouro Preto. Além de chafarizes e pontes, erguidos ao longo do principal caminho, executaram-se alinhamentos, correções e pavimentações no sistema viário (ANASTASIA *et al.*, 1999: 71; VASCONCELLOS, 1956: 114).

22 MORALES DE LOS RIOS FILHO, 2000: 124.

23 TEIXEIRA, 2000c: 83.

24 DELSON, 1997: 56, 62, 64, 69, 82.

25 BNRJ-RC – *Portaria que levou o Dr. Juiz de Fora quando foi para Santos*, fol. 67-68v. (DELSON, 1997: 73).

26 O Regimento de 1747, instituído pelo Ministro Alexandre de Gusmão, fazia parte do plano destinado ao povoamento da região sul, com a chegada de casais açorianos, em especial, nas terras do Rio Grande do Sul e de Santa Catarina. Estabeleceram-se as normas de ocupação segundo critérios de ordem e uniformidade, sendo priorizada, nos núcleos urbanos, a implantação de praça quadrada com 500 palmos (110m) de lado e a disposição de

possível perceber quais aspectos nortearam a gênese dos referidos núcleos, sobressaindo-se a organização dos tecidos a partir das praças, assim como sucedeu em algumas cidades do Reino, temática verificada nos estudos de José Manuel Fernandes sobre Lisboa, mais especificamente, a respeito do Rossio e do Terreiro do Paço, e na análise do traçado de Vila Real de Santo António, elaborada por Horta Correia²⁷.

Para melhor entendimento dos espaços abertos nas vilas planejadas, é necessário compreendermos o valor atribuído à cultura, que se tentava impor de todas as maneiras perante a natureza, tida como hostil ou selvagem. Essa ideia torna-se bastante clara nos procedimentos adotados por José Xavier Machado Monteiro, responsável pela Comarca de Porto Seguro (c.1768-?), na Bahia. Tal como outros administradores, esse governante seguiu o ideário da planificação e do crescimento urbano controlado, colocando-os em prática na fundação das comunidades de Portoalegre (c.1769), Prado (1772) e Vila Viçosa (1768)²⁸.

Nos lugares citados, notabilizava-se a padronização do desenho, concebido a partir da noção da “boa ordem”, que visava à difusão de costumes e hábitos civilizados nos sertões. Na estruturação dos núcleos planejados, destacamos dois tipos básicos de espaços públicos, aqueles que se apresentavam completamente organizados, segundo os princípios da ordem vigente, e os locais incultos, cuja cobertura vegetal era vista como “mato”. Essas acepções encontram-se nitidamente delineadas nos relatos de época, como na *Corografia Brasílica* (1817), elaborada pelo Padre Manuel Aires de Casal²⁹. No geral, tais narrativas demonstram haver receios em relação às florestas localizadas nas proximidades dos povoados, justificando a ocorrência de desmatamentos, como sucedeu na Comarca de Porto Seguro, mais especificamente, ao redor das comunidades recém-implantadas, numa “largura de dois tiros”. Segundo os preceitos divulgados nos Setecentos, a referida iniciativa “proporcionaria arejamento, aumentaria a área de pastagem e afastaria as onças, cobras e mosquitos”, conforme comentado anteriormente³⁰.

O desejo do homem de exercer controle sobre o espaço ao redor das aglomerações urbanas, muitas vezes acabava atribuindo um fundo de verdade às teorias que consideravam a natureza, em seu estado primitivo de floresta ou mata, prejudicial à saúde das populações, tornando-se premente sua domesticação para que fosse apreciada como um lugar útil. De acordo com Magnus Pereira, esse tipo de visão permeou o universo cultural português, servindo para orientar a política pombalina de criação das novas vilas nas colônias³¹. Aquela visão é exemplificada em relato do Morgado de Mateus, Capitão-General de São Paulo, D. Luís António de Souza (1772).

O [clima] sempre se costuma mostrar infesto e letal em todas as partes, adonde se fundam Povoações novas, pois mais ano menos ano vêm a experimentar rigorosas doenças, de que falece grande número de povoadores; enquanto as terras não se rompem, e os ares não se purificam com os fogos, com as criações de gado, que são muito úteis para este benefício, e com o costume que forma nova natureza³².

Com base nisso, fundaram-se diversas comunidades em locais com fartura de água, ares salutíferos e solos férteis, visando ao desenvolvimento da agricultura, atividade valorizada nas cidades coloniais como símbolo de beleza e civilidade. Nesses assentamentos, dentre os espaços abertos, sobressaíam-se alamedas,

ruas com não menos de 30 pés (9,14m) de largura, sobressaindo-se a demarcação dos quintais nas habitações, no intuito de promover a subsistência familiar (DELSON, 1997: 45).

27 GOMES, 2000: 217-218.

28 DELSON, 1997: 69-72.

29 CASAL, 1945-47: II, 84, 146-147, 179, 206.

30 AHU – *Relação individual do (...) Ouvidor da Capitania de Porto Seguro (...) desde o dia 3 de maio de 1767 ...* (DELSON, 1997: 72).

31 PEREIRA, 1999: [23].

32 PEREIRA, 2005: 135-136.

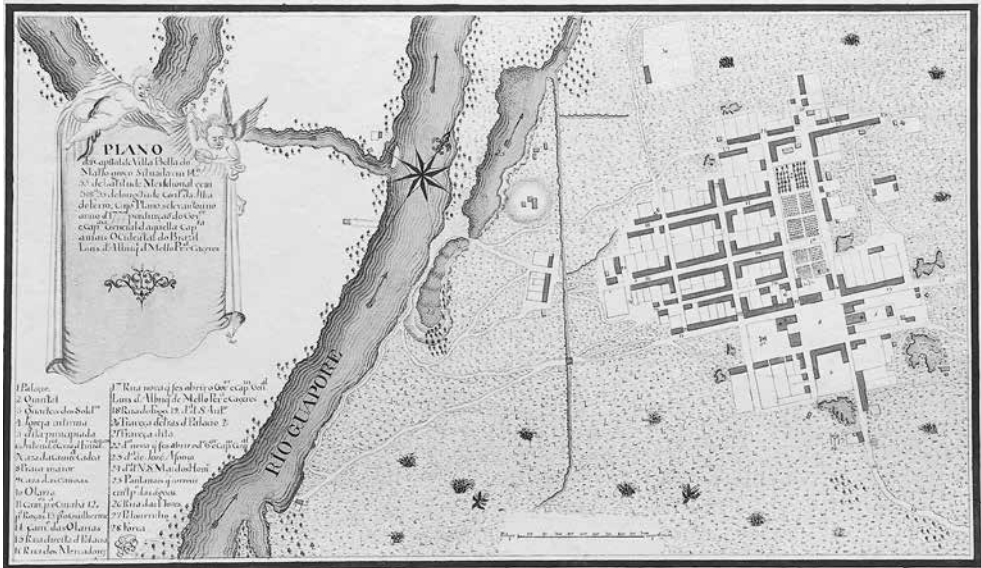


Figura n.º 1 – Plano da Capital de Vila Bella do Mato Grosso [...]; cujo plano se levantou no anno d'1777 por direção do Gov.or e Cap.am General daquella Cap.ta a mais Ocidental do Brazil Luis d'Abuq.e d'Mello Pr.a e Caceres. Original manuscrito pertencente à família Albuquerque, que integra o acervo da Casa da Ínsua, Portugal, 1777.

Fonte: REIS FILHO, 2000: 260, 394.

tidas como manifestações do mundo civilizado da época, observadas especialmente nas representações das sedes de poder administrativo, como Vila Bela (1752), no Mato Grosso, e em Vila Boa (1736-9), atual Goiás, e nas povoações de Aldeia Maria (c.1780), em Goiás, e Casalvasco (c.1782), em Mato Grosso.

Vila Bela, fundada oficialmente em 1752, tornou-se um símbolo da ocupação portuguesa na região extremo oeste do Brasil. Como obra emblemática, a recém-criada Capitania do Mato Grosso deveria espelhar os cânones da modernidade, assimilados a partir de normas adotadas no planejamento de Vila Boa, fato sucedido na década de 1730. Tais instruções, colocadas em prática pelo Capitão-General António Rolim de Moura, na década de 1750, previam a escolha de sítio saudável, em lugar estratégico do ponto de vista econômico e político, priorizando-se a abertura de ruas largas e retas, e a construção de casas com fachadas uniformes³³.

No conjunto de Vila Bela, houve a preocupação de destacar a presença da praça, como acontecia em outras vilas planejadas, a partir da demarcação de um quadrado que contava com 408 palmos (89,76m) de lado, delimitado por ruas de 60 palmos (13,20m) de largura. A praça era definida pela presença da casa de Câmara, da igreja paróquia, do quartel e da moradia do Governador, reforçando mutuamente o caráter simbólico do lugar. Quanto à residência do Governador, D. Rolim de Moura, projetada no Rio de Janeiro, ela destacava-se pela monumentalidade. Situava-se em terreno equivalente a duas ou mais quadras, que incluíam um grande jardim, posteriormente seccionado com a abertura de uma rua. Segundo Magnus Pereira, uma das partes desse jardim foi destinada ao lazer da população, sendo criado o Primeiro Passeio Público brasileiro, antes mesmo da fundação de espaço congênere no Rio de Janeiro, inaugurado em 1785³⁴. Aventou-se essa hipótese através

33 DELSON, 1997: 31-36.

34 DELSON, 1997: 31-36.

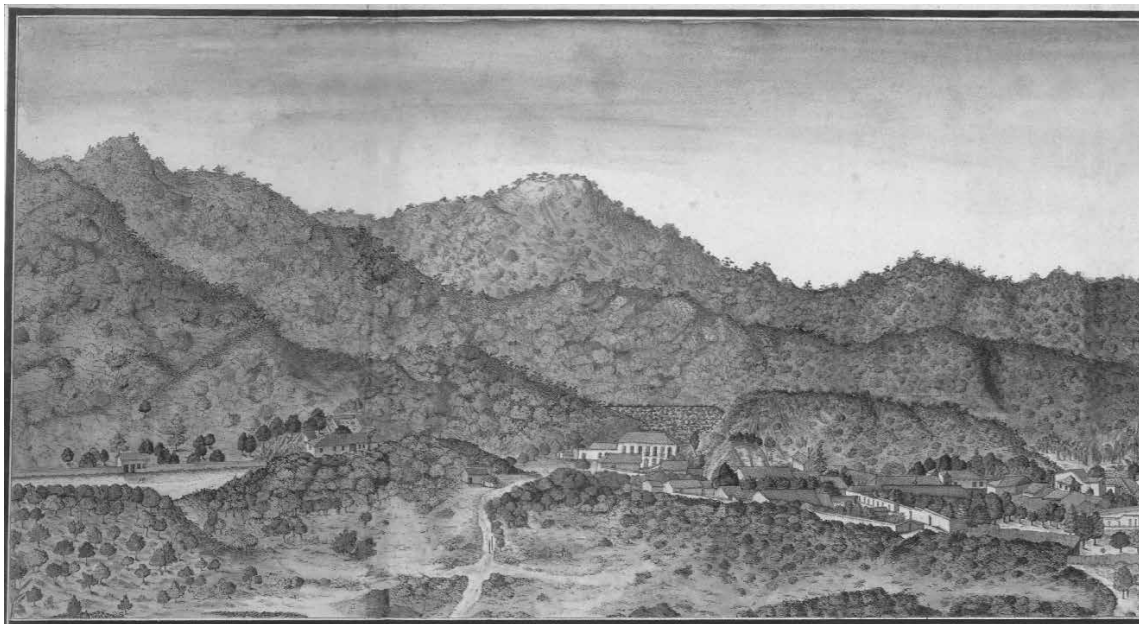


Figura n.º 2 – *Perspectiva de Villa boa de Goyas* mandado tirar pelo *Ilustríssimo e Excellentíssimo Senhor Don João Manoel de Menezes*. Original da Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo, 1803.
Fonte: REIS FILHO, 2000: 236-238, 387.

da análise iconográfica, levando-se em conta os registros de Vila Bela, elaborados entre 1773 e 1777, que primavam pela excelente qualidade da representação³⁵. Nesse período, não se sabe ao certo quando ocorreu o prolongamento da rua da Virgem nem o que motivou o empreendimento, o qual resultou na interceptação da alameda contida na residência oficial do governador. A parcela desanexada posteriormente foi reocupada para outros usos, tendência já observada no ano de 1789 (Figura n.º 1)³⁶.

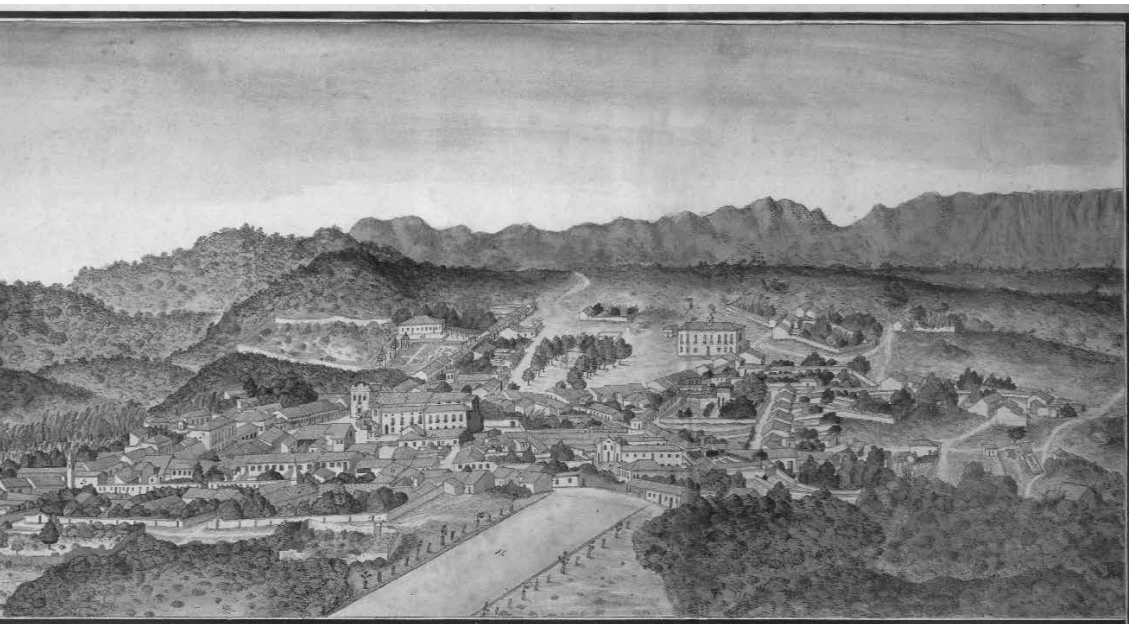
Com relação à Vila Boa de Goiás, foi alvo de melhorias urbanas no governo de Luís da Cunha Menezes (1778-1783). Ao ser consultado pelo Ouvidor da Comarca, António José Cabral de Almeyda (1778), a respeito do plano para a reforma do povoado, Cunha Menezes deixou bem clara sua convicção sobre os efeitos benéficos da “perspectiva ordenada”³⁷. Assim como outros administradores de seu tempo, acreditava que através da “boa” forma era possível alcançar a urbanidade. Uma perspectiva “agradável” podia ser assimilada através do alinhamento das ruas, da regularidade da arquitetura, da uniformização das fachadas. As medidas preconizadas tinham o objetivo de promover a modernidade na sede da capitania, segundo princípios adotados nas nações mais “civilizadas” da Europa. Ao determo-nos no estudo da planta de Vila Boa (Figura n.º 2), datada de 1782³⁸, é perceptível, além da preocupação com a regularidade de edifícios e ruas, a intenção de valorizar os principais eixos viários e visuais da zona urbana, destacando-se o plantio alinhado e sistemático de árvores na antiga praça da Câmara. Nesse local, o chafariz servia como ponto focal da alameda construída, vista como um

35 PEREIRA, 1999: [7].

36 REIS FILHO, 2000: 259-261, 393-394.

37 BNRJ – *Carta do governador Luís da Cunha Menezes ao Ouvidor António José Cabral de Almeyda...* (DELSON, 1997: 84).

38 REIS FILHO, 2000: 240, 388.



Passeio Público no relato do Padre Manuel Aires de Casal (1817) (Figura n.º 2)³⁹. A vegetação que se implantou naquele espaço ficou definida pela regularidade.

Quanto ao Governador Luís da Cunha Menezes, é oportuno salientar que, ao ser eleito como administrador da Capitania de Minas Gerais, contou com a experiência de ter participado da requalificação do tecido urbano de Vila Boa e da implantação de povoados indígenas em Goiás, como Aldeia Maria (c.1780) e São João de Mossamedes (c.1780)⁴⁰. Tais assentamentos foram planejados para manter o controle político-administrativo, mediante a imposição da ordem pública⁴¹. No caso particular da Aldeia Maria, sua trama era bem simples (Figura n.º 3)⁴². Organizava-se a partir da praça central, onde havia intenção de plantio de árvores ao redor do grande vazio, possivelmente com o objetivo de amenizar a rigidez do traçado com a criação de áreas de sombreamento. A solução urbanística adotada pretendia promover a unidade formal no conjunto planejado, visando a propiciar o desenvolvimento da civilidade, fato relacionado com a afirmação do poder real na conquista do território.

O mesmo podemos dizer com referência à fundação da Vila de Casalvasco (c.1782), situada a oito léguas, cerca de 52,80 quilômetros, ao sul de Vila Bela do Mato Grosso. O desenho do povoamento denotava apuro na organização de sua malha, talvez pelo motivo de ter merecido atenção especial do Governador Luís de Albuquerque Melo Pereira e Cáceres, sendo considerado um lugar apropriado para férias ou recreio. O local foi organizado a partir de traçado reticulado, de aspecto uniforme, tendo como focos da intervenção urbana três grandes espaços públicos, uma alameda e duas praças; construídas para permitir, através dos eixos projetados, o máximo de integração com a paisagem. As praças, de planta regular, foram definidas por fileiras de árvores. Apresentavam um dos lados abertos para o rio Barbados, criando situações propícias ao lazer.

39 CASAL, 1945-47: I, 333-334.

40 MELLO, 1985: 177.

41 DELSON, 1997: 81-82.

42 REIS FILHO, 2000: 242, 389.

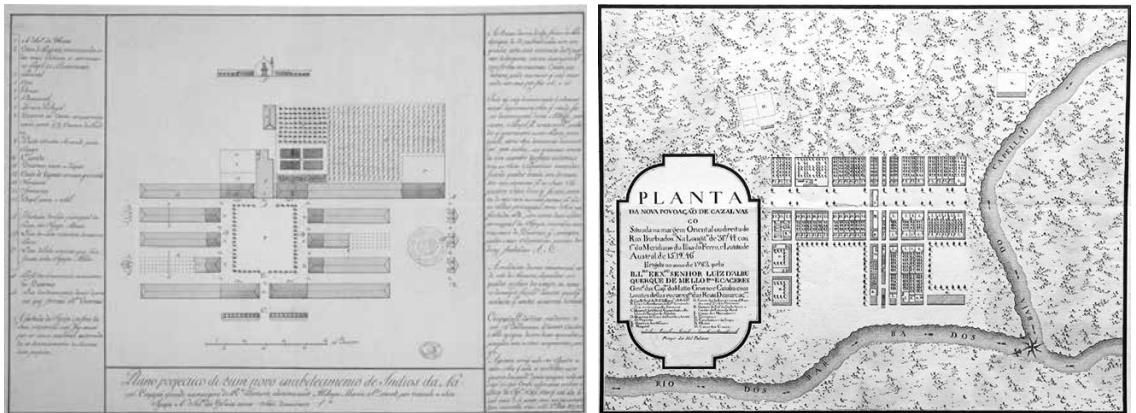


Figura nº. 3 – Plano projectivo de hum novo estabelecimento de Índios da nação Cayapó situado na margem do R^o Fartura, e denominado Aldeia Maria a 1^a, e tendo por oraculo a sua Igreja N. S^{ra}. da Glória como se ve do numero 1^o. Original do Arquivo Histórico Ultramarino, 1782.
Fonte: REIS FILHO, 2000: 242, 389.

Figura n.º 4 – Planta da nova povoação de Casal Vasco [...] erigida no anno de 1782 pelo Ill. mo e Ex. mo Senhor Luiz D'Albuquerque de Mello P. ra e Caceres. Original pertencente à Casa da Ínsua, Portugal, 1782.
Fonte: REIS FILHO, 2000: 263, 395.

Além de essas praças desempenharem função residencial, também se destinavam à ocupação institucional, destacando-se prédios para alojamento de oficiais, casa da Câmara, habitação do Governador, hospital, quartel. Em tal contexto, as moradias existentes permaneciam definidas com os seus quintais, no intuito de estimular tanto o convívio com a urbanidade quanto a promoção do auto-abastecimento. Ordem, regularidade e simetria eram princípios recorrentes no ordenamento das vilas planejadas⁴³.

No entanto, ao compararmos a proposta inicial concebida para Casalvasco (c.1782) com a representação panorâmica desse lugar (1790), deparamo-nos com algumas diferenças entre aquilo que se imaginava para o local e o que de fato aconteceu. De acordo com a representação feita, não se via uma só árvore nos logradouros públicos, fato relacionado à falta de conservação do espaço urbano (Figura n.º 4)⁴⁴. Provavelmente, os moradores preferiam ficar refugiados em suas casas, em vez de se exporem em público. O aparente estado de abandono das praças e das ruas, de certo modo, dizia respeito às dificuldades de convivência entre diferentes grupos de habitantes, o que acabava gerando grandes conflitos em termos de valores, tornando-se contraditória a experiência da padronização do comportamento humano, pensamento idealizado na teoria. O que supostamente ocorreu em Casalvasco, sucedeu em diversas outras comunidades fundadas nos Setecentos.

No final do século XVIII, nada era mais apropriado a um governante do que abraçar a causa pública. Nessa época, ficou patente a noção do ordenamento global, difundida nas principais cidades e vilas coloniais. Com base nos preceitos salientados, destacamos o oportunismo dos administradores que buscavam seguir os passos do Marquês de Pombal, responsável por várias iniciativas referenciadas, dentre elas, a reconstrução da Baixa e a fundação do Passeio Público lisboeta (1764).

No Brasil, até mesmo as intervenções mais modestas eram norteadas por aquelas ideias, aspecto notado tanto na construção de alamedas, nas pequenas comunidades da Capitania do Grão-Pará⁴⁵, quanto na ocupação

43 DELSON, 1997: 79-80.

44 REIS FILHO, 2000: 263-264, 395-396.

45 CASAL, 1945-47: II, 328, 355-357.

de charcos ou pauis considerados insalubres ou pestilentos, geralmente localizados em zonas de expansão, como aconteceu nos arredores da cidade da Paraíba (1785), atual João Pessoa, no governo de Jerónimo Jozé de Mello e Castro (1764-1797). Nessas circunstâncias, as obras visavam à transformação das cercanias em jardins apropriados ao convívio coletivo e ao recreio, segundo os novos ideais urbanos e os padrões da modernidade. Assim, o lugar considerado um charco “indecente” foi alvo de melhorias, sendo ocupado com jardim público. O local em si, que não tinha atrativos, passou a ser uma referência regional, conforme palavras do ilustre governante:

Na fonte nova que Sua Majestade permittio se fizesse de Sua Real Fazenda, admirão todos a sua incançavel assistência que diariamente faço na mesma obra, de que a Nobreza, e o Povo estão satisfeitos por verem hum chafariz de sete bicas de agoas abundantes, em hum lugar que antes era hum Paul, e charco indecente onde os escravos brigavão pela pouca agoa de huma casimba, servindo hoje de passeio público pela situação amena, e mais delicioza pelas arvores silvestres que na melhor ordem mandei plantar ficando a melhor obra que tem a cidade e ainda Pernambuco⁴⁶.

Frente ao exposto, compreendemos as gravações dos dísticos “Ao Amor do Público” e “Interesse pela Causa Pública”, em marcos de pedra dos Passeios do Rio de Janeiro e de Luanda, fatos já assinalados por Hugo Segawa e Magnus Roberto de Mello Pereira⁴⁷. Os conjuntos concebidos, de uma maneira geral, promoviam centralidades, estabeleciam diretrizes de ocupação do solo, induzindo a ocorrência de alinhamentos e enquadramentos perspectivos no espaço urbano.

Elenco vegetal

Nas narrativas dos viajantes e cronistas do século XIX, percebemos claramente a importância crescente da vegetação no desenho dos logradouros públicos, em particular dos Passeios, que se destacavam pela diversidade das espécies aclimatadas. Vários desses lugares foram também utilizados para a realização de experimentos, como foi o caso do Passeio do Rio de Janeiro, onde funcionou um pequeno jardim botânico, nas décadas de 1830 e 1840, possivelmente para subsidiar atividades desenvolvidas por Frei Leandro do Sacramento, responsável ali por cursos de agricultura e botânica (c.1814-c.1829)⁴⁸. No mesmo período, sabe-se que Frei Leandro ainda cuidava da manutenção do Horto Real da Lagoa Rodrigo de Freitas, fundado por D. João, em 1808, o que certamente facilitou a transposição de mudas e sementes de um lugar para outro.

Para melhor compreendermos o processo de dispersão das novas plantas pelos jardins, é necessário considerar o incremento do comércio ocorrido durante o século XIX, resultando na importação de um vasto número de espécies exóticas, procedentes de diversos lugares, sobretudo, da Ásia, Europa e Oceania. Dentre os exemplares difundidos, destacavam-se os de caráter ornamental, que ajudavam na composição dos espaços abertos. No elenco das variedades disponíveis, sobressaíam as árvores frutíferas, que encantavam pela beleza de seus atributos.

A grande aceitação e divulgação de tais plantas contribuía para atrair e sensibilizar os visitantes dos jardins públicos. Na maioria das vezes, tais ambientes eram pontuados por aromas, cores, sombras e pelo porte elegante de várias espécies, como laranjeiras, limoeiros, pitangueiras, romanzeiras, para além de coqueiros e palmeiras.

Assim, podemos referir-nos à propagação de suaves fragrâncias, oriundas de jasmineiros, conforme testemunhado por Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882)⁴⁹, ao descrever certos locais do Passeio Público

46 AHU – *Ofício do [governador da Paraíba], brigadeiro Jerónimo José de Mello e Castro, ao [secretário de estado da Marinha e Ultramar], Martinho de Mello e Castro...*

47 PEREIRA, 1999: [5]; SEGAWA, 1996: 89.

48 MORALES DE LOS RIOS FILHO, 2000: 113-115.

49 MACEDO, 1991: 74.

do Rio de Janeiro, apreciados pela agradável estadia. O mesmo podemos dizer em relação ao tratamento da cercadura do recinto existente no Campo de Santana (1818), com o cultivo de espécies odoríferas. Os exemplos são oportunos, uma vez que evidenciam um quadro de amenidades nesses Passeios, onde também não passava despercebido o tipo de luminosidade ao longo dos caminhos. No geral, a claridade em tais lugares, especialmente naqueles sedimentados no tempo, era tênue e radiosa, concebida para evitar fortes contrastes de luz e sombra, justificando o emprego de alamedas ou renques ou ainda de latadas. Em regiões de elevadas temperaturas, preferia-se o plantio de árvores com copas abertas e densas, como as jaqueiras, os jambeiros e as mangueiras. Os complexos constituídos tinham aspecto de verdadeiros pomares, muito apreciados na cultura brasileira. Porém, os espaços de uso coletivo não chegavam a cativar inteiramente os nativos a ponto de modificarem seus costumes ou hábitos ancestrais, mesmo com a imposição de novos modelos culturais.

Era notória a difusão de plantas que podiam ser moldadas em formas arquitetônicas. A vegetação dos Passeios, além de funcionar como amenizadora do clima, também contribuía para reforçar a continuidade e a demarcação dos traçados. Nesse quadro, notamos a preferência, em algumas das situações identificadas, pelo uso de camélias, ciprestes, laranjeiras, limoeiros, pitangueiras, romanzeiras, roseiras. A regularidade percebida em certos logradouros, principalmente os concebidos no final dos Setecentos e nas primeiras décadas dos Oitocentos, era atenuada por qualidades formais das espécies utilizadas.

Em certas circunstâncias, as soluções executadas encantavam pela grandiosidade, tal como sucedeu no Jardim Botânico ou antigo Horto Real, que se destacava, no século XIX, como um dos principais logradouros do Rio de Janeiro. O grande eixo estruturador do lugar, uma alameda construída no início da década de 1840, impressionava pela robustez e pelo vigor das palmeiras (*Palma mater*), dispostas ao longo de, aproximadamente, 240 metros de comprimento, fato considerado símbolo de distinção e nobreza⁵⁰.

Muitas das realizações paisagísticas no Brasil mantiveram-se coerentes com os princípios adotados no Reino. Apesar do valor concedido ao exotismo, também era evidente o uso de elementos da terra, ou seja, da flora autóctone, o que pode ser identificado no aproveitamento de árvores típicas, como o cajazeiro, a “mutambeira”, a mungubeira, o oiti, a pitangueira, a sumaúma. Em se tratando de coqueiros e palmeiras, eles eram particularmente vistosos na demarcação dos percursos urbanos e na disposição de certos logradouros, conferindo a esses lugares dinamismo, elegância, ritmo, transparência e verticalidade. Era notória a correspondência entre o modo de organizar a vegetação e a modernidade da linguagem artística, adotada no desenho dos jardins públicos.

No que concerne ao século XIX, devemos ressaltar o gosto crescente pelas raridades botânicas, consideradas elementos de destaque na composição dos jardins. Dessa maneira, não era fortuito o cultivo das espécies ornamentais, que encantavam pelas próprias qualidades. No seletivo grupo das plantas exóticas, citamos a quina peruana, observada no Passeio de Salvador ou ainda os exemplares de casuarina, eucaliptos da Austrália, oliveira e pinheiros, percebidos em meio à vegetação do Jardim da Luz em São Paulo⁵¹. Dada a diversidade das espécies aclimatadas, tais espaços acabavam sendo interpretados como referências de civilidade, no sentido de constituírem livros abertos ao conhecimento, o que se adequava bem aos propósitos da cultura divulgada pelo Iluminismo.

Quanto à ocorrência da vegetação em outros tipos de espaços públicos, além dos Passeios, destacamos relato do Padre Frutuoso Correa (1696)⁵², a respeito da cidade de São Luís do Maranhão. Entre as benesses da cidade, descritas pelo referido jesuíta, sobressaía a presença do verde na malha urbana, “retalhada” de arvoredos, que contribuía para atenuar as condições climáticas do lugar.

50 MORALES DE LOS RIOS FILHO, 2000: 115-116.

51 AVÉ-LALLEMANT, 1953: II, 337; SPIX; MARTIUS, 1938: II, 287.

52 LEITE, 1949: IX, 391.

Apesar de serem escassos os registros que atestam a existência do componente vegetal em adros, campos, largos, praças, ruas, podemos supor sua continuidade e permanência, em particular nos povoados inseridos nas brenhas do interior. As narrativas de Spix e Martius (1817/1820) possibilitam-nos refletir sobre o que acontecia nos pequenos aglomerados, onde se observavam casas, choças, mocambos ou palhoças em meio a espécies frutíferas, como presenciado no lugarejo denominado Breves, assim percebido:

é um povoado sito a sudoeste da ilha de Marajó. Mal o posso chamar de aldeia, pois que, entre as 30 ou 40 choças espalhadas por ali e construídas sem regra, em volta, sob a sombra de frondosos cacauzeiros, jambeiros, abieiros e laranjeiras, somente a casa do juiz é de pau a pique e barro; as outras não são mais do que tetos feitos com folhas de palmeiras ubuçu⁵³.

Spix e Martius, ao retratarem outro povoado, conhecido como Mosqueiro, na região do Pará, praticamente repetiram a narrativa anterior, ficando bem visível o aspecto rural no meio urbano. As moradias encontravam-se “espalhadas, por entre capoeira baixa, roças de milho e feijão, bem como canaviais e cacauzeiros”⁵⁴.

A maioria desses lugarejos apresentava traços semelhantes, que variavam apenas em função das singularidades biofísicas de cada lugar. Todavia, sabe-se que, ao longo dos Setecentos e início dos Oitocentos, diversos governantes incumbiram-se de modificar esse quadro. Em nome da civilidade e cultura, passaram a exigir maior controle sobre a organização do espaço urbano, sobretudo nas vilas recém-implantadas.

A nosso ver, isso sucedeu com base na vigência de uma nova ordem estabelecida no contexto urbano. Tudo que não estivesse associado ao geometrismo e/ou à regularidade, no espaço público, não era bem-vindo, o que também era válido para a disposição do componente vegetal. Ao redor dos núcleos coloniais, tratavam-se as matas como algo ameaçador, daninho ou fora de controle. A cobertura vegetal nativa era frequentemente derrubada e queimada para ceder lugar às atividades agropecuárias, o que não deixava de ser observado como fato decorrente da civilidade. De acordo com o pensamento de final do século XVII e início do XVIII, havia tendência a se acreditar que as florestas eram diretamente responsáveis pela insalubridade, o que ficou registrado em parecer sobre os surtos epidêmicos na velha Goa:

As árvores são um espécie de bombas que metendo o ar na terra conservam a sua umidade mas enquanto esta umidade é útil, as folhagens que apodrecendo no chão as fazem tanto mais nocivas quanto é certo que apodrecendo levam ao ar exalações impuras. Por isso é que assentam os filósofos naturalistas que os bosques são constantemente perniciosos à saúde⁵⁵.

Porém nem todas as espécies eram consideradas nocivas. No citado período, a ideia de insalubridade estava diretamente associada ao desconhecimento. À medida que certas plantas se tornaram úteis, começavam a ser vistas de maneira amistosa, o que ia enfraquecendo o mito relativo às pestilências.

Além do interesse pelo potencial econômico de certas espécies, foram prestigiados arbustos e árvores que oferecessem suaves aromas, boas sombras e tivessem portes harmoniosos, à semelhança de laranjeiras, limoieiros e toranjeiras. No universo das variedades aclimatadas, destacavam-se os coqueiros e as palmeiras, por facilitarem a circulação do vento e “fazerem sombrio”⁵⁶. Em Goa ou em qualquer outra localidade do território ultramarino, era nítido o predomínio da cultura sobre a natureza, de modo a garantir o bem-estar do homem. No contexto brasileiro, a flora igualmente oferecia contribuições regionais, o que ficou patente nos aponta-

53 SPIX; MARTIUS, 1938: III, 110.

54 SPIX; MARTIUS, 1938: III, 474.

55 ALBUQUERQUE, 1909: 347; PEREIRA, 1999: [23].

56 ALBUQUERQUE, 1909: 355, 364; PEREIRA, 1999: [23].

mentos do naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira⁵⁷, elaborados na sua viagem “filosófica” pelas Capitânicas de Cuiabá, Grão Pará, Mato Grosso e Rio Negro (1783/1793). Assim, não deixaram de ser notados: o cravo, o puxiaçu, o puximirim e o umiri, devido aos seus atributos aromáticos.

Parece-nos oportuno mencionar o surgimento, a partir da segunda metade do século XVIII, de ações administrativas voltadas para a arborização urbana, como ficou estampado em muitas representações de cidades, povoados e vilas, fundados, em particular, no interior do Brasil. Desse modo, podemos situar o plantio ordenado da vegetação até mesmo nos pequenos assentamentos, conforme verificado em Nogueira, localidade da Província do rio Solimões, no extremo norte. O referido aglomerado foi retratado pelo Padre Manuel Aires do Casal (1817) como vila “mediocre” e aprazível. Havia renques de laranjeiras nas suas ruas, o que possivelmente encantava o olhar dos visitantes, conferindo ao lugar ares de requinte europeu⁵⁸. O exemplo é pertinente e leva-nos a refletir sobre a contribuição das pequenas “comunidades-modelo”, implantadas em locais ermos que, no geral, se adequavam ao traçado do desenho regulador. As experiências realizadas induziram a ocorrência daquilo que foi denominado, por Roberta Marx Delson, de “inversão no modelo tradicional de transferência cultural”⁵⁹. Tal fenômeno contribuiu para a divulgação de soluções espaciais, testadas e aprimoradas, como certamente aconteceu com a arborização sistemática dos logradouros públicos, que nem sempre foi facilmente assimilada no cotidiano de cidades e vilas brasileiras.

O que importava de fato era promover a marca da civilidade, ainda que fosse através da conservação, quase obstinada, de jardins à moda europeia ou através do plantio de alamedas em plena região amazônica, o que era certamente visto como algo bastante inusitado. A visão de árvores e palmeiras perfiladas ao longo de ruas da cidade e dos caminhos na periferia, onde se localizavam as chácaras, tinha o propósito de deixar claro o espírito moderno de seus promotores. Devemos ressaltar a difícil tarefa dos governantes na preservação da cobertura vegetal no espaço público, pela falta de apoio e consciência de grande parte da população urbana, que se colocava normalmente à margem das melhorias executadas, situação que derivava, em alguns casos, na ocorrência de depredações e hostilidades com relação à arborização de praças e ruas.

Esse quadro ainda vai perdurar durante boa parte do século XIX, devido a uma série de motivos, dentre eles: a indiferença ao “culto” da árvore, a inexistência de cuidados com o desenvolvimento das mudas, minimamente assistidas com adubação e regas periódicas, a precária consciência do “amor ao público”, as reduzidas dimensões de becos, travessas e ruas dos antigos núcleos coloniais, o que dificultava a presença da vegetação em seus domínios. Também havia uma certa dose de hostilidade dos moradores em relação a todos os tipos de melhorias no espaço público, devido possivelmente ao valor concedido ao lugar privado, traço peculiar em diversos segmentos da sociedade.

Fontes e Bibliografia

AHU – *Relação individual do [...] Ouvidor da Capitania de Porto Seguro [...] desde o dia 3 de maio de 1767 até o fim de julho de 1777*. BAHIA-ACL-CU-005, D. 9147.

AHU – *Ofício do [governador da Paraíba], brigadeiro Jerônimo José de Melo e Castro, ao [secretário de estado da Marinha e Ultramar], Martinho de Melo e Castro, sobre a chegada do vigário Antônio Soares Barbosa e a propósito da construção de uma fonte nova, com um passeio público, que antes só servia aos escravos*. PARAÍBA-ACL-CU-014, Cx. 29, D. 2144: 1785, Maio, 6, Paraíba. ALBUQUERQUE, Viriato A.C. de, 1909 – *O Senado de Goa: memória histórico-arqueológica*. Nova Goa: Imprensa Nacional.

ANASTASIA, Carla Maria Junho *et al*, 1999 – “Dos bandeirantes aos modernistas: um estudo histórico sobre Vila Rica. A casa e a rua”. *Revista de Trabalho*. Ouro Preto: Museu da Inconfidência, n.º 0, Ano 1, p. 59-83.

AVÉ-LALLEMANT, Robert Christian Berthold, 1953 – *Viagem pelo sul do Brasil no ano de 1858*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional

57 FERREIRA, 1888; PEREIRA, 1999: 23.

58 CASAL, 1945-47: II, 328.

59 DELSON, 1997: 98-99.

do Livro, tomo I, II. (Edição alemã: 1859).

BARBOSA, José Maria da Silva Pinto, 1993 – *Da praça pública em Portugal*. Évora: Universidade de Évora (dissertação de doutoramento em Artes e Técnicas da Paisagem), vol. 1.

BNRJ – *Carta do governador Luís da Cunha Menezes ao Ouvidor António José Cabral de Almeida, contendo instruções sobre o realinhamento da vila*. IV-13-14-10, Documento 17: 1778, Dezembro, 28, [Vila Boa].

BNRJ-RC – *Portaria que levou o Dr. Juiz de Fora quando foi para Santos*, fol. 67-68v. Lista 1: 1766, Setembro, 15, São Paulo.

CASAL, Manuel Aires de, Padre, 1945-47 – *Corografia brasílica*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro; Imprensa Nacional, tomos I, II. (Impressão régia feita em 1817).

DEL PRIORE, Mary, 1997 – “Ritos da Privada” in NOVAIS, Fernando A. (coord.); SOUZA, Laura de Mello (orgs.) – *História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, vol. 1, p. 275-327.

DELSON, Roberta Marx, 1997 – *Novas vilas para o Brasil-Colônia: planejamento espacial e social no século XVIII*. Brasília: ALVA-CIORD.

FERREIRA, Alexandre Rodrigues, 1888 – *Viagem philosophica pelas Capitâneas do Grão Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá (1783-1793)*.

GOMES, Luís Miguel Martins, 2000 – “Geometria no traçado de praças, teoria versus prática, no tempo de Pombal” in TEIXEIRA, Manuel C. (coord.) – *A praça na cidade portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, p. 199-223.

JABOATAM, António de Santa Maria, Frei, 1761 – *Orbe seráfico novo brasílico*. Lisboa: Officina de Antonio Vicente da Silva, livro I.

KIDDER, Daniel Parish, [1972] – *Reminiscências de viagens e permanência no Brasil (Rio de Janeiro e Província de São Paulo)*. São Paulo: Livraria Martins.

LEITE, Serafim, 1949 – *História da Companhia de Jesus no Brasil; escritores de N a Z*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro; Livraria Civilização Brasileira; Lisboa: Livraria Portugália, tomo IX.

MACEDO, Joaquim Manuel de, [1862] 1991 – *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*, 4ª ed. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Livraria Garnier.

MELLO, Suzy de, 1985 – *Barroco Mineiro*. São Paulo: Editora Brasiliense.

MENEZES, José Luiz Mota, 2002 – “Olinda e o Recife, 1580-1780 arte e arquitectura: dois momentos” in *Colóquio luso-brasileiro de história da arte*. Actas, 5. Faro: Universidade do Algarve, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Departamento de História, Arqueologia e Património, p. 143-159.

MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo, 2000 [1946] – *O Rio de Janeiro imperial*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora.

PEREIRA, Magnus Roberto de Mello, 1999 – “De árvores e cidades; ou a difícil aceitação do verde nas cidades de tradição portuguesa” in SOLLER, Maria Angélica; MATOS, Maria Izilda S. (orgs.) – *A cidade em debate*. São Paulo: Olho d'Água, p. 11-47.

PEREIRA, Magnus Roberto de Mello, 2005 – “Alguns aspectos da questão sanitária das cidades de Portugal e suas colônias: dos saberes olfativos medievais à emergência de uma ciência da salubridade iluminista”. *TOPOI*. Rio de Janeiro: UFRJ, vol. 6, n.º 10, jan.-jun., p. 99-142.

REIS FILHO, Nestor Goulart, 2000 – *Imagens de vilas e cidades do Brasil colonial*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, Fapesp.

ROSSA, Walter, 2002 – *A urbe e o traço. Uma década de estudos sobre o urbanismo português*. Coimbra: Livraria Almedina.

SEGAWA, Hugo, 1996 – *Ao amor do público; jardins no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel, Fapesp.

SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS Carl Friedrich Philipp von, 1938 – *Viagem pelo Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, tomos I, II, III. (Edição alemã: 1823).

TEIXEIRA, Manuel C.; VALLA, Margarida, 1999 – *O urbanismo português: séculos XIII-XVIII Portugal-Brasil*. Lisboa: Livros Horizonte.

TEIXEIRA, Manuel C. (coord.), 2000a – *A praça na cidade portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte.

TEIXEIRA, Manuel C., 2000b – “Introdução” in TEIXEIRA, Manuel C. (coord.) – *A praça na cidade portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, p. 9-16.

TEIXEIRA, Manuel C., 2000c – “As praças urbanas portuguesas quinhentistas” in TEIXEIRA, Manuel C. (coord.) – *A praça na cidade portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, p. 69-89.

TEIXEIRA, Manuel C., 2001 – “A história urbana em Portugal: desenvolvimentos recentes” in ARAÚJO, Renata *et al* (coords.) – *Colóquio internacional universo urbanístico português, 1415-1822*. Actas. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses.

URBE, 1997 – *Ternos passeios: um manual para melhor entendimento e fruição dos espaços públicos*. Lisboa: Instituto de Promoção Ambiental, Câmara Municipal de Lisboa.

VASCONCELLOS, Sylvio de, 1956 – *Vila Rica: formação e desenvolvimento, residências*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro.

VAZ, Lillian Fessler, 2000 – “Notas sobre as praças do Rio de Janeiro no período colonial” in TEIXEIRA, Manuel C. (coord.) – *A praça na cidade portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, p. 139-156.



Capelas com planta centralizada no Nordeste do Brasil: entre a tradição portuguesa e a tratadística italiana

Maria Berthilde Moura Filha

Introdução

Nosso objeto de estudo surgiu da observação de quatro capelas localizadas nos estados da Bahia e Paraíba, edificadas sob o partido de planta centralizada, entre o final do século XVI e o início do século XVIII. São elas: na Bahia, Nossa Senhora da Conceição que integra o conjunto edificado da Casa da Torre de Garcia D'Ávila; Nossa Senhora da Pena que foi parte do Engenho Velho do Paraguassú; Senhor Bom Jesus de Bouças remanescente do Engenho D'Água. Na Paraíba, a Capela de São Gonçalo, pertencente ao antigo Engenho Una, posteriormente denominado Nossa Senhora do Patrocínio.

Estas capelas têm em comum as seguintes características: foram edificadas por iniciativa de particulares, estão situadas na área rural associadas a outras edificações de porte, seja uma casa senhorial ou um engenho de açúcar e, principalmente, foram concebidas sob o partido de planta centralizada. Devido a estas características formam um conjunto significativo na arquitetura religiosa brasileira e uma exceção diante do reduzido número de exemplares que apresentam tal partido.

Algumas têm em comum, também, o reconhecimento como patrimônio nacional, valor que lhes foi atribuído pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan. Receberam a atenção desta instituição as capelas de Nossa Senhora da Conceição, Nossa Senhora da Pena e São Gonçalo, protegidas, respectivamente, em 1938, 1943 e 1955.

É importante recordar que o Iphan foi criado no ano de 1937, tendo por meta identificar e proteger um acervo patrimonial capaz de “expressar a nacionalidade” brasileira. Nas primeiras décadas de sua existência, denominadas a “fase heróica”, se deteve, quase exclusivamente, sobre a proteção de obras de “excepcional valor histórico e artístico”, referente ao período do Brasil colonial, constituído, em sua grande maioria, pela arquitetura religiosa produzida entre os séculos XVI e XVIII.

O fato das capelas em estudo integrarem o acervo preservado na “fase heróica” do Iphan revela que foram consideradas importantes para a configuração do patrimônio nacional, sendo colocadas ao lado de significativos exemplares da arquitetura religiosa brasileira. Em contrapartida, as mesmas foram pouco valorizadas pelos historiadores da arquitetura brasileira, em particular por aqueles que primeiro trataram

sobre a matéria, entre as décadas de 1930 e 1960, enquanto os estudos posteriores lhes dedicaram alguma atenção.

Verificamos ser recorrente nesses estudos as hipóteses sobre os modelos de referência para concepção destas capelas: ora foram associadas a edifícios similares em Portugal, ora foi sugerida uma influência italiana, em particular através de uma assimilação do tratado de Serlio. No entanto, nenhum dos estudos identificados aprofundou na busca de respostas para esta questão, fato que norteou o objetivo da nossa pesquisa.

Sendo assim, tomamos por meta verificar a significação e excepcionalidade deste tipo edificado no conjunto da arquitetura religiosa produzida na Região Nordeste do Brasil. E, principalmente, avançar sobre as hipóteses já levantadas acerca da origem desta arquitetura, verificando a pertinência dos dois percursos sugeridos: associar a linguagem formal destas capelas a uma transferência de modelos oriundos de uma “tradição popular” portuguesa, ou associá-las a uma vertente “erudita” filiada à permanência da tratadística italiana em Portugal.

Perante nossos objetivos, definimos o fio condutor para a análise proposta. Princípios por situar historicamente este conjunto de edificações e descrevê-las tipologicamente. Em seguida, através de uma revisão de literatura, revelamos como estas capelas comparecem, ou não, nos primeiros estudos sobre a história da arquitetura brasileira, e como foram trabalhadas nas pesquisas mais recentes. Estes são os subsídios necessários para atingir o nosso objetivo principal que é relacionar esta arquitetura com a produção coeva em Portugal.

Desde já, fazemos algumas ressalvas sobre os obstáculos que se colocam perante a investigação. O primeiro destes foi referido por Robert Smith, em artigo publicado em 1979. Trata-se da dificuldade de estudar a arquitetura da Região Nordeste, anterior à segunda metade do século XVII, devido à destruição causada durante o período de ocupação holandesa e as posteriores reconstruções deste acervo edificado. Observou Smith que, nesta região, com raras exceções, “Não se encontra monumento algum, antes da última parte do século XVII, cujo exterior se conserve mais ou menos intacto”¹.

O segundo obstáculo também tem reflexos significativos sobre o resultado da pesquisa, que enfrentou a extrema escassez de referências bibliográficas, tanto sobre a história quanto sobre a arquitetura das capelas em estudo, para além da quase inexistência de fontes documentais.

Superadas estas limitações, apresentamos o produto da investigação, principiando por situar nosso conjunto de capelas na realidade específica do Nordeste brasileiro, durante o período em análise.

1. Apresentando o objeto da análise

Os estudos sobre a arquitetura religiosa no Brasil contemplam, principalmente, o século XVIII, considerado o período mais profícuo desta produção artística. Sendo reduzido o acervo edificado remanescente dos séculos XVI e XVII, poucos são, também, os estudos sobre aquele período que Bazin associou às “origens e tradições da arquitetura religiosa no Brasil”².

Esta observação é pertinente ao se verificar a época de construção das capelas em análise, situadas entre o final do século XVI e o início do século XVIII. Portanto, o recorte temporal definido pela datação destas capelas, coloca nossa investigação à margem do período mais estudado, limitando o acervo de informações disponíveis em pesquisas anteriores, ao que se soma a difícil tarefa de trabalhar com a arquitetura rural, tão pouco contemplada na história da arquitetura brasileira. Ultrapassando tais percalços, foram estes os dados recolhidos.

1 SMITH, 1979: 25.

2 BAZIN, 1983.

2. As Capelas: cronologia e contexto histórico

Principiamos pela única destas capelas datada do século XVI: Nossa Senhora da Conceição, que compõe o conjunto da Casa da Torre de Garcia D'Ávila, localizada em Tatuapara, município de Mata de São João, a cerca de 50 Km da cidade de Salvador, na Bahia.

Garcia D'Ávila, natural de São Pedro de Rates, chegou à Bahia, em 1549, acompanhando Tomé de Sousa, primeiro Governador Geral do Brasil, que o nomeou “feitor e almoxarife da Cidade do Salvador e da Alfândega”. Em 1561, recebeu uma extensa sesmaria que abrangia o litoral, desde Itapuã até Tatuapara, sítio onde ergueu a Casa da Torre, para ser a sede do seu morgado. Dali comandava o desbravamento de grandes áreas do sertão através da implantação de fazendas de gado, atividade que o fez conhecido como o homem mais poderoso da Bahia³.

A construção desta casa ocorreu em três etapas. A primeira, por volta de 1570, compreendendo a capela de planta hexagonal e a pequena casa anexa, voltadas para o poente, erguidas pelo próprio Garcia D'Ávila, com arquitetos, pedreiros e estucadores vindos da Europa. Uma segunda etapa ocorreu, provavelmente, entre 1660 e 1676, verificando-se mais outro acréscimo, já desaparecido, que teria sido iniciado em 1716⁴. Tratando especificamente da capela, acrescentou Baldessarini que as descrições deixadas por Fernão Cardin e Gabriel Soares evidenciam sua existência e funcionamento, desde 1586⁵. Disse Fernão Cardin ser ela “a mais formosa que há no Brasil, feita toda de estuque e tintim de obra maravilhosa de molduras, laçarias e cornijas; é de abóbada sextavada com três portas”⁶.

Por sua vez, Gabriel Soares de Sousa assim se referiu ao sítio de Tatuapara: “Aqui tem Garcia D'Ávila, que é um dos principais e mais ricos moradores da cidade de Salvador, uma povoação, com grandes edifícios de casas de sua vivenda, e uma igreja de Nossa Senhora, mui ornada, toda de abóbada, em a qual tem um capelão que lhe administra os Sacramentos”⁷.

A Casa da Torre foi a sede das atividades da família, até 1805, quando faleceu Garcia D'Ávila Pereira Aragão, sem deixar um descendente varão. O Morgado da Torre passou, então, para os Pires de Carvalho e Albuquerque, até quando, em 1835, foram extintos os morgados no Brasil, sendo a casa abandonada, com exceção da capela que continuou em uso pela comunidade local.

É importante atentar que entre as capelas aqui estudadas esta é a única que não está associada a um antigo engenho de açúcar, situação que caracteriza todas as demais e demonstra a importância da cultura açucareira no Nordeste do Brasil, durante todo o período colonial. A relevância dos engenhos para a economia da região pode ser aferida através da constante referência a estes nas descrições de época. Assim, em 1570, registrou Pero de Magalhães Gandavo que havia cerca de sessenta engenhos ao longo da costa brasileira, estando mais de dois terços localizados nas capitanias da Bahia e Pernambuco⁸.

Na realidade do Nordeste, no período colonial, alguns engenhos de açúcar eram mais importantes do que as próprias vilas, superando-as enquanto núcleos de população e de produção. Para entender esta organização é significativo o seguinte comentário quanto ao fato dos “clérigos vinculados à capela de um engenho serem invariavelmente mais bem pagos que aqueles que serviam nas igrejas das vilas”⁹.

Enquanto estrutura edificada, um engenho de açúcar era constituído, principalmente, pela casa grande, a capela e a fábrica, havendo ou não a senzala. Algumas características predominavam na organização espacial

3 CALMON, 1983: 23-29.

4 AZEVEDO, 2010: 133.

5 BALDESSARINI, 2001: 104.

6 CARDIN, 1939: 266.

7 SOUSA, 2000: 33.

8 GANDAVO, 1980.

9 JOHNSON in BETHELL, 2004: 278.

destes edifícios, embora ocorressem variações, a depender da região em que estava localizado o engenho, ou de sua época de construção. Mas em geral, a fábrica ocupava a parte mais baixa do terreno, favorecendo o aproveitamento de cursos de água como força motriz. Em nível mais elevado ficava a casa grande, possibilitando o domínio visual das atividades manufatureiras por parte do senhor de engenho. O caráter simbólico da capela era evidenciado pela sua localização, acima ou no mesmo nível da casa grande¹⁰.

Observa-se que a fragilidade ou durabilidade desses edifícios resultava, muitas vezes, do seu valor simbólico. Sendo assim, foram as capelas que mais resistiram ao tempo, permitindo conhecer o tipo de arquitetura religiosa produzida no meio rural no Brasil, a exemplo destas a seguir referidas.

A Capela de Nossa Senhora da Pena integrou o Engenho Velho do Paraguaçu, localizado à margem do rio de mesmo nome, no município de Cachoeira, na Bahia. Havendo controvérsias sobre o início da ocupação desta região, há consenso que isto ocorreu a partir da construção de engenhos, que acabaram por induzir a formação de um núcleo de povoamento no local, onde foi fundada a Vila de Nossa Senhora do Rosário do Porto da Cachoeira, em 1698. Foi favorável ao desenvolvimento econômico da vila a sua localização estratégica, na margem do Rio Paraguaçu e junto a um entroncamento de rotas que ligavam o Recôncavo Baiano, à região das minas, ao sertão e a Salvador¹¹.

No termo desta vila está a região do Iguape, onde havia um grande número de engenhos, entre os quais, o Engenho Velho, apontado como o primeiro a se instalar em terras da Vila de Cachoeira. Este foi saqueado e destruído, em 1638, juntamente com outros do Recôncavo, devido aos sucessivos conflitos entre os naturais da terra e invasores holandeses, que assediaram a Bahia entre 1627 e 1645, em muito prejudicando a produção açucareira¹². Encerrado este período, a produção ganhou impulso na Bahia, datando desta época a reconstrução do Engenho Velho e a construção da atual capela que tem gravada na portada o ano da sua conclusão, 1660¹³.

Em uma região do Recôncavo Baiano, também consolidada a partir da cultura açucareira, está a Capela do Senhor Bom Jesus de Bouças que integrava o Engenho D'Água, inserido no atual município de São Francisco do Conde. O início da colonização desta área está associado ao Engenho do Conde, implantado por Mem de Sá, governador geral do Brasil, entre 1558 e 1572¹⁴. Relevante para a história do lugar foi a fundação de um convento franciscano, em terras doadas à Ordem, em 1629. Com a consagração do convento, em 1636, o número de moradores cresceu, constituindo a povoação do "Sítio de São Francisco", elevada à condição de vila, em 1698¹⁵.

Sobre o Engenho D'Água há poucas informações históricas. Em meados do século XVII, quando foi construída a capela, era seu proprietário Gaspar de Faria Bulcão, natural da Ilha do Faial. Com a morte deste, a propriedade permaneceu com seus herdeiros, pois um dos descendentes da família, Baltazar da Costa Bulcão, reconstruiu a capela da propriedade, em 1763, sendo sepultado na mesma, em 1796¹⁶. Esterzilda Azevedo observa não ser possível confirmar até que ponto a atual capela reproduz a forma primitiva, mas em seu estudo sobre os engenhos da Bahia, a classifica como uma capela de planta octogonal edificada no século XVII¹⁷.

