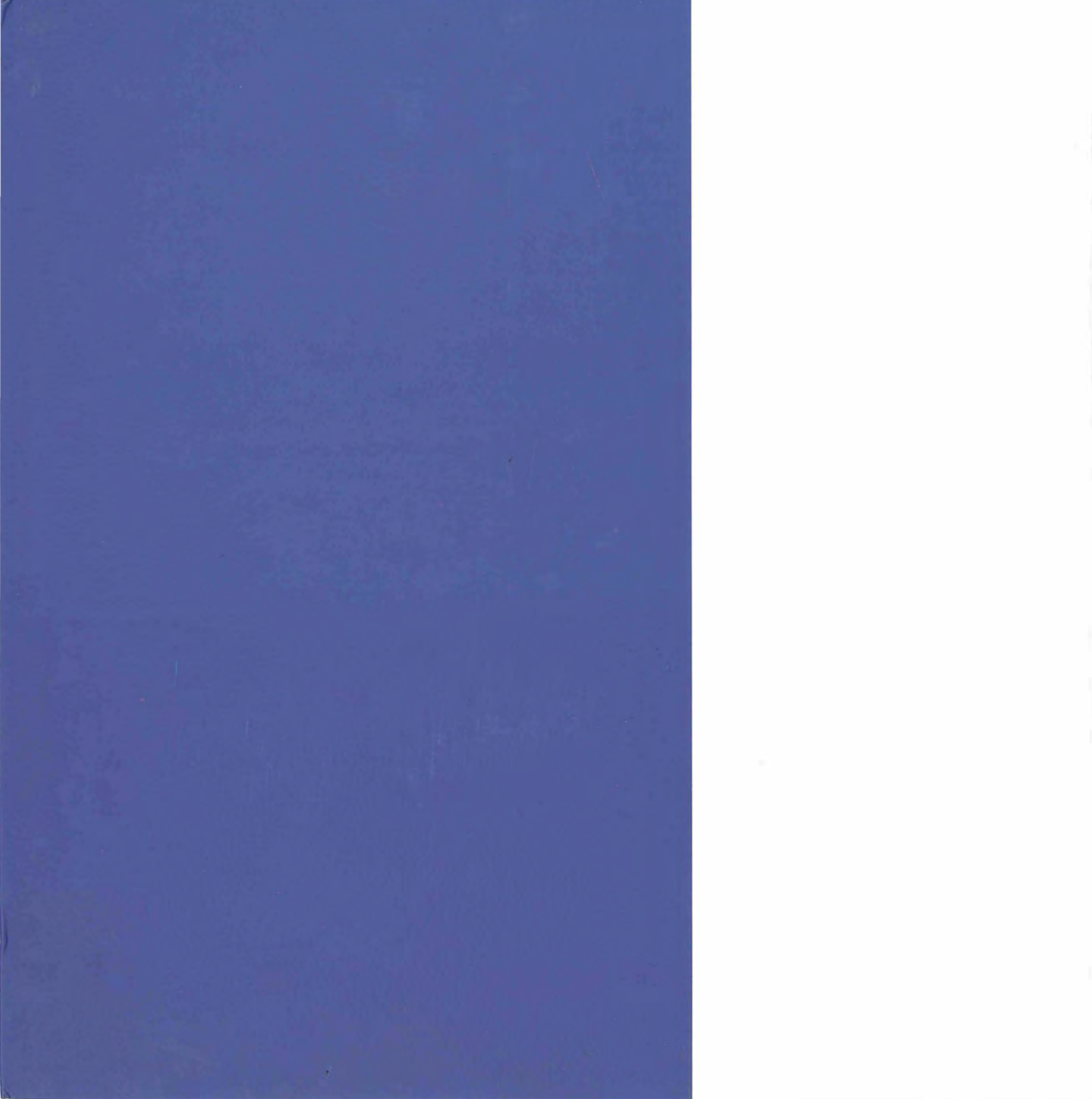


CAMINHOS DO ORIENTE

GUIA DO AZULEJO

L U Í S A A R R U D A



CAMINHO DO ORIENTE

G U I A D O ◉ A Z U L E J O ◉



CAMINHO DO ORIENTE

GUIA DO AZULEJO

TEXTOS DE LUÍSA ARRUDA

GUIAS DO CAMINHO DO ORIENTE

COORDENAÇÃO GERAL

José Sarmento de Matos

GUIA HISTÓRICO

(2 Volumes)

José Sarmento de Matos

Jorge Ferreira Paulo

GUIA DO AZULEJO

Luísa Arruda

GUIA DO PATRIMÓNIO INDUSTRIAL

Deolinda Folgado

Jorge Custódio

GUIA DO OLHAR

Ricardo Martins

Diane Gazeau

Paulo Pascoal

Dulce Fernandes

LEVANTAMENTO FOTOGRÁFICO

António Sacchetti

DIRECÇÃO GRÁFICA

José Teófilo Duarte

REVISÃO

Fernando Milheiro

PAGINAÇÃO ELECTRÓNICA

Fernanda Quendera

@ DESTA EDIÇÃO

Livros Horizonte, 1998

SELECÇÕES DE COR

Policor

IMPRESSÃO

Printer

ISBN

972-24-1042-3

DEPÓSITO LEGAL

128443/98

Outubro 1998

OUTROS CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Teresa Campos Coelho - Págs. 32, 33, 34, 35, 36

Luísa Arruda - Pág. 37

IPM - Instituto Português de Fotografia - Págs. 56, 61, 62, 63, 65,

66, 67, 68, 69

BNL - Luís Pavão - Págs. 50, 84, 85

CAMINHO DO ORIENTE

G U I A D O A Z U L E J O

L U Í S A A R R U D A







o decurso do programa Caminho do Oriente, com este livro já em fase final de produção, uma pequena contrariedade pôs em relevo a justeza de alguns dos pressupostos que lhe estiveram na base. Aconteceu que numa obra de um prédio, em Santa Apolónia, o seu responsável não hesitou em substituir o velho revestimento de azulejos de finais do século passado, de facto em muito mau estado e com grandes falhas, por um acabadinho de fazer, no propósito louvável de contribuir para a renovação profunda em curso em toda a zona oriental. Quando tal procedimento foi detectado o dano era já irreversível e o novo revestimento, que mantém curiosamente as mesmas tonalidades azuladas, já subia pelas paredes numa interessante afirmação do apego profundo do gosto da cidade por essa prática colorida e cheia de reflexos que tanto a embeleza e individualiza. É claro que não se trata de saber de culpas, se de tal se pode falar, mas sim constatar-se que, apesar desse gosto atávico pelos azulejos, a produção mais recente, da segunda metade do século XIX e deste século, que tanto alegria o prospecto urbano e enriquece por vezes de efeitos inesperados alguma pobreza da própria arquitectura, não ascendeu ainda para a generalidade das pessoas à categoria de objecto de culto patrimonial, vendo-se tratado com o à-vontade de qualquer utensílio caseiro que quando está velho se deita fora. Se o azulejo anterior ao século XIX, que esse tempo também tanto maltratou, se vê hoje alçado a peça de museu — aliás com notável casa própria no percurso do Caminho do Oriente —, e é já comumente olhado como uma das práticas artísticas em que melhor se retrata o sentido genuíno de uma sensibilidade específica, já o mesmo não se passa com a restante produção azulejar, vista ainda pela maioria na sua vertente exclusivamente utilitária. Justifica-se, por isso, uma atenção redobrada para que essa múltipla variedade de efeitos estéticos que nos preenchem os parâmetros do olhar seja dotada de referências mais sólidas para a sua compreensão. Por exemplo, é indispensável ter em conta que entre o azulejo do século XIX e o anterior existe uma revolução tecnológica no tratamento industrial do produto final, permitindo a sua utilização sistemática no exterior com garantias de durabilidade, facto que por si só altera por completo quer o desenho dos padrões, de cariz mais arquitectónico, quer o efeito global pretendido. Ou seja, o azulejo de fachada tem uma lógica própria que merece uma especial atenção pois é, de facto, uma das referências incontornáveis em qualquer leitura do panorama construído da cidade.

Esta preocupação de fundo, que o citado contratempo veio inesperadamente iluminar de um sentido mais premente, aliada à excepcional riqueza em azulejos de todos os tempos já anteriormente detectado na zona oriental de Lisboa, levou os responsáveis pelo Caminho do Oriente a optarem pelo seu tratamento autonomizado no conjunto

dos Guias patrimoniais a realizar. Ao mesmo tempo, julgou-se também indispensável dar igual tratamento às diversas componentes desse património, inserindo-o num todo homogéneo que não esquecesse também os factores de produção, as fábricas ou os artesãos, na maioria dos casos inominados, que foram contribuindo modesta e teimosamente para a imagem da cidade que nós, afinal de contas, gostamos de ter.

A escolha de Luísa Arruda para materializar esses propósitos surgiu, assim, de forma natural. Por um lado a sua formação específica, simultaneamente científica e artística, era a garantia de uma correcta interpretação dos pressupostos desejados; e, por outro, era conhecida a sua preocupação ampla face ao património azulejar visto como um todo, bem como uma especial sensibilidade para entender a dinâmica do azulejo de fachada na caracterização de uma arquitectura, tudo inserido num processo de produção que tem, naturalmente, os seus protagonistas: sejam oficinas ou fábricas, com matrizes de gosto bem diferenciáveis, sejam artistas individuais que dão o toque pessoal a uma actividade desde há muito condicionada à partida pelas regras rígidas do fabrico em série.

Quanto ao resultado do seu trabalho, competirá ao leitor dar o veredicto final, já que o autor destas linhas se sente também parte interessada. No entanto, não deverá deixar de se realçar quer a atenção posta na definição de cada conjunto de azulejos, desde os mais antigos aos mais recentes, discutindo-se referências e autorias e não se hesitando em emitir opiniões próprias, quer, ainda, a recolha de fontes iconográficas que, numa ilimitada amplitude, ligam com a maior naturalidade Rafael à mais corriqueira imagem *naïf*, quer, sobretudo, o levantamento de algumas indústrias produtoras, de que a Fábrica Roseira, sediada no Caminho do Oriente e agente de primeira grandeza neste particular processo económico e histórico, se revela um paradigma e, a partir de agora, uma achega de monta para se consciencializar a dinâmica social e cultural desse mesmo processo.

Inserido, assim, no conjunto mais vasto dos Guias do Caminho do Oriente, este *Guia do Azulejo* constitui-se como um dos pilares da tarefa essencial que o Programa Caminho do Oriente se propôs: reintegrar na cidade uma zona imensa dramaticamente abandonada, seja através do apoio à sua recuperação física, seja do conhecimento do seu passado e das várias lógicas — urbanas ou rurais, laicas ou religiosas, de lazer ou industriais —, que determinaram a sua especificidade no âmbito global de uma só cidade.

Lisboa, 19 de Julho de 1998

José Sarmento de Matos



Guia do Azulejo resulta de uma longa investigação feita no Caminho do Oriente, passeio que se propõe ao leitor desde o Largo do Museu Militar ao Convento de Marvila. Este texto que recorre à palavra e à imagem é complementar dos Guias do Caminho do Oriente que remeterão para o *Guia do Azulejo* quando de azulejos se tratar. Inversamente o leitor procurará nos outros guias a informação histórica e patrimonial detalhada sobre cada zona, edifício e personalidades que habitaram ou promoveram a zona oriental de Lisboa.

Propomos uma visita a uma zona esquecida e descurada, no entanto belíssima na sua relação com o Tejo, com edifícios de grande qualidade ou meramente interessantes e castiços, muito lisboetas na forma como se encaixam ao longo das ruas. Marcaram o encanto rural de quintas e conventos à mistura com modestíssimos pátios e vilas de habitação operária onde se foram agregando as migrações da «terra» para Lisboa à procura de trabalho. Mesmo aí surgem momentos de surpresa — cunhais, um portal e janelas de cantaria, ferros forjados, azulejos e árvores antigas, pedaços ainda recuperáveis do que já foi e do que ainda pode vir a ser, em lugares que precisam da capacidade de ver ao mesmo tempo dos arqueólogos e dos artistas. Ao longo do nosso passeio tentaremos mostrar que o património do Caminho do Oriente merece ser devolvido aos que aqui vivem e trabalham e ainda querem a este sítio da cidade de Lisboa.

Lisboa foi, desde o século XVI, o grande centro produtor e exportador do azulejo, inventando uma forma muito especial de viver com ele, multiplicando as suas hipóteses decorativas e significativas que vão evoluindo ao mesmo tempo que as mentalidades e as preocupações da sociedade. Lisboa produziu e consumiu quantidades prodigiosas de azulejos, sobretudo nos séculos XVII, XVIII e XIX e apesar de parte desse património ter desaparecido muito ainda pode ser visto na zona oriental. Veremos duas vertentes da arte do azulejo: a dos interiores que cria ambientes requintadíssimos dentro dos edifícios, articulando memórias orientais com uma linguagem europeia, e a azulejaria concebida para o exterior como forma de arte urbana, revestindo sistematicamente edifícios com uma matéria colorida e sensível à luz que caracteriza muitas cidades no território nacional e também no Brasil, onde este gosto se implantou com tal força que as suas cidades chegaram a ser consideradas como inventoras da azulejaria de fachada.

O Museu Nacional do Azulejo, instalado no Convento da Madre de Deus, é o lugar para se ver azulejos em Lisboa, situado precisamente no Caminho do Oriente. Dele daremos uma notícia breve de modo a manter o

equilíbrio da publicação, menos aprofundada do que desejaríamos e que as suas colecções merecem, o que se justifica também pela facilidade de uma visita e pela a qualidade dos textos já publicados pelo Museu.

O leitor encontrará neste guia os edifícios que têm ainda os azulejos de campanhas de obras contemporâneas da sua construção ou azulejos com que foram enriquecidos ao longo do tempo, fruto das mudanças no gosto e na vida dos seus sucessivos proprietários. O gosto, o significado da decoração, a articulação dos azulejos com o espaço e com as arquitecturas serão temas debatidos para cada um dos lugares tratados que se sucederão à medida que avançamos no Caminho do Oriente.

Começaremos por onde começa o passeio e logo vamos à procura de um beco, um sítio encafuado em ruas ainda de traçado medieval — o Beco do Belo. Em 1758, numa casa antiga, provavelmente reconstruída, foi colocado um painel de azulejos dedicado aos santos que protegem dos fogos e terremotos. Trata-se de um painel que de certo modo conta a história de Lisboa, lembrando o terremoto de 1755. A sua colocação num espaço tão apertado acentua a permanência do urbanismo medieval numa cidade que se vai reconstruir sob um projecto urbanístico norteado pela razão, pela geometria, pela clareza e comodidade. No mesmo beco, mas agora numa grande casa voltada ao rio Tejo, com uma pracinha fronteira, um outro revestimento de azulejos, do século XIX, e que corresponderá a uma data também inscrita em azulejos — 1873 — revela também uma vocação urbana. Logo abaixo, entramos na Capela da Boa Nova. Aqui é preciso subir até à sala que leva ao coro alto para nas escadas e sala encontrarmos os azulejos do século XVIII que nobilitam um espaço por onde passaram o rei e a corte quando assistiam aos actos religiosos.

Assim o nosso texto segue um percurso por ordem de entrada dos edifícios no Caminho do Oriente, passeio ao sabor do tecido urbano que forma um *pachtwork* de épocas e de estilos arquitectónicos onde se entrelaçam e convivem épocas e estilos da azulejaria portuguesa. Uma história em que a rigidez de uma organização cronológica e estilística não poderia contar a natureza das coisas que acontecem na matéria de que é feita uma cidade como Lisboa.

I. SANTA APOLÓNIA II

LARGO DO MUSEU MILITAR — BECO DO BELO	13
BECO DO BELO	14
MUSEU MILITAR	17
LARGO DOS CAMINHOS	19
RUA DOS CAMINHOS DE FERRO	22
CASA MACHADO DE CASTRO	24
CALÇADA DO CARDEAL, N.º 9	25
PALÁCIO DA COVA	28
A REAL FÁBRICA DA BICA DO SAPATO	29
CAPELA DE SANTO ANTÓNIO	30
FÁBRICA ROSEIRA	33

II. CRUZ DA PEDRA 41

PALÁCIO BRAÇO DE PRATA	43
RECOLHIMENTO DE LÁZARO LEITÃO	44
CONVENTO DE SANTOS-O-NOVO	45
EDIFÍCIO CONVENTUAL	37

III. XABREGAS 57

PALÁCIO PEREIRA FORJAZ	59
RESIDÊNCIA MELLO	60
CONVENTO DA MADRE DE DEUS	60
MUSEU NACIONAL DO AZULEJO	65
PALÁCIO UNHÃO-NISA	69

IV. DE XABREGAS AO GRILO 71

EDIFÍCIO DA JUNTA DE FREGUESIA DO BEATO	73
CONVENTO E IGREJA DE S. FRANCISCO DE XABREGAS	73
PALÁCIO OLHÃO (OU PALÁCIO DE XABREGAS, DOS CUNHA)	75
QUINTA LEITE DE SOUSA E CASTRO	85
NÚCLEO PERTENCENTE AO ANTIGO PALÁCIO DAS ILHAS DESERTAS	88

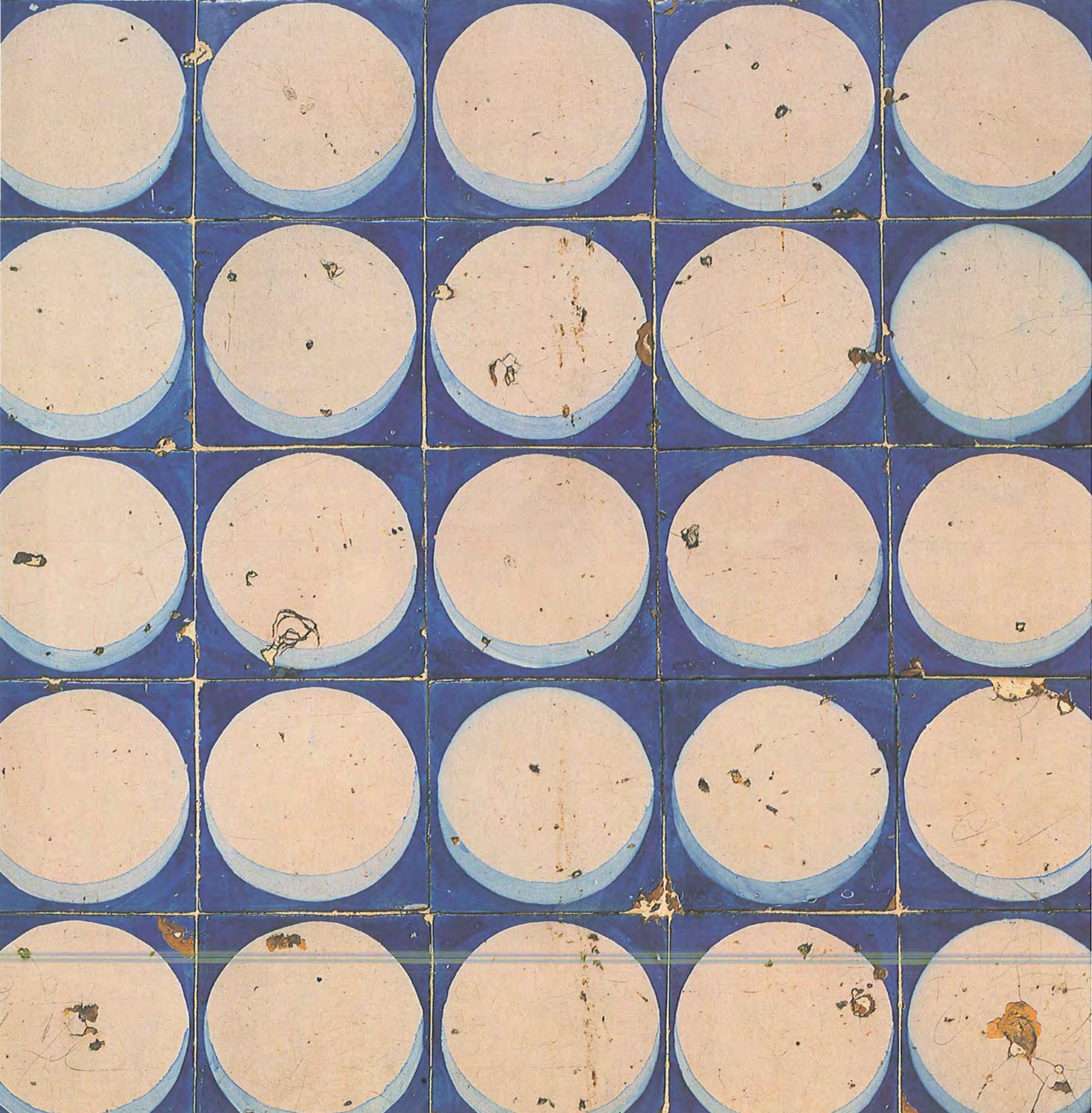
V. DO GRILO A MARVILA 91

EDIFÍCIO DA EMPRESA DE CAMIONAGEM RESENDE,	
ANTIGA MORADIA PARTICULAR	93
CONVENTO DO GRILO	94
FACHADAS AZULEJADAS NA RUA DO GRILO	
PRÉDIO N.ºS 100 A 108	99
PRÉDIO DA MANUTENÇÃO MILITAR, N.º 86	99
MANUTENÇÃO MILITAR	100
PRÉDIOS N.ºS 87 A 91, 85 A 80, 74 A 79	101
FACHADA URBANA, N.ºS 1 A 27	102
PALÁCIO LAFÕES	103

VI. EM MARVILA 113

AZULEJOS DE FACHADA NA ALAMEDA DO BEATO	
PRÉDIO N.º 21 E EDIFÍCIO N.ºS 26 A 30	115
PÁTIO DA QUINTINHA — PAVILHÃO MARIALVA	116
PALÁCIO DA MITRA	118
EDIFÍCIO JOSÉ DOMINGOS BARREIRO	128
CONVENTO DE MARVILA	128

BIBLIOGRAFIA	139
AGRADECIMENTOS	140
LEGENDAS	141



I. SANTA APOLÓPIA

◊ primeiro percurso do nosso passeio é riquíssimo em azulejaria de fachada; veremos como muita da azulejaria corresponde à produção de uma só fábrica, a Fábrica da Calçada dos Cesteiros, da família Roseira, hoje extinta. A nossa investigação permitiu aprofundar largamente o pouco que se sabia da fábrica. Encontraremos o edifício onde se instalou — o Palácio da Cova e o espaço onde vendia e os seus produtos, e nele o mostruário de azulejaria de fachada que produzia. Também encontraremos um prédio revestido com azulejaria da fábrica Constância, do século XIX, padrão identificado pela primeira vez. Será revelada a importância desta investigação para a história da azulejaria de fachada em Lisboa. Mostra-se uma proposta actual de azulejaria de fachada da também antiga Fábrica de Santa Ana. A azulejaria do século XVIII pode ver-se num registo de azulejos e no interior de alguns edifícios. Visitaremos o Museu Militar, terminando o nosso passeio pela evocação da Fábrica da Bica do Sapato.







Cristo crucificado, S. Marçal, S. Caetano e S. Francisco de Bórgia. Registo de azulejos. Oficina de Lisboa, 1758.

LARGO DO MUSEU MILITAR

— BECO DO BELO

PARA encontrar o primeiro painel de azulejos do nosso passeio é necessário tornejear o cotovelo do Beco do Belo. Aí, no n.º 3, vemos o único exemplar de um registo de azulejos do Caminho do Oriente. Designa-se por registo um painel votivo normalmente usado no exterior do edifício. Surgem com maior frequência depois do terramoto de 1755 como forma de esconjurar os perigos ligados a catástrofes naturais e nomeadamente a fogos. A sua ligação à posse do edifício é mais do que evidente revelando novos proprietários e uma outra forma de encarar a arte dos azulejos, que passam a ser ostentados para fora e não apenas como decoração de interiores. Muitos destes registos são produzidos de modo mais do que ingénuo porque encomendados por uma clientela menos exigente. As oficinas que provavelmente se especializaram nesta encomenda específica deveriam propor ao cliente uma selecção de imagens piás e respectivas cercaduras, normalmente de gosto rococó e importadas dos grandes centros de produção de gravura europeia. O registo de azulejos do Beco do Belo é uma bela peça de grandes proporções, datado de 1758. Ao centro está representado Cristo na Cruz, do lado direito, S. Marçal, com a mitra de bispo, santo sempre invocado para protecção contra o fogo. Do lado direito da cruz, S. Caetano

e S. Francisco de Borja. Os santos estão desenhados como peças de imaginária, representados sobre bases de escultura. Inversamente, a cruz situa-se numa paisagem. Resolvem-se assim as diferentes épocas a que corresponde cada um dos santos e também o tempo da Crucificação.

A cercadura corresponde em termos de estilo à datação inscrita no registo, uma formação de concheados de expressão dramática e movimentada que é acentuada pelo recorte dos azulejos no limite exterior. O gosto rococó também se revela pelo contraste de azuis-cobalto: no exterior a cercadura em azul-cobalto forte cria uma reserva para a cena votiva, pintada em azul-cobalto mais transparente.

BECO DO BELO

A norte do Largo do Museu Militar pode ver-se uma grande fachada azulejada da segunda metade do século XIX,



Beco do Belo. Casa João Roseira. Balaústres em *trompe l'oeil*. João Roseira, Fábrica da Calçada dos Cesteiros; c. 1875.

verdadeiro pano cenográfico que fecha o limite do espaço. O edifício de construção «corrente» é típico do que se edificava em Lisboa na época, uma evolução empobrecida do prédio pom-balino. No entanto, o andar nobre mostra um trabalho de concheados de massa sobre os vãos e a balaustrada superior, rematada com pinhas e urnas de faiança é outro sintoma da hipervalorização da decoração sobre o edifício, à falta de desenho arquitectónico.

A azulejaria que reveste integralmente a fachada anima o edifício projectando-o sobre a pequena praça fronteira e até sobre o Largo do Museu Militar, pela sua situação numa cota elevada. O prédio representa uma mais-valia em termos de imagem urbana que se deve em grande parte à grande escala do revestimento, à cor azul e ao brilho dos azulejos que reflectem intensamente a luz.

O padrão escolhido para os azulejos participa neste carácter urbano, utilizando um desenho de esferas perspectivadas no rés-do-chão, articulado com um padrão geometrizado nos outros pisos. Esta solução é comum em Lisboa e, no nosso percurso, encontraremos outro edifício que utiliza os mesmos azulejos, na Alameda do Beato.

Num dos extremos do prédio, sobre o portal lateral, surge uma banda de azulejos, suporte para a representação de uma balaustrada perspectivada à maneira de um remate de balaústres de pedra ou faiança. Olhando com mais cuidado



Perspectiva do prédio do Beco do Belo, revestimento de azulejos de fachada padrão enxaquetado. Fábrica de Lisboa. Séc. XIX (2.ª metade).



Beco do Belo. Pinha de faiança. Fábrica da Calçada dos Cesteiros (Roseira). Séc. XIX (2.ª metade).

apercebemo-nos que a esta balaustrada fingida corresponde, por detrás, uma balaustrada moldada em faiança que delimita um pequeno jardim «suspenso» no primeiro andar.

As esferas pintadas sobre azulejo pretendem simular um revestimento de pedra trabalhada e, do mesmo modo, funciona a balaustrada. Trata-se de uma forma ingénua, mas extremamente eficaz, de *trompe l'oeil* pintado em azulejo a que nos referiremos mais vezes.

A pintura de azulejo de fachada em *trompe l'oeil*, dos séculos XIX e XX, voltada para o exterior, apesar do seu carácter ingénuo, reinventa uma das formas mais espectaculares de articulação do revestimento azulejar com o edificado — reproduzir, fingir ou imitar elementos da própria linguagem arquitectónica. As esferas são um novo motivo na linguagem da azulejaria, os balaústres fingidos representam uma evolução ou uma nova utilização deste tema que encontraremos em grande estilo, e datado da primeira metade do século XVIII, nas escadarias do Palácio da Mitra, na Rua do Açúcar.

Entrando na escadaria verificamos que o vestíbulo está revestido com azulejos cujo padrão se pode ver no mostruário da Fábrica Roseira, ou da Calçada dos Cesteiros, que reproduzimos adiante e que ainda resiste na íntegra no edifício n.º 18 da Rua dos Caminhos de Ferro, antigo depósito da mesma fábrica. Uma variante deste modelo foi produzido pelas

fábricas do Porto, a das Devesas e a do Carvalhinho, modelo publicado recentemente (Amorim, 1996, p. 23). Nos diferentes andares do edifício foram aliás colocados fragmentos de padrões da Fábrica Roseira, interessando especialmente os que esta fábrica produziu para o Palácio da Pena — Sala de Jantar, a sala dita Casa de Banho das Damas, um padrão neomourisco, utilizado na fachada do palácio e, finalmente, o padrão que reveste o interior do acesso à torre do relógio. Este padrão vai ser usado no Palacete Beau Séjour em Benfica e em muitas fachadas de Lisboa.

Estes factos explicam-se porque no prédio «das esferas» viveu João Roseira, proprietário e pintor da fábrica, figura a que também nos referiremos adiante. Veremos a importância desta fábrica na decoração das fachadas de muitos dos edifícios do Caminho do Oriente e de Lisboa. Os Roseira, como também se verá, foram proprietários de muitos edifícios desta zona e de outras de Lisboa, promovendo os seus produtos nas casas que habitavam como forma de desenvolver o gosto pela azulejaria de fachada.

A data de 1872, pintada em cartela de azulejos no exterior da chaminé, pode datar os azulejos da fachada ou do vestíbulo. Numa chaminé do edifício contíguo, na parte detrás, também se vê outra cartela de azulejos datada de 1875.

Os azulejos que revestem a mesma chaminé, no interior da casa e em todas as cozinhas dos vários andares, são pouco



Beco do Belo. *Profeta Jeremias*. Oficina de Lisboa. Séc. XVIII (1.ª metade).



Beco do Belo. Azulejaria de fachada aplicada no interior (padrão do frontão do Palacete Beau Séjour). Fábrica da Calçada dos Cesteiros (Roseira). Séc. XIX (2.ª metade).



Beco do Belo. Azulejaria aplicada no interior. Padrões usados no Palácio da Pena em Sintra (à esquerda interior, à direita revestimento da fachada). Fábrica da Calçada dos Cesteiros (Roseira). Séc. XIX (2.ª metade).

mais tardios e podem ter sido colocados em época posterior ao revestimento da fachada. Trata-se de outro padrão, este da Fábrica Constância, na medida em que consta do catálogo da J. Lino, importante estância de materias de construção da Rua 24 de Julho, impresso em 1889. Um prédio da Rua dos Caminhos de Ferro está revestido com o mesmo padrão da mesma fábrica, a que nos referiremos detalhadamente.

O edifício do Beco do Belo tem portanto dois revestimentos interiores atribuíveis com segurança à Constância e aos Roseira, respectivamente. A fachada das esferas, provavelmente o padrão mais interessante e mais divulgado em Lisboa, pode ser produção de uma destas ou ainda de outra fábrica de Lisboa (Viúva Lamego, no Intendente, e Fábrica de Miguel Oleiro, à Imprensa Nacional, entre outras que laboravam na mesma época e produziam também azulejos de fachada). Nenhum dado seguro permite arriscar uma atribuição. A única certeza é a datação dos revestimentos da segunda metade do século XIX.

Numa das cozinhas pode ver-se um grande painel da 1ª metade do século XVIII, dedicado a uma personagem bíblica. No século XVIII os revestimentos azulejares das cozinhas dos palácios ou conventos tinham um carácter mais funcional, constituídos habitualmente por padrões, ou em casos mais raros representações de alimentos ou da sua preparação. O painel a que nos referi-

mos está mal colocado em relação ao espaço da divisão que ocupa, aspecto também impensável no século XVIII. Trata-se portanto de um reaproveitamento de um painel que pertenceria ou ao edifício anterior ao terramoto, sobre o qual se construiu o actual prédio de rendimento, ou a outro edifício próximo. O seu reaproveitamento na cozinha não aponta para uma peça adquirida no mercado antiquário que neste caso seria colocada num espaço mais nobre.

Trata-se de um fragmento de decoração de capela constituído por 9 x 7 azulejos. A cercadura corresponde de cada lado a metade de uma pilastra decorada com volutas que se prolongaria pela decoração completa. No plano superior rematam com uma grinalda de flores. Inferiormente o painel está cortado. Este esquema delimita a reserva central onde se vê uma personagem com lança e coroa de espinhos, atributos da Crucificação de Cristo. Ao lado numa espécie de medalhão lê-se a identificação da personagem: «Jeremias». Jeremias, um dos profetas da Bíblia, terá sido o autor do *Livro das Lamentações*, texto usado pela Igreja na Semana Santa. Jeremias tem assim como atributos os emblemas do Calvário de Cristo. O painel em monocromia azul-cobalto sobre branco é datável dos anos 20 de Setecentos, ou mesmo um pouco anterior como prova o desenho da figura e da cercadura, construída como pormenor arquitectónico barroco, sólido e simétrico.

ERMIDA DA BOA NOVA

A Ermida da Boa Nova resulta de um projecto sóbrio e elegante atribuído ao arquitecto Manuel da Costa Negreiros. Foi construída no reinado de D. João V e descaracterizada a sua implantação no terreno logo no reinado seguinte. De facto, foi necessário construir uma rampa (que esconde os alçados e enterra a igreja no terreno) para fazer descer a estátua equestre de D. José, da Fundição de Cima, para o Terreiro do Paço.

O espaço interior da capela, de planta centralizada, não foi concebido para receber azulejos, que neste caso se destinam a zonas de carácter mais funcional. De facto vemos azulejos numa escada interior, da época da construção da ermida e de padrão azul e branco, misturados com outros padrões, nos mesmos tons mas do século XVII, nomeadamente alguns do padrão conhecido como «de maçarocas». Estes azulejos foram aproveitados em épocas mais recentes para reconstituir a decoração da escadaria. Trata-se de uma prática muito comum que se verifica em muitas decorações azulejares e que hoje deve ser revista com mais cuidado e de forma a não desvalorizar nem os azulejos em si, nem o conjunto decorativo.