Passando a tratar sobre a capela do Engenho Una localizada na Paraíba, observa-se a ligação desta com a própria colonização da capitania, fundada para ser um dos pontos de apoio para o processo de ocupação e

10 GOMES, 1998: 24.

11 ANDRADE, 2010: 129, 234.

12 AZEVEDO, 1990: 103.

13 BAHIA, 1982a: 122.

14 FONSECA, 1975: 8.

15 OTT, 1984: 62.

16 BAHIA, 1982b: 186.

17 AZEVEDO, 1990: 122.

defesa do litoral nordestino. Neste contexto, a vertente econômica não foi desconsiderada, e assim se referiu Gabriel Soares de Sousa ao potencial da região: “Este rio da Paraíba é muito necessário fortificar-se, a uma por tirar esta ladroeira dos franceses dele, a outra por se povoar, pois é a terra capaz para isso, onde se podem fazer muitos engenhos de açúcar”¹⁸.

Assim, a várzea do Rio Paraíba, agregou um conjunto de engenhos significativos, edificados desde 1587, data da implantação do “engenho de assucar d’El-Rei”, o primeiro da Paraíba¹⁹. Estes proliferavam quando, em 1634, a capitania ficou sob poder dos holandeses que deram continuidade à produção do açúcar. Em 1654, após as guerras que restabeleceram o poder português na região, muitos engenhos estavam destruídos, tendo início um período de reconstrução que se estendeu pela segunda metade do século XVII.

Inserido nesta realidade estava o Engenho Una, então denominado de São Gonçalo, cuja origem, provavelmente, foi uma sesmaria doada a João Afonso Pamplona, em 1586, junto à foz do Rio Una, que integra a bacia hidrográfica do Rio Paraíba. Há referência que, em 1623, este engenho já existia; em 1639, era considerado o maior produtor de açúcar da região, possuindo duas moendas e, em 1683, pertencia a Francisco do Rego Barros, que foi vereador e presidente da Câmara de Olinda²⁰.

A capela deve ter sido edificada pelo mestre-de-campo Matias Soares Taveira e tem inscrita na fachada o ano de 1700, atribuído à sua conclusão. Porém, como tal inscrição foi aposta em 1913, é possível que ela situe, aproximadamente, a data de construção da capela, que pode ter sido um pouco posterior, considerando o longo intervalo de tempo transcorrido entre 1700 e 1776, data registrada na lápide de sepultamento de Taveira, existente no interior da capela²¹.

3. As capelas: caracterização arquitetônica

Antes de avançar com a descrição individual, cabe antecipar algumas características que lhes são recorrentes, para além do partido em planta centralizada.

A imagem destas capelas transmite a solidez própria da alvenaria autoportante, que lhes proporcionou a longevidade e a confirmação do valor simbólico que tiveram para a sociedade rural, no período colonial.

Todas têm um programa muito simples, constituído, basicamente, de nave, capela-mor e sacristia, ora acrescido de um coro, ora de um alpendre. Quanto à linguagem formal, estudos anteriores identificam uma aproximação com o estilo chão português, reproduzindo características como a singeleza dos elementos arquitetônicos, as proporções pesadas, a austeridade desornamentada. No entanto, não cabe avançar, de imediato, com uma classificação estilística destes edifícios sem aprofundar em suas filiações com a produção coeva em Portugal.

Por ora, nos apropriamos de uma idéia expressa por Juliano Carvalho, para caracterizar este tipo de arquitetura religiosa rural: “trata-se de uma arquitetura simples, mas não simplória”²².

4. 1 Capela de Nossa Senhora da Conceição – Casa da Torre de Garcia D’Ávila

A casa e capela estão implantadas em um sítio elevado com vista para o mar, ao leste, mas tendo a fachada principal voltada para oeste, por onde se tem acesso a este conjunto. Os materiais e sistemas construtivos

18 SOUSA, 2000: 16.

19 SUMMARIO, 1848: 98.

20 CARVALHO, 2005a: vol. 2, 120.

21 SOUSA, 2007: n.n.

22 CARVALHO, 2005b: 38.

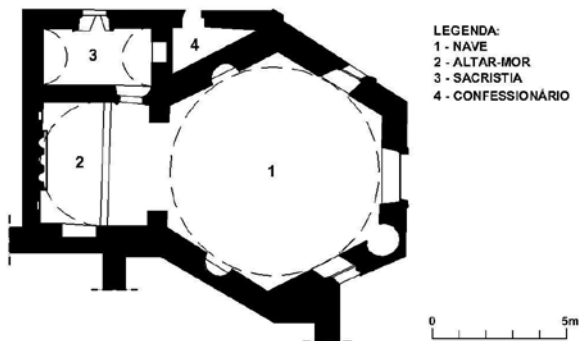


Figura n.º 1
 Capela de Nossa Senhora
 da Conceição
 Casa da Torre de Garcia D'Ávila
 1A: Planta Baixa
 Fonte: BAHIA, 1982b: 90
 1B: Vista
 Fotografia: Mariely Cabral de
 Santana
 Desenho: Gabriela Pontes

marcam as distintas etapas da sua edificação: a primeira, formada pela capela e três salas contíguas, em alvenaria autoportante de tijolo, recoberta por abóbadas do mesmo material; o resto do conjunto constituído por muros de alvenaria de pedra, de época posterior²³.

Integram a capela quatro ambientes: nave, capela-mor, sacristia e confessionário. A nave tem planta hexagonal e coberta em cúpula apoiada sobre pendentes, recoberta externamente com telha cerâmica. Por um arco cruzeiro, liga-se à capela-mor em absíde, inserida em um volume edificado de forma regular e com pé direito mais baixo. À direita desta capela está a sacristia que constitui, junto com o confessionário, um bloco anexo e com altura mais reduzida (Figura n.º 1A).

As portas de acesso à nave estão situadas nas três faces do hexágono voltadas para o poente, sendo uma porta principal de maiores dimensões, ladeada por outras duas, mais baixas. Internamente, não há elementos integrados relevantes, pois os altares são simples nichos, tendo destaque apenas a pintura decorativa destes, das cúpulas e do arco cruzeiro. Sacristia e confessionário têm portas para o exterior e se interligam por um pequeno vão para comunicação entre o fiel e o padre.

Externamente, prevalece a simplicidade das paredes brancas sem marcação de outros elementos, como pilastras e cornijas, mas denotam-se proporções que dão elegância ao volume edificado (Figura n.º 1B).

23 BAHIA, 1982b: 90.

4. 2 - Capela de Nossa Senhora da Pena – Engenho Velho

Está implantada na encosta de uma elevação, havendo próximas as ruínas da casa grande, a qual se liga por meio de um corredor, e a fábrica, situada em uma cota mais baixa do terreno.

Ao inserir esta capela entre aquelas que têm o partido da planta centralizada, observa-se que tal característica reporta-se à disposição de sua nave quadrada que sustenta, por intermédio de pendentes, uma cúpula, revestida externamente com telha cerâmica. Um generoso arco-cruzeiro interliga a nave à capela-mor, em forma de abside, mas inserida em um volume regular que externamente não revela esta forma, evidente apenas na coberta da meia cúpula. Ladeando a capela-mor estão duas sacristias, que compõem volumes independentes daquele da nave, com pé direito mais baixo e telhados de três águas. A presença das sacristias faz com que, no conjunto, a capela tenha uma planta em forma de “T”, muito comum na arquitetura religiosa da Bahia, no século XVII²⁴ (Figura n.º 2A).

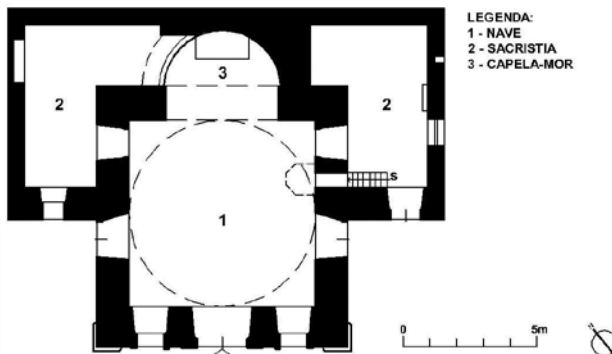


Figura n.º 2
 Capela de Nossa Senhora da Pena
 Engenho Velho - Bahia
 2A: Planta Baixa
 Fonte: BAHIA, 1982 a: 122
 2B: Vista
 Fotografias: Anibal Bittencourt,
 Escritório Técnico do IPHAN –
 Cachoeira
 Desenho: Gabriela Pontes

24 AZEVEDO, 1990: 122.

Quanto ao sistema construtivo, o edifício tem paredes autoportantes de alvenaria mista de pedra e tijolo que suportam as cúpulas de tijolo da nave e capela-mor e os telhados das sacristias. Internamente, a nave e a capela-mor são completamente revestidas de azulejos de tapete, com um diferencial na meia cúpula da capela-mor, onde estes azulejos são intercalados com brancos, sobre os quais há vestígios de pintura dourada. O piso da nave, em azulejos e ladrilhos vermelhos, reproduz a decoração em estuque da cúpula. São em cantaria o arco-cruzeiro, a base do altar, a bacia e escada do púlpito e o lavabo²⁵.

Externamente, o volume principal da capela está delimitado por cunhais terminados por pináculos piramidais. Em seu frontispício tem destaque a portada, em arco pleno, encimada por um frontão clássico e ladeada por duas janelas baixas de vergas retas. No mesmo eixo da portada, sobre a cornija, está o arco sineiro, com frontão triangular. Todos estes elementos arquitetônicos, em cantaria, se destacam sobre a alvenaria branca, predominante (Figura n.º 2B).

4.3 - Capela do Senhor Bom Jesus de Bouças – Engenho D'Água

Situa-se na eminência de uma colina, estando precedida por um cruzeiro de madeira fincado sobre base de alvenaria. Sua planta é constituída por uma nave octogonal recoberta por telhado de oito águas, circundada por um anel com pé direito mais baixo, que reproduz a mesma forma e abriga os demais ambientes que envolvem o corpo central. São estes: um alpendre, que ocupa três lados do octógono, tendo a cobertura sustentada por colunas toscanas com pedestais; do lado esquerdo da nave está a sacristia, e do lado direito, o ossuário, ambos com portas que comunicam com o alpendre. Completa este anel periférico a capela-mor, de planta retangular, com telhado de duas águas que se situa em nível intermediário em relação às demais cobertas (Figura n.º 3A).

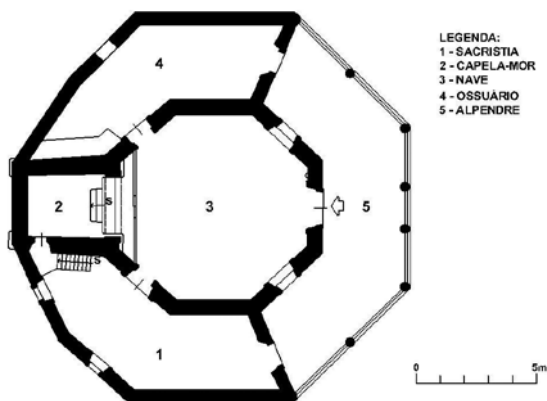


Figura n.º 3
 Capela do Senhor Bom Jesus
 de Bouças
 Engenho D'Água - Bahia
 3A: Planta Baixa
 Fonte: BAHIA, 1982a: 185
 3B: Vista e Alpendre
 Fonte: BAHIA, 1982a: 186
 Desenho: Gabriela Pontes

25 BAHIA, 1982a: 122.

Externamente, predomina em sua imagem a solidez das paredes autoportantes, em alvenaria mista de pedra e tijolo, sendo o interior, também, de grande simplicidade, sem elementos integrados significativos. A nave capta luz através de sete óculos situados acima do telhado do anel periférico. É provável que a primitiva capela fosse constituída pela nave e capela-mor, tendo sido acrescida de sacristia, ossuário e alpendre, em 1763, quando foi reconstruída. Esta hipótese é fortalecida quando se observa os diferentes beirais dos dois corpos da construção: o corpo central, em beira-seveira, e o anel periférico e capela-mor com terminação em cimbalhas (Figura n.º 3B).

4.4 - Capela de São Gonçalo – Engenho Una

Encontra-se completamente isolada, tendo próximas a casa grande, uma construção bem mais recente, e algumas casas de moradores salteadas na paisagem. Sobre ela registrou Rodrigo Melo Franco de Andrade: “o volume da capela tem qualquer coisa de insólito, assim pela forma sextavada como, sobretudo, pelo destaque de sua portada de cantaria, opulentemente decorada”²⁶.

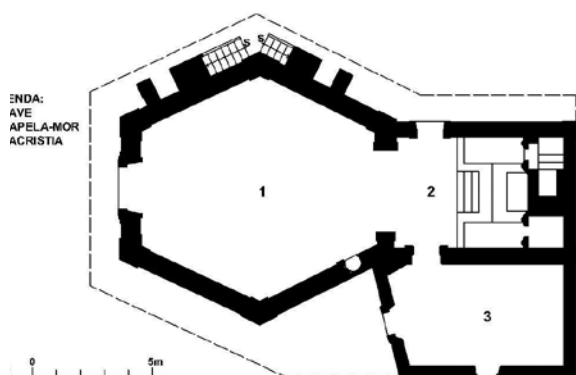


Figura n.º 4
 Capela de São Gonçalo
 Engenho Una - Paraíba
 4A: Planta Baixa
 Fonte: CARVALHO, 2005a,
 Vol.2: 119
 4B: Vista e Portada
 Fotografia: Maria Berthilde
 Moura Filha, 2010
 Desenho: Gabriela Pontes

Está constituída de nave, capela-mor e uma sacristia situada à direita desta. A nave tem forma de hexágono ligeiramente alongado sobre o eixo que conduz à capela-mor, retangular e relativamente profunda. Assim, ao observar o interior deste conjunto se tem a leitura de um espaço longitudinal, quebrando parcialmente a presença da planta centralizada.

Anexas ao lado esquerdo do volume hexagonal da nave, existem duas escadarias, uma de acesso ao coro e outra que leva ao púlpito. Provavelmente, foram edificadas durante a reforma de 1913, embora já existissem antes, em particular a do coro, tendo sido então substituídas²⁷ (Figura n.º 4A).

Externamente, o volume da nave tem os vértices do hexágono marcados por pilastras, e a linha de coroaamento por uma cornija, todos em cantaria. Tem destaque a portada, também em cantaria, bem ornamentada, com verga reta e frontão interrompido. Originalmente, a cobertura era em telha cerâmica, talvez com seis águas, mas foi substituída pela atual cúpula, provavelmente, em uma reforma executada, em 1913, que também introduziu a platibanda²⁸ (Figura n.º 4B).

A capela-mor está coberta por telhado em duas águas, encerrado em beira-seveira, havendo cunhais que delimitam sua fachada posterior, o que caracteriza o volume da sacristia como resultado de um acréscimo desprovido deste requinte construtivo.

Ao observar a imagem do volume hexagonal desta capela, com o contraste entre a alvenaria branca e os elementos estruturais/decorativos em cantaria, associa-se esta solução àquela da Capela de Nossa Senhora da Pena, induzindo um paralelo entre ambas.

Concluindo a análise formal destas quatro capelas confirma-se a presença da planta centralizada ao longo de um longo período, que abarca desde o século XVI até a entrada do século XVIII: Nossa Senhora da Conceição, 1570; Nossa Senhora da Pena, 1660; São Gonçalo, 1700; Senhor Bom Jesus de Bouças, edificada no século XVII e reconstruída em 1763.

Embora constituam, sob o aspecto formal, uma exceção no universo da arquitetura religiosa produzida no meio rural, na Região Nordeste do Brasil, a presença destas capelas demonstra que o uso da planta centralizada não estava restrito a um determinado tempo, mas pontuou todo o período colonial se revelando em situações específicas. No entanto, considerando o programa e distribuição espacial, constata-se que não fogem ao padrão das demais edificadas no mesmo período.

Alguns estudos permitem situar o partido arquitetônico adotado nestas capelas em relação às soluções encontradas na arquitetura rural do Nordeste, na mesma época. Assim, Esterzilda Azevedo ao observar os engenhos localizados na Bahia, demonstrou que, entre as capelas remanescentes do século XVII, ocorrem os seguintes tipos: o partido em “T”, que é predominante e está presente na Capela de Nossa Senhora da Pena; as capelas com galerias laterais simples ou alpendradas, que não comparecem no conjunto em análise; e o único exemplar de planta octogonal e avarandada, a Capela de Bom Jesus de Bouças, que repete a forma poligonal da Capela de Nossa Senhora da Conceição, remanescente do século XVI²⁹.

Por sua vez, a pesquisa de Geraldo Gomes acerca dos engenhos de Pernambuco, é relevante devido à influência que esta arquitetura exerceu sobre aquela produzida na Paraíba. Observa que entre as capelas dos engenhos pernambucanos apenas comparecem as formas longitudinais e retangulares, classificadas por Gomes em três grupos de partido arquitetônico. Destes, apenas um é pertinente às capelas em estudo: o tipo com programa mais reduzido, constituído de nave e capela-mor, contidas em volumes distintos, tendo em alguns exemplares uma sacristia³⁰.

27 SOUSA, 2007: n.n..

28 CARVALHO, 2005a: vol. 2, 119.

29 AZEVEDO, 1990: 125.

30 GOMES, 1998: 107 -115.

Abstraindo a forma hexagonal, vê-se que a Capela de São Gonçalo reproduz este tipo edificado, embora a sacristia tenha sido anexada posteriormente. Foi caracterizada por Juliano Carvalho como um exemplar do estilo chão, com alterações decorrentes dos acréscimos ocorridos no início do século XX. Esta avaliação resulta do estudo que o autor desenvolveu, tendo por objetivo criar uma periodização para a arquitetura religiosa produzida na várzea do Rio Paraíba, entre a segunda metade do século XVII e o século XVIII³¹.

São estes alguns dos escassos estudos que trataram, especificamente, sobre a arquitetura rural no Nordeste brasileiro, sendo as principais referências para o desenvolvimento da nossa análise. É importante frisar que podemos extrair de Esterzilda Azevedo e Geraldo Gomes, parâmetros para entender a organização espacial destes edifícios, enquanto Juliano Carvalho nos fornece um dos poucos subsídios sobre a linguagem formal desta arquitetura.

No entanto, outros trabalhos também fornecem informações pontuais e diretrizes para avançarmos com o objetivo de identificar em nossas capelas traços da arquitetura portuguesa, ou resquícios da tratadística italiana que chegou ao Brasil, no século XVI e XVII através de Portugal.

5. A História da Arquitetura Religiosa no Brasil e as capelas de planta centralizada

Dois renomados historiadores da arte fornecem o ponto de partida para entendermos os percursos dos estudos sobre a arquitetura religiosa no Brasil, levando a confirmar a pouca atenção dada, durante muito tempo, à arquitetura rural e, em especial, às capelas de plantas centralizadas. Disse Myriam Ribeiro que: “A moderna historiografia da arte brasileira do período colonial foi marcada nas décadas de 40 e 60 por três importantes nomes de autores estrangeiros: o francês Germain Bazin, o norte-americano Robert Chester Smith e o inglês John Bury”³².

Diversos fatores pesaram para que somente então, a arte colonial brasileira fosse alvo de estudos de maior envergadura. Entre estes, havia o pouco conhecimento da produção que fora a matriz da nossa arte, pois como recorda Vítor Serrão:

Há cerca de quarenta anos, a história da arte portuguesa (e do Mundo Português) estava ainda quase por fazer e escrever a respeito das realizações plásticas dos séculos XVII e XVIII, consideradas de modo negligente, como se entre o brilhante ciclo do ‘manuelino’ e as artes que despontaram no período do Marquês de Pombal quase nada de interessante houvesse sido produzido³³.

Portanto, o desconhecimento da arte portuguesa não propiciava encontrar as raízes da nossa própria produção artística dos séculos XVII e XVIII. No Brasil, um estímulo foi dado, em 1937, com a criação do Iphan, em torno do qual se congregaram pesquisadores qualificados que imprimiram novos rumos à pesquisa na área. No mesmo ano, foi publicado o primeiro número da *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, a qual, segundo Robert Smith, “suscitou uma revolução no estudo da história da arte brasileira”³⁴.

Neste contexto surgiram as obras mais significativas sobre a arte colonial brasileira, vista sob a ótica dos referidos autores estrangeiros: Bazin, Smith e Bury.

Dos três, Germain Bazin teve seu trabalho melhor conhecido devido à publicação de dois livros fundamentais: *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*, originalmente escrito entre 1956-1958, e *O Aleijadinho e a Escultura Barroca no Brasil*, de 1965.

31 CARVALHO, 2005b: 40.

32 BURY, 1991: 9.

33 SERRÃO, 2000: 289.

34 *Apud*. TOLEDO, 2000: 83.

Bazin estudou a arquitetura religiosa brasileira seguindo uma cronologia, enfocando, em particular, a organização espacial das igrejas e a predominância do tipo de planta longitudinal. Seu estudo foca, prioritariamente, a arquitetura monástica, as construções paroquiais e a arquitetura em Minas Gerais que aguçava a curiosidade dos estudiosos.

Reportando-se à arquitetura religiosa existente no meio rural, disse: “Todos esses templos são de construção rústica, exceto a pequena capela do engenho da Pena, em Santiago do Iguape, no Rio Paraguaçu”. Assim, entre as capelas que integram nosso objeto de estudo, apenas esta foi referida por Bazin, mas com tal intensidade que o levou a considerá-la “um monumento único no Brasil”, por “sua elegância esmerada” e por lembrar o “espírito da Renascença”³⁵.

Fez ainda uma analogia entre esta capela e a de Nossa Senhora do Pilar, em Recife, edificada em 1680, a qual possui uma capela-mor quadrada, coberta por cúpula decorada de azulejos de tapete, e terminada por uma abside. São estas as únicas referências de Bazin sobre capelas de planta centralizada, no Brasil, no século XVII³⁶.

Por sua vez, Robert Smith foi um dos autores estrangeiros que mais escreveu sobre a arte colonial brasileira, mas a falta de acesso a muitos desses títulos, publicados apenas no exterior, restringiu o conhecimento da sua obra.

Em 1940, Smith publicou o primeiro estudo sobre a Região Nordeste, intitulado *O Caráter da Arquitetura Colonial do Nordeste*. Sua postura, como era habitual, foi comparar a produção brasileira com os modelos de Portugal, sempre subestimando a arquitetura da colônia, como sintetiza na conclusão desse artigo, dizendo:

A arquitetura do Nordeste deste período não é a mais interessante do país. Nunca produziu inovações comparáveis à da torre oval e redonda das igrejas mineiras. É sempre imitada da de Portugal, ou seja da de Lisboa ou das províncias portuguesas [...]. Mas apesar de sua pouca originalidade, de seu caráter às vezes rude e provincial, tem a distinção de traduzir perfeitamente o espírito dessa civilização rural de ‘Arvoredos, Assucar, Água e Ares’³⁷.

Para além desta ligação com os “modelos portugueses” da arquitetura de Lisboa, Smith vê no Nordeste uma tendência de “imitar o estilo barroco das igrejas rurais das províncias portuguesas”, identificando, assim, duas raízes que influenciaram a produção na região.

Sobre o acervo edificado existente no Nordeste, disse ser uma das características da região a presença desta “igreja de campo”, sobre as quais pouco se deteve por julgá-las “simples sem a pretensão de ordens clássicas, nem molduras elegantes, a cuja torre baixa falta todo traço de ornamentação”³⁸.

Em seu livro sobre *As Artes na Bahia*, publicado em 1954, Smith identificou a existência de um único “plano de igreja de tipo central”, que nunca foi executado. Tratava-se do “desenho de uma capela hexagonal para um proposto seminário jesuíta de N. S. da Conceição, assinado por José Antonio Caldas, em 1751”³⁹.

Entre as capelas que integram nosso conjunto em análise, Smith se referiu apenas à de Nossa Senhora da Conceição, quando no artigo denominado *Arquitetura Civil do Período Colonial* tratou sobre a Casa da Torre. No entanto, pouco falou sobre a capela, que julgava ser a única parte quinhentista do edifício ainda existente. Importante registrar são as hipóteses que apresentou para justificar o partido arquitetônico desta casa, cogitando, por exemplo, haver a presença da tratadística italiana fazendo referência direta à obra de Serlio:

35 BAZIN, 1983: 124.

36 BAZIN, 1983: 124-125.

37 SMITH, 1979: 38.

38 SMITH, 1979: 30.

39 SMITH, 1954: 29.

Estas feições eruditas da planta da Torre e sua data antiga levam-nos a crer que o arquiteto desconhecido que a traçou tenha tido em mente os riscos de casas feitas na França por Sebastiano Serlio em meados do século XVI, os quais, juntamente com o resto de seu trabalho publicado, parecem ter sido conhecidos e estudados em Portugal⁴⁰.

Cabe referir um comentário feito por Benedito Lima de Toledo, sobre a necessária parcimônia com que devem ser vistas as conclusões e hipóteses apresentadas por Robert Smith, considerando a “inexperiência do jovem pesquisador”, que não fundamentava suas acertivas na análise de plantas como fez, e bem, John Bury em seu estudo *As igrejas ‘Borromínicas’ do Brasil Colonial*⁴¹.

Quanto a John Bury, sua obra era quase desconhecida no Brasil, até a publicação, em 1991, do livro intitulado *Arquitetura e Arte no Brasil Colonial*. Neste, está contido o artigo no qual investigou a introdução das “formas curvas e sinuantes” nos edifícios religiosos, em Portugal e no Brasil, focando a análise no desenvolvimento das plantas baixas, com a passagem dos traçados retangulares dos séculos XVI e XVII para as “raras concessões borromínicas”, no século XVIII⁴².

Bury observa haver em Portugal, no final do século XVII, sinais de um novo interesse pelas plantas centralizadas, mas ao associar estas com a produção brasileira, não inclui em sua análise nenhuma das capelas que integram nosso objeto de estudo. Seu olhar estava direcionado para as configurações formais adotadas nos grandes monumentos de Minas Gerais e Rio de Janeiro, não havendo qualquer menção à pequena arquitetura rural do Brasil⁴³.

Confirma-se que estes clássicos trabalhos sobre a arquitetura religiosa do Brasil colonial pouco atentaram para a existência do reduzido acervo de capelas com plantas centralizadas situadas no meio rural, talvez porque tivessem por meta revelar um considerável conjunto arquitetônico, disperso por todo o país e ainda pouco estudado.

No entanto, surgiram outras contribuições que trouxeram dados relevantes para o presente estudo. Na década de 1980, foi realizado pelo IPAC um inventário de arquitetura que reuniu informações sobre o acervo patrimonial da Bahia, incluindo as capelas que integram a Casa da Torre e os engenhos Velho e D’Água.

Além das informações históricas que disponibilizaram, os autores deste inventário levantaram possíveis filiações entre estas capelas e a similar produção portuguesa, encaminhando a busca de referências para entender a presença deste partido arquitetônico na Bahia.

Para a capela de Nossa Senhora da Conceição, não encontraram um exemplo anterior em Portugal senão coevo: São Gregório de Tomar, também edificada no século XVI. Mas sendo o partido geral da Casa da Torre atribuído a uma influência renascentista, absorvida através do tratado de Serlio, o mesmo se pode aplicar à capela, cuja forma hexagonal era recomendada para os templos de planta centralizada⁴⁴. Posição oposta assume Alberto Sousa, atentando para o aspecto externo do edifício onde a ausência de pilastras de canto e do entablamento contínuo, distancia esta capela dos modelos serlianos⁴⁵.

Por sua vez, a Capela de Nossa Senhora da Conceição teria servido de referência para a de Bom Jesus de Bouças, cuja planta octogonal também foi associada à arquitetura de plano centrado renascentista⁴⁶. Na correspondência com os exemplos portugueses foram citadas as capelas da Madre de Deus, em Aveiro, e

40 SMITH, 1981: 109.

41 TOLEDO, 2000: 90-92.

42 BURY, 1991: 103.

43 BURY, 199: 121.

44 BAHIA, 1982b: 90.

45 SOUSA, 2007: n.n.

46 BAHIA, 1982b: 90.

novamente a de São Gregório, em Tomar, com a qual mais se assemelha, por estar a nave octogonal envolvida por um alpendre e elevada acima dos outros elementos do programa, embora a capela portuguesa seja recoberta por cúpula⁴⁷.

Sobre a Capela de Nossa Senhora da Pena, seu partido de planta quadrada com cúpula também foi associado ao espírito do Renascimento. Não foi descartada a possível influência de outros exemplares baianos: Nossa Senhora da Conceição, onde fora usada a solução de uma cúpula sobre a nave, e Nossa Senhora das Neves, na Ilha de Maré, cuja capela-mor, em forma de abside é recoberta por meia cúpula⁴⁸.

Para a Capela de São Gonçalo, os modelos foram apontados por Alberto Sousa: a Capela do Senhor dos Aflitos, em Lamarosa, embora a referência mais evidente seja a Capela de Nossa Senhora da Encarnação, em Santa Maria da Feira. Ambas têm planta em hexágono, forma explorada por Serlio em seu tratado publicado em 1547, de onde teria origem, também, o uso das pilastras de canto e do entablamento contínuo, traços marcantes da sua imagem⁴⁹. Portanto, para Alberto Sousa a capela de São Gonçalo tem uma influência serliana, quer seja direta ou indireta⁵⁰.

Verifica-se, portanto, uma constante associação com os modelos portugueses e com a tratadística italiana, já preconizada por Bazin e, principalmente por Smith, que se refere especificamente a Serlio. Cabe agora procurar situar a relação existente entre a referida arquitetura religiosa portuguesa de planta centralizada, datada dos séculos XVI e XVII, e a presença da tratadística italiana na concepção da mesma, pois este se apresenta como o caminho mais óbvio para que chegassem às nossas capelas do Nordeste do Brasil os ecos do Renascimento italiano.

6. O plano centralizado em Portugal no século XVII: entre o popular e o erudito

Assim como detectado na historiografia da arquitetura religiosa brasileira, ocorre que os templos de planta centralizada em Portugal, não foram alvo de estudos sistemáticos, com exceção do trabalho de Paulo Varela Gomes, dedicado a este tipo edificado. Com base neste autor e em outros que trataram periféricamente o tema, procuramos visualizar esta arquitetura.

É recorrente na historiografia da arte portuguesa ser apontada a Igreja de Nossa Senhora da Piedade de Santarém como um marco da retomada dos planos centralizados em Portugal, no século XVII, em oposição ao plano longitudinal maneirista, recomendado pela Contra-Reforma. É esta igreja referida, também, como o início de um novo ciclo da arquitetura vinculado à Restauração portuguesa, que vai ao encontro de um “nacionalismo” interrompido durante os sessenta anos da União das Coroas Ibéricas.

Sob a ótica de José Fernandes Pereira, a Igreja da Piedade é “seguramente um primeiro e decisivo momento de ruptura com o passado, anunciando uma tipologia que no barroco será dominante”⁵¹. Vítor Serrão reforça o papel emblemático desta igreja observando que com ela o “plano centralizado renasce com valor eminentemente simbólico e adequado às novas necessidades programáticas do tempo, em que se impunha exaltar as virtualidades nacionalistas”⁵².

É certo que, durante o século XVI, tais planos tiveram alguma divulgação, principalmente no Alentejo, onde se encontra, por exemplo, a Igreja de Nossa Senhora da Consolação, em Elvas, edificada provavelmente, na

47 BAHIA, 1982b: 186.

48 BAHIA, 1982a: 122.

49 SERLIO, 1982: V, fol. 6.

50 SOUSA, 2007: n.n.

51 PEREIRA, 1986: 22.

52 SERRÃO, 2003: 132.

década de 1540, cuja planta em octógono regular seguia os planos centralizados renascentistas⁵³. No entanto, a censura contra-reformista inibiu “ao menos na sua expressão mais erudita” esta prática que o Renascimento desenvolvera, sendo retomada, progressivamente, com a introdução da linguagem formal do Barroco, no século XVII⁵⁴.

Identifica-se que os templos de planta centralizada, datados das primeiras décadas do século XVII, eram, geralmente, de pequenas dimensões, citando, como exemplo, a Capela de São Sebastião, na Ericeira, obra que conjuga uma planta hexagonal com revestimento integral de azulejos em seu interior⁵⁵.

Os templos de maior envergadura surgiram com a independência, em 1640, que trouxe para Portugal novas possibilidades no campo artístico, sendo este percurso iniciado com a já referida Igreja de Santarém, peça-chave deste ciclo. Teve continuidade, lentamente, com outros projetos de partido centralizado que se tornaram referência para a historiografia da arte portuguesa, por apresentarem soluções arquitetônicas que se afastavam da anterior produção renascentista de mesmo partido, ou de uma tradição popular já estabelecida, para assumir formas do barroco internacional⁵⁶.

Entre os projetos de maior evidência no século XVII português, os historiadores citam a capela do Convento do Bom Sucesso de Belém, em Lisboa, aberta ao culto em 1670. Segundo Paulo Varela Gomes, esta “é uma das mais correctas obras da história da arquitectura portuguesa e a sua influência tipológica foi determinante em toda a segunda metade do século XVII”. Tem nave octogonal, coberta por cúpula, levando Paulo Varela Gomes a associá-la ao desenho de um templo hexagonal que consta no Livro V do tratado de Serlio⁵⁷.

É sempre referida, também, a Igreja de Santa Engrácia, em Lisboa, concebida em cruz grega, em 1683, pelo arquiteto régio João Antunes. O fato de existirem outros projetos para esta igreja leva a supor ter havido um concurso para sua execução, sendo relevante perceber que todos estes projetos adotaram o partido de um plano centralizado⁵⁸.

Este percurso adentra o século XVIII, e já em 1705 teve início a construção do Santuário do Bom Jesus de Barcelos, cuja planta, concebida por João Nunes, “não parece ter precedentes dentro ou fora das fronteiras de Portugal”, por sua originalidade. No exterior, predomina a austeridade decorativa, com o contraste entre as paredes brancas e o granito utilizado nas pilastras de ângulos e na cornija⁵⁹.

Em paralelo a esta produção de templos centralizados de maior escala e situados em meio urbano, ocorria a construção de dezenas de ermidas rurais com similar partido, as quais Vítor Serrão vincula à continuidade da tradição que remontava à centúria precedente⁶⁰.

Estas são de singular importância para nosso estudo, devido às seguintes características que as aproxima da realidade brasileira: são de pequenas dimensões, muitas foram edificadas por particulares, por irmandades ou pela própria população; estão fora de núcleos urbanos importantes e quase sempre no campo.

Embora constituam um universo ainda pouco estudado pelos historiadores da arte, todos se reportam à existência de grupos regionais, situados principalmente, em torno a Coimbra, Aveiro, Braga e no Alentejo, os quais, segundo Vítor Serrão, “reclamam análise de conjunto”⁶¹.

53 GOMES, 2001: 96.

54 PEREIRA, 1986: 12.

55 PEREIRA, 1986: 13.

56 SERRÃO, 2003: 134.

57 GOMES, 2001: 126.

58 GOMES, 2001: 272.

59 GOMES, 2001: 291.

60 SERRÃO, 2003: 132.

61 SERRÃO, 2003: 132.

Referindo à região de Coimbra, José Fernandes Pereira cita a Capela do Senhor dos Aflitos, em Lamarosa, edificada no terceiro quartel do século XVII. Tem planta hexagonal, marcada externamente por pilastras dóricas, coberta por cúpula hexagonal forrada de azulejos e coroada por pináculo⁶². A ela se reportou Alberto Sousa ao buscar precedentes para a Capela de São Gonçalo, na Paraíba, pois guardam semelhança no uso das pilastras de canto e da cúpula⁶³.

Em Marinha das Ondas, no Concelho de Figueira da Foz, há a Capela de Nossa Senhora da Ceíça, datada de 1602, sendo resultado da reconstrução do templo anterior que ruiu em 1590. Seu corpo central octogonal está envolvido por um alpendre apoiado em colunata de ordem dórica, partido também adotado na Capela do Senhor Bom Jesus de Bouças, na Bahia, edificada em meados do século XVII e reconstruída em 1763⁶⁴.

No litoral do distrito de Aveiro, situa-se o grupo regional considerado pelos historiadores como o mais importante, integrando-o, por exemplo, as seguintes capelas com plano circular: São Bartolomeu, edificada ainda do século XVI e situada na cidade de Aveiro; São Simão, datada de 1609, localizada em Bunheiro, no concelho de Murtosa; Santo Antônio, iniciada em data incerta do século XVII e São Sebastião, de 1614, ambas no concelho de Vagos⁶⁵.

Algumas das capelas que fazem parte do grupo regional de Aveiro são de particular interesse para nosso estudo, devido a uma possível adoção de modelos. Entre estas, citamos a de Nossa Senhora das Areias, situada em São Jacinto, construída em data incerta. Externamente, seu volume hexagonal é definido por pilastras toscanas que interceptam a cornija encimada por ático. Tem destaque a portada terminada com frontão curvo e interrompido⁶⁶.

De singular importância, também, é a Capela da Madre de Deus, na cidade de Aveiro, cuja planta hexagonal se insere em um volume quadrático que faz recordar a Capela de Nossa Senhora da Pena, na Bahia. Apesar da simplicidade decorativa do seu exterior, denota um maior cuidado em relação às demais capelas de caráter rural, com destaque para a cornija balaustrada que percorre todo o perímetro exterior e a torre sineira que está no eixo do portal principal⁶⁷.

É relevante atentar para as características similares que aproximam algumas capelas brasileiras daquela de Nossa Senhora da Encarnação, situada junto à muralha do Castelo de Santa Maria da Feira. Datada de 1656, tem nave hexagonal coberta por cúpula dividida em setores triangulares cilíndricos. Externamente as paredes brancas contrastam com a cantaria da cornija, da portada e das pilastras colocadas nos ângulos do volume edificado⁶⁸. Este tratamento de fachada faz reportar às capelas de Nossa Senhora da Pena, na Bahia e de São Gonçalo, na Paraíba, a qual tem também planta hexagonal.

Embora edificada em data posterior ao conjunto de capelas brasileiras em estudo, vale referir ao Senhor das Barrocas, em Aveiro. Associamos o partido desta ao da Capela de São Gonçalo do Engenho Una, percebendo que ambas desenvolvem idêntico modelo, com nave poligonal e capela-mor retangular e saliente em relação ao volume da nave, bem como utilizam pilastras nos vértices do volume poligonal. Consideram os historiadores que se as demais capelas centralizadas foram concebidas com um grau de erudição muito variável, o Senhor das Barrocas é enquadrada no denominado barroco joanino, de forte pendor italianizante e erudito que “ultrapassa o círculo provincial das obras seiscentistas”⁶⁹.

62 PEREIRA, 1986: 23.

63 SOUSA, 2007: n.n.

64 PEREIRA, 1986: 23.

65 PEREIRA, 1986: 23.

66 PEREIRA, 1986: 24.

67 PEREIRA, 1986: 24.

68 PEREIRA, 1986: 27.

69 SERRÃO, 2003: 133.

Este é um dos escassos comentários emitidos pelos autores sobre a filiação desta arquitetura, pois não se detém em analisar as edificações, apenas as descrevem. Talvez, não por acaso, se percebe que entre os exemplares por eles referidos há sempre resquícios de uma certa erudição.

As filiações a modelos são ainda mais ausentes quando se trata do grupo regional do Alentejo, onde há um número considerável deste tipo de templo. Sobre estes também observou José Fernandes Pereira que foram concebidos “conjugando prováveis reminiscências locais, com influências de um renascimento erudito”, presente em edifícios quinhentistas, como a já citada igreja das Dominicais de Elvas⁷⁰.

Na bibliografia a que tivemos acesso, são restritas as informações sobre o grupo alentejano. Apenas José Fernandes Pereira listou algumas das ermidas existentes principalmente no distrito de Évora: Santo Ildefonso, em Vila Viçosa; Nossa Senhora da Giesteira, São Pedro e São Lourenço dos Olivais, em Portel; São Cláudio, em Borba; Santo Antônio, em Alandroal, Senhor Jesus das Necessidades, em Montemor-o-Novo⁷¹.

Estas capelas estão enumeradas, mas sem acrescentar muitas informações sobre as características tipológicas, fato que nos limita no sentido de relacioná-las com a produção brasileira e restringe a análise comparativa às capelas nortenhas, já referidas.

Aqui retomamos as observações feitas por Myriam Ribeiro e Vítor Serrão quanto às defasagens que existiam, e ainda existem, na historiografia da arquitetura religiosa luso-brasileira, uma vez que nosso estudo encontra mais um obstáculo frente aos poucos trabalhos disponíveis sobre estas capelas rurais de planta centralizada, em Portugal e no Brasil.

Mesmo assim, tentaremos concluir tecendo algumas considerações sobre a questão, pois diante de tantas lacunas ainda existentes no conhecimento sobre esta arquitetura, não é seguro assumir uma posição conclusiva.

Algumas considerações finais, mas não uma conclusão

Recordemos o nosso ponto de partida: verificar a pertinência dos dois percursos apontados pelos historiadores da arte para explicar a presença do partido de planta centralizada na remota área rural da Região Nordeste do Brasil. A primeira hipótese seria a transferência de modelos oriundos de uma “tradição popular” portuguesa. Neste percurso, deparamos com um impasse: a própria historiografia portuguesa não dá respostas sobre esta questão, uma vez que os estudos disponíveis não aprofundaram no tratamento das pequenas capelas rurais de planta centralizada em Portugal.

Ocorre que dentro do restrito número de capelas rurais citadas pelos historiadores portugueses, comparecem, muito mais, aquelas que caracterizam estar próximas de uma linguagem erudita. Embora os autores consultados não se detenham em relacionar estes templos com a tratadística italiana, verifica-se que, quando assim procedem, têm por referência a obra de Serlio.

Paulo Varela Gomes, por diversas vezes cita o tratado de Serlio, em específico, os “desenhos do templo octogonal”, publicado pela primeira vez no seu Livro V, de 1547. Entre os templos apresentados neste livro serliano, predominam as plantas centralizadas: círculos, hexágonos, octógonos, cruz grega. Nas elevações e cortes, comparecem pilastras que fazem a marcação dos panos de parede e o enquadramento das aberturas, somando-se cornijas, entablamentos e cúpulas. Todo um repertório formal que, com maior ou menor evidência, permeia muitas das capelas portuguesas citadas, assim como as capelas do Nordeste, em análise.

A mesma associação fizeram os historiadores brasileiros. O “espírito da Renascença” foi a expressão utilizada por Bazin para caracterizar a Capela de Nossa Senhora da Pena, do Engenho Velho. Por sua vez, Robert

70 PEREIRA, 1986: 27.

71 PEREIRA, 1986: 27-28.

Smith se referiu diretamente a obra de Serlio para justificar o partido da Casa da Torre de Garcia D'Ávila. Estas alusões dão suporte à hipótese da influência do Renascimento italiano sobre as capelas rurais do Nordeste brasileiro.

Verifica-se, também, que os autores brasileiros buscaram estabelecer comparações entre exemplares portugueses e a produção brasileira. Para tanto, selecionaram algumas das capelas presentes na historiografia portuguesa, coincidentemente, aquelas que parecem ter uma maior carga de “erudição”. Não por acaso, pois buscavam as ressonâncias daquele “espírito renascentista”, referido por Bazin, o qual traduziram no uso das plantas em polígonos regulares, das cúpulas, pilastras e cornijas delimitando os panos de alvenaria das fachadas. Talvez uma análise epidérmica, mas a possível, diante da defasagem de conhecimento ainda existente sobre este tipo edificado.

Alberto Sousa, ao analisar a Capela de São Gonçalo do Engenho Una, adotou como modelo o mesmo desenho contido no Livro V de Serlio, referido por Paulo Varela Gomes. Por sua vez, Juliano Carvalho caracterizou esta mesma capela como um exemplo do “estilo chão português”. Mas diz José Fernandes Pereira que chã é, “de alguma forma, toda a arquitectura portuguesa”.

Portanto, confirma-se haver ainda um longo percurso investigativo a trilhar, até ser possível identificar quais foram os modelos de arquitetura que apoiaram os incógnitos construtores das capelas de planta centralizada hoje quase esquecidas na paisagem rural do Nordeste brasileiro.

Perante tal situação, assumimos uma posição: julgamos que estas capelas estão, de fato, muito mais próximas de modelos eruditos, trazendo ecos da tratadística italiana. Têm, também, uma imagem que não se afasta dos volumes maciços e brancos que caracterizam a arquitetura portuguesa, demonstrando, certamente, a capacidade de articular diversas referências de arquitetura sem deixar de lado uma identidade própria. Por ora, assumimos esta posição, que não deve ser definitiva, pois para tanto se faz necessário aprofundar no conhecimento sobre este tipo edificado, em Portugal e no Brasil. Mas esperamos ter dado mais um passo sobre o estudo desta questão avançando na concretização de uma das hipóteses preliminares.

Bibliografia

- ANDRADE, Adriano Bittencourt, 2010 – *O outro lado da Baía: a rede urbana do Recôncavo Baiano setecentista*. Salvador: UFBA/ Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo (tese de doutoramento).
- ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de, 1955 – “Capelas Rurais”. *Módulo*. Rio de Janeiro, ano 1, n.º 1, p. 12-19.
- AZEVEDO, Esterzilda Berenstein de, 1990 – *Arquitetura do Açúcar*. São Paulo: Nobel.
- AZEVEDO, Paulo Ormino de, 2010 – “Casa da Torre de Garcia D'Ávila e Capela de Nossa Senhora da Conceição” in MATTOSO, José (org.) – *Patrimônio de Origem Portuguesa no Mundo. Arquitetura e Urbanismo. América do Sul*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 133-134.
- BAHIA. Secretaria da Indústria e Comércio, 1982a – *IPAC-BA. Inventário de proteção do acervo cultural. Monumentos e Sítios do Recôncavo*. II Parte. Salvador.
- BAHIA. Secretaria da Indústria e Comércio, 1982b – *IPAC-BA. Inventário de proteção do acervo cultural. Monumentos e Sítios do Recôncavo*. I Parte. 2ª ed. Salvador.
- BALDESSARINI, Sonia Ricon, 2001 – *A arquitetura da Casa da Torre de Garcia D'Ávila*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo; FUNCEB; EGBA.
- BURY, John, 1991 – *Arquitetura e Arte no Brasil Colonial*. São Paulo: Nobel.
- CALMON, Pedro, 1983 – *História da Casa da Torre: uma dinastia de pioneiros*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia.
- CARDIM, Fernão, 1939 – *Tratados da Terra e Gente do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- CARVALHO, Juliano Loureiro de, 2005a – *Pré-inventário dos engenhos da várzea do Rio Paraíba*. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba (monografia de conclusão do curso de Arquitetura), 2 vols.
- CARVALHO, Juliano Loureiro de, 2005b – “Capelas rurais da várzea do Paraíba: a construção de séries como metodologia para a história da arquitetura”. *Pergaminho*. João Pessoa, ano 1, n.º 0, p. 31-51.

- FONSECA, Fernando L., 1975 – *O Convento de São Francisco do Conde*. Salvador: Museu do Recôncavo Wanderley Pinho.
- GANDAVO, Pero de Magalhães, 1980 – *Tratado da Terra do Brasil. História da Província Santa Cruz*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp.
- GOMES, Geraldo, 1998 – *Engenho & Arquitetura*. Recife: Fundação Gilberto Freyre.
- GOMES, Paulo Varela, 2001 – *Arquitetura, Religião e Política em Portugal no Século XVII. A Planta Centralizada*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.
- JOHNSON, H. B. A., 2004 – “Colonização Portuguesa do Brasil, 1500-1580” in BETHELL, Leslie (org.) – *América Latina Colonial*. São Paulo: Edusp; Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, vol. 1. p. 241-281.
- PEREIRA, José Fernandes, 1986 – “Resistência e aceitação do espaço barroco: a arquitetura religiosa e civil” in MOURA, Carlos (org.) – *História da Arte em Portugal. O Limiar do Barroco*. Lisboa: Alfa, p. 9-65.
- OTT, Carlos, 1984 – *Monumentos Históricas e Artísticas do Município de São Francisco do Conde*. Salvador: s.n.
- SERLIO, Sebastiano, 1982 – *The Five Books of Architecture*. New York: Dover Publication.
- SERRÃO, Vítor, 2000 – “Entre Robert Smith e Flávio Gonçalves, um percurso pelo barroco luso-brasileiro” in *Robert C. Smith 1912-1975. A investigação na História de Arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 289-299.
- SERRÃO, Vítor, 2003 – *O Barroco*. Lisboa: Presença.
- SMITH, Robert C., 1954 – *As Artes na Bahia. I Parte – A Arquitetura Colonial*. Salvador: Prefeitura Municipal de Salvador.
- SMITH, Robert C., 1979 – *Igrejas, Casas e Móveis. Aspectos da Arte Colonial Brasileira*. Recife: MEC; Universidade Federal de Pernambuco; Iphan.
- SMITH, Robert C., 1981 – “Arquitetura Civil do Período Colonial” in *Arquitetura Civil I*. São Paulo: MEC; Iphan; FAUSP, p. 95-190.
- SOUSA, Alberto, 2007 – “Uma igreja brasileira de planta hexagonal: a capela do antigo Engenho Una, na Paraíba”. *Arquitextos*. São Paulo: Vitruvius. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.080/277>> [consult. 12 Ago. 2010].
- SOUSA, Gabriel Soares de, 2000 – *Tratado Descritivo do Brasil em 1587*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Editora Massangana.
- SUMMARIO das armadas que se fizeram, e guerras que se deram na conquista do rio Parayba; escripto e feito por mandado do muito reverendo padre em Christo, o padre Chistovam de Gouveia, visitador da Companhia de Jesus, de toda a provincia do Brasil, 1848. Iris*. Rio de Janeiro, vol. I.
- TOLEDO, Benedito Lima de, 2000 – “Robert Chester Smith e a arquitetura no Brasil” in *Robert C. Smith 1912-1975. A investigação na História de Arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 83-107.



VISTA DO RIO DE JANEIRO
tomada do aqueduto



A influência da tratadística europeia na arte brasileira: o caso da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro

Sonia Gomes Pereira

O objetivo deste artigo é examinar a influência da tratadística europeia – especialmente italiana – na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro (AIBA), fazendo o recorte da fase inicial de sua história – na primeira metade do século XIX –, e tomando como objeto de estudo a formação de sua biblioteca – hoje pertencente ao Setor de Obras Raras do Museu D. João VI da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro¹.

1. As primeiras décadas na trajetória da Academia

Para tratar desta questão é necessário começar traçando, mesmo que de forma resumida, a trajetória da Academia nas primeiras décadas de sua existência². Apesar de criada por decreto de D. João em 1816, só foi aberta efetivamente em 1826. Contou, nesta fase inicial, com a contratação da chamada Missão Francesa, chefiada por Joaquim Lebreton e constituída por artistas como o arquiteto Grandjean de Montigny, os pintores Nicolas-Antoine Taunay e Jean-Baptiste Debret, o escultor Auguste-Marie Taunay e o gravador Charles Pradier.

Seus primeiros anos de existência foram muito atribulados – em parte pela exigüidade de recursos – mas também pela rivalidade entre os artistas franceses e portugueses. Com a morte de Lebreton, em 1819, é nomeado o pintor português Henrique José da Silva: todo o período em que permaneceu como diretor, até a sua morte, em 1834, é de confronto aberto com os franceses, em especial com Grandjean e Debret³.

Somente após 1834 teve início a fase de consolidação da Academia, especialmente devido à atuação do pintor Félix-Émile Taunay – filho do já citado Nicolas-Antoine –, que foi diretor de 1834 até 1851. A importância crescente da Academia neste período pode ser avaliada, de um lado, pela instituição das Exposições Gerais e do Prêmio de Viagem ao Exterior nos anos 1840. Por outro lado, este é o momento em que a Academia começa a desempenhar um papel ativo no projeto político de construção da imagem da nação. Formulado pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), criado em 1838, este projeto terá claras repercussões, sobretudo na

1 O acervo da antiga Academia Imperial de Belas Artes, depois Escola Nacional de Belas Artes, foi desmembrado em 1937, quando grande parte de sua pinacoteca passou a constituir o Museu Nacional de Belas Artes. Depois da Escola já incorporada à UFRJ, foi criado o Museu D. João VI em 1979, reunindo todo o acervo antigo da Escola, tanto museu, arquivo e biblioteca de obras raras (PEREIRA, 2008e).

2 GALVÃO, 1954; PEREIRA, 2008b: 383-398.

3 PEREIRA, 2008c: 237-245.

pintura histórica – idéias que aparecem com toda nitidez nos inúmeros discursos de Taunay e que terão grande importância nas décadas seguintes⁴.

Assim, pelo que foi visto neste rápido resumo, a influência da França foi bastante intensa na história inicial da Academia – seja pela atuação dos professores franceses, seja pela presença marcante de Taunay, pintor e intelectual, membro do IHGB e amigo pessoal do imperador D. Pedro II.

2. O início da constituição da Biblioteca da Academia

Partindo, portanto, do conhecimento da trajetória inicial da Academia, marcada de forma especial pela influência francesa, podemos passar ao nosso objeto específico de estudo, tentando entender, inicialmente, a constituição de sua biblioteca neste mesmo período.

Sabemos que a biblioteca foi sendo lentamente formada, seja através de doações – sobretudo dos professores –, seja por aquisições realizadas com suas próprias verbas, além de transferências da então Biblioteca Pública⁵.

A fonte mais antiga a respeito de sua formação é um documento de 1827, com uma doação de D. Pedro I:

Sua Magestade o Imperador Reconhecendo quanto pode ser util a obra intitulada – Museu Francez – em cinco grandes volumes, às pessoas que se applicão aos diferentes ramos das Artes do Dezenho e Pintura, e Querendo auxilia-las, Facilitando-lhes os meios do seu adiantamento: Ha por bem que a dita Obra seja collocada na Imperial Academia das Bellas Artes, e franqueada a todos os Professores, que a quizerem consultar, com a expressa prohibição de se remover qualquer dos volumes para fora da mesma Academia. O que participo a v. Mce para sua intelligencia e execução. – Deos guarde a V. Mce. Paço em 1 de Agosto de 1827 – Visconde de São Leopoldo. Snr Henrique José da Silva⁶.

Em 28 de abril de 1835, o governo ordena à Biblioteca Pública que remeta à Academia “Uma coleção completa da Flora Fluminense e igualmente um exemplar de quaisquer obras relativas às Belas Artes, que existam em duplicata na mesma Biblioteca”⁷.

Vários professores fizeram doações, especialmente Félix-Émile Taunay que, “além de doar grande número de volumes de sua propriedade, cuidou, desde o tempo em que exerceu a Secretaria, de organizá-la e torná-la útil”⁸.

Finalmente, podemos saber como era a biblioteca da Academia em torno de 1850 através de um Catálogo manuscrito, cujas folhas estão rubricadas por Taunay, transcrito por Alfredo Galvão⁹.

3. Análise do Catálogo da Biblioteca (c. 1850)

O Catálogo da Biblioteca (aproximadamente de 1850) apresenta um total de 84 obras. Do ponto de vista do local da edição, podemos notar que o acervo é constituído por 26 edições italianas, 48 francesas, uma inglesa, uma espanhola, uma portuguesa e sete brasileiras.

No entanto, quando passamos a analisar este Catálogo em relação à temática, esta configuração muda totalmente: 38 livros referem-se à cultura clássica antiga e à arte italiana do Renascimento; 35 tratam da

4 O Arquivo do Museu D. João VI possui os *Livros de Atas da Congregação* da AIBA, contendo inúmeros discursos de Félix-Émile Taunay (1834-1851) em que sempre aparece a referência ao papel que deveria ser desempenhado pela Academia na organização do Estado depois da independência.

5 A melhor fonte para o conhecimento da formação da Biblioteca é o Catálogo organizado em 1957 pelo professor Alfredo Galvão – um dos maiores estudiosos da história da AIBA (GALVÃO, 1957).

6 GALVÃO, 1957: 3-4.

7 GALVÃO, 1957: 4.

8 GALVÃO, 1957: 5.

9 GALVÃO, 1957: 6-10.

cultura francesa; três são sobre arte espanhola; um é de retratos históricos de Portugal; e sete referem-se ao Brasil com temática muito variada.

Antes de analisar cada um destes grupos de livros, é preciso que eu esclareça a maneira como procedi nesta classificação dos livros. Ela não é, de modo algum, ortodoxa, do ponto de vista bibliográfico.

De um lado, tomei a decisão de enquadrar os livros em temáticas genéricas, mas que são de interesse especial para a compreensão da importância da leitura e do manuseio destes livros, em grande parte ilustrados, na prática dos professores e na formação dos alunos.

Por outro lado, como muitos destes livros não mais existem, a classificação teve de ser feita apenas pelo título, por aproximação. Além disso, é importante acrescentar que, na análise que se segue, mantive a grafia dos títulos, conforme aparece na listagem do Catálogo.

Assim, feita a ressalva do caráter geral desta classificação e da grafia dos títulos, vamos examinar cada um dos grupos.

4. Livros referentes à cultura clássica antiga e à arte italiana do Renascimento

Começemos com o grupo de 38 livros sobre a cultura clássica antiga e a arte italiana do Renascimento. Os temas são variados: doze livros sobre pintura, treze de arquitetura, quatro de escultura, um de literatura, um de história e sete livros de viagem.

Entre os livros sobre pintura, há alguns tratados de perspectiva¹⁰, outros sobre motivos pitorescos e indumentária¹¹ e vários sobre vida e obra de artistas: a obra clássica de Giorgio Vasari¹², dois livros sobre Rafael¹³, um sobre Michelangelo¹⁴ e obras gerais, especialmente com retratos dos artistas¹⁵.

Em relação à arquitetura, há tratados de Serlio¹⁶, Vignola¹⁷, Bibiena¹⁸ e de arquitetura civil¹⁹; obras de Winckelmann²⁰; livro de biografias de arquitetos²¹; e registros da arquitetura italiana²².