No entanto, a sala que antecede o coro alto, mostra a sua decoração azulejar primitiva, praticamente intacta, constituída por uma belíssima albarrada que se es-

tende pelas paredes em lambrim alto, transformando e enriquecendo um espaço que naturalmente teria funções de recepção da corte que por aí passaria para assistir a cerimónias religiosas. Designam-se como albarradas as composições decorativas em que pontua um vaso ou cesto florido repetido, como tal diferentes dos padrões que podem cobrir uma área em todas as direcções. A palavra albarrada deriva etimologicamente da palavra árabe *al-barrādā*, que significa jarra com duas asas, de facto o tema central das albarradas de azulejos, articuladas com *putti*, golfinhos, ou outros elementos intercalados. Trata-se de uma decoração mais rica do que a padronagem exigindo a representação cuidada e em maior escala dos diferentes elementos figurativos que a constituem. As albarradas foram utilizadíssimas desde o final do século XVII e sobretudo na primeira metade do século XVIII, com uma grande multiplicidade de soluções que encontraremos ao longo do nosso percurso.

MUSEU MILITAR

A azulejaria do Museu Militar corresponde às campanhas de obras mais importantes deste edifício. Do edifício primitivo das Tercenas pouco resta, e hoje vê-se uma reconstrução da iniciativa de D. João V, desenho de Fernando de Larre e intervenção provável de Carlos Mardel. Talvez possamos datar tanto a azulejaria da Escadaria Principal



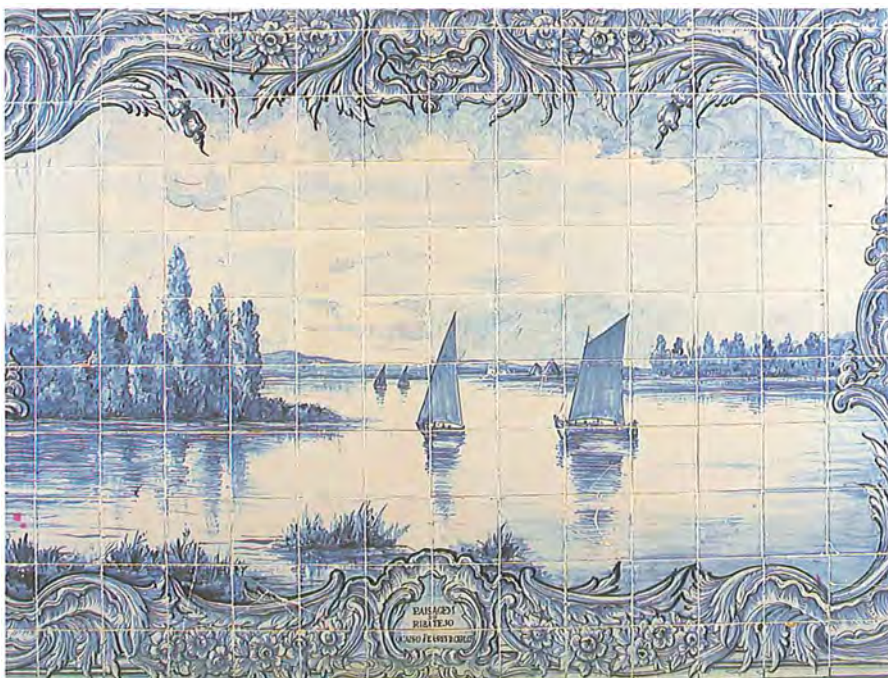
Museu Militar. Escadaria. *Paisagem e Cavaleiros*. Oficina de Lisboa, c. 1740.

como a da Sala dos Capacetes, fabricada a partir da década de cinquenta de Setecentos, provavelmente ainda anterior ao terramoto de 1755. O edifício teve reformas depois do terramoto. Em 1906, já como Museu Militar, fizeram-se novas obras de que se destaca o portal para o Largo de Santa Apolónia, rematado com a monumental escultura de Teixeira Lopes. Nas campanhas dos séculos XIX e XX foram feitas outras decorações azulejares, como veremos. Na escadaria os azulejos pintados a azul-cobalto sobre branco, representam cópias de gravuras de cenas de guerra, desenhadas por mãos inábeis e com cercaduras rococós muito recortadas para o interior das cenas, sobre um rodapé marmoreado com motivos a amarelo, sobre azul-cobalto. O amare-



Museu Militar. Perspectiva da escadaria.

lo-ouro começa a aparecer em pontuações mais ou menos discretas combinado com o azul-cobalto, como forma de enriquecer a azulejaria azul e branca pelo menos a partir de 1730, como se pode ver, por exemplo, na decoração da escadaria dos Palácios da Mitra, tanto em Lisboa, que estudaremos adiante, como em Santo Antão do Tojal. Os painéis de azulejos da Sala dos Capacetes, também realizados numa



Museu Militar. Sala D. Carlos I. *Marinha* (cópia de aguarela de D. Carlos I). Fábrica Battistini de Maria de Portugal (?); c. 1936.

paleta de azuis-cobalto sobre branco são mais espectaculares, usando enquadramentos arquitectónicos perspectivados, criando uma forte ilusão escultórica. O tema de todos os painéis é o dos troféus em grande escala, com resultados muito decorativos. Um dos painéis tem as armas reais como motivo principal, provavelmente realizado logo no início do reinado de D. José.

Mais tardios e apresentando já cercaduras policromas muito recortadas, com cenas militares centrais são os painéis de azulejos que decoram a escadaria de acesso ao pátio. Trata-se de uma encomenda da época de D. José.

A decoração com azulejos continua, neste edifício, já como Museu Militar. A Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro devem-se os painéis com cenas ligadas à Restauração de 1640, marcados Caldas e assinados, devendo corresponder a uma produção da Fábrica S. Rafael nas Caldas da Rainha que Manuel Gustavo funda depois de 1907, data da penhora da Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha onde Rafael Bordalo Pinheiro e o filho trabalharam. Estes painéis são executados como se de aguarelas se tratasse, com uma figuração mais próxima do desenho, em que o pintor utiliza um azul muito claro sobre branco. Apesar de tudo Manuel Gustavo

tentou encontrar uma nova linguagem para a azulejaria sem copiar os painéis do século XVIII.

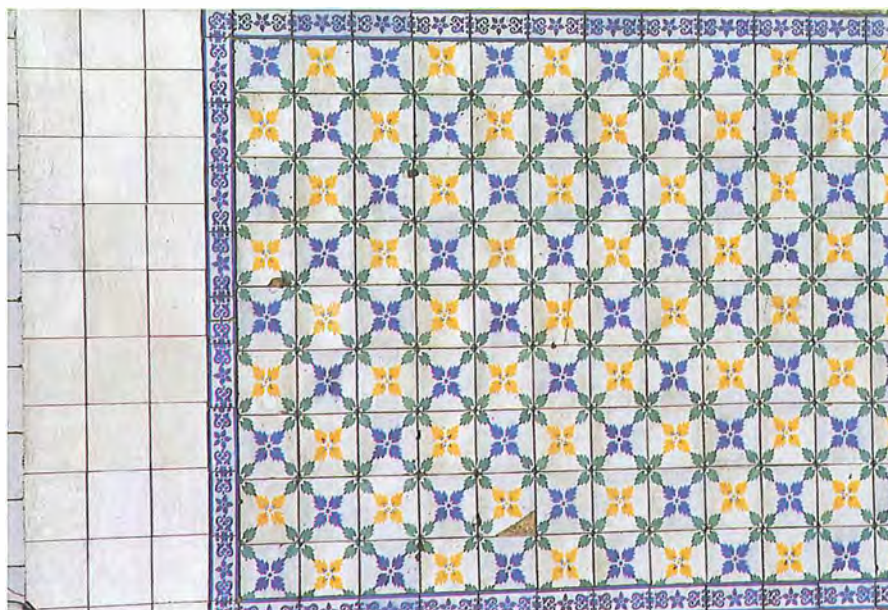
Não foi o caso do pintor José Estêvão Vitória Pereira, genro do conhecido pintor de faianças e azulejos, José Maria Pereira Júnior que assina Pereira Cão — grande obreiro de muitas decorações da Fábrica Viúva Lamego onde aliás os azulejos de Vitória Pereira foram produzidos. Os azulejos de Vitória Pereira no Museu Militar, datados de 1907, decoraram todo o pátio com cenas de guerra com intervenção dos portugueses e retratos de grandes militares. Inspira-se na azulejaria da primeira metade do século XVIII, resultando muito melhor o revestimento integral da entrada nobre do Museu, apenas com motivos decorativos e troféus, do que os painéis figurativos e as sobreportas do pátio, exageradamente recortados e bastante mal desenhados, nomeadamente os retratos. Não se trata da única produção de Vitória Pereira que, quanto se sabe, também pinta azulejos para o Mercado da Ribeira em Lisboa e para a Estação de Caminhos de Ferro de Óbidos.

Na Sala de D. Carlos I encontramos uma produção de outra fábrica de Lisboa. A Fábrica Constância, ou das Janelas Verdes, que na época se designava por Fábrica Battistini de Maria de Portugal, como aliás se lê nos painéis desta sala. Leopoldo Battistini morre em 1936 deixando a fábrica à sua discípula Maria de Portugal que passa a designar a fábrica

com o seu nome. A decoração desta sala será portanto posterior a 1936, não devendo ser uma produção de Maria de Portugal cujo trabalho é muito mais ingénuo. No projecto de decoração da Sala em homenagem a D. Carlos I, são curiosas as cópias de pinturas do rei passadas à escala da parede e devidamente assinaladas como tal, a cópia do seu grande retrato a cavalo e a representação de algumas vitórias ultramarinas do seu reinado. A representação das cenas é cuidada, devendo pertencer a um dos discípulos de Leopoldo Batisttini.

LARGO DOS CAMINHOS DE FERRO

Os três primeiros edifícios deste largo formam uma longa frente urbana virada a sul animada pelas cores e vidrado das fachadas integralmente azulejadas que reflectem intensamente a luz quente de Lisboa. De facto, os azulejos, embora diferentes em cada prédio, «resolvem» o desencontro de cimalhas, formas e alturas dos vãos dos edifícios encostados. A matéria do revestimento, placas de faiança vidrada, empresta unidade e coerência ao conjunto das fachadas, como uma imensa cortina cenográfica. Uma leitura da azulejaria mais próxima dos edifícios, revela a especificidade formal e cromática de cada revestimento, revelando o carácter da encomenda, a sua originalidade ou pelo contrário a conformação com o gosto em voga.

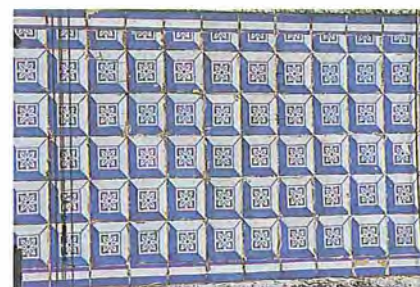


Largo dos Caminhos de Ferro. Padrão Palácio da Pena. Fábrica da Calçada dos Cesteiros (Roseira); c. 1865.



Largo dos Caminhos de Ferro. Padrão Rosas. Fábrica da Calçada dos Cesteiros (Roseira); c. 1865.

Analisemos o primeiro prédio, com os n.ºs 132 a 136, de construção corrente, com fachada azulejada e coroado por uma balaustrada em faiança vidrada a branco. As características formais dos padrões e o facto de se conhecer o fabricante, pelo menos da azulejaria, permite destacar o revestimento como um dos mais interessantes da nossa investigação.



Largo dos Caminhos de Ferro. Padrão Porta de Diamante. Fábrica de Lisboa. Séc. XIX (2.ª metade).



Largo dos Caminhos de Ferro. Pormenor de fachada azulejada. Gárgula: cabeça de faiança. Fábrica da Calçada dos Cesteiros (Roseira) (?). Séc. XIX (2.ª metade).

No portal principal a pedra de fecho do arco mostra as iniciais A V (?) R e a data de 1865.

Alguns aspectos do edifício, como o desenho dos vãos muito alongados, o remate em semicírculo dos portais do rés-do-chão entre outros elementos, indiciam uma construção relativamente próxima da data gravada no portal principal, no entanto, Augusto Vítor Roseira poderá ter comprado o edifício acabado de construir.

Os azulejos estão dispostos em registos separados por faixas de azulejo branco a marcar os diferentes pisos: no andar térreo o padrão é formado por rosas e folhagem; os outros andares mostram um desenho de carácter vegetalista que reaparece em alguns prédios de Lisboa. Trata-se de um padrão que aparenta uma grande simplicidade de desenho, articulado nas diagonais do quadrado, formado pela repetição de uma mesma florinha. No entanto, o rigor da composição permite uma leitura de conjunto dupla. A primeira e mais imediata é constituída por losangos limitados pelo cruzamento infinito das diagonais do quadrado, outra talvez mais inesperada revela a repetição de trevos de quatro folhas constituídos pelo fundo branco de cada um dos azulejos mais o espaço branco necessário à forma dos trevos retirado aos quatro azulejos contíguos. Uma variante deste padrão foi utilizado no revestimento de um interior no Palácio da Pena em Sintra — o acesso à Torre do Relógio

e que corresponde às facturas de 1854 ou de 1867 pagas a Eugénio Roseira, filho de Vicente Roseira por azulejos entregues no Palácio (ver docs. em Paes, 1996). O mesmo padrão pode ser visto no Palacete Beau Séjour em Benfica. Já o encontramos no interior do prédio das «esferas». Trata-se portanto de um padrão da primeira época de fabrico dos Roseira para o interior do Palácio da Pena, encomendado pelo mais importante «fazedor de gosto» — o próprio rei D. Fernando II, passando depois para o exterior de um palacete e deste para o prédio da Rua dos Caminhos de Ferro. Este padrão também existe numa colecção em Viseu, pertencente ao Sr. Fernando Ferreira, representante da 6.^a geração dos Roseira em Portugal.

Pode ver-se o mesmo padrão em alguns prédios de rendimento em Lisboa. No Brasil, tanto na Bahia, como em S. Luís do Maranhão, encontramos variantes deste padrão provavelmente exportado pela mesma manufactura ou copiado posteriormente por fábricas portuguesas, prática comum na época. Apesar disso não parece restar dúvida quanto à origem do modelo.

Os azulejos deste edifício são portanto uma produção da fábrica dos Roseira, ainda em fase inicial e provavelmente dos primeiros padrões de temática naturalista, próximo do desenho têxtil utilizando uma paleta aberta e franca que lhe é atribuída.

O segundo prédio do Largo, n.ºs 122 a 128, encostado ao anterior, parece uma

construção mais antiga pela repetição de um formulário mais próximo do prédio pombalino: portais de verga recta alternando com vergas encurvadas, andar nobre de janelas de sacada, dois pisos de janelas de peitoril. Como no caso anterior dispõe de azulejamento diferenciado para o rés-do-chão. Os três pisos superiores mostram um padrão azul e branco de efeito «relevado». O desenho é constituído por pirâmides cortadas, perspectivadas, à semelhança das esferas do edifício do Largo do Museu Militar. Também este padrão revela um desejo de *trompe l'oeil*, tentando «fingir» uma fachada revestida com trabalho de pedra em relevo. Este padrão pode ser visto, com algumas variantes e por vezes associado ao padrão das esferas em múltiplos edifícios de Lisboa. Estas tipologias de carácter ilusionista que se referem à linguagem da arquitectura e que usam preferencialmente o azul e branco, parecem-nos muito próximas da azulejaria tradicional portuguesa, como que um desenvolvimento natural da azulejaria dos séculos XVI, XVII e XVIII, representando uma corrente de gosto na azulejaria de fachada que não é contaminada pelo gosto internacional de influência têxtil, ou de clara descendência arte nova e posteriormente *art déco*. Um dos modelos que pode estar na origem desta tipologia é o célebre padrão ponta de diamante dos séculos XVI e XVII (pode ver-se, por exemplo na Igreja de S. Roque), que se refere ao corte da pedra de revestimento em pirâmide

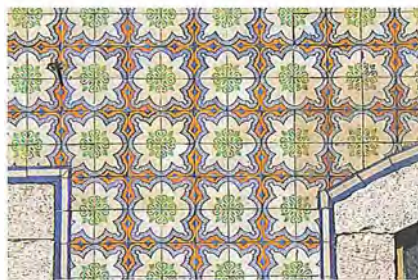
(divulgado entre nós na Casa dos Bicos). No andar térreo nota-se um revestimento de azulejo de dimensões inferiores aos 13,5 a 14 cm habituais no azulejo português, colocado em diagonal e formando um padrão de xadrez preto e branco. Debaixo de cada sacada vêem-se pequenas gárgulas para despejo da água da chuva, em faiança, representando carrancas de grandes bigodes, coladas ou moldadas sobre um azulejo branco. Não se trata de uma produção vulgarizada em Lisboa, mas de uma encomenda específica para este prédio e que lembra alguma produção moldada e irónica de fabrico das Caldas da Rainha, na tradição popular, e que Rafael Bordalo Pinheiro desenvolveu naquele centro de fabrico. Note-se que a Fábrica Roseira produziu peças moldadas, tanto pinhas e balaústres como peças decorativas avulsas que se vêem nas colecções da família, nomeadamente na referida colecção de Viseu, algumas de João Roseira, proprietário e pintor ceramista amador, que teve casa nas Caldas.

As gárgulas poderão representar caricaturas de galegos ou de saloios, figuras típicas chegadas a este local de Lisboa trazidas pelo caminho de ferro. Deverá atribuir-se-lhes, provavelmente o mesmo fabrico dos azulejos axadrezados de que se desconhece a origem e datarão da 2.ª metade do século XIX.

No terceiro edifício, n.ºs 112 a 120 perdeu-se o revestimento original do rés-do-chão e os dois restaurantes que



Largo dos Caminhos de Ferro. Fachada azulejada (pormenor). Fábrica Constância (?). Séc. XIX (2.ª metade).



Largo dos Caminhos de Ferro. Padrão Constância. Fábrica Constância (?). Séc. XIX (2.ª metade).



Catálogo da J. Lino (materiais de construção), Lisboa, 1889. Padrão Constância.

o ocupam substituíram-no por azulejaria actual, diferenciada para cada um, o que rompe a unidade que deveria existir originalmente.

Já os restantes pisos mostram um padrão em tons de ocre, verde e azul relativamente divulgado em Lisboa, que pode utilizar cores diferente, e por vezes, centros diferentes. As arestas do quadrado de cada azulejo estão ocupadas

por um desenho radial de tons fortes e, no centro, sobre branco, vê-se um motivo naturalista. Esta composição permite aumentar ilusoriamente a superfície de cada azulejo. No decurso da nossa investigação foi possível determinar que foi produzido pela Fábrica Constância, nas Janelas Verdes, uma das mais importantes fábricas de Lisboa.

No catálogo de 1889 da firma de materiais de construção J. Lino, sediada na Av. 24 de Julho, encontramos a ilustração referente a este padrão de azulejo, entre outros azulejos e outros materiais. Trata-se de uma excelente fonte para o estudo da construção e dos materiais da época. Curiosamente uma biblioteca particular (S. João do Estoril) especializada em faiança e azulejaria, entre outros assuntos de arte e cultura portuguesa, possui o mesmo catálogo repleto de indicações manuscritas, sempre com a mesma letra, que só se justificaria pertencer a um vendedor ou construtor. Na secção de azulejaria encontram-se ilustrações de azulejos das Caldas da Rainha (relevados e bem conhecidos dos especialistas) com a nota à margem «Caldas». Três outras páginas de azulejos têm a indicação manuscrita à margem «Sequeira», entre eles este padrão do 3.º edifício da Rua dos Caminhos de Ferro. Sequeira era à data o proprietário da Fábrica Constância nas Janelas Verdes. Concluímos então que este padrão deve ser atribuído ao fabrico da Constância e datará dos anos 80, altura em que o

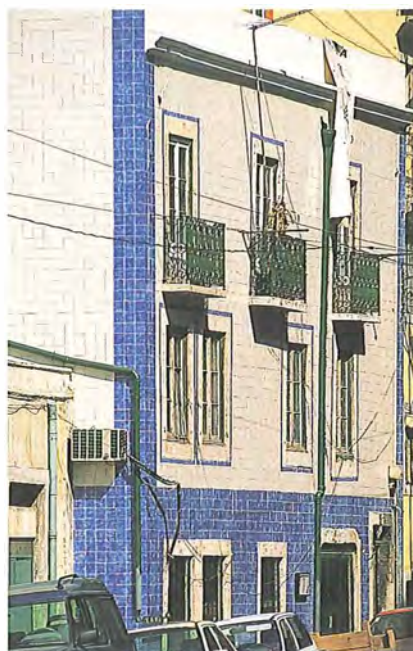
catálogo foi impresso. A ilustração que apresentamos mostra outros padrões da mesma fábrica. Nas páginas seguintes, não reproduzidas aqui, vêem-se padrões azul e branco muito comuns na época e fabricados em manufacturas diferentes. Entre eles o padrão «de bicha», com uma estrela central donde irradiam traços, que parece ter sido muito popular e utilizado tanto em fachadas como em interiores com carácter mais funcional.

RUA DOS CAMINHOS DE FERRO

Já no final do largo e início da Rua dos Caminhos de Ferro depara-se-nos uma curiosa proposta moderna para revestimento de uma fachada antiga, recentemente recuperada.

Trata-se de azulejaria esponjada, fabricada na Fábrica Santa Ana de Lisboa, em dois tons branco sujo e azul forte, entre o cobalto e o ultramarino. A análise da estrutura do edifício revela uma fachada sem preocupação de simetria na distribuição dos vãos. Este facto é sintomático de uma arquitectura sem desenho prévio, construída segundo as necessidades da habitação e em moldes mais rurais que urbanos. Será portanto um edifício que se poderá datar de época anterior ao terramoto de 1755, com alguma cautela, e bastante modesto em termos de preocupação estética, mas com uma certa escala.

A importância da estrutura dos vãos no revestimento com azulejos da fachada é,



Rua dos Caminhos de Ferro. Perspectiva de prédio azulejado. Fábrica Santa Ana, 1998.

como já vimos primordial e habitualmente, desde o início das fachadas de azulejos, de cerca dos anos 40 do século XIX, a azulejaria sublinha e reforça a estrutura arquitectónica que normalmente é regular. Raríssimos são os casos em que, como nesta fachada, se revestem edifícios com um carácter espontâneo ou ingénuo. Cremos que a acontecer algo no género se regularizaria a fachada antes de colocar os azulejos porque este tipo de decoração era sempre um sinal exterior de «gosto moderno» e sobretudo de abastança da classe burguesa em ascensão.

A decoração actual, de 1997, da fachada que nos ocupa, tem um sentido totalmente distinto. O projecto, inten-



Rua dos Caminhos de Ferro. Padrão esponjado. Fábrica Santa Ana, 1998.

cionalmente, acaba por reforçar visualmente uma fachada de carácter pouco ou quase nada urbano que anteriormente se fundia na paisagem e agora se torna bastante evidente, um pouco inquietante, deslocada do contexto. Apesar de se recorrer a azulejos de padrão tradicional, os esponjados, à utilização de cercaduras para cada um dos vãos e à marcação da diferença de pisos com tons diferentes, estratégias muito conservadoras, obtém-se uma solução totalmente imprevista. Apesar disto, um projecto de um artista plástico, mesmo usando o mesmo padrão da Fábrica Santa Ana, poderia ter um resultado mais interessante do ponto de vista da estética urbana, criando novas

hipóteses de articulação dos azulejos com as fachadas com um carácter decididamente contemporâneo.

No final desta rua encontramos três outros edifícios revestidos a azulejos provenientes da Fábrica Roseira. Dois destes edifícios pertencem ainda aos actuais representantes da família.

A fachada correspondente aos n.ºs 30 e 32 é totalmente azulejada com um padrão que consta do mostruário da Fábrica Roseira de que daremos notícia detalhada. Trata-se do desenho conhecido como de *crochet*, com motivos em transparência lembrando trabalho de renda, em duas cores azul e terra. Este padrão está também documentado no catálogo da Fábrica das Devesas do Porto, catálogo sem data, de cerca de 1901, com o n.º 84. No Brasil também surge este padrão a que se atribui uma origem francesa e portuguesa.

Neste desenho, obtido por transferência dos motivos através de papéis perfurados é particularmente evidente este processo de fabrico, designado por azulejaria de estampilha, que caracteriza grande parte da azulejaria de fachada. Em Xabregas voltaremos a encontrar o mesmo revestimento em tons de verde e terra. Trata-se portanto de uma fórmula muito copiada e largamente utilizada entre nós, que datamos do final do século XIX, tendo entrado facilmente no gosto dos encomendadores, chegando a ser usada em fachadas de igrejas. O desenho não deriva de nenhum mo-



Rua dos Caminhos de Ferro. Casa de Augusto Victor Roseira. Padrão azul e branco. Fábrica da Calçada dos Cesteiros (Roseira). Séc. XIX (2.ª metade).

delo tradicional da azulejaria portuguesa e por esse motivo é por vezes usado sem as habituais cercaduras a sublinhar os vãos, suportando, como neste caso, apenas uma faixa de remate inferior e superior inspirado nos galões de passamanaria. O efeito arrendado do desenho só é perceptível de muito perto, funcionando o revestimento como uma mancha de tecido esticado nas fachadas.

Já o segundo edifício, que ocupa os n.ºs 26 e 28, é revestido com um padrão pintado a azul-cobalto sobre fundo branco, mais raro que o antecedente e provavelmente original. A separação dos pisos é acentuada por um friso constituído por uma faixa de azulejo marmoreado articulada com uma composição que se desenvolve em dois



Rua dos Caminhos de Ferro. Padrão *crochet*. Fábrica da Calçada dos Cesteiros (Roseira). Séc. XIX (final).

azulejos de altura em que se repetem carrancas de leão segurando grinaldas de flores. Este desenho, de factura ingénua, parece querer imitar ou lembrar uma hipotética decoração escultórica da arquitectura oitocentista. Por estas razões contrasta com o padrão estilizado que cobre a fachada, mais tardio que o friso das carrancas. Assim o edifício poderá ter tido uma primeira intervenção de azulejaria apenas na separação



Casa Machado de Castro. Depósito de azulejos da Fábrica da Calçada dos Cesteiros e Casa de João Roseira.

de pisos a que se adicionou mais tarde o revestimento integral com padrão estilizado azul e branco. Também este edifício pertenceu aos Roseira e lá viveu Augusto Victor Roseira o último proprietário da fábrica que temos vindo a referir. Assim os padrões desta fachada, nomeadamente o do último piso, deve ser atribuído à mesma fábrica.

CASA MACHADO DE CASTRO

O último edifício azulejado da rua, n.º 18, interessa particularmente à história de Lisboa por documentar uma habitação do tempo de D. João V, com alguma nobreza no desenho do portal e dos vãos, a que foi acrescentado o piso supe-



Casa Machado de Castro. Janela de trapeira. Jarrões. João Roseira (?). Séc. XIX (2.ª metade).



Casa Machado de Castro. Padrão Parreira. Fábrica da Calçada dos Cesteiros (Roseira). Séc. XIX (2.ª metade).

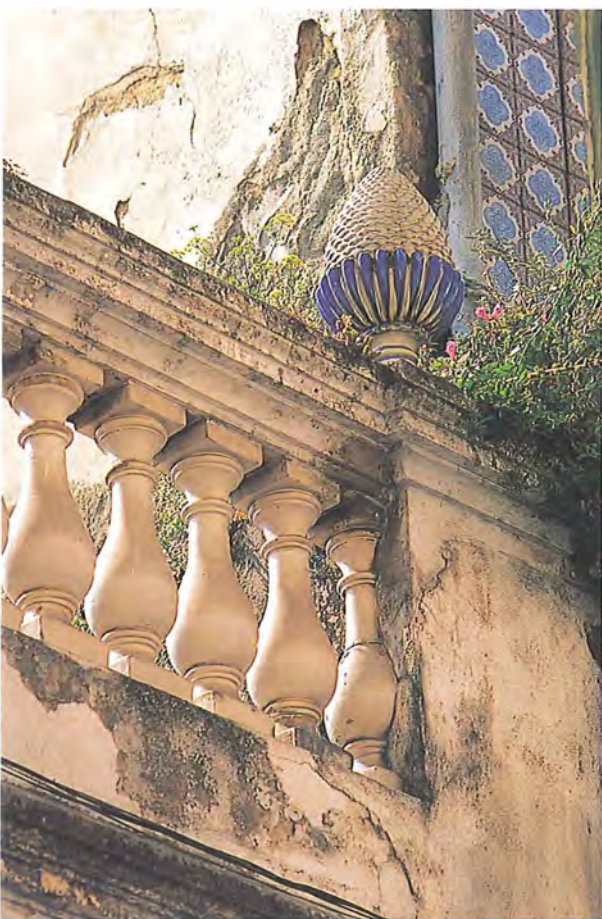
rior, no século XIX. Depois do terramoto de 1755, viveu aí algum tempo Machado de Castro. Sabemos que pelo menos a escadaria era dotada de azulejaria azul e branca da mesma época de construção — uma solução de albarradas (vasos floridos) inclinadas a acompanhar o desenvolvimento da escada (Raposo, 92).

Um século mais tarde o edifício pertence à Fábrica Roseira, como balcão de vendas da produção que se manufacturava muito próximo. De facto, num espaço do Palácio da Cova, situado na Calçada dos Cesteiros, funcionava a fábrica de faiança Roseira. Porque o espaço fosse pequeno ou porque a Rua dos Caminhos de Ferro oferecesse maior

movimento de possíveis fregueses, a verdade é que os Roseira vendiam as faianças e azulejos no que tinha sido a Casa Machado de Castro. No antigo espaço de entrada vê-se, hoje, no tecto, um mostruário de padrões de azulejos de fachada que poderá datar dos últimos anos do século XIX, época de maior produção da Fábrica Roseira.

A escadaria teve exemplares dos painéis decorativos que a fábrica também produzia, especialmente pintados pelo ceramista e proprietário da fábrica, João Roseira (1828-?): um soldado em tamanho natural como figura de convite e um grande jarro de hortênsias, hoje na colecção Francisco Hipólito Raposo. Os azulejos que se vêem hoje, na escadaria, foram colocados em meados dos anos 60 quando da venda dos azulejos primitivos a Hipólito Raposo. No entanto parece ter havido o cuidado de aí colocar azulejos da fábrica. Pelo menos o padrão «Roseira» pela cor e desenho e mesmo o padrão azul e branco podem ser-lhe atribuídos.

A janela da trapeira, construída já no século XIX, foi decorada com um par de jarrões floridos pintados provavelmente por João Roseira para o edifício, não como objectos de produção seriada, mas como tema original, propagandeando as qualidades de fabrico e as possibilidades mais requintadas de decoração com azulejaria, à semelhança do que tinha realizado para a escadaria e que hoje



Calçada do Cardeal. Pormenor dos balaústres e pinha de faiança da Casa Augusto Victor Roseira (fachada posterior). Fábrica da Calçada dos Cesteiros (Roseira). Séc. XIX. (2.ª metade).

pertence à coleção Francisco Hipólito Raposo, como dissemos.

O revestimento integral da fachada não pode deixar de representar a produção da fábrica, provavelmente mais tardio que os jarrões da janela da trapeira. Trata-se de um raro desenho que mostra uma parreira com cachos de uvas e flores. No entanto, a cercadura que sublinha os vãos é relativamente comum.

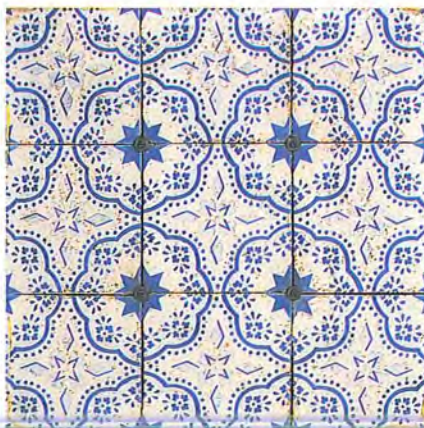
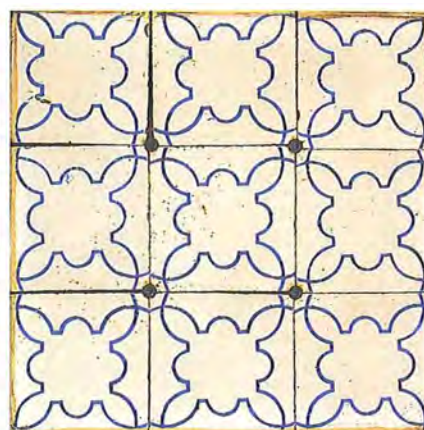
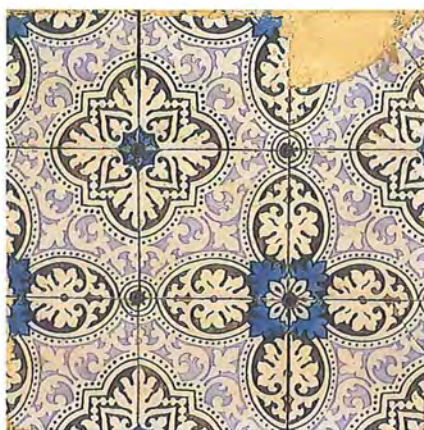
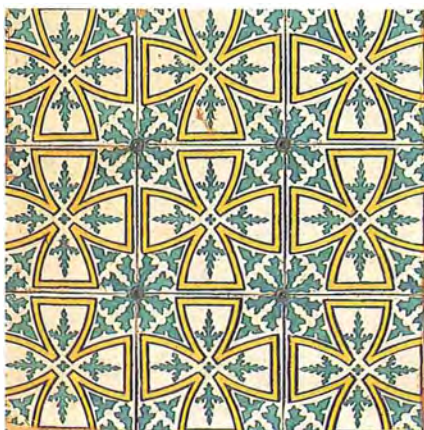


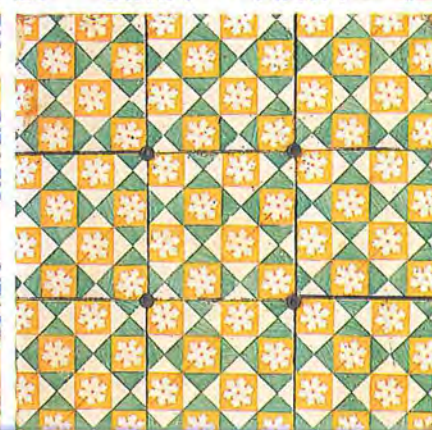
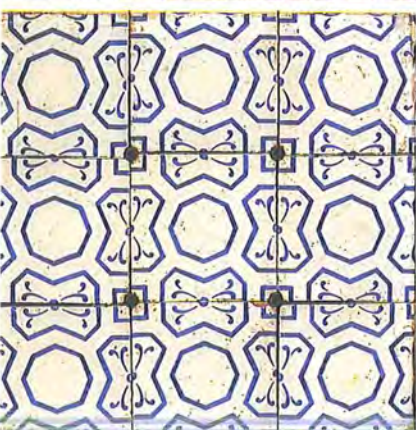
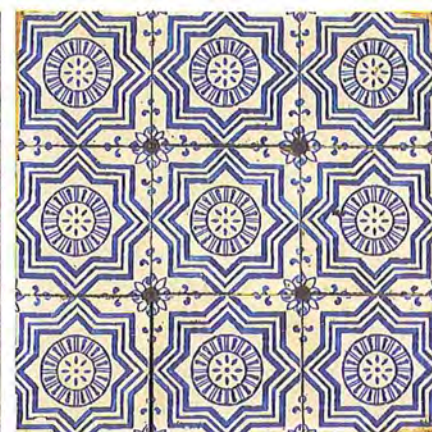
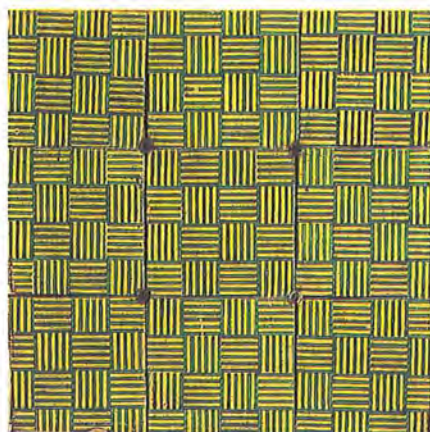
Prédio de gaveto. Calçada dos Cesteiros. Perspectiva da fachada azulejada.

CALÇADA DO CARDEAL, N.º 9

Se se utilizar a escada interior deste edifício saímos para a Rua do Cardeal, n.º 9, o que corresponde à fachada posterior da Casa Machado de Castro. Nesta fachada encontramos um revestimento de azulejos axadrezado em dois tons de azul. Será também uma provável produção dos Roseira. Este desenho deriva de um padrão do final do século XVI, muito utilizado no século XVII, conhecido como enxaquetado ou de caixilho que se desenvolve nas diagonais do quadrado. Nesta fachada vê-se ainda uma faixa de azulejo amarelo, igual ao que foi produzido para o Palácio da Pena. Também, no revesti-

mento da cimalha, outro padrão Roseira que não consta do seu mostruário e que veremos mais adiante numa fachada da Rua do Grilo. Nesta fachada e na contígua encontramos a solução já conhecida de diferenciação de pisos utilizando uma faixa alta de azulejo branco. A cercadura e a barra em festões floridos de remate são comuns, como também o é o azulejo axadrezado que se encontra tanto em Portugal como no Brasil, de origem portuguesa. Cremos que também neste caso os padrões e cercaduras não seriam produzidos apenas pela Fábrica Roseira. A cimalha deste edifício está rematada com balaústres e pinhas azuis e brancas de faiança, peças decorativas vulgares na épo-







Pormenor da azulejaria de fachada do prédio de gaveto da Calçada dos Cesteiros. Desenho inspirado num padrão Minton & Co. Fábrica Calçada dos Cesteiros (Roseira). Séc. XIX (2.ª metade).

ca, fabricadas, como se sabe, por muitas fábricas e também pelos Roseira. As chaminés estão revestidas a azulejo esponjado ostentando a data de 1870. No interior do edifício não existem azulejos que mereçam destaque excepto um único que marca a data da instalação da água corrente junto à torneira da cozinha do 1.º andar. O edifício imediatamente contíguo, apesar de não ter azulejaria de fachada, revela uma outra utilização para estes azulejos — lambris interiores, fabrico Roseira e constantes do seu mostruário.

Junto a este uma interessante repetição do tratamento da fachada posterior da

Casa Machado de Castro que corresponde à fachada posterior da Casa de Augusto Victor Roseira, segue-se uma fachada revestida a padrão de *crochet*, correspondendo também à fachada para a Rua dos Caminhos de Ferro.

PALÁCIO DA COVA

O edifício de gaveto da Calçada do Cardeal e Calçada dos Cesteiros, situa-se numa cota bastante alta, sobre os caminhos-de-ferro e corresponde a uma parte da Casa da Cova, construída na transição do século XVI para o século

XVII e com muitíssimas campanhas de obras posteriores. Apesar de se apresentar hoje com esta cota elevada em relação aos caminhos de ferro, a designação Casa da Cova diz respeito ao antigo Palácio que se situava numa «cova», relativamente ao Campo de Santa Clara. De facto esta fachada que interessa à história da azulejaria de fachada não seria a mesma do antigo Palácio ou Casa da Cova que foi habitado pelo cardeal João Mota da Silva, no século XVIII. Como muitos edifícios nobres ou religiosos, no Caminho do Oriente, a Casa da Cova foi totalmente desvirtuada das suas funções

de habitação para se transformar numa fábrica e em prédio de habitação. Sabemos que a Fábrica Roseira foi instalada em parte deste edifício que chegou a ser comprada por João Roseira, facto que nos foi relatado pelo Sr. Fernando Ferreira, representante da família, constante de documentação que guarda no seu domicílio, em Viseu. Será possível a azulejaria de fachada que apenas cobre uma porção individualizada da imensa construção dever-se também aos Roseira? Não parece lógico que os Roseira desperdiçassem uma tão importante «montra» da sua produção, localizada no gaveto e a uma cota sobranceira, visível do rio. Outra e não menos importante razão, determinada pela análise do modelo do padrão, pode constituir também uma boa hipótese de atribuição desta azulejaria aos Roseira. O padrão em causa representa um desenho de inspiração «internacional», constituído por pequenos círculos onde se desenha uma folhagem estilizada, de grande simplicidade e rigor geométrico. Ao que parece inspira-se num padrão inglês produzido pela Minton & Co de 1880 (Alcântara, 1980). Foi produzido entre nós em dois tons de verde, como neste caso, em dois tons de ocre que veremos na Rua do Grilo e em dois tons de azul, solução cromática mais conseguida e mais próxima do gosto português. Encontra-se em muitas zonas de Lisboa, e no Brasil pelo menos na Bahia e S. Luís do Maranhão (Alcântara, 1980, Barata,

1986, Knof, 1986). Terá sido produzido por outras manufacturas portuguesas. Trata-se então de um caso muito semelhante ao padrão «de *crochet*» a que já nos referimos e que está documentado como produção dos Roseira, no seu mostruário na Casa Machado de Castro e no catálogo da Fábrica das Devesas, como dissemos. O padrão que agora nos ocupa não está catalogado nem aparece no mostruário referido. Não é improvável que os Roseira, naturalizados portugueses mas originários de Praga ou Saint-Gall, tenham sido os primeiros a importar e fabricar estes dois padrões de gosto internacional e os tenham introduzido, com sucesso, no gosto nacional e no revestimento integral de fachadas, modalidade de uso da azulejaria que obviamente pertence ao que podemos designar como arte urbana portuguesa do século XIX.

A REAL FÁBRICA DA BICA DO SAPATO

No local da actual Rua da Bica do Sapato houve uma fábrica de faiança e azulejos da qual não parece restar nenhum vestígio físico. Muito se tem especulado acerca da produção da fábrica que dura relativamente pouco tempo. Alguns pintores desta fábrica foram trabalhar para a fábrica de Estremoz, provavelmente depois do período das invasões francesas, transportando consigo as técnicas, o cromatismo e as maneiras da Fábrica da Bica do Sapato

pelo que por vezes se confunde a produção das duas fábricas. No entanto, parece não ter havido uma produção de azulejos significativa em Estremoz, que se dedicava preferencialmente às peças de faiança.

A única peça de faiança que se pode atribuir com absoluta segurança a esta fábrica é uma travessa com os dizeres «Real Fábrica da Bica do Sapato», em moldura oval central. Trata-se de uma travessa moldada, de aba canelada decorada com sanefas e festões pendentes. No interior um anjinho segura um compasso deitado sobre uma construção em volutas e concheados muito decorada com flores, grinaldas e frutos em composição assimétrica. Todos ou quase todos os pigmentos usados na época foram distribuídos pela decoração da peça, que provavelmente seria uma espécie de amostra das capacidades de produção da fábrica.

Algumas peças não marcadas são atribuídas pelos ceramógrafos portugueses à Fábrica da Bica do Sapato, e actualmente, no Catálogo da Exposição da Cerâmica Neoclássica em Portugal são-lhe atribuídas com reserva cerca de 15 peças. Também se publica excerto da documentação da Junta do Comércio, Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, que se refere ao seu processo de licenciamento. O texto assinado por Joaquim Fernando Bandeira e Domingos Vandelli, datado de 1801, refere o pedido de licenciamento da

fábrica de Luís Soares Henriques, junto à Bica do Sapato, na Horta das Flores, junto ao Cais do Tojo que se estaria a construir. O local e as peças que foram mostradas parecem convenientes, no entanto, o texto revela uma nota negativa em relação ao mestre da fábrica Joaquim Simpliciano Franco. O pedido de licenciamento já datava de 1796 e ao que parece existem peças que se podem datar de 1795, o que significa que a fábrica trabalha sem licenciamento durante algum tempo. A fábrica dura até cerca de 1820.

No mesmo catálogo fica provada a existência de uma outra fábrica na zona, a Fábrica da Calçada dos Cesteiros a que já nos referimos, pela sua importância na produção de azulejaria de fachada e que se instalava no Palácio da Cova em 1832, nada tendo a ver com a produção nem com o local físico da Real Fábrica da Bica do Sapato. Nada nos diz que não tenha efectivamente usado a antiga fábrica em determinado momento, no entanto, não usa o nome, nem as produções respectivas têm qualquer sentido de continuidade.

Sabe-se que a fábrica produziu azulejos pela declaração de Francisco Paula e Oliveira, publicada no catálogo citado e proveniente da mesma fonte, em que afirma ter ido pintar azulejos para a Fábrica da Bica do Sapato quando a Real Fábrica do Rato fechou em 1808, por motivo das invasões francesas, tendo regressado ao Rato quando da

Restauração. No entanto não é possível atribuir nenhum revestimento cerâmico a esta fábrica, apenas conjecturar que tenha fabricado azulejos, peças de muito mais fácil produção do que as peças moldadas que lhe são atribuídas, exigindo, no entanto, maiores conhecimentos de desenho por parte dos mestres pintores, na medida em que se trabalha à escala mural.

Curioso é o facto de o prato com a tabela Real Fábrica da Bica do Sapato, referido acima, mostrar na sua decoração uma Alegoria ao Desenho como modo de expressar a capacidade dos pintores da fábrica.

CAPELA DE SANTO ANTÓNIO

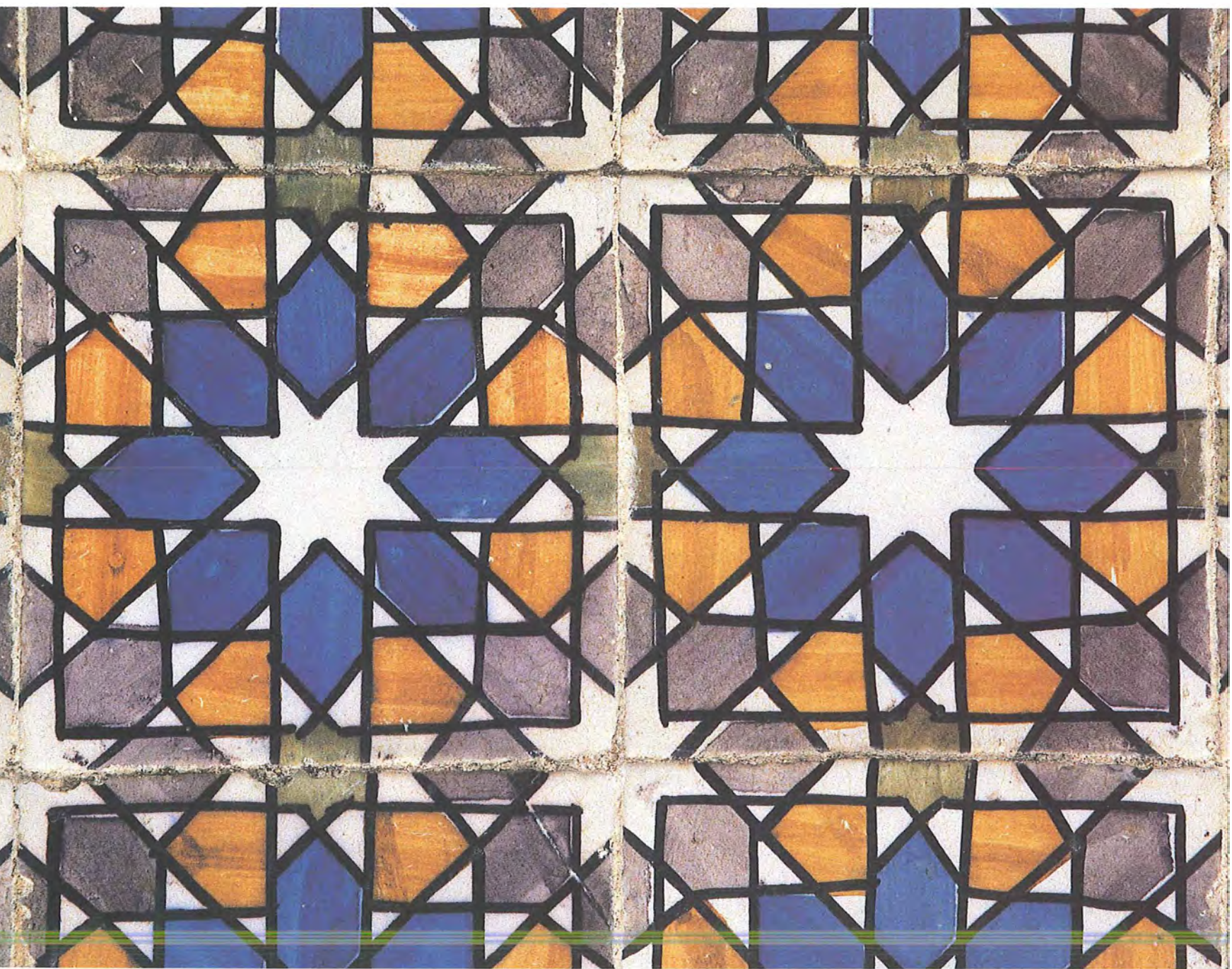
Na Rua do Vale de Santo António, um pouco acima da Rua da Bica do Sapato, fica a Capela de Santo António, de antigas tradições na rua, situada em edifício encaixado nas construções contíguas. Trata-se de uma reconstrução da antiga ermida que dataria do século XVI, erguida em torno de uma imagem do santo, da mesma época. A lenda conta que Santo António terá descido por este vale onde se sentou a descansar, antes de embarcar para Itália, num dos cais da Lisboa Oriental. Como santo de grande devoção popular, conta ainda a lenda que foram os operários de Lisboa que construíram a capela oferecendo o seu trabalho e os materiais de construção. Ainda

hoje uma confraria preside e vela pela manutenção da capela.

O edifício tem uma traça austera e, no interior, a capela revela alguma largueza. A decoração foi um dos aspectos mais cuidados na sua construção. Assim, azulejaria, talha dourada e imaginária, dinamizam e emprestam dignidade ao espaço.

Os azulejos revestem todos os alçados e são recortados nas cabeceiras, em prolongamento *rocaille* das cercaduras muito movimentadas. As cartelas mostram cenas da vida e milagres de Santo António. Trata-se de uma azulejaria policroma e extremamente bem conservada e da melhor qualidade enquanto fabrico. No entanto, o desenho das cenas, à escala mural, é assaz ingénio, embora eficaz como forma de comunicação. A tipologia decorativa dos azulejos aponta para uma produção pós-terramoto, já tardia, numa época em que despontava já uma linguagem neoclássica na azulejaria portuguesa. Pelos documentos guardados na confraria sabemos que os azulejos foram pagos em 1795, embora não se tenha encontrado menção do fabricante ou do pintor. Pela proximidade com a Rua da Bica do Sapato tem sido aventada a possibilidade de ser uma produção desta fábrica. Os elementos decorativos das cercaduras, as tonalidades francas dos pigmentos usados, e até a ingenuidade do pintor, podem ser razões plausíveis para a atribuição deste núcleo decorativo à Bica do Sapato.







Palacete Beau Séjour. Pormenor da fachada. Fábrica da Calçada dos Cesteiros (Roseira). Séc. XIX (2ª metade).

FÁBRICA ROSEIRA

A FÁBRICA Roseira fundada por um mestre louçeiro estrangeiro, instalou-se em Lisboa e tornou-se rapidamente numa das fábricas de faiança com importância na difusão do gosto pela azulejaria de fachada em Lisboa. O seu sucesso deveu-se às encomendas de D. Fernando II para o Palácio da Pena, à reprodução e recriação de modelos da azulejaria tradicional portuguesa, fruto do gosto eclético que vigorava na segunda metade do século XIX e por estava um reconhecimento do valor da azulejaria como forma de arte decorativa nacional. A criação de novos modelos de azulejos desenhados para fachadas, para escada-

rias ou vestíbulos tornou-se então uma realidade a que se juntavam também balaustradas, pinhas, jarrões e fogaréus em faiança, para remate dos prédios, emprestando uma imagem mais rica e viva à severidade da arquitectura «corrente» dos prédios de rendimento da capital. A azulejaria de fachada dos Roseira mostra uma grande capacidade de adaptação ao gosto português, na forma como se articula com a arquitectura, através de frisos e cercaduras, restaurando também a antiga forma de ladrilhar, contornando as cantarias, ajustando-se com o máximo rigor a todo o tipo de formas nomeadamente as côncavas e convexas.

A produção de alguma azulejaria «artística», figurativa e peças de vulto, nome-

adamente os medalhões della-robriannos de fachada, marcados com R, de iniciativa de João Roseira, começam agora a ser conhecidos e caracterizados como produção da fábrica.

O conhecido *Estudo Químico e tecnológico sobre a cerâmica portuguesa* de finais do século XIX (Charles Lepierre, Lisboa, 1899, p. 134, 135), publica as indicações essenciais sobre a fábrica da Calçada dos Cesteiros, que designa por fábrica de Augusto Victor Roseira. Indica a data de fundação 1833, a data em que João Roseira dirige a fábrica, 1885-95 e a passagem desta ao neto do fundador, Augusto Victor Roseira, contemporâneo de Lepierre. Refere que foram os primeiros a produzir azulejos para construção em 1840, tendo a fábrica dois fornos, 4 moinhos para moer vidro, movidos por motor a vapor de 6 cavalos. A fábrica estava instalada em 3 pisos e trabalhava com barro branco dos Prazeres. Publica o Museu do Azulejo documentos da Junta do Comércio que confirmam a data de fundação e nome do fundador Vicente Roseira, estrangeiro, e a localização exacta da fábrica — O Palácio da Cova (Cat. Cerâmica Neoclássica, MNA, Lisboa, 1997, p. 240). Finalmente, Alexandre Paes dá a conhecer os Roseira como fornecedores do Palácio da Pena (em trabalho curricular da disciplina de História da Arte Contemporânea, do Mestrado em História da Arte na Universidade Nova de Lisboa,



Busto de D. Carlos I. Fragmento de medalhão de faiança. João Roseira (?). Séc. XIX. (2.ª metade).

de 1977). Uma vistoria à fábrica para determinar a sua salubridade em 1858, época ainda de Vicente Roseira, confirma a produção de azulejos que eram fabricados no pátio do Palácio, o uso de barro dos Prazeres, de uma paleta pouco variada, facto já referido como negativo por vários autores da época, nomeadamente Joaquim de Vasconcellos, como veremos adiante. Esta do-

cumentação é publicada em Comunicação às *III Jornadas de Cerâmica Medieval e Pós-medieval, Métodos e Processos*, Tondela, 28 a 31 de Outubro de 1998, documentos da Torre do Tombo, do Arquivo das Finanças — Ministério do Reino sobre vistorias à fábrica de Vicente Roseira em 1858 (Mangucci, "A pesquisa e análise de documentos..." in *Actas...*, no prelo).

Entre 1858 e 1899, data do estudo de Lepierre, verifica-se que a fábrica se manteve no essencial, apesar de estar equipada com motor a vapor. No entanto a sua produção, e mesmo a protecção de D. Fernando II que lhes encomenda uma série grande de azulejos para o Palácio da Pena, justificam a compra das instalações fabris em 1879 e a instalação de um depósito de vendas na Rua dos Caminhos de Ferro e a compra de muitos prédios na zona de Alfama, para sua habitação própria ou rendimento. O trabalho de campo que efectuámos no Caminho do Oriente permitiu avançar no conhecimento da fábrica, nomeadamente atribuir-lhe alguns dos revestimentos de fachada neste local e, por outro lado, descobrir outro tipo de produção dos Roseira. Para tal contribuíram muito as informações, documentação e peças da colecção da família. Um ensaio genealógico de Fernando José Rodrigues Ferreira e seu genro, aliás autor da página, pintor Luís Filipe Calheiros foram da maior utilidade. As informações contidas nes-

te documento foram cruzadas com notas da agenda da Sra. D. Isaura Roseira Pereira de Sousa, na posse de sua filha, Sra. D. Maria Luísa Bacelar que aliás também nos facultou a leitura dos títulos dos jazigos. A colecção de Fernando Ferreira e da Sra. D. Maria Isabel Rodrigues Ferreira Craveiro Lopes, com peças da fábrica, e peças de João Roseira, foram essenciais para o nosso estudo, assim como as da Sra. D. Maria Luísa Bacelar.

A família Rosinska ou Rosenska veio de Samkt-Gallen, na Boémia, para Lisboa, com a intenção de se instalar como fabricante de louça. Segundo elementos da família, Franz Rosinska, foi o primeiro a chegar a Portugal, naturalizado Francisco Roseira. Este Francisco poderia ter sido o comprador da Real Fábrica da Bica do Sapato que José de Queirós liga à fábrica Roseira e de que nunca mais se fala (Queirós, Lisboa 1987, p. 86 e 366; 1.ª ed., 1907). Um aspecto referido pela família liga-se a este facto: a existência de «pretas» de faiança em dois ramos da família diferentes e com quem falámos separadamente. As «cabeças de pretas», peças de faiança moldadas com tampa e formando uma espécie de caixa, são tradicionalmente atribuídas ao fabrico Bica do Sapato embora também à Real Fábrica do Rato (Cat. Cerâmica Neoclássica, MNA, Lisboa, 1997, p. 240). Ocuparam-se da fábrica três gerações da família Roseira, no tempo da sua duração:

1.º) Vicente Roseira, fundador da fábrica de faiança, (Praga, ou Samkt-Gallen, 1790 - Lisboa, cerca de 1862). A data de transladação do seu corpo para o jazigo do Alto de S. João (título 1053), pertencente a Eugénio Roseira, seu filho, é de 1867 (deve ter morrido 5 anos antes). Foi casado com Joaquina Maria Nunes (? 1797 - Lisboa 1868);

2.º) Eugénio Roseira (Lisboa? - Lisboa, 1879), é o segundo dono da fábrica; sem filhos, faz testamento, em 1878 a favor do sobrinho Augusto Victor. Compra um jazigo no Alto de S. João em 1867. Tem quatro irmãs e um irmão, João, que lhe sucede. As quatro irmãs Eugénia, Emília, Doroteia e Irménia eram solteiras e viviam numa casa junto ao Chafariz del'Rei, revestida a azulejos. Tinham casa de campo no Campo Grande, destruída para a construção da Cidade Universitária, era revestida a azulejos e tinha painéis no interior e um grande jardim com azulejos. Chamavam-lhes as «tias do Campo Grande».

3.º) João Roseira (Lisboa, ? - Lisboa, 1895 (?)), irmão do anterior, foi industrial e ceramista e foi casado com D. Josefa Francisca Vidal, natural de Mellon, Tuy, na Galiza. O casamento realizou-se em 16 de Janeiro de 1860, existindo peças de faiança comemorativas da data. Teve dois filhos e duas filhas. Comprou a fracção do Palácio da Cova onde se instalara a fábrica, em 1879 por 600 000 réis a Manuel António Monteiro que era seu proprietá-

rio de raiz (segundo apontamentos da família). Morou no edifício da Rua dos Caminhos de Ferro, depósito de vendas da fábrica e no Beco do Belo, no edifício das «esferas» pintadas em azulejo. Tinha casa de Verão nas Caldas da Rainha;

4.º) Augusto Victor Roseira (Lisboa, 1862 - Lisboa, 1941) é o último proprietário da fábrica. Tem um irmão, Dr. Júlio, com geração e duas irmãs, Adelaide, sem geração, e Isabel Virgínia, com geração. Viveu com sua filha Isaura Roseira, casada com Dr. Alfredo Pereira de Sousa, na Rua dos Caminhos de Ferro, n.º 26, 28, num prédio com azulejos, com fachada para a Calçada dos Cesteiros. Fechou a fábrica cerca de 1930 (?). A última peça datada que se conhece da fábrica é o revestimento da Fábrica das Balanças, junto à Sé, em Lisboa, de 1918, assinada «P.tor Reis» e marcada «F.ca Roseira». A grande época da fábrica é a da segunda metade do século XIX, começando depois a decair. De facto, em 1904, Augusto Victor Roseira pede à câmara para construir um barracão na «sua fábrica de azulejos, cita na Calçada dos Cesteiros, n.º 15», mostrando ainda uma certa vida na produção fabril. Um auto de vistoria da Câmara Municipal de Lisboa de 1927, informa que o Palácio, foi «aproveitado» para indústria cerâmica e dividido por tabiques para abrigar as numerosas famílias que o habitam. Na mesma origem um despacho de 1929



Reverso da peça da figura anterior. Marca R. João Roseira (?). Séc. XIX. (2.ª metade).

autoriza a demolição «de uns fornos»... Parece então poder inferir-se que a fábrica labora de 1832 a cerca de 1930. João Roseira foi «conhecido ceramista», como nos diz Liberato Telles, a propósito da sua encomenda de azulejos para restauro da Igreja da Madre de Deus (Telles, 1899, p. 18). Fabricava ele mesmo peças de presente que ainda existem nas colecções da



Palácio de Sintra. Mirante. Revestimento a azulejo amarelo.
Fábrica da Calçada dos Cesteiros (Roseira). Séc. XIX (2.ª metade).

família. Marcava as suas peças com R, R com pontos e R rodeado de vergõntea. Algumas eram objectos de faiança moldada como cestas floreiras, cestas perfuradas (inspiradas nas célebres verguinhas criadas pelo Manuel Mafra nas Caldas, seu contemporâneo e como ele protegido por D. Fernando). Na colecção de Cascais existe mesmo um par de pratos – «abanos de palha», típico da produção

das Caldas, mas atribuído pela família a João Roseira. Outras peças que se encontram na colecção de Viseu, são vasos, pratos e canecas datadas e com iniciais, correspondendo a datas festivas. Um prato, da mesma colecção, mostra a efígie de D. Fernando, desenhado de forma ingénua.

Na casa de Verão, das Caldas, tinha uma pequena oficina de olaria, no jardim. A fachada era azulejada com azulejo vidrado verde, provável fabrico Caldas. No entanto, na fachada posterior, estavam colocados dois *Tondi* (medalhões) de faiança à maneira *dellarobbiana*, que se vê claramente numa fotografia de família. João Roseira assistiu em 1870, à «descoberta» do portal da Igreja da Madre de Deus pelo arquitecto José Maria Nepomuceno. A descoberta foi possível graças ao quadro da *Procissão das Relíquias de Santa Auta* (hoje no MNAA), representando a fachada manuelina da Madre de Deus, onde estavam os *Tondi* de Dellarobbia, hoje também no mesmo Museu.

João Roseira produziu e terá ele mesmo moldado, como «conhecido ceramista», uma série destes medalhões de fachada, marcados com R. O par da colecção de Cascais, marcado R, com pontos, mostra uma cena repartida, invertida para formar o par, com um *bacanal de putti*, muito «renascença». Vimos outro par na coleção de Lisboa, sem marca, que infelizmente se partiu e sabemos de outro par ainda, este

de 65 cm de diâmetro, em colecção particular, S. João do Estoril, com retratos de D. Fernando (1816-1885) e de D. Luís (1838-1889), marcados com R.

Também pintou azulejos. Conhecem-se os que estavam na antiga Casa Machado de Castro, hoje na colecção de Francisco Hipólito Raposo, que deles deu notícia num artigo do *Independente* (Francisco Hipólito Raposo, «A Real Fábrica da Bica do Sapato» in, *O Independente*, 13 de Novembro de 1992). Da mesma casa saiu também um painel de cozinha, com iguarias desenhadas, hoje na colecção de Cascais. O conde de Sabugosa afirma que o Sr. Roseira fabricou e introduziu no mercado o célebre padrão de azulejaria sevilhana, conhecido como «pé de galo», existente no patio do repuxo no Palácio de Sintra (Conde de Sabugosa, *O Paço de Cintra*, Lisboa, 1903, p. 207).

Joaquim de Vasconcellos é o único autor que escreve criticamente sobre os azulejos da fábrica, referindo que, apesar do Sr. Roseira não marcar os seus azulejos, produzia azulejo liso, isto é sem relevo, de boa qualidade (Vasconcellos, *Cerâmica portuguesa*, 1884, p. 75). Na Exposição de Cerâmica Nacional do Porto em 1882, o mesmo autor reporta que o Sr. Roseira (trata-se já de João Roseira) apresentou uma cópia de um padrão antigo (que também se expunha e era per-

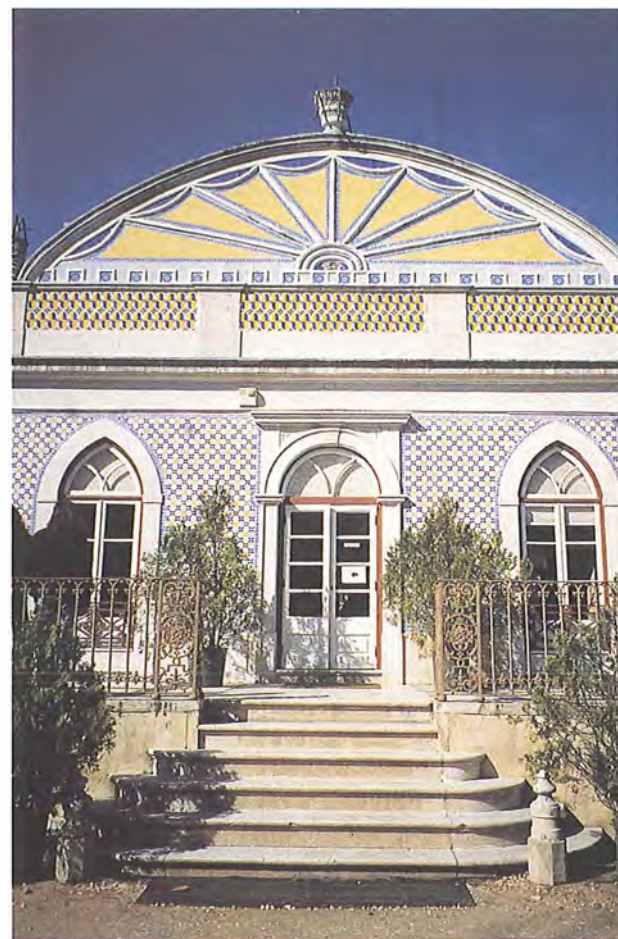
tendente à coleção do arquitecto José Maria Nepomuceno). Tratar-se-ia dos azulejos de fachada do Palácio de Sintra, modelo de «feição arabizante», produzido pelos Roseira: «... as cores são ordinárias, sem força sem transparência e sem esmalte. Perdeu-se o verde antigo, intenso, perdeu-se a cor de vinho, perdeu-se a cor turquesa, e as outras duas (azul e castanho), perderam pelo menos a intensidade e a transparência: o carácter do esmalte» (Vasconcellos, *op. cit.*). No entanto admira os azulejos de relevo da fábrica: O snr. Roseira tinha-os até de relevo, de muito bom effeito.» (*Idem*, p. 76). Esta declaração de Vasconcellos pode relacionar-se ainda com os azulejos da Pena, onde existem numerosos padrões em relevo.

De facto, em 1854 compram-se azulejos para a fachada do Palácio de Sintra a Eugénio Roseira. Trata-se de azulejos que reproduzem azulejaria quinhentista de fabrico sevilhano, conhecido como padrão de estrela, fabricado tanto na técnica de corda seca como de aresta e largamente importados por Portugal. D. Fernando II escolhe um modelo que existe tanto na zona conventual do Palácio como no Palácio da Vila de Sintra, e coloca-o emblematicamente na fachada do Palácio da Pena. Alexandre Paes, no texto já citado aponta esta renovação do interesse pela azulejaria, agora como decoração de fachada, como um «moda» que também deve

ser imputada a D. Fernando II, provavelmente o mais importante «fazedor de gosto» na sua época. Como já referimos, esta encomenda, dá obviamente notoriedade à Fábrica Roseira e, aponta o caminho do interesse pela azulejaria portuguesa tradicional a que os Roseira vão ficar atentos.