10 Andrex Putei. *Perspectiva Pictorum pars prima*. Ex. tipp. Joannis Zemplel. Roma, 1741 (transferido da Biblioteca Pública), 1 vol.; Andrex Putei. *Perspectiva Pictorum pars secunda*. Ex. tipp. Antonii de Rubeis. Roma, 1737, 1 vol. (ambos transferidos da Biblioteca Pública); *Elementi di prospettiva secondo li principii di Brook Taylor et Padre Francesco Jacquier*, 1 vol.

11 *Nuova raccolta di cinquanta motivi Pittoresche e costumi di Roma* – B. Pinelli. Roma: Presso Lorenzo Lazzari, 1810, 1 vol.; *Raccolta di Cento Costumi antichi Ricavati dai monumenti, e degli Autori Antichi, Designati ed incisi all'acquaforte de Bartolomeo Pinelli*. Roma: Presso Luigi Faori, 1 vol.; *Raccolta di cinquanta costumi di Napoli* – B. Pinelli. Roma: Presso Gio Sardellari, 1817, 1 vol.

12 *Vite dei pittor Vasare*, 3 vols. (Oferecido por Granjean Montigny).

13 *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphael par Quatremère de Quincy*. Paris: Firmin Didot, 1835, 1 vol. (Oferecido por M. Araújo Porto-Alegre); Um caderno de gravuras tiradas do Vaticano – Raphael de Urb., 1 vol.

14 *Histoire de la vie et des ouvrages de Michel Ange Buonarote par Quatremère de Quincy*. Paris: Firmin Didot, 1835, 1 vol. (oferecido por M. Araújo Porto-Alegre).

15 Museo Fiorentino – *retratti degli eccellenti pictori dipinti di propria mano coole vite in compendio de medesimi discreti da Francesco Moucke*. Firenze: Nella stamperia Mouchiana, 1752, 6 vols.; *Bibliotheca classico pittorica per uso degli artisti. Raccolta per cura di Giuseppe Vallardi*. Milano: Presso P. e G. Valla, 2 vols.

16 *Serlio – cinque libri d'architettura*. Venetia: Pietro Niccolini de Sabbio, 1551, 1 vol. (transferido da Biblioteca Pública); *Serlio (Tutte l'opere d'architettura di Sebastiano Serlio Bolognese)*. Venetia: Francesco de Franceschi, 1584, 2 vols. Com a observação manuscrita feita pelo Prof. Alfredo Galvão: "compras de Henrique José da Silva (espólio)".

17 *Jacomo Barrozo Vignola*. Roma: G.B. Rossi, 1 vol.

18 Bibiena (Fernando Galli) – *architettura*. Bologna: Lelio della Volpe, 1745, 1 vol.; *Direzioni della prospettiva teorica de Ferdinando Galli Bibiena*. Bologna: Lelio della Volpe, 1753, 1 vol. Com a observação manuscrita feita pelo Prof. Alfredo Galvão: "compras de Henrique José da Silva (espólio)".

19 *Nuovo Corso d'Architettura civile, de Antonio Cinese*. Firenze: Presso Vicenzo Batelli e figli, 1835 (oferecido pelo Sr. Antonio Batista Rocha); *Principii di Architettura civile de Francisco Milii* [deve ser Milizia]. Bassano: Tipog. Giuseppe Rimondini e figli, 1823, 3 vols. (oferecido por Antonio Batista Rocha).

20 *Monumneti antichi inediti spuegati ed illustrati da Giovanni Winckelmann*. 2.ª edição; *Ricerche sopra un Apolline della villa dell' Eminentissimo Sig. Cardinale Alessandro Albani. Da servire di supplemento all'opera del monumenti antichi inediti de Gio Winckelmann*. Del P. Stefano Raffei, 1 vol.

21 *Biographie des plus célèbres architectes de 1.050 à 1.800 par Quatremère de Quincy*. Paul Renouard Julis, 1830, 2 vols.

22 Percier et Fontaine. *Palais, maisons de Rome, etc. etc.* Paris: Baudouin, 1798, 1 vol. (oferecido por F. E. Taunay); Grandjean de Montigny et Tanun. *Architecture Toscane*. Paris: Didot ainé, 1815, 1 vol. (transferido da Biblioteca Pública); *Monuments et ouvrages d'art antique restitués, etc. etc. par Quatremère de Quincy*. Imprimerie de Rignoux, Jules Renouart librairie, 1839, 2 vols.

Sobre escultura, há uma obra sobre anatomia do corpo humano²³, o tratado de Cellini²⁴, e livros com coleção de esculturas dos museus romanos²⁵ e com as obras de Thorwaldsen²⁶.

Já os livros de viagem compreendem vários lugares, tanto da Grécia antiga²⁷, quanto da Itália mais recente²⁸, incluindo uma edição brasileira²⁹.

Temos, ainda, uma obra ilustrada de literatura – a *Eneida* de Virgílio³⁰ –, assim como uma coleção sobre a história romana³¹.

Por esta amostragem dos livros da Biblioteca da Academia sobre a cultura clássica antiga e italiana do Renascimento, verificamos a importância que era dada no ensino artístico para o estudo das obras da Antiguidade Clássica, dos tratados de caráter referencial do Renascimento (Serlio, Vignola, Cellini, Vasari, entre outros), de livros recentes com releitura da arte antiga (como Winckelmann), das obras dos artistas considerados como os grandes mestres do Renascimento (como Rafael e Michelangelo) e dos tratados técnicos de perspectiva e anatomia.

Estes temas eram fundamentais para introduzir os jovens artistas na grande tradição da arte ocidental – ponto de partida de qualquer processo de formação artística. Além disso, eram importantes os registros de viagem e de indumentária, a história e a literatura – que forneciam temas regulares para os exercícios didáticos como forma de preparação, sobretudo para a prática da pintura histórica³².

A presença majoritária da temática clássica – seja da Antiguidade, seja do Renascimento – evidencia a supremacia da matriz italiana no pensamento artístico da Academia carioca na primeira metade do século XIX – o que ainda vai perdurar por boa parte da segunda metade.

5. Livros referentes à cultura francesa

São 35 livros sobre cultura francesa, sendo um geral sobre Belas Artes; quinze de pintura e escultura; seis de arquitetura; dois de medalhística; um de gravura; quatro livros de viagem; um de literatura; quatro de história, geografia, história natural e filosofia; e um sobre indústria.

Começemos pela obra geral de referência: um dicionário de Belas Artes³³. É interessante observar como nestas obras contemporâneas francesas a expressão Belas Artes já aparece consolidada.

Entre os livros de pintura e escultura, temos tratados de anatomia³⁴ e de perspectiva³⁵; obras sobre a arte

23 *Um Caderno – Proportions du Corps humain sur les statues antiques* par Gerard Audran. Paris, 1 vol.

24 *Due trattati di Benevenuto Cellini, scultore Fiorentino*, 1 vol.

25 *Collection de statues et bas-reliefs des divers museums de Rome, Florence, etc.*, 1 vol. (Oferecido por F. E. Taunay).

26 *Intera collezione di tutti le opere dal Cav. Alberto Thorwaldsen* (só o 1º volume).

27 *Lechevallier, voyage dans la Troade*. Paris: Larán, an. VII, 1799, 1 vol. (oferecido por F. E. Taunay); *Vues des sites les plus célèbres de la Grèce antique* (oferecido por Butenwal).

28 *Compendio del viaggio pittorico della Toscana*, 2 vols; *La Svizzera pittoresca e suoi dintorni*, por A. Martin, 2ª ed., 1 vol; *Pisa illustrata nell'arti del disegno da Alessandro da Morrona*. Livorno: Presso Giovanni – Maragnih, 1812, 3 vols. (Oferecido por M. Araújo Porto-Alegre); *Fregi trovati da Gior. Batta Ferrari*. Firenze: Rodolfi, 1833, 1 vol.

29 *Esboços da cidade de Nápoles*. Rio de Janeiro: Heaton Piensbure, 1846, 1 vol.

30 *L'Eneide di Virgilio, tradotta da Clemente Bondi, inventata ed incisa all'acquaforte da Bartolomeo Pinelli*. Roma: Presso Luigi Faoci, 1 vol.

31 *Dezesseis volumes de História Romana par Rollin*. Paris: Les freres Etienne, 1769, 16 vols. (Oferecido por Job).

32 PEREIRA, 2005; PEREIRA, 2007: 530-545.

33 *Dictionnaire des beaux-arts*, par A. L. Millin. Poaris: Crapelet, 1806. 3 vols. (Oferecido por F. E. Taunay).

34 *Anatomie des formes extérieures du Corps humain, par P. N. Gerdy*. Paris: Imprimerie le Basson – Bruxelles. 1 vol.; *Études des Passions appliquées aux Beaux-arts, par I.B. Delestre*. Paris, chez Joubert librairie edit, 1833. 1 vol.

35 *Elements de perspective pratique par P. H. Valenciennes*. Paris: L.T. Cellot, 1820. 1 vol. (oferecido por F. E. Taunay); *Traité de perspective linéaire à l'usage des artistes par Ch. Cloquet*. Paris: Aimé Andre, 1823. 1 vol. (Oferecido por F.E. Taunay); *Traité de perspective linéaire simplifiée para Mme. Adèle Lebreton*. Paris: Paul Rénouard, 1828. 2 vols. (Oferecido por F. E. Taunay).

francesa contemporânea – chamada de escola moderna³⁶; sobre museu na França³⁷ e sobre a escultura de Versailles³⁸; vários livros sobre retratos³⁹, indumentária⁴⁰, e pintura ou escultura de ornamentos⁴¹.

É interessante observar que há, no conjunto, uma obra sobre gravura⁴² e duas sobre medalhística⁴³. Estas últimas serviam, naturalmente, ao Curso de Medalhística, que não constava do projeto original da Academia, mas foi criado certamente em razão da presença do escultor e medalhista Zeferino Ferrez, que atuava em conjunto com a Casa da Moeda. Já o Curso de Gravura, embora previsto no plano inicial da Academia, não chegou a ser implantado, em parte devido ao regresso do já mencionado gravador Charles Pradier à França em 1818.

Em relação à arquitetura, temos obras técnicas sobre estruturas de madeira⁴⁴, teatros⁴⁵ e construções militares⁴⁶. Há livros sobre arquitetura francesa do passado, tanto antigo⁴⁷, quanto recente⁴⁸. E o tratado teórico de Félibien, que é exemplar do pensamento da Academia Real de Arquitetura de Paris⁴⁹.

Outro grupo é formado por livros de viagem, tanto como simples registro⁵⁰, quanto ao seu uso para estudos hidrográficos⁵¹ ou de história natural⁵².

Há apenas um livro de literatura, mas é interessante observar que é traduzido para o português em edição brasileira⁵³; algumas obras de filosofia, história, geografia e história natural⁵⁴; além de um livro sobre indústria⁵⁵.

Analisando este conjunto de livros sobre a cultura francesa, ficam evidentes alguns tópicos.

Um primeiro aspecto aparece na comparação entre os grupos das chamadas Belas Artes – arquitetura, escultura e pintura: é evidente a diferença especialmente entre a arquitetura – mais tradicional, voltada para os exemplos e teorias do passado acadêmico francês –, enquanto na pintura já está aparente o interesse pela arte do momento, isto é, do início do século XIX, chamada, inclusive, de escola moderna – que, pelas

36 *Annales du Musée et de l'école moderne des Beaux-Arts par C. P. Landon*. Paris, an. IX, 1801, 32 vols.; *Dictionnaire des artistes de l'Ecole Française au XIX siècle para Ch. Gabet, peintre*. Mme. Vergne, Imprimerie Marchand du Breuil, 1831, 1 vol. (Oferecido por F. E. Taunay).

37 *Le Musée Français – explications des sujets et des cours par Croze Magnan, par Robillard Peronville et Saurent*. Paris: L.E. Herhan, an. XI 1803, 5 vols. (procedência: Biblioteca de S. M. El Rei D. João VI).

38 *Thomassin – Recueil des figures, groupes, themes etc. de Versailles*. Paris, 1694, 1 vol. Com a observação manuscrita feita pelo Prof. Alfredo Galvão: "compras de Henrique José da Silva (espólio)".

39 *Portraits de tous les souverains de l'Europe etc.* par Mme. Meyer. Paris: 1818, 1 vol. (transferido da Biblioteca Pública); *Portraits divers recueil*, 1 vol. (oferecido por F. E. Taunay): quatro exemplares.

40 *Récueil des costumes Français depuis Clovis, etc.* par *Beauhier et Rathier*. Paris: Firmin Didot, 1810, 4 vols. (Oferecido por F. E. Taunay).

41 *Le Guide de l'ornemaniste par Charles Normand*. Paris: Chez l'Auteur, 1826, 1 vol. (Oferecido por Joaquim Lopes Cabral).

42 *Oeuvres de Callot et Bella recueil*, 1 vol. (oferecido por F. E. Taunay).

43 *Collection de médailles du regne de Louis XV par G. R. Fleuremont*, 1 vol. (Oferecido pelo Sr. Zeferino Ferrez); *Médailles du Regne de Louis XV*. Paris, 1 vol. (Oferecido por Zeferino Ferrez).

44 *Traité sur l'art de la charpente par Krefft*. Editor M. A. Somet, 1 vol

45 *Architectonographie des Theatres par Alexis Dousast et Orgiazzi, continué par Jacques Auguste Kauffmann, architecte*. Paris: Chez L. Mathias, 1837, 1 vol. (Oferecido por Joaquim Lopes Cabral).

46 *Beaujean, Collection de toutes les espèces de batiments de guerre*. Paris, 1814, 1 vol (incomplet). (Oferecido por F. E. Taunay).

47 *Antiquités de la France – monuments de Nismes, par Clerisseau. Texte historique et explicatif par I. G. Legrand, par Clerisseau*. Paris: P. Didot, an. XII, 1804, 2 vols. (Oferecido por F. E. Taunay).

48 *Architecture de Bullet*. Amiens: Boudon Caron, 1831, troisième édition, 1 vol.

49 *Félibien – Des principes de l'architecture*. Paris: Veuve Coignard et fils, 1697, 1 vol. Com a observação manuscrita feita pelo Prof. Alfredo Galvão: "compras de Henrique José da Silva (espólio)".

50 *Voyage autour du monde par mers de l'Inde exécuté sur la Corvette la Favorite – texte*. Paris: Imprimerie Royale, 1833, 4 vols. (Oferecido por lílio de Butenwal).

51 *Atlas hydrographique du même voyage de l'Album pittoresque de feuilles 73*. In folio, 1 vol. (Oferecido pelo Sr. Butenwal); *Atlas hydrographique de la Corvette l'Astrolabe – voyage autour du monde*. In folio. Paris: publié par J. Tartin., 1833, 1 vol. (Oferecido por Butenwal).

52 *Atlas de l'histoire naturelle du voyage autour du monde exécuté sur la Fregate la Venus*. Paris: Chez Gide editeur, 37? Livraison, 1 vol. (Oferecido por Butenwal).

53 *Tancredo de Voltaire*, traduzido em versos pelo Sr. M. Odorico Mendes. Rio de Janeiro: Laemmert, 1839, 1 vol. (Oferecido por F. E. Taunay).

54 *Dictionnaire universel de Geographie par M. N. Bouillet*. Paris: L. Hachette, 1845, 1 vol.; *Oeuvres d'histoire naturelle et de Philosophie de Charles Bonnet*. Samuel Tauche Neuchatel, 1779, 10 vols. (Oferecido por F. E. Taunay); *Almanach Royal et National pour l'an 1845*. Editor Guyot et Scrib, 1 vol.; Institut Imp. de France, 1815. Firmin Didot, 1815, 1 vol. (Oferecido por F. E. Taunay).

55 *Discours sur l'industrie par le Baron Charles Dupin*. Paris: Tain, 1825, 2 vols.

datas das edições (1801 e 1831), correspondia certamente ao neoclassicismo e ao romantismo. Esta mesma relação pode ser feita na produção artística produzida pela Academia carioca na época. Enquanto a arquitetura, liderada pelo professor Grandjean de Montigny, segue um neoclassicismo estrito, os pintores mais rapidamente atuaram num campo mais complexo em que soluções neoclássicas e românticas se alternam: isto é evidente na obra dos franceses Debret e Nicolas Taunay, assim como nos alunos brasileiros, como Manuel de Araújo Porto-Alegre⁵⁶.

Um segundo aspecto também já havia surgido no grupo anterior – o de temática voltada para o classicismo antigo e renascentista italiano: a importância dos tratados técnicos e teóricos. Entre estes, gostaria de chamar especial atenção para o livro *Études des Passions appliquées aux Beaux-Arts* – certamente utilizado na disciplina Fisiologia das Paixões. Seguindo a tradição de arte figurativa estabelecida pelo Renascimento, a sua função é, como dizia Alberti, narrar história. Como contar uma história, que se desenvolve temporalmente, no espaço estático da escultura e da pintura? Como passar ao espectador o clima emocional que envolve a história através de um meio artístico que só conta com a modelagem do volume, num caso, e a pintura num plano bidimensional, no outro caso? Isto só poderia ser possível através da postura corporal, com ênfase especial nas expressões faciais. Portanto, na formação dos jovens artistas, são inúmeros os exercícios do corpo humano – em variadas atitudes –, assim como estudos de rosto com diferentes expressões: dor, alegria, espanto, medo entre outras⁵⁷.

Um terceiro aspecto sobre o conjunto relativo à cultura francesa é a presença de livros de temáticas variadas – livros de viagens, literatura, filosofia, história, geografia, história natural – evidenciando que a preocupação da Academia não era apenas dar uma formação técnica, mas sim integrar o jovem artista no conhecimento mais amplo da cultura ocidental. Estaria, desta maneira, cumprindo o papel próprio de uma academia e não de uma simples oficina.

Assim, a influência francesa que neste Catálogo de c. 1850 já é bastante visível, tenderá a aumentar na segunda metade do século – sempre identificando os modelos franceses como uma espécie de modernização da grande tradição europeia. Formava-se, então, uma genealogia respeitável: os antigos greco-romanos, depois os italianos da Renascença e, naquele momento, a arte francesa.

6. Livros sobre Portugal e Espanha

A única obra de origem portuguesa no Catálogo trata de retratos⁵⁸. Este livro, com modelos de figuras históricas notáveis, vem reforçar outras obras no gênero que já apreceram nos grupos anteriores. Constituíam uma referência importante para o ensino na Academia na prática de retratos – gênero tão importante quanto a pintura histórica naquele momento.

Em relação à Espanha, há três livros: um mais genérico⁵⁹ e dois sobre artistas espanhóis⁶⁰. É interessante observar que a presença na Biblioteca da Academia de obras sobre arte espanhola já na primeira metade do século XIX parece ter influenciado muito pouco a prática dos artistas, pois não encontramos nos exercícios escolares desta época nenhuma cópia de mestres espanhóis, que só serão realizadas na segunda metade

56 PEREIRA, 2006: 128-141.

57 PEREIRA, 2008a: 350-361.

58 Oito Cadernos da obra periódica intitulada: *Retratos e bustos dos varões e Donas, etc.* e três da obra periódica intitulada *Retratos dos grandes homens*. Lisboa, 1806, 1 vol. (Oferecido pelo visconde de S. Leopoldo).

59 *Spanish Scenery by G. Vivian, esqre*. London: Colnaghi et Ce. Pall-Mall e Art, 1838, 1 vol.

60 *El Museu pictórico y escala óptica, con noticias, elogios e vidas de los pintores y scultores eminentes Españoles para A. Palomino de Castro y Velasco*. Madrid, 1724, 2 vols.; *Notice sur les principaux peintres de l'Espagne par Louis Viardot – ouvrage servant de textes aux gravures de la Galerie Aguado*. Paris: Gavard, 1839, 1 vol. (Oferecido por Wenceslau Antonio Ribeiro, cônsul do Império em Barcelona).

do século, como por exemplo, da *Sagrada Família* de Murillo⁶¹ e da *Rendição de Breda* de Velásquez⁶² – um número muito reduzido, se comparado à grande quantidade de cópias da escola italiana e, em menor número, da escola francesa.

7. Livros referentes ao Brasil

Finalmente, chegamos ao último grupo de obras sobre o Brasil, que apresenta temática muito variada: uma obra de música⁶³; uma de geografia⁶⁴; uma de genealogia⁶⁵; duas sobre flora e fauna⁶⁶; uma sobre o Rio de Janeiro⁶⁷; e outra sobre a Pinacoteca da Academia⁶⁸.

Os primeiros títulos deste grupo devem-se, naturalmente, à preocupação da Academia – já comentada antes – de formar o aluno com uma compreensão mais ampla da cultura ocidental e não apenas nas técnicas artísticas. Mas acredito que seja necessário discutir um pouco mais os últimos títulos.

Em geral, a historiografia da arte brasileira tem enfatizado a predominância da pintura histórica e do retrato em grande parte do século XIX, seguindo estritamente os padrões europeus, em contraste com o menor número de paisagens e naturezas-mortas. Ressalta-se, sobretudo, a dificuldade da cultura brasileira, como um todo, em valorizar, naquele momento, uma natureza, como a nossa, tão diferente da européia. Assim, mais do que os brasileiros, são os estrangeiros – viajantes e/ou naturalistas – que se dedicam, em maior escala, ao registro da paisagem, da fauna, da flora e mesmo do homem comum – vistos, de um lado, pelo ângulo do exotismo e do pitoresco ou, por outro lado, através do interesse científico. De qualquer maneira, não deixa de ser interessante verificar que, nas suas primeiras décadas de existência, a Academia já possuía em sua Biblioteca compêndios sobre a flora local – como a *Flora Fluminense* – e álbuns com vistas da cidade – *Rio de Janeiro Pitoresco por L. Buvelot et A. Moreau* – estes editados no Rio de Janeiro por firmas de estrangeiros estabelecidos no país⁶⁹.

É importante acrescentar que, apesar da arte brasileira apresentar, nesta primeira metade do século XIX, uma aparência tão européia, a questão da escola brasileira é discussão constante entre intelectuais e artistas – incluindo o próprio Félix-Émile Taunay e, mais tarde, Manuel de Araújo Porto-Alegre, ambos diretores da Academia. Naquele momento, a existência de uma arte brasileira é colocada como uma construção futura, que deveria ter base sólida na grande tradição artística ocidental, mas abrindo gradativamente para as especificidades do país. Assim, é a primeira geração romântica dos anos 1830 que começa a abrir espaço para esta discussão que, de certa forma, perdura até os dias de hoje.

61 Acervo do Museu D. João VI da Escola de Belas Artes da UFRJ.

62 Acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

63 *Dois Cadernos de um hymno e um Te-Deum para o dia da Coroação por J. Facchinetti – Um tratado de contraponto pelo mesmo*. Pernambuco, 1843, 3 vols. (oferecido pelo autor).

64 *Tratado completo de cosmografia e geografia histórica, phisica e comercial antiga*. Por J. P. C. Casado Giraldes, 4 vols.

65 *Atlas genealógico*. Rio de Janeiro, 1 vol.

66 *Flora Fluminenses*. Ex-off. Lith. Senefelder. Parisiis, 1827, 5 vols. (transferido da Biblioteca Pública); *Oiseaux remarquables du Brésil – Descourtils*. Rio de Janeiro: Heatons et Rensbourg, 1 vol.

67 *Dois Cadernos do Rio de Janeiro pitoresco por L. Buvelot et A. Moreau*. Rio de Janeiro, 1 vol.

68 *Seis Cadernos da Galeria contemporânea Brasileira por F. R. Moreau*. Rio de Janeiro, 1 vol.

69 PEREIRA, 2008d.

Fontes e Bibliografia

- ARQUIVO DO MUSEU D. JOÃO VI / EBA / UFRJ – *Atas da Congregação da Academia Imperial de Belas Artes*, 1834-1851.
- GALVÃO, Alfredo, 1954 – *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil.
- GALVÃO, Alfredo, 1957 – *Catálogo da Biblioteca com indicação das obras raras ou valiosas*. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Belas Artes / Universidade do Brasil.
- PEREIRA, Sonia Gomes, 2005 – “Repensando alguns conceitos do sistema acadêmico: desenho, composição, tipologia e tradição clássica”. *Anais do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, CDROM.
- PEREIRA, Sonia Gomes, 2006 – “História, arte e estilo no século XIX”. *Revista Concinnitas*. Vol. 8, p. 128-141.
- PEREIRA, Sonia Gomes, 2007 – “As tipologias da tradição clássica e a pintura do século XIX no Brasil”. *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. São Paulo: Universidade de São Paulo, p. 530-545.
- PEREIRA, Sonia Gomes, 2008a – “A arte e os escritos sobre arte no século XIX no Brasil: a coleção do Museu D. João VI da Escola de Belas Artes da UFRJ”. *Anais do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, p. 350-361.
- PEREIRA, Sonia Gomes, 2008b – “A Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios e a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro” in IPANEMA, Rogéria de (org.) – *D. João VI e a Cidade do Rio de Janeiro: 1808-2008*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro, p. 383-398.
- PEREIRA, Sonia Gomes, 2008c – “A revisão historiográfica da arte do século XIX e os eventos comemorativos dos 200 anos da chegada de D. João ao Brasil: o exemplo de Henrique José da Silva”. *Anais do XXVIII Colóquio Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, p. 237-245.
- PEREIRA, Sonia Gomes, 2008d – *Arte Brasileira no Século XIX*. Belo Horizonte: Editora Com/Arte.
- PEREIRA, Sonia Gomes, 2008e – *O Novo Museu D. João VI*. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes/UFRJ.



O restauro quinhentista da Igreja da Graça de Évora: influências teóricas de Alberti e um modelo formal no *Tempio Malatestiano* de Rimini

Susana Matos Abreu

Foi no ambiente humanístico de euforia pelo Antigo que assistiu em Évora às obras empreendidas na cidade por D. João III (1521-57) – realizações sinónimas do poder do *princeps* como então se usava em Itália – que se realizaram entre 1534 e 1542, como seu corolário simbólico, as da Igreja de Nossa Senhora da Graça. Esta obra ímpar, que marca o fim da condição de Évora como capital provisória do reino, foi já bem estudada com notável cuidado, e até exaustão documental, por alguns investigadores tais como Túlio Espanca, Manuel Branco ou Rafael Moreira. Parece não ter sido ainda frisado, contudo, que tal obra mais não terá sido que a remodelação de um edifício pré-existente; ou, talvez melhor dizendo, de um *restauro*, isto numa acepção do largo espectro semântico do termo em Quinhentos – assunto que exploraremos aqui.

1. A *renovatio urbis* de Évora: celebração e restauro à luz de Alberti

A Igreja da Graça estaria longe se ter constituído como a única obra desta natureza. Muito pelo contrário, representaria a prossecução coerente de um plano maior de re-romanização da urbe, em que a ideia de *restauro* de alguns vestígios arqueológicos romanos derivaria do programa ideológico da política joanina, marcada por um crescente absolutismo régio assente na ideia de Império. Os testemunhos literários acerca de tais obras são abundantes a este propósito. Na Primavera de 1537, inaugurando-se os 19km do Aqueduto da Água de Prata que marcam o ponto alto daquele desígnio¹, dizia assim em oração solene o humanista João de Barros, referindo-se ao rei:

mui desejoso de lhe [à cidade] ser causa de mōres bens lhe traz novamente água de mui longe em muita abastança, vencendo com arte à natureza, *restituindo o cano da água, tam necessário e tantos tempos há esquecido, e com grande ânimo suprimdo os defeitos do lugar*, por dar saúde e contentamento aos homens².

¹ As obras iniciadas em 1533 atingiram o seu pico de intensidade máxima com a chegada das primeiras águas do Aqueduto da Água de Prata à sua fonte principal, na Praça Grande (ESPANCA, 1944: 9-11), ainda que trabalhos menores apenas fossem concluídos em 1542. A data da inauguração do aqueduto assinala ainda o regresso dos reis e da corte a Lisboa, assentes na cidade desde 1531.

² BARRIOS, 1943: 76 (o itálico é nosso). Para a datação deste texto cf. DESWARTE, 1989.

São óbvias as sugestões do *Panegírico a Trajano* de Plínio-o-Novo neste excerto, sobretudo no que tange à importância cívica da obra pública. Interessa-nos, porém, reter aqui apenas o termo “restituição” aplicado ao cano da água e à cidade. O seu sentido esclarece-se melhor através da *Historia da Antiguidade da Cidade de Évora* (1553), texto do humanista André de Resende (c.1498/1500-73) que foi redigido quando a discussão antiquária que animava a cidade estava no seu auge, mas já após o regresso da corte a Lisboa³. Daí se retira que “o cano da água, tam necessário e tantos tempos há esquecido” se trataria do suposto aqueduto realizado na Antiguidade pelo herói romano Sertório V (73 a.C.–Perpina, 72 a.C.) – fundador de Évora, segundo Resende –, quem, diz o autor, “fez trazer ha agua da Pratta a ho portico en ho mais alto da cidade”⁴. A uma terra tão coroada de virtudes – as geográficas, as de nobre nascimento e berço de gentes valorosas como se reivindicava então –, à qual apenas faltava um aqueduto para acudir ao único defeito do lugar (o de não ter rio ali ao pé que lhe desse água em abundância), proveu D. João III admiravelmente, não com obra de raiz como diz João de Barros, mas justamente pela reposição ao uso – e recuperação na memória dos homens – do pretense *cano* que dessedentara *Ebura* na Antiguidade. O facto de se provar hoje que tal estrutura jamais existiu – e, por conseguinte, que a sua origem romana se trataria, no fim de contas, ou de uma efabulação intencional, ou, quando muito, de um oportuno equívoco – não lhe concedeu à época uma realidade menor. A construção do aqueduto, ainda que na realidade se tenha tratado de uma criação moderna (que deu origem à mais importante obra de engenharia erguida em Portugal no reinado de D. João III), foi assim entendida no seu próprio tempo como que tratando-se de um *restauro*⁵.

Este assunto recorda que são renascentistas, e devidas ao humanista e arquiteto Leon Battista Alberti (1404-72), as primeiras reflexões teórico-práticas acerca daquilo a que na época se chamaria vulgarmente *restauro*. Enfatizando o tímido interesse do romano Vitruvius pelo tema no *De Architectura* (séc. I a.C.), Alberti consagra ao assunto um livro inteiro no seu tratado *De re aedificatoria* (ms. c. 1455; imp. 1486) – o décimo e último, que intitulou *Operum instauratio*. Aqui define o *restauro* como disciplina capaz de corrigir aquilo a que chama defeitos congénitos e conaturais das obras de Arquitetura, isto é, dos que se devem a maus projetos e derivam de causas externas tais como os desastres naturais ou a passagem do tempo⁶. Os defeitos do lugar de assentamento, seja de edifícios, seja de cidades inteiras, também cabe neste argumento. Posto isto, o Lv. X indica, numa perspectiva medicinal, como minorar os efeitos negativos dos ambientes malsãos em que por vezes se implantam as cidades, desafiando os conhecimentos da época acerca das obras públicas de fortificação, captação de nascentes e condução de água, e da realização e melhoramento de vias de comunicação terrestres, fluviais ou marítimas. Só nas derradeiras páginas o texto se detém sobre o remédio a dar a estruturas edificadas com danos estruturais, ou meramente inacabadas, ou ainda em estado ruinoso (Lv. X, cap. I) – sendo que aquilo a que hoje chamamos *restauro* se aplica apenas ao último dos casos, caracterizado pelo efeito de um número ilimitado de agentes mas que têm, em comum, origem na passagem do tempo. Duas ideias fundamentais há a reter aqui acerca da perspectiva albertiana teórica sobre o *restauro*: por um lado, que a sua prática não se entende desligada do urbanismo, já que Alberti não concebe o desenho das cidades como distinto do dos seus edifícios; por outro, a de que não há diferença substancial entre o *restauro* e o fazer arquitectónico, pois ambos partilham os mesmos parâmetros teóricos que, em geral,

3 Sobre a datação do manuscrito original (1541-47), ver SOUSA, 1993: 18-19.

4 RESENDE, 1553:10v.

5 Décadas depois a ideia mantém-se: “Itt. E Para, que se não perdesse a memoria assy da primeira, e antiga trazida // desta Agoa a cidade per ordem de Sertorio como dareedificaçam, e restauraçam // della por mandado por mandado [sic] do ditto Rey [D. João III] mandey que as pedras, que ficaram dos Romanos [...] fossem [...] restituídas á // praça publica...” (CME – *Regimento das Fontes Aqueducto, e fabrica da Agoa da Prata da Cidade d’Euora, reformado, e acrecentado por El-Rey Dom Philippe segundo*, 1606 (Apud ESPANCA, s.d.: 35) o *italico* é nosso. Ver ainda a nota 14).

6 ALBERTI, 1966: 175.

asseguram a qualidade da Arquitetura⁷. Como a construção das cidades e dos edifícios deve ser sempre comprometida com um profundo sentido de responsabilidade cívica que Alberti encastoa na ética humanista, assim também o *restauro* apresenta esse duplo sentido para o autor.

A perspectiva oferecida pelo panegírico de Barros acerca do aqueduto de Évora quase se diria sintetizar o *De re aedificatoria* nestas traves mestras. Por associação de ideias, o verbo *restituição* ali empregue remete para o discurso do Lv. X acerca da construção de aquedutos enquanto obra de *restauro* na sua dupla aceção, ora como estratégia medicinal para salvar os defeitos do lugar e estrutura arruinada que é alvo de intervenção reparadora, ora como obra impregnada de um sentido cívico e ético que, por dizer respeito à *polis*, se poderá dizer também político. O gesto magnânimo do rei, louvado pelos propósitos de “dar saúde e contentamento aos homens” por construir algo “tam necessário”, por um lado, “e tantos tempos há esquecido”, por outro, frisa a dimensão socialmente comprometida da obra ao casar a sua utilidade com a função de recuperar a memória dos ancestrais no coração da cidade.

Todo este amplexo suscita recordar que se deveu ainda à pena de André de Resende a redação de “dous livros dos aqueductos” oferecidos ao rei e à Câmara da cidade em 1542-43 (mas por certo iniciados anos antes), que tratavam de “quomo se devem fazer os aqueductos, e quomo conservar”⁸. A sua leitura deveria ser complementada com uma “apologia contra ho bispo de Viseu”⁹ que Resende escrevera por essa altura. Aqui expunha as razões que o levavam a crer na existência daquela estrutura romana e sua paternidade devida a Sertório (factos de que o prelado D. Miguel da Silva terá duvidado diante do rei antes de se iniciarem as suas obras¹⁰), procurando legitimar o refazimento do suposto aqueduto. Por fim, também da mesma época e de André de Resende, é a primeira tradução portuguesa (e até ver única) do *De re aedificatoria* de Alberti, sendo no texto da *História* que se descobre esta incumbência que lhe foi feita de “hũo livro de architectura”¹¹. E se bem que Alberti não seja ali mencionado, ele é assim indirectamente evocado para tutelar a fixação de certa consciência patrimonial que vinha crescendo no meio cortesão português, e que assim se relaciona em concreto com ações diretas sobre o urbanismo e o edificado da cidade de Évora em particular.

Diríamos que todos estes empreendimentos literários parecem ter sido gerados com o propósito de servir, de uma maneira ou outra, o objetivo imediato do *restauro* do aqueduto antes de tudo o mais, ainda que o seu interesse aponte para diferentes domínios culturais. A “apologia” seria uma dissertação de carácter antiquário que exumava provas arqueológicas para justificar a ideia de “restituição” daquela estrutura hidráulica à cidade. Os “dous livros dos aqueductos”, que vêm sendo identificados como a tradução, talvez comentada, do tratado *De Aqueductu Urbis Romae* do *curator aquarum* de Roma Sexto Júlio Frontino (97-98 d.C.), terão ajudado à sua engenharia e execução técnica¹². O *De re aedificatoria* ser-lhe-ia suplementar no inteiro capítulo dedicado ao mesmo assunto, onde o autor louva os magníficos aquedutos antigos da cidade de Roma nos termos latos que atrás apreciámos. Mas é possível, senão mesmo certo, que algumas destas obras de Resende visassem auxiliar o mais extenso programa geral de requalificação urbana de Évora. A encomenda do tratado de Alberti,

7 CANTONE, 1978: 25 e ss.

8 RESENDE, 1553: 11.

9 RESENDE, 1553: 10v-11. Esta apologia, hoje perdida tal como a dissertação sobre os aquedutos, suscitou a primeira polémica arqueológica de que há memória em Portugal, e a propósito da qual se empreenderam também as primeiras escavações de que há registo. Estas foram levadas a cabo pelo próprio Resende no intuito de achar argumentos materiais que provassem a sua teoria (MOREIRA, 1991: 350 e ss).

10 RESENDE, 1553: 10v-11.

11 RESENDE, 1553: 5v. Estaço informa que o Cardeal-Infante D. Henrique “lhe mandava, e encomendava, q como falecesse mestre Resende natural d’Evora, lhe tirasse da sua livreria certos livros, que desejava haver, como Leo Baptista de Architectura, que ele traduzio em Portuguez por mandado d’el Rei” (ESTAÇO, 1625a: 42). Contribui para a identificação desta obra outro testemunho do mesmo autor: “el Rei Dom loam lhe mandou traduzir de latim em lingoagem a Leo Baptista de Architectura” (ESTAÇO, 1625b).

12 O *De Aqueductu* andava colado à versão latina do tratado de Vitruvius preparada por Fr. Giocondo da Verona (1511) e subsidiava o seu Lv. VIII acerca daquelas estruturas.

em particular, é o mais forte indicador desta possibilidade. Além de este título se tratar então da obra moderna mais completa sobre a disciplina da Arquitectura (urbanismo incluído), era também o que, pelas suas fórmulas eruditas e cortesões, com maior eficácia se dirigia aos *principi* desejosos de se fazerem representar “à romana”, como seria o caso do rei D. João III, que a encomendou. Nela se podiam ainda colher todos os fundamentos conceptuais que julgamos terem permitido ao rei relacionar estrategicamente o programa de requalificação urbana de Évora com dois dos mais importantes tópicos da arte e da política italiana do *Quattrocento* que prosseguiriam adiante no tempo: a preservação e valorização dos vestígios arqueológicos para celebração das glórias passadas em sinal de triunfo do tempo presente; e a ereção de obras de arquitectura *all'antica* para engrandecimento material do Estado, capazes de se converter em prestígio do promotor da obra.

Já muito foi dito sobre este segundo tema por alguns investigadores, frisando-se a ambição das obras joaninas de dignificar esta cidade capital provisória do reino com as honrosas marcas da sua nobreza ancestral¹³. Neste contexto, o gesto de reconstruir o suposto aqueduto romano não terá constituído apenas a marca do evergeta que proveu ao povo com uma obra pública de grande utilidade; de resto, toda a literatura panegirista assegura que o Aqueduto da Água da Prata se configurou também como sinal público de sageza do *princeps* que, trabalhando para o engrandecimento material e simbólico do Estado, se ornou publicamente de virtudes¹⁴. O título de *Pater Patriae* com que, a este propósito, D. João III foi agraciado à imagem do imperador Augusto é disso verdadeiramente exemplar, traduzindo uma erudição ativa aos comandos dos designios políticos do reino em que as obras públicas não terão tido o papel menor.

Quanto ao primeiro tema, o espectro semântico quinhentista do termo *restauro* alerta-nos para tais latos sentidos na requalificação joanina de Évora empreendida entre 1533-37, esta um articulado programa de intervenções arquitetónicas (estudado sobretudo por Túlio Espanca e Rafael Moreira) que restituiu à cidade a sua perdida aura romana, em boa parte por valorização de pontuações arqueológicas monumentais. A *Historia* de Resende, enquanto primeira monografia impressa inteiramente dedicada a um município ibérico e obra pioneira que promovia os estudos de antiguidades no ambiente peninsular, recorda-nos a actividade plural do seu autor como orador, antiquário, epigrafista, arqueólogo e historiador, num meio intelectual e cortesão que patrocinava todas estas práticas associadas à deontologia humanista¹⁵. Ivo Carneiro de Sousa esclarece como, sob o aparente cândido propósito de registar os *monumenta* epigráficos da cidade, Resende instrumentalizou politicamente todo um conjunto de provas arqueológicas, selecionadas dentre as muitas que reuniu, na intenção de sustentar o glorioso passado romano de Évora. Lembramos como foi em boa medida responsável pela fixação do mito etnogénico sertoriano que enformou o desígnio das obras do aqueduto, por exemplo. Mas Resende foi ainda mais longe, como já demonstrámos em outro lugar¹⁶: usou-as para tecer um forte nexos entre o fundador da cidade, Sertório V, e o seu re-fundador, D. João III¹⁷. Para este fim, suscitou a ideia de uma espécie de simetria entre as obras sertorianas e as joaninas, que apenas se configura na mente do leitor. No elenco das primeiras – o palácio, a muralha e o aqueduto¹⁸ – é possível identificar, à transparência,

13 MOREIRA, 1991: 326-346.

14 A identificação é de Rafael Moreira. Outro panegírico de D. António Pinheiro (1539) é esclarecedor: “como quer que [D. João III] visse Évora secar-se e por falta de águas e acenderem-se muitas febres de grande perigo, sentio ser obra de misericórdia socorrer a um mal tam público e de lugar tam nobre; [...] acabou o cano começado por Sertório e fez vir o que não poderam os antigos: tanta água e tam crara que daí lhe poseram o nome da Prata” (Apud Matos, 1988: 552. O sublinhado é nosso).

15 O número de estudos sobre André de Resende é bastante vasto. Uma boa resenha bibliográfica pode encontrar-se em SOUSA, 1993: passim. Sobre a sua actividade especificamente ligada à Antiquária, ver também MOREIRA, 1991: 347 e ss.

16 ABREU, 2008.

17 SOUSA, 1993: 67. Alguns autores sugerem que um dos objetivos ocultos da *Historia* seria o de dourar os pergaminhos de antiguidade da cidade afagando as expectativas de D. João III de revestir-se de dignidade “à romana”, para assim candidatá-la a capital do reino em detrimento de Lisboa (SOUSA, 1993: 12-13, 54-68).

18 RESENDE, 1553: 9-11.

os principais pontos da intervenção restauradora de D. João III – o repriminamento do palácio “de Sertório” onde o herói romano assentou a sua coorte¹⁹, a limpeza das construções espúrias que estorvavam o circuito da cerca romana erguida pelo fundador, e a já mencionada *restituição* ao uso do aqueduto da Água de Prata. Estes últimos tópicos, ainda que estando ausentes do texto, são assim por ele convocados de modo subliminar. O propósito deste hábil estratégia é claro: uma vez que o elenco das fundações “sertorianas”, pese embora magro, permitira a Resende decretar o nascimento de Évora enquanto centro político, militar e cívico²⁰, a evocação dos investimentos modernos que nelas se haviam acabado de fazer, e que permite ver na *Historia* um empenho do humanista em justificar *a posteriori* todo o programa de *restauros* enformados pela ideologia imperial cultivada em Évora por D. João III, decreta também o papel do rei como re-fundador da cidade. Isto compartilha dos fins apologeticos da oração de Barros: ao restituir ao perfil urbano de Évora o antigo esplendor romano, D. João III enlaçara a sua própria memória nos pergaminhos de nobreza da cidade, relançando-a, junto com eles, para a posteridade²¹.

Para situarmos melhor a questão da possível influência de Leon Battista Alberti na elaboração deste programa dúplice – o qual não examinaremos aqui em detalhe por razões óbvias –, é preciso atender ao facto de que o tema do *restauro* tinha antecedentes na literatura quatrocentista italiana quando foi teoricamente enformado por este autor, pela primeira vez como tema autónomo e ligado à prática da Arquitetura. Convivia então paredes-meias com outras curiosidades intelectuais decorrentes de um interesse lato pela cultura greco-romana clássica, derramado pela pesquisa de antiguidades em geral. Esta pesquisa desenvolvia-se (como aquele interesse intelectual) ao serviço do ideal cristão da *renovatio imperii*, que a transferência definitiva do papado de Avinhão para Roma alimentava na antiga capital do Império. Tal programa ideológico de fundo, humanístico na origem e publicitado pelos seus meios de difusão próprios, por sua vez impulsionara o projeto material e artístico de *renovatio urbis*, dando lugar a um vasto projeto de requalificação urbana de Roma. Este insuflou-se de particular vitalidade no tempo de Nicolau V (1447-55), sendo conhecido o plano papal a partir de um trecho célebre do *Liber Secundus de Vita ac Gestis Nicolai Quinti*, de Gianozzo Manetti (1396-1459)²². Pese embora o projecto estivesse condenado a ficar em grande parte incompleto (talvez por ser demasiado ambicioso), o que dele se realizou pode ser descrito como um leque de restauros urbanos e arquitetónicos que assenta em grande medida na ideia de revalorização das pontuações monumentais da cidade. Todas as obras inteligentemente previstas representariam um papel simbólico na sua reconfiguração, mostrando bem o quanto se pretenderia que os vestígios materiais do passado alimentassem a nova retórica papal: entre eles destacam-se a reposição ao uso do aqueduto romano de Acqua Vergine, a reabilitação da muralha de Aureliano, ou ainda importantes obras no palácio Vaticano. Estas medidas decretariam, para lá do seu óbvio carácter utilitário, a relação estreita do Estado com os cidadãos e, do nosso ponto de vista, assumiriam ainda um propósito refundacional, já que o aqueduto, a muralha e o palácio são símbolos do poder civil e militar. O restauro dos melhores edifícios romanos na cidade e seu resgate ao culto cristão, por sua vez, ainda que tratando-se de medidas inadiáveis, exaltariam publicamente as raízes do Cristianismo no seio do antigo Império ao mesmo tempo que se converteriam em estandartes do poder religioso.

19 Resende refere uma “casa” (RESENDE, 1553: 9v.), sendo o seu discípulo Diogo Mendes de Vasconcelos que lhe chamará “palácio”, localizando-o na Praça do Peixe.

20 ABREU, 2004: 8.

21 Por atravessar todo o projeto literário da *Historia*, esta cumplicidade encontra também aí ocasião para se converter na melhor exposição programática das obras de Évora, como já em outro lugar tivemos ocasião de referir (ABREU, 2004; ABREU, 2008).

22 “Cinque grandi imprese erano fitte nella mente del papa: il rassettamento delle mura urbane, degli acquedotti e ponti, il restauro delle 40 chiese cosiddette stazionali, la nuova costruzione del Borgo Vaticano, del palazzo papale e della chiesa di S. Pietro” (*Vita di Nicolau V*, de Gianozzo Manetti. *Apud* BORSI, 1980 [1973]: 37). Aqui se expõe a intrínseca relação entre arquitetura, a cidade, a sua vida política e religiosa, em aliança com a ativação do programa da *renovatio imperii* (BRUSCHI, 1978: XL e ss.).

A relação destes factos com o projeto eborense interpretado por Resende afigura-se natural. Em outro lugar procurámos já demonstrar que, para a redação da sua *Historia*, Resende inspirara-se no temário de alguns textos de Poggio Bracciolini (1380-1459) e Flavio Biondo da Forlì (1392-1463), homens de letras e arqueólogos, contemporâneos de Alberti, que foram precisamente importantes arautos do programa da *renovatio imperii*²³. Inspiração modelar semelhante na mesma literatura antiquária da época percorre ainda a subtil estratégia resendiana de exaltação régia, que se descobre subterraneamente no passo em que o autor salienta o triunfo do Cristianismo na cidade enquanto louva os seus áureos tempos pagãos. Mas é sobretudo no trecho em que a *Historia* refere as obras sertorianas que nos parece detetar-se o paralelo mais notável ao duplo programa papal de *renovatio imperii* e de *renovatio urbis* que lhe andava associado. Resende parece cifrar a organização simbólico-topológica da cidade de Évora por decalque daquela da Roma de Nicolau V descrita por Manetti: a tríade das fundações sertorianas – constituída por aqueduto, muralha e palácio – ressoa na dos análogos pontos de intervenção restauradora de Roma enunciados pelo biógrafo do papa²⁴. Como se torna evidente, esta constatação gemina os objetivos das obras joaninas de Évora com os da *renovatio urbis* associada à *renovatio imperii*, todos ligados, na origem, ao ideário imperial que legitimou, em Roma como em Évora quase um século depois, a adoção de uma estética arqueologizante de sabor clássico nas obras patrocinadas.

Na qualidade de abreviador apostólico e *papa familiaris*, é possível que Alberti tivesse desempenhado um papel importante na elaboração da estratégia e definição do projecto romano, inclusive que tivesse atuado como arquiteto de alguns dos restauros de Nicolau V²⁵. Certo é, o seu pensamento acerca da importância das pré-existências no tecido da cidade moderna acabaria por se refletir até certo ponto na redação do *De re aedificatoria*, texto que seria apresentado àquele papa em meados de Quatrocentos. Entretanto, urge aqui recordar que Alberti foi pioneiro em testar, na prática, as suas teorias acerca do *restauro* no amplo sentido a que nos vimos referindo, em intervenções arquitetónicas diversificadas que realizou em Rimini (com o mestre de obras Matteo de' Pasti), Florença e Mântua (com o arquiteto Luca Fancelli), até à data da sua morte. Os esteios conceptuais, e até formais, destas obras (ou pelo menos de algumas) não parecem ter sido desconhecidos em Évora – o que se revela a todos os títulos surpreendente da eventual influência que Alberti terá exercido à época sobre a arquitetura portuguesa, talvez nem só de modo difuso através da leitura do *De re aedificatoria* como actualmente se crê. A Igreja de Nossa Senhora da Graça, um desses *restauros* de duplo significado em nosso entender, coloca essa hipótese fundamental para a compreensão dos caminhos da teoria e da crítica arquitetónica no Portugal de Quinhentos.

2. Um modelo para a Igreja da Graça

Sabe-se há muito que o edifício que hoje encabeça o convento dos Agostinhos Descalços de Nossa Senhora da Graça (ou Gracianos) corresponde pelo menos à terceira versão do templo ali erguido *a fundamentis* no

23 ABREU, 2004: 4-6. É aos textos *De fortunae varietate urbis Romae et de ruina eiusdem descriptio* (1431-1448) de Poggio Bracciolini, *Roma instaurata* (1444-46) e *Roma triumphans* (1452-59), estes de Flavio Biondo, que a *Historia* mais se aproxima quanto aos objetivos da redação, o temário escolhido e a estratégia discursiva.

24 ABREU, 2004: 6-9; ABREU, 2008. É possível, pois, questionar a atuação de Resende junto de D. João III como possível homólogo de Alberti no seu papel de ideólogo junto do papa. Deixamos desde já aqui suspensa, para futura publicação, esta ideia de uma eventual atuação mimética do ideólogo português em relação a Alberti, por sua vez extensível à atuação dos artistas das obras joaninas de Évora e os das fábricas papais, entre outras em que o arquiteto italiano terá participado.

25 A intervenção de Alberti nestas obras é alvo de controvérsia, oscilando as interpretações entre conceder-lhe uma participação bastante discutível e atribuir-lhe o inteiro programa de restauros urbanos (BORSI, 1980 [1973]: 32; BURROUGHS, 1994: 143-154). Seja como for, Alberti realizou um pioneiro levantamento topográfico da cidade cujo método registou no opúsculo científico *Descriptio urbis Romae* (1432-34), esse fundamental para fixar o traçado de *Roma antica* e garantir uma correta base de trabalho para a planificação da obra.

século XIII. A igreja pré-existente à intervenção joanina tratar-se-ia decerto do templo modesto, realizado em moldes manuelinos, que o anterior bispo de Évora D. Afonso de Portugal (1440-1522) considerara “refundar” juntamente com todo o núcleo conventual envolvente. Tudo isto teria cumprido, não fosse a sua morte precoce atalhar o processo, já então adiantado, de constituição da cerca destinada aos frades.

A obra joanina, empreendida entre 1534 e 1542²⁶, talvez retome o projeto de D. Afonso pelo menos até certo ponto, já que nela se surpreende o reaproveitamento da estrutura do templo então existente nos trabalhos coordenados pelo jovem arquiteto Miguel de Arruda²⁷. Terá sido na capela-mor que se fizeram os primeiros trabalhos de modernização do templo. Aqui se rasgaram três janelas de singulares molduras marmóreas invulgarmente perspeticadas e ornamentadas ao gosto renascentista lombardo, situadas duas em cada extremo da testeira plana, e a última na parede do lado do evangelho fazendo ângulo com a vizinha. O cinzel do escultor normando Nicolau Chanterenne – este, ao que se supõe, o autor de toda a parte escultórica da obra – datou-as de 1537. Dos restantes trabalhos sobressai ainda o apainelado que corre a parede fundeira como uma predela onde se apoiam os vãos, com rosetões e molduras clássicas esculpidos no mesmo mármore rosado de Estremoz. Não obstante a novidade estética destes princípios de obra, é forçoso reconhecer que todos eles, apenas epidérmicos, se tratariam provavelmente de uma cosmética do velho edifício; de facto, nenhum autoriza a descartar a hipótese de reaproveitamento do suporte arquitetónico existente. A obra terá prosseguido da mesma maneira com arranjos discretos no corpo da nave, que hoje são impossíveis de dizer dada a parcial reedificação do templo já no século XVII²⁸. Todavia, a simplicidade dos alçados laterais parece dizê-los quase intocados pela renovação joanina, com exceção, talvez, da porta talhada segundo modelo do *Vitrúvio* de Cesare Cesariano que se abriu no flanco do Evangelho. De resto, indícios documentais revelam que Miguel de Arruda procurou poupar a todo o custo a estrutura da nave existente, provando-se inclusive que reaproveitou esta mesma parede lateral no decurso da obra²⁹.

A medida económica insinua uma perspetiva mais restauradora – ou re-fundadora – do velho edifício do que de fundação de raiz, semelhante, de resto, à que apreciamos no conjunto das obras da cidade. Pois ainda que não se possa julgar cabalmente esta obra como um restauro no sentido atual do termo (dada a remoção cuidadosa de todos os vestígios tardo-góticos da construção anterior), o que nela se fez lembra as recomendações albertianas para que se evite a demolição total de edifícios pré-existent³⁰, cuja preservação se defende com base na sua importância para a memória³¹.

De facto, é apenas ao nível da fachada que a modéstia dos trabalhos realizados na Graça desmente a preocupação de aproveitar a carcaça do velho templo (Figura n.º 1). O arrojo da solução projetual obrigou aqui à demolição do paramento existente, o que tornou possível aumentar ao edifício com dois novos tramos estendendo-o para oriente. Do ponto de vista funcional, o último destes tramos corresponde ao exonártex encimado pelo coro-alto que franqueia a entrada na igreja, sendo que é esta estrutura tridimensional que serve de suporte à fachada que remata o templo. Talvez tenha sido esta solução de compromisso entre o velho e o novo a traduzir-se em certa falta de unidade formal que se nota no edifício, ainda que, sobretudo pelo seu interior, este se mostre bem encastado em certas pesquisas espaciais que o *Quattrocento* desenvolveu em torno da arquitetura sacra³². Ainda assim, é ao nível da nova fachada que as obras apresentam os resultados

26 O melhor estudo monográfico sobre as obras da Igreja da Graça é o de Manuel Branco (ver sobretudo, BRANCO, 1990: 161-166, 169-170). A igreja já se encontrava aberta ao culto em 1540.

27 BRANCO, 1990: 180-181.

28 BRANCO, 1990: 229-231.

29 BRANCO, 1990: 182-183, 227.

30 *De re aedificatoria*, Lv. III, ALBERTI, 1966: 174, 176.

31 ALBERTI, 1966: 440, 442.

32 É o caso da arrumação da caixa rectangular que lhe define o volume, sem marcação interna de transepto ou excrescências de capelas laterais,



Figura n.º 1 – Igreja de Nossa Senhora da Graça, Évora, Portugal. Miguel de Arruda (e Nicolau Chantrenne?), c.1534-c.1540.

mais espectaculares e inéditos. Aqui se articulam com grande coerência interna dois espaços sobrepostos destinados a usos diferentes – o exonártex e o coro –, projetados como um complexo organismo unitário que funciona de modo quase autónomo face ao restante edifício.

Ninguém duvida que é a esta fachada, desenhada seguramente aquando dos primeiros trabalhos e terminada bem antes de 1542³³, que se deve o lugar ímpar que o edifício ocupa na historiografia da arte portuguesa. Bastará para tanto dizer que é nela que se emprega pela primeira vez o sistema arquitetural clássico com plena consciência nas obras régias, e isto ao mesmo tempo que, na composição geral, se patenteiam já algumas avançadas soluções que se diriam anunciar uma plástica proto-maneirista. A ideia de alçar uma dependência fenestrada sobre um pórtico, e sobretudo a de coroar a fachada com um frontão

resultando numa rara unidade espacial. A capela-mor e o exonártex, da mesma largura da nave, traduzem uma limpidez de proporções que deixa pressentir ressonâncias albertianas (BRANCO, 1990: 225).