Com toda a probabilidade os Roseira forneceram a azulejaria amarelo-ouro, que reveste as cúpulas da mirante. O mesmo azulejo amarelo pode ver-se na fachada posterior da Casa Machado de Castro, Rua dos Caminhos de Ferro. Como veremos os Roseira vão fornecer toda a fachada do Palacete Beau Séjour; aí encontramos também um pavilhão de jardim ladrilhado com o mesmo azulejo amarelo.

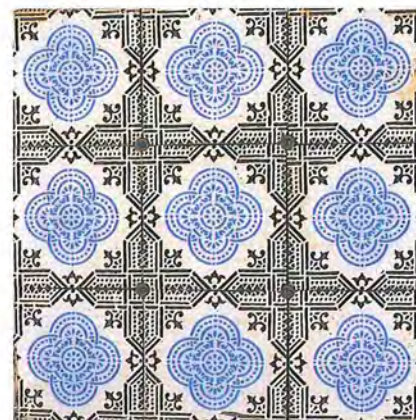
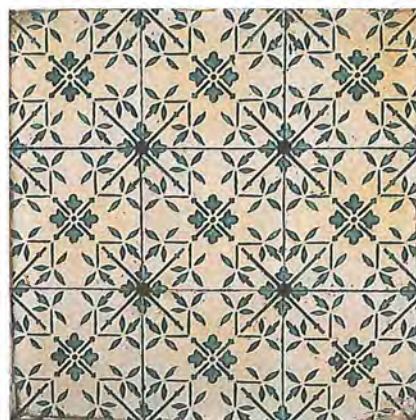
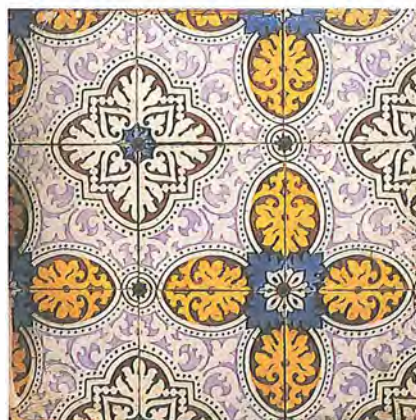
Em 1867 três outros modelos fabricados pelos Roseira vão integrar a decoração dos interiores do Palácio da Pena; interessa-nos especialmente o modelo de padronagem para o interior da escadaria da Torre do Relógio, colocado nas paredes e cúpula. O padrão revela uma notável capacidade de invenção e é muito feliz como desenho; aprende-se a lição de geometria da azulejaria moçárabe, utilizam-se as diagonais do quadrado, o que permite, quando da construção do tapete multiplicar as diagonais criando efeitos dinâmicos e imprevistos. A simplicidade do módulo utilizado, uma folha recortada, de inspiração naturalista, facilita a produção em série. Este padrão inven-



Palacete Beau Séjour. Pormenor da fachada. Azulejaria da fábrica da Calçada dos Cesteiros (Roseira). Séc. XIX (2.ª metade).

tado para a Pena terá uma longa vida e vamos encontrá-lo em muitíssimos prédios de Lisboa, provavelmente depois de ser usado no Palacete Beau Séjour, em Benfica.

De facto, em texto mais recente publicado sobre Beau Séjour faz-se a atribuição da sua fachada azulejada à Fábrica Viúva Lamego (Teresa Vale, *O Beau Séjour: Uma quinta românti-*



Mostruário de azulejaria de fachada (fragmento). Casa Machado de Castro. Antigo depósito de azulejos da fábrica da Calçada dos Cesteiros (Roseira). Séc. XIX (2.ª metade).

ca de Lisboa, Lisboa, s.d.). A autora baseia-se numa investigação da azulejaria de fachada (Barros Veloso e Isabel Almasqué, «Azulejos de Fachada» em Lisboa II, in *«Lisboa Revista Municipal»*, Lisboa, Ano XLIV, 2.ª série, n.º 4, 2.º trimestre, 1983, p. 65).

No interior da casa do Beco do Belo, onde viveu João Roseira, encontra-se um mostruário de produções da fábrica, colocado a formar lambrins. Nesta casa encontrámos fragmentos de todos os elementos da fachada do Palacete, o padrão de folhas, da Pena, e a decoração do frontão curvo: o padrão de óvulos, amarelo e azul e mesmo o padrão de pintas azul-cobalto.

Se percorrermos o eixo, desde o Campo das Cebolas ao Largo dos Caminhos de Ferro verificamos a «moda» do padrão de folhas do Palácio da Pena e do Palacete Beau Séjour. Encontramos cerca de 10 prédios com este padrão glosado em diferentes jogos de cores, o mesmo acontecendo na zona da Rua da Madalena e outros pontos do Chiado. No primeiro caso trata-se de uma verdadeira área geográfica de influência da fábrica, a que não deve ser estranha a ligação desta família com famílias galegas, importantes construtores e proprietários dessas zonas. Junto ao Chafariz d'el Rei uma casa pertencente aos Roseira e têm mesmo uma variante do padrão de folhas que não vimos em

mais nenhum local. Trata-se de uma curiosa viagem, o percurso deste padrão que pode ter começado no prédio do Largo dos Caminhos de Ferro (1865?) para o Palácio da Pena (1867), ou inversamente, o que seria mais natural. De qualquer modo a sua aceitação no mercado passa naturalmente pela utilização que dele se faz no Palácio da Pena e depois no Beau Séjour, obviamente dois modelos a copiar pela burguesia instalada nos prédios da capital.





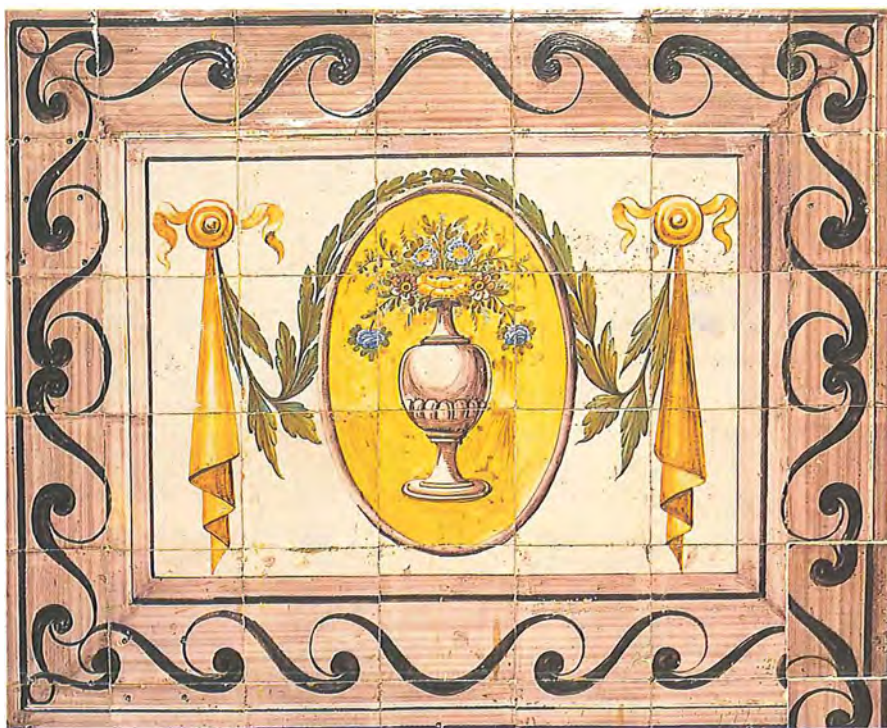
II. CRUZ DA PEDRA

Neste percurso interessa-nos especialmente o Palácio Braço de Prata, o Recolhimento Lázaro Leitão Aranha e, sobretudo, o Convento de Santos-o-Novo decorado com azulejos do século XVIII, de diferentes estilos e na sua grande maioria ainda nos locais originais. O conjunto edificado pertencente aos Senhores de Pancas, teve decoração de azulejos, mas pouco ou nada resta hoje.

A memória de Rafael de Urbino, em pintura sobre azulejos, é um dado cultural, artístico e de mentalidades, bastante interessante deste percurso. De facto, o seu *Baptismo de Cristo* chegou à oficina portuguesa através de um célebre álbum de gravura italiana do século XVII, foi copiado e transposto para os azulejos da Capela do Santo Cristo, em Santos-o-Novo, no século XVIII.







Palácio Braço de Prata (Copeiro-Mor). Lambrim neoclássico (pormenor). Oficina de Lisboa. Séc. XVIII (2.ª metade).

PALÁCIO BRAÇO DE PRATA

CONHECIDO também como Palácio dos Copeiros-Mores ou Palácio Coimbra, este edifício, actualmente abriga as instalações do Gabinete do Nó Ferroviário de Lisboa.

Neste palácio, construído no século XVII, como mostram o desenho dos vãos e sobretudo o portal, hoje infelizmente descaracterizado devido à subida de cota da rua, ainda se pode ver uma decoração notável de azulejaria, alguma fabricada nos séculos XVII e XVIII para o edifício e a restante resultado de instalação de

painéis da mesma época, comprados no mercado antiquário.

O átrio e escadaria nobre estão revestidos com um lambrim alto de belíssimo padrão azul e branco de finais do século XVII e inícios do século XVIII. Desta época também se podem ver restos de lambris que forram algumas salas. Não se sabe a que campanhas de obras pertencem estes azulejos que podem mesmo ter sido aqui colocados já no século XX, provenientes do mercado antiquário. No entanto nota-se algum cuidado na sua colocação, nomeadamente no átrio e escadaria, que podem corresponder a uma

campanha de obras de início de Setecentos. De facto, nesta época, os azulejos eram usados como forma decorativa capaz de criar luz e cor em interiores quase sempre pouco iluminados e de desenho austero. A atenção que o átrio e escadaria merecem deriva também do significado social que lhes é atribuído. No período a que nos referimos, as funções de recepção e representação da família nobre decorrem no interior dos palácios no espaço que flui do átrio, pela escadaria até aos salões do andar nobre, assim muitas vezes átrio e escadaria são dotados de azulejaria com um tema comum, habitualmente padronizado, que permite unificar, nobilitar e enriquecer este conjunto. Aos salões nobres correspondem normalmente outros temas ou outros padrões. O que nos interessa entender e que os azulejos mostram claramente (como também a sucessão de salões comunicantes) é o facto de que nesta época a casa nobre ou o palácio é o lugar de representação da Casa, no sentido de família. No Palácio do Braço de Prata terá então sido mantido o antigo carácter do vestíbulo — escadaria, revestido com um alto lambril de azulejos de padrão azul e branco. Apesar disso veja-se num dos lados do vestíbulo um painel de padrão típico do século XVII, conhecido pelo padrão de maçarocas pintado a amarelo e azul sobre branco, paleta muito usada na época e totalmente abandonada no século XVIII.



Palácio Braço de Prata (Copeiro-Mor). *Padrão joanino*. Oficina de Lisboa. Séc. XVIII (1.ª metade).



Palácio Braço de Prata (Copeiro-Mor). *Padrão joanino*. Oficina de Lisboa. Séc. XVIII (1.ª metade).

No entanto, no andar nobre as campanhas de obras sucessivas retalharam os salões em salas mais pequenas, ao gosto nascente nos finais do século XVIII onde

a cada espaço corresponde uma função determinada: sala, saleta, sala de música, sala de jantar, gabinete, etc. De uma dessas campanhas de obras, voltamos a sublinhar, resultado de compra mais recente no mercado antiquário, deve datar o delicado lambrim de influência neoclássica que decora uma das dependências do andar nobre. Trata-se de um lambrim baixo de cinco azulejos de altura com cercadura de inspiração clássica à «grega» e painel de fundo branco onde se abrem medalhões com vasos unidos por festões de folhagem. Amarelo-junquilha, verde e roxo-vinoso representam uma nova paleta de gosto para o desenho dos azulejos. Estes elementos e a altura do lambrim que passa a metade dos lambris azuis e brancos relacionam-se também com a presença de mais mobiliário, que se torna também muito mais leve e confortável, servindo novos modos de viver e de estar na habitação nobre.

Outras salas estão revestidas com lambris de azulejo azul e branco, alguns mostrando claramente o aproveitamento de painéis. Note-se em alguns deles a manutenção de desenho do padrão ou da cercadura do século XVII, agora com a cor da primeira metade do século XVIII — a gama de azuis-cobalto sobre branco. Isto mostra que o gosto pelo azul como única cor possível para o azulejo chega mais depressa do que as novas formas de padrões e de imagens que se inscrevem no suporte cerâmico.



Recolhimento Lázaro Leitão Aranha. Lambrim de escadaria exterior. Oficina de Lisboa; c. 1800 (?).



Recolhimento Lázaro Leitão Aranha. Lambrim de escadaria exterior. Oficina de Lisboa; c. 1800 (?).

RECOLHIMENTO DE LÁZARO LEITÃO

Este edifício, inaugurado em 1747, tinha o carácter e função de recolhimento de senhoras desprotegidas, obra de beneficência cuja capela guarda o túmulo do seu fundador, o principal Lázaro Leitão Aranha. Trata-se de uma tipologia de arquitectura pouco comum que de certo modo retoma uma tipologia de convento com grande capela que o fundador reserva

para abrigar o seu túmulo, mas em escala mais modesta e mostrando um gosto modernizado. O edifício e a capela muito desfigurados no interior mantêm uma fachada com uma certa nobreza. A dupla escadaria encostada à fachada e que a eleva em relação à cota da rua é um dos elementos mais destacados no desenho do edifício, notável também pelo trabalho de ferro forjado que se articula com a pedra, tornado-a mais leve e transparente.

Depois do terramoto de Lisboa de 1755, provavelmente já no século XIX essa transparência foi acentuada pela colocação do painel de azulejos que hoje se vê e acompanha a escadaria. Será uma das primeiras experiências de azulejaria de fachada, desenhada de forma a criar um novo gradeamento sobre a parede de fundo da fachada do edifício que repete e reflecte o gradeamento de ferro forjado. O painel de azulejos fragiliza o desenho da escadaria transformando-a numa forma suspensa e ambígua em relação à fachada. Esta nova experiência no exterior de um edifício sintetiza e renova uma grande tradição das oficinas de Lisboa na articulação da azulejaria com a forma arquitectónica, uma espécie de *trompe l'oeil* que tanto se exprime como linguagem de carácter vernacular, como numa linguagem mais erudita.

CONVENTO DE SANTOS-O-NOVO

A notável azulejaria deste convento foi sendo encomendada desde finais do



Igreja de Santos-o-Novo. *Descoberta dos Corpos dos Santos Mártires na Praia de Santos*. Oficina de Lisboa; c. 1720.

século XVII, até finais do século XVIII, começando as campanhas de revestimento dos azulejos quando o edifício já estaria praticamente concluído, uma vez que a 1.^a pedra foi colocada em 1609, e como se sabe levou praticamente um século a construir. Subsistem alguns fragmentos de azulejaria do século XVII, tanto de padrão azul e amarelo, como painéis figurativos já totalmente em azul-cobalto sobre branco que datam da transição para o século XVIII.

Para se entender a natureza da decoração azulejar no edifício conventual e na igreja dedicada aos Santos Mártires

de Lisboa, Máxima, Veríssimo e Júlia, é necessário recordar os factos relativos à sua fundação. Os três irmãos mártires de Lisboa, pertenciam a uma nobre família romana e em 307 recusaram-se a abjurar a fé cristã pelo que foram martirizados e os seus corpos lançados ao Tejo. O primeiro milagre que deles se relata foi o de os seus corpos, apesar de presos a grandes pedras, terem dado à costa no local de Santos onde lhes terá sido dedicado uma ermida. O segundo milagre foi a redescoberta destes corpos pelo sonho de D. Sancha. Os corpos ficaram então à guarda das Comendadeiras de Santos,



Igreja de Santos-o-Novo. Anjo com Instrumento de Martírio. Oficina de Lisboa; c. 1720.

religiosas da Ordem de S. Tiago da Espada, pertencentes às nobres famílias dos Cavaleiros de Santiago da Espada. As Comendadeiras tiveram convento em Santos e em 1490 transitaram para um novo convento em Xabregas, doado por D. João II. Nessa data as relíquias dos Santos foram transladadas, em grande pompa, para o novo convento. Mais tarde Filipe II dedica-lhes o Convento de Santos-o-Novo, edifício de enormes proporções, uma dádiva a Lisboa em homenagem à cidade e aos seus primeiros Santos Mártires.

Os azulejos e a pintura da igreja evocam os episódios do martírio e dos milagres dos Santos Mártires.

A decoração do interior da igreja é um conjunto riquíssimo construído em diferentes materiais que forram uma estrutura de planta rectangular sem decoração exterior, salvo o austero desenho do portal, aberto entre os pesados contafortes que suportam o edifício da igreja.

A capela-mor é sobreelevada, o piso e degraus são forrados de mármore vermelho, branco e negro. Os mármore revestem ainda o altar-mor e paredes da capela em delicados embrechados. Toda a parede de fundo da capela-mor é ocupada pelo gigantesco retábulo de talha dourada de grande qualidade, da época de D. João V. A talha prolonga-se pelos alçados da capela-mor e da nave da igreja, nas pequenas capelas, decorando também o arco triunfal que separa os dois espaços. No registos superiores dos alçados podem ver-se grandes telas pintadas a óleo. A azulejaria da mesma época da talha e de grande parte da pintura completa a decoração, acrescentando os reflexos do vidrado azul aos brilhos do ouro da talha à qualidade cromática dos mármore e das pinturas — uma complementaridade de cores, brilhos, texturas, que representam o máximo requinte, ao gosto português da época. De facto os azulejos fazem parte integrante do conjunto, ajustando-se per-



Igreja de Santos-o-Novo. Chegada dos Santos Mártires a Lisboa. Oficina de Lisboa; c. 1720.

feitamente ao espaço e à função decorativa e figurativa que lhes é reservada. As cercaduras, apesar de muito decoradas com motivos arquitectónicos e anjinhos, recortam-se apenas para o interior do painel sendo rectas no seu limite superior para receber a talha que por sua vez recebe a pintura.

Na parede fundeira as cenas em azulejos estão tapadas com confessionários, mas do lado esquerdo da nave as duas cenas pintadas em azulejos representam a aparição do anjo aos três irmãos, ainda em Roma, avisando-os do seu martírio e a chegada destes a Lisboa por barco. Não deixa de ser curiosa a visão do pintor do que teria sido Roma que nos aparece em pano de fundo, idealizada em edifícios altos decorados com esculturas. A chegada a Lisboa mostra sobretudo um grande navio da época do pintor e o cais muito cheio de pessoas. Se compararmos esta cena com a que foi represen-



Igreja de Santos-o-Novo. *Martírio dos Santos Mártires de Lisboa*. Oficina de Lisboa; c. 1720.

tada em pintura na parede fundeira da igreja, numa tela estreita ou mesmo com a célebre tela quinhentista que relata o mesmo assunto e onde parece ver-se a Torre de Belém, verificamos que não existe nenhuma iconografia rígida e que cada pintor, da mesma época ou de duzentos anos antes, representa a cena segundo o que lhe parece melhor. Na parede oposta relatam-se em azulejos duas cenas fundamentais: na primeira, uma das fases do martírio — os açoites — e na outra a descoberta dos corpos na localidade de Santos que em vez de estarem decapitados como foram lançados

ao Tejo aparecem inteiros num cais repleto de pessoas. Estas cenas não estão representadas em pintura nos registos superiores que deste lado representam o martírio do apedrejamento, desmembramento e a decapitação dos santos. A azulejaria parece de época posterior à pintura dos registos mais altos, daí que provavelmente se tenha optado pela representação destes dois factos que não estavam representados. De cada lado da nave, junto à capela-mor, os painéis de azulejos mostram respectivamente um anjo de cada lado, ostentando objectos relacionados com o



Convento de Santos-o-Novo. Portal da Capela de Santa Isabel. Oficina de Lisboa; c. 1730.

martírio e com a santidade dos três irmãos. No claustros do convento e em alguns portais azulejados das capelas podem ver-se anjos de dimensões muito maiores do que estes mas que são muito semelhantes em termos de figuração, tratando-se provavelmente de uma mesma oficina de Lisboa, com grande capacidade de resposta e de qualidade, provavelmente a de Bartolomeu Antunes que tem grande actividade desde os anos 20 até aos anos 50 de Setecentos.

EDIFÍCIO CONVENTUAL

A azulejaria do convento tem um carácter diferente. Relaciona-se com a vida conventual e exprime a mentalidade das Comendadeiras que são provavelmente quem patrocina directa ou indirectamente a decoração dos espaços mais privados do convento. No início do século



Convento de Santos-o-Novo. Capela de Santo Cristo. *Entrada de Jesus em Jerusalém*. Oficina de Lisboa; c. 1730.

XVIII ou finais do século XVII a grande sala destinada a portaria foi revestida com um silhar alto de padrão azul e branco, de riquíssimo debuxo, que lhe confere uma grave sumptuosidade.

A portaria comunica com o claustro de dimensões imponentes e excelente desenho arquitectónico, para onde se abrem os «apartamentos» das Comendadeiras. Entre as portas dos apartamentos situam-se nichos que representam os Passos da Paixão de Cristo e capelas profundas, ricamente decoradas, que completam os Passos. No entanto, a primeira capela é dedicada à Rainha Santa Isabel. A capela é fechada por portal joanino, caprichosa-



Convento de Santos-o-Novo. Capela de Santo Cristo. *Fuga para o Egipto*. Oficina de Lisboa; c. 1730.

mente recortado em pesada madeira do Brasil. Enquadra-o um painel de azulejos pintado para o local que não só constitui uma forte presença decorativa como promove a articulação do portal de madeira com o arco de pedraria correspondente à parede do claustro.

O pintor de azulejos criou uma imagem cenográfica com profundidade de campo. O primeiro plano responde com precisão à forma do portal tornando-o aparentemente mais rico ao mesmo tempo que permite a transição entre os materiais. Na base vêem-se pilastras que suportam folhagem decorativa que acompanha o portal terminando em dois vasos simétricos. Sobre as bases

dois anjinhos transportam símbolos da Paixão de Cristo. No plano mais recuado foi usada uma solução de panejamento ou sanefa que enquadra todo o painel de azulejos e onde pontuam pequenos anjos. O desenho da sanefa joga com o arco de volta perfeita em pedra revelando a sabedoria e o respeito pela forma arquitectónica dos mestres azulejadores da época. Os azulejos são pintados em tonalidades de azul-cobalto sobre branco, datando dos primeiros anos do século XVIII.

Circulando pelo claustro no sentido dos ponteiros do relógio encontra-se a segunda capela, dedicada a Nossa Senhora da Encarnação. Também está

instalada num vão do claustro, mas a forma e desenho do portal é anterior ao que acabamos de visitar. Trata-se de um portal rectilíneo que ocupa a parte rectangular do vão, encimado por três janelas com trabalho de massa que se abrem no arco de volta perfeita do vão, revelando um gosto seiscentista. A parede está revestida com azulejos, um característico «tapete» de padrão polícromo da mesma época.

No interior toda a capela mostra o gosto de transição característico do reinado do D. Pedro II — tectos de «brutesco» pintados sobre estuque, talha dourada no altar-mor e a enquadrar a pintura nos alçados laterais e lambrim de azulejos figurativos azuis e brancos, sem deixar nenhum espaço livre de decoração dentro do espaço ou da «caixa» da capela. Nos azulejos podem ver-se, em imagens e em legendas, os episódios mais importantes da vida da Virgem Maria, texto iconográfico que se continua pela pintura.

O que nos permite datar esta decoração de azulejos, de finais do século XVII, é fundamentalmente o carácter das cercaduras de acantos enrolados, inspirada no desenho para tapeçaria. No entanto, a ingenuidade do desenho, evidente na figuração humana e representação do espaço das cenas, próxima das formas decorativas da faiança, pode também constituir elementos de datação da transição dos séculos — aspectos que desaparecem, em parte, no século XVIII,



Convento de Santos-o-Novo. Portal da Capela de Santo Cristo. Anjo com Coroa de Espinhos e Lança, emblemas do Martírio de Cristo. Oficina de Lisboa; c. 1730.

fruto da acção formativa dos pintores de pintura de cavalete que criam grandes oficinas de azulejos, como António Oliveira Bernardes. Na pintura da capela e nos azulejos nota-se um mesmo recurso a gravuras para a composição dos painéis, o que no caso da azulejaria é sinal evidente de evolução cultural da oficina reflectindo também o gosto do encomendador.

A representação mais que ingénua da Primavera em dois painéis simétricos e centrais nos alçados da capela é exemplo dessa intervenção cada vez maior da gravura na oficina dos pintores de azulejos, o que também é sintoma da competição com a pintura de cavalete que a azulejaria vai demonstrar ao longo do século XVIII.

Tratando-se de uma alusão à Virgem é curioso o desnudado da figura da Pri-



Convento de Santos-o-Novo. Portal de antiga Capela do Claustro Superior. Anjo com Palma de Martírio. Oficina de Lisboa; c. 1730.

mavera numa capela portuguesa cuja religiosidade é tão avessa à «licença». Na nossa opinião a afirmação cultural «moderna», que pode ter partido tanto da oficina como da própria encomenda, prevaleceu em relação à censura. Apesar da referida ingenuidade do pintor que seria provavelmente menos aceitável em pintura dita de cavalete, refiram-se as qualidades expressivas e decorativas da peça em si, decorrentes da delicadeza da cabeça, da graça e movimento da atitude da personagem, da escala e enquadramento da figura e da notável qualidade das tonalidades de azul-cobalto sob o brilho do vidro.

O painel de Santa Ana e S. João Baptista é dos melhores de toda a narrativa em azulejos revelando as mesmas qualidades de movimento, graça e expressividade,

tanto nas figuras e panejamentos como na paisagem que mostra já um primeiro plano em grande contraluz e *sfumatto* nos planos de fundo e céus, aprendido certamente nas gravuras italianas e flamengas que veiculavam a lição do tratado de Leonardo da Vinci. Não nos parece correcta a atribuição desta azulejaria a Gabriel del Barco, pintor com uma «maneira» muito marcada e que veremos adiante no Museu do Azulejo e na escadaria do Palácio do Grilo. Devem-se-lhe antes os rodapés com cabecinha de anjos na sala de acesso do coro baixo. Continuando no claustro deparamo-nos com a capela mais importante de todo o percurso dos Passos de Cristo — a Capela do Senhor dos Passos onde se guarda o andor para a procissão do mesmo nome que se realiza todos os anos no convento e uma imagem de Cristo no sepulcro. O portal da capela foi aberto em mármore num vão do claustro, mostrando um desenho de certa austeridade. Ao pintor de azulejos foi apenas deixado um estreito espaço rectangular de cada lado do portal, medida suficiente para criar duas figuras de escala natural que enquadram dramaticamente a capela. Pelo traje e aspecto vigoroso parecem tratar-se de arcanjos ou outras figuras marciais da hierarquia dos anjos. Cada um empunha uma lança e enquanto o da esquerda ostenta e contempla dolorosamente a Coroa de Espinhos, o da direita mostra o martelo que enterrou os pregos no

Corpo de Cristo. As figuras repousam sobre pilastras ou bases arquitectónicas e sobre elas descem sanefas repolhudas de panos e borlas. Tudo foi desenhado de modo a criar uma presença dramática e teatral muito viva que prepara psicologicamente o espectador para a abertura da porta da capela.

Um interior em ouro da talha e azul de azulejos, revela no altar-mor o Sepulcro em vidro com a imagem do Senhor morto. As cenas representadas nos azulejos relatam toda a vida de Cristo, em grandes composições repletas de figuras, enquadramentos arquitectónicos e paisagens. Uma grande oficina de azulejos terá sido responsável por toda a decoração que parece poder datar-se dos anos 20 do século XVIII. Repare-se que nesta capela desaparece a pintura para dar lugar apenas à talha, imaginária e azulejaria. Mais uma vez o desenho da cercadura é o mais importante elemento de datação. Trata-se de uma composição inspirada no desenho arquitectónico ritmada por pilastras — cariátides que em primeiro plano dividem o espaço narrativo, constituindo os elementos tectónicos da cenografia em *trompe l'oeil* onde se desenrolam as cenas do Novo Testamento relativas a Cristo. Nas cenas religiosas há várias mãos de diferentes pintores, mesmo no interior de uma mesma cena.

A representação do Baptismo de Cristo é das imagens mais fortes de toda a iconografia representada em azulejos.

O Baptismo de Cristo, como acto de grande humildade e transcendência, marca o momento carismático da instituição do Sacramento que determina a pertença do cristão à Igreja. Para o Portugal no tempo de D. João V representa também a grande devoção a S. João Baptista, de quem o rei é homónimo e a quem vai dedicar a mítica Capela de S. João Baptista em S. Roque, cujo tema central é o Baptismo. Parece então haver, em azulejos, uma antecipação deste tema, dez a vinte anos antes da Capela de S. Roque, numa imagem que revela francamente uma corrente de pintura romana. Terá sido o rei doador desta capela ou alguém da sua *entourage*?

O pintor transpôs para a escala mural uma célebre gravura que representa uma composição de Rafael de Urbino para o Vaticano. A referida gravura podia circular solta ou na recolha de gravuras das obras de Rafael referentes ao Antigo e Novo Testamento, encomendadas ou abertas em honra da rainha Cristina da Suécia (Estocolmo 1628-Roma 1689). A rainha Cristina é uma personalidade marcante do século XVII, cuja corte no seu país natal foi famosa pela protecção às Artes e Ciências. Quando abdicou em favor de um primo, por se recusar a casar e ter descendentes, vai viver para Roma onde funda a Academia dos Arcades. O álbum que lhe é dedicado relaciona-se com a sua conversão ao catolicismo,

um dos factos que a celebrizaram no mundo católico.

Este riquíssimo álbum existe na Biblioteca Nacional de Lisboa proveniente provavelmente de um dos conventos extintos; ostenta em página de rosto a dedicatória e o retrato da rainha e na página seguinte uma alegoria às Artes em que pontua o retrato de Rafael, página inventada por Carlo Maratta. Na lombada o título: «Imagens dos dois testamentos por Rafael» (BNL, n.º inv. E-A-64A). O Instituto Ephialte de Victória, em Espanha, possui a gravura solta que aliás publicou num dos seus catálogos onde a vimos pela primeira vez (n.º inv. Re: 02177).

O Baptismo de Cristo, que é a imagem mais bela de todo o álbum, foi gravada por um excelente gravador romano, Pietro Aquila (1650-1692) a quem pertence parte das gravuras do álbum. O mais interessante é o facto de esta imagem de Rafael ser uma imagem do Baptismo muito adoptada como matriz na pintura romana (ver Albani, Maratti, Passeri e Masucci) e dela descenderem muitas outras até chegar a uma oficina de pintura de azulejos de Lisboa. As composições emblemáticas de grandes mestres são fontes da pintura clássica europeia que passam para as oficinas de pintura, e como provamos, fontes da pintura de azulejos portuguesas.

A imagem do *Baptismo de Cristo* de Rafael aparece em azulejos e em escala



Convento de Santos-o-Novo. Capela de Santo Cristo. *Baptismo de Cristo*. Oficina de Lisboa; c. 1720.



Baptismo de Cristo. Gravura. Pietro Aquila segundo Rafael, séc. XVII (B.N.L. E-A-64A).

mural no Convento de Santos-o-Novo revelando a cultura e o gosto pela arte italiana que sempre nos caracterizou e que D. João V protegeu. De certa forma representa uma homenagem ao grande

Mestre do Renascimento italiano, um dado cultural que é preciso ter em conta na abundante e complexa produção setecentista das oficinas de azulejos de Lisboa.

Vejamos então a transformação da imagem da gravura para a imagem pintada em azulejos. A primeira observação revela que a imagem foi invertida, mantiveram-se os personagens alterando-se ligeiramente as poses dos intervenientes de modo francamente mais hirto e menos natural por razões de insegurança do pintor, mas também se adivinham razões teológicas na presença da água e do Espírito Santo que substitui dois anjos voadores da imagem de Rafael. Na pintura dos azulejos, Jesus mergulha os pés na água do rio, o mesmo acontecendo aos fiéis que despem as roupas para serem baptizados e os anjos adultos são substituídos por querubins que apontam para a luz que jorra da pomba, símbolo do Espírito Santo. Pressente-se a discussão teológica que interveio na pintura dos azulejos, rectificando aspectos que podem parecer hoje menores ou de um gosto barroco mas que na época tinham a maior importância na correcta representação das imagens religiosas e neste caso da instituição de um sacramento, devendo sempre referir-se às normas impostas pelo Concílio de Trento.

No andar superior do claustro encontramos três portais de capelas a que já não corresponde o recheio interior. De facto, neste segundo piso, desapareceram totalmente as talhas, a imaginária e a pintura que as decoravam, ficando apenas como memória a decoração azu-



Convento de Santos-o-Novo. Claustro superior. Portal de capela. S. Francisco e Santo António. Oficina de Lisboa.C. 1740.

lejar dos portais e a de duas das capelas que subsiste na actual biblioteca. Na nossa opinião as duas decorações das capelas merecem ser expostas separadamente, reconstituindo o espaço que pertencia a cada uma.

A primeira capela tem um portal de madeira exótica, de desenho recortado ao gosto joanino. A azulejaria envolve o portal de modo idêntico à Capela de Santa Isabel do primeiro andar, que aliás fica situada exactamente por baixo desta. Apesar das obras, nem sempre felizes, que foram realizadas neste piso é possível perceber pela análise do espaço que se tratava de uma capela pouco profunda, igual à de Santa Isabel que tem apenas, no seu interior, uma pintura representando o milagre das rosas e um pequeno altar. Nesta capela do andar superior, desapareceu tudo, como dissemos, ficando apenas o portal.