33 MOREIRA, 1991: 375, 386-387. Os primeiros esforços ter-se-ão centrado desde logo na fachada, cujas cavas se abriram provavelmente no início da obra.

duplo, têm inclusive sido consideradas como antecipações de certas novidades formais que só em fins do século seriam divulgadas nos prelos pelo genial Andrea Palladio³⁴. O aspecto insólito desta precocidade é, todavia, fácil de entender num momento em que ainda não se revelavam em Portugal grandes sinais de compreensão da arquitetura clássica em todas as suas valências, e em que os tratados com gravuras pouca influência poderiam ter tido no desenho da obra. Recorde-se que só em 1537 e 1540 saíram a lume os *Lv. IV (Regole generali di architettura)* e *III (Le antichità di Roma)* de Sebastiano Serlio, estes o principal recurso a lançar mão em tempos de aprendizagem do sistema arquitetural clássico. A obra da Graça assiste a estas edições apenas nos seus derradeiros anos. Podemos notar, por exemplo, que o frontão denticulado assente sobre capitéis jónicos que remata a edícula central da fachada constitui um módulo decorativo que deriva ainda do anterior *Medidas del Romano* (Toledo:1526) de Diego de Sagredo (fl. 34), manual que se tratava de um catálogo de elementos clássicos soltos demasiado elementar para sugerir a mais complexa articulação da fachada. Não admira, pois, que as raízes da composição da Graça venham permanecendo desconhecidas até hoje: quer as obras italianas da época, quer os tratados ilustrados com gravuras – quer ainda os antecedentes arquitetónicos locais³⁵ – todos asseguram que a obra é aparentemente tão estranha ao experimentalismo internacional, quanto alheia à tradição portuguesa. Perante tudo isto, resta a certeza de duas coisas: a primeira, de que a intervenção joanina na Igreja de Nossa Senhora da Graça teve firmemente em mira o *aggiornamento* da igreja pré-existente; a segunda, de que esta fachada se constituiu como o seu *locus* de maior investimento criativo. Derivam destas, de resto, os dois aspetos da obra que mais nos interessa ressaltar aqui: por um lado, a qualidade do edifício como resultado da re-estilização de uma estrutura pré-existente ao gosto arqueologizante em voga; por outro, a novidade da composição da fachada, para a qual não se encontraram ainda fontes modelares que se diriam capazes de ter apoiado a imaginação dos artistas.

Enquanto obra de restauro, seria possível fazer aqui o exercício de relacionar a igreja joanina da Graça com as receitas do Livro X de Alberti, tal como se proporcionaria fazer-se algo semelhante para o Aqueduto da Água da Prata, ou até a obra do “Palácio de Sertório” – o que deixaremos para melhor ocasião. Entretanto, e unicamente a propósito da Graça, interessa relevar que, mais do que no *De re aedificatoria*, parece ser na própria obra prática do tratadista que se encontra formulado o tipo de intervenção restauradora que beneficiou este edifício.

Importa a este título recordar que a filosofia deste tipo de *restauro* – a remodelação de uma estrutura gótica ao gosto *nuovo antico*³⁶ – fora já magistralmente exemplificada por Alberti à roda de 1450 na secular igreja franciscana de S. Francesco de Rimini, obra que se tornou a pedra fundamental do *restauro* moderno de edifícios – isto na perspectiva de os emendar, prosseguir (terminando), ou até mesmo acrescentar a uma construção pré-existente. Tratava-se então de converter o modesto templo mendicante num sumptuoso panteão familiar comissionado por Sigismondo Pandolfo Malatesta, poderoso *condottiere* que foi senhor de Rimini entre 1432 e 1468. Com grande inventividade, Alberti achou solução para o dilema de conciliar o velho com o novo ao cobrir o aparelho medieval por uma magnífica capa marmórea talhada *all'antica*. Esta capa uniformizou os alçados desiguais em métrica clássica ao esconder o ritmo irregular das aberturas ogivadas da construção original sob arcadas de bastos pilares inspiradas no Coliseu³⁷. Esta nova membrana recebeu

34 Além de estar hoje documentada, a fachada aparece ainda descrita em relatos de visitantes em 1541 e 1543, o que afasta qualquer suspeita de influências palladianas (MOREIRA, 1983: 328; MOREIRA, 1991: 372).

35 Estes sugerem apenas o uso do exonárteç como evolução classicizante do alpendre vernacular (BRANCO, 1990: 237- 238).

36 As possibilidades de intervenção num edifício que se configuraram no Renascimento perante a vontade de harmonizar a parte nova com a pré-existente foram: a consumação dos trabalhos no estilo primitivo; a remodelação da estrutura segundo o novo gosto; uma solução de compromisso entre estas alternativas (PANOFKY, 1970 [1955]: 229-230).

37 Cfr. HOPE, 1992. Para a visão mais recente sobre o *restauro* de Rimini que insiste no profundo envolvimento de Alberti na construção da fachada cfr. SYNDIKUS, 1996.



Figura n.º 2: Igreja de San Francesco (*Tempio Malatestiano*), Rimini, Itália. Leon Battista Alberti, Matteo de'Pasti, Agostino di Duccio, 1446-68.

ainda outra importante função, além da estética: a de reforçar os flancos da nave, intensificando o efeito de contrafortamento já proporcionado pelas suas capelas internas. Consciente dos sérios problemas estruturais que o *restauro* levantava, Alberti recomendaria ainda a realização de uma abóbada de berço em madeira para cobrir a nave, material bem mais ligeiro que o habitual *mattoni* (ou tijolo cozido) empregue regionalmente, por lhe parecer, ainda assim, que a velha estrutura talvez não aguentasse a receção de grandes cargas.

Os trabalhos realizados em Évora estão muito longe de igualar os de Rimini na qualidade do *restauro*, sendo por demais evidente que apenas da fachada albertiana se pode dizer que dali se terá colhido lição do princípio de encasulamento da velha estrutura por capa nova. A distância qualitativa entre as duas obras cresce quando atentamos no desempenho do então ainda pouco experiente Miguel de Arruda (c.1500-63), o qual não revelou prudência igual à do antecessor na resolução dos delicados problemas estruturais que a obra colocava ao nível da cobertura. Não tendo feito o necessário reforço das delgadas paredes da nave³⁸, estas revelaram-se insuficientes para receber as cargas da abóbada com que cobriu nave e capela-mor³⁹,

38 Hoje apenas ritmadas por pilastras pouco salientes, estas paredes devem datar já das intervenções seiscentistas (BRANCO, 1990: 231-232).

39 Isto certamente na mira da identificação da igreja com uma construção à antiga (BRANCO, 1990: 235-233) e talvez inspirada já em gravuras do Lv. III de Serlio.

conduzindo à parcial derrocada do edifício durante os rigores do Inverno de 1603-04⁴⁰.

É, porém, olhando a outras evidências que podemos ligar a obra da Graça a Alberti. A mais importante trata-se do facto de reconhecermos nela, e logo na sua enigmática fachada, a intenção de reproduzir a magnífica solução achada pelo arquiteto italiano para o *Tempio Malatestiano* de Rimini (Figura n.º 2) – o que aqui sugerimos em primeira-mão.

Começemos por analisar a hipótese estritamente do ponto de vista formal, através do principal e mais fiel veículo iconográfico do edifício de Rimini disponível em Quinhentos: a medalha comemorativa do voto feito por Sigismondo que deu origem ao restauro do edifício franciscano. Fundida em bronze pelo plurifacetado artista Matteo de'Pasti (ativo 1441-67/ 68) – que foi também o mestre das obras de Rimini –, ali se reproduz a efigie do encomendante numa das faces e, na outra, o projeto de Alberti no estado em que se encontrava na data incerta em

que foi moldada⁴¹ (Figura n.º 3). Quem a observasse identificaria em primeiro plano a frontaria de um edifício sacro desenhado à antiga, a encabeçar o que parece ser uma nave-caixa rematada por cúpula grandiosa. Na composição percebe-se com clareza a divisão da fachada tripartida em dois estratos distintos, que um prévio conhecimento do sistema arquitetural clássico ajuda a distinguir nos seus elementos constituintes: o primeiro andar aparenta compor-se de um pórtico formado por quatro colunas e arquivolta, do qual se destaca o alto friso apto a receber a decoração própria das ordens ou uma qualquer inscrição latina como era moda; o segundo andar estrutura-se em torno de duas colunas que, arrancando no enfiamento das centrais do estrato inferior, definem o módulo central compondo um grande nicho de volta perfeita.

Ainda que seja unanimemente reconhecido que Matteo de'Pasti representou com fidelidade o projeto desenhado para Rimini, quer em proporções, quer em detalhes, a verdade é que a medalha apresenta diferenças notórias em relação ao projeto efectivamente consumado. Uma é a grande cúpula que nunca se chegou a fazer. Outra é o nicho do segundo andar, jamais terminado. Tal como estas, todas as demais diferenças, menores, representam o actual estado inacabado da obra devido ao colapso financeiro de Sigismondo em 1462. Assim, é através desta medalha comemorativa que se conhecem os detalhes do projecto albertiano completo com destaque para o segundo estrato da fachada, que o modelo de Matteo de'Pasti sugere ter sido desenhado à semelhança do *ombrellone* que Alberti viria a construir mais tarde em Mântua, na fachada da Igreja de Sto. Andrea. A medalha sugere ainda que, no seu interior, estaria prevista a abertura de uma trifora de verga reta com os lumes separados por apoios clássicos, encimada por um óculo a perfurar o centro do tímpano semi-circular⁴². De cada lado deste arco despender-se-iam semi-frontões ligeiramente convexos que, partindo do meio do fuste das colunas centrais à altura do arranque da cúpula, se alongariam até aos extremos da cornija



Figura n.º 3: Medalha de fundição comemorativa da renovação da Igreja de S. Francesco di Rimini, verso.

Fonte: Matteo de'Pasti (sobre desenho de Leon Battista Alberti), s.d.. Washington, D.C., National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection.

40 Além da derrocada da abóbada da nave e da capela-mor, terá desabado quase toda a parede lateral norte da nave – exatamente a que Arruda aproveitara da construção anterior (BRANCO, 1990: 227-228).

41 A medalha reporta a data do voto (1450) mas não está por sua vez datada, pelo que não se sabe a data exata do projeto representado. Sobre a polémica em torno do assunto cfr. CASSANI, 2005, 169-174.

42 Existem pelo menos duas versões desta medalha, com variações relativas à ordem superior do projeto: numa, o módulo central constitui-se de uma abertura simples encimada por outra menor; noutra versão – à qual nos reportamos aqui – esta abertura está já completa com tímpano e festões. Existe ainda uma réplica em prata, talvez do século XVI ou XVII, em que o *nicchione* tem as arquivoltas definidas e está munido de colunas internas que coroam a trifora arquivoltada (RYKWERT; ENGEL, 1994: 484-485).

do estrato inferior. No seu centro, as delicadas saliências na massa metálica da medalha bem poderiam representar relevos escultóricos tais como os medalhões com bustos em voga na época, estes elementos bem diferentes, de resto, dos pequenos óculos circulares que efetivamente foram abertos na obra de Rimini. O remate superior da fachada figura-se incerto: uma massa informe de metal parece enunciar certa liberdade escultórica de cariz decorativo que abre amplo espaço à imaginação do observador. No geral, dir-se-ia deste segundo estrato que teria um ar mais “escultórico” por contraposição ao inferior, este de marcado carácter “tectónico” porque estruturado no trítulo – isto é, na repetição modular de colunas e arquivadas.

Esta última observação, ainda que simples, reproduz, em traços gerais, a apreciação crítica corrente acerca da dupla personalidade da fachada da Graça⁴³, para a qual – aqui sugerimos –, a medalha pastina se propõe desde logo contribuir com ingredientes essenciais. Candidata-se, além disso, a seu direto modelo formal por mediar duas obras aparentemente bem distintas para o avaliador moderno: a de Rimini e a de Évora.

Com efeito, e pese embora a já mencionada fidelidade da medalha de Matteo de’Pasti ao projeto de Alberti, a verdade é que a sua interpretação nos parece potencialmente equívoca em vários pontos, e poder inclusive divergir facilmente daquilo que na verdade foi idealizado e feito em Itália. Isto, especialmente, se desamparada a sua observação por um conhecimento *de visu* do edifício malatestiano, este mais difícil de garantir aos intérpretes quinhentistas do que ao moderno observador.

Estes aspectos merecem algumas considerações. Repare-se no primeiro andar da fachada, sobretudo na variação do relevo da massa metálica que de’Pasti usou para imprimir maior vivacidade a alguns dos seus elementos como era corrente em obra de fundição. Com demasiada assertividade usou este artifício, diríamos, a ponto de a modelação permitir deturpar a leitura da intenção do projeto para simular distância entre objectos que, afinal, a obra efetivamente levantada nos informa pertencerem ao mesmo plano. Olhando a esse destaque, dir-se-ia então que dois planos distintos de uma complexa fachada tridimensional poderiam ser aqui identificados: ao primeiro, mais avançado, corresponderia o porticado de colunas acima descrito; ao segundo, recuado, pertenceria um pano de parede no qual parecem abrir-se três amplos vãos de volta perfeita, correspondentes a uma porta e duas janelas (ou nichos), ou talvez a três portas, coisa que a medalha não permite discernir. Repare-se que esta interpretação conduziria a direito à solução adotada na Graça: isto é, a um exonártex franqueado por apoios clássicos como anteparo de uma segunda fachada interior, esta animada pela abertura da entrada axial do templo ladeada pelos dois nichos que Chanterenne perspetivou à maneira das janelas da capela-mor. Assim, e a acreditar no papel modelar da medalha pastina, o último tramo adicionado ao corpo da igreja pré-existente poderá ser entendido como uma necessidade para lograr um efeito de profundidade semelhante ao que a modelagem parece dar ao pórtico de colunas albertiano, ao configurá-lo como anteparo de uma segunda fachada mais recuada.

Além disto, é sobre a cortina semi-transparente deste exonártex que assenta o coro-alto da Graça, cuja fresta, central à composição, nos parece igualmente resultar de uma interpretação possível (mas equívoca) da medalha, ainda que com a introdução de inventivas variantes que podemos atribuir a um artista dotado como Chanterenne. Destas constam a transformação da trifora medalhística numa janela de lume único e couceiras perspetivadas (como as da capela-mor), ou o remate folhado da janela (que repercute o das pétalas dos rosetões laterais), este como tentativa de compor o duvidoso interior do côncavo do *ombrellone* albertiano que o medalhão descreve. Desta interpretação criativa destaca-se em particular o duplo frontão. Este mais não será do que a tentativa de responder mimeticamente às sugestões da medalha, preferindo todavia interpretar as aletas laterais como semi-frontões triangulares desenhados no prolongamento do fastígio, igualmente

triangular, que Chanterenne (ou Arruda) desenhou para rematar a composição central – isto perseguindo uma imagem templar talvez inspirada nas reconstituições dos templos vitruvianos de Cesare Cesariano.

Um desenho anónimo de um álbum conservado no Sir John Soane's Museum de Londres (ms. 122, fol. 19), provavelmente composto c.1500 pela mão de um artista lombardo, dá inesperada força a esta nossa suposição (Figura n.º 4). Aqui se reproduz a fachada do *Tempio Malatestiano* de modo que alerta precisamente para deformações interpretativas do tipo das que acabámos de descrever, sofridas pelo projeto albertiano na sua migração para os cadernos de artistas e também consequência provável da sugestão da medalha pastina. O registo traduz um afastamento visível em relação ao modelo original, quer em composição, quer em proporções, quer ainda em detalhes decorativos⁴⁴. O primeiro estrato, sobretudo, apresenta grandes diferenças face ao projeto riminense, em particular devido à substituição dos dois nichos que ladeiam a entrada axial por painéis esculpidos em relevo sobrepujados por óculos, uns e outros elementos separados entre si pela cornija que cinta o edifício à altura do arranque do arco central. A força expressiva destes óculos recorda inesperadamente a dos vistosos rosetões da Graça. Mas é sobretudo nas proporções gerais da fachada, de um esbeltamento bem ao gosto lombardo – que em Évora vem sendo julgado pela crítica como prenúncio da tendência maneirista... –, que este desenho anónimo e a fachada eborense mais se aproximam. Além disso, na interpretação que o desenho fez do segundo estrato da fachada riminense tal como modelado por Matteo de'Pasti, surpreende-se grande proximidade formal à solução achada para a igreja portuguesa. É aqui notável a transformação das aletas laterais do projeto albertiano em semi-frontões interrompidos pelo grande nicho central, cujo alinhamento das cornijas traz à ideia o remate templar, em frontão triangular, que em Évora efetivamente se realizou. Singular é ainda a solução achada pelo anónimo autor do códice para rematar as duas colunas inferiores dos extremos da fachada, logo acima da espessa cornija: duas almofadas cilíndricas semelhantes a muitas que rematam os mausoléus romanos, elementos escultóricos que, não estando efectivamente lá, quer na medalha, quer na obra de Rimini, comparecem também em Évora ainda que substituídos por *pomas* sobre plintos, estas com desenho talvez sugerido pelos eolipilos das gravuras de Cesariano. A fachada da Graça parece resultar, pois, de uma tentativa de reproduzir o templo malatestiano de Rimini em traços gerais.

Certas idiossincrasias do projeto português indicam que esta emulação terá sido feita sem conhecimento direto do edifício, resultante talvez de interpretação de uma fonte iconográfica desconhecida cujo principal candidato nos parece ser a medalha de fundição comemorativa da obra. Ainda assim, não será de excluir, em sua alternativa, a influência de um qualquer esboço do edifício (ou da própria medalha pastina), eventualmente deturpado já por cópias sucessivas. Em qualquer dos casos parece útil recordar que a mania das “antiguidades” inaugurada em Évora pelo bispo D. Afonso de Portugal⁴⁵, manifestada na salvaguarda de fragmentos arquitetónicos e epigráficos, se estendia ainda ao colecionismo ávido de moedas antigas, arte de fundição irmã da medalha que sempre conviveu bem com ela nas coleções particulares renascentistas. O interesse por peças desta natureza seria aqui bem anterior à obra da Graça, como dá conta, relativamente às moedas, o *Tractatus de Numismate* (c.1510) escrito e dedicado ao rei D. Manuel pelo mesmo bispo de Évora⁴⁶, cuja coleção destas peças terá sido notável. Não é certo que D. João III possuísse uma coleção de medalhas, mas sabe-se que tinha uma de moedas, por aquelas gregas que se regista ter oferecido a André de Resende

44 RÖTHLISBERGER, 1957: 95-99; FAIRBAIN, 1998: 13, 26.

45 Dever-se à ação de D. Afonso duas notáveis coleções lapidares que expôs nas quintas de Valverde e de Sempre-Noiva. Também os seus sobrinhos infantes D. Afonso, D. Henrique e D. Luís (todos da esfera de influência de André de Resende) guardavam certas peças arqueológicas. Outros estudiosos empenhados no estudo destas *antiguidades* gravitavam na corte além de André de Resende, tais como Gaspar Barreiros ou Francisco de Holanda.

46 Trata-se do primeiro livro de Numismática impresso em Portugal, e um dos mais antigos impressos no Mundo (REIS, 1953: 103).

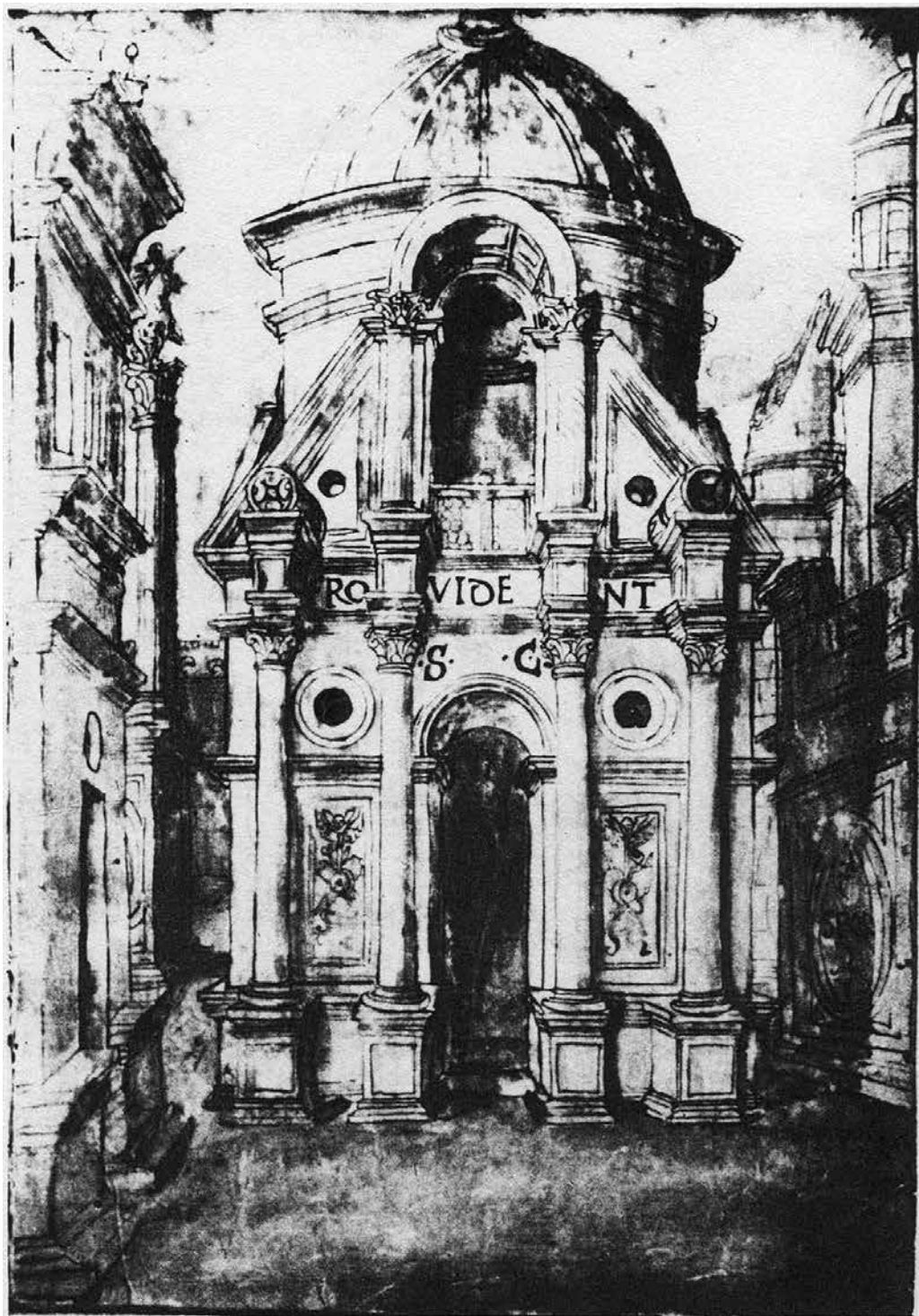


Figura nº. 4: Fachada do *Templo Malatestiano*. Anônimo, c. 1500. Londres, Sir John Soane's Museum, ms. 122, fol. 9 (RÖTHLISBERGER, 1957: 96).

– este outro colecionador que, ademais, regressara de Itália pouco antes de se iniciar a obra da Graça, onde se deslocara em missão diplomática. Neste contexto, e porque a circulação daquelas pequenas obras de arte portátil beneficiava da moda que percorria os circuitos cultos europeus, o conhecimento da medalha de Matteo de'Pasti parece bastante plausível na corte portuguesa. Inclusive, os museus nacionais guardam dela um exemplar⁴⁷. E pese embora a Medalhística nunca tenha tido grande proeminência na criatividade dos artistas portugueses – com exceção talvez do eborense Francisco de Holanda e seu pai⁴⁸ –, a própria obra da Graça daria sinais de um interesse fugaz por essa arte ao ter sido decorada com medalhões de bronze que foram incrustados na fachada para imitação dos antigos mausoléus, hoje perdidos porque entretanto retirados em data incerta ainda no século XVI.

O paralelismo entre a representação iconográfica do *Tempio Malatestiano* de Rimini e a igreja eborense dedicada a Nossa Senhora da Graça parece-nos demasiado evidente para que haja qualquer dificuldade em justificar-lhe, por associação, também o programático: o projeto de adaptação de velhos edifícios conventuais mendicantes a *temple-of-glory* dos seus notáveis encomendantes sobeja para esclarecer todas as simetrias. Torna-se, pois, quase ocioso lembrar que o *temple-of-glory* renascentista por excelência, o mais notável monumento representativo de puro poder secular (no dizer de L. Heyndereich), se tratar, nem mais, que o *Tempio Malatestiano* de Rimini. A observação da medalha de Matteo de'Pasti com o projeto de Alberti poderia, assim, suscitar o ânimo de construir algo parecido no ambiente celebrativo humanista da corte eborense de D. João III⁴⁹, contribuindo a empresa riminense, concebida em ação de graças – que a inscrição “AN. GRATIAE. V(otum). F(ecit)” no reverso da medalha esclarece –, para sugerir a dedicação de um templo a Nossa Senhora da Graça. O interior da obra de Rimini, por seu lado, talvez fosse célebre em Portugal pelo programa pictórico-escultórico comissionado por Sigismondo e distribuído pelos vários ciclos temáticos que ornamentam as capelas. As suas liberdades paganizantes haviam surpreendido (e até escandalizado...) a geração anterior, ao enunciarem a ambição desmedida, e até herética, de Sigismondo na perpetuação da sua própria memória. Neste programa se exaltam as virtudes pessoais do encomendante, seus feitos mundanos, prestígio social e craveira intelectual, procurando conferir a este festivo panteão uma imagem de triunfo “à antiga”⁵⁰. A complexa articulação da iconografia da fachada da Graça, por sua vez, ainda que muito desvirtuada pela remoção de alguns dos elementos que no passado lhe acentuariam o óbvio carácter celebrativo e paganizante (sufocado depois pela aposição espúria de símbolos cristãos)⁵¹, não permite considerá-la como projecto diferente. Tal como a interpretaram Rafael Moreira e Manuel Branco, toda a composição dá conta da vocação da obra para constituir-se como verdadeiro templo “à antiga” erguido para perpetuação da memória de D. João III e das glórias coletivas nacionais nos seus feitos de armas, dando corpo a uma alegoria de fundo mitológico para fomento da ideologia imperial de que o governo joanino se revestiu durante a sua permanência em Évora⁵². A tradição que dá voz à intenção de o rei se fazer sepultar na Graça, inaugurada tardiamente na *Évora Ilustrada* do Pe. Manuel Fialho (1646-1718)⁵³, confirma-se com toda a evidência diante desta fachada onde se usam

47 Lisboa, MNP, inv. 1243 (T., A. M., 1983: 246).

48 No seu tratado *Da Pintura Antiga*, o pintor Francisco de Holanda refere amiúde emblemas e medalhas (PA, I, 42). No álbum das *Antigoalhas*, apresenta desenhos de medalhas que compôs em homenagem a Miguel Ângelo, ao Papa Paulo III e a Pietro Lando, sendo que em toda a sua obra compõe muitas vezes retratos ou alegorias como se destes elementos se tratassem. Francisco realizou ainda, juntamente com seu pai, o pintor e mestre de armas António de Holanda, as figuras de S. Tomé e S. Vicente que figuraram em moedas portuguesas.

49 ETTLINGER, 1990.

50 Para um elenco dos autores que se vêm debruçando sobre o significado do Templo Malatestiano (sobretudo do seu aparato iconográfico), assim como o resumo das principais linhas interpretativas ver CASSANI, 2005, 167; 188 e ss.

51 BRANCO, 1990: 264-265; MOREIRA, 1991: 392-393.

52 Para uma excelente leitura iconográfica e iconológica da fachada ver MOREIRA, 1991: 370-371, 391-398.

53 FIALHO, s.d.: 353-355v. Aí se narra uma curiosa visita do rei à obra, feita talvez em 1534 (e não em 1524 como regista Fialho), em que, estando a fachada da igreja já a ponto de se fazer dela uma ideia, e animando-se o monarca com o seu aparato, desmoralizou-se depois, ao entrar no

as capacidades retóricas do sistema arquitetural clássico – e a escolha da ordem dórica para as colunas do pórtico, a mais viril de todas, não seria certamente acidental diante do programa de glorificação dos feitos de armas, pois pressupõe a leitura atenta do tratado de Vitrúvio.

Finalmente diríamos que esta construção se mostra em sintonia com ideias defendidas por Alberti no *De re aedificatoria*, onde defende o recurso à fachada dos edifícios como principal dispositivo de exibição de valores na cena urbana. Alberti estruturara a fachada do Templo Malatestiano de Rimini como um arco do triunfo, este um motivo derivado do arco de Augusto que rematava a via Flamínia ali ao pé, sugerindo um óbvio paralelo entre o imperador e o patrono da obra⁵⁴. A intenção de dotar o exterior da igreja com os elementos formais próprios do templo romano é aqui igualmente expressiva: o alto envasamento que corre a toda a volta do edifício dá ideia do pedimento templar; o porticado embebido na fachada (pensado como poderoso *display* urbano de urnas sepulcrais destinadas aos poetas e intelectuais da corte de Sigismondo) e a arcatura extensiva aos flancos evocam o peristilo romano; e o frontão triangular que coroa a fachada recupera um elemento da arquitetura da Antiguidade que Vitrúvio reservava à morada dos deuses. Também a fachada da Igreja da Graça procura compaginar-se com a ideia de templo “à antiga” em apontamentos equivalentes, como é bem patente no reforço formal do duplo frontão que coroa o edifício – aqui a compensar o abandono do tema do arco triunfal que, em Rimini, assegurara a composição do frontispício⁵⁵. E sem dúvida que a inscrição latina que corre no alto friso – *Conditum sub imperio divi Ioanni III Patris Patriae* –, referente ao título concedido ao rei, pretendia contribuir para o mesmo efeito⁵⁶. Por conseguinte, também quanto ao desígnio desta obra poderíamos dizer, sem receio de a ferir pela exorbitância da comparação, que se trata de um descendente direto do *Templo Malatestiano* de Rimini.

Outros apontamentos levariam ainda a propor a Igreja de Nossa Senhora da Graça de Évora como prolongamento do pensamento de Alberti exposto em vários momentos do seu *De re aedificatoria*, sobre os quais talvez valha a pena refletir noutra ocasião, enquadrando-os melhor numa exploração da multiplicidade de sentidos políticos e éticos que desvela este *restauro* integrado naquele, mais ambicioso, que abrangeu toda a cidade. O emprego de estátuas a pontuar os vértices do fastígio do templo – considerado *egregius* por Alberti quando usado nos mausoléus romanos⁵⁷ –, ou a presença da demais escultura ornamental fúnebre, incluindo a de fundição – igualmente louvada pela sua capacidade de elevar as virtudes cívicas e morais dos romanos⁵⁸ –, não serão aqui por certo acenos menores a Alberti – ele, a quem, fazendo jus à *aurea mediocritas* que professava, desgostavam os sepulcros nos grandes templos⁵⁹, e que teria certamente preferido, ao grandioso espaço manuelino de Santa Maria de Belém, o aconchego familiar da antiquizante Igreja de Nossa Senhora da Graça de Évora para panteão de D. João III.

templo, com a modéstia do seu interior. Logo ali desistiu de nele se fazer sepultar como era sua intenção, cedendo-o ao 1.º Conde de Vimioso. Esta concessão documenta-se em 1540.

54 BURNS, 1998: 132.

55 A fachada interior reproduz uma variação do arco triunfal numa composição em voga na época, que o próprio Chanterenne repetirá com subtis variações em outras obras.

56 Note-se também a inscrição do friso do templo desenhado no manuscrito Soane já referido e que se refere a Augusto, tendo sido retirada de uma moeda (RÖTHLISBERGER, 1957: 99). A inscrição do friso da Graça tem ainda ressonâncias da que se gravou no túmulo da terceira mulher de Sigismondo – “*divae Isottae sacrum*” – gesto que, entre outros, levou à excomunhão deste senhor de Rimini por Pio II.

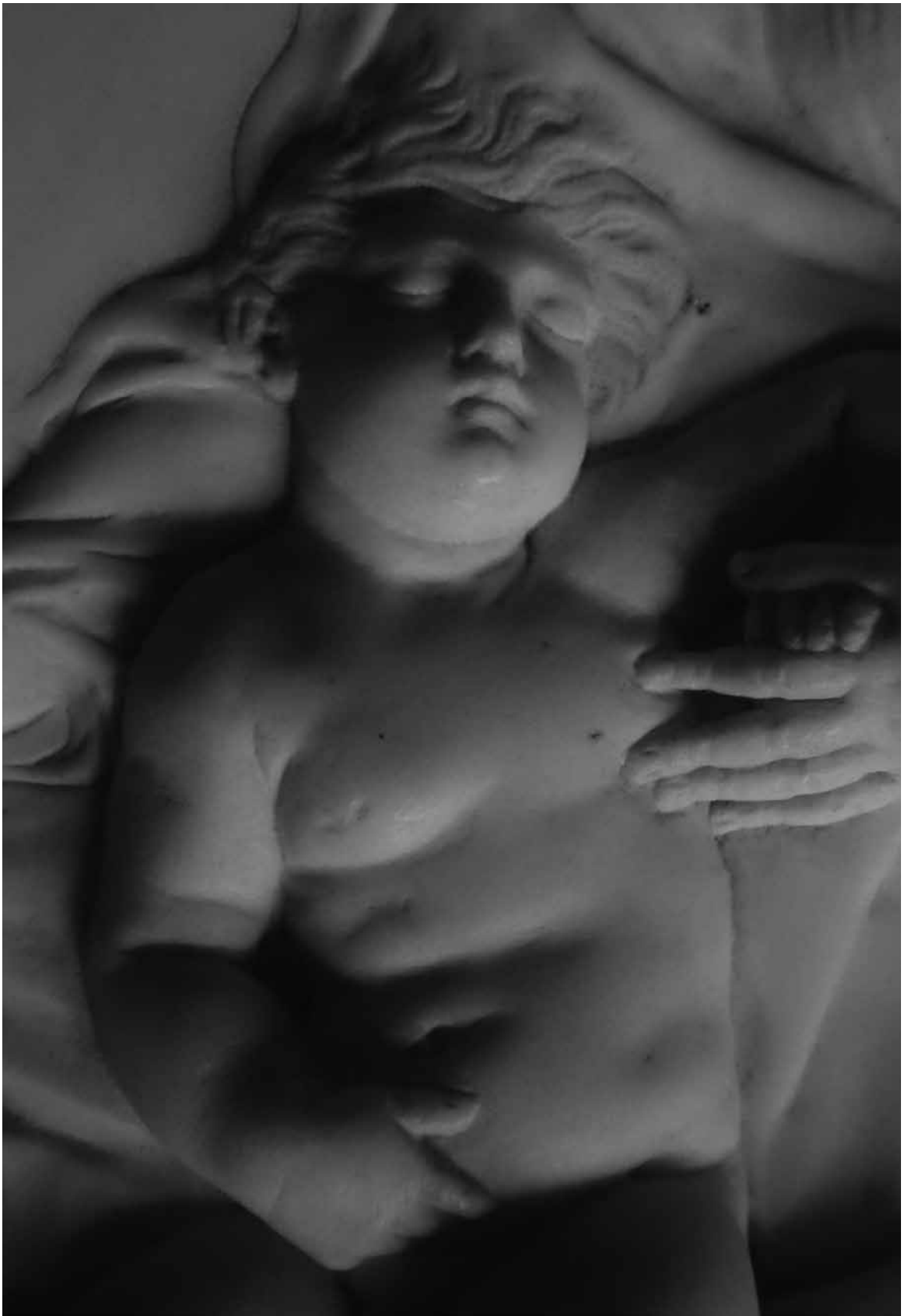
57 ALBERTI, 1966: 654.

58 O sepulcro representava, para Alberti, ornamento de glória das antigas cidades romanas: “O túmulo foi, tanto para as famílias individuais e para toda a cidade, ornamento de glória junto dos pósteros, para que estes, em qualquer época fossem encorajados a imitar as virtudes dos homens mais célebres” (ALBERTI, 1966: 668). (A tradução é nossa).

59 ALBERTI, 1966: 670.

Bibliografia

- ABREU, Susana Matos, 2008 – “André de Resende, um novo Alberti? Um ideólogo entre o *princeps* e o *architectus*, na recuperação da *Vrbs* romana de Évora (1531-1537)” in OLIVEIRA, Francisco de; DIAS, Cláudia Teixeira; BARATA Paula – *Espaços e Paisagens. Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas. VII Congresso da APEC – Associação Portuguesa de Estudos Clássicos, 10-12 Abril 2008*. Évora: (no prelo).
- ABREU, Susana Matos, 2004 – “De Roma a Évora, com André de Resende: Cidade e ‘Património’ na História da Antiguidade da cidade de Évora”. *Apha@Bol – Boletim electrónico interactivo da Associação Portuguesa de Historiadores da Arte*. N.º 2. Disponível em: < <http://www.apha.pt/boletim> > [consult. 15 de Fev. 2011].
- ALBERTI, Leon Battista, 1966 – *De Re Aedificatoria* in ORLANDI, Giovanni; PORTOGHESI, Paolo – *L'Architettura (De Re Aedificatoria)*. Milano: Edizioni Il Polifilo.
- BARROS, João de, 1943 – *Panegíricos (Panegírico de D. João III e da Infanta D. Maria)*. Lisboa: Livraria Sá da Costa.
- BORSI, Franco, 1980 [1973] – *Leon Battista Alberti: L'opera completa*. Milano: Electa Editrice.
- BRANCO, Manuel Joaquim Calhau, 1990 – *A construção da Graça de Évora: contexto cultural e artístico*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (dissertação de mestrado).
- BRUSCHI, Arnaldo; MALTESE, Corrado; TAFURI, Manfredo; BONELLI, Renato, 1978 – *Scritti rinascimentali di architettura*. Milan: Il Polifilo.
- BURNS, Howard, 1998 – “Leon Battista Alberti” in FIORE, Francesco Paolo – *Storia dell'architettura italiana: il Quattrocento*. Milano: Electa.
- BURROUGHS, Charles, 1994 – “Alberti e Roma” in RYKWERT, Joseph; ENGEL, Anne – *Leon Battista Alberti*. Milan: Olivetti; Electa.
- CANTONE, Gaetana, 1978 – *La città di marmo: da Alberti a Serlio. La storia tra progettazione e restauro*. Roma: Officina Edizioni.
- CASSANI, Alberto Giorgio, 2005 – “Alberti a Rimini: Il Tempio della buona e della cattiva fortuna” in GRASSI, Giorgio; PATETTA, Luciano – *Leon Battista Alberti Architetto*. Firenze: Banca CR Firenze.
- DESWARTE, Sylvie, 1989 – “Il ‘perfeito cortegiano’ D. Miguel da Silva. Roma: Bulzone Editore.
- DESWARTE, Sylvie, 1992 – *Ideias e Imagens em Portugal na época dos Descobrimentos*. Lisboa: Difel.
- ESPANCA, Túlio, 1944 – *Cadernos de História e Arte Eboense. I. O Aqueduto da Água da Prata*. Évora: Livraria Nazareth & Filho, Lda.
- ESTAÇO, Gaspar, 1625a – *Várias Antiguidades de Portugal*. Lisboa: Pedro Craesbeek.
- ESTAÇO, Gaspar, 1625b – *Trattado da linhagem dos Estaços, naturais da cidade de Évora*. Lisboa: Pedro Craesbeek.
- ETTLINGER, Helen S., 1990 – “The Sepulchre on the Facade: A Re-Evaluation of Sigismondo Malatesta's Rebuilding of San Francesco in Rimini”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. N.º 53, p. 133-143.
- FAIRBAIN, Lynda, 1998 – “The North Italian album. Designs for ornament by a Lombard artisan c. 1500” in *Italian Renaissance Drawings from the collection of Sir John Soane's Museum*. S.n.: Azimuth Editions.
- FIALHO, Manuel Fialho, s.d. – *Évora Ilustrada*. S.l.
- HEYDENREICH, Ludwig H., 1996 [1974] – *Architecture in Italy*. New Haven; London: Yale University Press.
- HOPE, Charles, 1992 – “The Early History of the Tempio Malatestiano”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Vol. 55, p. 51-154.
- MATOS, Luís de, 1998 – “O ensino na corte durante a dinastia de Avis” in *O Humanismo Português, 1500-1600*. Lisboa: Academia das Ciências.
- MOREIRA, Rafael, 1983 – “Arquitetura” in *XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura – Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento*. Lisboa: Presidência do Conselho de Ministros.
- MOREIRA, Rafael de Faria Domingues, 1991 – *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal: A Encomenda Régia entre o Moderno e o Romano*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa (tese de doutoramento).
- PANOFSKY, Erwin, 1970 [1955] – *Meaning in the Visual Arts: A Peregrine Book*. England, Middlessex: Penguin Books.
- REIS, Pedro Batalha, 1953 – “O primeiro tratado de Numismática impresso em Portugal”. *Nvmisma*. Madrid: Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismaticos.
- RESENDE, André de, 1553 – *Historia da Antiguidade da Cidade de Évora*. Évora: André de Burgos.
- RÖTHLISBERGER, Marcel, 1957 – “Un libro inedito del Rinascimento lombardo con disegni architettonici”. *Palladio. Rivista di Storia dell'Architettura*. Nova Série, ano VII, n.º II-III, p. 95-100.
- RYKWERT, Joseph; ENGEL, Anne, 1994 – *Leon Battista Alberti*. Milan: Olivetti; Electa.
- SOUSA, Ivo Carneiro de, 1993 – *André de Resende e a História da Antiguidade da Cidade de Évora*. Estarreja: Riagráfica.
- SYNDIKUS, Candida, 1996 – *Leon Battista Alberti: Das Bauornament*. Münster: Rhema
- T., A. M., 1983 – “Medalhas renascentistas” in *XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura – Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento*. Lisboa: Presidência do Conselho de Ministros.
- VASARI, Giorgio, 2001 [1550] – *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton.



A presença de obras de arte italiana em Portugal: contributos para a difusão de modelos. Uma variação da *Sagrada Família* de Alessandro Algardi, no Palácio Nacional de Sintra

Teresa Leonor M. Vale

Considerações prévias

A presença de tais obras e em especial das de escultura, cuja situação melhor conhecemos, suscitou o maior interesse não apenas por parte dos encomendadores – que, seduzidos, engrossavam o volume das importações socorrendo-se sobretudo dos serviços de agentes em território italiano – mas naturalmente também por parte dos artistas nacionais que assim dispunham perto de si de modelos a estudar e a considerar para a realização das suas próprias obras.

O relevo figurando o *Repouso da Sagrada Família na Fuga para o Egipto*, que na atualidade faz parte das coleções do Palácio Nacional de Sintra, foi uma dessas obras que decerto alimentou a inspiração dos artistas nacionais. Porém, no presente texto, ocupar-nos-emos de um aspeto que pode considerar-se estar a montante dessa questão mas que, cremos, contribui para a plena apreensão da mesma. Referimo-nos ao fenómeno da cópia, ainda em contexto italiano, pois disso mesmo é paradigmático exemplo o relevo de Sintra.

O relevo da *Sagrada Família* do Palácio Nacional de Sintra no contexto das variações do original de Alessandro Algardi

Tanto quanto nos é dado saber, nenhum autor se ocupou – seja no contexto nacional, como no âmbito da historiografia da arte internacional – de um relevo marmóreo, de pequenas dimensões, figurando uma Sagrada Família, constante das coleções do Palácio Nacional de Sintra (Inv. 3626) e que se pode observar suspenso num dos muros do palácio, entre a escada para o pátio da capela e o vestíbulo de acesso ao denominado Quarto de Hóspedes.

De proveniência desconhecida, a peça constava do designado Fundo Antigo das coleções do palácio (pelo que provirá das coleções reais) e encontrava-se avaliada, em 1938, no montante de 300\$00 (trezentos escudos).

Trata-se, como se disse, de um pequeno relevo em mármore (39cm x 49cm), de forma oval e enquadrado pela respetiva moldura, em madeira entalhada e dourada, apresentando-se em bom estado de conservação (após ter sido alvo de uma intervenção de conservação e limpeza em 2000)¹.

Uma primeira rápida observação da obra, deixou-nos a convicção de que nos remetia para algo familiar mas decorreu algum tempo até que se proporcionasse a sua identificação, bem como aquela do objeto que suscitara a ideia de familiaridade. Com efeito, o relevo marmóreo do Palácio Nacional de Sintra é mais uma variação de uma celebrada obra de Alessandro Algardi (Bolonha, 1598-Roma, 1654), cujo original desapareceu mas que conheceu um notabilíssimo número de cópias e/ou variações ao longo dos séculos XVII e XVIII, sobretudo em bronze mas também em mármore.

a) A *Sagrada Família* ou *Repouso durante a Fuga para o Egipto* de Alessandro Algardi e as suas variações

Difícilmente se poderá acrescentar novidade ao que já se conhece da vida de Alessandro Algardi, após a publicação, em 1985, da monumental obra de Jennifer Montagu². Já a obra do escultor, bem como os “ecos” dessa obra, nas variações e/ou cópias que de peças de sua autoria se continuaram a realizar, é sempre um domínio passível de ser acrescentado e, eventualmente, melhor conhecido.

Filho de um mercador de seda, Alessandro Algardi iniciou a sua aprendizagem escultórica ainda em Bolonha, com o escultor Giulio Cesare Conventi, depois de na mesma cidade ter estudado desenho e pintura com Lodovico Carracci. Esta formação inicial no contexto de um *atelier* de pintura, será determinante de alguns aspetos da sua obra escultórica. Reconhecem a generalidade dos autores o carácter pictórico da sua obra de escultura e, mais especificamente, o que Montagu designa a “graça rítmica”, bem como a precisão da linha, o frequente desinteresse pela lógica espacial e ainda uma emotividade mais melodramática do que realista, aspetos devedores da obra do próprio Carracci³.

Em 1619 falecia Lodovico Carracci e, em 1622, Algardi ter-se-á sentido ainda mais disponível para aceitar o chamamento à corte do duque de Mântua, onde lhe foi reconhecido o necessário talento para a escultura de bronze, prata e marfim. Desloca-se depois, sucessivamente, a Veneza e a Roma, onde chega no ano de 1625, com a finalidade de aperfeiçoar os seus conhecimentos no domínio da escultura.

Uma vez em Roma, Alessandro Algardi ficou sobretudo ao serviço do cardeal Ludovisi, seu conterrâneo, para quem efectuou restauros de antiguidades, réplicas de peças antigas e também esculturas novas ao gosto das antigas.

A partir de então, Algardi prossegue a sua actividade de escultor, desenvolvendo uma carreira alimentada por encomendas ao mais alto nível, obtidas junto de nobres e eclesiásticos que rodeiam o sumo pontífice. Sendo-lhe reconhecidas as suas grandes qualidades de artista, não só junto desta clientela ilustre como junto da própria comunidade de escultores romanos ou ativos em Roma na época, vê-se eleito, em 1640, Príncipe da Academia de S. Lucas⁴.

1 Informações colhidas da Ficha Matriz (Inventário e Gestão de Coleções Museológicas), facultada pelo Palácio Nacional de Sintra. A intervenção de conservação a que se alude foi executada por Isabel Viana, sob a supervisão de Fernando Duarte, e consistiu na limpeza da superfície com trincha macia, recorrendo a uma solução de álcool isopropílico; utilizou-se igualmente a caneta de algodão, com a finalidade de remover resíduos deixados por uma limpeza anterior; na moldura procedeu-se à fixação da camada dourada.

2 MONTAGU, 1985.

3 MONTAGU, 1999: 9-16.

4 Este brevíssimo apontamento biográfico de Algardi deriva daquele que tivemos ocasião de realizar no âmbito da nossa tese de doutoramento (Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1999), depois publicada (VALE, 2004).



Figura n.º 1 – *Repouso na Fuga para o Egipto*, desenho. Fonte: Windsor Castel, The Royal Library, Inv. 2348.

Quanto às características da sua escultura, sem deixar de ser um escultor do seu tempo, sem deixar por isso de ser barroco, Alessandro Algardi não pode porém ser entendido como o protótipo do escultor barroco a que a bibliografia normalmente alude, socorrendo-se da figura de Gian Lorenzo Bernini (Nápoles, 1598 - Roma, 1680) para ilustrar tal paradigma. A calma e a serenidade que parecem sempre dominar as figuras por si criadas remetem o observador preferencialmente para a escultura clássica, que Algardi tanto estudou e da qual realizou numerosas réplicas⁵.

A título de exemplo do que acaba de ser afirmado, pode referir-se a estátua de S. Filipe de Néri que Algardi realizou para a igreja da Congregação do Oratório em Roma, Santa Maria in Vallicella, no ano de 1640. O que Gian Lorenzo Bernini teria agitado e inflamado, surge das mãos de Alessandro Algardi como um santo sereno, detentor de uma densidade psicológica, de uma força e dignidade (próprias de um fundador de uma congregação religiosa) evidentes mas contidas.

Igualmente característico da produção escultórica de Alessandro Algardi é o amor pelo pormenor, pelo ínfimo detalhe, esculpindo sempre com grande minúcia numa incansável perseguição perfeccionista que lhe legara, certamente, a actividade desenvolvida com materiais preciosos como a prata e o marfim⁶.

5 Acerca desta temática e da figura de Alessandro Algardi, ver, para além da já supra mencionada monografia da autoria de Jennifer Montagu: FRANCOVICH, 1932-1952: II, 417-420; GOLZIO, 1950: 273-281; WITTKOWER, 1993: 221-226; MONTAGU, 1991: 99-104.

6 "Particolare dell'Algardi è l'amore per le cose minute derivatogli dallo studio del vero e ancor più dai lavori d'oreficeria e di restauro" (GOLZIO, 1950:281). Entre as obras de Alessandro Algardi contam-se as seguintes (encontra-se indicada a técnica sempre que não se trate de estatuária de vulto e o material sempre que não seja mármore): busto do cardeal Laudivio Zacchia, c. 1626, Staatliche Museen, Berlin; S. João e Santa Maria Madalena, c. 1628, capela Bandini da igreja de S. Silvestro al Quirinale, Roma; monumentos fúnebres de Roberto, Lelio e Muzio Frangipani, 1625, capela Frangipani da igreja de S. Marcello al Corso, Roma; monumento fúnebre de Leão XI, 1634-52, basilica de S. Pedro do Vaticano; monumento



Figura n.º 2 – *Sagrada Família com S. João Baptista Menino*, desenho. Fonte: Galleria degli Uffizi, Florença, Gabinete di Disegni e Stampe, Inv. 17290F.

O relevo original de Alessandro Algardi representando uma Sagrada Família ou, como referem certos autores, o Repouso na Fuga para o Egípto, terá desaparecido. Segundo Jennifer Montagu, a composição original de Algardi possui origens num desenho de idêntica temática que integra as reais coleções reais de Windsor Castle⁷.

Já o gesto do anjo remete para o de S. José, tal como se observa num desenho tendo por tema *Repouso* [da Sagrada Família na fuga para o Egípto] *com S. João Baptista Menino*, pertencente à coleção do Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. 1168), segundo Pietro Cannata⁸, bem como num outro desenho, este pertencente ao Gabinetto di Disegni e Stampe, da Galleria degli Uffizi (Inv. 17290F), normalmente identificado sob o título *Sagrada Família com S. João Baptista Menino*⁹.

Do ponto de vista plástico – evidenciando uma modelação que flui, sem que se identifiquem fortes contrastes volumétricos no tratamento da superfície escultórica – o relevo do Palazzo Venezia é aproximado, sempre por Jennifer Montagu, de outras duas obras de Algardi: o *Éxtase de Santa Maria Madalena* (datável de 1635 e que se encontra na basílica de Santa Maria Madalena, em Saint Maximin, na Provença) e da *Trindade* (obra em terracota), que se observa na igreja inferior de SS. Luca e Martina (Roma) e que é datável de 1636.

Como nota Pietro Cannata acerca do relevo brônzeo pertencente ao acervo do Museo Nazionale di Palazzo Venezia,

La qualità altissima dell'opera motiva l'assegnazione all'Algardi stesso, il quale nell'esecuzione utilizza tutta la scaltrezza tecnica ormai pienamente raggiunta intorno al 1635: così sui panneggi accuratamente rifiniti dal cesello per attuire i riflessi della doratura risaltano il volto e le mani di Maria e Giuseppe e l'intero corpo nudo del piccolo Gesù, parti morbidamente modellate e non ritoccate affatto per non diminuire e valori intensi di luce. Nel paesaggio, descritto brevemente da pochi ciuffi d'erba sul davanti e dall'albero sul fondo, i quattro personaggi giganteggiano ed occupano interamente lo spazio¹⁰.

b) As variantes conhecidas

O relevo de Alessandro Algardi conheceu, como se afirmou, um grande número de cópias e/ou variações, tendo sido identificados quinze exemplares em bronze, desde logo por Jennifer Montagu em 1985¹¹, aos quais vieram, nos últimos anos, juntar-se mais três em bronze e ainda um outro (de forma circular) em prata, pertencente às coleções do Museu de Artes Decorativas de Madrid (de eventual origem napolitana), sempre de acordo com as investigações desenvolvidas pela mesma estudiosa (veja-se anexo no qual se sistematizam informações relativas às cópias mais conhecidas)¹².

fúnebre do cardeal Giovanni Garzia Mellini, 1637, igreja de Santa Maria del Popolo, Roma; *S. Filipe de Neri*, 1640, igreja de Santa Maria in Vallicella, Roma; *Degolação de S. Paulo*, c. 1641-47, altar-mor da igreja de S. Paulo, Bolonha; *Inocência X* (bronze), 1645-50, Sala dos Conservadores do Palácio do Vaticano; bustos de Olimpia e Panfilo Pamphili, 1646, Galeria Dória – Pamphili, Roma; busto de Camillo Pamphili, depois de 1644, Galeria Dória – Pamphili, Roma; *Átala Diante do Papa S. Leão Magno* (relevo), 1646-50, altar de S. Leão Magno da basílica de S. Pedro do Vaticano; monumento fúnebre de Prospero Santacroce, igreja de Santa Maria della Scala, Roma; monumento fúnebre de monsenhor Oduardo Santarelli, basílica de Santa Maria Maior, Roma; monumento fúnebre de monsenhor Ottavio Corsini, igreja de S. Giovanni dei Fiorentini, Roma; *Crucifixo* (bronze), sacristia da igreja de S. Pedro, Perugia; componente escultórica da capela Franzoni, igreja de S. Carlo, Génova; *Virgem* (bronze), Palácio Ducal, Urbino; *Hércules lutando com a Hidra*, Museu Capitolino, Roma; *O Sono*, Galeria Borghese, Roma; *Jesus Caindo sob o Peso da Cruz* (bronze), Palácio Venezia, Roma; *Flagelação de Cristo* (bronze), Hofmuseum, Viena.

7 Windsor Castle, The Royal Library, Inv. 2348 (MONTAGU, 1985: 478; JOHNSTON, 1991: 250).

8 JOHNSTON, 1991: 255.

9 JOHNSTON, 1991: 254.

10 CANNATA, 1991: 122.

11 MONTAGU, 1995: II, 307-309.

12 Informações generosamente facultadas por Jennifer Montagu.



Figura n.º 3 – *Fuga para o Egipto*, desenho. Fonte: Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, Coleção de desenhos, Inv. 1168.

A temática da cópia ou da variação realizada a partir da obra de um artista não tem, curiosamente, recebido grande atenção por parte dos autores¹³ e não é tão-pouco nosso objetivo desenvolvê-la autonomamente no

¹³ Num texto recente, Sandra Costa Saldanha aborda a temática mas numa perspectiva e entendimento muito específicos, no âmbito da produção escultórica nacional do século XVIII, que evidencia uma situação muito diversa daquela que agora nos ocupa relativamente às cópias do relevo de Alessandro Algardi (SALDANHA, 2007: 61-75).

âmbito deste texto. Deve, porém, referir-se, para uma melhor compreensão do fenómeno, que a prática da cópia de obras de escultura (como, aliás, das de pintura) realizada num momento cronologicamente muito próximo da criação do original e, com alguma frequência, efectuada por um artista do círculo daquele responsável pela obra primeira, se verificava no contexto do *Seicento* e do *Settecento* italianos.

Outra situação reconhecível é a da realização de cópias de obras de uns escultores por outros absolutamente contemporâneos, com a clara finalidade de servirem de modelo para outras obras. Um caso conhecido é o de Ercole Ferrata (Pelsotto di Como, c.1614-Roma, 1686) que fazia o seu discípulo Camillo Rusconi – o qual se tornaria um dos mais importantes escultores do *Settecento* romano – copiar cabeças de estátuas de Bernini e de Algardi (de quem o próprio Ferrata fora discípulo) para que permanecessem no seu *atelier* e assim funcionassem como modelos para o seu trabalho e para o dos seus discípulos e colaboradores. Ora, as cópias de Rusconi eram de tal qualidade que das mesmas se fizeram moldes e outras cópias em gesso, que eram por demais cobiçadas e pretendidas entre os pintores e os escultores da Roma do final de Seiscentos¹⁴.

A questão coloca-se com mais pertinência no que concerne às obras de escultura em bronze, uma vez que a técnica subjacente à sua realização suscitava de *per si*, a oportunidade da cópia. Trata-se, afinal, da situação a que alude Jennifer Montagu numa obra escrita ainda na década de sessenta do século XX, quando se reporta a uma tendência para a “industrialização” que remonta à oficina florentina de um artista tão relevante como Giambologna (Douai, 1529-Florença, 1608), a qual continuou a funcionar depois da morte do escultor graças à atividade de colaboradores, acabando por assumir a direção da produção o escultor Giovanni Battista Foggini (Florença, 1652-Florença, 1725), em 1687¹⁵. Situações como esta veem-se acompanhadas e alimentadas pelo desenvolvimento e difusão de uma teorização estética que entendia “the genius of an artist in the power of his ‘invention’, his conception of an idea rather than its execution in paint, stone or bronze”¹⁶. Este afastamento entre ideia subjacente à conceção e realização efetiva da obra de arte, foi um fator determinante para a aceitação e proliferação do que hoje designamos e entendemos como cópia mas que, afinal, se tratava de uma multiplicidade de versões de uma obra inicial, pertencente a um determinado artista¹⁷.