A pintura dos azulejos deve datar da mesma época dos portais que já vimos,

provavelmente da década de trinta do século XVIII, e apresenta também uma solução de integração muito arquitectónica que acentua a riqueza do portal de madeira e cria elementos volumétricos ao longo do arco de pedra do vão onde se instala a capela. Dois anjos em tamanho natural, ostentando atributos, situam-se de um lado e de outro do portal. A capela seria dedicada a uma Santa princesa ou rainha uma vez que o anjo da direita mostra uma palma atravessada por coroa; o da esquerda segura uma custódia. A atitude dos dois anjos é muito teatral, comunicando com o espectador pelo *pathos* das expressões e pela linguagem das atitudes: o anjo da direita leva a mão esquerda ao peito, o da direita aponta para a custódia.

Da capela seguinte também só resta o portal. O seu recheio em azulejos poderá estar actualmente na última capela do claustro superior (biblioteca) onde foi colocado nas obras deste século. Os azulejos representam cenas marianas, podendo a capela ter sido dedicada à Virgem. O portal de madeira do Brasil tem um desenho mais elaborado do que os que já vimos, permitindo ao pintor de azulejos ainda maior fantasia na criação de ornamentos volumétricos. Sobre grandes pilastras vêem-se S. Francisco e Santo António, dois santos de grande devoção à Virgem e ao Menino Jesus.

A análise dos painéis de azulejo da biblioteca mostra a justaposição do revestimento de duas capelas distintas.

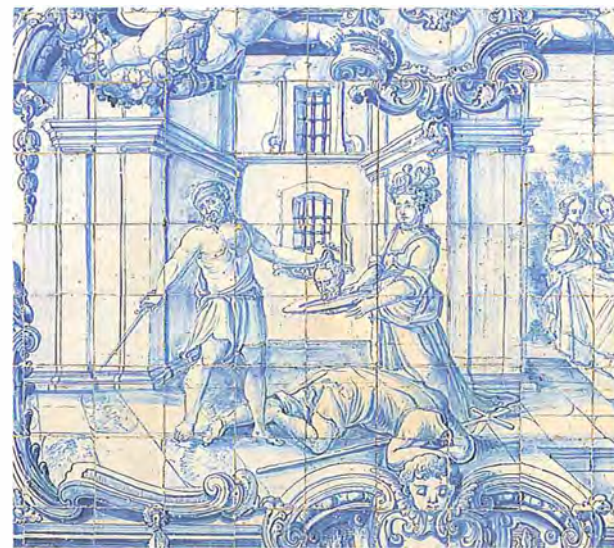
Como dissemos, os azulejos com cenas marianas seriam provavelmente pertencentes a esta capela que estudamos. Uma característica fundamental nestes painéis permite pensar que a capela não teria talha nos alçados laterais: as cabeceiras dos painéis são profusamente recortadas, sendo necessário espaço de parede de alvenaria para suportar o recorte e permitir a sua leitura. Esta solução de cercadura dispensa a talha ou empurra-a para o alto das paredes das igrejas e mostra uma espécie de invasão dos azulejos nos alçados que torna provavelmente a decoração mais barata dispensando o uso de tanto ouro. O efeito volumétrico da talha é substituído pela pintura em *trompe l'oeil* da cercadura dos azulejos que agora tem mais leitura e convivem com os grandes panos de parede branca, solução que tem a marca de um gosto em mudança. Apesar de as cercaduras serem extremamente pesadas de decoração, pilastras com anjinhos, volutas, concheados rematados com urnas laterais, medallhões centrais, mais anjinhos, grinaldas, painéis, etc., competindo com a cena religiosa desenhada num plano mais recuado que é o que verdadeiramente tem mais importância, a decoração no seu conjunto parece mais leve e menos pesada, articulada apenas com o branco da parede, sem a talha e pintura característica das décadas anteriores. Trata-se então da **passagem** para um gosto *rocaille* muito decorado e precioso,

menos pesado e menos rico que as soluções decorativas barrocas. As cenas religiosas também apresentam algumas diferenças em relação às que já vimos, embora sem a dramaticidade das cercaduras. Parece haver uma escolha de gravuras mais actual, uma maior presença de fundos arquitectónicos e paisagísticos desenhados com mais rigor.

A última capela é a de S. João Baptista. O portal também em madeira é mais simples do que o que vimos anteriormente. A decoração de azulejos junto ao portal também revela uma solução menos rica: em vez de figuras que tutelam a entrada nas capelas encontramos apenas... flores.

No interior, actualmente biblioteca, como dissemos, pode ver-se que a decoração azulejar desta capela, parece intacta e como também já referimos, foi-lhe adicionada a decoração azulejar da Capela da Virgem no espaço correspondente ao que teria sido o altar desta Capela de S. João Baptista.

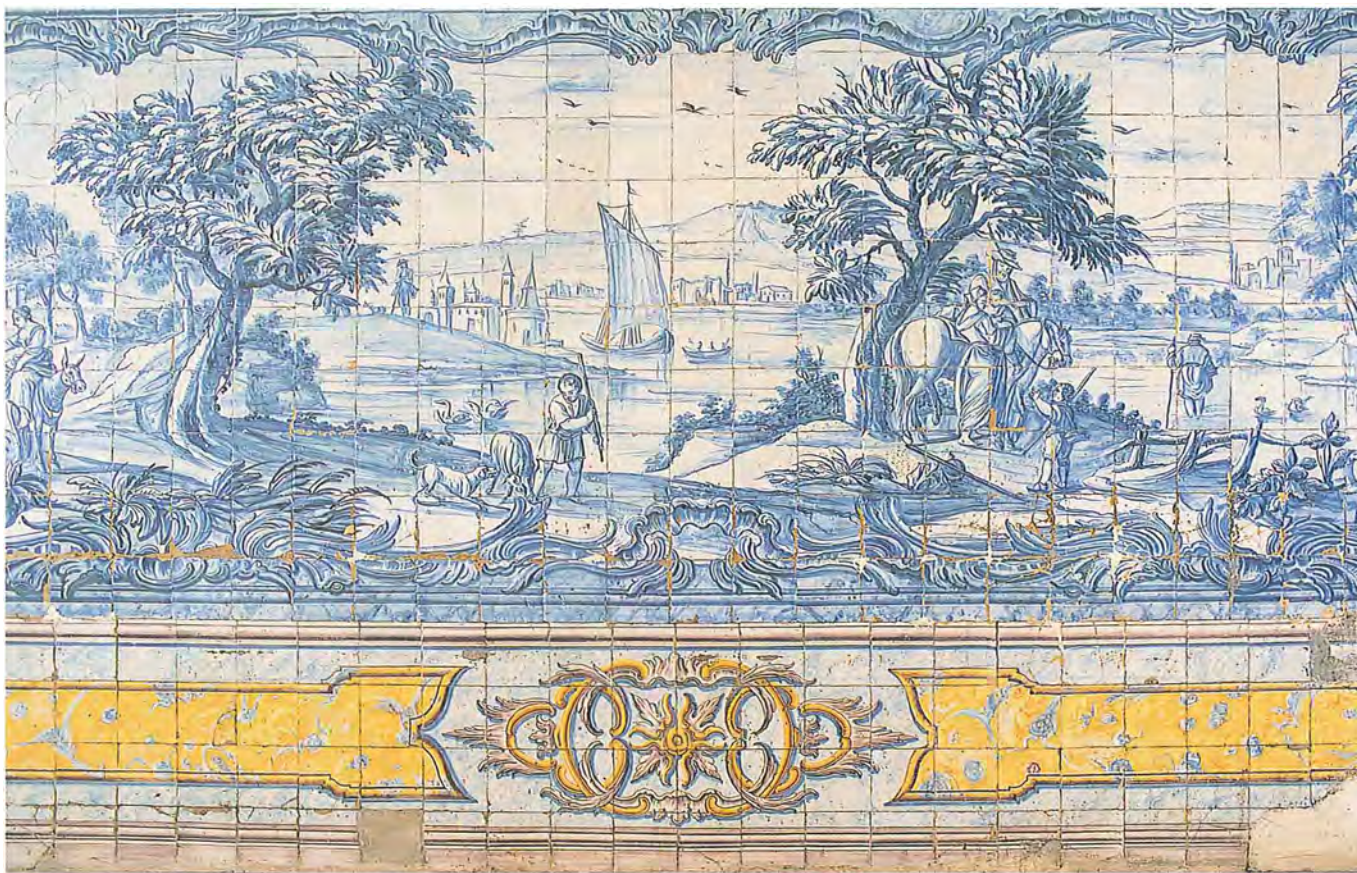
As cercaduras dos painéis também mostram cabeceiras recortadas e o seu desenho é de uma riqueza extraordinária. As cercaduras lembram uma arquitectura cenográfica efémera, uma espécie de construção teatral para representação da Vida de S. João Baptista. Nestes painéis nota-se a mudança de gosto a que nos referimos, muito evidente na composição dos cenários e nas próprias figuras. Os movimentos tornam-se muito acentuados e são



Convento de Santos-o-Novo. Capela de S. João Baptista. *Salomé e a Degolação de S. João Baptista*. Oficina de Lisboa; c. 1730.



Convento de Santos-o-Novo. Capela de S. João Baptista. *S. João Baptista e o Cordeiro Místico*. Oficina de Lisboa; c. 1730.



Convento de Santos-o-Novo. Refeitório. *Paisagem fluvial*. Oficina de Lisboa. Séc. XVIII (2.ª metade).

acompanhados pelo movimento e assimetria de elementos da paisagem, sobretudo nas árvores. A pintura torna-se mais delicada e as personagens são dadas em velaturas mais claras e mais requintadas como se vê, nomeadamente, nas imagens de Jesus e S. João Baptista meninos.

Estas duas capelas datarão já da década de quarenta do século XVIII.

A última sala decorada com azulejos, situa-se também neste piso e corres-

ponde a um espaço amplo que poderá ter sido refeitório (a julgar pelo sino que se vê junto à entrada que pode ter sido colocado mais tarde) ou casa do capítulo ou simplesmente uma segunda portaria ou salão de recepção, pois não nos podemos esquecer da condição nobre das Comendadeiras e das regalias ou liberdades que usufruíam em relação a outras ordens, como a de usar vestidos, isto é, trajes cortesãos.

O salão está inteiramente revestido com um silhar de azulejos, que assenta sobre um rodapé alto de azulejos marmoreados, o que permite levantar ao nível do olhar as pinturas de cenas de costumes que constituem o assunto dos painéis. As cercaduras de concheados ligeiros assimétricos e por vezes com «vazados» revelam um gosto dos anos 50 do século XVIII. Sobre os painéis uma delicada decoração em estuque aponta para a mesma época.

Esta sala poderá pertencer a uma campanha de obras anterior ou posterior ao terramoto de 1755, altura em que ruuiu o último andar do claustro e, se conta, as freiras estiveram muito tempo a viver em barracas de madeira, como aliás a família real e muitos nobres lisboetas.

As cenas profanas de costumes representadas nos azulejos mostram uma outra capacidade presente na azulejaria do século XVIII, o desejo de pintar paisagem como tema principal dos painéis, paisagem de cidades junto ao mar, paisagem de cidades ribeirinhas, grandes paisagens campestres que parecem totalmente idealizadas. Os alçados laterais maiores têm painéis a todo o comprimento, sendo as cenas separadas por grandes árvores pintadas de forma a assumirem um desenvolvimento oblíquo, o que permite encontrar um primeiro plano e enquadramento das cenas, dramático e assimétrico. A figuração humana surge em escala relativamente modesta servindo para introduzir uma certa narratividade criando pequenas cenas de género ou de costumes.

Foi necessário tirar o maior partido possível da paleta monocromática azul-cobalto para criar planos, distâncias, texturas da água, do céu, da vegetação, sombras e luzes de modo a permitir uma leitura claríssima das intenções narrativas do pintor que por vezes usa o traço contornando as formas em estratégia de desenho, por vezes



Convento de Santos-o-Novo. Refeitório. A Pesca pormenor. Oficina de Lisboa. Séc. XVIII (2.ª metade).

apenas a mancha deixada pelo pincel ou pela esponja.

Nesta visita ao Convento de Santos-o-Novo foi possível acompanhar o percurso da azulejaria de Lisboa ao longo do século XVIII, resta apenas lembrar a azulejaria dita de padrão pombalino, que retoma a policromia e alguns temas da padronagem seiscentista que neste convento existe na escadaria interior do claustro e no coro baixo da igreja. Trata-se de padrões relativa-

mente vulgares e de carácter mais funcional que dificilmente suportam o confronto com a padronagem altamente elaborada da portaria e com a azulejaria figurativa que longamente descrevemos. Infelizmente o estado actual dos nossos estudos de azulejaria não permite identificar mestres e oficinas deste vasto conjunto decorativo, apenas é possível datá-lo com uma relativa *margem* de erro e situar a sua produção em Lisboa.

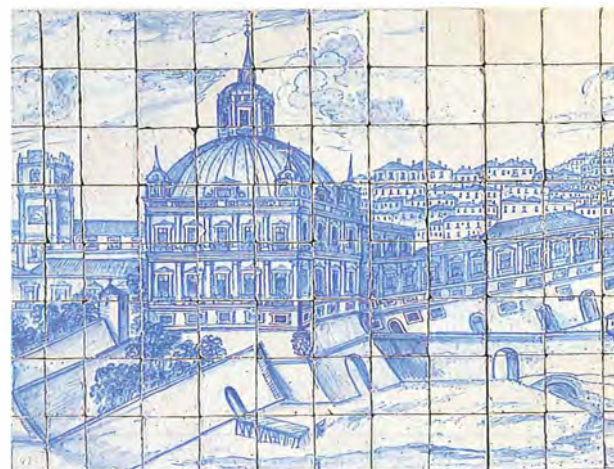


III. XABREGAS

Neste terceiro percurso fica situada a Igreja da Madre de Deus e Convento, que abriga o Museu do Azulejo. Trata-se de uma visita imprescindível para se conhecer a arte da Azulejaria portuguesa, tanto como objecto fora do contexto do edifício de onde saiu para se tornar uma peça de museu, como enquanto material de revestimento decorativo ainda nos espaços para onde foi concebido. Assim, os azulejos holandeses da igreja, a decoração da sacristia e da Capela de Santo António serão assinalados como encomendas específicas para o convento. Da colecção do Museu seleccionamos peças relacionadas com o acervo de azulejaria do Caminho do Oriente e que permitem entendê-lo melhor.

Um azulejo das oficinas mouriscas de Sevilha, do século XVI e um frontal de altar com elementos europeus, indianos e chineses falam-nos do encontro de culturas, da importância do Oriente na linguagem da azulejaria portuguesa.

Descobriremos também a decoração do antigo Palácio Pereira Forjaz, da campanha de obras setecentista e da do início do século. Junto a este palácio a residência Mello merece referência.







Palácio Pereira Forjaz. Sala. *Padrão arte nova inspirado na azulejaria tradicional*. Oficina de Lisboa. Séc. XIX (2.ª metade).

PALÁCIO PEREIRA FORJAZ

CONSTRUÍDO em propriedades dos Pereira Forjaz, no século XVII, este palácio foi sendo muito modificado ao longo dos anos. A mesma família habita-o durante todo o século XVIII e primeiras décadas do século XIX. A personalidade mais importante que aqui viveu foi o conde da Feira, D. Miguel Pereira Coutinho Forjaz, secretário da Guerra. Em 1873 foi vendido à condessa da Foz. Esta senhora fez muitas obras no palácio, doou-o mais tarde para casa de recolhimento de raparigas, suportando o edifício novas obras de adaptação até ser vendido aos actuais proprietários.

Trata-se de um edifício que terá portanto raízes no século XVII, muito remodelado nos séculos XVIII e XIX. Do século XX data uma obra que reorganizou a fachada para o Tejo, fazendo com que a entrada principal se fizesse para sul, transformando uma propriedade de sentido mais rural com entrada a norte por grande portão e muros, numa propriedade urbana com porta directamente para a Rua da Cruz da Pedra, onde passava o eléctrico e o tráfico urbano. Os interiores tinham azulejaria do século XVIII, visíveis ainda na capela, embora muito manipulados, vendo-se uma mistura de padronagem com áreas de albarradas dispostas sem o critério e

a unidade que presidia à decoração do século XVIII. Em alguns espaços vêm-se fragmentos de padronagem azul e branca do século XVII. Esta azulejaria pode ter sido recuperada do edifício para a capela, que é tardia, de finais do século XVIII e só ali colocado já nos anos 30 do século XIX.

Uma antiga cozinha tem ainda revestimento pombalino em vários padrões combinados.

Do século XIX datam três belíssimos padrões. O primeiro situa-se numa zona de entrada e é constituído por um desenho de losangos que lembram a azulejaria enxaquetada do século XVII, em tons de verde levemente irisado.

O andar nobre desenvolve-se numa série de salas todas remodeladas no século XIX ao gosto revivalista. A primeira é decorada com madeiras e estuques criando um certo tom «gótico-manuelino». Por detrás desta sala um corredor dá acesso a um dos portais para o jardim. Mantém-se aqui o mesmo projecto, com colunas fingindo mármore e arco abatido decorado com estuque imitando trabalho de pedra da época a que nos referimos. Este espaço é revestido por lambrim alto de azulejos pintados em azul-cobalto e amarelo-ouro que lembram um padrão do século XVII. A qualidade do desenho e do fabrico dos azulejos é bastante assinalável, tratando-se de uma produção oitocentista. A última sala deste andar nobre revela uma outra filosofia decorativa. A sua estrutura, as ombreiras das



Palácio Pereira Forjaz. Capela. Padrão azul e branco. Oficina de Lisboa. Séc. XVII (finais).



Palácio Pereira Forjaz. Corredor. Padrão inspirado na azulejaria do séc. XVII. Séc. XIX (2ª metade).

portas em brecha vermelha são marcas de uma das mais antigas divisões do palácio. No entanto, de todo o conjunto é a mais «moderna». As pinturas das portas de madeira e dos tectos são da mesma oficina que trabalhou no Palácio Lafões em finais do século XVIII, usando modelos e tonalidades muito semelhantes aos da sala de entrada deste último palácio. Os azulejos que a revestem, de uma qualidade de fabrico e

desenho excecional são de gosto arte nova. Toda a azulejaria contemporânea deste Palácio parece ter saído da mesma fábrica, pela qualidade de fabrico, nomeadamente no desenho e pelos pigmentos usados que criam paletas requintadíssimas.

RESIDÊNCIA MELLO

Construída em 1905 em antigos terrenos da Quinta do Manique, do intendente-geral Pina Manique, foi vendida em 1912 aos viscondes de Sá da Bandeira, em 1928 é novamente vendida a Adolfo Pereira da Luz e hoje pertence à Sra. D. Maria Adelaide de Abreu Pereira da Luz casada como o Sr. Albano Mello. Esta residência tem características da época enquanto projecto de arquitectura. Trata-se de uma construção com alguma dignidade e tem como característica o facto de utilizar a azulejaria como decoração arquitectónica, tanto no friso de gosto arte nova, como na escadaria de acesso que vai da cota da rua à cota do edifício, construído sobre uma plataforma com vista para o rio Tejo. Os azulejos que revestem o espaço coberto de entrada e a escadaria de acesso ao edifício são de fabrico Sacavém, do início do século XX em padrões conhecidos. Daí que o friso de remate do edifício principal também lhe possa ser atribuído.

Em 1928, já a casa pertencia aos actuais proprietários, que a compraram por esta



Residência Mello. Pormenor do friso de azulejos, arte nova. Fábrica de Sacavém (?). Séc. XIX (início).



Residência Mello. Pormenor de decoração da escada exterior. Fábrica de Sacavém (?). Séc. XIX (início).

altura, já construída, fez-se um fontanário no jardim, decorado com azulejos assinados e datados. Uma imagem de Nossa Senhora da Conceição, inspirada em gravura, é o elemento central de toda a composição. A assinatura, junto à imagem, é a de A. P. Gomes, datada de 31-3-1928, e marcada F. L. Sacavém (Fábrica de Louça de Sacavém).

CONVENTO DA MADRE DE DEUS

O Convento da Madre de Deus foi fundado em 1509 pela rainha D. Leonor, mulher de D. João II, para religiosas Carmelitas Descalças da Primeira

Regra de Santa Clara. Do seu padroado fica como imagem emblemática o portal sul, redescoberto e refeito em obras do século XIX, a partir da fachada do convento representada no retábulo de Santa Auta, hoje no Museu de Arte Antiga. O trecho que mostra o convento diz respeito às cerimónias da chegada das relíquias da santa a Xabregas. Grandes obras posteriores devem-se a D. João III, de que se destaca pelo equilíbrio do desenho e belas proporções, o claustro maior. Assim, muito sinteticamente pode dizer-se que caracterizam o edifício, enquanto construção, duas vertentes de gosto: a gótico-manuelina e a de carácter classicizante, ou renascença.

No entanto, ao longo dos tempos, o padroado régio, que sempre favoreceu o convento, dotou-o de campanhas de obras especialmente dedicadas aos interiores, e numerosas encomendas de pintura, escultura, peças de ourivesaria. Daí que os interiores do convento se revelem como um exemplo sumptuoso do gosto barroco português: azulejos, talha dourada, pinturas, revestimentos de soalhos em mármore coloridos ou em madeiras exóticas, mobiliário de grande qualidade e numerosas peças móveis que hoje se guardam no Museu de Arte Antiga.

As obras do século XIX, iniciadas em 1870, marcaram muito o edifício, em intervenções de carácter revivalista, mesmo sob forma de *pastiche* que em



Igreja da Madre de Deus. *Gena Campestre*. Jan van Oort. Oficina de Amsterdão; c. 1698.

certos locais são evidentes, como na construção de um segundo piso ao claustro. Devem-se em grande parte a José Maria Nepomuceno (1839-1895), arquitecto, bibliófilo e coleccionador, que encontraremos mais vezes no nosso percurso. No entanto, a sua contribuição mais significativa relaciona-se com o facto de ter descoberto e refeito o portal manuelino a que já nos referimos, obra que lhe mereceu ser agraciado com o hábito de Cristo em 1870, por conseguinte, logo no início das obras da Madre de Deus.

Os revestimentos em azulejaria para diferentes espaços do convento constituem um acervo notável de encomendas, tendo sido alguns feitos com azulejos de

«época», no século XIX. Interessa-nos, especialmente, caracterizar a azulejaria que foi especificamente encomendada para o edifício e que ainda se encontra no local.

Da campanha de obras mais antiga ficou-nos a memória do revestimento em azulejos verdes e brancos do coruchéu, provavelmente restaurados no século XIX e os azulejos de tapete que estariam nos jardins e refeitório, segundo Liberato Telles, iguais aos posteriormente colocados no revestimento do coro baixo. Este espaço, muito alterado e redecorado nas obras de José Maria Nepomuceno, apresenta hoje uma base em azulejaria enxaquetada em verde e branco em jeito de rodapé e sobre este



Igreja da Madre de Deus. *Cenas da Vida de S. Francisco*. Jan van Oort / Willem van der Kloet (?). Oficina de Amsterdão; c. 1700.

a padronagem policroma em «tapete». O arquitecto interveio também no claustro pequeno ou claustirim, como dissemos. Neste espaço foi também obra sua o revestimento integral das paredes com azulejaria do século XVII, que se designa por enxaquetado «rico», proveniente do extinto Convento de Santa Ana, de belíssimo efeito pela cor e brilho dos azulejos e colocação em diagonal do padrão geométrico. Para a igreja foram encomendados azulejos azuis e brancos holandeses, em finais do século XVII, cerca de 1698. Trata-se portanto de uma encomenda patrocinada por D. Pedro II, monarca que aliás proibiu a importação de azulejos holandeses entre

1687-98 de modo a proteger a produção portuguesa.

A pintura de alguns painéis foi atribuída a Willem van der Kloet (1666-1747) por Santos Simões, e mais recentemente a Johannes van Oort (c. 1645-1699), em parceria com Willem van der Kloet, por Rainer Margraff. Os dois pintores e fabricantes de azulejo holandeses descendem de famílias de azulejadores e ambos têm prósperos *ateliers* em Amsterdão na época em que exportam azulejos para Portugal e Espanha. Willem van der Kloet assina os azulejos da Igreja de Nossa Senhora da Nazaré, datados por documentação de 1708-09. Assina também um painel do revestimento da capela do Palácio Galvão

Mechia, demolido no século XIX, hoje em colecção particular. Deste palácio faziam ainda parte a *Lição de Dança* e o *Refresco no Jardim*, atribuídos ao seu *atelier*, pertencentes às colecções do Museu Nacional do Azulejo e no Rijksmuseum, respectivamente. Veremos adiante como um pintor de azulejos português, o monogramista P.M.P interpretou estes mesmos temas no Palácio Marquês de Olhão.

Oort assina os painéis do Convento de Nossa Senhora da Conceição dos Cardais, em Lisboa, e atribuem-se-lhe outros painéis em colecções particulares. Os dois pintores tiveram uma importância decisiva na produção portuguesa da primeira metade do século XVIII. De facto, as imagens que pintaram sobre azulejos, apesar de encomendadas e provavelmente decididas, quanto ao seu conteúdo, em Portugal, serviram como «modelo» a muitas decorações realizadas entre nós. De referir que os azulejos que produziram para Portugal constituem em género e escala os mais espectaculares saídos dos *ateliers* holandeses.

Em termos de decoração palaciana já referimos as cenas de jardim, embora se pudesse alongar muito este tema que ultrapassa o nosso propósito. Vejamos agora as soluções em imagens para conventos e igrejas. Os pintores portugueses interessaram-se especialmente pelos frisos de *putti*, com emblemas alegóricos, interpretados entre nós como os

que veremos na Igreja de Marvila, curiosamente também atribuídos ao monogramista P.M.P que adapta sempre as imagens ao seu estilo peculiar de desenho e de pintura.

Mas um tema importante na azulejaria portuguesa que nos parece ter sido introduzido pela azulejaria holandesa é a «Paisagem» como elemento estruturante dos painéis, onde se movem personagens a uma escala minúscula. A grande tradição da paisagem na pintura holandesa não podia deixar de figurar nos painéis de escala mural encomendados para a Península Ibérica. A paisagem, para os pintores portugueses de azulejos ou mesmo da pintura de cavalete, era um tema raro e secundário nas imagens construídas entre nós, sempre com grandes figuras em primeiro plano, relegando a paisagem para vagos planos de fundo. Assim, o tema da paisagem é introduzido na azulejaria portuguesa, ganhando um espaço importante na produção de azulejos, sentindo-se sempre na produção portuguesa uma humanização e amenização da paisagem face à escala das figuras.

O grande painel paisagístico da Igreja da Madre de Deus, de gigantescas árvores em primeiro plano onde pontua um pequeno alabardeiro desenhado em contraluz, deve ter feito um enorme sucesso em Lisboa pelo tema e qualidade com que é construída a perspectiva da imagem. As árvores enormes em primeiro plano, rompendo em altura o



Igreja da Madre de Deus. Sacristia. *Emblema de S. Francisco*. Gabriel del Barco. Oficina de Lisboa. 1746-49.

espaço figurativo, permitindo uma divisão dramática do espaço narrativo em cenas diferentes foi um aspecto que ficou gravado na memória dos pintores de azulejos portugueses. Este modelo nas mais variadas soluções, tanto de espécies de árvores como da sua representação vai ser sempre a solução adoptada para painéis em que a escala exige uma subdivisão do espaço narrativo.

Este painel foi atribuído a Oort e encontra-se levantado do piso por um rodapé com sátiros e *putti* brincando com uma guirlanda. Produção sua é também o grande painel de eremitas do lado oposto. O rodapé deste painel foi produzido em Lisboa e pintado por Gabriel del Barco, provavelmente

por se ter perdido o rodapé de fabrico holandês.

O painel *Moisés e a Sarça Ardente*, provavelmente pintado na oficina de Kloet, apresenta um desenho menos requintado que os da oficina de Oort. De facto, a sobrecarga de elementos prejudica a leitura da composição, nomeadamente da perspectiva figurando uma paisagem junto ao Nilo, muito interessante pela representação de edificios da antiguidade egípcia. Os *putti*, que constituem a base ou rodapé destes painéis, referem-se aos quatro elementos e cinco sentidos, completando o significado profundo de toda a decoração da igreja dedicada ao culto da Virgem.

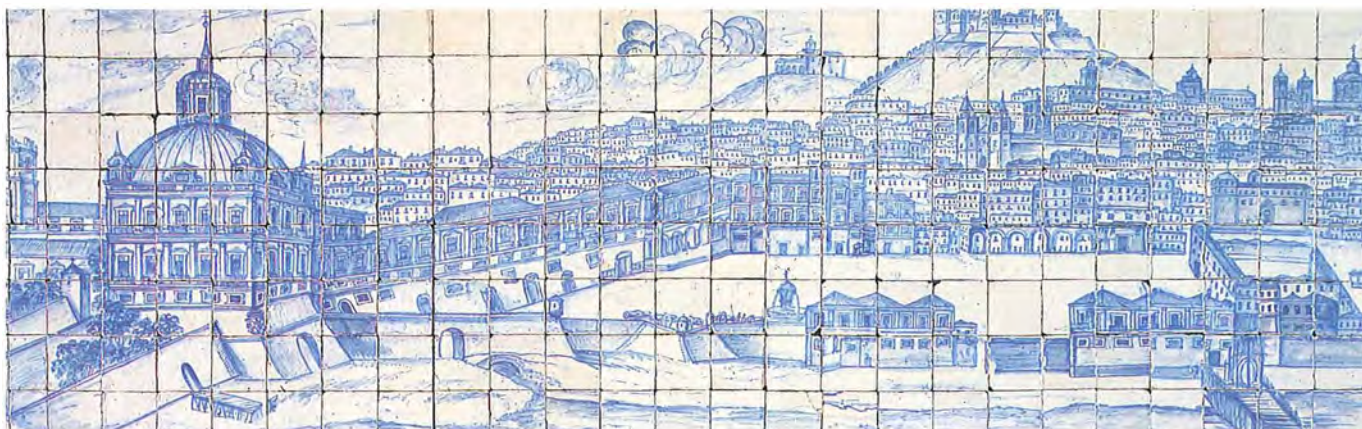
Nas obras do século XIX foram executados azulejos por Pereira Cão, nome artístico de José Maria Pereira Júnior, para completar a decoração da igreja, optando-se por pintar sobre cerâmica a recente descoberta dos painéis de Santa Auta, que foram copiados para azulejo. O pintor muito especializado em restauros deve ter colaborado noutras intervenções no convento. Refira-se que trabalhava com a Fábrica Viúva Lamego onde elaborava as suas criações e os restauros que lhe eram encomendados. A azulejaria de época joanina encontra-se em espaços especialmente ligados ao seu padroado: o coro alto, a sacristia e a Capela de Santo António. No coro alto destacam-se os azulejos das janelas que ocupam a espessura das paredes de modo a não permitir que nenhum espaço em branco, em reboco, fique livre nesta decoração espectacular. Ao entrar no coro alto, onde as freiras se juntavam para assistir às celebrações religiosas, sentimo-nos no interior de um cofre de tesouro. Dominam visualmente o ouro da talha e os castanhos chocolate das madeiras exóticas. Em primeiro plano situam-se o cadeiral e soalho em madeiras do Brasil, seguido por friso de molduras para relíquias em talha dourada, seguido por sequência de pinturas ocupando inteiramente as paredes, com molduras riquíssimas em talha dourada e finalmente um tecto de caixotão com molduras de talha dourada cujas faces

planas são ocupadas por pinturas. Os azulejos azuis e brancos na espessura dos vãos têm apenas um valor de contrapon-to, acentuando a luz que entra pelas janelas.

Totalmente oposto é o papel desempenhado pela azulejaria na Capela de Santo António que aqui ocupa um espaço superior à metade da altura dos alçados da capela. Os azulejos articulam-se com pintura no restante espaço dos alçados e nos planos dos tectos do caixotão sempre com temas referentes à vida de Santo António.

A azulejaria em azul-cobalto sobre branco, de cerca de 1740, modela o ambiente da capela criando uma harmonia barroca de gosto português com a talha dourada, pinturas e a presença não menos forte do revestimento do soalho em madeiras exóticas. O efeito decorativo deve-se sobretudo às cercaduras que constituem parte importante da pintura sobre azulejo criando uma moldura tectónica e cenográfica para episódios da vida de Santo António. Repare-se como as molduras encostam aos vãos da capela desmultiplicando as cantarias numa ilusão de espessuras e de movimento nas paredes. Apesar de se tratar de um trabalho de pintor de fracos recursos técnicos, como é evidente na representação da figura humana, domina melhor os efeitos arquitectónicos e escultóricos ao estilo decorativo da época.

A sacristia foi também totalmente remodelada no tempo de D. João V, entre 1746-49, constituindo, como o coro alto e a Capela de Santo António, um espaço totalmente preenchido pelos materiais e imagens da decoração. Refira-se que toda a sacristia foi construída na época, sendo chamados a colaborar na sua decoração os melhores pintores, marceneiros, ensambladores e douradores. Os painéis de azulejaria representam as armas reais de um lado e o emblema dos Franciscanos do outro. Os dois emblemas são colocados no centro de uma estrutura eminentemente decorativa, reveladora do novo gosto rococó do final do reinado de D. João V. A cenografia e as cercaduras ainda mantêm uma sólida estrutura barroca, mas o fundo apresenta já a sua dissolução como «construções impossíveis», pintadas num azul-cobalto muito transparente. A policromia instala-se em vários detalhes da decoração, ditando o fim da moda da monocromia do azul-cobalto como única cor de bom gosto que perdeu quase um século na azulejaria portuguesa. De facto, desde cerca de 1730 já se vinha observando na azulejaria portuguesa, nomeadamente em obras encomendadas directamente pela corte, a introdução do amarelo-ouro nas composições a azul-cobalto, como por exemplo nas decorações das escadarias dos palácios da Mitra de Santo Antão do Tojal, e de Lisboa, na Rua do Açúcar, de que falaremos adiante.