As obras de Alessandro Algardi conheceram várias cópias, tanto em bronze como em pedra. Todavia, no contexto do *Seicento* romano, foi certamente o flamengo ativo na cidade pontifícia desde 1618, François Duquesnoy (Bruxelas, 1594/1597-Livorno, 1643), o artista cujas obras foram mais reproduzidas, sendo conhecidas inúmeras versões em bronze, sobretudo dos seus celebrados *putti*, os quais se contavam mesmo entre as obras constantes dos *ateliers* de outros artistas, como era o caso do de François Girardon (Troyes, 1628-Paris, 1715), tal como uma gravura o comprova¹⁸.

A cópia mais conhecida e normalmente tida como mais próxima do original algardiano é o relevo da *Sagrada Família* ou *Repouso durante a Fuga para o Egipto*, realizado por Edward Le Davis (Londres, c.1640-Paris, 1684?), que se guarda no Museo Nazionale di Palazzo Venezia, em Roma (Inv. PV7963, em cujo acervo ingressou proveniente da coleção da americana Enrichetta Wurts)¹⁹. Trata-se de um relevo, em bronze dourado (31cm x 38cm). Como notou Pietro Cannata,

14 BOTTARI; TICOZZI, 1922: II, 312, nº XCVI, referido por MONTAGU, 1991: 14.

15 MONTAGU, 1972: 73-78; no mesmo sentido escreve, alguns anos mais tarde, WITTKOWER, 1989.

16 MONTAGU, 1972: 74.

17 Acerca desta temática veja-se ainda o interessante texto de SALERNO, 1997: 67-98, bem como o catálogo da recente exposição *La Scultura in Cartapesta. Sansovino, Bernini e i Maestri Leccesi tra Tecnica e Artificio* (AAVV, 2008).

18 Publicada por MONTAGU, 1972: 75.

19 Acerca deste relevo, veja-se especificamente: CANNATA, 1982: n.º 76, 76-77; MONTAGU, 1985: II, 307-309; BARBERINI; CANNATA; ZURAW, 1996: n.º 14, 66.

L'unica fonte che indica la paternità dell'Algardi per questo rilievo è un'iscrizione che reca l'iscrizione: "Alexander Algardi inu-franc.Chaveau excudit C.P.R. – Edwardus le Davis fecit."; l'autore [...] riproduce la composizione in controparte, omettendo l'Angelo e lasciando sotto il piccolo Gesù un grande spazio rettangolare in bianco, destinato ad accogliere la leggenda²⁰.

É, com efeito, a inscrição referida que permite que seja comumente aceite a proximidade do original por parte desta peça do Palazzo Venezia, uma vez que pode retirar-se a ilação de que Edward Le Davis terá observado o relevo de Algardi.

Outras cópias ou variações importantes (todas elas brônzeas) são aquelas que se podem observar no Fitzwilliam Museum, de Cambridge, numa coleção privada de Londres, na Coleção Michael Hall em Nova Iorque e, também, na Galleria Pallavicini, em Roma.

São ainda "ecos" da obra de Alessandro Algardi, um relevo em cera (eventualmente a preparação para um molde destinado à realização de uma peça em bronze)²¹ e alguns relevos em mármore, os quais nos interessam particularmente, uma vez que a *Sagrada Família* do Palácio Nacional de Sintra evidencia idêntica opção pelo material pétreo.

Em 1999 eram conhecidas duas destas cópias marmóreas e as mesmas eram identificadas por Pietro Cannata no catálogo da grande mostra dedicada a Algardi e que teve lugar em Roma nesse ano²². Eram os dois relevos de pequenas dimensões, ambos sem o anjo (à esquerda) e certamente mais tardios que o bronze do Palazzo Venezia, eventualmente já setecentistas. Os dois relevos referenciados pertencem às coleções do Palazzo Rospigliosi Pallavicini de Roma e da Villa Malta em Anticappella.

Todavia, tal como em Sintra foi identificada uma nova variação do relevo de Algardi, outras peças de idênticas características foram entretanto reconhecidas. É o caso de cinco outros relevos de mármore, respetivamente pertencentes a uma coleção privada de Londres, à Galerie Ch. Ratton & Guy Ladière de Paris (aquisição de 1988), à coleção Philippe Sorel, de Paris (aquisição de 2001, no mercado de antiquariato), um quarto relevo, mencionado num catálogo da Sotheby's, de 10 de Dezembro de 2002 (Lote 132) e ainda um quinto relevo, igualmente levado à praça pela leiloeira Sotheby's, em Londres, a 9 de Julho de 2008 (Lote 134)²³.

A estas peças junta-se ainda o relevo em prata do Museo de Artes Decorativas de Madrid (ao qual atrás já se aludiu), obra provavelmente de origem no *Seicento* ou início do *Settecento* napolitano e cuja moldura, decerto posterior, levou os estudiosos espanhóis a considerá-la uma realização romântica de Oitocentos incapaz de suscitar uma maior atenção.

Creemos que o relevo do Palácio Nacional de Sintra se integra naturalmente neste contexto de variações marmóreas mais tardias, que acima considerámos, pois alguns aspectos permitem-nos crer tratar-se de uma obra já de Setecentos. Seria, todavia, importante conhecer a sua proveniência para se tornar possível traçar um quadro mais completo, que permitisse uma aproximação mais eficaz ao ambiente em que foi realizado.

Relativamente a todas estas variações marmóreas da obra algardiana, que acima se mencionaram, deve notar-se a diferenciada qualidade escultórica que evidenciam, a qual não se revela, numa apreciação global, particularmente notável, sendo decerto obras resultantes da atividade de escultores menores. Sem qualquer preocupação de valorizar indevidamente uma obra que se encontra em Portugal, devemos todavia notar a melhor qualidade escultórica do relevo integrante das coleções do Palácio Nacional de

20 CANNATA, 1991: 122.

21 Estes modelos em cera circulavam com frequência entre os entendidos (romanos e não só) e alimentavam, naturalmente, a realização de bronzes (MONTAGU, 1972: 79).

22 Apenas referidos por CANNATA, 1991: 122.

23 As informações relativas a estas peças foram-nos gentilmente comunicadas e facultadas pela professora Jennifer Montagu (Warburg Institute, Londres).



Figura n.º 4 – *Sagrada Família* ou *Repouso durante a Fuga para o Egipto*, relevo, bronze dourado. Fonte: Museo Nazionale di Palazzo Venezia, Roma, Inv. PV7963.

Figura n.º 5 – *Sagrada Família* ou *Repouso durante a Fuga para o Egipto*, relevo, mármore, Fonte: Palácio Nacional de Sintra, Inv. 3626. Fotografia do Palácio Nacional de Sintra.

Sintra relativamente às restantes, bem como a evidente proximidade desta quanto ao modelo original.

Para fundamentar o que se acaba de afirmar basta constatar a deformação anatómica do Menino e, sobretudo, as claras dificuldades na representação das mãos das figuras no relevo que se guarda no palácio romano Rospigliosi Pallavicini ou a desproporção generalizada que se faz acompanhar de idêntica representação deficiente das mãos naquele pertencente à coleção de Villa Malta.

Quanto à composição, o relevo de Sintra é claramente devedor da composição inicial, crendo que a mesma surge devidamente reproduzida na versão de Edward Le Davis. Assim, a composição organiza-se de acordo com um eixo central diagonal, definido pela figuração de Maria, que surge ladeada pelo Menino, cuja mão esquerda segura na sua, e descobre – à veneração do observador, elevando um lençol (que se confunde com o seu manto), com a mão direita. Do lado direito do relevo, e à esquerda da Virgem, surge então a figura de S. José, com um joelho flectido e apoiado em terra, encostando a cabeça à sua mão direita, em repouso, enquanto com a esquerda segura um livro.

O fundo, indistinto na parte superior, adquire um carácter naturalista, naquela inferior, representando-se, ainda que de forma sumária, o terreno com suas irregularidades topográficas e alguns apontamentos de vegetação.

A curva que delimita toda a composição ecoa na linha que une as cabeças das três figuras, assim unidas, ainda que cada uma desenvolva a sua própria ação e sugira uma vivência autónoma do mesmo momento: o Menino que dorme, a Virgem que vigia, atenta, o sono do Menino e S. José, que olha para fora da composição, como que simultaneamente distraído e absorto na observação de algo, que o alheia, até mesmo do livro que segura.

A plasticidade evidenciada pela *Sagrada Família* do Palácio Nacional de Sintra foi, desde logo, um aspeto que solicitou a nossa atenção desde a primeira rápida observação da peça. Com efeito, foi o cuidado tratamento da superfície escultórica, que nos remeteu para uma origem italiana (que, aliás, surgia, ainda que interrogada, na tabela da obra). O escultor não se limitou a organizar bem a composição (seguindo decerto um modelo que lhe terá sido facultado) – distribuindo-a equilibradamente pela superfície disponível e optando por uma simplificação, responsável pela subtração de elementos periféricos, como sejam o anjo (à esquerda) e a árvore (à direita) –, mas preocupou-se também em, do ponto de vista plástico, seguir de perto o relevo algardiano. Uma observação cuidada permite com facilidade constatar como a organização e modelação dos

panejamentos deriva claramente do relevo de Algardi que terá sido reproduzido por Edward Le Davis. Os panejamentos do relevo de Sintra ostentam assim uma suave modelação, distribuindo-se em diagonais que por vezes se contrariam, sem que nunca se registre uma opção pela quebra vincada (obtida pela abertura de sulcos, que acentuariam, com um dramatismo decerto desnecessário, na opinião do escultor, os efeitos de claro-escuro) ou pelas soluções angulosas. O tratamento, e mesmo o acabamento da superfície escultórica, acentuam esta opção pela suavidade a que se aludiu, através do seu polimento uniforme, apenas desmentido (por questões de verosimilhança), na parte inferior da peça, onde se representa a terra e alguns escassos apontamentos de vegetação.

A mesma proximidade à obra algardiana – aqui entendida em sentido mais lato, não circunscrita ao relevo tendo por tema a *Sagrada Família* da autoria do escultor bolonhês – verifica-se no tratamento fisionómico das personagens, sendo de destacar a figura da Virgem. O rosto da *Nossa Senhora* que se observa no relevo do Palácio Nacional de Sintra ostenta uma série de afinidades com os de outras figuras femininas de Algardi, como sejam a serenidade (veja-se a contenção, tanto em cenas marcadas pela alegria como em cenas perpassadas de profunda dor), que ecoa ainda na delicadeza da gestualidade. No âmbito do que podemos considerar serem características específicas do escultor, por se revelarem opções frequentes, deve mencionar-se a conceção dos olhos, com pálpebras destacadas mas sem marcação evidente da íris (com recurso ao trépano), algo que é recorrente nas figuras (sobretudo naquelas femininas) de Alessandro Algardi.

Breves considerações finais

Relativamente ao relevo marmóreo figurando a *Sagrada Família*, que integra as coleções do Palácio Nacional de Sintra, pensamos poder afirmar tratar-se de uma variação tardia (eventualmente datável do século XVIII) e simplificada da obra de idêntica temática da autoria de Alessandro Algardi, entretanto desaparecida, e cuja cópia mais próxima se crê seja a de Edward Le Davis, pertencente ao acervo do Museo Nazionale di Palazzo Venezia, Roma. Muito provavelmente produzido em contexto italiano, o relevo de Sintra evidencia, todavia, e apesar do seu carácter tardio, uma grande proximidade ao que se acredita ser a original obra algardiana, tanto do ponto de vista compositivo, como do ponto de vista plástico, denotando as apreciáveis capacidades técnicas do seu autor, sobretudo nesse último domínio.

ANEXO

Variações da *Sagrada Família* ou *Repouso na Fuga para o Egípto*, de Alessandro Algardi – sistematização de informação relativa aos casos mais conhecidos

| Obra | Características | Localização | Observações |
|---|--|---|--|
| Sagrada Família ou Repouso durante a Fuga para o Egípto, Edward Le Davis (Londres, c.1640 -Paris, 1684?) | Relevo Bronze dourado 30,3 x 37cm | Museo Nazionale di Palazzo Venezia, Roma | Proveniência: col. Enrichetta Wurts |
| Sagrada Família ou Repouso durante a Fuga para o Egípto | Relevo Bronze dourado 29,3 x 35,5cm | Fitzwilliam Museum, Cambridge | Forma octogonal Proveniência: col. Alys Kingsley (aquis. 1939) |
| Sagrada Família ou Repouso durante a Fuga para o Egípto | Relevo Bronze dourado 33,7 x 26,7cm | Col. Privada, Londres | Forma oval, sem o anjo e sem a cortina |
| Sagrada Família ou Repouso durante a Fuga para o Egípto | Relevo Bronze dourado 29,9 x 34,3cm | Col. Michael Hall Esq., Nova Iorque | Forma octogonal |
| Sagrada Família ou Repouso durante a Fuga para o Egípto | Relevo Bronze (com patina castanha escura) 28,5 x 34,5cm | Palazzo e Galleria Pallavicini, Roma | Forma octogonal |
| Sagrada Família ou Repouso durante a Fuga para o Egípto | Relevo (octogonal) Bronze 28 x 34,2cm | Walters Art Gallery, Baltimore | Forma octogonal, sem o anjo |
| Sagrada Família ou Repouso durante a Fuga para o Egípto | Relevo Cobre prateado (?) 28,2 x 37cm | Col. Privada, Canadá | Forma oval, sem o anjo e sem a cortina |
| Sagrada Família ou Repouso durante a Fuga para o Egípto | Relevo 29,52 x 38,89cm | Nelson-Atkins Gallery of Art, Kansas City (Missouri) | Forma trapezoidal, com ângulos superiores curvos, sem o anjo e sem a cortina |
| Sagrada Família ou Repouso durante a Fuga para o Egípto | Relevo Terracota c. 30 x 37,5cm | P. & D. Colnaghi Ltd., Londres (em 1966) | Forma oval, sem o anjo e sem a cortina |
| Sagrada Família ou Repouso durante a Fuga para o Egípto | Relevo Bronze dourado c. 29,5 x 35,7cm | Victoria & Albert Museum | Forma octogonal |
| Sagrada Família ou Repouso durante a Fuga para o Egípto | Relevo Bronze 27 x 33,5cm | Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque (Rogers Fund) | Forma oval, sem o anjo |
| Sagrada Família ou Repouso durante a Fuga para o Egípto | Relevo Bronze 32 x 34,65cm | Mercado de Antiquariato, Roma (década de 70 do séc. XX) | A representação de uma árvore substitui o anjo da esquerda, atrás do Menino |

| | | | |
|---|--|---|---|
| Sagrada Família ou Repouso durante a Fuga para o Egipto | Relevo Bronze (patina castanha escura) 30,5 x 34,5cm | Mercado de Antiquariato, Roma (década de 80 do séc. XX) | O anjo surge sem asas, as quais foram transformadas (por incompreensão do artista) em parte da cortina |
| Sagrada Família ou Repouso durante a Fuga para o Egipto | Relevo Cobre dourado 47,5 x 43cm | Saint-Urbain, Troyes | Forma sensivelmente circular, sem o anjo e sem a cortina, substituídos por dois pares de cabeças de querubins |
| Sagrada Família ou Repouso durante a Fuga para o Egipto | Relevo Bronze 30 x 36cm | National Gallery of Art, Washington | Forma octogonal Proveniência: col. Aubrey Cartwright (que adquiriu a peça a Cyril Humphris como proveniente da col. Trivulzio) |
| Sagrada Família ou Repouso durante a Fuga para o Egipto | Relevo prata | Museu de Artes Decorativas, Madrid Inv. CE 01582 | Forma circular |
| Sagrada Família ou Repouso durante a Fuga para o Egipto, | Relevo cera | (?) | |
| Sagrada Família ou Repouso durante a Fuga para o Egipto | Relevo mármore | Palazzo Rospigliosi Pallavicini, Roma | Forma oval, sem o anjo |
| Sagrada Família ou Repouso durante a Fuga para o Egipto | Relevo mármore | Villa Malta, Anticappella | Forma oval, sem o anjo |
| Sagrada Família ou Repouso durante a Fuga para o Egipto | Relevo mármore | Col. Privada, Londres | Forma circular, com cabeças de querubins |
| Sagrada Família ou Repouso durante a Fuga para o Egipto | Relevo mármore | Gallerie Ch. Ratton & e Guy Ladrière, Paris | Forma oval, sem o anjo |
| Sagrada Família ou Repouso durante a Fuga para o Egipto | Relevo mármore | Col. Philippe Sorel, Paris | Forma quadrangular com ângulos superiores curvos |
| Sagrada Família ou Repouso durante a Fuga para o Egipto | Relevo mármore 29cm x 34,2cm | Sotheby's, Londres (Dez. 2002, Lote 132) | Forma oval, sem o anjo |
| Sagrada Família ou Repouso durante a Fuga para o Egipto | Relevo mármore 45 cm (diâm.) | Sotheby's, Londres (9 Jul. 2008, lote 134) | Forma circular, com cabeças de querubins; Itália séc. XVIII, com restauros posteriores |
| Sagrada Família ou Repouso durante a Fuga para o Egipto | Relevo mármore | Palácio Nacional de Sintra | |

Bibliografia

- AAV, 2008 – *La Scultura in Cartapesta. Sansovino, Bernini e i Maestri Leccesi tra Tecnica e Artificio* (Catálogo da Exposição, Museo Diocesano de Milão – Museo Provinciale de Lecce, Jan.-Jun. 2008). Milão: Silvana Editoriale.
- BOTTARI, G.; TICOZZI, S., 1922 – *Raccolta di Lettere*. Milão.
- CANNATA, Pietro, 1982 – *Rilievi e Plachette dal XV al XVIII Secolo* (Catálogo da Exposição). Roma: Museo Nazionale di Palazzo Venezia.
- CANNATA, Pietro, 1991 – “Riposo durante la Fuga in Egitto” in MONTAGU, Jennifer, (dir.) – *Algardi L’Altra Faccia del Barocco* (Catálogo da Exposição, Roma, Palazzo delle Esposizioni, Jan.-Abr. 1999). Roma: Edizioni de Luca.
- BARBERINI, Maria Giulia; CANNATA, Pietro; ZURAW, S. (dir.), 1996 – *Masterpieces of Renaissance and Baroque Sculpture from the Palazzo Venezia* (Catálogo da Exposição). Roma-Athens (Georgia).
- FRANCOVICH, Géza de, 1932-1952 – “Alessandro Algardi” in GENTILE, Giovanni; TUMMINELLI, Calogero, (dir.) – *Enciclopedia Italiana*. Milão: Istituto G. Treccani.
- GOLZIO, Vincenzo, 1950 – *Il Seicento e il Settecento* (Storia dell’Arte Classica e Italiana, 4). Turim: Unione Tipográfico-Editrice Torinese.
- JOHNSTON, Catherine, 1991 – “73. Riposo durante la Fuga in Egitto” in MONTAGU, Jennifer, (dir.) – *Algardi L’Altra Faccia del Barocco* (Catálogo da Exposição, Roma, Palazzo delle Esposizioni, Jan.-Abr. 1999). Roma: Edizioni de Luca.
- MONTAGU, Jennifer, 1985 – *Alessandro Algardi*. New Haven: Yale University Press.
- MONTAGU, Jennifer, 1972 [1962] – *Bronzes*. Londres: Octopus Books.
- MONTAGU, Jennifer, 1991 [1989] – *La Scultura Barocca Romana. Un’Industria dell’Arte*. Roma: Umberto Allemandi & Co.
- MONTAGU, Jennifer, 1999 – “La Vita di Alessandro Algardi” in MONTAGU, Jennifer, (dir.) – *Algardi L’Altra Faccia del Barocco*, (Catálogo da Exposição, Roma, Palazzo delle Esposizioni, Jan.-Abr. 1999). Roma: Edizioni de Luca.
- SALDANHA, Sandra Costa, 2007 – “A Arte de Inventar ou o ‘talento de bem furta’”. Os arquétipos romanos na escultura portuguesa de Setecentos” in VALE, Teresa Leonor M. (coord.) – *Lisboa Barroca e o Barroco de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte.
- SALERNO, Carlo Stefano, 1997 – “Cartapeste d’Autore Berniniane e Algardiiane. Contributo alla Storia, alla Tecnica e al Restauro della Cartapesta nelle Botteghe Rinascimentali e Barocche”. *Bolletino d’Arte*. Série IV, n.º 99, Jan.-Mar.
- VALE, Teresa Leonor M., 2004 – *Escultura Italiana em Portugal no Século XVII*. Lisboa: Caleidoscópio.
- WITTKOWER, Rudolf, 1993 [1958]– *Arte e Architettura in Italia 1600-1750*. Turim: Einaudi.
- WITTKOWER, Rudolf, 1989 [1977] – *Escultura*. S. Paulo: Martins Fontes.

Varia

Subsídios para a história do Mercado do Bolhão

David Ferreira

Nota Prévia

Este trabalho resulta de uma investigação que teve lugar no âmbito do Projeto de Reabilitação do Mercado do Bolhão e decorreu durante o 1.º semestre de 2009. O objetivo fundamental foi esclarecer a cronologia construtiva do Mercado e as suas características técnico-construtivas, contribuindo para o cumprimento de um dos critérios basilares de intervenção no património: conhecer o monumento antes de tomar decisões.

O percurso inicial do Mercado do Bolhão encontra-se hoje bem descrito na bibliografia disponível. Destacamos o trabalho do Centro de Estudos da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto de 1992¹, onde é exposta a história do Mercado desde os lameiros que existiam entre as ruas de Santa de Catarina e Bonjardim na época dos Almadas, até ao projeto do arquiteto Correia da Silva, de 1914. Este trabalho inclui uma análise arquitetónica do edifício muito completa. Para evitar redundâncias nesse capítulo, remetemos o leitor para a obra citada.

A investigação que conduzimos incidiu sobretudo no período entre a construção do novo mercado e os nossos dias, uma vez que o atual edifício é, no essencial, um produto deste espaço temporal. Foi analisada muita documentação que não conhecemos publicada e são esses dados novos que vamos agora apresentar.

O primeiro mercado

A construção do Mercado do Bolhão deve ser enquadrada à luz de dois grandes movimentos. Por um lado, o movimento de expansão e ordenamento urbanístico que a cidade conhece a partir da 2.ª metade do século XVIII sob a chefia da Junta de Obras Públicas do Porto, responsável pela definição dos grandes eixos orientadores da morfologia urbana portuense. Por outro, o processo de regulamentação e organização urbana dos espaços de venda públicos do Porto, que tem um grande impulso a partir do Liberalismo, e através do qual se vão tentar concentrar os mercados avulsos, então existentes um pouco por toda a cidade, à luz dos modernos conceitos de racionalismo económico e de higiene.

O planeamento urbanístico da “Época dos Almadas” assenta numa visão global e unitária da cidade, que cresce segundo um plano rádio-concêntrico, onde os grandes edifícios públicos e os monumentos são usados como referências no sistema urbano, de acordo com o modelo barroco.

1 NONNEL, 1992.

A Junta vai providenciar a ligação da zona ribeirinha à alta da cidade através da abertura de ruas retilíneas que vão conectar-se com a rede viária regional e é neste contexto que no último quartel do século XVIII é criado um novo eixo Norte/Sul: a Rua de Santa Catarina. Entre esta e a outra via de saída para Norte – a muito antiga Rua de Bonjardim – vão ser abertas duas ligações transversais: a Rua de Sto. António e a Rua Formosa², e alargada a Viela do Bolhão (actual Fernandes Tomás). Esta malha viária vai constituir, até aos nossos dias, a estrutura fundamental da morfologia urbana daquela zona da cidade e é aqui que se vai instalar o Mercado do Bolhão.

No plano almadino, a abertura de duas novas ruas (as actuais ruas Formosa e Fernandes Tomás) assegurava as ligações entre a Rua de Santa Catarina e a Rua do Bonjardim. As duas novas ruas faziam parte de um plano mais amplo que visava estabelecer as necessárias ligações entre as ruas norte/sul (Ruas do Bonjardim e Santa Catarina) e as vias de saída da cidade, a nascente. Assim, a rua Formosa estabelecia a comunicação das ruas do Bonjardim e Santa Catarina com a Rua Direita de Santo Ildefonso; a Rua do Bolhão (actual Rua Fernandes Tomás) permitia estabelecer a comunicação daquelas mesmas ruas com o Largo da Feira dos Bois (também chamado do Poço das Patas e mais tarde Campo Grande, é hoje o Campo 24 de Agosto) e, daí, com a estrada de Valongo³.

Nesta altura, o sítio onde hoje se implanta o Mercado do Bolhão era ocupado por lameiros muito alagados, atravessados por um ribeiro que naquela zona formava um “bolhão de água”⁴. As condições do terreno – que vão constituir sempre um problema para a estabilidade das construções – não cercearam os impulsos expansionistas do município, que reconhece a localização estratégica do sítio, a meio caminho entre a cidade velha e o novo limite Norte, marcado *grosso modo* pelo Quartel e Praça de Santo Ovídio.

O primeiro projeto conhecido para uma Praça do Bolhão data de 1837 e é da autoria do arquiteto da cidade Joaquim da Costa Lima Júnior, que concebe uma praça retangular, dividida internamente em quatro quarteirões delimitados por árvores com uma escadaria a Norte de ligação à Rua Fernandes Tomás.

Os terrenos são comprados ao Cabido⁵ e o mercado começa a funcionar logo em 1839⁶, mas as obras vão prolongar-se por muitos anos e a praça será objeto de sucessivos melhoramentos, que tiveram especial dinamismo a partir de 1850 com a construção da rampa no lado Norte que vence o desnível para a Rua Fernandes Tomás, o encanamento de águas para a fonte na entrada Norte, o alinhamento das ruas interiores e a construção de lojas em pedra nos lados Este e Oeste.

No último quartel do século XIX, Pinho Leal descreve o mercado desta forma:

Foi construído pelos anos de 1850. Tinha sido feira de carneiros e depois de carvão. É um mercado elegante, formando um quadrilongo, com casas de pedra, forradas de asulezo, todas do mesmo risco e grandeza, com a frente para o interior da praça e tendo para o exterior apenas uma janela (oculo) circular; mas só tem casas nos lados E. e O. são todas cobertas de laminas de zinco, que sobressahindo para o interior da praça, formam um coberto com dois metros de largo.

Para o lado da rua do Fernandes Thomaz (N.) que fica em nível superior uns 5 metros, tem uma abundante fonte, e um vasto tanque, mas já fóra das grades de ferro que fecham a praça por este lado. Pelo lado do S., também é fechado por grades de ferro. Tem duas avenidas, uma ao sul, que

2 Em Assento de 1784 foi aprovada a abertura da Rua Formosa entre o Bonjardim e a Rua da Alegria. O primeiro troço, entre Bonjardim e Santa Catarina ficou concluído em 1790.

3 NONNEL, 1992: 66-68.

4 “O chamadouro ‘Bolhão’ deriva do copioso bolhão de água que nascia num fundo pantanoso, no ponto exacto onde se veio a construir o mercado agora lá patente” (MARÇAL, 1967: 178).

5 NONNEL, 1992: 69.

6 “Passados dois anos (18 de Setembro de 1839), já lá estavam devidamente instalados todos os mercados existentes na cidade, à excepção do da Ribeira e do Anjo, que continuaram nos mesmos sítios” (MARÇAL, 1967: 178).

é a principal, outra ao norte. São Portões de ferro, no centro das grades, e que se fecham ao toque de recolher.

Consta dos mesmos géneros que se vendem na praça do Anjo.

Em um arruamento do lado O., faceando com a rectaguarda da praça, é a feira permanente de louça ordinária e outros objectos.

No arruamento de E., são lojas de adeleiros (ferros velhos) constituindo também um mercado permanente, de generos de todas as castas, de diferentes matérias, de varias proveniencias, hybridos e heterogeneos⁷.

Nesta altura, é já clara a importância do mercado na vida económica da cidade, mas também no ordenamento do espaço urbano daquela zona, onde se assume como elemento de referência.

Entretanto, assiste-se à edificação das frentes urbanas em torno da praça do mercado, na Rua Formosa, Rua do Bolhão, Rua Fernandes Tomás e ao longo da designada Rua Ocidental do Mercado do Bolhão, que, tal como a Rua do Bolhão, terminava no muro de sustentação de terras de Fernandes Tomás.

A construção do novo Mercado do Bolhão – antecedentes

As exigências resultantes do aumento demográfico, as crescentes preocupações higienistas e o aperfeiçoamento conceptual e técnico do planeamento urbanístico, remetem a gestão dos mercados para uma posição de primeiro plano no âmbito da discussão política. O melhoramento do Mercado do Bolhão é, a partir de 1890, um assunto permanentemente “em cima da mesa”.

Depois de 1907, a gestão municipal – protagonizada pelo novo Executivo republicano da *Lista da Cidade* – é enquadrada por uma visão mais abrangente e informada. Os problemas de circulação e de infra-estruturas são por isso articulados e vistos sob a perspectiva geral do desenvolvimento urbano a longo prazo.

Durante este período, salientam-se duas figuras: Xavier Esteves e Elísio de Melo. Serão eles os principais catalisadores do processo que leva à passagem de um mercado aberto para um mercado fechado e à atual configuração do edifício.

Xavier Esteves é uma figura de relevo nacional. Concluiu o curso de Engenharia na Academia Politécnica do Porto, em 1886, e foi professor no Instituto Industrial do Porto. Eleito deputado pelo Partido Republicano Português em 1900, foi depois vereador na Câmara do Porto entre 1907 e 1910 e presidente da Câmara entre 1911 e 1913. Foi ministro do Comércio em 1917 e das Finanças em 1918, no Governo de Sidónio Pais, e ainda assumiu a presidência da Associação Industrial Portuense entre 1914 e 1917 e entre 1919 e 1937.

Paralelamente, foi empresário – ligado à importação de máquinas industriais – e gestor da Sociedade de Electricidade do Norte de Portugal e da Companhia de Cimentos do Tejo, pioneira na introdução do cimento Portland, de que ele foi um entusiasta divulgador. Finalmente, deve-se a Xavier Esteves, entre outros, o projeto e direção de obra da Livraria Lello.

A “questão” do Mercado do Bolhão foi um dos primeiros assuntos de que se ocupou enquanto vereador. Logo na reunião de vereação de 17 de janeiro de 1907, defende a ampliação do mercado e propõe três soluções: “Poder-se-ia alargar a area do mercado por uma das tres maneiras: ou deslocando-o, ou expropriando os terrenos em volta, ou, aproveitando a topographia local, construindo-o em pavimentos sobrepostos”⁸.

7 LEAL, 1873-1890: VII, 488.

8 AHMP – Vereações, A-PUB/144, fol. 16 v.

Em 8 de abril de 1907, Xavier Esteves aprofunda o assunto e apresenta um estudo onde analisa a questão da concentração ou dispersão dos mercados, o modelo de financiamento para a construção e funcionamento do novo equipamento e as soluções arquitetónicas/urbanísticas⁹.

Sobre a concentração ou dispersão, Xavier Esteves chega a uma conclusão plena de actualidade:

Resulta, pois, averiguado que o publico acode de preferencia a um grande mercado onde a abundancia dos generos permite facilmente as compras e onde se verifica depressa o nivel de preços estabelecidos, e prescindido dos pequenos mercados, embora situados a menores distancias; como sua parte, os vendedores, de melhor grado se encaminham para os mercados concorridos do que para os excéntricos e quasi abandonados de compradores. Conjugam-se as duas acções para o desenvolvimento sempre crescente de um bom mercado central e para o definimento dos mercados pequenos¹⁰.

Calcula, em seguida, que o novo mercado do Bolhão deve ter 18400 metros quadrados, de forma a “satisfazer, pelo menos, durante 50 annos ás necessidades da população portuense concentrada nas freguezias centrais e orientaes da cidade”¹¹ e defende um grande alargamento do mercado para Este, de modo a abarcar o quarteirão compreendido pelas ruas do Bonjardim, Formosa e Fernandes Thomás.

Esse mercado teria quatro entradas de angulo, uma pelo lado de Sá da Bandeira, outra pelo lado do Bonjardim, sul, outra no cruzamento do Bonjardim com Fernandes Thomaz e a quarta no cruzamento d’esta rua com Sá da Bandeira. As duas entradas do norte, fazendo-se a uma cota de 7 a 8 metros acima da cota das do sul, dariam acesso, por escadas, para o pavimento geral inferior e acesso do nivel para uma galeria circumdante, que permitiria alargar um pouco a superficie util do mercado, pois que o perimetro dos estabelecimentos que olhassem para ella seria superior a 400 metros. Por certo, um edificio construido dentro d’estas linhas geraes, se tornaria um dos mais grandiosos do paiz e sem duvida o mais interessante do seu genero¹².

Trata-se de um projeto muito ambicioso, como reconhece o próprio vereador, que em seguida apresenta outras três soluções para *projectos mais modestos* e um quinto e último projeto que

consiste em fazer o terminus de Sá da Bandeira na rua Formosa; em frente d’aquella rua e no eixo, ficaria a entrada do mercado, que occuparia 60 metros à direita e outros tantos à esquerda; ao poente deixar-se-hia uma rua como ha ao nascente, ligando-se as duas por escadas com Fernandes Thomaz. Haveria um pavimento geral ao nivel da rua Formosa, que em frente ao mercado passaria a ter 20 metros de largura, e outro, de galeria, ao nivel de Fernandes Thomaz, tambem alargada para 20 metros, na frente do mercado, que por ahi teria outra entrada. A superficie do pavimento inferior seria de 15:000 metros quadrados e as galerias teriam uma extensão de 350 metros¹³.

Foi esta proposta que orientou o ante-projeto de 1910, do engenheiro Carlos Barbosa.

Apesar de este projeto não ter tido sequência, a reflexão de Xavier Esteves fixou algumas ideias-chave para o modelo do novo mercado, que serão adotadas posteriormente: mercado de planta retangular com torreões nos ângulos; dois pisos; quatro entradas com acessos a cotas diferentes; galeria periférica ao

9 O estudo de Xavier Esteves é depois publicado pela Tipografia da Empresa Guedes, em 1907, sob o título *O Mercado do Bolhão*.

10 ESTEVES, 1907: 4.

11 ESTEVES, 1907: 7.

12 ESTEVES, 1907: 8.

13 ESTEVES, 1907: 17.

nível do segundo piso; lojas exteriores independentes do interior; utilização do cimento armado; cobertura integral do espaço.

Quanto á construção, é nosso parecer que deverá fazer-se em cimento armado, para as fachadas, divisorias e pavimentos altos, em ferro e crystal para a cobertura central; o cimento armado recomenda-se pela rapidez da execução, durabilidade, incombustibilidade, economia de conservação e facilidade de adaptação ao ornamento architectural¹⁴.

O prolongamento da Rua Sá da Bandeira

Ao mesmo tempo que Xavier Esteves discutia a construção do novo mercado, decorria um outro debate sobre o prolongamento da Rua de Sá da Bandeira. Os dois assuntos estão naturalmente interligados e a decisão de não concretizar o ante-projeto de 1910 deve relacionar-se com a tomada de decisão sobre o novo traçado de Sá da Bandeira, que define o limite ocidental do mercado e implica o abandono das propostas mais ambiciosas de Xavier Esteves.

O panorama que se colocava aos decisores e projetistas era o seguinte:

- paralela ao muro ocidental do antigo mercado desenvolvia-se a Rua Ocidental do Mercado do Bolhão, com frente edificada no lado oposto ao mercado;
- o desenvolvimento em linha reta de Sá da Bandeira para Fernandes Tomás implicava a demolição desta frente edificada;
- entre a Rua Formosa e a Rua Fernandes Tomás existia uma diferença de cota com cerca de 6 metros, que era necessário vencer.

A demolição dos edifícios e o desenvolvimento em linha reta de Sá da Bandeira parecem ter sido consensuais, mas o modo de ligar o novo troço à Rua Fernandes Tomás conheceu duas soluções.

Numa delas, o troço inicial da Rua de Sá da Bandeira segue paralelo ao mercado com uma ligeira pendente até ao cunhal Noroeste. A rua desenha depois uma curva de 90° à direita, seguia em rampa ao longo da fachada Norte do mercado e fazia outra curva à esquerda também em rampa, para se encontrar então com Fernandes Tomás.

A outra solução previa simplesmente um traçado em linha reta paralelo ao mercado, até Fernandes Tomás. Como se compreende, esta segunda solução obrigava a uma pendente contínua mais acentuada do que o primeiro troço da solução anterior, mas evitava, por outro lado, as duas curvas em rampa de grande inclinação. Esta solução, formalmente mais simples, é a melhor do ponto de vista urbanístico, pelas facilidades de circulação que cria e pelas maiores possibilidades que permite ao nível do planeamento da envolvente.

A ligação directa é equacionada em 1904¹⁵, substituída pela solução das rampas em 1906 e novamente retomada em 1907. Pelo meio, Xavier Esteves ainda propõe a passagem de Sá da Bandeira em túnel sob Fernandes Tomás.

Em 1908, a Câmara parece ter já decidido ligar directamente Sá da Bandeira a Fernandes Tomás de acordo com traçado atual¹⁶. De modo a vencer a diferença de cota, é proposta a construção de uma arcaria no troço final, onde assentará o pavimento da nova rua. Trata-se de um criptopórtico composto por quatro abóbadas em arco abatido, apoiadas em maciços de alvenaria. Estas abóbadas permitem dispensar uma

14 ESTEVES, 1907: 9.

15 AHMP – *Processo de Prolongamento da Rua de Sá da Bandeira*, D-CMP/2 (450). Planta de 21.04.1904, com o título: *Prolongamento da rua de Sá da Bandeira, tendo como consequência o alargamento do Mercado do Bolhão e novo acesso d'este Mercado e da nova rua com a rua Fernandes Thomaz*.

16 AHMP – *Processo de Prolongamento...*, D-CMP/2 (452), fols. 8 e 9.

obra de aterro, que à época seria muito custosa de realizar pelos encargos que implicaria o transporte e compactação das terras.

Prevista inicialmente em alvenaria de granito, a solução construtiva dos arcos é alterada em 1911 para betão:

1ª. O projecto comprehende a construcção das abobadas de cimento armado no prolongamento da rua Sá da Bandeira segundo a variante approvada pela Ex.ma Camara em 7 de setembro de 1911, conforme as plantas que se juntam. [...] 4ª. As nervuras terão a resistencia indispensavel para supportarem o pavimento e a sobre carga respectiva¹⁷.

Em setembro de 1911, são convidados a apresentar propostas para esta obra Joaquim Mendes, do Porto, e Jean Ducasse, de Lisboa. Este último apresenta um orçamento de 4500\$00 e firma contrato com a Câmara em 15 de abril de 1912¹⁸.

A obra decorreu ao longo de 1912 e, a 3 de janeiro de 1913, depois de realizados os testes de resistência, o engenheiro Casimiro Barbosa remata assim o ofício que dirige ao engenheiro-chefe da 3.ª Repartição Municipal: “Em face dos resultados obtidos eu julgo em condições de estabilidade a obra executada e em termos de resistir à carga exigida pelo caderno d’encargos”. Os testes submeteram as abóbadas centrais a uma carga de 3700 kg por metro quadrado, “sendo condição essencial que a flecha produzida não excedesse a milésima parte do vão”. O construtor garantiu uma carga máxima de 4500 kg por metro quadrado¹⁹.

A construção da Rua de Sá da Bandeira em rampa implicou, naturalmente, a construção de um muro de suporte no lado oriental, uma vez que o mercado ficou a uma cota inferior, sensivelmente ao nível do atual piso térreo. Este muro passou a ser a fachada ocidental interior do antigo mercado a céu aberto.

No desenho de maio de 1908 desta fachada interior²⁰ estão representados três vãos em arco abatido, com molduras em cimento a imitar silhares salientes. A utilização do interior do criptopórtico estava assim prevista desde o início e continua a ser utilizado para depósitos e oficina, estendendo a área útil do mercado sob a rua Sá da Bandeira. Os vãos em arco foram entretanto — e em data que desconhecemos — parcialmente preenchidos por um muro em pedra, que deixaram aberturas rectangulares, mas ainda são visíveis as molduras “fingidas” dos arcos.

A construção do novo Mercado do Bolhão – a concretização

Se foi Xavier Esteves a figura de proa na definição inicial do modelo, será Elísio de Melo, vereador da primeira Câmara Municipal do Porto eleita após a implantação da República, o político que nesta segunda fase impulsionará e concretizará as obras. Na reunião de vereação de 23 de abril de 1914 é ele que apresenta o projeto e o orçamento do novo Mercado do Bolhão — “e termina apresentando uma proposta que, com o projeto e orçamento ficam sobre a mesa”²¹ — que será aprovado logo na reunião de 2 de maio²².

O novo projecto é da autoria do arquiteto António Correia da Silva, sucessor de Marques da Silva no cargo de 1.º oficial arquiteto, que contou ainda com a participação de Carlos Barbosa. Este projeto mantém praticamente a área do antigo mercado, determinando apenas uma pequena ampliação para a antiga Rua

17 AHMP – *Processo de Prolongamento...*, D-CMP/2 (454), fols. 14 a 18: *Variante ao projecto approvado em 10 de novembro de 1910. Substituição das abobadas em alvenaria por beton de cimento armado. Condições Para a Execução.*

18 AHMP – *Processo de Prolongamento...*, D-CMP/2 (454), fols. 25 a 27.

19 AHMP – *Processo de Prolongamento...*, D-CMP/2 (454), fols. 46 e 47.

20 AHMP – *Processo de Prolongamento...*, D-CMP/2 (452) 009.

21 AHMP – *Vereações*, A-PUB/169, fol. 96 v.

22 AHMP – *Vereações*, A-PUB/169, fol. 123.

Ocidental. A visão de Xavier Esteves de um *grandioso* mercado central não colheu e foi antes adotada uma das suas propostas mais *modestas*.

A Câmara começa, rapidamente, a tratar dos procedimentos para o início dos trabalhos:

Em 17 de julho de 1914, são tornadas públicas as condições de arrematação e as condições de execução para a empreitada de ferro, obra que será adjudicada em 11 de agosto à única concorrente, a Companhia Aliança, proprietária das Fábricas de Fundição de Massarelos e Ouro, por 104500\$00 – 500\$00 abaixo da base de licitação²³.

O senhor Elycio de Mello diz que ao concurso para a obra de ferro do mercado do Bolhão, veio apenas a Companhia Aliança, desta cidade, que apresentou uma proposta vantajosa para a Câmara. Propõe, por isso, que à concorrente se adjudique a empreitada, pois do mesmo passo se atenua a crise enorme porque está passando esta indústria²⁴.

A 2 de fevereiro de 1915, é adjudicado à Firma Comercial Sampaio e Matos o fornecimento de azulejos brancos de 14x14²⁵, adjudicação que também inclui a obra do novo Matadouro Municipal. Para o Bolhão são fornecidos 270000 azulejos, com “uma cercadura na parte superior, onde convier, com desenho apropriado, sem relevos e ao gosto da fiscalização das obras”²⁶.

Em 23 de março de 1915, é adjudicado o fornecimento “aproximadamente de seis mil e quinhentos metros lineares”²⁷ de madeira de Riga à firma José Francisco de Souza & Filho Sucessor, então estabelecida na Rua Barão de São Cosme, n.º 182.

A 14 de maio de 1915, são adjudicadas as esculturas alegóricas que decoram a fachada da Rua Formosa a Bento Cândido da Silva e, a 8 de outubro do mesmo ano, são adjudicadas as obras de trolha a “Manuel Fernandes Moreno, mestre d’obras, morador na rua da Paz numero setenta e três dêsta cidade e Avelino Ramos Meira, mestre d’obras, morador na rua do Rosario numero duzentos e trinta e seis”²⁸.

Estas obras de trolha incluíam o estuque dos tetos, a aplicação dos azulejos nas paredes, execução de paredes em tijolo, as platibandas dos torreões, os rebocos interiores e os revestimentos exteriores em cimento, a execução das ornamentações em cimento das mísulas das fachadas e as molduras em cimento nas paredes interiores, a aplicação de mosaicos nos pavimentos, o revestimento das lajes de cimento armado e o cersitamento de platibandas, cornijas e paredes. A execução destes trabalhos implica que os muros já estariam levantados, pelo menos parcialmente, e que as obras corriam a bom ritmo.

As obras, com invulgar cerimoniais, inauguraram-se logo em 19 de Julho do mesmo ano de 1914 e tão rápidas elas foram que em 16 de Outubro do ano imediato – 1915 – já eram postas a concurso as primeiras lojas do novo mercado e adjudicadas em 21 do mesmo mês pelas rendas anuais de 300\$00 a 1000\$00²⁹.

De facto, as contas da Câmara, publicadas no *Anuário* de 1923-24, mostram que entre 1914 e 1917 se pagou mais de metade do valor total da obra (255486\$67 de 441967\$21) o que pressupõe que o grosso dos trabalhos terá sido realizado neste período, como aliás é normal.

23 AHMP – *Processo Mercado do Bolhão*, A-PUB/6480, fols. 96v. a 104v.

24 AHMP – *Vereações*, A-PUB/170, fol. 15v (reunião de vereação de 08.08.1914).

25 AHMP – *Processo ...*, A-PUB/6480, fol. 142.

26 AHMP – *Concursos*, A-PUB/3815, mç. 38.

27 AHMP – *Concursos*, A-PUB/3815, fols. 158 a 159v.

28 AHMP – *Concursos*, A-PUB/3815, fol. 189.

29 MARÇAL, 1967: 180.

Quadro – Orçamentos do Novo Mercado do Bolhão, segundo o *Anuário da Câmara Municipal do Porto, 1923/1924*

| Ano | Página | Orçado | Pago |
|------|--------|-------------|------------|
| 1914 | 95 | 100 000\$00 | 16 240\$74 |
| 1915 | 96 | 213 759\$26 | 75 132\$13 |
| 1916 | 97 | 168 627\$13 | 87 361\$12 |
| 1917 | 98 | 81 266\$01 | 76 752\$68 |
| 1918 | 99 | 33 120\$18 | 12 853\$59 |
| 1919 | 100 | 20 000\$00 | 18 076\$34 |
| 1920 | 101 | 21 709\$16 | 16 827\$92 |
| 1921 | 102 | 50 000\$00 | 34 704\$53 |
| 1922 | 103 | 70 000\$00 | 60 147\$26 |
| 1923 | 104 | 50 000\$00 | 43 870\$90 |

Fonte: *Anuário da Câmara Municipal do Porto, 1924*.

Da análise da documentação relativa ao período da construção, sobressaem dois dados:

- a grande desproporção entre o valor orçado e o valor efetivamente pago durante os três primeiros anos de obra;
- a ausência de documentos que permitam identificar quem executou os trabalhos de escavação e construção dos muros e pavimentos, isto é, a estrutura do edifício.

A desproporção entre o orçado e o pago pode relacionar-se com a não execução dos trabalhos nos prazos previstos ou com a simples ausência de fundos para efectuar os pagamentos. De facto, logo em 1914, na reunião de vereação de 12 de novembro, Elísio de Melo admite problemas de liquidez: “O senhor E. Mello diz que efectivamente algumas obras municipais paralizaram, porque as respectivas verbas se tinham esgotado”³⁰.

A situação económica do país não era famosa e a Câmara do Porto estava então envolvida num ambicioso programa de regeneração urbana, que compreendia obras de vulto, naturalmente dispendiosas, como a construção do novo Matadouro Municipal, a abertura da Avenida dos Aliados, a construção dos Paços do Concelho e a abertura da Avenida da Boavista. Estas frentes de obra representavam um grande esforço para as finanças do município e poderão ter tido consequências diretas na obra do Bolhão, como veremos.

Quanto à segunda questão, não encontrámos ainda documentação capaz de esclarecer quem executou os trabalhos de escavação e a obra de alvenaria e cimento armado. A ausência de documentos relativos a esta componente da obra nas pastas dos Concursos – quando lá se encontram todas as outras adjudicações – levam-nos a colocar a hipótese dos trabalhos terem sido realizados diretamente pela Câmara. Trata-se, sublinhamos, de uma hipótese, que pode ser esclarecida através da análise da documentação relativa às contas gerais do município, que não tivemos oportunidade de realizar.

A cobertura do Mercado do Bolhão

O projeto para o mercado prevê, desde 1907, a construção de uma cobertura em ferro e vidro sobre o espaço central. Esta cobertura está representada com pormenores no projeto de 1914 do arquiteto António Correia da Silva.

De acordo com as *Condições de Execução* da empreitada³¹, a cobertura deveria ser constituída por

asnas reticulares (“ou em treillis”) no Hall Central incluindo unhas cilíndricas correspondentes aos lunetões. Sobre estas asnas apoiarão as terças de ferro laminado simples ou compostas conforme as cargas a que estiverem sujeitas e conforme também os vãos livres que, de combinação com a fiscalização das obras, os constructores acharem conveniente atribuir-lhe. A chapa ondulada será segura sobre estas terças por meio de ganchos ou colchetes na fôrma do costume. No lanternim a chapa de vidraça assentará em varetas metálicas.

As asnas do Hall ficarão contraventada entre si por meio de uma viga armada em “treillis” que correrá debaixo do perímetro do lanternim, sem prejuízo de outro contraventamento longitudinal no centro do Hall e que a fiscalização das obras julgue necessário³².

Estava projetado um lanternim ao centro e dezasseis «lunetões» implantados num registo superior, acima dos muros, entre o segundo piso do mercado e as águas da cobertura: sete sob cada água maior (a Este e Oeste) e um sob cada água menor ou tacaniça (Norte e Sul).

A cobertura nunca foi executada.

Torna-se difícil, hoje, determinar as razões que levaram, na concretização da obra, ao abandono desta solução; elas terão resultado tanto de condicionantes económicas e dificuldades técnicas de execução, como de uma opção tipológica, abandonando um conceito de mercado que já tinha provado, em edifícios anteriores, não proporcionar uma resposta adequada; talvez tenha sido mesmo a conjugação de todos estes factores que levou a adoptar a actual solução³³.

Anni Günther Nonnel refere-se sobretudo ao Mercado Ferreira Borges como exemplo de resposta inadequada, uma vez que ele foi considerado na época pouco operativo.

Concordamos com esta interpretação, mas julgamos que o fator económico terá tido influência decisiva na opção final da Câmara, confrontada então com obras de grande dimensão. O peso da cobertura no orçamento da empreitada de ferro – que não está discriminado por itens – era certamente elevado e o facto de esta cobertura não ser fundamental para o funcionamento do mercado terão constituído argumentos fortes para o abandono desta componente da obra³⁴.

Alterações ao projeto, como a diminuição da altura do edifício, o despojamento das fachadas interiores e nítidos problemas de articulação entre as cotas dos pavimentos interiores e exteriores³⁵ (sobretudo ao nível da galeria), reforçam a ideia de que houve um esforço de redução de custos, com perda de qualidade em relação às soluções originalmente projetadas.

Independentemente das causas, é certo que a ausência de cobertura levantou problemas de salubridade decorrentes das águas pluviais e diminuiu a área útil para utilização permanente, o que implica logo a

31 AHMP – *Concursos*, A-PUB/3808, fols. 548 a 563.

32 AHMP – *Concursos*, A-PUB/3808, fols. 554 e 555.

33 NONNEL, 1992: 124.

34 O assunto não terá, no entanto, sido totalmente esquecido, já que encontramos no Arquivo Histórico desenhos relativos a uma cobertura com estrutura em betão (AHMP – Guia 19/2003, n.º 541, fols. 1 e 11), infelizmente sem data ou autoria, mas que nos leva a supor que a construção de uma cobertura integral foi objeto de ponderação em fases posteriores da vida do mercado.

35 NONNEL, 1992: 133

diminuição das rendas cobradas. A constatação destas dificuldades terá levado à decisão de construir, logo em 1924, um ano após a conclusão das obras do Mercado, uma cobertura para a galeria interior, com intuito de compensar a ausência de uma cobertura integral e permitir a ocupação das galerias com pontos de venda, como ainda hoje sucede.

Esta cobertura metálica, apoiada em colunas de ferro e mísulas e revestida com fibrocimento, ocupou apenas metade do perímetro da galeria e, segundo o *Anuário* de 1923/1924, custou cerca de 207037\$46: “Executou-se metade da cobertura em ‘marquise’ com esqueleto metálico e aplicação de fibrocimento, com o dispêndio de 207037\$46”³⁶. Não encontramos documentos que elucidem a data de construção da segunda metade desta cobertura.

Obras e melhoramentos

Se atendermos à grande dimensão e à intensa utilização do mercado, não nos podemos surpreender com a sucessão de pequenas obras e melhoramentos que ali foram sendo executados.

Já vimos que logo em 1924 se construiu a cobertura de metade da galeria superior, obra que se pode ainda integrar na construção inicial do mercado, como solução de recurso.

Passou-se o mesmo com as barracas de fruta, que estão assinaladas em planta no projeto original de 1914, mas cujo projeto de execução só terá sido desenvolvido no período final das obras. Assim, no *Anuário* de 1923/1924, sob o título *Estudos, projectos e outros trabalhos feitos durante o ano de 1924, pela 1.ª Divisão da 2.ª Secção*, encontramos uma rubrica para *Projecto para as barracas de fruta do Mercado do Bolhão*.

No Arquivo Histórico Municipal do Porto existem dois desenhos relativos às “barracas”³⁷. O desenho n.º 933 representa os toldos das barracas e ostenta a data de 8 de novembro de 1927, o desenho n.º 934 representa os alçados das barracas e está assinado: “Pela Comissão Técnica, José Teixeira Lopes”. Não está datado, mas todas as características formais e estilísticas dos desenhos apontam no sentido de terem sido feitos na mesma altura e pela mesma pessoa. Julgamos que estes desenhos se referem especificamente ao projeto dos toldos – que surgem com desenho às riscas, vermelho e branco – e não à construção das barracas, que aparecem já erguidas numa fotografia datada de 1923.

Entre 1935 e 1938³⁸ são realizadas muitas pequenas obras de beneficiação e reparação (pinturas, desentupimentos, substituição de telhas e ladrilhos, etc.), frequentemente a pedido dos inquilinos. Vamos apenas mencionar as intervenções mais relevantes.

Em 1936, instalaram-se oito taças para apoio de vasilhas debaixo das torneiras da fonte central³⁹.

Em 1937, construiu-se uma conduta de lixo entre a galeria superior e o piso térreo. Esta conduta, implantada na fachada interior ocidental da galeria, perto da fachada Norte, ainda subsiste⁴⁰.

Em 1938, é elaborado o projeto da bilheteira do Mercado, com orçamento de 3300\$00⁴¹.

Em 1939, mandaram-se fazer as bandeiras para os portões “A fim de preservar o Mercado do Bolhão de possíveis assaltos de ratoneiros que fáclmente ali podem entrar, escalando os actuais portões de madeira das ruas Formosa e Fernandes Tomás”. Estas bandeiras deveriam ser já em ferro “ao estilo em que devam ser feitos os portões de ferro definitivos”⁴². Registe-se que em 1939 os portões do Mercado eram ainda em madeira.

36 ANUÁRIO da Câmara Municipal do Porto. 1924: 49.

37 AHMP – Guia 19/2003, n.º 316, rolo 1, desenhos números 933 e 934.

38 A documentação administrativa mais antiga disponível sobre o Mercado do Bolhão data de 1935.

39 AHMP – Guia 5/2003, n.º 25, fol. 303.

40 AHMP – Guia 5/2003, n.º 25, fols. 273 e ss.

41 AHMP – Guia 5/2003, n.º 25, fols. 255 e ss.

42 AHMP – Guia 5/2003, n.º 25, fols. 240 e 241. Ofício 588/39 de 09.11.1939 da Direcção de Serviços de Sanidade e Abastecimento da C.M.P.

A 12 de novembro de 1939, a Câmara convidou dezanove empreiteiros a apresentar orçamento para a construção de um depósito de água em betão armado⁴³. A obra foi adjudicada a Joaquim Fernandes por 2930\$00 e, logo a 22 de dezembro do mesmo ano, foi feito um auto de medição com os trabalhos em fase de conclusão. O depósito ainda existe no piso térreo, perto da esquina interior nordeste.

Em 2 de fevereiro de 1945, foi adjudicada a Serafim da Silva Oliveira, por 1280\$00, a abertura de quatro frestas de ventilação na arrecadação comum do Mercado, no muro que dá para o passeio da Rua Fernandes Tomás. Estas frestas foram, entretanto, tapadas pela subida de cota do passeio exterior.

Em 1947, como veremos adiante, foi substituído todo o pavimento do piso térreo e no mesmo ano foi a vez da instalação elétrica, obra adjudicada por 14900\$00 a Miguel Fernandes Marques, da Rua Nova do Arco, n.º 170⁴⁴, com mais 29913\$20 de material comprado pelo município.

Durante as décadas de 50 e 60, para além de pequenas reparações, a documentação existente não revela obras de vulto.

Em 1972, o arquiteto Fabião, da Direcção de Serviços de Urbanização e Obras, apresentava um estudo para

uma galeria intermédia prevista ao nível dos patamares transversais entre as Ruas de Sá da Bandeira e Alexandre Braga. Essa galeria que se desenvolve nos dois sentidos longitudinais, funcionará não só de locais de venda, como de cobertura de lojas existentes no rés-de-chão⁴⁵.

A obra, parece-nos que felizmente, não chegou a ser executada.

Em 1974, a Câmara lançou concurso para a reparação das coberturas das barracas do piso térreo. Esta obra incluiu a substituição da estrutura em madeira, todos os elementos de chapa zincada (caleiras, cumes, rufos, etc.) e os soletos de ardósia. Registe-se que o programa de concurso terminava com um capítulo designado *Alternativa*, onde se exigia aos concorrentes a apresentação de um preço para uma solução de cobertura em fibrocimento, certamente para prevenir de antemão uma situação de valores proibitivos para a solução em lousa⁴⁶.