Museu Nacional do Azulejo. *Grande Vista de Lisboa*. Pormenor do Terreiro do Paço. Gabriel del Barco (?). Oficina de Lisboa; c. 1700.

MUSEU NACIONAL DO AZULEJO

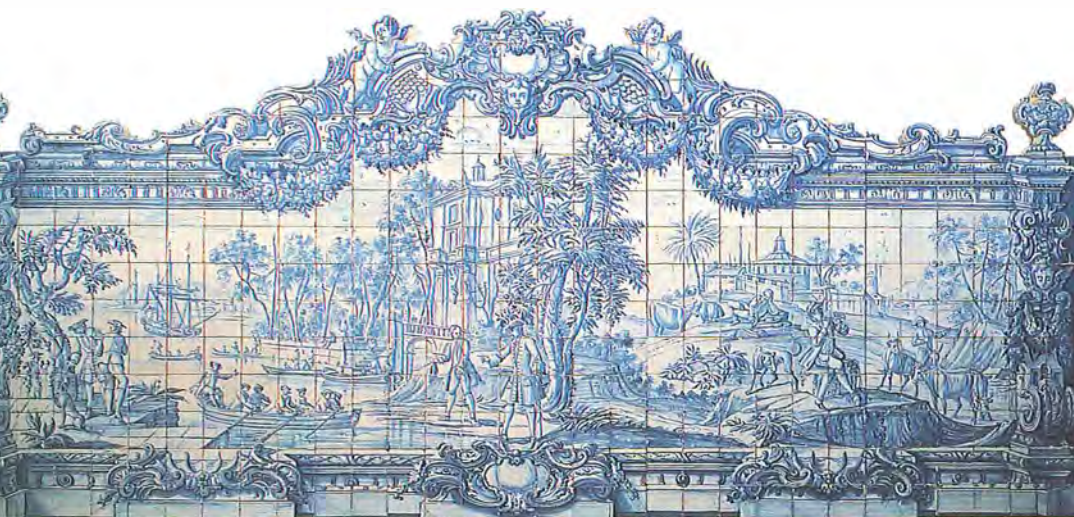
Em 1965 abriu no Convento da Madre de Deus o Museu do Azulejo, ainda como secção do Museu Nacional de Arte Antiga, tendo como director João Miguel dos Santos Simões (1907-1972). Santos Simões vinha investigando e inventariando a azulejaria em Portugal e no Brasil com apoio da Fundação Calouste Gulbenkian e a azulejaria holandesa em Portugal e Espanha, produzindo catálogos e estudos essenciais para o conhecimento desta Arte Decorativa e das condições do gosto que levaram à sua utilização como elemento estruturante da arquitectura portuguesa, quer nos interiores, quer como arte dos jardins, quer como arte urbana. Refira-se que sempre lutou para que esta especificidade do gosto não permanecesse na Arte portuguesa como uma glória passada mas como uma forma de expressão em

que intervissem os artistas do tempo presente renovando a Azulejaria, criando novas imagens. No Museu Nacional do Azulejo, a Sala Engenheiro Santos Simões, aberta em 1992, presta-lhe justa homenagem.

Em 1980 o Museu passa a Museu Nacional do Azulejo sendo seu director Rafael Salinas Calado, conservador do Museu Nacional de Arte Antiga, que fomentou exposições itinerantes que deram a conhecer a azulejaria portuguesa internacionalmente. Actualmente dirige o Museu João Castel-Branco Pereira responsável pela nova apresentação das colecções e dinamização das várias actividades ligadas ao Museu, estudos, restauro, edição da revista *Azulejo*, visitas guiadas e especialmente exposições temporárias apoiadas em investigação publicada em excelentes catálogos.

Ao longo do percurso pela azulejaria do Caminho do Oriente, o Museu Na-

cional do Azulejo é sempre uma presença constante na medida em que a qualidade e importância das peças da sua colecção constituem elementos de estudo e de comparação valiosos para o entendimento dos diferentes revestimentos de azulejaria da nossa investigação. Três peças foram especialmente referidas: a *Lição de Dança* de Willem van der Kloet de cerca de 1707 (n.º de inv. 1680) como fonte para a *Lição de dança* do mestre monogramista P.M.P de cerca de 1720, no Palácio Marquês de Olhão; a *Cena Marítima e Campestre* do 2.º quartel do século XVIII (n.º de inv. 709) como produto da mesma oficina de Lisboa que produziu o painel semelhante, embora de maiores proporções, na escadaria do Convento do Grilo, da mesma época; e a *Cena Mitológica* de Gabriel del Barco de c. de 1695 (n.º de inv. 900), peça fundamental para a atribuição da decoração da escadaria do Palácio do Grilo a



Museu Nacional do Azulejo. *Cena Marítima e Campestre*. Bartolomeu Antunes. (?) Oficina de Lisboa; c. 1730.

este pintor de origem espanhola, cuja permanência em Portugal determinou a sua passagem de pintor decorador de tectos a pintor de azulejos.

No entanto, a peça mais espectacular do acervo do século XVIII é uma *Vista de Lisboa*, anterior ao terramoto de 1755, pintada em azulejos, a azul-cobalto sobre branco, que se desenvolve num painel de expressão horizontal com cerca de 23 m comprimento por 1,115 m de altura (não nos admiramos que tenham sido os primeiros azulejos a ser inventariados, com o n.º de inv. 1). O painel pertencia ao antigo Palácio dos Condes de Tentúgal em Lisboa. Deveria estar colocado na parede de um grande salão com cerca de 21 m e desdobrava-se para as paredes laterais. Deste desdobramento restam só os trechos, a poente da zona da Cruz Quebrada e a

nascente de Xabregas, cada um com cerca de 1 m de comprimento. Tudo leva a crer que o painel completo teria a representação a poente até Cascais e a nascente até ao Poço do Bispo.

Trata-se então da representação de Lisboa vista do Tejo, a sua paisagem ao longo da foz do rio e a paisagem vista da Barra de Lisboa e do oceano Atlântico até Cascais. Um aspecto importante desta paisagem é a representação do Torreão de Tércio, nome do arquitecto filipino responsável pela remodelação do Palácio Real na sua forma anterior à destruição devida ao terramoto de Lisboa de 1755. A sua expressão arquitectónica está na origem dos torreões pombalinos do actual Terreiro do Paço, assim como a forma da praça fronteiria. Na Zona Ocidental de Lisboa reconhecem-se com facilidade a Torre

de Belém, o Convento do Bom Sucesso e os Jerónimos, para citar apenas os edifícios mais emblemáticos. Mais adiante destaca-se o volume do edifício de planta octogonal da Capela de Santo Amaro com a sua escadaria vencendo a colina, ponto importante de referência para os mareantes. À medida que se caminha em direcção ao Palácio Real, ou neste caso, se navega, porque a vista é do rio para terra, começa a sentir-se um maior aglomerado de construções, desenvolvendo-se a habitação urbana. A Sé de Lisboa eleva-se sobre o casario com as suas duas torres pontiagudas e o antigo Palácio da Alcáçova ou Castelo de S. Jorge desenha-se bem defendido sobre a mais alta colina. Num ponto alto também o Convento de S. Vicente de Fora e levemente mais abaixo a Igreja de Santa Engrácia projecto do arquitecto de D. Pedro II, João Antunes, que sabemos inacabado e a que o pintor de azulejos atribuiu uma cobertura cuja forma tem sido discutida pelos especialistas de Lisboa.

Aproximamo-nos da Zona Oriental de Lisboa e logo o casario se torna mais raro. Destaca-se a grandeza do Convento de Santos-o-Novo, construção maciça a encerrar «o maior claustro da Península» devido a Filipe I de Portugal e II de Espanha. O pintor deu-se ao cuidado de representar o portal que um pouco abaixo se abre para a Rua Direita. Mais adiante o Convento da Madre de Deus e a forma primitiva

do Convento de S. Francisco de Xabregas totalmente remodelado depois do terramoto.

Nestes painéis caracteriza-se a habitação urbana e a forma dos palácios que se distinguem pelas proporções, torções nos quatro cantos, como no caso do Palácio dos Duques de Aveiro e detalhe da decoração dos vãos, também evidente neste grande Palácio junto ao Palácio Real. Vêm-se os fortes, armazéns, mercados, pontes, ruas e fontes da Lisboa ribeirinha, minúsculos grupos de pessoas e na porção de água representada, as embarcações costeiras de transporte e de pesca, as caravelas e galeões das viagens de longo curso.

Quem desenhou o painel e quando é a grande questão que estes painéis levantam. Ninguém duvida que esta Lisboa aqui representada data dos primeiros anos do século XVIII, o que aliás condiz com a pintura a azul-cobalto sobre branco e o estilo de desenho. Entre os pintores de azulejos conhecidos só o monogramista P.M.P ou Gabriel del Barco estariam em condições de produzir uma peça tão expressiva do ponto de vista da técnica de pintura e ao mesmo tempo revelar uma ignorância tão evidente dos códigos académicos da representação perspetiva. No entanto, o estilo de pintura é claramente o de Gabriel del Barco e os azuis muito transparentes em contraste com os mais densos os usados na sua oficina. Característico de Del Barco é o modo



Museu Nacional do Azulejo. *Lição de Dança*. Willem van der Kloet. Oficina de Amsterdão; c. 1707.

como desenha os céus, os esponjados nas copas das árvores distantes, a pincelada em ziguezague que usa nas águas, uma certa vagueza ou descontinuidade na construção dos planos de paisagem, o absoluto desconhecimento das regras da perspetiva, a capacidade expressiva. Veremos novamente estes aspectos numa decoração de escadaria que lhe atribuímos, no Palácio Lafões. José Meco foi o primeiro investigador a atribuir-lhe estes painéis e hoje pensamos que acertadamente.

De facto, a anterior atribuição a P.M.P, de Santos Simões, interessante do ponto de vista de datação, porque avançaria para mais tarde a realização dos painéis, o que explicaria a forma da cobertura da Igreja de Santa Engrácia, rematada com cobertura em madeira cerca de 1725, por D. João V, pouco interessado em concluir obras do reina-

do de seu pai. No entanto, o estilo de pintura não é o de P.M.P que encontraremos no Palácio Marquês de Olhão, muito mais «correcto» em termos de representação perspetiva, senhor de traço e pincelada de carácter preciso, usando os pigmentos muito menos diluídos. A ser verdade o que se acaba de expor, a datação do painel recua para cerca de 1700, data provável da morte de Gabriel del Barco.

As colecções do Museu mostram evidentemente outras peças para além da azulejaria azul e branca de finais do século XVII e 1.^a metade de XVIII, período dos mais brilhantes da azulejaria de Lisboa. Ainda sob o encanto da Lisboa voltada para o Atlântico analisemos o que trouxeram as viagens oceânicas e de que modo outras linguagens decorativas influenciaram a azulejaria, nomeadamente os frontais de altar.



Museu Nacional do Azulejo. *Retábulo de Nossa Senhora da Vida*. Marçal de Matos (?). Oficina de Lisboa, séc. XVII.

Recuamos até meados do século XVII, Lisboa não era tão diferente daquela que os painéis mostram, e chegavam constantemente novos produtos da Índia. De entre os mais variados produtos e objectos manufacturados vinham tecidos bordados e estampados e da China as porcelanas requintadíssimas. De há muito tempo que os frontais de altar vinham sendo uma aplicação constante da azulejaria portuguesa,

fruto de uma directiva do cabido de Sevilha que visava tornar mais «decen-tes» as decorações das igrejas e ao mesmo tempo moderar os gastos sump-tuários. Na época renascença a inspira-ção em damascos italianos é evidente e os frontais passam a representar não só os padrões como «os acabamentos» franjados e rendados dos tecidos. Com a chegada dos bordados e estampados indianos abre-se um novo campo de

inspiração para as oficinas especializa-das em frontais de altar.

O frontal de altar que se pode ver no Museu Nacional do Azulejo (depósito do Museu Nacional Machado de Castro), pertencia a um convento de carmelitas da região de Coimbra. De entre os frontais de influência oriental, este que analisamos é particularmente inte-ressante pela sobreposição de lingua-gens decorativas de diferentes culturas. O enquadramento é constituído pela representação de damasco italiano com folhas de acanto entrelaçadas em volu-tas floridas e, dos lados, centradas por duas cabecinhas aladas de anjo. A pin-tura é em azul-cobalto e branco sobre fundo amarelo-ouro e as peças de «tecido» apresentam galão e franjas de remate. A zona central está dividida em três «panos» intercalados com franjas para esconder as «costuras» que representam uma paisagem contí-nua. O reino animal, mineral e vegetal, a terra, a água, o ar e o fogo (provavel-mente representado pelo pássaro central) são os elementos da Criação divina do mundo, assim como a Árvore da Vida presente nos três «panos» representa Cristo.

Apesar da iconografia poder ser lida como uma mensagem cristã, a represen-tação é inspirada nos modelos decorati-vos orientais. O desenho das flores, dos pássaros, dos animais de que se destaca um macaco a comer um fruto e a inten-cionalidade cromática dos verdes, azuis,

amarelos e laranjas sobre branco é típica da linguagem decorativa oriental, também o sendo a assimetria e o movimento, a frontalidade de representação, a força vital e sensual que se desprende da composição. Uma única construção humana está presente na paisagem, um pagode chinês que nos remete para a porcelana com motivos figurativos, tão apreciada entre nós. Europa, Índia e China são as correntes culturais que figuram sob formas decorativas no frontal de altar produzido segundo um gosto que se enraíza em Portugal e que pertence ao designado estilo indo-português, que tem consequências em todas as artes decorativas, desde a talha, ao mobiliário, à imaginária e à faiança e que tanto é produzido aqui como no Oriente.

Se recuarmos ainda ao início do século XVI podemos verificar como na azulejaria da Península Ibérica este encontro de culturas já era uma realidade presente no gosto. A produção de azulejos de Sevilha, que tinha a sua origem nas antigas oficinas mudéjares, produzia azulejos segundo a gramática decorativa árabe, sendo Portugal um dos grandes importadores, como se vê, por exemplo no Palácio de Sintra. Estas oficinas produziram encomendas específicas para Portugal, como o azulejo com a esfera armilar, divisa de D. Manuel I, na colecção do Museu Nacional do Azulejo (inv. n.º 19), proveniente do Palácio de Sintra. No



Museu Nacional do Azulejo (depósito do Museu Machado de Castro de Coimbra). Frontal de altar. Oficina de Lisboa. Séc. XVII.

Museu Nacional de Arqueologia pode vêr-se um painel de quatro azulejos (inv. n.º 1342), cujo padrão articula uma estrela entrelaçada da tradição mourisca, rodeada por motivos ornamentais vegetalistas de inspiração renascença. A faiança e particularmente a azulejaria, como se vê, constituíram sempre um campo fértil para o encontro de culturas, expresso no desenho e agenciamento dos motivos ornamentais.

PALÁCIO UNHÃO-NISA

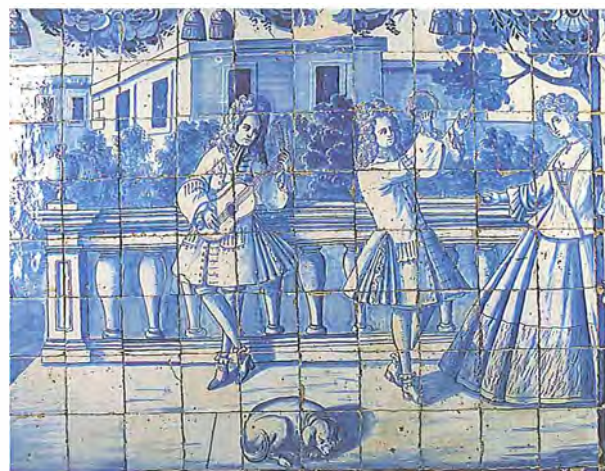
Apenas a escala, as fachadas, a capela e o que resta da escadaria palaciana relembram o que foi um dos melhores palácios de Lisboa. No que diz respeito à azulejaria só fragmentos escassíssi-

mos e uma decoração iniciada no século XIX quando aí funcionava o Asilo Maria Pia. De facto o imóvel foi adquirido pelo Estado em 1867 e o Colégio Maria Pia que sucedeu ao asilo passou a propriedade da Casa Pia de Lisboa. No corpo da fachada nobre e capela, que foi oficina, funcionou a partir de 1884 a Escola Industrial Afonso Domingues. Sabe-se que algumas encomendas de azulejos, do Asilo e depois Colégio Maria Pia foram executadas pela antiga Fábrica Roseira, provavelmente as escadarias dos pátios forradas a azulejo enxaquetado azul e branco e a azulejaria da cozinha, decorada com padrão de «bicha», muito popular e fabricado por todas as manufacturas de Lisboa.



IV. DE XABREGAS AO GRILLO

◊ Palácio de Xabregas, dos Cunhas, ou Palácio Olhão, os fragmentos do antigo Palácio das Ilhas Desertas, a Quinta Leite de Sousa e o grande Convento de S. Francisco vão-nos permitir encontrar, nos interiores, a azulejaria do século XVII e do século XVIII, antes e depois do terramoto de 1755. O primeiro edifício é um dos raros palácios em que a azulejaria, da melhor qualidade, se encontra praticamente intacta, datada e documentada,



sendo ainda usado como habitação da mesma família. Os outros edifícios mostram a sua azulejaria mais manipulada em obras de adaptação das estruturas a funções diferentes daquelas para que foram projectados, embora em certos casos ainda situada nos locais de origem.

Na decoração azulejar do Palácio Olhão, o pintor monogramista P.M.P trabalha em dois temas fundamentais para o melhor conhecimento da sua vasta obra: as batalhas onde julgamos reconhecer um trecho das batalhas da Aclamação e as *fêtes galantes* associadas a jardins e fontes inspiradas em trechos de gravuras de Lepautre, facto já referido pelo investigador Robert Smith, provado agora pela publicação das imagens do gravador francês do século XVII em confronto com as de P.M.P. Como se verá trata-se de cópias criativas de alguns trechos de Lepautre.

Numa sala do palácio ilustram-se os aspectos mais castos das *Metamorfoses* de Ovídio, aventuras da irredutível Diana e dos amores de Apolo, o que se refere a Dafne, a ninfa que preferiu ver-se metamorfoseada em loureiro do que ceder à paixão.

A casa de habitação onde se instalou a Junta de Freguesia do Beato merece referência pela sua fachada azulejada.





Edifício da Junta de Freguesia do Beato. Azulejaria de fachada. Fábrica de Lisboa. Séc. XIX. (2.ª metade).

EDIFÍCIO DA JUNTA DE FREGUESIA DO BEATO

A ANTIGA moradia, construída provavelmente no século XIX com um certo sabor rural, viu-se transformada pelos anos 20 de Novecentos pelo revestimento integral da fachada com azulejaria de recorte *art déco*. O edifício abriga hoje um restaurante, uma farmácia e no andar nobre a Junta de Freguesia do Beato.

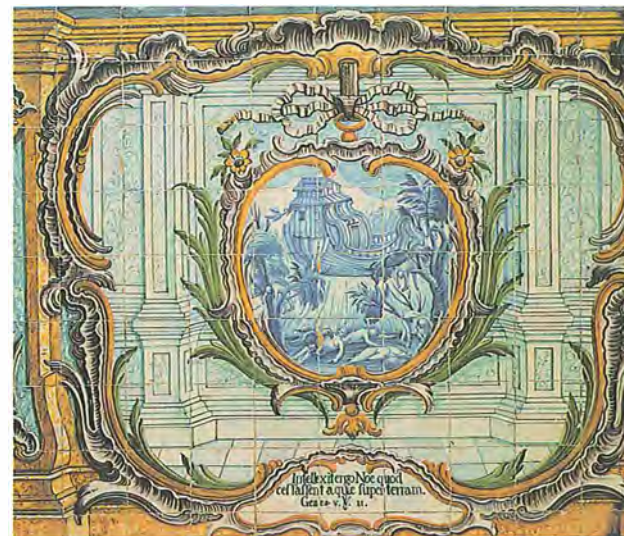
Trata-se de um padrão conhecido, tanto em Portugal como no Brasil, e que tira partido de formas geométricas simples, sobrepostas, e de uma paleta inesperada, neste caso verde-esmeralda e azul-ultramarino, numa harmonia de cores frias, com resultados muito decorativos. O mesmo padrão pode ver-se na Póvoa de Varzim, com outra combinação de cores, ocre branco e azul negro e atribuído à Fábrica de Massarelos e a finais do século XIX (Amorim, 1996), o que contraria a nossa leitura estilística do padrão. De facto, a geometria das for-

mas do padrão e as duas combinações cromáticas apontam para uma tipologia estilística mais tardia e de carácter *déco*.

CONVENTO E IGREJA DE S. FRANCISCO DE XABREGAS

O Convento de S. Francisco é um edifício de grandes proporções, constituído por dois corpos simétricos construídos de um lado e de outro da Igreja de S. Francisco. A igreja é uma peça de grande qualidade construída de raiz sobre as ruínas do antigo convento que ruíu com o terramoto de 1755. A obra começa em 1766, com provável colaboração de Carlos Mardel no projecto inicial, e logo em 1771 já aí se reza a primeira missa em presença do Marquês de Pombal.

A igreja, de planta centralizada, foi revestida na zona do coro, com lambrins baixos de azulejaria figurativa, com cercaduras de azul-cobalto em tom escuro e os centros figurativos em tonalidades muito claras. Datarão de cerca de 1770, tratando-se de uma tipologia de azulejaria muito requintada, usada no Palácio e Convento das Necessidades, e que passa rapidamente de moda para dar lugar a painéis com figuração central a azul-cobalto, contrastando fortemente com cercaduras policromas muito recortadas. Não se pode deixar de mencionar a infelicíssima remodelação do espaço da igreja. Uma peça de arquitectura de qualidade não pode ser

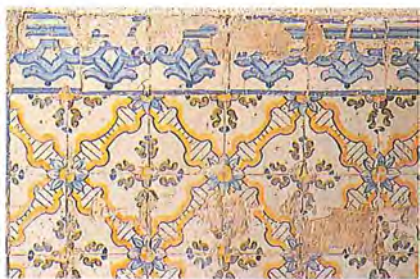


Convento de S. Francisco de Xabregas. Antiga capela. A Arca de Noé. Real Fábrica do Rato (?). Séc. XVIII (2.ª metade).

sujeita a uma intervenção como a que hoje vemos. O facto de se representarem peças de teatro num espaço que foi igreja e que pertence ao património comum, não deveria nunca ter passado pela construção de bancadas sem qualquer respeito pela estrutura preexistente.

A azulejaria que encontramos numa sala junto à igreja pertencia à antiga Capela da Paixão, como se pode ver na planta do convento. Segundo Santos Simões, existiu aqui um Calvário, oriundo de um convento feminino, em barro cozido policromado que está hoje na Igreja de S. Francisco de Tomar.

Neste espaço, a azulejaria está muito fragmentada, podendo ver-se alguns painéis completos. Os painéis representam uma estrutura complexa que pretende fingir uma decoração tridimensional em mármore. Sobre uma



Convento de S. Francisco de Xabregas. *Padrões pombalinos*. Real Fábrica do Rato (?). Séc. XVIII (2.ª metade).

base levantam-se pilastras marmoreadas com seu remate que constituem uma espécie de janela sobre uma outra

estrutura arquitectónica, pintada em azul-cobalto muito suave. Em primeiro plano vê-se uma cartela *rocaille* muito recortada, onde está pendurada uma outra na qual se representa, finalmente, o assunto do painel, pintado em azul-cobalto forte — uma das cenas do Antigo Testamento, no caso que ilustramos, a Arca de Noé. Da mesma campanha de obras datará a decoração da escadaria nobre, em painel contínuo acompanhando o desenvolvimento da caixa das escadarias, onde também se fingem mármore coloridos segundo uma técnica mista com esponjados e velaturas em pinceladas dispersas. Destaca-se a qualidade cromática destes painéis, sobretudo nos tons de ouro com que são pintados os grandes flores de remate, em contraste com os roxos de tom vinoso e as tonalidades muito transparentes de amarelo-junquilha e azul-cobalto.

Por todo o convento encontramos painéis de padrão pombalino em diversas formas e tonalidades, constituindo este conjunto decorativo um repositório desta tipologia. Alguns representam já uma gramática decorativa característica do que se entende por azulejaria neoclássica, recentemente sistematizada no catálogo da Exposição do Museu Nacional do Azulejo. Veja-se o painel azul-cobalto sobre branco com um esquema de composição de círculos tangentes, com uma flor central alternando com outra flor nos espaços livres, igual



Convento de S. Francisco de Xabregas. Antiga cozinha. *Padrão azul e branco*. Real Fábrica do Rato (?). Séc. XVIII (2.ª metade).



Convento de S. Francisco de Xabregas. *Padrão pombalino*. Real Fábrica do Rato (?). Séc. XVIII (2.ª metade).



Convento de S. Francisco de Xabregas. Escadaria conventual. *Lambrim decorativo*. Real Fábrica do Rato (?). Séc. XVIII (2.ª metade).

em desenho ao painel policromo com o n.º 4 de catálogo, na exposição acima referida.

Da decoração da cozinha, ainda vista por Santos Simões e por ele descrita como uma peça excepcional pelas dimensões da aplicação da azulejaria de figura avulsa com cantos em estrelinha, só resta um pequeno revestimento de um nicho.

PALÁCIO OLHÃO (OU PALÁCIO DE XABREGAS, DOS CUNHA)

As Casas de Enxobregas pertenceram a Tristão da Cunha, navegador e embaixador de D. Manuel I à corte pontifícia. Na sua *Carta de Partilhas*, publicada por Banha de Andrade, já aparece uma avaliação desta casa que terá passado ao seu filho mais velho e também navegador e vice-rei da Índia, Nuno da Cunha casado com uma filha do monteiromor. A história do Palácio de Xabregas fica ligada a estas duas famílias que se unem por casamentos ao longo dos séculos e que também dão origem a outro palácio de Lisboa, o Palácio Marim Olhão na Calçada do Combro, este da iniciativa dos Mellos monteiros-mores, que passará aos Cunhas, marqueses de Olhão.

No início do século XVIII, muito antes do marquesado de Olhão, Pedro da Cunha de Mendonça do ramo de Simão da Cunha, filho segundo do Tristão da Cunha da época dos Descobrimentos, instituidor da Casa de Xabregas, vai herdar e comprar aos restantes herdeiros toda a propriedade de Xabregas que se passa a designar como Palácio de



Palácio Marquês de Olhão. Sala Vaga (sala de entrada). Padrão azul e amarelo. Oficina de Lisboa. Séc. XVII (2.ª metade).

Xabregas, a partir do início das obras do século XVIII, nos documentos do Arquivo Marquês de Olhão, em posse da família.

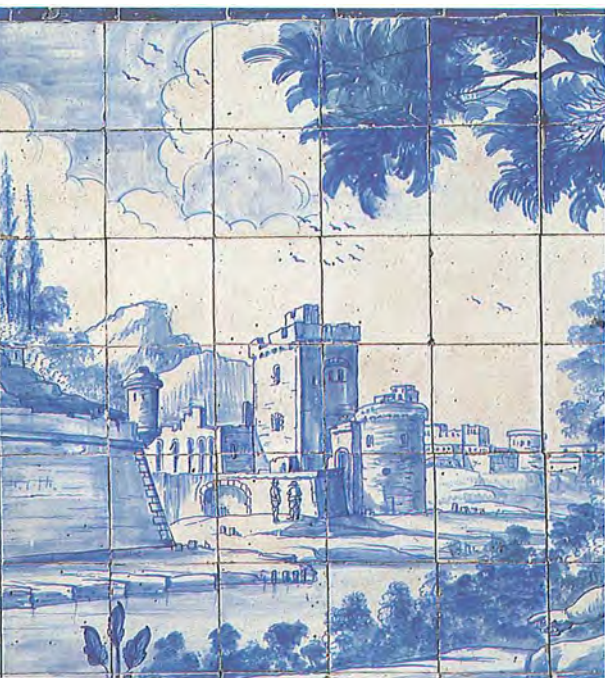
Pedro da Cunha de Mendonça herda de seu pai Tristão da Cunha de Mendonça e de seu tio Simão da Cunha de Mendonça, várias comendas e cargos da corte, conseguindo reabilitar a memória de seu pai Tristão da Cunha de Mendonça, governador de Angola, reavendo as suas comendas. Este processo de reabilitação de Tristão da Cunha, acusado de não proteger em Angola os interesses da Coroa, tem como corolário, também, a reconstrução da Casa dos Cunha de Xabregas que é transformada em palácio onde se expõem dois grandes retratos o seu, como fidalgo-cavaleiro e o do pai em pose e traje de governador.

Do ponto de vista funcional, o palácio é dotado de mais um «quarto», ou apartamento de modo a acrescentar espaço de representação e sob este as «modernas» cavaliarias onde também se gastaram grandes somas. Do ponto de vista estético o que se faz é apenas regularizar



Palácio Marquês de Olhão. Sala dos Retratos. *Dafne*, pormenor de painel mitológico. Oficina de Lisboa; c. 1715.

as janelas de sacada sobre o Tejo, no andar nobre, as janelas do *mezzanino* intermédio e as portas das lojas, esquema que parece antecipar o prédio de rendimento pombalino. O portal de entrada situa-se no verso da fachada para a Rua Direita de Xabregas, numa cota mais elevada, com entrada directa para o andar nobre, de modo a proteger o palácio das cheias do Tejo. Esta situação dispensa a construção da escadaria de aparato. As obras duram algum tempo, entre 1713 e 1724, data da última certidão de medição assinada



Palácio Marquês de Olhão. Sala dos Retratos. *Muralhas de Tróia* (pormenor de painel mitológico). Oficina de Lisboa; c. 1715.

pelo intitulado arquitecto régio, padre Manuel Pereira. Em 1728 ainda há referências ao pagamento das últimas facturas de azulejaria.

A transformação das casas nobres em palácios exige, nesta época, uma decoração com azulejaria que neste caso se distingue pelo requinte dos painéis, todos de carácter figurativo-narrativo, exigindo a mão de um mestre pintor e portanto de maior valor do que as albarradas ou os padrões, que pelo seu carácter repetitivo, produzido com moldes, podiam ser pintadas por pintores menos qualificados.

A azulejaria data toda de uma campanha de obras e de uma mesma encomenda

que ocupou duas oficinas, ao que contam os documentos. A de Bartolomeu Antunes, ladrilhador e pintor bem conhecido, e a de Domingos Duarte, ladrilhador e provavelmente pintor de azulejos (na Chancelaria de D. João V aparece um órfão Domingos Duarte a quem se dá a possibilidade de frequentar a escola do Arsenal Real, que como se sabe ensinava alguns rudimentos de desenho). Ambos estão inscritos na Irmandade de S. José dos Carpinteiros, o primeiro desde 1711 e o segundo desde 1700 e ambos com cargos de certa importância.

Nesta documentação, infelizmente, não é revelado o nome do pintor monogramista P.M.P, que pintou os azulejos que estão num corredor e na actual sala de jantar, que lhe são atribuídos por todos os investigadores de azulejaria, por comparação estilística com trabalhos assinados P.M. ou P.M.P, de desenho muito próprio e inconfundível. Um dos proprietários chegou mesmo a revelar ao Eng. João Miguel dos Santos Simões, destacado investigador da azulejaria portuguesa, a existência de uma azulejo com a assinatura P.M. que se teria perdido.

A primeira sala com azulejos logo na entrada do palácio é forrada com um lambrim alto de belíssimo padrão policromo do século XVII, portanto datado não do final do século, quando o azul e branco já era moda, mas de meados de Seiscentos, o que parece contrariar tudo

o que dissemos anteriormente a respeito desta decoração. No entanto, a certidão de medição refere o revestimento desta sala, a Sala Vaga, com mármore de duas cores, «em espinha de peixe» e nos pagamentos aos azulejadores fala-se em «consertos». Cremos que esta sala foi inteiramente feita de novo, correspondendo a uma das salas do novo apartamento sobre as novas cavaliarias. Trata-se então de um reaproveitamento de azulejos da antiga casa nobre, que não pode ser interpretado como uma poupança mas como afirmação da antiguidade da casa logo desde a entrada, num espaço que por ser vago, amplo, em planta e em pé-direito é uma demonstração do poder da família, da sua nobreza antiga.

A segunda sala onde estão os retratos já referidos e um retrato do I.º marquês de Olhão e ainda duas belíssimas tapeçarias encomendadas na Índia com o brasão dos Cunhas, que faziam parte de uma série maior e cuja encomenda também se deve a Pedro da Cunha de Mendonça, documentada no arquivo, encontra-se revestida com um lambrim muito alto, de azulejaria pintada a azul-cobalto sobre branco.

Deverá corresponder à primeira encomenda de azulejaria do século XVIII, provavelmente entre 1713-15 a julgar pela tipologia da cercadura e mesmo pelo gosto que a figuração de assuntos mitológicos representa. A cercadura, muito rica, com acantos, cornucópias

de onde saem flores, pássaros, leões, anjinhos e cartelas enroladas mostra ainda uma grande influência do desenho flamengo para cercaduras de tapeçarias.

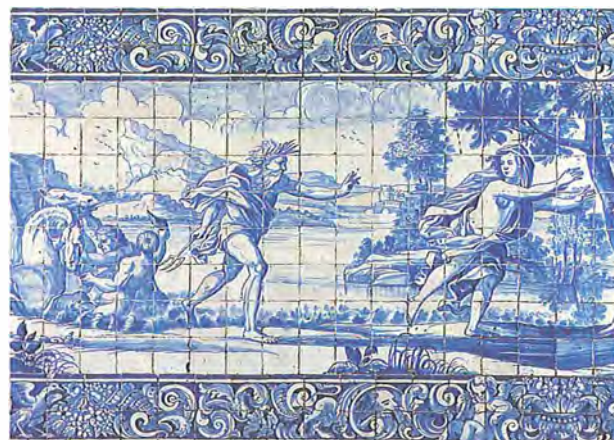
O tema das cenas figurativas refere-se à mitologia grega e à ilustração das *Metamorfoses* de Ovídio, apesar de a decoração não estar completa porque a sala foi cortada, no século XIX, como se percebe se se olhar para o tecto de caixotão que se prolonga até às janelas da fachada principal, sobre uma espécie de *mezzanino* construído dentro do que seria um sala muito maior do que a actual.