O projeto da passagem superior

A obra mais importante e a última com grande impacto na imagem do mercado é, contudo, a construção da passagem entre as galerias superiores. Em 15 de junho de 1938, o diretor dos Serviços de Sanidade e Abastecimentos, oficia ao diretor dos Serviços de Engenharia: “Convindo construir uma ‘passerelle’ transversal na galeria do Mercado do Bolhão e substituir as armações de ferro dos janelões do mesmo mercado, rogo a V. Ex.^a se digne mandar elaborar os projectos e respectivos orçamentos de obras”⁴⁷.

Quatro meses depois, em 8 de outubro de 1938, o diretor dos Serviços de Obras e Urbanização envia ao diretor dos Serviços de Sanidade e Abastecimentos o projeto da passagem e galeria de venda. Refere que, embora o custo da obra não atinja os 50 contos e isso permitir que seja feita por administração directa, julga mais vantajoso para o município realizar um concurso limitado. Dois dias depois, o presidente da Câmara aprova o projeto e autoriza a execução das obras por empreitada, mediante concurso limitado.

A *Memória Descritiva e Justificativa*⁴⁸ do projeto esclarece os motivos e as características fundamentais da obra:

43 AHMP – *Guia 5/2003*, n.º 25, fol. 14.

44 AHMP – *Guia 5/2003*, n.º 77, fols. 120 e 124.

45 AHMP – *Guia 5/2003*, n.º 254, fols. 9 e 10.

46 AHMP – *Guia 5/2003*, n.º 254, fols. 36 a 39.

47 AHMP – *Guia 5/2003*, n.º 25, fols. 240 e 241. Ofício 257/38 da Direcção de Serviços de Sanidade e Abastecimento da C.M.P.

48 AHMP – *Guia 5/2003*, n.º 25, fols. 145 e 146. *Passagem e Galeria de Venda a construir no Mercado do Bolhão. Memória Descritiva e Justificativa.*

Pode dizer-se que desde a inauguração do Mercado se tornou evidente a necessidade de descongestionar o trânsito nas galerias superiores, muito embaraçado já com o resultado da venda feita ao longo delas, e para que foram construídas, já pela passagem que se tornava incômoda tanto para quem estacionava como para quem, a meio duma galeria se tinha de dirigir á oposta. Impunha-se, pois, a construção duma ligação entre as galerias longitudinais, e estava naturalmente indicado fazê-la a meio, na altura das portas laterais das Ruas de Alexandre Braga e Sá da Bandeira.

De entre os tipos construtivos que se poderiam ter adoptado, salientaram-se as vantagens do de betão armado, graças à limitada despesa de conservação futura e à possibilidade de realização duma estrutura inteiriça, em pórtico, cujo funcionamento permite um grande aligeiramento da obra. Desta forma se conseguiu vencer o vão de 26 metros, sem que a nova construção vá sobrecarregar a antiga, com a qual ficará unicamente topada, salvo a conveniente folga para dilatação térmica.

A largura total da passagem, de 7,50 m., um tanto imposta por considerações económicas, permite ainda estabelecer duas carreiras de venda, e dispor-se-á o conjunto de forma a estabelecer sentidos únicos de movimento.

A laje constitutiva do pavimento será uma laje contínua, apoiada em 13 carlingas distanciadas de 2 m. umas das outras, e o conjunto descarregará sôbre dois pórticos simples, paralelos, da altura total de 7 m., com o vão longitudinal de 12 m. entre eixos dos montantes, prolongados além destes, 7 metros para cada lado, como convém ao funcionamento estático da estrutura e ao seu aspecto arquitectónico. Transversalmente, e pela mesma razão, dá-se também um certo balanço, ficando a distância de eixo a eixo dos montantes em 4,10 m.

Obriga a má qualidade do terreno da fundação a construir articulações na base dos montantes; usaram-se os dispositivos “Mesnager” adequados a esta construção, e foi nesta hipótese que se basearam os cálculos de estabilidade.

As fundações, projectadas de acôrdo com a natureza do terreno, constam de quatro sapatas nervuradas de betão armado.

Além do necessário revestimento de cimento, dispor-se-ão no alçado longitudinal umas leves molduras de cimento, destinadas a quebrar a monotonia das faces inteiramente planas.

Ao pavimento dar-se-ão as pendentes necessárias para o bom escoamento das águas pluviais e de rega, e em cada montante será disposto um tubo canalizador para estas águas.

Importa o orçamento em Esc.49.377\$67 (quarenta e nove mil, trezentos e setenta e sete escudos e sessenta e sete centavos), sendo Esc.17.141\$40 (dezassete mil, cento e quarenta e um escudos e quarenta centavos) de jornais, e Esc.32.236\$27 (trinta e dois mil, duzentos e trinta e seis escudos e vinte e sete centavos) de materiais e transportes.

Pôrto e Serviço de Edificações Municipais, 4 de Outubro de 1938

O Engenheiro Chefe de Serviço (Francisco [?] Correia de Araújo)

O Engenheiro Chefe dos Serviços de Obras Municipais [assinatura ilegível]

No dia 18 de outubro de 1938, são abertas as três propostas das firmas consultadas pelo município para a obra de betão armado e pichelaria:

Sociedade de Engenharia de Obras Públicas e Cimento Armado, Lda. – 48 000\$00

Sociedade Cooperativa dos Operários Pedreiros Portuenses – 43 000\$00

Joaquim Ferreira dos Santos – 40 080\$00.

No dia 22 de outubro, o presidente da Câmara adjudica a obra a Joaquim Ferreira dos Santos⁴⁹, que apresenta como responsável técnico o engenheiro civil António Augusto Teixeira Rego, morador na Avenida Fernão de Magalhães, n.º 62⁵⁰.

Logo a 22 de novembro, uma informação técnica do Serviço de Edificações Municipais admite que as condições do terreno – de facto um antigo “bolhão de água” – não permitiam pôr em prática a solução de

49 AHMP – *Guia 5/2003*, n.º 25, fols. 102 a 107.

50 AHMP – *Guia 5/2003*, n.º 25, fol. 62.

simples sapatas isoladas em betão armado para os alicerces da passagem e seria preciso recorrer a estacaria de madeira. Será ainda necessário desviar um coletor de águas pluviais profundo, cuja existência era ignorada pelos projetistas.

Em novembro de 1938, o empreiteiro elabora um mapa de trabalhos a mais no valor de 12004\$19. A reformulação do projecto contempla 17 estacas para cada um dos quatro pilares, num total de 68 estacas, mais o desvio do coletor, incluindo a execução de uma laje de cimento no leito do aqueduto, o respetivo calçamento e remoção de entulho⁵¹.

Antes, no dia 14 de outubro, os serviços da Câmara tinham já apresentado um segundo orçamento relativo à cobertura e gradeamento da passagem, obras que não estavam incluídas na empreitada principal e que acrescem mais 27256\$80 aos gastos com o passadiço: serralheiro (23114\$80), picheleiro (1650\$00) e pintor (2484\$00).

O concurso para esta obra revelou-se problemático. Em 18 de outubro são convidados a apresentar propostas para a obra do gradeamento, Joel Malheiro Pereira & Irmão, da Travessa Fernandes Tomaz, Peixoto Alves, da Rua Cimo de Vila e Noé Pereira, da Praça das Flores⁵².

Abertas as propostas, verificou-se que Joel Malheiro e Noé Pereira não apresentavam nenhum dos documentos exigidos no programa de concurso e Peixoto Alves fazia uma proposta superior à base de licitação. O concurso é então anulado por despacho de 25 de outubro de 1938, do presidente da Câmara.

Perante o fracasso deste primeiro procedimento, em 1 de novembro os serviços da Câmara convidam a apresentar propostas: José Pereira da Silva, Lda., da Rua Marquês de Sá da Bandeira, 247, em Vila Nova de Gaia, que faz uma proposta de 25663\$00; Noé Pereira, que faz uma proposta de 21250\$00; e Joel Malheiro Pereira & Irmão, que não apresenta proposta.

O concurso é, no entanto, novamente anulado na sequência de uma informação técnica de 22 de novembro de 1938 do engenheiro-chefe do Serviço de Edificações Municipais⁵³:

Parece que a respectiva verba orçamental cuja administração pertence à 4ª Direção, não comporta a total execução da cobertura e gradeamento da passagem e galeria de venda, em construção no Mercado do Bolhão. É, porém, condição indispensável da utilização da Passagem, que sejam imediatamente executados os gradeamentos de ferro, cujo custo foi, no respectivo projecto, computado em Esc. 6.398\$80.

A informação conclui que, por se tratar de uma quantia inferior a 1/6 da construção da passagem já adjudicada, haveria vantagem em encarregar o empreiteiro – Joaquim Ferreira dos Santos – de executar aqueles trabalhos, uma vez que a lei assim o permitia. De facto, a 30 de novembro a Câmara pede a comparência do empreiteiro para ajustar a grade “como extraordinário”⁵⁴.

Depressa se verificou que a cobertura da passagem era igualmente importante para se poder tirar bom proveito do novo espaço e, em março de 1939, o presidente da Câmara adjudica a Noé Pereira, por 19320\$00, a empreitada da cobertura, projetada com 6 colunas em ferro fundido (três de cada lado) e revestimento de fibrocimento⁵⁵.

Haveria todo o interesse por parte do município na rápida conclusão dos trabalhos e foi mesmo feito um pedido de autorização de horas extraordinárias ao Instituto Nacional do Trabalho⁵⁶. Na verdade, tudo indica que

51 AHMP – *Guia 5/2003*, n.º 25, fol. 85.

52 AHMP – *Guia 5/2003*, n.º 25, fols. 99 a 101.

53 AHMP – *Guia 5/2003*, n.º 25, fol. 52.

54 AHMP – *Guia 5/2003*, n.º 25, fol. 50.

55 AHMP – *Guia 5/2003*, n.º 25, fols. 191, 210 e 211.

56 AHMP – *Guia 5/2003* n.º 25, fol. 57.

eles correram a bom ritmo, porque a obra de betão foi rececionada a 2 de maio de 1939 e a obra de cobertura no dia 5 de junho.

Problemas de estabilidade

Os problemas de estabilidade sentidos durante a construção da passagem em betão, e que obrigaram à utilização de estacaria nos alicerces, continuaram noutras partes do edifício e são objeto de numerosas chamadas de atenção pelos serviços da Câmara.

Logo em 17 de outubro de 1939, o diretor dos Serviços de Sanidade e Abastecimentos oficia aos Serviços de Obras e Urbanizações:

Acabo de ser informado de que no Mercado do Bolhão se sentiu uma explosão sob o pavimento, que fendeu largamente, abatendo-se em seguida.
Como consequência, uma das colunas inferiores de suporte da galeria desceu prejudicando-a assim, como duas das colunas de suporte do telhado.
Convenço-me de que o sucedido é resultado das obras de saneamento efectuadas recentemente e como me parece que podem verificar-se prejuízos graves, permito-me chamar a atenção de V.Ex^a para os factos referidos, rogando se digne ordenar minuciosa vistoria e informar-me das providencias a adoptar.

A vistoria então realizada identifica “numerosas fendas em todo o edifício que atribuímos a abatimentos das fundações, os quais, na sua maior parte, devem ter-se produzido em largos anos e não prenunciam perigo iminente”. Os técnicos concentram as suas preocupações nas colunas que suportam a galeria e nos ornamentos das fachadas exteriores. Quanto às colunas, preconizam a sua substituição “por outras de betão armado ou aço laminado [...], mas entretanto aconselham o seu [...] escoramento conveniente, a realizar antes do Natal, visto ser então de prever ali grande aglomeração de pessoas”. Para além deste trabalho, consideram também urgente vistoriar todos os ornamentos em cimento moldado, “substituindo-se aqueles que não fôrem aproveitáveis e segurando-se os restantes”. Sugestão muito sensata se tivermos em conta “que alguns, pesando mais de 30 quilos, têm caído na via pública, com grave perigo para os transeuntes”⁵⁷.

Sobre esta informação recai o seguinte despacho do presidente da Câmara: “Providencie-se com urgência no sentido da execução dos trabalhos indicados na presente informação. 19.XII.1939”.

Quatro anos depois, em 16 de março de 1943, os engenheiros Avelino Monteiro de Andrade, Guilherme Bonfim Barreiros e Luiz Carlos de Noronha e Távora elaboram um novo parecer, onde voltam a analisar o problema das colunas fraturadas. Concluem que não devem ser substituídas, porque esses trabalhos podem agravar a estabilidade das colunas adjacentes, provocando a necessidade de obras em cadeia,

resultando porém daí obra não só dispendiosa, mas, sobretudo, realizada de maneira pouco recomendável para a sua estabilidade, dada a necessária imperfeição das ligações dos diversos elementos da estrutura. Impõe-se, no entanto, desde já a renovação e ampliação do escoramento existente.

No mesmo parecer, os técnicos abordam com muita preocupação problemas de estabilidade nas lojas com entrada pela ruas Sá da Bandeira n.º 354 e Alexandre Braga n.º 31, onde detetaram flexões de vigamento e

57 AHMP – Guia 5/2003, n.º 25, fols. 232 a 234.

fendas em algumas lajes. Entendem “ser manifesto o risco de ruína” e porque suspeitam que os problemas podem ser comuns à totalidade dos corpos onde estão as lojas vistoriadas, concluem “que só ensaios de cargas a realizar em todos os pavimentos lhes permitirá tirar conclusões relativamente a todo o edifício”⁵⁸.

Em 10 de dezembro de 1946, o engenheiro-chefe dos Serviços de Obras Municipais faz uma informação onde dá conta de “terem sido realizados diversos trabalhos de carácter experimental para a consolidação de um pequeno troço de galeria do Mercado do Bolhão”. Pede autorização para aplicar a solução a todos os suportes fraturados evitando assim a sua demolição e reconstrução. Não sabemos se estes trabalhos tiveram sequência.

Também o pavimento do piso térreo dá sinais de padecer dos problemas de estabilidade sentidos um pouco por todo o mercado. Uma informação de 27 de maio de 1943 é elucidativa do seu mau estado:

todo o pavimento do piso térreo do primeiro piso do Mercado do Bolhão, que está imensamente danificado e com a betonilha em falso desde que foram feitas as obras do saneamento.

Ainda ontem se deu um aluimento profundo, com cêrca de um metro de área, o que ocasionou graves ferimentos a uma senhora que passava na ocasião⁵⁹.

A questão só será aparentemente resolvida em 1947, quando a Câmara lança o concurso para a substituição de todo o pavimento do piso térreo e ainda construção de “novos pavimentos em lajeados de granito no hall do edifício virado à Rua Formosa”⁶⁰. O concurso foi adjudicado a Manuel José dos Santos por 195000\$00 e resultou, julgamos, no pavimento ainda existente.

Conclusão

O aparecimento do Mercado do Bolhão insere-se no movimento de expansão e ordenamento urbanístico iniciado na época dos Almadás e encontra expressão arquitetónica por volta de 1838 através de um projeto do arquitecto da cidade, Joaquim da Costa Lima Júnior, que cria um mercado a céu aberto.

Na transição dos séculos XIX-XX, a ampliação e melhoramento do mercado é um tema sistematicamente discutido a nível municipal. A construção de um novo mercado implica uma alteração na estrutura urbanística da área e vai originar um intenso estudo e debate sobre o projeto específico do mercado e a sua articulação com o prolongamento da Rua de Sá da Bandeira.

Os vereadores Xavier Esteves e Elísio de Melo foram os grandes protagonistas e dinamizadores deste debate. A solução final será concretizada tecnicamente pelo engenheiro Carlos Barbosa e pelo arquiteto António Correia da Silva, autores do projeto final, datado de 1914.

As obras do mercado decorrem entre 1914 e 1923. Não encontramos dados sobre a entidade responsável pela construção da estrutura em alvenaria e betão do edifício, que deve ter ficado concluída logo em 1915. A ausência de documentos relativos a um concurso público para esta obra leva-nos a formular a hipótese de ter sido executada diretamente pela Câmara Municipal.

O projeto do mercado contempla uma cobertura em ferro e vidro, que nunca foi realizada. O facto de a Câmara Municipal estar ao mesmo tempo envolvida em muitas obras de grande dimensão permite supor que se tratou de uma decisão de base económica, motivada pela falta de recursos financeiros.

Em 1924, é construída uma cobertura alternativa em ferro e fibrocimento, mas apenas para metade da galeria superior e, em 1938, constrói-se a passagem entre as galerias, que visa facilitar a comunicação no

58 AHMP – *Guia 5/2003*, n.º 77, fols. 520 e 521.

59 AHMP – *Guia 5/2003*, n.º 77, fol. 498.

60 AHMP – *Guia 5/2003*, n.º 77, fols. 86 a 105.

piso superior e ampliar a área útil de mercado. Devido à fraca estabilidade do solo, muito alagado, altera-se o projeto no sentido de serem aplicadas dezassete estacas em cada um dos quatro pilares.

A documentação refere problemas de estabilidade um pouco por todo o edifício, incluindo as colunas que suportam as galerias superiores, pelo menos desde 1939. Fendas, fraturas e rotações nos elementos do edifício podem ser considerados problemas endémicos, motivados pela natureza do solo – um antigo “bolhão de água”.

Não obstante, o Mercado do Bolhão cumpriu a sua função durante quase noventa anos e tornou-se uma referência fundamental na vida da cidade. É um dos mais importantes espaços comerciais do Porto e um edifício emblemático. Suporte de memória para várias gerações de frequentadores, lugar de encontro e congregação social, palco político, é um sítio onde se pode sentir o pulsar da cidade e que, de certo modo, a representa. Foi por isso objeto de patrimonialização informal por parte da população, que nutre por ele evidentes sentimentos de afeto e proteção.

Esperamos agora que as obras de reabilitação possam contribuir para inaugurar uma nova etapa na relação da cidade com o Mercado, garantindo a integridade do monumento enquanto suporte de memória e criando um espaço comercial capaz de responder às novas exigências dos seus utilizadores.

Fontes

Arquivo Histórico Municipal do Porto (AHMP) – *Arrematações e Adjudicações*, A-PUB/6480.

AHMP – *Concursos*, A-PUB/3808; A-PUB/3815.

AHMP – *Vereações*, A-PUB/144; A-PUB/169; A-PUB/170.

AHMP – *Guia 5/2003*, n.º 25; *Guia 5/2003*, n.º 77; *Guia 5/2003*, n.º 254; *Guia 19/2003*, n.º 316; *Guia 19/2003*, n.º 541.

AHMP – *Processo de Prolongamento da Rua de Sá da Bandeira*, D-CMP/2 (450); D-CMP/2 (452); D-CMP/2 (454).

ANUÁRIO da Câmara Municipal do Porto, 1923/1924. Porto: Empresa Industrial Gráfica do Porto, 1924.

ESTEVES, Xavier, 1907 – *O Mercado do Bolhão*. Porto: Typografia da Empreza Guedes.

LEAL, Augusto Soares d’Azevedo Barbosa de Pinho (1873-1890) – *Portugal antigo e moderno: dicionario geographico, estatistico, chorographico, heraldico, archeologico, historico, biographico e etymologico...* Lisboa: Livraria Editora de Mattos Moreira & Companhia, vol. VII.

Bibliografia

MARÇAL, Horácio, Jun. 1967 – “O Sítio do Bolhão”. *O Tripeiro*. Série VI, ano VII.

NONNEL, Anni Günther (coord.), 1992 – *O Mercado do Bolhão: Estudos e Documentos*. Porto: Câmara Municipal do Porto.

Sete mulheres para cada homem? Uma análise sobre relações de masculinidade

Fernanda Daniel

Introdução

O nosso propósito inicial passa por clarificar se a expressão, amplamente conhecida, “sete mulheres para cada homem” reflete a proporcionalidade por sexos apurada nos diferentes recenseamentos gerais da população efetuados em Portugal. Recorrendo ao indicador demográfico “relação de masculinidade”, damos conta da proporção de cada um dos sexos ao longo de 137 anos e refletimos sobre algumas das causas que poderão explicar o desequilíbrio entre os sexos espelhado nos diferentes momentos censitários.

“Sete mulheres para cada homem” poderá ter a sua raiz “expansionista” numa passagem bíblica do livro profético do Antigo Testamento, que apresenta a seguinte redação: “Naquele dia, sete mulheres agarrarão um só homem, dizendo: ‘Nós mesmas nos sustentaremos, nós mesmas compraremos as nossas roupas, só queremos que nos deixes usar o teu nome. Tira-nos desta situação vergonhosa’¹. As palavras de Isaías – profeta maior, que terá vivido entre 760 a.C. e 681 a.C. –, pretendem caracterizar um período, considerado pelo comentador bíblico², de anarquia, de tensão e de guerra, no qual os homens morrem à espada e todos os valentes perecem em combate. Na sequência deste cenário profético, as “viúvas que restarem terão de duplicar que um homem qualquer lhes dê descendência”³.

A expressão, com alterações na forma mas com um conteúdo idêntico, é recorrente na linguagem comum, pretendendo significar uma relação numérica desigual entre homens e mulheres. Os recenseamentos gerais da população portuguesa, no entanto, demonstram que esta relação de masculinidade de $\approx 14,3$ (sete mulheres para um homem) nunca existiu com esta expressão, sendo $\approx 19,2$ (cerca de cinco mulheres para um homem) o valor mínimo encontrado – observado no grupo etário dos centenários. Apesar de o equilíbrio entre os sexos nas idades maduras não ser uma realidade espelhada nos recenseamentos, permanece a questão de saber qual a situação quando consideramos os restantes grupos de idades. Neste estudo, desenvolvemos este assunto, baseado em dados estatísticos.

1 ISAÍAS, 4,1.

2 BÍBLIA SAGRADA, ed. 1997.

3 BÍBLIA SAGRADA, ed. 1997 (notas às perícopas, 3,1-15: 3,16-4,1).

Metodologia

O presente estudo analisa as relações de masculinidade⁴ a partir de diferentes agrupamentos de idades, que organizamos em 3 níveis:

- Nível 1 – População total (conjunto de todas as idades).
- Nível 2 – População em grandes grupos etários⁵ (0 - 14 anos, 15 - 64 anos e 65 anos e +).

A população em grandes grupos etários é uma categorização comumente utilizada pelo Instituto Nacional de Estatística (INE), apesar de esta divisão/categorização não ser consensual. Vejamos o último agrupamento de idades, o das pessoas com 65 e + anos – designado eufemisticamente como o grupo dos “idosos”: é consabido que qualquer limite cronológico para enquadrar esta designação é arbitrário, porque omite a heterogeneidade interindividual, não traduzindo as múltiplas dimensões (biológica, física e psicológica) da evolução do ser humano⁶. Relativamente a este grande grupo, a unanimidade de critérios na idade a partir da qual se entra nesta categorização é difícil de obter⁷ – 60 anos? 65 anos? 67 ou mesmo 70 anos? O próprio INE cita como exemplo paradigmático da disparidade conceptual a Organização das Nações Unidas (ONU), que define como idosa a população com 60 e mais anos “para posteriormente, nos cálculos dos indicadores de dependência adoptarem como idosa a população com 65 e mais anos”⁸. Esta diferença de critérios nas normas e padrões de análise demográfica reflete “na verdade, a diversidade das políticas públicas acerca da idade da reforma dos seus trabalhadores, a identificação linear da reforma como o ritual de passagem para o estatuto de pessoa ‘idosa’ e o aumento contínuo do número de idosos nas sociedades ocidentais”⁹.

- Nível 3 – População por agrupamentos quinquenais com exceção do último agrupamento de idades (0 - 4 anos, 5 - 9 anos, 10 - 14 anos, 15 - 19 anos, 20 - 24 anos, 25 - 29 anos, 30 - 34 anos, 35 - 39 anos, 40 - 44 anos, 45 - 49 anos, 50 - 54 anos, 55 - 59 anos, 60 - 64 anos, 65 - 69 anos, 70 - 74 anos, 75 - 79 anos, 80 - 84 anos, 85 - 89 anos, 90 - 94 anos, 95 - 99 anos e 100 anos e +).

Os dados apresentados neste artigo resultam do tratamento de informação proveniente dos recenseamentos da população portuguesa.

Apresentação dos dados

Nível 1: Relações de masculinidade na população total

Na apresentação da relação de masculinidade e da respetiva taxa de variação, trabalharemos obrigatoriamente com população presente¹⁰ (até 1950) e com população residente (a partir de 1960), dado que o processo de apuramento aqui descrito assentou nestes dois tipos de população.

4 A proporção de cada um dos sexos apreendida através do indicador demográfico denominado “relação de masculinidade” expressa-se em percentagem ou per milagem e reflete a relação entre os efetivos populacionais do sexo masculino e os do sexo feminino. $RM = \frac{H}{M} \cdot 100$ OU $RM = \frac{H}{M} \cdot 1000$

H = População do sexo masculino

M = População do sexo feminino

5 Também designados por grupos baseados no critério de entrada e saída da vida ativa (ou potencialmente ativa). Sobre esta temática, sugiro a leitura do artigo de CARRILHO, 1996.

6 DECP, 2002: 189.

7 CARRILHO, 1993: 75.

8 INE, 1999: 5.

9 DANIEL, 2006.

10 O conceito de população presente foi operacionalizado distintamente ao longo dos diferentes recenseamentos, mas a partir de 1890 o conceito pressupõe a presença obrigatória, em períodos definidos, dos indivíduos na residência. Sobre a evolução do conceito da população presente sugiro leitura de CARRILHO, 1990 e CARRILHO, 1991.

Quadro n.º 1 – Evolução das relações de masculinidade

| | Ano | Relação de Masculinidade | Taxa de variação (%) |
|---------------------|-------------------|--------------------------|----------------------|
| População Presente | 1864 ¹ | 91,9 | |
| | 1878 | 91,6 | -0,3 |
| | 1890 | 92,8 | 1,2 |
| | 1900 | 91,5 | -1,3 |
| | 1911 | 90,3 | -1,2 |
| | 1920 | 89,9 | -0,4 |
| | 1930 | 91,2 | 1,3 |
| | 1940 | 92,6 | 1,4 |
| | 1950 | 92,7 | 0,1 |
| População Residente | 1960 | 91,8 | -0,9 |
| | 1970 | 90,4 | -1,4 |
| | 1981 | 93,0 | 2,6 |
| | 1991 | 93,1 | 0,1 |
| | 2001 | 93,4 | 0,3 |

Fonte: Elaboração própria a partir dos resultados dos Censos.

Ao analisarmos as relações de masculinidade, tendo como unidade de análise a totalidade da população, verificamos, nos diferentes momentos censitários, o desequilíbrio entre o número de indivíduos do sexo masculino e o número de indivíduos do sexo feminino. No Quadro n.º 1, apresentam-se as relações de masculinidade relativas a um período de 137 anos, com valores que oscilam entre 89,9 e 93,4. Ao longo deste período, verificamos que o sexo feminino é sempre numericamente superior¹¹.

Há, contudo, oscilações na evolução das relações de masculinidade explicáveis por razões de guerra e de fluxos migratórios mais intensos. No que concerne à mortalidade feminina, a maternidade foi durante muitas décadas a única desvantagem sanitária associada ao sexo feminino.

A descida e a subida mais acentuadas registam-se, respetivamente, no período de 1960 para 1970 e no de 1970 para 1981, provocadas ambas pelos intensos fluxos migratórios. O decréscimo mais acentuado corresponde a uma oscilação de 1,4% (1960 a 1970) e o aumento mais significativo de 2,6% decorre no período de 1970 a 1981. A relação de masculinidade verificada em 1970 é o resultado do processo de emigração clandestina e masculina, iniciado na década de 60 do século XX. Em 1981 a relação de masculinidade subiu em resultado do regresso de emigrantes¹².

Na década de noventa do século XX, observou-se um ligeiro aumento da representatividade masculina: o número global de efetivos masculinos por cada 100 efetivos femininos (isto é, o valor da relação de masculinidade) passou de 93,1 em 1991 para 93,4 em 2001. O aumento de três décimas expresso no indicador “relação de masculinidade” parece não ser alheio ao número de residentes de nacionalidade estrangeira:

11 O predomínio estatístico do sexo feminino é efeito da sobremortalidade masculina. Para um desenvolvimento mais aprofundado, consultar ROSA: 1999.

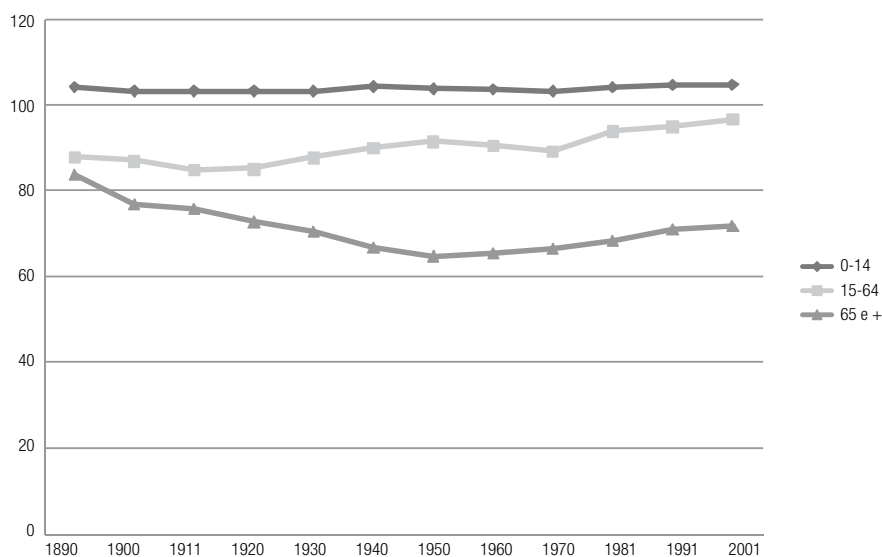
12 Segundo FONSECA e ABREU (1984: 129), “Em 1981 habitavam em Portugal 504 902 retornados das ex-colónias e 192 820 pessoas que em 1973 residiam no estrangeiro”.

“Na realidade, se a população residente em Portugal apenas contasse com os efetivos de nacionalidade portuguesa, o valor da relação de masculinidade, em vez de ter aumentado, teria diminuído”¹³.

Nível 2: Relações de masculinidade com base nos grandes grupos

Os grupos apresentados no Gráfico n.º 1 foram formados a partir da repartição da população por grandes grupos etários. A nossa análise, baseada nos grandes grupos, exclui o primeiro e o segundo recenseamentos (1864¹⁴ e 1878¹⁵), porque aí se apurou a variável idade de forma diferente dos critérios adotados a partir de 1890.

Gráfico n.º 1 – Evolução das relações de masculinidade da população portuguesa, por grandes grupos



Fonte: Elaboração própria a partir dos resultados dos Censos.

A representação gráfica faz ressaltar diferentes aspectos:

– O primeiro relaciona-se com o grupo dos 0 aos 14 anos. Neste grupo, ao contrário dos outros, o peso dos elementos do sexo masculino é maior do que o dos elementos do sexo feminino. A visibilidade do sexo masculino é apreendida pelo posicionamento da linha referente ao grupo dos 0 aos 14 anos que se encontra na área compreendida entre os 100 e os 120¹⁶. Desta constatação urge perguntar: qual a razão desta imutabilidade da

13 ROSA; SEABRA; SANTOS, 2003: 39.

14 As idades, no primeiro recenseamento, foram apuradas mês a mês até ao ano de idade, de três em três meses até aos dois anos de idade, de ano a ano até aos 10 anos, de cinco em cinco anos até aos cem anos, e os dois últimos agrupamentos são, respetivamente, “mais de cem anos” e “de idade desconhecida”.

15 Neste recenseamento, o primeiro agrupamento surge com os primeiros meses de idade até ao ano de idade, seguindo-se agrupamentos quinquenais até aos vinte anos; a partir dos vinte e um aos vinte e cinco o agrupamento é de ano a ano. A partir dos vinte e seis anos, não existem diferenças em relação aos critérios utilizados no recenseamento anterior.

16 A relação de masculinidade à nascença favorável ao sexo masculino é um dado histórico observável desde que é possível fazer análise em demografia histórica.

diferença? A lei dos grandes números dir-nos-ia que a probabilidade de se nascer menino ou menina deveria ser igual. No entanto, esta probabilidade (metade / metade) não se verifica: o “excedente dos nascimentos do sexo masculino é de 5%, ou seja, por cada 100 nascimentos de raparigas nascem 105 rapazes. Na prática, essa razão estatística à nascença pode ser ligeiramente maior ou menor”¹⁷.

– O segundo aspeto que sobressai é o de que o desequilíbrio entre os sexos tende a agravar-se com a idade, o que traduz o fenómeno da sobremortalidade masculina, bem expressa na variação da esperança de vida, à nascença, entre os dois sexos. Ou seja, as relações de masculinidade revelam, por um lado, a maior probabilidade de nascimento masculino e, por outro, a evolução mais favorável da população do sexo feminino nas idades avançadas, por ação de um maior número de perdas masculinas, quer por óbitos, quer devido a emigrações.

Vejamos a explicação apontada no *I Recenseamento Geral da População*, em 1864, para explicar a superioridade numérica feminina:

Até aos quinze anos o sexo masculino em Portugal conserva sobre o feminino superioridade numerica, que se explica pelo excedente dos nascimentos. D’ahi por diante os perigos de todas as naturezas a que o homem está mais especialmente exposto, a tendência a melhorar de condição, e a repugnância ao serviço militar, que o levam á emigração, o conservam no paiz em menor numero. O predomínio das mulheres, sobretudo nas idades elevadas, é resultado do excedente feminino, que se vê comparando a população total de cada sexo; predomínio que se conserva e augmenta successivamente¹⁸.

– O terceiro aspecto evidenciado relaciona-se com a divergência progressiva da evolução dos grupos de [15-64] e 65 e +, assim como o progresso da masculinidade em ambos os grupos a partir de 1981.

Nível 3: Relações de masculinidade tendo por base agrupamentos quinquenais (com excepção do agrupamento das pessoas com mais de 100 anos)

Em seguida, apresentamos as relações de masculinidade tendo por base agrupamentos quinquenais, com excepção das idades superiores a 100 anos. O Quadro n.º 2 apresenta as relações de masculinidade relativas aos momentos censitários de 1890, 1900, 1911, 1920, 1930 e 1940. Como podemos observar no Quadro n.º 2, existem nas faixas etárias dos [0 a 4], dos [5 a 9] e dos [10 a 14] relações de masculinidade superiores a 100, querendo isto significar que o número de homens nestas três faixas etárias é superior aos das mulheres. A partir do quarto agrupamento, de 15 anos em diante, a relação inverte-se, já que as mulheres são em maior número; essa relação acentua-se à medida que avançamos nas idades. É interessante observar que no último agrupamento, o dos centenários, a relação é de 48,5 em 1890; 39,2 em 1900; 49,1 em 1911; 34,8 em 1920; 41,5 em 1930; 23,9 em 1940. É precisamente em 1940 que a relação de masculinidade é menor, com uma percentagem de 80,7% e 19,3% de mulheres e homens, respetivamente. Existem neste grupo etário cerca de cinco mulheres para cada homem.

17 ROSA, 1999: 699-700.

18 CENSO, 1868: X.

Quadro n.º 2 – Evolução das relações de masculinidade desde 1890 a 1940

| | 1890 | 1900 | 1911 | 1920 | 1930 | 1940 |
|----------------|--------------------------|-------|-------|-------|-------|-------|
| Faixas etárias | Relação de Masculinidade | | | | | |
| [0 a 4] | 102,6 | 103,4 | 102,9 | 102,4 | 102,1 | 105,2 |
| [5 a 9] | 103,7 | 103,1 | 103,2 | 103,6 | 103,6 | 104,4 |
| [10 a 14] | 106,5 | 103,6 | 104,1 | 103,9 | 104,3 | 103,4 |
| [15 a 19] | 95,1 | 94,7 | 95,1 | 95,8 | 98,2 | 99,4 |
| [20 a 24] | 89,3 | 87,3 | 83,8 | 86,9 | 94,2 | 99,7 |
| [25 a 29] | 85,9 | 88,4 | 82,3 | 84,4 | 85,9 | 95,5 |
| [30 a 34] | 86,2 | 85,9 | 82,7 | 80,7 | 84,8 | 92,2 |
| [35 a 39] | 87,2 | 86,8 | 85,4 | 82,9 | 86,3 | 86,6 |
| [40 a 44] | 88,3 | 86,0 | 84,9 | 82,0 | 84,1 | 85,3 |
| [45 a 49] | 86,5 | 85,4 | 84,5 | 86,4 | 83,3 | 83,6 |
| [50 a 54] | 86,5 | 82,4 | 80,9 | 80,7 | 82,8 | 80,1 |
| [55 a 59] | 82,7 | 83,1 | 83,2 | 81,3 | 82,7 | 78,5 |
| [60 a 64] | 85,1 | 80,0 | 79,0 | 77,7 | 79,5 | 76,9 |
| [65 a 69] | 86,2 | 80,6 | 80,3 | 77,8 | 76,2 | 73,1 |
| [70 a 74] | 84,6 | 75,1 | 75,1 | 72,2 | 70,9 | 68,9 |
| [75 a 79] | 87,0 | 77,4 | 77,2 | 71,8 | 69,2 | 63,7 |
| [80 a 84] | 75,3 | 72,9 | 67,4 | 64,9 | 60,3 | 55,1 |
| [85 a 89] | 70,4 | 72,5 | 68,6 | 63,3 | 55,9 | 49,4 |
| [90 a 94] | 57,9 | 55,1 | 52,0 | 51,4 | 47,4 | 50,8 |
| [95 a 99] | 57,1 | 58,1 | 50,4 | 46,3 | 41,5 | 38,4 |
| [100 ou +] | 48,5 | 39,2 | 49,1 | 34,8 | 41,5 | 23,9 |

Fonte: Elaboração própria a partir dos resultados dos Censos.

O Quadro n.º 3 apresenta as relações de masculinidade desde 1950 a 2001. Podemos observar que até 1970 as relações de masculinidade seguem o padrão dos sessenta anos anteriores, ou seja, durante noventa anos o padrão repetiu-se, apresentando-se o sexo masculino em maior número nas três faixas etárias iniciais. Nos resultados dos censos de 1981 verifica-se algo de extraordinário — o número de homens que até então era superior nas três faixas etárias iniciais é agora maioritário nas cinco faixas etárias. Este padrão, além de se repetir nos recenseamentos de 1991 e de 2001, estende a supremacia numérica no recenseamento de 2001 para as seis faixas etárias iniciais. A observação dos dados dos recenseamentos permite-nos afirmar que a relação numérica de $\approx 14,3$, sete mulheres para cada homem não existe em nenhum dos agrupamentos; no entanto, esta relação aproxima-se dos números mencionados nos recenseamentos de 1950 e 2001 no grupo dos centenários. Concretizando, nestes dois momentos censitários a relação numérica é de $\approx 19,2$, isto é, cerca de cinco mulheres para um homem.

Quadro n.º 3 – Evolução das relações de masculinidade de 1950 a 2001

| | 1950 | 1960 | 1970 | 1981 | 1991 | 2001 |
|----------------|--------------------------|-------|-------|-------|-------|-------|
| Faixas etárias | Relação de Masculinidade | | | | | |
| [0 a 4] | 104,4 | 105,1 | 103,9 | 104,6 | 104,9 | 104,7 |
| [5 a 9] | 103,6 | 104,0 | 103,6 | 104,1 | 105,2 | 104,9 |
| [10 a 14] | 103,1 | 101,9 | 102,2 | 103,7 | 104,0 | 104,7 |
| [15 a 19] | 99,4 | 96,1 | 94,7 | 101,8 | 102,6 | 104,2 |
| [20 a 24] | 99,6 | 91,4 | 90,3 | 100,9 | 102,1 | 102,4 |
| [25 a 29] | 96,5 | 93,0 | 87,0 | 98,4 | 98,0 | 100,9 |
| [30 a 34] | 94,7 | 92,0 | 88,3 | 95,5 | 96,4 | 99,3 |
| [35 a 39] | 92,9 | 92,9 | 89,6 | 90,7 | 94,8 | 96,6 |
| [40 a 44] | 89,6 | 92,3 | 89,9 | 90,8 | 94,1 | 96,4 |
| [45 a 49] | 84,6 | 91,2 | 89,8 | 90,0 | 91,2 | 94,5 |
| [50 a 54] | 81,8 | 87,2 | 88,9 | 88,8 | 90,4 | 92,9 |
| [55 a 59] | 78,8 | 82,1 | 88,3 | 88,2 | 88,1 | 88,9 |
| [60 a 64] | 74,4 | 77,1 | 81,4 | 85,4 | 85,1 | 86,9 |
| [65 a 69] | 70,2 | 73,2 | 75,2 | 80,5 | 82,1 | 83,1 |
| [70 a 74] | 68,7 | 68,2 | 67,5 | 72,0 | 76,3 | 76,4 |
| [75 a 79] | 61,7 | 61,7 | 63,1 | 60,9 | 68,1 | 70,1 |
| [80 a 84] | 53,4 | 53,5 | 52,9 | 50,7 | 56,5 | 60,5 |
| [85 a 89] | 43,9 | 43,8 | 46,0 | 42,2 | 44,1 | 50,1 |
| [90 a 94] | 35,6 | 34,6 | 34,0 | 34,1 | 34,6 | 39,7 |
| [95 a 99] | 31,7 | 38,1 | 31,2 | 25,2 | 31,9 | 27,8 |
| [100 ou +] | 19,2 | 39,0 | 29,0 | 45,4 | 32,7 | 19,2 |

Fonte: Elaboração própria a partir dos resultados dos Censos.

Reflexões

A observação dos dados provenientes dos recenseamentos da população permite-nos afirmar que, apesar de nascerem mais indivíduos do sexo masculino do que do sexo feminino, a mortalidade diferenciada entre os sexos origina uma relação numericamente favorável ao sexo feminino.

Fatores biológicos e de género têm tido acentuações diferentes na argumentação da explicação desta diferença na mortalidade.

Diferenças ao nível biológico têm sido indicadas como uma das causas para explicar a mortalidade diferenciada. Determinadas hormonas sexuais femininas – estrogénios e progesterona – são apontadas como uma proteção hormonal contra doenças coronárias. Diversos estudos¹⁹ têm demonstrado que

19 KALIN; ZUMOFF, 1990: 330-352 e ODGEREL; HAN; YANG; MAO, 2007: 71-73.

peessoas com doenças coronárias apresentam baixos níveis de estrogénios ou progesterona²⁰.

Sem escamotear diferenças biológicas, existem determinados fatores sociais que potenciam a maior mortalidade masculina. É um facto, sobejamente relatado na literatura, que as várias instâncias de socialização têm promovido o sexismo, inibindo ou, pelo contrário, estimulando determinados comportamentos estereotipados. A escola, enquanto instância socializadora, tem desde o seu aparecimento promovido a diferença ao separar o sexo masculino do feminino. Vejamos, a título de exemplo, o decreto do *Secretario d'Estado dos Negocios do Reino de 7 de Setembro de 1835* que regulamenta a instrução primária. Segundo o referido decreto (artigo 1.º), “Haverá em cada uma das Capitaes dos Districtos Administrativos uma Escola Normal de Instrução Primaria para o sexo masculino”. Nove anos depois, o Governo, em 28 de setembro de 1844, define os “objectos de ensino nas escolas de meninas: lêr, escrever, e contar – princípios geraes de moral, doutrina christã, civilidade, e exercícios grammaticaes – os labores mais usuaes proprios do sexo feminino”.

Socializações diferenciadas têm potenciado comportamentos diferenciados. Aos indivíduos do sexo masculino são associados comportamentos de risco nomeadamente os que resultam de acidentes de automóvel. Estes comportamentos têm sido apontados como um dos comportamentos que predizem a maior mortalidade masculina:

[a] democratização do automóvel e da moto, o insuficiente controlo por parte dos pais e da comunidade relativamente a jovens que, à falta de outros desafios, querem mostrar serem «homens» e terem perícia na condução, aliado à natural imprevidência destas idades, têm contribuído para que a mortalidade masculina nas idades jovens exceda em muito a das raparigas²¹.

No mesmo sentido, o relatório de 2005-2006 efetuado pela Associação para a Promoção da Segurança Infantil sobre os “Afogamentos de Crianças” permitiu identificar o sexo masculino como uma das variáveis que predizem o afogamento em Portugal. A par do afogamento, mortes violentas devido à utilização de armas podem igualmente ser equacionadas numa perspectiva de sexo.

O consumo de substâncias como o álcool, tabaco e outras drogas é referido na literatura médica como um fator de risco nas neoplasias e nas doenças cardiovasculares e um determinante da sobremortalidade masculina. Em 2001, segundo Prazeres, “[as] taxas de mortalidade por ‘tumores malignos da traqueia, brônquios e pulmão’ e por ‘doença crónica do fígado e cirrose’ nos homens, foram, respetivamente, quádrupla e quádrupla das apuradas nas mulheres”²².

Elencámos um conjunto de fatores derivados das relações sociais de género que explicam relações de masculinidade desequilibradas; no entanto, o nosso propósito passa por refletir sobre os motivos que levaram à alteração do padrão de supremacia numérica feminina, para a masculina nas três faixas etárias seguintes às três faixas iniciais (Quadros n.º 2 e n.º 3). Continuarão os fatores sociais e das relações de género a explicar esta inversão? Acreditamos que sim, destacando como fator explicativo algumas alterações nos padrões comportamentais de rapazes e raparigas e os papéis sexuais que homens e mulheres hoje assumem. Acreditamos que as principais alterações se verificam ao nível das mudanças no papel social da mulher, as quais acarretam consequências em vários domínios, incluindo o da mortalidade.

20 Esta proteção poderá ser explicada pelo papel do estrogénio na modulação da coagulação sanguínea e processos inflamatórios. No entanto, durante a menopausa, estes factores de proteção hormonais deixam de ser significativos devido à diminuição dos níveis de estrogéneos, característica da menopausa.

21 LAGES, 2007: 417.

22 PRAZERES, 2004: 141.

É consabido que na sociedade ocidental o estatuto social da mulher mudou significativamente. São diversos os indicadores que nos dão conta dessas diferenças: “[s]ão cada vez menos as mulheres que assumem uma condição de doméstica e, por consequência, a taxa de actividade feminina aumentou de forma notória nas últimas décadas, particularmente desde os meados dos anos 70 [do século passado]”²³. Se olharmos para os dados provenientes do Inquérito ao Emprego - INE, constatamos que a taxa de actividade económica feminina tem aumentado – estando, embora, longe das taxas apresentadas na década de 1970: em 2002, 46,1%; em 2003, 46,6%; em 2004, 46,7%; em 2005, 47,4%; em 2006, 47,7%; em 2007, 48,1%. Nesta série verifica-se a primeira diminuição em 2008, apresentando a taxa o valor de 48%, a que, pensamos, não é alheia a conjuntura económica. Quem são estas mulheres que vivem do seu trabalho remunerado? São mulheres que casam cada vez mais tarde, se divorciam em maior número, vivem cada vez mais em famílias monoparentais e têm cada vez menos filhos.

Segundo os dados apurados pelo INE, em 2006, 57,3% dos agregados familiares tinham filhos. Destes, a maioria, 32%, tinha 1 filho; 20,3%, tinha 2 filhos; 3,9%, tinha 3 filhos e com 4 ou mais filhos apenas 1%. Porque têm cada vez menos filhos, supomos que a vigilância sobre os comportamentos de risco dos seus filhos seja maior. O estudo de Tavares e colaboradores avança que a vigilância parental é maior nos casos dos filhos únicos: “[t]alvez uma maior supervisão parental direta em função do menor número de filhos em casa possa explicar esse menor número de episódios de intoxicação alcoólica nos filhos únicos”²⁴. A par da vigilância parental, pensamos que concomitantemente se modificou o comportamento dos pais em relação ao/à filho/a: as crianças são cada vez mais valorizadas independentemente do sexo.

Apesar de corroborarmos a tese, fruto de evidências²⁵ de que os estilos de vida e os usos do tempo continuam marcadamente genderizados, as mulheres de hoje na sua dupla e tripla jornada assumem papéis diferentes dos das suas antepassadas; expõem-se com cada vez maior frequência a determinados riscos: bebem, fumam, conduzem, trabalham em todo o tipo de profissões, convergindo esta aproximação no sentido da homogeneização de estilos de vida, aproximando os seus comportamentos dos dos seus congéneres masculinos.

Se o padrão que encontramos nas crianças, nos jovens e nos jovens-adultos se mantiver e se se estender, poderemos perspetivar no futuro um maior equilíbrio entre sexos, decorrente de uma aproximação recíproca de comportamentos. A feminização do envelhecimento, hoje uma realidade, poderá não existir no futuro com a atual proporção. Nos recenseamentos verificámos que as mulheres sempre foram em maior número em quase todos os agrupamentos etários: a explicação parece estar em comportamentos diferenciados que as protegem. A conquista efetiva de direitos está, no entanto, a aproximá-las dos comportamentos de risco até então “exclusivos” do sexo masculino. Será que, quando elas se aproximarem de uma plena e efetiva igualdade de direitos, eles cobrarão a sua proporcionalidade numérica?

23 LALANDA, 2002: 11.

24 TAVARES, 2004: 22.

25 TORRES *et al*, 2000; PERISTA, 2002.

Fontes

- ASSOCIAÇÃO para a promoção da segurança infantil, 2006 – *Afogamentos de Crianças. Relatório 2005-2006*. Disponível em: <http://www.apsi.org.pt/24/relatorio_afogamentos_apsi_2005-2006.pdf> [consult. 12. Dez. 2009].
- BÍBLIA sagrada*, 1997, (Edição Pastoral), 3ª ed. Lisboa: Paulus.
- CENSO da População de Portugal no 1.º de Dezembro de 1911*.
- CENSO da População de Portugal no 1.º de Dezembro de 1920*.
- CENSO da População de Portugal no 1.º de Dezembro de 1930*.
- CENSO da População do Reino de Portugal no 1.º de Dezembro de 1890*.
- CENSO da População do Reino de Portugal no 1.º de Dezembro de 1900*.
- DECP/Serviço de Estudos sobre a População, 2002 – *O Envelhecimento em Portugal – Situação demográfica e socio-económica recente das pessoas idosas*. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística.
- DECRETO do Governo, 28 de Setembro de 1844.
- DECRETO do Secretario d' Estado dos Negocios do Reino, 7 de Setembro de 1835.
- IX RECENSEAMENTO Geral da População*, 15 de Dezembro de 1950.
- POPULAÇÃO. Censo no 1.º de Janeiro de 1864*.
- POPULAÇÃO. Censo no 1.º de Janeiro de 1878*.
- VIII RECENSEAMENTO Geral da População*, 12 de Dezembro de 1940.
- X RECENSEAMENTO Geral da População*, 15 de Dezembro de 1960.
- XI RECENSEAMENTO Geral da População do Continente e Ilhas Adjacentes em 15 de Dezembro de 1970*, estimativa a 20%.
- XII RECENSEAMENTO Geral da População do Continente e Ilhas Adjacentes em 16 de Março de 1981*.
- XIII RECENSEAMENTO Geral da População do Continente e Ilhas Adjacentes em 15 de Abril de 1991*.
- XIV RECENSEAMENTO Geral da População em 12 de Março de 2001*.

Bibliografia

- CARRILHO, Maria José, 1990 – “A evolução da produção estatística através dos censos” in *Actas do Seminário Censos 91*. Coimbra. p. 1-40.
- CARRILHO, Maria José, 1991 – “Aspectos demográficos e sociais da população portuguesa no período 1864-1981: uma análise regional”. *Estudos Demográficos*. N.º 30, p. 11-29.
- CARRILHO, Maria José, 1993 – “A evolução demográfica em Portugal entre 1981 e 1992”. *Estudos Demográficos*. N.º 31, p. 75-98.
- CARRILHO, Maria José, 1996 – “População Activa: Conceito e Extensão através dos Censos”. Instituto Nacional de Estatística.
- DANIEL, Fernanda Bento, 2006 – “O Conceito de Velhice em Transformação”. *Revista Interações*. N.º 10, p. 113-121.
- FONSECA, Maria Lucinda; ABREU, Diogo, 1984 – “Transformações na estrutura da população activa portuguesa – 1970-1981”. *Finisterra*. N.º XIX-37, p. 129-136.
- KALIN, Marcia; ZUMOFF, Barnett, 1990 – “Sex hormones and coronary disease”. *A review of the clinical studies*. N.º 55, p. 330-352.
- LAGES, Mário, 2007 – “Os comportamentos de risco dos jovens portugueses e a sua mortalidade”. *Análise Social*. Lisboa: ICS, vol. XLII (183), p. 395-418.
- LALANDA, Piedade, 2006 – “A população feminina e as transições familiares através da demografia”. *Estudos Demográficos*, N.º 38, p. 5-29.
- ODGEREL Tumur; HAN Jiang-li; YANG Chi-sun; MAO Jie-ming, 2007 – “The relationship between sex hormones and extent of coronary artery disease in postmenopausal women”. *Chinese Medical Journal*. 120 (1), 71-73. Disponível em: <<http://www.cmj.org/Periodical/PDF/20071551291380.pdf>> [consult. 1 de Mai. 2009].
- PERISTA, Heloísa, 2002 – “Género e trabalho não pago: os tempos das mulheres e os tempos dos homens”. *Análise Social*. Vol. XXXVII (163), p. 447-474.
- PRAZERES, Vasco, 2008 – “Alguns custos da masculinidade no domínio da saúde e perspectivas de futuro” in *Actas dos ateliers do V Congresso Português de Sociologia: Sociedades Contemporâneas: Reflexividade e Acção*. p. 141-142.
- ROSA, Maria João Valente, 1999 – “Notas sobre a população — desequilíbrios entre sexos”. *Análise Social*. Vol. XXXIV (151-152), p. 699-705.
- ROSA, Maria João Valente; SEABRA, Hugo; SANTOS, Tiago, 2003 – “Contributos dos Imigrantes na Demografia Portuguesa. O papel das populações de Nacionalidade Estrangeira”. *Observatório da Imigração*. Disponível em: <<http://www.mne.gov.pt/NR/rdonlyres/21B3C2AF-18AE-4571-80DC-FA1BDF45E775/0/ContributosImigrantesDemografia.pdf>> [consult. 1. Mai. 2010].
- SOUSA, Fernando de, 1990 – “Evolução da População Portuguesa no Período Pré-estatístico (1530-1864). Fontes e Problemas de Medição. Resumo” in *Actas do Seminário Censos 91*. Coimbra.

TAVARES, Marcelo; FUCHS, Felipe; DILIGENTI, Felipe; ABREU, José; ROHDE, Luis; FUCHS, Sandra, 2004 – “Características de comportamento do filho único vs filho primogênito e não primogênito”. *Revista Brasileira de Psiquiatria*. N.º 26(1), p. 17-23.

TORRES; Anália; SILVA, Francisco Vieira da; MONTEIRO, Teresa Libano; CABRITA, Miguel; JESUS, Filipa Henriques de, 2000 – “Porque não se revoltam as mulheres? Resultados de uma pesquisa nacional sobre a divisão do trabalho entre os sexos” in *IV Actas do Congresso Português de Sociologia*. Disponível em: <http://www.aps.pt/cms/docs/prv/docs/DPR462dfdbe04e54_1.PDF> [consult. 1 de Jul. 2009].

Sobre os autores

Ana Cristina Correia de SOUSA (ana.cristina.correia.de.sousa@gmail.com)

Professora coordenadora do Instituto Superior de Administração e Gestão e professora auxiliar da Universidade Lusófona do Porto. Investigadora do CEPESE.

Publicações recentes: *Tytolo da prata (...), do arame, estanho e ferro (...), latam cobre e cousas meudas... Objectos litúrgicos em Portugal (1478-1571)*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2010 (tese de doutoramento).

Cybele Vidal FERNANDES (cvidalf@terra.com.br)

Professora da Escola de Belas Artes/Universidade Federal do Rio de Janeiro e directora adjunta de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma escola. Investigadora do CEPESE.

Publicações recentes: "O complexo caminho: da encomenda da obra à obra realizada. Uma casa nobre no Rio de Janeiro" in FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (org.) – *A encomenda. A artista. A obra*. Porto: CEPESE, 2011, p. 123-136; "As sacristias no conjunto arquitetónico do Brasil colonial" in CONDURU, Roberto (org.) – *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBHA/UERJ, 2010, p. 297-306; "A consolidação da Reforma Pedreira a partir das teses de Porto-Alegre em 1855" in MALTA, Mariza (org.) – *30 anos do Museu D. João VI. O ensino artístico, a história da Arte e o Museu D. João VI*. Rio de Janeiro: EBA/UFRRJ, 2010, p. 75 - 81; "A mobilidade dos artistas e artífices e o desenvolvimento do fazer e do gosto no Brasil colonial" in ARANTES, Adalgisa (org.) – *IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano*. Belo Horizonte/Sevilha: UFMG, p. 734-741.

Diana Gonçalves dos SANTOS (diana.g.santos@gmail.com)

Doutorada em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Investigadora do CEPESE.

Publicações recentes: "Azulejaria tardobarroca dos colégios das Ordens Religiosas de Coimbra. Circunstâncias de encomenda e de produção artística" in FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (coord.) – *A Encomenda. O Artista. A Obra*. Actas do IV Seminário Internacional Luso-Brasileiro. Porto: CEPESE, 2010, p.137-160; "*Distrito de Coimbra* [entradas revistas e actualizadas]" in SIMÕES, João Miguel dos Santos – *Azulejaria em Portugal no Século XVIII*. 2.ª ed. (revista e actualizada sob a coordenação científica de Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, p.190-230.

Marcelo Almeida OLIVEIRA (maoout@gmail.com; maoout@yahoo.com.br)

Analista ambiental do Instituto Estadual de Florestas de Minas Gerais, doutorado em Artes e Técnicas da Paisagem pela Universidade de Évora. Investigador do CEPESE.