No entanto parece que o programa iconográfico seria fundamentalmente sobre Diana e o seu irmão Apolo. Vêm-se cenas de Diana casta e caçadora, fugindo de uma cilada de Neptuno, recebendo o arco e as flechas de Júpiter, em caçada acompanhada das suas ninfas, ou em outras aventuras em que é representada com o crescente sobre os cabelos, iconografia que permite reconhecê-la como a deusa Diana.

Por outro lado, Apolo, divindade grega que julgamos reconhecer, aparece trazendo à pastor com um bastão e acompanhado por dois cães, e em conversa com Diana. Este painel refere-se aos dois castigos de Apolo que lhe são atribuídos por Zeus (Júpiter). O primeiro por ter conspirado contra o seu poder, juntamente com com Poseidon, Hera e Atena — Apolo e Poseidon foram obri-

gados a trabalhar para o rei de Tróia, construindo as muralhas da cidade (Grimal, 1984). Vê-se neste painel uma cidade fortificada, representada com os recursos do pintor e da forma como imaginava uma cidade da Antiguidade. Apolo é um deus protector dos rebanhos, podendo, como neste caso, ser representado como pastor com bastão e acompanhado por um cão. Estes atributos derivam de uma outra prova por que Apolo passou tendo que se sujeitar a servir o rei Admético na Tessália, como pastor. Estes trabalhos castigam Apolo por ter morto os Ciclopes com as suas flechas. Os mesmos que deram o raio a Zeus que se tinha servido dele para matar Asclépio, filho de Apolo, culpado por ter ressuscitado cadáveres (Grimal, 1984).

Aliás, nesta sala, pode ver-se um fragmento de uma das histórias mais célebres dos amores de Apolo. Num painel a um canto da sala, uma ninfa está a ser transformada em loureiro, a árvore de Apolo. Trata-se da ninfa Dafne que suplicou a seu pai que a metamorfo-seasse para não ceder aos amores do deus grego (Ovídio, trad. Flammarion, 1966, pp. 54-57). O pai, deus do rio Peneia na Tessália, parece ser também representado nesta iconografia, num painel também truncado onde se vê uma figura masculina sentada e apoiada num vaso de onde escorre abundante água, representação convencional, na



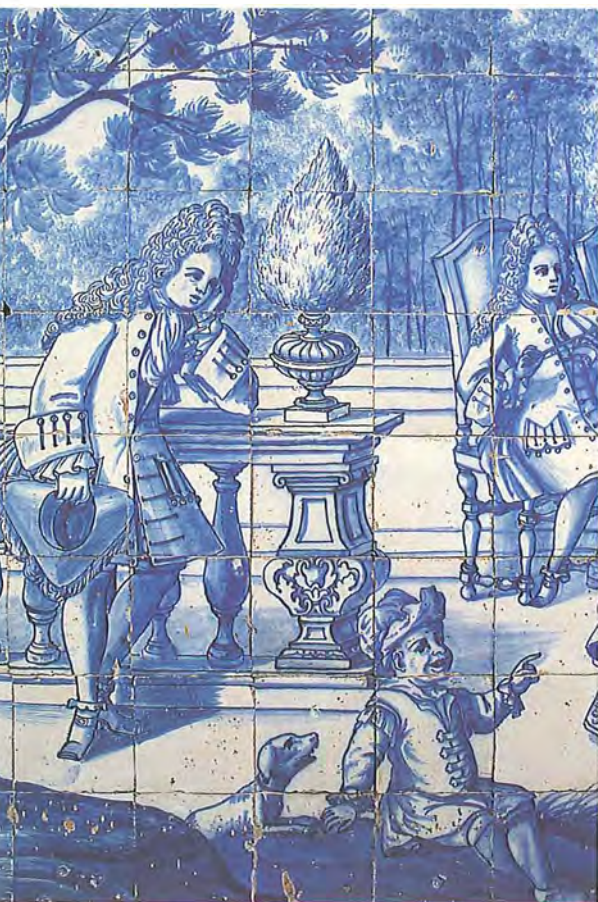
Palácio Marquês de Olhão. Pormenor de painel mitológico. Oficina de Lisboa; c. 1715.



Palácio Marquês de Olhão. Pormenor de painel mitológico. Oficina de Lisboa; c. 1715.

época clássica, para a figuração de rios. De notar que em todas as cenas estão presentes *ammorini* que constituem a principal ameaça das deusas e ninfas sempre representadas em defesa da sua castidade ameaçada, pelo que esta iconografia mitológica tem um profundo significado moralista de acordo com os costumes portugueses da época.

Os temas mitológicos, ao que julgamos saber, retirados da mitologia grega e alguns da leitura da obra citada de Ovídio, muito em favor em finais do



Palácio Marquês de Olhão. Corredor. *Enamorado*, pormenor do painel *A Lição de Dança*. Oficina de Lisboa. Mestre P.M.P.; c. 1725.

século XVII (veja-se a notável decoração do Palácio Marquês de Tancos do século XVII, princípios do século XVIII) começa a desaparecer para dar lugar a uma pintura «de gênero» representando primeiro a vida cortesã que encontraremos neste palácio e só mais tarde, cenas campestres ou de cidades. Esta mudança de gosto acontece no Palácio de Xabregas onde só uma sala apresenta cenas mitológicas, em

todas as outras *fêtes galantes*, descontando a Sala das Batalhas e a Sala Vaga, que representam outras formas de representação da casa.

Domingos Duarte, o ladrilhador que, como referimos, entra na Irmandade de S. José dos Carpinteiros em 1700, pode ser o autor desta decoração mitológica, ou apenas o fabricante e assentador dos azulejos.

Bartolomeu Antunes fez também concertos como consta da sua conta de quase de 58 mil-réis que é muito maior do que a de Domingos Duarte, apenas de cerca de 5 mil-réis. Na oficina de Bartolomeu Antunes, que como sabemos deveria ser gigantesca, trabalhavam inúmeros pintores e entre eles o seu genro Nicolau de Freitas, discípulo de António Oliveira Bernardes. Desta oficina devem ter saído todos os azulejos do palácio, percebendo-se claramente na qualidade do azulejo, nos vidrados e sobretudo nas tonalidades de azul-cobalto, uma grande uniformidade, apesar das diferenças estilísticas entre eles, o que corresponde naturalmente a diferentes pintores.

Os azulejos da sala de jantar e de uma antiga sala ou saleta (hoje colocados num corredor) foram pintados pelo mestre monogramista que assina P.M. ou P.M.P, identificado nas circunstâncias que já referimos.

Os azulejos do corredor figuram cenas de jardim com uma grande variedade de personagens em primeiro plano, to-

das da nobreza ou servidores a julgar pelos trajes e grandes cabeleiras encarcadas. As cenas também estão truncadas. Devem datar de cerca de 1720-25 portanto mais tardias do que os painéis de Diana.

O pintor que inventou as *Figuras de Convite*, assinando painéis no Corpo Santo de Setúbal, desenvolveu muito os temas de festas palacianas em diferentes decorações que lhe são atribuídas. Neste caso sente-se uma influência da decoração em azulejaria holandesa sob encomenda portuguesa. Veja-se o painel *Lição de Dança*, no Museu Nacional do Azulejo, de Willem van der Kloet, de 1707, pintado para o antigo Palácio Galvão Mechia. Os painéis de P.M.P descendem dos holandeses, provavelmente utilizam as mesmas fontes mas são resolvidos de forma muito diferente em termos de composição e de pintura cerâmica. O pintor holandês tem uma formação académica no meio das oficinas de gravura, o seu desenho e composição provam-no, P.M.P terá sido discípulo de Oliveira Bernardes, e na oficina de azulejos aprendeu a tirar partido da plasticidade própria da pintura cerâmica, na tradição das oficinas portuguesas. A composição e o desenho mais ingénuos do que o de Oliveira Bernardes têm uma capacidade de expressão muito própria.

Olhemos com maior atenção para as cenas *galantes* do corredor. No lado esquerdo, em primeiro plano, vemos

uma senhora de penteado à *la fontange*, com vestido de tecido riquíssimo que o desenho representa, sentada numa cadeira e acompanhada por um cãozinho minúsculo, provavelmente um *pekinois*. Um criado ou escravo negro de joelho no chão recebe ordens. A cena passa-se num terraço com arvoredos em pano de fundo e uma fonte rematada por escultura que representa *Psique*. Ao lado, figuras de senhora e cavalheiro em plano mais recuado. Segue-se a representação de um macaquinho em 1.º plano junto a outras duas personagens. O muro do terraço, adornado com esferas, dá acesso a escadaria que conduz a um templete construído em buxo cortado, demonstrando o interesse pela arte da topiaria como arquitectura que não encontramos vulgarmente nos jardins portugueses.

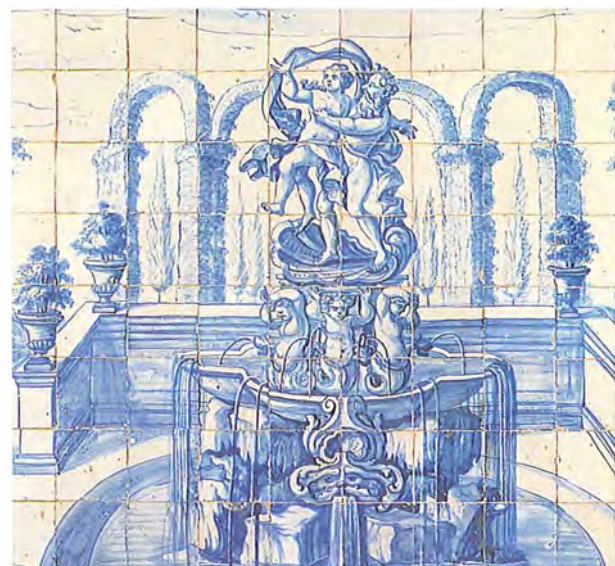
Este templete em topiaria deriva de um templete desenhado e gravado por Jean Lepautre (1617-1682) numa das inúmeras gravuras da sua autoria, de grande sucesso em França e na Europa. O tema das fontes e jardins à italiana foi um dos maiores sucessos entre nós deste gravador e reúnem-se num álbum da Biblioteca Nacional de Lisboa (álbum 50-V). Uma das gravuras indica o título do tema: *Veue Grottes et Fontaines et Jardins à l'Italiene inventez et gravez par I. Le Pautre. Se vendent à Paris chez Pierre Mariette Rue S. Jacques a L'Esperance*. Mariette foi o principal fornecedor de estampas da corte de D. João V,

e como se verifica nesta decoração do Palácio de Xabregas, estas gravuras eram usadas pelas oficinas de azulejaria.

Compare-se o painel de P.M.P com a gravura de Lepautre que publicamos. Verifica-se que o pintor de azulejos apenas se interessou pelo templete em topiaria, compondo o seu painel com outros elementos. Trata-se, portanto, de uma cópia criativa em que o pintor aproveitou um modelo que representaria jardins italianos vistos sob o olhar de um francês, imagem requintadíssima de formas da vida cortesã que interessava representar. Publicamos as várias gravuras deste álbum onde se podem ver elementos usados na azulejaria do palácio, nomeadamente fontes e arquitecturas em topiaria. Os pintores de azulejos recorrem a detalhes das gravuras, alterando totalmente o «ambiente» dos jardins desenhados por Lepautre. Desaparece a imponência das arquitecturas à italiana, tudo recua para dar lugar às figuras e à narrativa, aspectos ausentes nas gravuras de Lepautre.

Quase no final do painel duas figuras, em primeiro plano, de tricornes postos e grandes capas, fariam parte de outra cena que terá desaparecido. Segue-se uma cena de música no jardim com tocador de guitarra, tocador de pandeireta e a senhora de castanholas.

Do outro lado do corredor, a cena de ângulo mostra um «refresco» ao ar livre, a mesa posta com iguarias, facas, garfos, copos e pessoas sentadas à volta



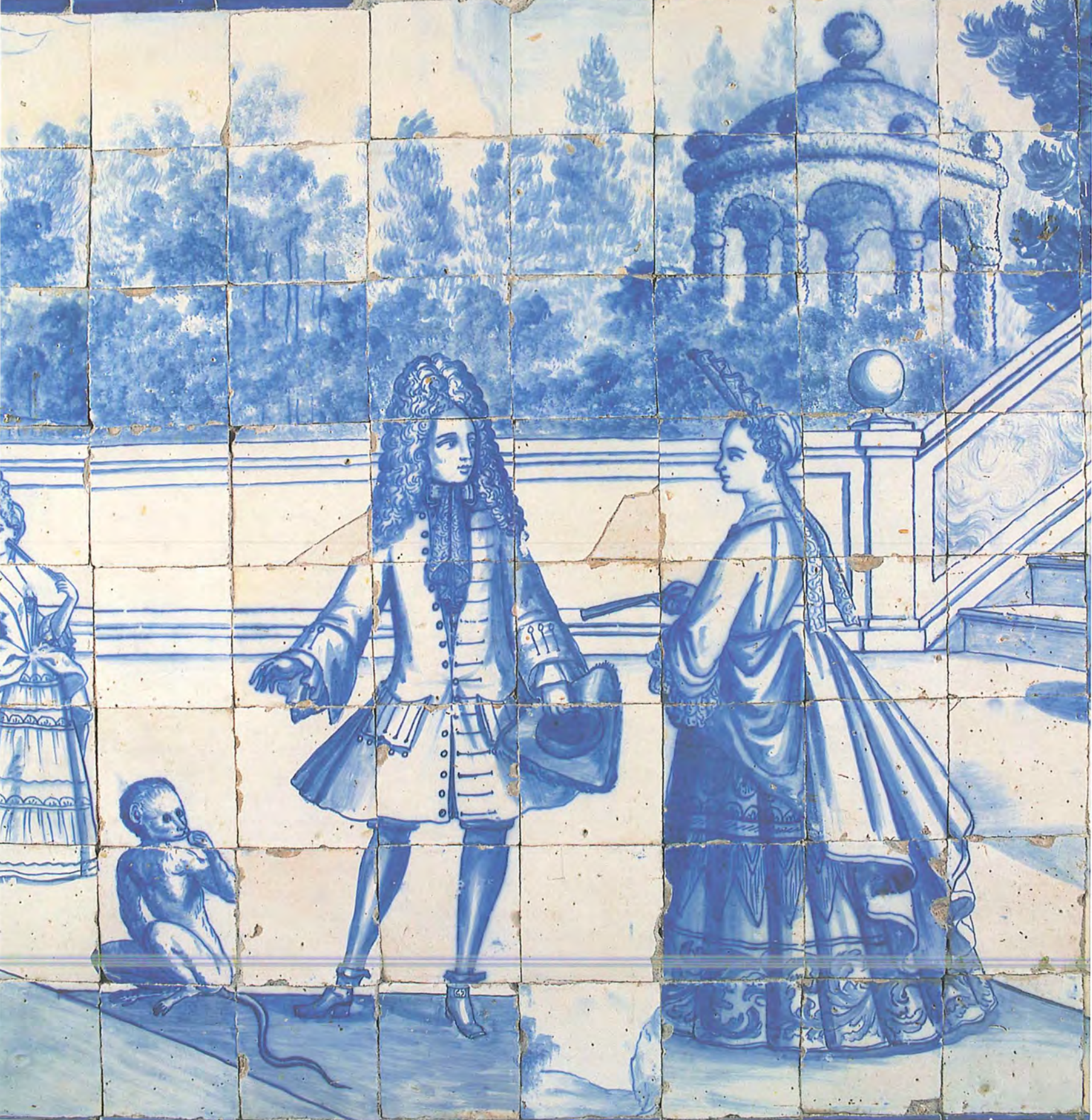
Palácio Marquês de Olhão. Sala das Quatro Estações. *Fonte de Vénus*. Oficina de Lisboa. Mestre Bartolomeu Antunes (?); c. 1725.

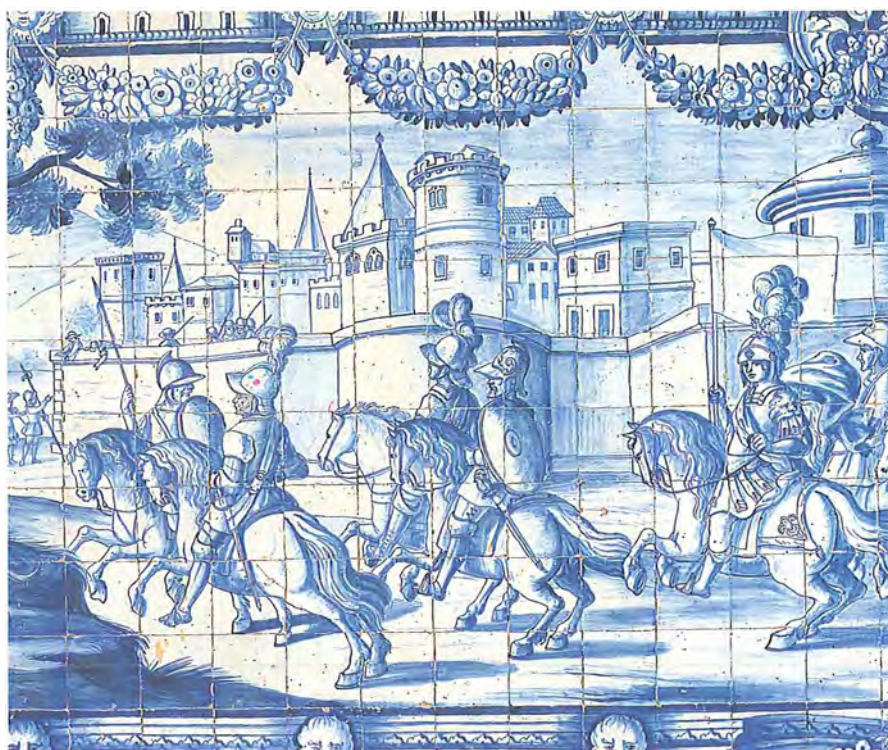


Palácio Marquês de Olhão. Sala das Batalhas (sala de jantar). *Cena Militar*. Oficina de Lisboa. Mestre P.M.P.; c. 1725.

em animada conversa. Adiante e separada por um pinheiro em grande plano, uma grande cena de música e







Palácio Marquês de Olhão. Sala das Batalhas (sala de jantar). Ataque à Fortaleza. Oficina de Lisboa. Mestre P.M.P.; c. 1725.

dança que parece estar muito próxima da cena que já referimos do Museu do Azulejo: mostra-se também um terraço com balaustrada decorada com vasos grandes de folhagem e ao fundo vislumbra-se em tonalidades esfumadas o arvoredo de uma mata. A primeira personagem é um jovem apoiado na balaustrada em atitude pensativa, ou «morrendo de amores», que assiste à lição de dança de dama e cavaleiro acompanhados por dois músicos sentados, um tocando instrumento de sopro, outro instrumento de corda.

Na sala de jantar a encomenda exigiu a representação de batalhas, lembrando o papel essencial da nobreza como braço armado da monarquia, em aspectos que se relacionam provavelmente com a participação dos Cunha em alguns momentos relevantes, resultando o conjunto numa decoração mais modernizada de Sala das Batalhas, à semelhança da sala com este nome no Palácio Fronteira em Benfica. O painel mais espectacular relata uma das batalhas da Guerra da Restauração ou da Guerra da Aclamação, mais próxima da vida de Pedro da Cunha de Mendonça (?- 1732).

No lado esquerdo do painel vis-lumbrase claramente a bandeira da Restauração entre o tropel de cavaleiros que parecem preparar-se para a batalha iminente. O personagem em primeiro plano representará alguém da família, provavelmente o próprio Pedro da Cunha de Mendonça. No entanto, o pintor de azulejos não caracteriza expressões individuais, sendo todos os rostos semelhantes.

Noutro painel vê-se um combatente Cristão sucumbindo às mãos de guerreiros vestidos como mouros, podendo ler-se como uma referência à morte de Simão da Cunha, irmão do encomendador, em Ceuta, em 1696, como relata Caetano de Sousa, na *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*. Os restantes painéis de mais difícil descodificação iconográfica poderão mesmo referir-se a batalhas na Índia, como se sabe, palco da acção de muitos dos antepassados de Pedro da Cunha. No entanto, não se vislumbra claramente nenhuma batalha naval, mas reconhecem-se assaltos a fortalezas. As cercaduras dos painéis são constituídas pela representação de pilastras laterais, muito decoradas e habitadas por anjinhos, assentes sobre um embasamento arquitectónico que cria uma espécie de palco para a apresentação das cenas de guerra. Eram rematadas com troféus e provavelmente recortadas na cabeceira. As cercaduras foram mutiladas em obras do século XIX de modo a terminar numa linha recta contínua,

a partir da qual nasce uma decoração de pintura mural ao gosto da época. Mestre P.M.P. terá pintado esta decoração também cerca de 1720-25. No salão nobre, o maior do Palácio, a decoração de azulejaria convive com a pintura mural de efeito ilusório espetacular. A articulação entre as duas matérias, a cerâmica e a pintura, conjuga-se de modo muito pitoresco criando um interior árabe com arcarias douradas deixando entrever um céu pintado em pôr do Sol, ao gosto revivalista de Oitocentos.

Analizando a azulejaria, pintada em azul-cobalto sobre branco, verifica-se que se trata de uma decoração sob os temas dos jardins palacianos e das caçadas, que se desenvolvem no interior das cercaduras de desenho arquitectónico perspectivado. Nota-se uma certa influência do desenho de P.M.P., embora com menos qualidade em certas cenas, o que não é de estranhar na medida em que supomos que toda a azulejaria terá origem na mesma oficina de Bartolomeu Antunes. As paisagens ganham mais espaço e as cenas são subdivididas, no mesmo painel por árvores frondosas ou fontes à italiana inspiradas em Lepautre e nas gravuras do tema que se referiu acima. As personagens recuam para planos mais recuados, desenhadas em escala muito menor do que as de P.M.P.

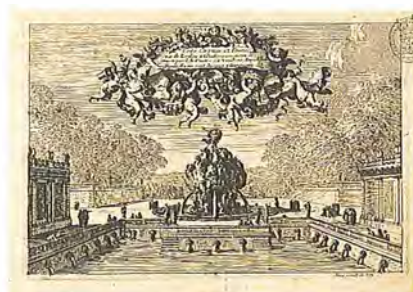
À semelhança da decoração azulejar de outros palácios, como por exemplo no do Correio-Mor de Loures vê-se um

criado a servir frutas que pode ser um anão ou um negrinho, personagens indispensáveis na representação das cenas da vida palaciana. O painel maior da sala é centrado por uma grande fonte que arranca de um embasamento rochoso sobre o qual se situa a taça que recebe a água. Uma série de esculturas de golfinhos elevam-se e suportam uma grande concha onde se vê Vénus tentando libertar-se de um sátiro. Por detrás uma grande arcaria construída com buxos. De um lado e do outro da fonte duas damas e dois cavalheiros parecem admirá-la. Estes jardins com balaustradas, decoração arquitectónica em topiaria e fontes à italiana mostram claramente formas da vivência e da construção de jardins barrocos que não encontramos habitualmente descritos ou construídos em Portugal. De facto, a descrição das despesas do jardim do palácio de Pedro da Cunha, que se pode ler nos custos de obra, do arquivo já citado, não revela a sumptuosidade que estes jardins representados em azulejos mostram. A fonte ainda existente no pátio é um pequeno tanque com carranca de onde sai a água. A realidade possível na época está portanto muito aquém destes jardins pintados em azul-cobalto sobre azulejos.

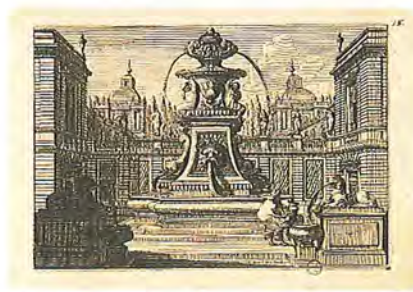
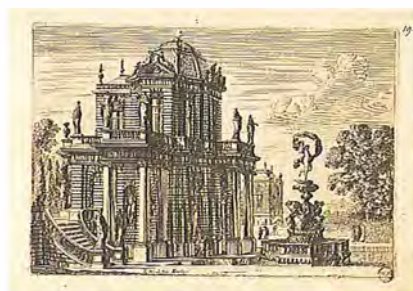
Compare-se este painel com a gravura do álbum da Biblioteca Nacional a que nos temos reportado. Neste caso a cópia é mais servil, sendo o pintor levado a uma interpretação simplificada da



Palácio Marquês de Olhão. Sala das Batalhas (sala de jantar).
Cenas militares. Oficina de Lisboa. Mestre P.M.P.; c. 1725.



Vistas de Grutas e Fontes de Jardins à Italiana, inventadas e gravadas por J. Le Pautre. Vendem-se em Paris em Casa de Pierre Mariette, Rua de S. Tiago à Esperança. Gravura de Jean Lepautre. Escola Francesa. Séc. XVII.



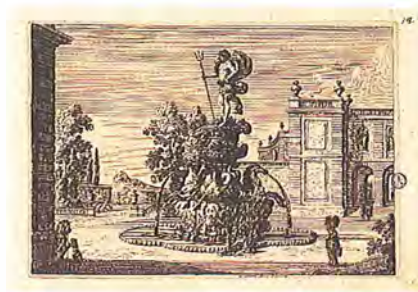
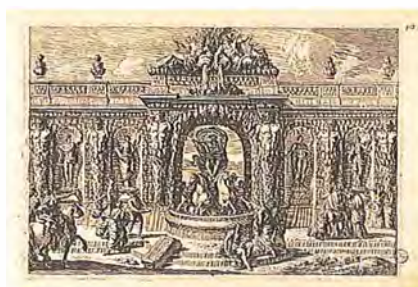
Jardins e fontes à italiana. Gravuras de Jean Lepautre. Escola Francesa. Séc. XVII.

gravura que publicamos. Sem os recursos de P.M.P, o pintor dos azulejos do salão grande contorna com certa habilidade as dificuldades de desenho produzindo um grande cenário à escala mural que perde quando comparado com a gravura original de pequeno formato. Em nenhum dos casos de inspiração nas gravuras francesas existe uma *mise à carreaux*, isto é, não foi utilizada a técnica da quadrícula para aumento de uma imagem base à escala da parede. A imagem foi apenas utilizada como suporte da invenção com os recursos possíveis de um modesto pintor de azulejos. Este facto revela uma ausência total de metodologias académicas nas oficinas de azulejaria.

Outras gravuras de Lepautre, do mesmo álbum da Biblioteca Nacional de Lisboa, mostram como os pintores da decoração do salão grande se serviram das fontes gravadas e inventadas pelo gravador francês como fonte de inspiração, distribuindo fontes à maneira de Lepautre ou à maneira dos jardins italianos pelos cenários que eles próprios construíam, misturando esculturas, taças e rochas ou grutas, jactos de água e cascatas segundo o seu próprio critério. Veja-se ainda, em abono dos pintores de azulejo, a presença de personagens e de acção nos seus painéis em contraste com uma certa estaticidade e inacção dos jardins de Lepautre, como imagens congeladas de jardins que ao que parece não conheceru e apenas lhe foram descritos.

Trata-se então de uma decoração realizada em data posterior a 1720, naturalmente saída da oficina de Bartolomeu Antunes que recebe os últimos pagamentos em 1728 e onde provavelmente terá já pintado algumas cenas, dado que se podem ver mãos de diferentes pintores. Bartolomeu Antunes assina azulejos entre 1736 e 1744, pelo que esta decoração poderá ser uma das primeiras em que efectivamente começou a pintar.

Toda a decoração desta sala foi reordenada para se adaptar aos alçados da sua nova forma, desenhada pelo arquitecto José Maria Nepomuceno que também deu o risco para a pintura mural, participando na sua execução, como se pode ver em documentos do arquivo da família e que agora revelamos. Estão documentadas grandes campanhas de pinturas do século XIX, a de 1820-23, relacionada com a «vinda de Sua Eminência de França» (o regresso do exílio do cardeal D. Carlos da Cunha) e a segunda de 1848-49, ambas no andar intermédio ou *mezzanino* e finalmente a de 1872 da responsabilidade de José Maria Nepomuceno. Este arquitecto em 1871 iniciava a grande campanha de obras no vizinho Convento da Madre de Deus e um ano depois é chamado por D. Rita Valésia, viúva de D. José de Melo da Cunha Mendonça e Meneses, que não usa o título de marquês de Olhão, apenas o de conde de Castro Marim, falecido em 1870. Nepomuceno trabalha



Jardins e fontes à italiana. Gravuras de Jean Lepautre.
Escola Francesa. Séc. XVII.

então para a Sra. Condessa reorganizando este salão, dando-lhe a forma actual e sobretudo a nova pintura que se articula de forma tão integrada com a azulejaria do século XVIII.

QUINTA LEITE DE SOUSA E CASTRO

Na actual Vila Maria Luísa, o edifício principal corresponde à adaptação da casa nobre a diferentes usos. Pertenceu a Fernão Leite de Sousa e, na segunda metade do século XVIII ao visconde de Veiros que terá sido o encomendador da azulejaria pombalina que encontramos. A irmã do visconde casa com o barão de Távarede que vem a herdar a propriedade. A Escola Primária Oficial, do tempo das



Palácio Marquês de Olhão. Corredor. Jardim barroco, templete em topiaria. Oficina de Lisboa. Mestre P.M.P.; c. 1725.

escolas republicanas e um colégio privado ocupam o andar nobre, pelos outros espaços distribuem-se diversas residências. Em ambos os casos a decoração azulejar constitui um dos

aspectos mais importantes e mais claros do que terá sido este conjunto de casas nobres.

No entanto, o edifício a que nos referimos, no topo do pátio da Vila Maria



Escadaria da Quinta Leite de Sousa e Castro. *Painel de caçadas*. Oficina de Lisboa. Séc. XVIII (2.ª metade).

Luísa ainda mantém dimensões imponentes e sistema de cantarias nos cunhais e nos vãos, sobretudo do andar nobre. A escadaria, peça essencial da habitação nobre, assenta sobre uma arcaria hoje infelizmente entaipada. Ganharia a sua antiga nobreza com o vasamento dos arcos, a limpeza da pedra e a pintura dos panos de parede. A azulejaria que a decora mantém-se quase intacta no seu lugar. Para esta escadaria foi utilizado um painel em alto contraste cromático. Dois tons de azul-cobalto, amarelo-junquilha e roxo-vinoso conferem-lhe um grande impacto decorativo. Está dividido em zonas de fingido apainelado marmoreado com cartelas rococó a roxo-vinoso e zonas figurativas onde se desenham cenas de caçadas



Escadaria da Quinta Leite de Sousa e Castro. *Padrão neoclássico*. Oficina de Lisboa. Séc. XVIII (2.ª metade).

abertas em cartelas com a forma de conchas, perfuradas e assimétricas. Trata-se de uma composição da época pombalina, mais rica e elaborada que os padrões bem conhecidos da mesma época. A escadaria dá acesso ao portal em pedra, de desenho cuidado, correspondendo à entrada do andar nobre. Entrando no andar nobre que hoje corresponde à Escola Primária Oficial, verifica-se a existência de um grande conjunto de painéis de azulejaria deslocados alguns da sua colocação original, readaptados sem grande critério. No entanto a qualidade dos painéis merece que se lhes atribua uma atenção mais cuidada. Este piso foi decorado na primeira metade do século XVIII, ou mesmo em finais do século XVII, portanto em época ante-

rior ao terramoto, e em outra campanha de obras posterior a 1755, com azulejaria pombalina, como vimos na escadaria e veremos em outros padrões. Da primeira campanha de azulejos destaca-se em primeiro lugar um belíssimo padrão em tons de azul-cobalto sobre branco formado pela rotação de um desenho em quatro azulejos. A cercadura de óvulos e acantos é também extremamente requintada.

Noutras salas e da mesma época podem ver-se três variações dos azulejos de jarras ou *albarradas*. Trata-se de um esquema decorativo de belíssimo efeito que em certa medida, desde os finais do século XVII, vai substituindo a azulejaria de padrão em que dominam os ritmos diagonais ou circulares, por ritmos de alternância vertical, com grande apelo figurativo. Em duas albarradas o tema maior é a jarra ou cesta de frutas decorada com flores, repetida e intercalada num caso com anjinhos que seguram cornucópias e noutro com jarras finas para uma só flor. Esta composição alternada é complementada com cercaduras de acantos. Uma outra albarrada apresenta a repetição da mesma jarra de flores alternando com guirlandas penduradas em desenvolvimento horizontal, com pendentes de flores e frutos. Esta campanha de obras de azulejaria azul e branca será menos rica do que a que encontramos no vizinho Palácio Olhão, em que os painéis apresentam



Escadaria da Quinta Leite de Sousa e Castro. Padrão pombalino. Ofina de Lisboa. Séc. XVIII (2.ª metade).

uma narrativa figurativa, diferente para cada sala, provavelmente um pouco mais tardia do que esta de padronagem e de jarras. Neste caso dominam efeitos decorativos simples mas não menos eficazes, faltando-lhes a figuração, a paisagem e os grandes temas narrativos, a mão dos mestres pintores que caracterizam uma azulejaria mais requintada e mais culta.