Publicações recentes: "Uma contribuição ao estudo dos espaços verdes em sítios coloniais" in *Estudos em homenagem ao Professor Doutor José Marques*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, vol. 3, 2006, p. 187-199; "Os quintais urbanos como elementos integrantes do património cultural de Ouro Preto". *TOPOS*. Belo Horizonte: Núcleo de Pós Graduação da Faculdade de Arquitetura/UFMG, n.º 2, 2004, p. 36-44; "Uma contribuição ao estudo da 'arquitetura do verde' em sítios históricos protegidos no Brasil". *Polígrafia*. Porto: Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão, n.º 9/10, 2001, p. 195-208.

Maria Berthilde MOURA FILHA (berthilde_ufrpb@yahoo.com.br)

Professora adjunta da Universidade Federal de Paraíba.

Publicações recentes: "Decrépitos espaços de fantasias: a memória dos clubes sociais da cidade de João Pessoa" in *3º Seminário Docomomo norte e nordeste*. Anais. João Pessoa: Departamento de Arquitetura/Universidade Federal da Paraíba, 2010 (em colaboração); "Cidade e território no século XVII – uma relação de poder. O caso da capitania da Paraíba" in *XIII Encontro Nacional da ANPUR*. Anais. Florianópolis: ANPUR, 2009; "Registros dos franciscanos em Pernambuco e Paraíba: arquitetura e identidade" in FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (org.) – *Os franciscanos no mundo português. Artistas e Obras. I*. Porto: CEPESE, 2009, p. 177-

194; “A pesquisa em História da Arte na Paraíba” in *XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Anais*. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2009.

Sonia Gomes PEREIRA (sgomespereira@gmail.com)

Professora titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e coordenadora do Projeto de Revitalização do Museu D. João VI desta instituição.

Publicações recentes: “A Curadoria do Novo Museu D. João VI e os Problemas Metodológicos da História da Arte” in BENCHETRIT, Sarah Fassa (org.) – *Museu e Comunicação: exposições como objeto de estudo*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2010, vol. 1, p. 221-236; “Arte Francesa no Museu Mariano Procópio” in *Doce França – Recortes da Vida Privada na Coleção do Museu Mariano Procópio*. Juiz de Fora: Museu Mariano Procópio, 2010, vol. 1, p. 19-57; “O Projeto Petrobrás e a reformulação do Museu D. João VI” in MALTA, Marize (org.) – *O ensino artístico, a história da arte e o museu D. João VI*. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, 2010, vol. 1, p. 20-28; “Henrique José da Silva, um pintor português na Academia Imperial de Belas Artes” in FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (org.) – *A encomenda, o Artista, a Obra*. Porto: CEPESE, 2010, p. 547-556.

Susana Matos ABREU (susana.matos.abreu@gmail.com)

Doutoranda em História da Arte na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Investigadora do CEPESE.

Publicações recentes: “A obra do arquitecto italiano Francesco da Cremona (c.1480-c.1550) em Portugal: um ensaio e uma síntese” in FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (org.) – *A Encomenda. O Artista. A Obra*. Porto: CEPESE, 2011, p. 557-583; “Influências franciscanas no programa pedagógico quinhentista da Fonte da Manga (Coimbra, Portugal)” (em colaboração) in PELAEZ ROSAL, Manuel – *El viaje de San Francisco por la Península Ibérica y su legado (1214-2014)*. Córdoba: Ediciones El Almendro, 2010, p. 369-393; “The Prince as Architect in Portugal (1530-1550): The impact of *Specula Principis* and Architectural Treatises on Modern Practices of Dilettantism” in *EAHN – European Architectural History Network, 1st International Meeting*, June 17-20, Guimarães (Portugal). Book of Abstracts. Cd of Papers, Guimarães: CHAM; EAUM; EAHN, 2010.

Teresa Leonor M. VALE (teresalmvale@gmail.com)

Doutorada em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Investigadora do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde leciona no curso de doutoramento em História da Arte. Colaboradora do CEPESE.

Publicações recentes: *Scultura Barocca Italiana in Portogallo Opere, artisti, committenti*. Roma: Gangemi Editore, 2010; *Um Português em Roma, Um Italiano em Lisboa. Os Escultores Setecentistas José de Almeida e João António Bellini*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008; *Diário de um Embaixador Português em Roma (1676-1678)*. Lisboa: Livros Horizonte, 2006; *Escultura Barroca Italiana em Portugal. Obras dos Séculos XVII e XVIII em Coleções Públicas e Particulares*. Lisboa: Livros Horizonte, 2005.

David José da Silva FERREIRA (dferreira33@gmail.com)

Técnico superior da Direcção Regional de Cultura do Norte. Doutorando em História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Publicações recentes: “Gestão Patrimonial em Viseu”. *Revista Beira Alta*. Viseus: Assembleia Distrital, vol. LXI, fascículos 1 e 2, 2002; “Inscrição Funerária do Paço do Fontelo (Viseu), Ficheiro Epigráfico 64”. Suplemento *Conimbriga*. Coimbra: Instituto de Arqueologia da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2000 (em colaboração).

Fernanda DANIEL (fernanda-daniel@ismt.pt)

Professora auxiliar no Instituto Superior Miguel Torga. Investigadora do CEPESE.

Publicações recentes: “Qualidade de Serviços na resposta institucional Lar de Idosos”. *Interações*, Coimbra: ISMT (aceite para publicação); “Lapsos de memória e estados emocionais negativos: um estudo numa amostra de professores”. *Revista de Psicología y Educación*, Madrid: Facultad de Educación – CFP de la Universidad Complutense de Madrid, n.º 6, 2011 (em colaboração); “O corpo adolescente: contributos para a compreensão da sua representação”. *Revista Psychologica*, Coimbra: Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação, n.º 52, 2011, p. 71-90 (em colaboração); “Satisfação Profissional: sua medição em amostras de docentes”. *Interações*, Coimbra: ISMT, n.º 16, 2009, p.101-130 (em colaboração).

Resumos/Abstracts

Resumos

Ana Cristina Correia de SOUSA

A “obra romana” na ourivesaria portuguesa do século XVI. O Inventário da Prata do Convento de Palmela de 1555

Nos inventários dos tesouros das catedrais, conventos e mosteiros portugueses redigidos ao longo do século XVI, bem como nas *Visitações* levadas a cabo pelas Ordens Militares de Avis, de Cristo e particularmente de Santiago às igrejas da sua alçada, as expressões “ao romano, lavrado de romano, de lavor romano” repetem-se com alguma frequência, embora o seu significado não seja claro e difícil o seu entendimento. O tema tem merecido alguma reflexão, na historiografia da arte, sobretudo nos âmbitos da pintura e da arquitetura e menos no da ourivesaria. Procuraremos, neste estudo, explanar algumas ideias sobre a aplicação do termo “romano” na ourivesaria sacra ao longo dos três primeiros quartéis do século XVI, tomando como ponto de partida as informações transcritas e recolhidas no *Livro da prata e ornamentos do Convento de Palmela*, Ordem de Santiago, datado de 1555. As descrições dos objetos litúrgicos nele arrolados patenteiam o confronto de ideias e gostos que marcaram a ourivesaria portuguesa neste século pleno de mudanças, observando-se um encontro harmonioso entre as peças góticas e renascentistas decoradas “ao romano”.

Palavras chave: ourivesaria tardo-medieval e renascentista; ourivesaria sacra; “ao romano”; visitasões e inventários; convento de Palmela

Cybele Vidal Neto FERNANDES

A decoração em grotteschi na obra de Rafael, como referência para o ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes do Rio de Janeiro

Este trabalho estuda as gravuras sobre a decoração do Palácio do Vaticano, realizadas por Rafael no início do século XVI. Analisa o papel das academias, a importância da arte ornamental no século XVI e, posteriormente, a partir do advento do Neoclassicismo e do Romantismo. Considera que a decoração em *grotteschi* pode ser entendida como um fenômeno de longa duração. Criada no século XVI, empregada largamente em meados do século XVIII, avança pelo século XIX de forma mais calma e ajustada ao estilo Neoclássico, e é plenamente empregada pelo Romantismo, que o elegeu como um instrumento legítimo, entendendo que a arte deve representar tanto a clareza quanto a complexidade, tanto a beleza em sua plenitude, ou o seu oposto, a

deformação ou mesmo a feiúra. Refere-se à coleção de trinta e duas gravuras pertencentes ao acervo do Museu D. João VI da Escola de Belas Artes/UFRJ, sobre a obra de Rafael e seus auxiliares, referencial para os ideais acadêmicos que se desenvolveram no século XIX.

Palavras chave: ornamentação; classicismo; grotesco; gravura; Rafael

Diana Gonçalves dos SANTOS

Albarradas setecentistas da produção azulejar coimbrã e a influência da obra De Florum Cultura de Giovanni Battista Ferrari (1633)

Para além de gravuras ornamentais avulsas também séries gravadas, tratados ou livros ilustrados dedicados à temática floral serviram de matriz gráfica para as composições de vasos floridos que surgem como tema autónomo na azulejaria portuguesa em meados de Seiscentos, prolongando-se até à primeira metade de Setecentos.

A par da produção de Lisboa, também as olarias de Coimbra elegeram as *albarradas* para as suas composições ornamentais setecentistas conhecendo-se um conjunto variado de tipologias para o mesmo motivo, facto que atesta a capacidade inventiva dos artífices da azulejaria coimbrã na criação de composições versáteis e eficazes no revestimento de superfícies murárias.

Analisando as amostras do azulejo coimbrão, uma gravura incluída no tratado italiano seiscentista *De Florum Cultura* saído da pena do jesuíta Giovanni Battista Ferrari, vem completar o quadro de referências formais auxiliaadoras no entendimento do motivo do vaso florido enquanto tipologia autónoma no azulejo.

Palavras chave: albarradas; florilégio; azulejo; gravura; Coimbra

Marcelo Almeida OLIVEIRA

Regularidade e civildade nas vilas e cidades luso-brasileiras: uma contribuição ao estudo dos espaços públicos

Especialmente a partir da segunda metade do século XVIII, planejaram-se assentamentos urbanos para serem “comunidades-modelo”. Essas comunidades visavam a estimular novos comportamentos com o sentido de europeizar indígenas e outros moradores acostumados aos sertões. Nessas circunstâncias, o planejamento foi utilizado como instrumento de controle político-administrativo para forjar noções de autoridade, ordem, regularidade e civildade em diversas regiões do Brasil. Os conjuntos concebidos, de uma maneira geral, promoviam centralidades, estabeleciam diretrizes de ocupação do solo, induzindo a ocorrência de alinhamentos e enquadramentos perspéticos no espaço urbano. Nessa época, nada era mais apropriado a um governante do que abraçar a causa pública. Ficou patente a noção do ordenamento global, difundida nas principais cidades e vilas coloniais. Isso nos leva a balizar e a compreender o surgimento dos Jardins Botânicos e dos Passeios Públicos na realidade brasileira, nos finais do século XVIII e nas primeiras décadas do XIX. Nessa conjuntura, os Passeios surgem como lugares modernos que representaram aspirações de um novo tempo.

Palavras chave: vilas e cidades coloniais; comunidades-modelo; espaços abertos; vilas planejadas; século XVIII

Maria Berthilde MOURA FILHA

Capelas com planta centralizada no Nordeste do Brasil: entre a tradição portuguesa e a tratadística italiana

Nosso objeto de estudo é constituído por quatro capelas localizadas nos estados da Bahia e Paraíba, edificadas entre o final do século XVI e o início do século XVIII. Estas capelas têm em comum as seguintes características: foram edificadas por iniciativa de particulares, estão situadas na área rural associadas a outras edificações, como uma casa senhorial ou um engenho de açúcar e, principalmente, foram concebidas sob o partido de planta centralizada. Devido a estas características formam um conjunto significativo na arquitetura religiosa brasileira e uma exceção, considerando o reduzido número de exemplares similares. No entanto, são poucos os estudos que lhes dedicaram alguma atenção, mas contribuíram ao apresentar hipóteses sobre os modelos de referência para concepção destas capelas. Tendo estes estudos como subsídio, nosso objetivo é verificar a pertinência das duas hipóteses sugeridas: associar a linguagem formal destas capelas a uma transferência de modelos oriundos da “tradição” portuguesa, ou associá-las a uma vertente “erudita” filiada à permanência da tratadística italiana em Portugal.

Palavras chave: capela; planta centralizada; modelos; Brasil; Portugal

Sonia Gomes PEREIRA

A influência da tratadística europeia na arte brasileira: o caso da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro

O objetivo deste artigo é examinar a influência da tratadística europeia – especialmente italiana – na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, fazendo o recorte da fase inicial de sua história – na primeira metade do século XIX –, e tomando como objeto de estudo a formação de sua biblioteca – hoje pertencente ao Setor de Obras Raras do Museu D. João VI da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A partir do Catálogo da Biblioteca (c. 1850), organizo as obras em temáticas genéricas, mas que são de interesse especial para a compreensão da importância da leitura e do manuseio destes livros, em grande parte ilustrados, na prática dos professores e na formação dos alunos da Academia. Desta maneira, é possível verificar a ênfase que era dada no ensino artístico ao estudo das obras da Antiguidade Clássica, dos tratados de caráter referencial da Renascença, das obras dos grandes mestres renascentistas e dos tratados técnicos de perspectiva e anatomia, evidenciando a importância da matriz italiana no pensamento artístico da Academia carioca, apesar da forte presença de professores franceses na primeira metade do século XIX.

Palavras chave: tradição europeia; arte brasileira; Academia; Biblioteca; Rio de Janeiro

Susana Matos ABREU

O restauro quinhentista da Igreja da Graça de Évora: influências teóricas de Alberti e um modelo formal no Tempio Malatestiano de Rimini

As obras que converteram a Igreja de N. Sra. da Graça de Évora (c. 1534-41) em *temple-of-glory* destinado a D. João III (c.1534-42) parecem ter sido entendidas na sua época como uma espécie de restauro. Tal perspectiva permite questionar aqui a importância do *De re aedificatoria* (1486) de Leon Battista Alberti no mais vasto programa de requalificação urbana em que a obra se insere. Num momento em que a corte se revia

no passado romano da cidade ambicionando elevá-la a capital do reino, tal projeto, assente na valorização de vestígios arqueológicos, parece seguir o trilho ideológico da *renovatio urbis* aberto em Roma quando Alberti se encontrava ao serviço do papa Nicolau V. O mesmo prisma permite sugerir ainda que o invulgar desenho da fachada da Graça se tenha inspirado noutra projecto de restauro realizado pelo próprio Alberti: o *tempio* desenhado para Sigismondo Malatesta, senhor de Rimini, tal como aparece representado na medalha comemorativa cunhada c. 1450.

Palavras chave: arquitetura renascentista; teoria do restauro; culto da Antiguidade; humanismo arqueológico; iconografia da arquitetura

Teresa Leonor M. VALE

A presença de obras de arte italiana em Portugal: contributos para a difusão de modelos. Uma variação da Sagrada Família de Alessandro Algardi, no Palácio Nacional de Sintra

Tanto quanto nos é dado saber, nenhum autor se ocupou – quer no contexto nacional, quer no âmbito da historiografia da arte internacional – de um relevo marmóreo, de pequenas dimensões, figurando uma Sagrada Família, constante das coleções do Palácio Nacional de Sintra.

Uma primeira observação da obra deixou-nos a convicção de que nos remetia para algo familiar e, com efeito, pudemos constatar tratar-se o relevo marmóreo do Palácio Nacional de Sintra de mais uma variação de uma celebrada obra de Alessandro Algardi, cujo original desapareceu mas que conheceu um notabilíssimo número de cópias e/ou variações ao longo dos séculos XVII e XVIII, sobretudo em bronze mas também em mármore (e ainda em cobre, prata, terracota e cera), sendo a mais conhecida a existente no Museu Nacional do Palácio Venezia, em Roma.

Muito provavelmente produzido em contexto italiano, o relevo de Sintra evidencia, apesar do seu carácter tardio (eventualmente datável do século XVIII), uma grande proximidade ao que se acredita ser a original obra algardiana, tanto do ponto de vista compositivo, como do ponto de vista plástico, denotando as apreciáveis capacidades técnicas do seu autor, sobretudo nesse último domínio, ao contrário do verificado com muitas das outras variantes conhecidas.

Palavras chave: escultura; relevo; Sagrada Família; Alessandro Algardi; Palácio Nacional de Sintra

David FERREIRA

Subsídios para a história do Mercado do Bolhão

Este artigo resulta de uma investigação conduzida pela Direcção Regional de Cultura do Norte no âmbito do Projeto de Reabilitação do Mercado do Bolhão e teve como objetivo dar cumprimento a um critério basilar de intervenção no património: conhecer o monumento antes de tomar decisões.

A análise da documentação, constituída por muito material inédito, permitiu conhecer com grande detalhe a história construtiva do mercado e as suas características técnicas.

A construção do novo Mercado do Bolhão, que decorreu entre 1914 e 1924, originou intensos debates e foi um dos projetos mais importantes do município no início do século XX. Foi criada uma nova centralidade e foi levada a cabo uma transformação urbanística, em grande medida responsável pela atual imagem da baixa. O Mercado tornou-se uma referência fundamental na vida da cidade. Suporte de memória para várias gerações

de frequentadores, lugar de encontro e congregação social, palco político, é um sítio onde se pode sentir o pulsar da cidade e que, de certo modo, a representa.

Palavras chave: património cultural; reabilitação; decisores, projetistas e construtores; Mercado do Bolhão

Fernanda DANIEL

Sete mulheres para cada homem? Uma análise sobre relações de masculinidade

O artigo analisa relações de masculinidade e tem como unidades de análise catorze recenseamentos efetuados em Portugal, refletindo situações que poderão explicar o desequilíbrio entre os sexos, no contexto social português. No cálculo das relações de masculinidade são utilizados diferentes agrupamentos de idades: agrupamentos quinquenais, agrupamentos baseados nos grandes grupos etários e o conjunto de todas as idades. Os recenseamentos da população permitem constatar que a relação de masculinidade à nascença favorável ao sexo masculino é um dado histórico observável em todos os recenseamentos. Contudo, apesar de nascerem mais indivíduos do sexo masculino e de estes serem em maior número nos primeiros anos de vida, a mortalidade diferenciada entre os sexos origina uma relação numericamente favorável ao sexo feminino nas idades mais maduras. Por outro lado, apesar de o equilíbrio entre os sexos nas idades maduras não estar espelhado nos diferentes recenseamentos, verificam-se mudanças visíveis, a partir do recenseamento de 1981, nomeadamente nas faixas etárias [15 a 19] e [20 a 24] anos, que podem indiciar uma homogeneização de comportamentos entre sexos com consequências na mortalidade.

Palavras chave: relações de masculinidade; sexo; género; recenseamentos; mortalidade diferenciada

Abstracts

Ana Cristina Correia de SOUSA

“The Roman work” in sixteenth-century Portuguese goldsmith’s art. The Silver Inventory of the Palmela Convent in 1555

In inventories concerning the treasures of Portuguese cathedrals, convents and monasteries written over the sixteenth century, as well as in *Visitations* conducted by the Military Orders of Avis, Christ, and especially Santiago, to the churches of their scope, the expressions “the Roman, carved from Roman, of Roman workmanship” are often repeated, although their exact meaning is unclear and their understanding is difficult. The theme has had some thought by historians of art, particularly when considering the fields of painting and architecture and the jewelry area. In this paper we will seek to explain some ideas about the application of the word *Roman* in sacred jewelry over the first three quarters of the sixteenth century, departing from the information gathered and transcribed in the *Book of silver and ornaments* of the Palmela Convent of the Order of Santiago, dating from 1555. The descriptions of the liturgical objects enrolled in this *Book* show distinctly the clash of ideas and tastes that have marked Portuguese goldsmith’s production in this century full of changes, where it is possible to see a harmonious encounter between Gothic and Renaissance pieces decorated “to the Roman” taste.

Keywords: late medieval and renaissance jewelry; sacred jewelry; “to the Roman”; visitations and inventories; Palmela convent

Cybele Vidal Neto Fernandes

The decor in grotteschi in the work of Rafael, as a reference for arts education in the Imperial Academy of Fine Arts in Rio de Janeiro

This paper studies the pictures on the decoration of the Vatican, made by Raphael in the early sixteenth century, examines the role of the academies, the importance of ornamental art in the sixteenth century and later, with the advent of Neoclassicism and Romanticism. It considers that the grotesque decoration can be understood as a phenomenon of long duration. Created in the sixteenth century, used widely in the mid eighteenth century, in the nineteenth century progresses more calmly and adjusted to the Neoclassical style, and it is fully employed by Romanticism, which elected him as a legitimate instrument, believing that art should

represent both the clarity and complexity, so much beauty in its fullness, or its opposite, deformation or even ugliness. This paper refers to the collection of thirty-two engravings belonging to Museum D. João VI of the School of Fine Arts/UFRJ, on the work of Raphael and his assistants, a reference to the academic ideals that had developed in the nineteenth century.

Keywords: ornamentation; classicism; grotesque; engraving; Raphael

Diana Gonçalves dos SANTOS

Eighteen century flowerpots on the tile production of Coimbra and the influence of the De Florum Cultura by Giovanni Battista Ferrari (1633)

Beyond single ornamental prints also series of prints, treatises or illustrated books dedicated to flowers were used as graphic models to flowerpots compositions that appear as an independent theme on the Portuguese tiles since the middle of the seventeenth century until the first half of the eighteenth century.

Like the production of Lisbon, also the workshops of Coimbra elected the flowerpots to their ornamental tile compositions of the eighteenth century, being possible to identify a large group of varieties to the same motif. This fact proves the inventive capacity of the Coimbra's tile production artisans, creating versatile and efficient compositions on covering wall surfaces.

Analyzing the tile samples from Coimbra's production, one print included on the Italian seventeenth century treatise *De Florum Cultura*, written by the jesuit Giovanni Battista Ferrari, revealed traces that complete the formal models group that help on understanding the flowerpot motif while an independent typology on tile.

Keywords: flowerpots; florilegium; tile; print; Coimbra

Marcelo Almeida OLIVEIRA

Regularity and civility in Luso-Brazilian towns and cities: a contribution to the study of public spaces

Especially since the second half of the 18th century, urban settlements were planned to be "model communities". These communities were intended to encourage new behaviors in the sense of Europeanizing Native Indians and other inhabitants accustomed to the backlands. Under these circumstances, the planning was used as a political and administrative control tool to forge notions of authority, order, regularity and civility in different regions of Brazil. The ensembles designed, in general, promoted central authority, established guidelines for use of the land and leading to the occurrence of alignment perspectives and frameworks in urban space. At that time, nothing was more appropriate for a ruler than to embrace the public cause. A notion of global planning was made evident and widespread in the main colonial cities and towns. This leads us to place and understand the appearance of Botanical Gardens and Public Parks in the Brazilian landscape in the late 18th and early 19th centuries. In this conjuncture, the Parks arise as modern places, which represent the aspirations of a new era.

Keywords: colonial towns and cities; model communities; open spaces; planned towns; 18th century

Maria Berthilde MOURA FILHA

Chapels with centralized plant in northeastern Brazil: between the portuguese “tradition” and the Italian treatises

Our main goal is composed by four chapels located in the states of Bahia and Paraíba, built between the late 16th century and early 18th century. These chapels have in common the following characteristics: they were built by private initiative, are located in the country linked to other buildings, as a manor house or a sugar mill and, especially, were designed under the centralized plan. Because of these characteristics they form a significant group in the Brazilian religious architecture and an exception, considering the reduced number of similar cases. Few studies have devoted some attention to them but helped with hypothesis about the models of reference for the conception of these chapels. Having these studies as support, our goal is to verify the relevance of both suggested hypothesis: to connect the formal language of these chapels to a transfer of models based on a Portuguese “tradition”, or assign them to an “erudite” origin linked with the permanence of the Italian tradition of learned treatises in Portugal.

Keywords: chapel; centralized plant; models; Brazil; Portugal

Sonia Gomes PEREIRA

The influence of the European treatises on the Brazilian art: the case of the Imperial Academy of Fine Arts of Rio de Janeiro

The Academy of Fine Arts of Rio de Janeiro was created by a decree of João VI at 1808 and was finally opened at 1826. Since its beginnings, a Library was formed, specially by donations of the teachers. The purpose of this paper is to discuss the influence of the European treatises, especially the Italian ones, at the Academy, during the first half of the 19th century, through the analysis of the formation of its Library. Taking as the starting point the Catalogue of the Library made around 1850, the books are organized by several themes, which are of special interest for the comprehension of the importance of reading and handling these illustrated books for the practice of teachers and the formation of students at the Academy. Thus, it is possible to verify the emphasis on the study of Antique works and of treatises and masters of the Renaissance, as well as books on anatomy and perspective. This is an evident demonstration of the supremacy of the Italian matrix on the artistic ideology of the Academy, despite the strong presence of the French teachers in the first half of the 19th century.

Keywords: European tradition; Brazilian art; Academy; Library; Rio de Janeiro

Susana Matos ABREU

The 16th century restoration of the Church of N. Sra da Graça (Évora): the theoretical Alberti influences and a formal model from the Malatestian Temple of Rimini.

The construction works (1534-42) that transformed the Church of *N. Sra. da Graça de Évora* (Portugal) into a temple-of-glory dedicated to King João III (1521-57) seem to have been regarded at the time as a kind of restoration. Such perspective brings into focus the importance of the treatise *De re aedificatoria* (1486) by Leon Battista Alberti in the context of a broader program of urban regeneration to which the work belongs. At a time when the Court was aspiring to raise Évora to the status of capital of the Kingdom by taking advantage of the city's Roman past, such program – based on the recovery of archaeological remains – appears to have followed

the same ideological trend set by the *renovatio urbis* of Rome while Alberti was at the service of pope Nicholas V. This view further suggests that the unusual design of the church façade was inspired in another restoration project carried out by Alberti: the *tempio* designed for a pantheon to Sigismondo Malatesta in Rimini, precisely as portrayed in the commemorative medal by Matteo de'Pasti (c.1450).

Keywords: renaissance architecture; theory of restoration; cult of Antiquity; archaeological humanism; iconography of architecture

Teresa Leonor M. Vale

The presence of Italian art works in Portugal: a contribution to models diffusion. A variation of Alessandro Algardi's Holy Family in Sintra National Palace

As far as we know, no one has ever studied a small oval marble relief representing the Holy Family that is part of the collections of Sintra National Palace.

A first and quick glimpse of the piece conveyed us a feeling of familiarity and, in fact, later on, we realized that it was a variation of a famous work by the Bolognese sculptor active in Rome, Alessandro Algardi, which original version disappeared but knew a great number of copies mostly in bronze but also in marble (and copper, silver, *terracotta* and wax), being the better known piece the one existing in the Museo Nazionale di Palazzo Venezia in Rome.

Most probably made in Italian context, Sintra National Palace relief, although it is certainly a later work (probably dating from the 18th century), shows a great similarity with the original Algardi's piece, as far as its composition and plasticity are concerned, also showing the high technical skills of its author.

The presence of Italian works of art among us was a most relevant contribution to the spread of models and consequently to the construction of an Italian reference in Portuguese art.

Keywords: sculpture; relief; Holy Family; Alessandro Algardi; Sintra National Palace

David Ferreira

Contributions to Bolhão Market history

This paper is the result of a research conducted by the Portuguese Northern Cultural Board within the spectrum of the project for the rehabilitation of the Bolhão Market in Porto and its main goal was to achieve one of the structural criteria in patrimonial intervention: to know the monument before taking actions.

The analysis of the documents, largely inedited material, allowed that the constructive history of the market and its technical characteristics became known with detail.

The construction of the new Bolhão Market, that occurred between 1914 and 1929 gave rouse to great public debates and was one of the most important projects of the Porto Council in the beginning of the 20th century. A new centre was created and took place a transformation of the city's plan which is the great responsible of Porto's downtown image. The market became the main reference for life in the city. Support of memories of several generations of customers, place for meeting and of social congregation, political stage, it is a place where the city's pulse can be felt and, within a certain sense, a place that represents the city.

Keywords: cultural heritage; rehabilitation; decision-makers, author projects and builders; Bolhão Market

Fernanda Daniel

Are there seven women for each man? An analysis of the sex ratio

The article analyses sex ratio, taking in consideration the Portuguese social context, and having as units of analyses fourteen census made in Portugal, reflecting situations which may explain the imbalance between genders. Different age-groups are used to calculate sex ratio: quinquennial groups, groupings based in standard age-groups and one comprehending all ages. Historical data presented on all censuses shows that the sex ratio at birth is favorable to the male gender. However, in spite of more male individuals being born, and these being in larger number in early life, the differentiated mortality between genders originates a favorable sex ratio for the female gender in more mature ages. On the other hand, despite gender balance at mature ages is not reflected in the various censuses, noticeable changes are found, from the 1981 census onwards, mainly in the age groups [15-19] and [20-24], which may indicate an homogenization of behaviors between genders with implications upon mortality.

Keywords: sex ratio; sex; gender; censuses; differentiated mortality

Recensão Crítica

CARVALHO, José Eduardo (2009) – *Neuroeconomia – Ensaio sobre a sociobiologia do comportamento*. Lisboa: Edições Sílabo, 342 págs.

Este ensaio é uma obra precursora no campo das “novas ciências sociais” em Portugal.

O autor, reputado professor catedrático de economia, faz uma reflexão crítica teórica/epistemológica que cria as bases para uma rutura paradigmática no seio da economia e, ao longo de dezasseis capítulos, abre as portas à emergência de uma nova ciência, a neuroeconomia, que por extensão apoiará a emergência também do que podemos chamar as neurociências sociais.

O livro inicia-se com quatro capítulos dedicados a uma revisão das principais escolas económicas, apresentadas sempre de forma sintética e clara, em articulação quer com as críticas que lhe foram feitas, quer com os seus respetivos pressupostos antropológicos e epistemológicos, ou seja, em articulação com as crenças científicas acerca da natureza humana que fundamentam as construções abstratas das diversas teorias apresentadas. Esta abordagem da teoria económica é, portanto, multidisciplinar.

O autor mostra, assim, que as diferentes teorias económicas apresentam racionalidades adequadas às conceções do homem que em cada momento da história económica presidiram à intersubjectividade científica e filosófica dominante. Eduardo de Carvalho deixa muito claro para o leitor a ideia de que o *homo economicus* é constituído por modelos conceptuais, de alguma forma apriorísticos e arbitrários, aos quais subjazem convicções de tipo ontológico e antropológico que os condicionam e limitam.

A novidade e o especial interesse da obra, para além da excelente síntese da história do pensamento económico para quem não é iniciado nesse campo, reside na demonstração lógica da necessidade de alterar a fundamentação especulativa das teorias económicas e situá-la no âmbito dos campos cruzados das ciências neurológicas e sociais, dando-lhes assim uma sustentação epistemológica científica e não filosófica. Trata-se de um exercício de relativização das “verdades” absolutizantes das diferentes teorias económicas e sociais, e uma evidenciação da necessidade de fundamentar as ciências sociais em pressupostos científicos recolhidos de outras ciências, no caso, a neurologia.

Eduardo de Carvalho apresenta os mais recentes argumentos epistemológicos para concluir que os erros dos economistas e a ineficácia ou falência de algumas correntes económicas decorrem de uma ausência de isomorfismo entre o objeto real e o objeto teórico da disciplina. Assim, o autor propõe uma definição interdisciplinar do objeto de estudo – o homem, a sua consciência/inconsciência e modelo de funcionamento cerebral como meio de evolução da investigação teórico/prática em economia e que é extensível às outras ciências sociais.

Dos capítulos quinto ao sétimo, Eduardo de Carvalho apresenta, em linguagem apropriada ao campo económico, o enquadramento necessário para a construção de uma nova epistemologia económica (nova definição ontológica e epistemológica do objeto de estudo). Fá-lo a partir de informação científica biológica, neurológica e química, ou seja, com base no contributo das ciências da vida e da neurologia – modelo neurológico de explicação dos atores económicos e sociais enquanto entes livres mas condicionados na sua vontade, pelo facto de serem seres químicos e emocionais.

Após uma fundamentação da concepção antropológica do homem que lhe parece correta face aos novos dados das ciências neurológicas, o professor inicia criticamente a construção de um novo modelo de comportamento económico mais holista que os modelos anteriores, integrando nele os seus conhecimentos acerca do modo de funcionamento do cérebro humano.

Nos capítulos oito a catorze, o autor retoma a análise crítica das teorias económicas, desta vez as mais contemporâneas, considerando conceitos básicos das várias correntes, tais como consumo e bem-estar, etc., explicando-os à luz dos contributos científicos da neurologia. A sua análise crítica inclui aspectos genéticos, evolutivos, fisiológicos, nutricionais, neuroquímicos e emocionais, ecológicos, psicológicos e motivacionais, sociológicos, culturais, históricos, éticos, religiosos e filosóficos, numa abordagem complexa, mostrando não só a pertinência, mas a necessidade e a eficácia de tal abordagem.

Finalmente, o autor encerra o livro com dois capítulos que estabelecem as bases de progresso para a nova ciência que advoga, a Neuroeconomia, adequando os conhecimentos neurológicos à realidade socioeconómica empírica que deve continuar a constituir o objeto de análise da “nova economia”.

É nesse contexto que reflete e ensina acerca do recém-desenvolvido *neuromarketing*, especialmente aplicado à publicidade e às técnicas de fidelização dos consumidores. O *neuromarketing* tem vindo a cruzar o conhecimento neurológico com os objetivos de mercado e expansão comercial, tendo em conta um perfil ontológico humano particular, isto é, o perfil do consumidor caracterizado em função de uma pluralidade de dados recolhidos das diversas ciências e que tem como base pressupostos teóricos contrários aos da teoria neoclássica. Enquanto a economia neoclássica postulou a consciência utilitarista dos consumidores aplicada às suas decisões de consumo (Teoria da Escolha Racional), a neuroeconomia assume como ponto de partida as demonstrações das neurociências, para então construir um corpo de hipóteses teóricas sobre o comportamento dos agentes económicos afirmando que “grande parte das motivações que levam à compra se desenvolve a partir do inconsciente”.

Neuroeconomia é um livro que se lê com grande prazer, didático e claro, indispensável a investigadores e cientistas sociais, alunos de economia e áreas afins e, ainda, de inegável interesse para um público mais alargado, interessado na compreensão do mundo contemporâneo. Constitui um ensaio de grande nível científico que sintetiza as bases com que o autor advoga a urgente necessidade de repensar as “pseudociências” sociais que herdámos do racionalismo moderno e iluminista, para as ancorar numa fundamentação epistemológica absolutamente pós-racionalista.

Parabéns ao autor por esta mestria da crítica científica fundamentada, pelo rigor e pela coragem de inovar.

Ana Maria Lourenço Paiva

Notícias

Seminários Internacionais e Conferências

A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no Mundo de Expressão Portuguesa

(Vila Real, 8 a 11 de setembro de 2010)

Inserido no contexto dos estudos efetuados em torno da Misericórdia de Vila Real, realizou-se de 8 a 11 de setembro de 2010, no Auditório do Arquivo Distrital de Vila Real, um Seminário Internacional subordinado ao tema *A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no Mundo de Expressão Portuguesa*. O evento, que ficou a dever-se à ação conjunta da Santa Casa da Misericórdia de Vila Real e do CEPESE, congregou especialistas das mais reputadas universidades portuguesas (Universidade do Porto, Universidade de Coimbra, Universidade de Lisboa, Universidade Lusitana, Universidade do Minho), brasileiras (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Universidade Federal da Bahia, Universidade Federal da Paraíba, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro) e espanholas (Universidad de Santiago de Compostela, Universidad de Extremadura, Universidad de La Laguna), bem como de outras instituições credenciadas.

O Seminário, graças às comunicações apresentadas, permitiu-nos ter uma visão diversificada sobre o papel desempenhado pelas misericórdias no mundo português e, simultaneamente, recolocar várias questões importantes para a historiografia da arte. Para além disso, importa destacar a dinâmica gerada nas pesquisas implementadas a nível da História e da História da Arte, não só em território português, mas também, e como salutar resposta ao nosso desafio, os colegas espanhóis apresentaram nos seus trabalhos aspectos similares em instituições do seu país, estabelecendo-se, desta forma, uma ponte absolutamente vital para o conhecimento de ambas as realidades.

A sessão oficial de abertura do Seminário contou com as intervenções do senhor provedor da Santa Casa da Misericórdia de Vila Real, padre José Dias Gomes, do presidente do CEPESE e coordenador do projecto *A Santa Casa da Misericórdia de Vila Real. História e Património*, professor doutor Fernando de Sousa, e da coordenadora do Seminário, professora doutora Natália Marinho Ferreira-Alves. Os trabalhos iniciaram-se com uma conferência proferida pelo professor doutor Fernando de Sousa, intitulada *As origens da Santa Casa da Misericórdia de Vila Real*.

As sessões de trabalho foram complementadas com visitas de estudo feitas aos edifícios pertencentes à Santa Casa da Misericórdia de Vila Real, onde houve oportunidade de constatar o valor do seu património móvel e construído, bem como de observar algumas das suas mais modernas valências.

As sessões de cariz científico tiveram como remate uma mesa-redonda moderada pela coordenadora do Seminário em que participaram dois representantes espanhóis (professores doutores Maria del Mar Lozano Bartolozzi, da Universidade da Extremadura, e Alberto Darias Príncipe, da Universidade de La Laguna-Tenerife), dois representantes brasileiros (professores arquitectos Eugénio de Ávila Lins, da Universidade Federal da Bahia, e Marcelo Almeida Oliveira) e dois representantes portugueses (professores doutores Vítor Serrão, da Universidade de Lisboa, e Luís Alexandre Rodrigues, da Universidade do Porto). O tema proposto para debate foi *A Santa Casa da Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no Mundo de Expressão Portuguesa como experiência de investigação*.

Cumprir destacar que todos os elementos da equipa do CEPESE inseridos no projeto *A Santa Casa da Misericórdia de Vila Real. História e Património* participaram no Seminário com temas inéditos, resultantes do trabalho desenvolvido entre 2009 e 2010, e que serão mais um contributo para o conhecimento do papel desempenhado pela Misericórdia de Vila Real em Trás-os-Montes até aos nossos dias, não só sob o ponto de vista social, através das suas valências assistenciais, mas também como elemento representativo e aglutinante da sociedade ao longo dos tempos, visível na organização das festividades da Semana Santa, e como promotora e detentora de um acervo patrimonial notável.

II Seminário Internacional sobre Comendas das Ordens Militares

(Porto, 23 de outubro de 2010)

Realizou-se, no dia 23 de outubro de 2010, na Universidade Lusíada do Porto, o II Seminário Internacional sobre Comendas das Ordens Militares. Este seminário, que se inscreve nas atividades científicas do Grupo de Investigação de Estudos Medievais e do Renascimento do CEPESE, reuniu investigadores de Portugal, Espanha, Itália e Israel, e integra-se no projeto *Comendas das Ordens Militares: perfil nacional e inserção internacional*.

Regional Historical Research

(Porto, 30 de outubro de 2010)

O Seminário *Regional Historical Research* realizou-se na Universidade Lusíada do Porto, no âmbito do projeto *Cuius Regio. An analysis of the cohesive and disruptive forces destining the attachment of groups of persons to and the cohesion within regions as a historical phenomenon*, financiado pela *European Science Foundation*. Fazem parte deste projeto investigadores da Holanda, Estónia, Roménia, Polónia, República Checa, Dinamarca, Espanha e Portugal. Este seminário, que reuniu investigadores oriundos de oito instituições universitárias e de investigação, inscreveu-se nas atividades científicas do Grupo de Investigação de Estudos Medievais e do Renascimento do CEPESE.

Moda Global: contextos criativos e inovadores

(Porto, 11 a 13 de novembro de 2010)

Este Seminário Internacional, organizado no âmbito do projeto de investigação “Valores e sua Influência no Consumo de Moda”, teve lugar nos dias 11, 12 e 13 de novembro de 2010, na Fundação Engenheiro António de Almeida. Nesta Conferência, a moda foi abordada de forma pluridisciplinar, através de quatro temas principais: O Negócio da Moda; Cultura e Moda; Arquitetura, Design, Arte e Moda; A Moda na História e na Literatura.

A ‘New’ NATO?

(Porto, 26 de novembro de 2010)

O CEPESE e a Universidade Lusíada do Porto organizaram uma conferência internacional intitulada “A New NATO?”, com o objetivo de compreender as conclusões da Cimeira de Lisboa, discutindo as consequências do novo Conceito Estratégico da OTAN e as decisões relativas ao seu papel no Afeganistão e nas restantes partes do mundo no futuro próximo, sem perder de vista o relacionamento da Organização com a União Europeia e com a Rússia. Esta conferência, que teve lugar no auditório da Universidade Lusíada do Porto, contou com a participação, entre outros, do almirante Giampaolo Di Paola (presidente do comité militar da OTAN) e do general José Loureiro dos Santos.

Conferência fundadora do European Consortium for Humanities Institutes & Centres (ECHIC)

(Dublin, 23 a 25 de fevereiro de 2011)

O CEPESE, através de Luís Adão da Fonseca, esteve presente na Conferência fundadora do *European Consortium for Humanities Institutes & Centres (ECHIC)*, que decorreu em Dublin, de 23 a 25 de fevereiro de 2011, no Trinity College, na qual participaram instituições e centros de diversas proveniências europeias: Centre for the Humanities (Utrecht), Trinity Long Room Hub (Dublin), Universidade Paris-Diderot (Paris 7), Istituto Italiano di Scienze Umane (Florença), Freiburg Institute for Advanced Studies, Helsinki Collegium for Advanced Studies, Centre for Research in the Arts, Social Sciences and Humanities (Cambridge), Institute for Advanced Studies in the Humanities (Edimburgo), Ljubljana Institute for the Humanities, School of Advanced Studies (Londres), Scuola Superiore di Studi Umanistici (Bolonha), University College (Londres), Centre for Advanced Studies (Nottingham), e o Birkbeck Institute for the Humanities, Birkbeck College (Londres).

O objetivo desta conferência foi a constituição de um fórum centrado nas questões mais relevantes ao nível das Humanidades, nomeadamente a criação de um consórcio de institutos e de centros de investigação europeus dedicados às Humanidades, de que o CEPESE é sócio fundador.

O ECHIC apresenta três vertentes:

- Em nome dos seus membros, dialogar com a European Science Foundation, a União Europeia e outras instituições de relevo sobre questões relativas à investigação em Humanidades;
- Organizar conferências periódicas sobre Humanidades numa instituição-membro que envolva os restantes parceiros e partes interessadas;
- Estabelecer uma rede para benefício mútuo e possível identificação de parceiros para a colaboração na investigação europeia.

Colóquio Internacional de Estudos Medievais

(Goiânia, Brasil, 11 a 13 de abril de 2011)

O Colóquio Internacional de Estudos Medievais, coincidindo com a Primeira Reunião do Grupo de Estudos Medievais e Pesquisa (GEPEM), sob o tema “Entre História e Historiografia” teve lugar em Goiânia (Brasil) de 11 a 13 de abril de 2011. Organizado pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (GO-PUC) e pela Universidade Federal de Goiás, este evento foi patrocinado pela Associação Brasileira de Estudos Medievais (ABREM), reuniu cerca de 300 participantes e contou com cerca de 50 intervenções. A palestra de abertura foi proferida por Paula Pinto Costa, membro do grupo de pesquisa de História Medieval e do Renascimento do CEPESE, e intitulou-se *Historiografia e as Ordens Militares Portuguesas*.

Palácios: tempos e espaços vistos de Tovar

(Lorenza, Lugo, 7 e 8 de maio de 2011)

O Instituto de Estudos Galegos Padre Sarmiento do CSIC de Santiago de Compostela, com o qual o CEPESE tem importantes relações científicas, é a instituição de acolhimento de um projeto de investigação aplicada, intitulado “A Cultura dos Pazos en Galicia: Pazo de Tovar (CULTURPAZ)” aprovado pela “Dirección Xeral de Investigación, Desenvolvemento e Innovación de la Xunta de Galicia - 10SEC606033PR”, que começou em janeiro de 2011. No âmbito das actividades deste projeto foi realizado em Lorenza (Lugo) em 7 e 8 de maio de 2011, um seminário sobre “Palácios: tempos e espaços vistos de Tovar”. Nesta reunião científica, que integrou uma oficina sobre o tema “Cultura de Palácios na Galiza: o Palácio de Tovar (CULTURPAZ)”, estiveram representantes de várias instituições como a Universidade de Santiago de Compostela, Universidade da Corunha, Universidade de Alicante, University College de Dublin, CSIC de Madrid, bem como do CEPESE representado por Maria Cristina Pimenta e Paula Pinto Costa.

Publicações

SARGES, Nazaré; SOUSA, Fernando; MATOS, Maria Izilda; VIEIRA JÚNIOR, António Otaviano; CANCELA, Cristina Donza (orgs.) – *Entre Mares. O Brasil dos Portugueses*. Belém: Paka-Tatu, 2010.

O Brasil e Portugal foram indelevelmente marcados pelos processos migratórios. De ambos os lados do Atlântico estabeleceu-se um fluxo e refluxo de pessoas, que construíram, de diferentes maneiras, múltiplas experiências que devem ser estudadas, nas suas temporalidades próprias e sob a óptica tanto do individual, como do coletivo. Na viragem do século XIX para o século XX, em plena expansão da borracha, o Estado do Pará constituiu-se no terceiro maior local de atração de imigrantes portugueses para o Brasil, que hoje se reflete na presença significativa de sociedades beneficentes, agremiações, equipas desportivas e empresas pertencentes a descendentes desses emigrantes. A presente publicação apresenta trabalhos de investigadores portugueses e brasileiros que se debruçam sobre esta temática, procurando desvendar e compreender a lógica do movimento migratório português nas diferentes temporalidades e dimensões e que se constituiu num dos traços da formação social brasileira.

DIAS, Eurico Gomes – *Olhares sobre o Mercúrio Português (1663-1667)*. Transcrições e Comentários, 2 vols. Lisboa: INCM/CEPESE, 2010.

Esta obra em dois volumes debruça-se sobre o sucessor do primeiro periódico português, conhecido como *Gazeta da Restauração* (1641-1647/1648). Elaborado segundo os moldes editoriais da primeira gazeta portuguesa, o *Mercúrio Português* representa a expressão política nacional no contexto dos últimos anos da Guerra da Restauração. Foi um dos mais ilustres exemplos da incipiente história da imprensa periódica portuguesa, apesar das fortes críticas que sempre

sofreu, constituindo-se como ferramenta de propaganda imprescindível à Casa de Bragança, pelo que se apresenta como uma fonte de informação histórica de elevada importância para este período.

QUEIROZ, Francisco – *A Casa do Terreiro. História da Família Ataíde em Leiria*. Porto: Jorlis Edições e Publicações Lda, 2010.

A família Silva Ataíde da Costa deixou-nos o principal solar setecentista de Leiria e ainda um terreiro, que viria a polarizar as casas de elite da cidade. Neste primeiro de três volumes sobre a Casa do Terreiro, percebe-se quando, como e porquê surge esta família na região de Leiria, qual o seu papel social na cidade ao longo dos séculos XVI e XVII. Através da análise das alianças por casamento e das relações de negócios ou amizade, acabam por ser abordadas quase todas as principais famílias de Leiria nesses dois séculos. Embora possuindo forte carácter genealógico, o conteúdo deste volume aborda questões que se prendem com modos de vida, relações de parentesco, gestão de bens imóveis e pleitos judiciais.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (coord.) – *A encomenda. O artista. A obra*. Porto: CEPESE, 2010.

Este livro é o resultado das comunicações apresentadas por trinta e cinco investigadores portugueses, brasileiros e espanhóis oriundos de onze universidades (vinte e cinco dos quais membros do CEPESE), no decurso do IV Seminário Internacional Luso-Brasileiro, realizado em Bragança no mês de outubro de 2009, inserido no projeto *Artistas e Artífices no Mundo de Expressão Portuguesa*.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (coord.) – *A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias do Mundo de Expressão Portuguesa*. Porto: CEPESE, 2011.

Esta publicação é o resultado da reflexão comum de especialistas portugueses, brasileiros e espanhóis em torno do tema central da Misericórdia de Vila Real e das Misericórdias no Mundo de Expressão Portuguesa, sendo um contributo relevante para o conhecimento destas instituições ao longo dos tempos no seu plano social, designadamente a nível religioso e humanitário, destacando-se também pelo seu património histórico, documental e arquivístico.

MOURATO, António – *João Baptista Ribeiro (1790-1868)*. Porto: CEPESE/Afrontamento, 2011.

Este livro apresenta a vida e a obra de um homem que influenciou profundamente a vida artística do Porto na primeira metade do século XIX. O talento requintado de João Baptista Ribeiro pode ser observado nos seus desenhos, pinturas e gravuras. Foi o primeiro diretor da Academia de Belas Artes e da Academia Politécnica do Porto e fundador do Museu Portuense.

PAVIA, José Francisco (coord.) – *A Política Externa de Angola no Novo Contexto Internacional*. Lisboa: Quid Juris, 2011.

Numa altura em que África está cada vez mais atenta ao processo de globalização económica e social, a análise das suas consequências sobre os diferentes países torna-se extremamente pertinente, sendo Angola, ao nível do continente, um dos exemplos de maior interesse.

Assim, o objetivo desta publicação é perspetivar o posicionamento do Estado angolano enquanto potência emergente em África no contexto da globalização, tentando evidenciar e compreender a visão estratégica de Angola em diversos domínios, e procurando ainda analisar as suas relações com outros Estados lusófonos, incluindo Portugal.

Protocolos

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade da Beira Interior

O CEPESE e a Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade da Beira Interior celebraram, em abril de 2010, um protocolo de colaboração tendo por objetivo a realização de estudos e projetos de investigação em áreas a definir; a organização conjunta de seminários, conferências, colóquios e aulas abertas sobre temas de interesse para ambas as instituições; o intercâmbio de informações estatísticas e de outra natureza; e, sempre que possível, a aceitação por parte do CEPESE de estágios a finalistas dos cursos ministrados pela FCSH UBI, proporcionando, assim, a inserção de recém-licenciados no mercado de trabalho.

Universidade dos Açores

O CEPESE e a Universidade dos Açores celebraram, em julho de 2010, um protocolo de cooperação visando a promoção da participação de professores e investigadores em projetos de responsabilidade conjunta; a incorporação de colaboradores na constituição de grupos de trabalho, favorecendo a colaboração mútua nesta matéria; a prossecução de trabalhos de investigação conjuntos; e a realização de atividades culturais ou sociais de interesse para as duas partes. Ao abrigo deste protocolo, o *VI Seminário sobre Emigração de Portugal para o Brasil* teve lugar, precisamente, na Universidade dos Açores, no *campus* de Angra do Heroísmo.

Instituto de História da Arte – Universidade de Lisboa

O CEPESE e a o Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa celebraram, em setembro de 2010, um protocolo de cooperação visando a cooperação em projetos de investigação considerados relevantes e de interesse comum, e a organização de conferências ou seminários entre outras atividades de divulgação científica ou pedagógica de relevo para ambas as partes.

Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

O CEPESE e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro assinaram, em dezembro de 2010, um protocolo de colaboração com o objetivo de promover o intercâmbio de investigadores entre as duas instituições, com vista à realização de conferências, seminários, debates em áreas relevantes, e a organização de atividades conjuntas.

Universidad de León

O CEPESE e a Universidad de León assinaram, em dezembro de 2010, um protocolo de colaboração com o objetivo de promover o intercâmbio de investigadores entre as duas instituições, com vista à realização de trabalhos de investigação, bem como a organização conjunta de reuniões científicas. Deste protocolo resultou já a realização de um Seminário Internacional e de uma publicação conjunta.

Universitat de Lleida

O CEPESE e a Universitat de Lleida (Catalunha) celebraram, em dezembro de 2010, um protocolo de colaboração com o objetivo de promover e estimular programas de intercâmbio de docentes e investigadores para a participação em conferências e seminários, programas de investigação, troca de informação relevante para os projetos que se encontram em desenvolvimento e para a realização de formações por parte dos seus investigadores.

Projectos em curso

Envelhecimento e Saúde em Portugal. Políticas e práticas

O envelhecimento populacional é hoje reconhecidamente uma questão global. Este projeto, coordenado por Teresa Rodrigues, tem como objetivo a relação entre o estado de saúde da população portuguesa e o aumento dos seus níveis educacionais nas próximas décadas, avaliando o alcance e implicações deste correlacionamento, através do cruzamento de técnicas de análise demográfica e econométrica, que possibilitem uma visão sistémica do fenómeno, de modo a sustentar a tomada de decisão no âmbito das políticas públicas de saúde. Este projeto pretende analisar, no contexto do processo de envelhecimento, a problemática subjacente à relação existente entre o *status* da saúde e o crescimento expectável dos níveis educacionais da população portuguesa, abrindo um debate público sobre as suas implicações futuras no âmbito das políticas sociais e, especificamente, da saúde.

Bragança na época contemporânea (1820-2012)

Encontra-se a ser desenvolvido o projeto *Bragança na Época Contemporânea (1820-2012)*, coordenado por Fernando de Sousa e Alexandre Rodrigues, o qual se propõe analisar a evolução administrativa e as estruturas demográficas, económicas, sociais e culturais daquela cidade, assim como a realidade política, o património e as transformações do espaço urbano, desde a revolução liberal de 1820 até ao presente. Apesar dos trabalhos até agora produzidos sobre a história da cidade de Bragança, a verdade é que, até ao momento, não existe uma História de Bragança que, de forma consequente,

sistemática e rigorosa dê conta da evolução do seu passado, no âmbito de uma história nacional e urbana mais rica, mais complexa, mais problematizante, que faça uma leitura histórica e dê conta da sua originalidade e autenticidade, no domínio da história política, das instituições administrativas, das estruturas demográficas, sociais e económicas, das suas elites, das múltiplas funções exercidas pela cidade, das relações cidade/campo, da evolução, renovação e construção do seu espaço urbano.

Bragança e Zamora a Património Mundial?

Este projeto, sob a coordenação de Luís Alexandre Rodrigues e Fernando de Sousa, apoiado pela Câmara Municipal de Bragança e pelo Ayuntamiento de Zamora, tem como objetivo a realização de um estudo que analise a viabilidade e as possibilidades de sucesso de um processo conjunto de candidatura para a inscrição daquelas duas cidades ou da região transfronteiriça na Lista do Património Mundial da UNESCO. A delimitação de fronteiras entre Espanha e Portugal contribuiu para ilustrar alguns dos factos mais relevantes na sua história. Terá ela existido, na realidade, sob o ponto de vista histórico-cultural, entre Zamora e Bragança? Provavelmente não. Estaremos perante uma realidade supra-fronteiriça, uma forma de povoamento/relacionamento entre gentes que sentem pertencer a um mesmo território? Para além do património arquitetónico e monumental, importa também estudar a possibilidade de estarmos perante um património intangível susceptível de classificação pela UNESCO, e que constituirá certamente um dos desafios a explorar no estudo de viabilidade.

A Economia da Corrupção em Portugal

Coordenado por Cristina de Abreu, este projeto de investigação insere-se no âmbito da parceria CEPESE/Polícia Judiciária. Trata-se de um projeto interdisciplinar, cujos membros da equipa de investigação provêm de diferentes áreas científicas – Economia, Direito, História, Administração Pública, Sociologia e Investigação Criminal – com o objetivo de analisar o fenómeno da economia da corrupção na sociedade portuguesa contemporânea. O projeto visa, como objetivo último, a criação de um modelo eclético, incorporando variáveis económicas, jurídico-legais, sociológicas e políticas, a partir de uma hipótese de trabalho: a corrupção, enquanto fenómeno endémico à sociedade portuguesa, tenderá a auto-perpetuar-se, emergindo simultaneamente como variável endógena e exógena num contexto sistémico de análise?

As Relações Políticas, Diplomáticas e Económicas de Portugal com a Rússia (1779-1834)

Sob a coordenação de Fernando de Sousa e apoiado pela Real Companhia Velha, este projeto visa estudar as relações políticas, diplomáticas e económicas de Portugal com a Rússia, desde o início do estabelecimento das relações diplomáticas entre os dois países até à instauração definitiva do liberalismo em Portugal (1779-1834), um período durante o qual a Real Companhia Velha desempenhou um importante papel na abertura das relações económicas entre as duas nações, no estabelecimento da Casa Portuguesa em São Petersburgo e na nomeação do primeiro cônsul português na Rússia. No âmbito deste projeto, que terminará em 2011, encontra-se em publicação *A Rússia de Catarina a Grande vista pelos portugueses (1779-1781)*, que integra um manuscrito inédito da maior importância para a história do império russo, e está em preparação a obra *A Rússia, Portugal e a Real Companhia Velha (1756-1834)*. Pretende-se ainda organizar um Seminário Internacional sobre as relações Portugal-Rússia na viragem do século XVIII para o século XIX.

Valores e sua Influência no Consumo de Moda

O projeto “Valores e sua influência no consumo de moda”, coordenado por Isabel Cantista, pretende investigar as repercussões dos valores e das mentalidades no consumo de moda, numa perspetiva europeia, procurando ainda estabelecer uma análise comparativa entre os países do mundo ocidental e os BRIC (Brasil, Rússia, Índia e China).

Nobreza Medieval Hispânica: séculos VIII-XVI

Este projeto, coordenado por José Augusto Sotto Mayor Pizarro, visa a elaboração de um banco de dados que permita conhecer as relações entre o Norte de Portugal e a Galiza a partir dos respetivos grupos nobiliárquicos, durante a Idade Média (sécs. VIII-XVI). O banco de dados terá três vertentes: fontes publicadas; bibliografia e catálogo prosopográfico e genealógico. No âmbito deste projeto, iniciado em 2008 e que terá uma primeira fase de três anos, será organizado um congresso internacional sobre “A Nobreza Medieval Hispânica”, com a publicação das respetivas atas e de um *Dicionário Biográfico da Nobreza Galego-Portuguesa Medieval*.

A emigração de Portugal para o Brasil. Dinâmicas Demográficas e Discurso Político

Trata-se de um projeto de Investigação que irá dar continuidade ao projeto *A Emigração do Norte de Portugal para o Brasil*, que uma equipa do CEPESE, financiada pela FCT e coordenada por Fernando de Sousa, em conjunto com dezenas

de investigadores portugueses e brasileiros, tem vindo a desenvolver nos últimos anos, e cujos objetivos passam pela construção de uma base de dados que integrará os registos individuais dos emigrantes portugueses para o Brasil, e que conta já com mais de 300 mil registos individuais, complementada com a legislação portuguesa e brasileira relativa à emigração/imigração entre 1835 e 1947; os arquivos e fundos documentais existentes em Portugal e no Brasil, relativos à emigração portuguesa para este país; os estudos que forem desenvolvidos no âmbito deste tema, em formato digital; e um inventário exaustivo das fontes e bibliografia para o estudo da emigração.

Comendas das Ordens Militares: Perfil Nacional e Inserção Internacional

O objetivo deste projeto, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia e coordenado por Luís Adão da Fonseca, é estudar as comendas das Ordens Militares, nomeadamente, as Comendas de Noudar, da Ordem de Avis, e de Vera Cruz de Marmelar, da Ordem do Hospital, no contexto nacional e internacional, enfatizando a sua conceção de fronteira e de projeção em diferentes espaços políticos.

Portugal – Uma Nova Era Energética? Energia e Ambiente como Vetores de Transformação das Relações Internacionais no Século XXI

Este novo projeto, apoiado pelo Ministério da Defesa Nacional e coordenado por Teresa Rodrigues, pretende caracterizar as possíveis evoluções distintas da envolvente geoeconómica e geopolítica nas regiões potencialmente fornecedoras de petróleo e gás natural a Portugal, no horizonte temporal até 2025; avaliar as questões de segurança de abastecimento energético de Portugal tendo em conta os principais riscos decorrentes do ponto anterior; e proceder a um exercício de cenarização sobre possíveis estratégias de segurança energética nacional sob três ângulos: países fornecedores, alianças empresariais e opções tecnológicas.

Emigração Portuguesa e Italiana para o Brasil nos séculos XIX e XX. Aspetos Demográficos e Sociais

Este projeto, coordenado por Fernando de Sousa, resulta do convénio entre a Fundação para a Ciência e a Tecnologia e o *Consiglio Nazionale delle Ricerche*, contando com a colaboração de investigadores do *Istituto di Ricerche sulla Popolazione e le Politiche Sociali*, e tem por objetivo estabelecer uma análise comparativa dos contingentes migratórios e da legislação relativa a este tema produzida em cada país, entre 1876 e 1974.

Artistas e Artífices no Mundo de Expressão Portuguesa (séculos XVI a XIX)

Na sequência do projeto *Artistas e Artífices do Norte de Portugal (séculos XII-XX)*, que resultou na publicação de vários trabalhos, incluindo um *Dicionário de Artistas e Artífices do Norte de Portugal*, que apresenta um levantamento exaustivo dos artistas que exerceram a sua atividade no Norte de Portugal, este novo projeto, coordenado por Natália Marinho Ferreira-Alves, propõe-se alargar o âmbito geográfico, passando a abarcar não só outras regiões de Portugal, mas incluir também o Brasil e outros Estados da América Latina, como a Argentina e o Uruguai.

A Santa Casa da Misericórdia de Vila Real. História e Património

Trata-se de um novo projeto, coordenado por Fernando de Sousa e Natália Marinho Ferreira-Alves, que pretende dar a conhecer o relevante papel que a Misericórdia de Vila Real tem desempenhado desde a sua fundação, em 1528, no plano social e humanitário, e chamar a atenção para o seu importante património histórico, documental e artístico, no vasto contexto da importância que as Misericórdias tiveram aos mais diversos níveis, no plano nacional e no mundo de expressão portuguesa.

Os Presidentes do Parlamento Português (1821-2013)

Coordenado por Fernando de Sousa e Conceição Meireles Pereira, este projecto encontra-se a decorrer no grupo de investigação dedicado à história política e institucional do Portugal Contemporâneo. Tem como principal objetivo o estudo biográfico dos indivíduos que presidiram às diversas câmaras do Parlamento português, desde a institucionalização do regime parlamentar em Portugal, em 1821, até à atualidade, dando a conhecer a sua atividade política mais relevante, bem como os grandes temas e questões em debate no Parlamento Português, ao longo dos tempos.

Os Paços do Concelho do Porto (1820-2010)

Este projeto, coordenado por Fernando de Sousa e Joaquim Jaime Ferreira-Alves, resulta do protocolo estabelecido entre o CEPESE e a Câmara Municipal do Porto, e visa apresentar a história dos vários edifícios que serviram como Paços do Concelho do Porto, desde a instauração do Liberalismo em Portugal, em 1820, até ao presente, as razões que explicam

a sua construção e localização, a sua caracterização arquitetónica e artística, e a análise dos acontecimentos históricos que tiveram os Paços do Concelho do Porto como palco privilegiado.

Sociedade portuguesa e doenças do envelhecimento

O objetivo deste projeto coordenado por Carlos Amaral Dias é contribuir para o desenvolvimento de um Plano Nacional de Alzheimer que ainda está em falta em Portugal. Tal plano exige a prossecução de uma investigação científica no contexto da realidade da sociedade portuguesa a partir do ponto de vista das políticas sociais, custos económicos, acesso a medicamentos, diversidade de terapias, apoio psicológico de prestadores de cuidados, intervenção precoce, mudança cultural e relações entre os direitos da saúde e da informação democrática para a saúde.

A actividade dos mestres da Escola de Ferreirim desde os inícios da década de 40 até finais da década de 70 do século XVIII

Sob a responsabilidade de Carla Sofia Queirós – Programa Ciência – FCT (Pós-doutoramento), este projecto pretende estudar a actividade de diversos artistas importantes da região de Entre-Douro e Minho e a sua mobilidade interna, particularmente durante a segunda metade do século XVIII.

Artistas e encomendantes do noroeste de Portugal nos séculos XVII e XVIII – dos centros de produção à mobilidade transfronteiriça

A cargo de Paula Cristina Machado Cardona (investigadora a tempo integral) este projeto irá analisar o intercâmbio entre o Norte de Portugal e a Galiza, uma realidade comprovada pela existência de um grande número de artistas dos dois lados da fronteira, seguindo os caminhos de peregrinação para Santiago de Compostela.

Invariantes culturais en el estudio de la escultura de la eurrregión Galicia-Norte de Portugal durante la Edad Moderna. Préstamos, influencias e intercambios

Este projeto está a ser desenvolvido por Marica López Calderón (doutorada em História da Arte – Universidade de Santiago de Compostela – Bolsa Fulbright), no âmbito do protocolo de cooperação científica entre o CEPESE e a Universidade de Santiago de Compostela, numa primeira fase, de 1 de setembro de 2010 a 29 de fevereiro de 2012, sendo uma investigação da maior importância para o conhecimento da realidade artística de ambos os países, designadamente da Galiza e do Norte de Portugal.

O estudo da talha desenvolvida no século XIX no Porto e sua influência na talha do Rio de Janeiro no mesmo período

Trata-se de um projeto que está a ser desenvolvido por Cybele Vidal Neto Fernandes (professora da Escola de Belas Artes da UFRJ), no âmbito do protocolo de cooperação científica entre o CEPESE e a Universidade Federal do Rio de Janeiro (Escola de Belas Artes), de 1 de maio de 2011 a 30 de abril de 2012, período em que a referida investigadora pretende efetuar pesquisas no âmbito do seu pós-doutoramento, sendo um trabalho relevante que irá viabilizar uma análise científica consistente da realidade artística de Portugal e Brasil, designadamente na área da talha.

As Ordens Terceiras Franciscanas no Norte de Portugal

Coordenado por Natália Marinho Ferreira-Alves, este projeto pretende estudar a importância das Ordens Terceiras Franciscanas como promotoras de uma atividade artística, quase sempre notável, associada à construção de estruturas próprias para a sua organização (capela ou igreja, casa do despacho e hospital), apoiando igualmente de forma significativa as Ordens Primeiras, às quais estão ligadas.

Cuius Regio (EUROCORE) *An analysis of the cohesive and disruptive forces destined the attachment of groups of persons to and the cohesion within regions as a historical phenomenon*

Em 2010, foi aprovado pela Fundação Europeia da Ciência o projeto *EUROCORE Cuius Regio – an analysis of the cohesive and disruptive forces destined the attachment of groups of persons to and the cohesion within regions as a historical phenomenon (CURE)*. Com a participação de investigadores da República Checa, Dinamarca, Estónia, Holanda, Polónia, Portugal, Roménia e Espanha, a participação portuguesa é coordenada por Luís Adão da Fonseca.

Este projeto, com uma duração de três anos, visa sintetizar a análise histórica de um grupo considerável de regiões que representam uma variedade morfológica, tipológica e histórica de entidades territoriais, permitindo a comparação da dinâmica de coesão e de rutura de regiões ao longo de um período de cerca de nove séculos. As regiões estudadas são:

Gueders-Baixo Reno, Portugal (como “região” Ibérica), Livónia, Transilvânia, Silesia-Lusatia superior, Boémia-Luxemburgo, Hainaut e o território fronteiriço Germano-Dinamarquês.

Ao abrigo deste projeto têm sido desenvolvidas várias atividades. Os investigadores portugueses organizaram dois seminários no Porto (30 de outubro de 2010 e 23 de março de 2011) e participaram em dois *workshops* (Tallinn, 19-20 de setembro de 2010 e Groningen, 25-27 de agosto de 2011). Ao mesmo tempo (13 de maio de 2011), no Instituto de Estudios Gallegos “Padre Sarmiento” (CSIC de Santiago de Compostela), os investigadores da Galiza, em colaboração com o grupo português, tiveram uma reunião com o objetivo de esclarecer os vários aspetos da coesão e rutura entre a região da Galiza e Norte de Portugal.

No recente seminário realizado em Groningen, o grupo português, em colaboração com investigadores de outros países, apresentou dois documentos conjuntos: *As Ordens Militares entre a territorialização e a periferia (séculos XIV-XVI). Uma análise comparativa da evolução histórica Portuguesa e Dinamarquesa e O papel das cidades nas regiões da Alta Lusatia e Portugal sob o domínio dos Habsburgos no início da Época Moderna e sua imagem na historiografia municipal.*

O CEPESE no âmbito da COST ACTION IS1005 (Medieval Europe. Medieval Cultures and Technological Resources [Medioevo Europeo])

Esta ação foi aprovada pelo COST (Committee of Senior Officials) em dezembro de 2010 insere-se no *COST Domain - Individuals, Societies, Cultures & Health (ISCH)*, disponível em http://www.cost.esf.org/domains_actions/ischi/Actions/IS1005. A duração prevista para esta ação é de 2011.03.31 a 2015.03.30. A organização conta com a participação de dezasseis países (Alemanha, Bulgária, Espanha, Finlândia, França, Grécia, Holanda, Islândia, Israel, Itália, Malta, Noruega, Polónia, Portugal, Reino Unido e Suíça).

O seu principal objetivo é a criação de um Centro Virtual de Estudos Medievais, através do qual serão fornecidas informações provenientes de manuscritos digitalizados, listas de autenticidade de autores medievais e uma biblioteca de textos medievais. O grupo de investigação português, constituído por oito investigadores do CEPESE, tem o apoio da FCT e é coordenado por Maria Cristina Pimenta, membro da comissão de gestão desta ação COST. A primeira reunião desta comissão de gestão teve lugar em Bruxelas (31 de março de 2011). A segunda reunião está agendada para Heidelberg (Alemanha), a 5 de novembro de 2011, altura em que também haverá o primeiro encontro dos grupos de trabalho.

AZULEJAR – Conservação de Revestimentos Azulejares em Fachadas

A existência de uma tradição nacional no que se refere à utilização de azulejos para acabamento de exteriores está patente no número de edifícios que apresentam este material. Este projeto, dirigido pela Universidade de Aveiro tem a participação do CEPESE. A sua coordenação está a cargo de Ana Velosa e visa a caracterização de elementos de fachada de diferentes edifícios a necessitarem de ações de conservação, envolvendo o seu contexto histórico, tendo em atenção os procedimentos de produção, a sua composição e os fatores de degradação dos azulejos, além de procurar ainda caracterizar as ações de conservação já postas em prática, verificando o seu impacto, quer nos azulejos, quer no próprio edifício.

LANDYNN – Alterações de Uso e Ocupação do Solo em Portugal Continental: Caracterização, Forças Motrizes e Cenários Futuros

Os objetivos deste projeto, coordenado por Mário Caetano, passam por fornecer uma imagem fidedigna das alterações de uso e ocupação do solo; identificar e compreender as principais forças motrizes dessas alterações e construir os principais cenários dessas alterações até 2040; e usar essa informação para o estudo da procura de energia e das emissões e remoções de gases com efeito de estufa. Trata-se de um projeto liderado pelo Instituto Geográfico Português, de que o CEPESE é entidade participante.

SIHER – Processos de preenchimento sedimentar e evolução holocénica do sistema lagunar da Ria Formosa

Coordenado por Tomasz Boski, da Universidade do Algarve, este projeto que conta com a participação do CEPESE, pretende analisar os processos físicos e geológicos no sistema lagunar da Ria Formosa, resultantes das alterações climáticas naturais, durante a transição do último glacial para interglacial, às quais se adicionam os efeitos da atividade antrópica, contribuindo para a produção de previsões mais realistas sobre a evolução costeira. Trata-se de um projeto com um cariz profundamente interdisciplinar, recorrendo a análises conjuntas de dados provenientes da História, da Geologia, da Geomorfologia, da Micropaleontologia, da Palinologia, da Sedimentologia e da Geoquímica.

Projectos de investigação de curta duração acolhidos pelo CEPES

O Programa iconográfico dos azulejos portugueses do Convento de São Francisco, Salvador

A investigadora brasileira Sílvia Barbosa Guimarães Borges (bolseira da Capes – doutoranda em História e Crítica da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro), de 1 de maio a 31 de agosto de 2010, e ao abrigo do protocolo de cooperação científica assinado entre o CEPES e a Universidade Federal do Rio de Janeiro, desenvolveu diversas actividades a nível de pesquisa bibliográfica, imagética e arquivística, no âmbito da sua tese de doutoramento.

El grabado como referente para la mariología y los ciclos hagiográficos en la Edad Moderna. Fuentes y programas en el mundo portugués

A investigadora espanhola Carmen López Calderón (licenciada pela Universidade de Santiago de Compostela, com Diploma de Estudios Avanzados), de 1 de setembro a 31 de dezembro de 2010, e ao abrigo do protocolo de cooperação científica estabelecido entre o CEPES e a Universidade de Santiago de Compostela, efetuou diversas visitas de estudo em Portugal, tendo procedido igualmente a pesquisas de vária índole no âmbito da sua tese de doutoramento.

La escalera monumental en el ambito galaico-portugués

A investigadora espanhola Miriam Elena Cortés López (licenciada pela Universidade de Santiago de Compostela, com Diploma de Estudios Avanzados), de 1 de setembro a 31 de dezembro de 2010, e ao abrigo do protocolo de cooperação científica firmado entre o CEPES e a Universidade de Santiago de Compostela, efetuou pesquisas no âmbito da sua tese de doutoramento tendo procedido, para esse efeito, a levantamentos bibliográficos, arquivísticos e iconográficos durante as visitas de estudo em Portugal, que possibilitarão as comparações que pretende levar a cabo no seu trabalho de investigação.

Relaciones artísticas entre a escultura de Galicia y Norte de Portugal

José M. López Vázquez (professor do Departamento de Historia del Arte da Universidad de Santiago de Compostela), de 1 a 30 de abril de 2011, e ao abrigo do protocolo de cooperação científica assinado entre o CEPES e a Universidade de Santiago de Compostela, efetuou pesquisas no Norte de Portugal no âmbito do seu projeto de investigação.

Las Quintas en Portugal y su relación con la arquitectura rural de Extremadura (España)

O investigador espanhol José Maldonado Escribano (professor do Departamento de Arte y Ciencias del Territorio, da Universidad de Extremadura), de 22 de junho a 23 de julho de 2011, e ao abrigo do protocolo de cooperação científica estabelecido entre o CEPES e a Universidad da Extremadura, procedeu a uma busca bibliográfica relacionada com a temática em estudo, tendo efectuado igualmente diversas visitas de estudo no Norte de Portugal, região de grande riqueza patrimonial na vertente das casas nobres, e que se revelaram da maior importância para o desenvolvimento do seu plano de trabalho.

Provas Académicas de Associados do CEPES

Dissertações de mestrado

Eva Sofia Trindade Dias – *Memórias do Antigo Mosteiro do Couto de Cucujães na Época Moderna: Artistas e Obras (Séculos XVII a XIX)*. Dissertação de mestrado em História da Arte Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, defendida em novembro de 2010.

Sofia Nunes Vechina – *Património Artístico Religioso. Metodologias para uma inventariação contextualizada. O caso de Ovar*. Dissertação de mestrado em História da Arte Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, defendida em novembro de 2010.

Teses de doutoramento

Maria Leonor Barbosa Soares – *José Rodrigues. Traduções do ser apaziguando o tempo. Vertentes e modos de um percurso*. Tese de doutoramento no Ramo de Conhecimento em História da Arte Portuguesa, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto e defendida em julho de 2010.

Ana Cristina Correia de Sousa – *Tytolo da prata (...), do arame, estanho e ferro (...), latam cobre e cousas meudas... Objectos litúrgicos em Portugal (1478-1571)*.

Tese de doutoramento em História da Arte em Portugal, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto e defendida em novembro de 2010.

Maria Adelina de Azevedo Piloto – *O Concelho de Vila do Conde e o Brasil – Emigração e Retorno (1865-1913)*.

Estas provas, no âmbito do Curso de Doutoramento em História, realizaram-se no dia 16 de fevereiro de 2011, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, tendo a investigadora do CEPESE sido aprovada por unanimidade. O júri, presidido pelo professor doutor Luís Miguel Duarte, era ainda constituído pelos professores doutores Joaquim da Costa Leite, da Universidade de Aveiro, Carlota Maria Fernandes dos Santos, da Universidade do Minho (arguentes), Jorge Fernandes Alves, Gaspar Martins Pereira e Maria da Conceição Meireles Pereira (orientadora), da FLUP. A referida tese foi elaborada no âmbito do projeto de investigação do CEPESE *A Emigração de Portugal para o Brasil*.

Diogo Teixeira Guedes Ferreira – *A emigração a partir do distrito do Porto para o Brasil. Dos finais da Primeira Guerra Mundial à Grande Crise Capitalista (1918-1931)*.

Estas provas, no Ramo de Conhecimento em História, realizaram-se na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, no dia 12 de maio de 2011, tendo o investigador do CEPESE sido aprovado com distinção, por unanimidade. O júri, presidido pelo professor doutor Luís Miguel Duarte, era ainda constituído pelos professores doutores Joaquim da Costa Leite, da Universidade de Aveiro, e Carlota Maria Fernandes dos Santos, da Universidade do Minho (arguentes), e por Jorge Fernandes Alves, Gaspar Manuel Martins Pereira e Maria da Conceição Meireles Pereira (orientadora), da FLUP. A referida tese inscreve-se no projeto de investigação do CEPESE *A Emigração de Portugal para o Brasil*.

Outras Notícias

Acolhimento de bolseiros de doutoramento e pós-doutoramento

Durante 2010, o CEPESE funcionou como unidade de acolhimento de vários bolseiros de investigação da FCT (doutoramento e pós-doutoramento):

Doutoramento

André Pereira Matos, orientado pela professora doutora Teresa Cierco
 Diogo Teixeira Ferreira, orientado pela professora doutora Conceição Meireles Pereira
 Inês Almeida D. Sobral de Campos, orientada pela professora doutora Teresa Rodrigues
 Joana Castro Pereira, orientada pela professora doutora Teresa Rodrigues
 João Filipe Pereira Gonçalves, orientado pela professora doutora Teresa Rodrigues
 João Paulo Martins Ferreira, orientado pelo professor doutor José Augusto Pizarro
 Lília Paula Teixeira Ribeiro, orientada pela professora doutora Lúcia Rosas
 Maria Alexandra S. Lage Dixo de Sousa, orientada pela professora doutora Lúcia Rosas
 Mário Raul de Sousa Cunha, orientado pela professora doutora Lúcia Rosas
 Nuno Miguel Resende Jorge Mendes, orientado pela professora doutora Lúcia Rosas
 Paulo Bruno Rodrigues Ferreira, orientado pelos professores doutores Sérgio Campos Matos e Conceição Meireles Pereira
 Paulo Jorge Ribeiro A. Amorim, orientado pelo professor doutor Fernando de Sousa
 Poliana Monteiro Barreiro, orientada pelas professoras doutoras Paula Pinto Costa e Cristina Pimenta

Pós-Doutoramento

Ana Margarida Portela Domingues
 António Maria Falcão Pestana de Vasconcelos
 Carla Sofia Queirós
 Marta Braga de Matos

Estágios de doutoramento e pós-doutoramento de alunos estrangeiros

O CEPESE acolheu, em 2010, o doutorando italiano Giovanni Battista Tedesco cuja investigação se centrou no arquiteto *Nicolau Nasoni*, no âmbito do seu doutoramento em História da Arte, orientado pelos professores Jaime Ferreira-Alves e Lúcia Rosas, investigadores do CEPESE.

Também em 2010, foram acolhidos três estudantes de doutoramento espanhóis, Carmen López Calderón, com o trabalho *El grabado como referente para la mariologia y los ciclos hagiográficos en la Edad Moderna, Fuentes y programas en el mundo português* (orientada pela professora Natália Marinho Ferreira-Alves); Miriam Elena Cortés López, com *La escalera monumental en el ámbito galaico-portugués* (orientada pela professora Natália Marinho Ferreira-Alves); e Virginia Martin, com *Televisión Española y la Transición Democrática: Comunicación Política y Promoción del Cambio Social durante la Etapa del Consenso (1976-1979)* (orientada pelo professor Fernando de Sousa).

Finalmente, Sílvia Barbosa Guimarães Borges, doutoranda em História e Crítica da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, desenvolveu a sua investigação, sob a orientação da professora Natália Marinho Ferreira-Alves, em torno do *Programa iconográfico dos azulejos portugueses do Convento de São Francisco, Salvador*.

No que se refere a pós-doutorandos, o CEPESE acolheu, no ano transacto, três investigadores de pós-doutoramento espanhóis: Pablo Otero Maseda, que desenvolveu o seu pós-doutoramento na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, na área da História Medieval, sobre o estudo das relações entre a nobreza do Norte de Portugal e da Galiza, orientado pelo professor José Augusto de Sotto Mayor Pizarro; Inês Calderón Medina, que estuda as relações da nobreza portuguesa e castelhana no século XIII, sob a orientação do mesmo professor; e Marica López Calderón, que desenvolve um trabalho acerca das *Invariantes culturales en el estudio de la escultura de la eorregión Galicia-Norte de Portugal durante la Edad Moderna. Préstamos, influencias e intercâmbios*, orientada pela professora Natália Marinho Ferreira-Alves.

O CEPESE na European Reference Index for the Humanities (ERIH)

Recentemente, o *European Reference Index for the Humanities (ERIH)*, uma lista de referência de revistas científicas académicas organizada pela European Science Foundation, publicou as listas ERIH 2011, partindo da revisão das listas de 2007-2008.

No elenco das publicações da área de História estão incluídas duas às quais o CEPESE está associado. A revista *População e Sociedade*, publicada anualmente pelo CEPESE, encontra-se classificada como “national european publication with a recognised scholarly significance among researchers in the respective research domains” e encontra-se disponível em <<http://www.cepese.pt/portal/investigacao/publicacoes/tt-populacao-e-sociedade>>. Por sua vez, o *e-Journal of Portuguese History*, uma publicação eletrónica conjunta da Universidade do Porto e da Brown University, da qual, desde 2011, o CEPESE é uma instituição patrocinadora, está classificada como “international publication with significant visibility and influence in the various research domains in different countries” <http://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/>.

Conferência Anual do CEPESE

No dia 12 de março de 2011, teve lugar no auditório da Biblioteca da Universidade Lusíada do Porto, a Conferência Anual do CEPESE que reuniu grande parte dos investigadores do Centro, bem como os membros da sua Comissão de Aconselhamento Científico. Os trabalhos iniciaram-se com uma palestra realizada pelo professor doutor Jean-Pierre Poussou, intitulada *La lutte pour la suprémacie maritime aux XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles entre les Provinces-Unies, l'Angleterre et la France, et ses conséquences économiques*.

Os coordenadores dos grupos de investigação fizeram a apresentação do resultado das actividades efetuadas no ano transacto bem como das previstas para o ano em curso. Com mais esta sessão, gerou-se o debate com os elementos da Comissão de Aconselhamento, os quais apresentaram o seu parecer e sugestões sobre o funcionamento, actividades e iniciativas do Centro após a apresentação do plano geral das actividades do CEPESE pelo coordenador da Unidade de Investigação, Fernando de Sousa. Intervieram, os professores doutores Luís Adão da Fonseca (presidente do Conselho Científico do CEPESE) e Manuel Nazareth (presidente da Assembleia Geral).

Rede Emigração Europa do Sul / América do Sul

O CEPESE encontra-se a preparar a criação de uma rede de investigação dedicada ao estudo da emigração entre os países da Europa meridional e da América do Sul, que reunirá diversos centros de investigação e instituições de ensino superior daqueles países. Esta rede pretende dinamizar estudos conjuntos sobre este fenómeno, de modo a permitir uma perspetiva mais abrangente sobre a questão dos fluxos migratórios transcontinentais.

CEPESE Digital

Encontra-se já a funcionar o portal CEPESE Digital (www.cepese.pt), uma plataforma on-line, intuitiva e facilmente acessível, com várias funcionalidades ao serviço dos nossos associados. Das diversas valências oferecidas por esta plataforma, destaca-se o Centro de Documentação Digital, que reúne já várias publicações editadas pelo CEPESE em formato pdf, e que se pretende que venha a abarcar a totalidade das obras editadas pelo Centro. Está ainda disponível um calendário de eventos, onde se assinalam as principais atividades desenvolvidas pelo CEPESE, diversas bases de dados, uma secção de notícias, e vários documentos úteis, tais como o regulamento interno, estatutos e relatórios de atividades.

É nossa intenção que o CEPESE Digital se torne uma plataforma de comunicação entre os associados do CEPESE, e entre estes e o exterior, permitindo-lhes apresentar os resultados da sua investigação (incluindo ficheiros áudio e vídeo), trocar impressões com outros colegas ou disponibilizar contactos, entre muitas outras possibilidades. Neste sentido, foram enviados a todos os associados os dados de acesso à página pessoal, existindo já a possibilidade de inserir uma série de dados, tais como contactos, produtividade e currículos.

CEPESE no Facebook

O CEPESE já está presente na maior rede social do mundo. Todos os utilizadores do Facebook, associados do CEPESE ou não, podem aderir à nossa página. Para tal, basta clicar no link respetivo na página principal do portal CEPESE Digital, ou fazer uma pesquisa no Facebook por CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade. Em breve, a página do CEPESE no Facebook será enriquecida com fotografias, eventos e tópicos de discussão.

Programa de Estágios Profissionais

Ao abrigo do Programa de Estágios Profissionais do Instituto do Emprego e Formação Profissional, e a exemplo do que tem sido feito nos últimos anos, o CEPESE acolheu, desde agosto de 2010, Joana Martins (licenciada em Línguas e Relações Internacionais e mestranda em Relações Internacionais). Deste programa resultou já a contratação, a tempo integral, de três colaboradores do CEPESE, Ricardo Rocha, Bruno Rodrigues e Nuno Matias.

Semana da Ciência e da Tecnologia 2010

Entre os dias 22 e 27 de novembro, no âmbito da Semana da Ciência e da Tecnologia, uma iniciativa do Programa Ciência Viva promovida pela Agência Nacional para a Cultura Científica e Tecnológica, o CEPESE acolheu pequenos grupos de discentes universitários, numa ação que visou dar a conhecer a atividade desenvolvida por um centro de investigação em ciências sociais e humanas e sensibilizar os jovens para a investigação. Além das sessões de apresentação do CEPESE, foram oferecidas a todos os estudantes publicações editadas por este Centro.

Prémio Anual das Pontificie Accademie in Mariologia 2010

O Dicastério da Cúria Romana, Pontificio Consiglio della Cultura, que coordena a actividade das Academias Pontifícias, com sede na Via della Conciliazione, nº 5 – Roma, presidido pelo Mons. Gianfranco Ravasi, galardoou com o prémio anual das *Pontificie Accademie in Mariologia 2010* (Pontificia Accademia Mariana Internationalis, presidida pelo professor doutor Vincenzo Battaglia, ofm, e Pontificia Accademia dell' Immacolata) a tese de doutoramento do professor doutor Luís Alberto Casimiro, no Ramo do Conhecimento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, subordinada ao tema *A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa (1500-1550). Análise geométrica, iconográfica e significado iconológico*. A tese, em dois volumes, teve como orientador científico o professor doutor Fausto Sanches Martins, CSsR, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, e foi aprovada, por unanimidade, em provas públicas realizadas no dia 30 de março de 2005.

O prémio foi entregue pelo Secretário de Estado, Sua Eminência o Cardeal Tarcisio Bertone, durante uma sessão pública das Academias Pontifícias que decorreu no dia 16 de dezembro de 2010, na Aula Magna do Pontificio Consiglio della Cultura.

Cursos de Pós-graduação

Joaquim Jaime B. Ferreira-Alves e Natália Marinho Ferreira-Alves, professores catedráticos da Universidade do Porto e investigadores do CEPESE, participaram, a convite do Curso de Pós-Graduação da Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na *Segunda Semana Portugal-Brasil* (6 a 10 de dezembro de 2010), tendo o primeiro ministrado um ciclo de cinco palestras subordinado ao tema *Do Palatium ao Castelo/do Castelo ao Palácio. A arquitectura ao serviço da imagem do poder*, e a segunda um ciclo de igual número de palestras sobre *A Arte da Talha e a Cenografia Sacra*.

Cursos Livres

Manuel Engrácia Antunes, conservador de Museus da Câmara Municipal do Porto e investigador do CEPESE, ministrou dois cursos livres: um, composto de cinco sessões, subordinado ao tema *Artes Decorativas*, na Casa Museu Guerra Junqueiro, Departamento de Museus e Património Cultural da Câmara Municipal do Porto (outubro-novembro de 2010); outro, de quatro sessões, intitulado *Museus e Profissões*, na Casa Tait, Departamento de Museus e Património Cultural da Câmara Municipal do Porto (maio-julho de 2011).

Coordenação de Iniciativas Científicas

Manuel Joaquim Moreira da Rocha, professor auxiliar da Faculdade de Letras do Porto e investigador do CEPESE, foi o responsável científico pela organização do Seminário *Centros Históricos – Passado e Presente* (Departamento de Ciências e Técnicas do Património – FLUP, 10-13 de março de 2010), bem como da coordenação científica de *O Porto, O Mar e as Artes* (Universidade de Verão – Universidade do Porto, 12 a 15 de julho de 2010) e da coordenação científica de *A Água: Arquiteturas, Representações e Simbologias* (Universidade de Verão – Universidade do Porto, 19 a 22 de julho de 2010).

Maria de Fátima Eusébio, coordenadora do Departamento dos Bens Culturais da Diocese de Viseu e investigadora do CEPESE, foi comissária científica da exposição *Os Brilhos do Invisível. A arte na realização sacerdotal*, que teve lugar no Seminário Maior de Viseu, de 24 de abril a 31 de julho de 2010, sendo também responsável pela organização do VI Encontro Cultural de São Cristóvão de Lafões – Igreja e República, subordinado ao tema *Mito(s) e História(s)*, que se realizou no Mosteiro de São Cristóvão de Lafões, nos dias 7 e 8 de maio de 2010.

População e Sociedade – Objectivos e Perfil

A revista *População e Sociedade*, editada pelo CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, em cujo *site* todos os volumes estão disponíveis online (<http://cepese.up.pt>), publica-se desde 1995 e observa uma periodicidade anual.

População e Sociedade é uma revista de História e Ciências Sociais afins, assumindo como objetivo principal a publicação de textos inéditos, de nível académico, nacionais e estrangeiros, em cinco línguas (português, inglês, espanhol, francês e italiano). Ainda, e em consonância com os propósitos da missão científica do CEPESE e sua Unidade de I&D, esta revista pretende criar um espaço de divulgação e debate relativos à produção dos seus investigadores, bem como das suas atividades e publicações.

Indexada nos sistemas internacionais de avaliação de periódicos científicos (ERIH, LATINDEX), esta revista pratica a arbitragem científica sob regime de anonimato, à qual submete todos os artigos a incluir na *Secção Temática* e na *Varia*, para as quais aceita colaborações nas condições referidas.

Instruções para os autores

- a. A revista *População e Sociedade* aceita artigos inéditos que podem ser apresentados em língua estrangeira quando se trata da língua materna dos seus autores (castelhano, inglês, francês e italiano). Sendo uma revista com arbitragem científica, a publicação dos trabalhos, após apreciação da sua Direcção, está dependente dos pareceres de dois especialistas externos e/ou internos.
- b. Cada artigo deverá ter a dimensão máxima de 60 000 caracteres (espaços incluídos), espaçamento de 1,5, letra Times New Roman corpo 12, margens 2,5 (superior e inferior) e 3 (esquerda e direita), exceptuando ilustrações, quadros e gráficos, estes sempre em tons de cinzento.
- c. Os quadros e gráficos devem ser elaborados, a preto de branco, em formato *Microsoft Word* e *Excel*, respetivamente, e não em formato de imagem. Devem ser enviados em ficheiros separados do texto, embora este deva conter a indicação do local da sua inserção.
- d. Os mapas e ilustrações devem ser enviados em formato de imagem (tiff, jpeg, com 300dpis), em ficheiros separados do texto, embora este deva conter a indicação do local da sua inserção.
- e. Os quadros, gráficos, mapas e figuras devem estar identificados por ordem numérica (exemplos: Gráfico n.º 1; Mapa n.º 3) seguidos de travessão e do título dos mesmos. Por baixo deve ser indicada a fonte em letra corpo 10.
- f. Quando as transcrições são extensas (superior a 3 linhas de texto) devem ser apresentadas sob a forma de citação recuada (letra corpo 11).
- g. Cada artigo do *dossier* temático deve ser acompanhado de uma imagem alusiva ao tema do respetivo

- artigo, em tamanho A4, vertical, preferivelmente a preto e branco, para servir de separador, enviada em formato de imagem (tiff, jpeg, com resolução proporcional à dimensão).
- h. O artigo deverá ser enviado para o endereço eletrónico revista@cepese.pt.
- i. Cada artigo deve ser acompanhado do título em inglês, de dois resumos, um na língua original e outro em inglês, entre 800 a 1000 caracteres (espaços incluídos) cada um, 5 palavras-chave (também na língua original e inglês) e identificação do autor (nome, instituição, e-mail, últimas publicações).
- j. As notas de rodapé devem ser identificadas por ordem numérica, sem ultrapassar 5 linhas.
- k. As provas tipográficas dos artigos serão enviadas aos autores, sempre que possível, por correio eletrónico, para revisão, com fixação de prazo; se este não for cumprido, subentende-se que os autores prescindem dessa revisão.
- l. A cada autor serão oferecidos dois exemplares da revista *População e Sociedade* em que se encontra publicado o seu artigo, cedendo à revista o direito de publicação em suporte papel e online.
- m. As opiniões expressas são da exclusiva responsabilidade dos autores.
- n. Quaisquer imagens reproduzidas nos artigos são da responsabilidade do autor que deverá assegurar previamente a devida autorização.
- o. Visando-se a uniformidade nos princípios de citação documental e bibliográfica, deverão ser seguidos pelos autores os critérios que se apresentam.

Crítérios de citação documental e bibliográfica

- a. Nas notas de rodapé, as citações e referências de autores e obras (monografias e artigos de publicações periódicas ou de obras colectivas) deverão referir o apelido do autor, em maiúsculas, o ano de publicação da obra e a página ou páginas a que a citação se reporta. Se houver menções a mais de um título do mesmo autor no mesmo ano, elas serão identificadas por uma letra minúscula a seguir à data. Quando o número de autores for superior a três, deve indicar-se o nome do primeiro seguido da indicação *et al* e quando se tratar de dois autores os seus nomes devem estar separados por ponto e vírgula (normas também aplicáveis à bibliografia). São exemplos:
- SANTOS, 2006a: 75-76.
LOUSADA *et al*, 2006: 104.
(Todas as citações em nota deverão seguir este critério, excluindo-se, assim, menções como: *op. cit.*; *ob.cit.*; *idem*; *ibidem*).
- b. As citações de documentos deverão integrar todos os elementos necessários a uma rigorosa identificação da espécie. É exemplo:
- ANTT – *Chancelaria de D. João I*, livro 1, fol. 3v.
- c. Na bibliografia, os livros devem ser citados consoante os exemplos:
- SOUSA, Fernando de, 2006a – *A Real Companhia Velha. Companhia Geral da Agricultura das Vinhas do Alto Douro (1756-2006)*. Porto: CEPESE.
SOUSA, Fernando de, 2006b – *História da Indústria das Sedas em Trás-os-Montes*. Porto: Edições Afrontamento.
- d. Na bibliografia, os artigos em publicações periódicas devem ser citados consoante o exemplo:
- WILLIAMS, Andrew, 2004 – “The state after the new world order: liberal dreams and harsh realities”. *População e Sociedade*. Porto: CEPESE/Edições Afrontamento, n.º 11, p. 27-42.
- e. Na bibliografia, os artigos em obras colectivas devem ser citados consoante o exemplo:
- MENEZES, Lená Medeiros de, 2006 – “Os processos de expulsão como fontes para a História da

Imigração Portuguesa no Rio de Janeiro (1907-1930)" in MARTINS, Ismélia Lima; SOUSA, Fernando de (orgs.) – *Portugueses no Brasil: migrantes em dois atos*. Niterói, RJ: Muiraquitã, p. 86-117.

f. Na bibliografia eletrónica devem seguir-se os critérios atrás referidos (autor, data título, quando existam) seguidos do sítio onde está disponível na Internet e data de consulta entre parênteses retos, como é exemplo o seguinte artigo de publicação em série eletrónica:

WRIGHT, Robert E., 2000 – "Women and Finance in the Early National U. S.". *Essays in History*, 42. Disponível em: <<http://etext.virginia.edu/journals/EH/EH42/Wright42.html>> [consult. 15 de Abr. 2009].

População e Sociedade – Aims and Scope

The journal *População e Sociedade*, published by CEPESE – Centre for the Study of Population, Economy and Society, which displays all volumes available online on its website (<http://cepese.up.pt>), was founded in 1995 and has been published since then on an annual basis.

População e Sociedade is a scientific journal about History and related Social Sciences, having as main goal the publication of original papers of academic level, both Portuguese and foreigner, in five languages (Portuguese, English, Spanish, French and Italian). Furthermore, and following the principles of the scientific mission of CEPESE and its R&D Unit, this journal aims at creating a promotion and debate space for its researchers, as well as its activities and publications.

Indexed in the international systems of assessment of scientific journals (ERIH, LATINDEX), this magazine carries out a process of anonymous scientific peer review to which all articles to be included in *Secção Temática* and *Variá*, are submitted. Contributions under the mentioned conditions are accepted.

Instructions for the authors

- a. The journal *População e Sociedade* accepts original articles that can be submitted in foreign languages when written in the mother tongue of their authors (Spanish, English, French and Italian). As this is a journal with scientific refereeing, the publication of works, first screened by the board of directors, depends on the opinion of two internal and/or external experts.
- b. Each article must have the maximum size of 60 000 characters (spaces included), 1.5 spacing, Times New Roman Font, size 12, margins 2,5 (up/down) and 3 (right/left), except for images, tables and graphics, always with a grey shading.
- c. Tables and graphics must be drawn up, respectively, in *Microsoft Word* and *Excel* format and not in image format. They must be sent in files separated from the text, without forgetting to mention the exact place where they must be inserted.
- d. Maps and images must be sent in image format (tiff, jpeg, with 300 dpis), in files separated from the text. Once again, reference should be made to the exact place where they are to be inserted.
- e. Tables, graphics and images must be numbered (Examples: Graphic nr. 1; Image nr. 3) followed by dash and their titles. Underneath, do not forget to indicate the source in font size 10.
- f. When the transcriptions are long (more than 3 lines of text) must be submitted in the form of indented quote (font size 11).
- g. Each article of the thematic dossier should be accompanied by an image depicting the theme of the paper, A4 size, vertical, preferably in black and white, to serve as a separator, sent in an image format (tiff, jpeg, with resolution proportional to its size).

- h. The article must be sent to the following email: revista@cepese.pt
- i. Each article must include its title in English, two abstracts, one in the original language and another one in English, 800/1000 characters (spaces included) each, 5 keywords (also in the mother tongue and in English) and the identification of the author (name, institution, email address, last publications).
- j. Footnotes must be numbered and should not exceed 5 lines.
- k. Proof sheets of the articles will be sent back to the authors, whenever possible, by email for revision with a deadline; if this deadline is not fulfilled it is understood that authors waive that proof-reading.
- l. Two copies of the journal *População e Sociedade* will be offered to each author, assigning to the magazine the copyright both in paper and online.
- m. The contents of the articles are of the full responsibility of the authors.
- n. Any image reproduced in the articles is of the responsibility of the author who, beforehand, must ensure its due authorization.
- o. In order to keep the consistency of the principles of documentary and bibliographic reference the following criteria must be followed by the authors.

Documentary and bibliographic reference principles

- a. Footnotes, quotes and references to authors and works (monographs and articles of periodic publications or collective works) must include the surname of the author, in uppercase, year of the publication of the work and page or pages when the reference can be found. If there is more than one reference to a title of the same author in the same year, they should be identified by a lowercase following the date. When the number of authors is more than three, one must write the name of the first, followed by *et al* and when there are two authors their names must be separated by a semicolon (rules applicable to bibliography). For example: SANTOS, 2006a: 75-76. LOUSADA *et al*, 2006: 104.
(All references in footnote must follow this criteria, excluding notes such as: *op. cit.*; *ob.cit.*; *idem*; *Ibidem*).
- b. Quoting of documents must include all necessary elements for a thorough identification of the source. For example:
ANTT – *Chancelaria de D. João I*, livro 1, fol. 3v.
- c. In the bibliography section, the books must be referred as follows:
SOUSA, Fernando de, 2006a – *A Real Companhia Velha. Companhia Geral da Agricultura das Vinhas do Alto Douro (1756-2006)*. Porto: CEPESE.
SOUSA, Fernando de, 2006b – *História da Indústria das Sedas em Trás-os-Montes*. Porto: Edições Afrontamento.
- d. In the bibliography section, articles on periodic publications must be quoted as in the following example:
WILLIAMS, Andrew, 2004 – “The state after the new world order: liberal dreams and harsh realities”. *População e Sociedade*. Porto: CEPESE/Edições Afrontamento, n.º 11, p. 27-42.
- e. In the bibliography section, articles in collective works must be quoted according to this example:
MENEZES, Lená Medeiros de, 2006 – “Os processos de expulsão como fontes para a História da Imigração Portuguesa no Rio de Janeiro (1907-1930)” in MARTINS, Isménia Lima; SOUSA, Fernando de (orgs.) – *Portugueses no Brasil: migrantes em dois atos*. Niterói, RJ: Muiraquitã, p. 86-117.
- f. In electronic bibliography the above-mentioned criteria must be followed (author, date, title, whenever possible), followed by the website where it is available on the internet and date of research between brackets, as exemplified in the following article of electronic publication:
WRIGHT, Robert E., 2000 – “Women and Finance in the Early National U. S.”. *Essays in History*, 42. Available in: <<http://etext.virginia.edu/journals/EH/EH42/Wright42.html>> [accessed on 15th April 2009].

Referees 2009, 2010, 2011

Amadeu Carvalho Homem – Universidade de Coimbra
 Ana Alexandre Fernandes – Universidade Nova de Lisboa
 Ana Cristina Correia de Sousa – Universidade Lusófona do Porto
 Ana Goy Diz – Universidade de Santiago de Compostela
 Ana Monteiro – Universidade do Porto
 Anna Maria Monteiro de Carvalho – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
 António Marques Bessa – Universidade Técnica de Lisboa
 Armando Luís de Carvalho Homem – Universidade do Porto
 Cármen Amado Mendes – Universidade de Coimbra
 Carolina Montoro – Universidade de Navarra
 Cristina Pimenta – CEPESE (Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade)
 Elvira Mea – Universidade do Porto
 Eugénio de Ávila Lins – Universidade Federal da Bahia
 Fernanda Olival – Universidade de Évora
 Fernando de Sousa – Universidade do Porto, Universidade Lusíada
 Gaspar Martins Pereira – Universidade do Porto
 Graça Morais – Universidade de Évora
 Helena Cruz Coelho – Universidade de Coimbra
 Helena Madureira – Universidade do Porto
 Isabel Tiago de Oliveira – Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa
 João Cosme – Universidade de Lisboa
 João Peixoto – Universidade Técnica de Lisboa
 Joaquim Jaime B. Ferreira-Alves – Universidade do Porto
 Jorge Arroiteia – Universidade de Aveiro
 José Alberto Gomes Machado – Universidade de Évora
 José Marques – Universidade do Porto
 Juan Monterroso Montero – Universidade de Santiago de Compostela
 Lorenzo López Trigal – Universidade de León
 Lúcia Rosas – Universidade do Porto
 Luís A. de Oliveira Ramos – Universidade do Porto
 Luís Adão da Fonseca – Universidade do Porto, Universidade Lusíada
 Luís Alexandre Rodrigues – Universidade do Porto
 Luís Casimiro – Universidade do Porto
 Luís Nuno Rodrigues – Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa
 Mafalda Soares da Cunha – Universidade de Évora
 Manuel Loff – Universidade do Porto
 Maria Clara Loureiro Borges Paulino – Universidade do Porto
 Maria Cristina Sousa Gomes – Universidade de Aveiro
 Maria de Fátima Nunes – Universidade de Évora
 Maria del Cármen Folgar de la Calle – Universidade de Santiago de Compostela
 Maria Isabel João – Universidade Aberta
 Maria José Goulão – Universidade do Porto
 Maria José Santos – Universidade de Coimbra
 Maria Leonor Soares – Universidade do Porto

Maria Manuela Tavares Ribeiro – Universidade de Coimbra
Maria Ortelinda Barros Gonçalves – Universidade Portucalense
Marta Lobo – Universidade do Minho
Nuno Vassallo e Silva – Museu Calouste Gulbenkian
Paula Pinto Costa – Universidade do Porto
Paula Virgínia de Azevedo Bessa – Universidade do Minho
Regina Anacleto – Universidade de Coimbra
Rui Cunha Martins – Universidade de Coimbra
Vítor Serrão – Universidade de Lisboa

Catálogo das publicações do Cepese



População e Sociedade

(Revista do CEPESE)
18 números publicados
(10, 11 e 12 esgotados)



Colecção Economia e Sociedade

A Indústria das Sedas em Trás-os-Montes (1835-1870)
Fernando de Sousa
CEPESE, Ed. COSMOS
2001
esgotado



A População Portuguesa no Século XIX
Teresa Rodrigues
CEPESE, Edições Afrontamento
2004



História da População Portuguesa
Teresa Rodrigues (coord.)
CEPESE, Edições Afrontamento
2008



A Emigração na Freguesia de Santo André da Campeã (1848-1900)
Celeste Castro
CEPESE, Edições Afrontamento
2010



Colecção Militarium Ordinum Analecta (últimos números)

A Comunidade Feminina da Ordem de Santiago: A Comenda de Santos em finais do século XV e no século XVI
Joel Silva Ferreira Mata
CEPESE, Fundação Eng. António de Almeida
2007



História das Inútils Cavalarias de Cristo, Santiago e Avis
Paula Pinto Costa (coord.)
CEPESE, Fundação Eng. António de Almeida
2008



Comendas das Ordens Militares na Idade Média
Luís Adão da Fonseca
CEPESE
2009



Colecção Os Portugueses no Mundo

A Comunidade Lusitana em Joanesburgo
Paulo Bessa
CEPESE, Fronteira do Caos
2009



Migrações e Desenvolvimento
Mária Ortelinda Barros Gonçalves
CEPESE, Fronteira do Caos
2009



A Emigração Portuguesa para o Brasil e as Origens da Agência Abreu (1840)
Fernando de Sousa (coord.)
CEPESE, Fronteira do Caos
2009
esgotado



As Relações Portugal-Brasil no século XX
Fernando de Sousa; Paula Santos;
Paulo Amorim (coord.)
CEPESE, Fronteira do Caos
2010



Laços de Sangue. Privilégios e Intolerância à Imigração Portuguesa no Brasil.
José Sacchetta Ramos Mendes
CEPESE, Fronteira do Caos
2010



Colecção Economia e Instituições
A Economia da Corrupção nas Sociedades Desenvolvidas Contemporâneas
Cristina de Abreu (coord.)
CEPESE, Fronteira do Caos
2011



Relações Portugal-Espanha
Relações Portugal-Espanha: Cooperação e Identidade
Conceição Meireles Pereira (coord.)
CEPESE, FRAH
2000
esgotado



Relações Portugal-Espanha: Uma História paralela, um destino comum?
Conceição Meireles Pereira (coord.)
CEPESE, FRAH
2002
esgotado



Relações Portugal-Espanha: O Vale do Douro no Âmbito das Regiões Europeias
Conceição Meireles Pereira (coord.)
CEPESE, Edições Afrontamento
2006



Migrações Ibéricas: Memória e Processos de Desenvolvimento
Polígonos, Revista de Geografia, n.º 20
CEPESE, Universidades de León, Salamanca e Valladolid
2010



Douro e Real Companhia Velha
Os Arquivos do Vinho em Gaia e Porto
Fernando de Sousa (coord.)
CEPESE
2000
esgotado



Os Arquivos da Vinha e do Vinho no Douro
Fernando de Sousa (coord.)
CEPESE, Edições Afrontamento
2003
esgotado



O Vinho do Porto em Gaia & Companhia
Fernando de Sousa (coord.)
CEPESE, Edições Afrontamento
2005



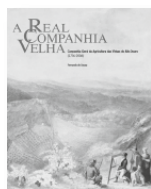
A Companhia e as Relações Económicas de Portugal com o Brasil, a Inglaterra e a Rússia
Fernando de Sousa (coord.)
CEPESE, Edições Afrontamento
2008



O Arquivo da Companhia Geral da Agricultura das Vinhas do Alto Douro - Real Companhia Velha
Fernando de Sousa (coord.)
CEPESE
2003



O Património Cultural da Real Companhia Velha
Fernando de Sousa (coord.)
CEPESE
2004



A Real Companhia Velha. Companhia Geral da Agricultura das Vinhas do Alto Douro (1756-2006)
Fernando de Sousa (coord.)
CEPESE
2006



O Brasil, o Douro e a Real Companhia Velha
Fernando de Sousa e Conceição Pereira
CEPESE
2008



Arte e Património
Artistas e Artífices e a sua Mobilidade no Mundo de Expressão Portuguesa
Nátália Marinho Ferreira-Alves (coord.)
CEPESE
2005



O Património Histórico-Cultural da região de Bragança-Zamora
Luís Alexandre Rodrigues (coord.)
CEPESE, Edições Afrontamento
2005
esgotado



Francisco José Resende (1825-1893)
António Mourato
CEPESE, Edições Afrontamento
2007



Artistas e Artífices no Mundo de Expressão Portuguesa
Nátália Marinho Ferreira-Alves (coord.)
CEPESE
2008



Dicionário de Artistas e Artífices do Norte de Portugal
Nátália Marinho Ferreira-Alves (coord.)
CEPESE
2008



Espólio Fotográfico Português
Fernando de Sousa (coord.)
CEPESE
2008



O Património Cultural da região de Bragança-Zamora
Fernando de Sousa (coord.)
CEPESE, Associação Ibérica dos Municípios Ribeirinhos do Douro
2008
esgotado



Os Franciscanos no Mundo Português: Artistas e Obras I
Natália Marinho Ferreira-Alves (coord.)
CEPESE
2009
Esgotado



A Encomenda. O Artista. A Obra
Natália Marinho Ferreira-Alves (coord.)
CEPESE
2010



A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no Mundo de Expressão Portuguesa
Natália Marinho Ferreira-Alves (coord.)
CEPESE
2011



João Baptista Ribeiro, 1790-1868
António Mourato
CEPESE, Edições Afrontamento
2011



Emigração Portuguesa para o Brasil
Portugueses no Brasil: Migrantes em dois atos
Ismênia de Lima Martins e Fernando de Sousa (org.)
CEPESE, FAPERJ
2006



A Emigração Portuguesa para o Brasil
Fernando de Sousa; Ismênia Martins; Conceição Meireles (coord.)
CEPESE, Edições Afrontamento
2007



Deslocamentos & Histórias: Os Portugueses
Izilda Matos; Fernando de Sousa; Alexandre Hecker (org.)
CEPESE, EDUSC
2008



Os Novos Descobridores
Fernando de Sousa e Conceição Meireles Pereira (org.)
CEPESE
2008



Nas duas Margens: Os Portugueses no Brasil
Fernando de Sousa; Ismênia Martins; Izilda Matos (org.)
CEPESE, Edições Afrontamento
2009



Entre Mares. O Brasil dos portugueses
Fernando de Sousa; Nazaré Sarges; Izilda Matos; Otaviano Vieira; Cristina Cancela (org.)
CEPESE, Editora Paka. Tatu
2010



Um Passaporte para a Terra Prometida

Fernando de Sousa,
Ismênia Martins, Lená Menezes,
Izilda Matos, Nazaré Sarges,
Susana Silva (coord.)
CEPESE, Fronteira do Caos
2011



Magrebe, Islamismo e a Relação Energética de Portugal

Catarina Mendes Leal
CEPESE, Tribuna da História
2011



Relações Internacionais

Dicionário de Relações Internacionais

(2.ª edição)
Fernando de Sousa (dir.)
CEPESE, Edições Afrontamento
2008



Publicações autónomas

Estudos e Ensaios em

Homenagem a Eurico Figueiredo

Isabel Babo Lança (coord.)
CEPESE, Edições Afrontamento
2005
esgotado



Desafios da Democratização no Mundo Global

Maria Raquel Freire (coord.)
CEPESE, Edições Afrontamento
2004
esgotado



História da Indústria das Sedas em Trás-os-Montes

Fernando de Sousa
CEPESE, Edições Afrontamento
2006



A Instituição de Asilo na União Europeia

Teresa Cierco
CEPESE, Almedina
2010



Os Presidentes da Câmara Municipal do Porto (1822-2009)

Fernando de Sousa (coord.),
2 vols.
CEPESE
2009



A Política Externa de Angola no Novo Contexto Internacional

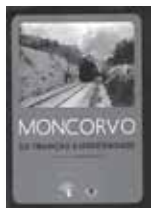
José Francisco Pavia (coord.)
CEPESE, Quid Juris?
2011



Ibéria: Quinhentos/Quatrocentos. Duas décadas de Cátedra.

Homenagem a Luís Adão da Fonseca

Armado Luis de Carvalho Homem; José Augusto Pizarro; Paula Pinto Costa (ed.)
CEPESE, Livraria Civilização
2009



*Moncorvo. Da Tradição
à Modernidade*
Fernando de Sousa (coord.)
CEPESE, Edições Afrontamento
2009



*Olhares sobre o Mercurio
Portuguez, 1663-1667*
2 vols.
Eurico Gomes Dias
Imprensa Nacional -
Casa da Moeda, CEPESE
2010



*A Santa Casa da Misericórdia de
Vila Real. História e Património*
Fernando de Sousa,
Natália Marinho Ferreira-Alves
(coord.)
CEPESE
2011



*Governação de Organizações
Públicas em Portugal:
A Emergência de Modelos
Diferenciados*
Carlos Rodrigues
CEPESE, Edições Pedagogo
2011

SÓCIOS FUNDADORES, SÓCIOS COLETIVOS E PATRONOS DE HONRA DO CEPESE

Sócios Fundadores

Universidade do Porto

Fundação Eng. António de Almeida



Sócios Coletivos

Banco Espírito Santo

CESPU – Cooperativa de Ensino Superior, Politécnico e Universitário

ISMT – Instituto Superior Miguel Torga

ISVOUGA – Instituto Superior de Entre Douro e Vouga

Mota Engil, SGPS

Real Companhia Velha

UNISLA

Universidade Lusíada do Porto

Universidade Lusófona do Porto



Patronos de Honra

Agência Abreu

Câmara Municipal de Bragança

Câmara Municipal de V. N. Gaia

Câmara Municipal do Porto

Carnady – Comércio Internacional

Cordeiros Galeria

Douro Azul

Vicaima



Colaboraram neste número

Ana Cristina Correia de Sousa
Cybele Vidal Neto Fernandes
David Ferreira
Diana Gonçalves dos Santos
Fernanda Daniel
Marcelo Almeida Oliveira
Maria Berthilde Moura Filha
Sónia Gomes Pereira
Susana Matos Abreu
Teresa Leonor Magalhães do Vale