Como já vimos na escadaria, a casa nobre teve campanhas de obras importantes depois do terramoto. De facto encontram-se vários painéis de padrão pombalino neste espaço do piso nobre. No entanto, a maior variedade e riqueza em painéis de padrão pombalino encontra-se no espaço, ainda do andar nobre, mas afecto a colégio privado. Os padrões pombalinos na maioria dos

casos assentam sobre um rodapé também de azulejos, esponjado ou marmoreado, efeito que também ocupa, por vezes, um espaço da cercadura, criando uma espécie de moldura. A maioria dos padrões resulta de um florão central que se articula com um desenho nas diagonais do quadrado, criando uma quadrícula oblíqua que ocupa o painel e lhe dá um forte senti-

do de movimento. O azul-cobalto está sempre presente em contraste com tonalidades de roxo-vinoso ou verde com pontuações de amarelo-junquilha. Reconhecem-se padrões muito usados nas escadarias de prédios da Baixa pombalina.

Dois padrões merecem um destaque especial, nesta decoração que é um verdadeiro catálogo da azulejaria pombalina: o padrão dos hexágonos articulados com outros elementos de forma a obter-se uma expressão em que dominam as verticais, raríssimo no conjunto da azulejaria pombalina e o padrão de florinhas e delicado filete com folhagem em sistema de composição diagonal, marcando já pela sua leveza a transição para a azulejaria dita neoclássica. No primeiro padrão usa-se o roxo-vinoso para os hexágonos, o azul-cobalto e amarelo junquilha para os restantes elementos. No segundo o azul-cobalto é substituído por verde e a sensação de tecido é muito mais forte do que nos restantes padrões.

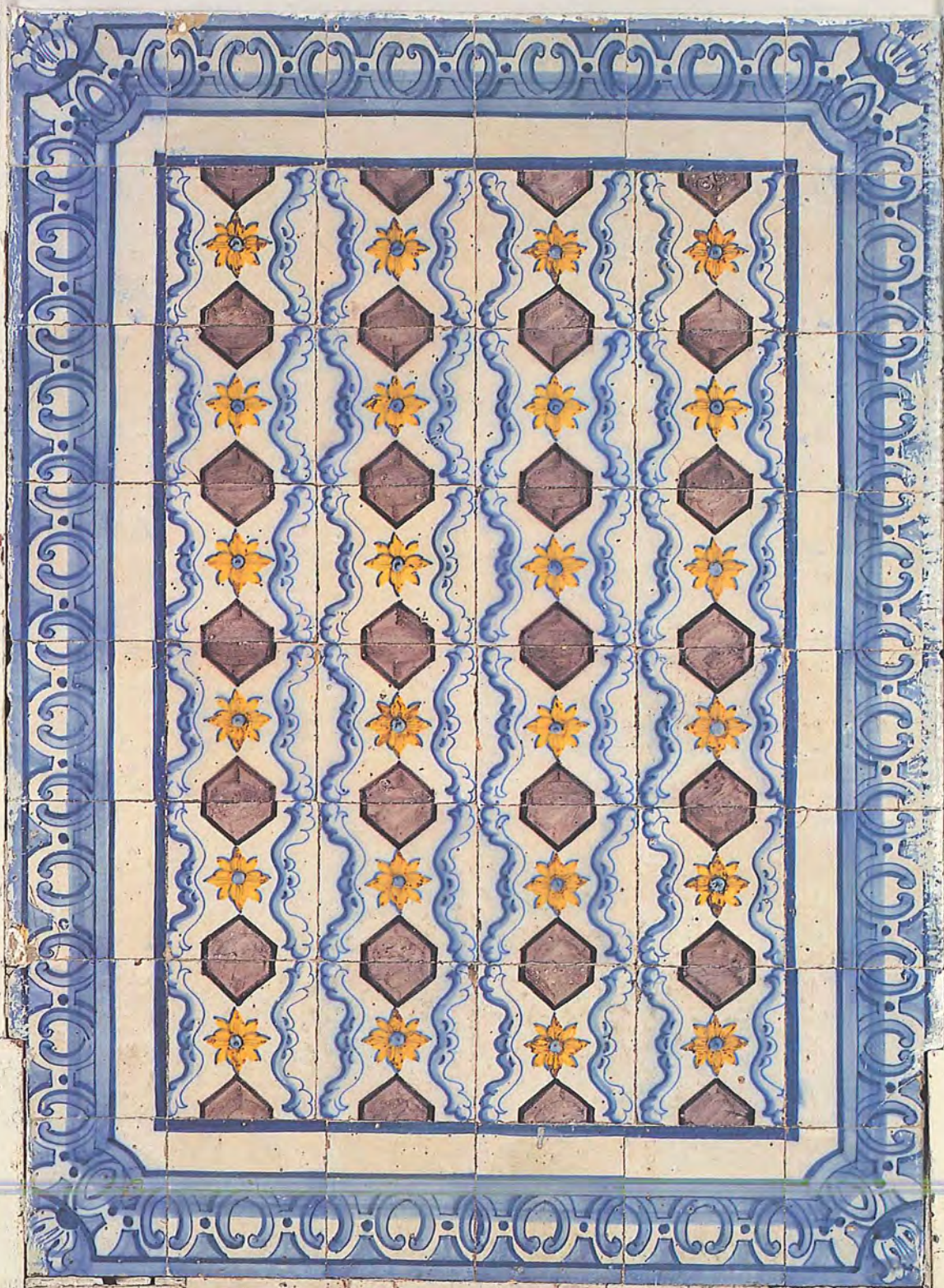
NÚCLEO PERTENCENTE AO ANTIGO PALÁCIO DAS ILHAS DESERTAS

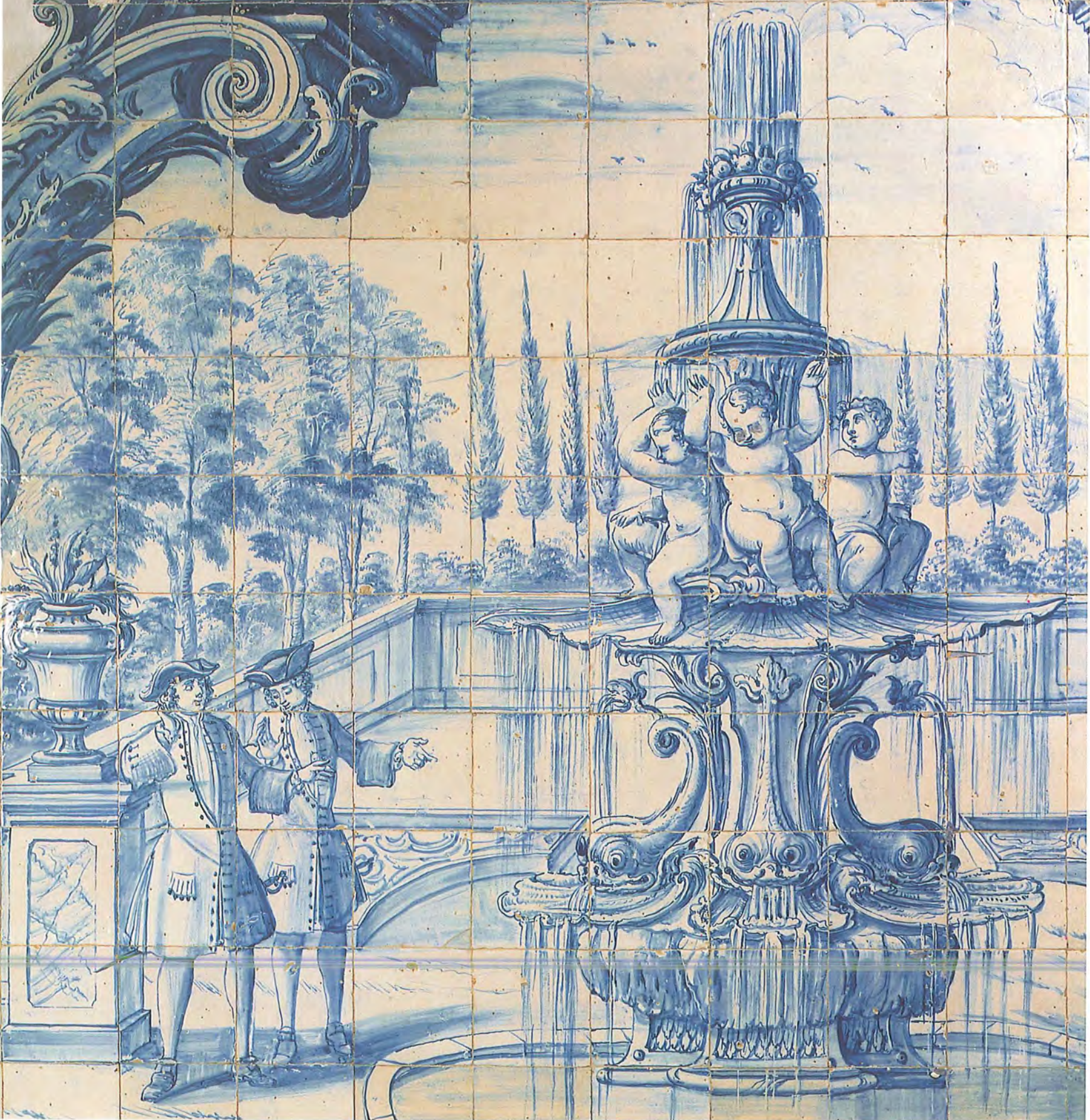
Atravessemos a Calçada de D. Gastão para entrar no Colégio Os Pioneiros, que ocupa um edifício que terá pertencido a D. Gastão Coutinho, fundador do morgado do Grilo e aclamador de D. João IV.

Como já dissemos pouco ou nada da estrutura da casa revela os faustos antigos. No entanto ainda se vê um grande pátio-varanda que outrora daria para a magnífica paisagem do Tejo, espaço ligado às salas nobres. Nas paredes do actual «recreio» ainda se podem ver restos de uma decoração de azulejaria, rococó, dos anos 50 de Setecentos. Provavelmente de uma campanha de obras encomendada já pelo principal D. Francisco Sales da Câmara que habita a casa nobre até cerca de 1755. Os centros dos painéis figuram caçadas e as cercaduras representam um sistema complexo de concheados e asas de morcego, muito ao gosto da época, executado em tonalidades muito densas de azul-cobalto.

Pegado a este edifício entramos num outro, de carácter mais vernáculo, se é que podemos ainda caracterizar estruturas tão remodeladas, onde existe uma fábrica de rolhas. Aqui encontramos uma espantosa colecção de azulejos, reunida pelo dono da fábrica que foi recolhendo fragmentos de azulejos que encontrou por todo o edifício, entre outros do mercado antiquário. É preciso dizer-se que neste edifício funcionou uma instituição de protecção à Infância — O Centro Escolar Republicano Elias Garcia —, posteriormente sede local do Partido Comunista Português, até ser comprado pelo actual dono da fábrica.

A colecção de azulejos reúne fragmentos de padrão policromo do século XVII, em diferentes desenhos e fragmentos de padrão azul e branco, também da mesma época. Da primeira metade do século XVIII, apenas a azul-cobalto e branco, azulejaria de figura avulsa, restos de albarradas, e azulejos dispersos pertencendo a painel figurativo. De cerca de 1750, há ainda fragmentos de um painel figurativo *rocaille* já com amarelos nas cercaduras. Estes fragmentos estão a ser dispostos pelas zonas mais nobres da fábrica, ao gosto do dono da fábrica das rolhas. Segundo o proprietário todos os azulejos foram encontrados no edifício, em cozinhas, parapeitos de janelas e outros locais, todos misturados, não podendo ser absolutamente atribuídos a nenhuma dependência existente. Os que mais seguramente pertenceriam à antiga casa nobre de D. Gastão, datam do século XVII e são padrões em azul e branco que ainda se vêem, adaptados nos rodapés, por todo o conjunto que designamos como Palácio das Ilhas Desertas ou Antigas Casas Nobres de D. Gastão.





V. DO GRILLO A MARVILA

Neste sector destacam-se dois edificios pela sua imponência do ponto de vista arquitectónico e pela sua decoração interior: o Convento do Grilo e o Palácio Lafões.

No Convento do Grilo a azulejaria de cerca dos anos 40 do século XVIII, representa uma campanha de obras de grande qualidade. A escadaria conventual, no interior, é o motivo mais espectacular de toda a decoração onde se podem ver lambrins muito altos com cercaduras recortadas encerrando o espaço figurativo, ocupado por cenografias de cidades, campos e jardins habitados por personagens de todas as qualidades sociais ocupadas em actividades cujo sentido iconográfico debateremos.

Para a escadaria do Palácio Lafões, também situada no interior do edificio, vieram painéis de azulejo do maior interesse, com cenas mitológicas, cuja técnica e estilo de pintura atribuímos a Gabriel del Barco, de cerca de 1700. Trata-se de painéis que serão revelados pela primeira vez. Em algumas salas mostram-se também pela primeira vez painéis da Real Fábrica do Rato, pintados por Francisco Paula e Oliveira.

Ao longo do percurso encontramos fachadas azulejadas que se destacam das restantes construções e ainda azulejaria situada em interiores que pertencem à Manutenção Militar e de encomenda desta instituição, nomeadamente o interior da Fábrica do Pão.







Camionagem Resende. Pormenor da fachada. Azulejaria arte nova relevada. Fábrica de Sacavém. (?) Séc. XIX (2.ª metade).

EDIFÍCIO DA EMPRESA DE CAMIONAGEM RESENDE, ANTIGA MORADIA PARTICULAR

A CASA que foi antiga moradia particular, construída no princípio do século, é um edifício de cuidado desenho com bons detalhes escultóricos nas cantarias e apesar de não ter uma escala imponente, mostra na sua concepção o gosto eclético da época.

A fachada foi concebida para receber azulejaria contemporânea do projecto, cobrindo todo o espaço de parede na fachada.

Para esta fachada foi escolhido um padrão de azulejo de pó de pedra em meio relevo da Fábrica de Sacavém e um friso floral provavelmente da mesma origem.

O friso floral em rosas e amarelos sobre branco é um desenho típico da corren-

te arte nova que em Portugal tem sobretudo expressão nas artes decorativas. Representa uma trepadeira enrolada de onde saem folhas e flores que se desenvolvem em friso decorativo. Também de carácter arte nova, o padrão da fachada é constituído por círculos com uma margarida central em relevo, alternando com quadrados onde pontuam, também em relevo, trevos de quatro folhas. Para o fundo usou-se uma tonalidade de azul-turquesa manchado que liga com o verde-esmeralda do fundo dos círculos e dos quadrados e em contraste branco, acentuando o meio relevo, para as flores e os trevos. Este padrão que deve ter sido usado entre 1910-1920 foi fabricado pela fábrica em diferentes opções cromáticas, podendo ter um friso próprio. Na Praça Central da cidade de Caminha, uma antiga drogaria mantém ainda na fachada, por debaixo de uma montra-janela, um mostruário da Fábrica de Sacavém onde este padrão está representado. Já o vimos também na entrada da residência Mello a que nos referimos.

Tem o maior interesse o facto deste edifício com valor patrimonial, como peça de arquitectura em si a que se alia um revestimento azulejar de qualidade, essencial para a preservação de uma imagem rica em variedade, da cidade de Lisboa, estar a cargo de um empresa com capacidade para cuidar e defender este imóvel.



Convento do Grilo. Portaria. *Porta do Céu* (pormenor). Oficina de Lisboa. Bartolomeu Antunes (?); c. 1715.



Convento do Grilo. Escadaria. *Paisagem Campestre e Ruínas*. Oficina de Lisboa. Bartolomeu Antunes (?); c. 1740.



Convento do Grilo. Escadaria (pormenor). *Fonte da Vida — Fonte Sabedoria*. Oficina de Lisboa. Bartolomeu Antunes (?); c. 1740.

CONVENTO DO GRILO

Estamos perante um edifício conventual e igreja, com grande fachada paralela à Rua do Grilo, levemente recuada e alçada em relação à cota da estrada. O Convento dos Eremitas Descalços de Santo Agostinho, sob a invocação de Nossa Senhora do Monte Olivete foi construído segundo projecto de João Nunes Tinoco (?-c. de 1668), sendo a primeira pedra lançada em 1666. Obras da primeira metade do século XVIII dotaram a fachada e os interiores de maior riqueza decorativa, tornando o conjunto mais moderno, menos severo, em suma mais barroco. Sabe-se que não foi grandemente afectado pelo terramoto de 1755.

De facto, a azulejaria do convento pode datar-se a partir do primeiro quartel de Setecentos com uma diversidade de modelos adaptados às funções dos espaços que ocupam.

A decoração da portaria e das pequenas capelas da igreja revelam um projecto comum devendo ter sido fabricadas, ao mesmo tempo, pela mesma oficina e pelo mesmo mestre pintor. Nestes dois casos pode ver-se um programa iconográfico solucionado da mesma maneira, isto é, ilustrando de uma forma simples e muito directa determinadas passagens bíblicas. Assim na portaria mostram-se diferentes “portas do céu” em cartelas abertas sob pesadas cercaduras com pilastras seguras por meninos nus, grandes concheados e volutas, ornamentando uma construção de cheios e vazios, espaços de luz e sombra, com grande sentido de volume e movimento. As cartelas representam céus nublados com os «portais», decorados como de fossem de igreja ou de palácio e reservas em fita para as inscrições bíblicas respectivas. Este programa pretende fazer equivaler a portaria como uma porta para o céu, o convento

como um espaço de seguro de caminho para a felicidade eterna.

Nas capelas a decoração azulejar é muito semelhante, usam-se as mesmas cercaduras, a simbologia respeitante a cada uma das invocações é dada de forma esquemática ajudando as inscrições à descodificação correcta dos símbolos. As cercaduras recortam-se para dentro da reserva e são rectas na parte superior. Trata-se de um esquema simples que utiliza a repetição de cercaduras, sem necessidade de uma representação complexa no espaço figurativo, bastando um signo mais ou menos esquemático para ilustrar as invocações de cada capela.

Veja-se, por exemplo, na portaria, o painel onde se representa o facto de ser «mais difícil um pecador entrar no céu do que um camelo passar pelo buraco de uma agulha» em que se vê claramente a grande dificuldade de representação do tema pelo pintor de pouquíssimos

recursos. No entanto, o peso e a força expressiva da cercadura fazem «passar» as dificuldades de representação, sendo o observador captado pela qualidade dos azuis-cobalto, profundos, o movimento e o volume do desenho barroco das cercaduras, do brilho do esmalte.

A mesma oficina poderá ter produzido grande parte da decoração do convento, tendo a campanha de obras sido bastante longa. Na sacristia da igreja encontramos a mesma qualidade de azuis-cobalto servindo uma decoração mais elaborada já com intervenção de um pintor um pouco mais apto a descrever trechos da vida de Moisés. Neste caso, as cercaduras são também bastante elaboradas, apesar de ainda rectas na parte superior mas bastante recortadas para o interior dos espaços destinados à figuração. Pilastras laterais com anjinhos atlantes são os elementos ilusionistas essenciais da construção de uma moldura arquitectónica muito decorada com volutas, concheados e grinaldas penduradas que limitam as cenas temáticas. Estas desenvolvem-se em paisagens de exterior sendo uma das mais interessantes a que figura a cidade de Jerusalém, com edifícios com cúpulas e de planta circular. As figuras distribuem-se pelo espaço mostrando movimentação e agitação de panejamentos próprias do gosto de Setecentos.

Espaços mais funcionais, como grandes corredores e lanços superiores das escadarias, foram dotados de uma de-



Convento do Grilo. Escadaria. Atlante. Oficina de Lisboa. Bartolomeu Antunes (?); c. 1740.

coração de padronagens complexas e de albarradas desenhadas em painéis de azulejos muito altos com a mesma qualidade de pigmentos cobalto já referidos. Neste contexto destaca-se a decoração do corredor onde se abrem as portas das celas dos frades.

Para cada porta foi destinado um painel de nove azulejos de altura, em que o primeiro é marmoreado criando um rodapé, vendo-se albarradas onde alternam anjinhos portadores de cestos de flores, sobre bases e grandes cestos de flores, também sobre bases, envolvidos em cercaduras duplas de acantos.

Articulada com as albarradas, a decoração da zona superior das portas eleva-se em molduras recortadas, representando formas volumétricas aparentadas com as soluções da talha dourada. Nestas molduras abre-se uma reserva para inscrição de frases bíblicas que deveriam acompanhar cada frade nas suas meditações.

A espacialidade da escadaria conventual, o seu desenho e iluminação, o magnífico tecto de estuque e o revestimento de azulejaria fazem deste espaço dos mais interessantes de todo o edifício conventual. A decoração espectacu-



Convento do Grilo. Escadaria. Patamar. *Cena Marítima*. Oficina de Lisboa. Bartolomeu Antunes (?), c. 1740.

lar da escadaria deve ser datada de uma época posterior aos restantes azulejos, provavelmente mais próxima da decoração de estuques do tecto da mesma, atribuída a Grossi e que regista a data de 1746. Para esta datação bastaria notar a presença de elementos da gramática decorativa *rocaille*, como as asas de morcego, o recorte da cabeceira dos painéis, a formas das urnas de remate e dos medalhões centrais das cercaduras. Os painéis da escadaria têm cercaduras extremamente complexas sobre rodapé marmoreado em amarelo-ouro e roxo de manganés. Mantém-se o sentido de arquitectura cenográfica, representando uma estrutura muito volumétrica e decorada, aberta para um palco onde se desenrolam as cenas figurativas. As pilastras laterais onde pontuam dramáticos anjinhos sentados, elevam-se e rema-



Convento do Grilo. Escadaria. Patamar. *Cena Marítima*. Oficina de Lisboa. Bartolomeu Antunes (?), c. 1740.

tam com urnas. As cabeceiras também se elevam na zona central em efeitos de arquitecturas «impossíveis» articulando vários elementos tectónicos ou decorativos. Como elemento destas arquitecturas impossíveis veja-se o atlante que segura uma pilastra perspectivada onde parece descarregar o lançamento dos degraus do segundo patamar.

No interior do espaço cenográfico criado pelas cercaduras desenvolvem-se temas figurativos conjugando aspectos da vida cortesã, com uma narrativa baseada na vida de eremitas, provavelmente ligados à Ordem dos Carmelitas Descalços. O desenvolvimento figurativo desta temática parece explicar algumas cenas de eremitário, onde se vêem frades descalços orando em pobres cabanas, representados nos cantos de grandes cenografias campees-

tres ou de cidades, significando provavelmente a sua função pastoral junto das cidades, mais do que o afastamento da vida quotidiana dos homens do seu tempo. Por outro lado, em algumas das cenas encontram-se conventos ao longe para onde se dirigem outros frades que atravessam pontes. Grupos de personagens cantam e tocam instrumentos musicais pastoris, outros trabalham e conversam, habitando e animando com vida os fundos de paisagem ou de cidade, em contraste com o isolamento das cabanas dos eremitas ou dos conventos, uma imagem que poderia colar-se à situação do Convento do Grilo na época: junto à cidade, mas suficientemente afastado, para permitir uma dupla função — a pastoral e a de recolhimento dos frades.

No patamar médio o grande painel que ocupa toda a parede de fundo, bem iluminado pela luz que entra pelos janelões, mostra uma grande cenografia de cidade portuária, com edifícios, ruínas, personagens atarefadas, outras tocando flautas, outras conversando entre si e uma grande árvore dramaticamente oblíqua, em primeiro plano, como elemento de separação de duas cenas, a de porto e a de cidade. Ao canto direito uma outra cena de eremita. Este painel é muito semelhante ao painel do Museu Nacional do Azulejo, exposto na Sala Eng. Santos Simões, com o n.º de inv. 709, e de

proveniência desconhecida. Ao painel do Museu falta a cena dos eremitões, a cercadura é diferente e as cenas também não são exactamente iguais. Trata-se, no entanto de uma mesma «receita» decorativa, tão próxima que parece igual e da mesma oficina, pintada sob a orientação do mesmo mestre pintor. Da mesma oficina e com temas muito semelhantes foi para o Victoria and Albert Museum de Londres um painel retirado de uma antiga quinta demolida ao Cabo Ruivo, recuperado pelo Engenheiro Manuel Leitão.

De um lado e de outro do painel que acabamos de descrever, situam-se dois outros painéis de temática diferente, embora não tão oposta como à partida pode parecer. Tanto num como noutro desenha-se uma grande fonte central, jorrando abundante água, ornamentada com esculturas em desenho à italiana, inspiradas certamente na obra profusamente ilustrada de Lepautre, a que já nos referimos a propósito das fontes e jardins desenhados nos azulejos do Palácio Olhão. As fontes situam-se em jardins barrocos e, em volta, várias personagens masculinas em traje da nobreza ou da alta burguesia conversam entre si. Num dos painéis uma personagem faz o sinal de silêncio com o indicador sobre a boca fechada, enquanto outra com a mão junto à orelha, escuta e aponta para a fonte. A simbologia da água, a simbologia da fonte e a do



Convento do Grilo. Escadaria. *Caçada com falcão*. Oficina de Lisboa. Bartolomeu Antunes (?); c. 1740.

jardim estão intimamente ligadas à Palavra de Deus, à Sabedoria e ao Paraíso, no fundo a um universo de temas de alcance espiritual. De facto, apesar do ambiente barroco e cortesão destes painéis das fontes, o facto de não aparecerem mulheres nas cenas de jardim é sintoma de que se trata de temas, cujo significado hoje nos escapa na sua total dimensão, mas que não pode senão ter um profundo sentido espiritual.

Subindo o segundo lanço de escadas a decoração desenvolve-se ao longo da parede da caixa da escadaria, desta vez com um tema invulgar — a caçada com falcões, prática de entretenimento e de preparação da destreza física para uma eventual guerra, muito em voga na corte. Aqui não parece tão clara uma mensagem de carácter religioso, antes uma certa utilização dos temas habi-



Convento do Grilo. Escadaria. *Eremita*. Oficina de Lisboa. Bartolomeu Antunes (?); c. 1740.

tualmente usados em escadarias ou salas de palácios. No entanto, se nos reportarmos à leitura simbólica da caça, esta significa procura determinada do Bem, de Deus, e o falcão, como o animal que persegue o Mal. Daí que uma correcta leitura iconológica deste tema poderá apontar também para a missão dos frades e até para o sentido da presença dos homens na terra: a procura determinada de Deus, auxiliados pelo falcão, simbolizando o poder contra o Mal. Deste modo, toda a decoração da escadaria está articulada com a decoração da portaria do convento que a antecede. A uma representação das Portas do Céu, destino querido pelos seres humanos, que se vêem na portaria, seguem-se, na escadaria, diferentes caminhos de busca espiritual, o eremitério e a missionação, a contemplação e a caça ou perseguição do Bem.

subvertendo-os numa outra composição, também ritmada, sequencial, mas de ordem barroca, apesar de não derivar de nenhum modelo europeu.

FACHADAS AZULEJADAS NA RUA DO GRILO

PRÉDIO N.ºS 100 A 108

Neste prédio que parece de construção datável de finais do século XIX ou do princípio do século XX, de construção corrente, poder ver-se no portal principal a data de 1890. Apenas o rés-do-chão tem revestimento azulejar o que nobilita um edifício sem qualquer marca distintiva.

O padrão escolhido tem bastante interesse do ponto de vista decorativo, criando uma mancha de cor muito viva. Trata-se de um desenho aberto a azul-claro, sobre um fundo arroxeadado, inspirado em arrendados, provavelmente dos ferros forjados da época. Este padrão teve alguma divulgação no país, já o vimos em duas tonalidades de verde, sempre com a tonalidade mais escura em fundo de modo a permitir o efeito de transparência pretendido. A datação provável será próxima da data do portal principal, isto é, de cerca de 1890. Existem variantes deste padrão no Norte do país atribuídos à Fábrica Viúva Lamego de Lisboa e à do Carvalhinho, no Porto (Amorim, 1996). De facto, a Fábrica Viúva Lamego teve



Rua do Grilo. Padrão azul. Fábrica Viúva Lamego (?). Séc. XIX (2.ª metade).

produção muito apreciada por Joaquim de Vasconcellos que se refere à utilização de tonalidades de azul muito elaboradas (Vasconcelos, 1884).

PRÉDIO DA MANUTENÇÃO MILITAR, N.º 86

Neste prédio, próximo do anterior, mas mais isolado na paisagem urbana, também há uma datação no portal, de

1903, juntamente com o monograma MM. A construção deste edifício será anterior a esta data que provavelmente se referirá a obras destinadas à instalação de famílias de militares no edifício. Não existe documentação capaz de esclarecer se a azulejaria de fachada existente no edifício pertence ou não a esta campanha de obras de princípio de século.

O padrão utilizado tem características semelhantes ao anteriormente descrito,



Rua do Grilo. Prédio de Manutenção Militar. Padrão azul e branco com ponteados. Fábrica Roseira. Séc. XIX (2.ª metade).

isto é, utiliza motivos que criam uma espécie de transparência, inspirados em temas decorativos para o desenho têxtil, os ferros forjados e todo o tipo de produção industrial de final de Oitocentos. Neste caso o padrão é estampa-

do a azul-cobalto sobre branco, sendo cada azulejo dividido a meio por uma linha pontuada na diagonal. Os triângulos equiláteros obtidos por este processo são preenchidos nos vértices opostos com motivos decorativos. Cria-se então uma retícula pontuada que marca grandes diagonais no revestimento da fachada, obtendo-se efeitos de ilusão muito dinâmicos assentes em grandes linhas diagonais. Uma cerca-dura de folhagem aberta a branco sobre fundo cobalto remata a decoração acentuando o desenho dos vãos e permitindo uma excelente articulação do revestimento azulejar com as cantarias. Um friso simples de guirlandas é usado na cimalha.

Também no Brasil este padrão teve grande sucesso, como se pode ver na Bahia e S. Luís do Maranhão. A produção semi-industrial deste padrão, como de muitos outros que encontramos no nosso passeio é bem visível nos resultados obtidos: sobre o azulejo branco colocavam-se papéis perfurados com o desenho que depois de passada uma trincha molhada em azul-cobalto permitia a transferência do desenho para o azulejo. Este processo de estampilhagem manual ainda hoje é usado no fabrico de azulejos, sobretudo para restauros de fachadas e pequenas encomendas, como se pode observar nas fábricas Constância, Santa Ana ou Viúva Lamego para apenas citar as mais antigas ainda em laboração. Encontra-

mos variantes deste padrão no mostruário Roseira e este mesmo padrão no revestimento da cimalha da casa de Machado de Castro. Daí que se possa atribuí-lo ao fabrico Roseira, situando-o como tantos padrões desta fábrica, numa área geográfica de influência da referida manufactura.

MANUTENÇÃO MILITAR

Em todo o conjunto de edifícios pertencentes à Manutenção existe azulejaria de maior ou menor interesse. No edifício principal foram neste século encomendados azulejos à Fábrica Aleluia de Aveiro para decorar salas de reunião, hoje tapadas por lambrins de madeira. Numa antiga moradia, situada nos espaços da Manutenção, pode ver-se decoração da antiga sala de jantar com azulejos relevados, de excelente qualidade, produzidos na Fábrica de Sacavém. Os lambrins de azulejo revestem todo o espaço e são constituídos por paralelepípedos de faiança vidrada verde, rematados por um friso floral relevado e novamente em remate final novo friso relevado nos mesmos tons de vidrado verde.

Já nos terrenos do antigo Convento das Grilas, foi construído um edifício para albergar a fábrica do pão da Manutenção Militar. Trata-se de instalações industriais gigantescas, memória intacta de arqueologia industrial, cujas paredes estão integralmente decoradas com

grandes painéis de azulejo ilustrando a história do pão. Os painéis, executados como pinturas, foram realizados sobre imagens fotográficas, provavelmente realizadas pelo próprio pintor para apoio do seu trabalho.

A novidade destes painéis reside numa encomenda de azulejos para uma instalação fabril, monumentalizando-a com uma intervenção de carácter plástico, o que revela uma mudança de mentalidades quanto ao trabalho e produção fabril que neste caso se desenrolaria em instalações cuidadas do ponto de vista organizativo e tecnológico mas também do ponto de vista decorativo. A azulejaria foi produzida em Aveiro.

PRÉDIOS N.ºS 87 A 91, 85 A 80,
74 A 79

Em frente ao Palácio Lafões, cuja descrição remetemos para o final deste percurso, podem ver-se três prédios revestidos a azulejaria de fachada, numa longa frente urbana animada pelo brilho e cor dos azulejos. O primeiro edifício, recentemente restaurado, é uma construção relativamente pequena, com escala mais próxima de moradia do que de prédio, dotado de uma decoração de azulejos multicolores, o que confere à sua fachada austera, sem desenho arquitectónico de interesse, uma alegria muito especial.

Dora Alcântara no seu estudo de azulejaria de S. Luís do Maranhão revela-

-nos um revestimento semelhante, nesta cidade do Brasil, adiantando que se trataria de um fabrico português, provavelmente de fábricas do Porto, inspirado no desenho de um catálogo holandês de faiança, o padrão n.º 72 da Keninkle Fabric Van Murr Tegels (Alcântara, *op. cit.*).

Como muitos outros padrões fabricados em fábricas portuguesas, inspirados em modelos de proveniências diversas, este deriva, portanto, de um catálogo holandês. No entanto, na Holanda não se conhece nenhuma fachada com este padrão que seria apenas utilizado em cozinhas ou outros compartimentos de carácter funcional das casas.

Nos séculos XVII e XVIII o mesmo se passava com a importação de azulejos holandeses que estes usavam apenas nas chaminés das salas ou nas cozinhas e em Portugal eram destinados a funções mais espetaculares: revestimentos integrais ou lambrins de salas. Esta importação tornou-se tão intensa que os Holandeses chegaram a produzir azulejaria figurativa, com programas iconográficos decididos entre nós e não usados no país de fabrico destinando-se apenas a Portugal e em certos casos a Espanha.

Daí que apesar de este ser um padrão «copiado» e não de desenho nacional, a sua colocação numa fachada, dotando-a ainda de cercaduras de riscas multicolores, revela o gosto português e sobretudo, o que é mais interessante, a transformação de um padrão de «casa-



Rua do Grilo. Conjunto de fachadas azulejadas. Da esquerda para a direita: Fábrica de Sacavém (?), Fábrica Viúva Lamego (?) e Fábrica Roseira (?), Séc. XIX (2.ª metade).

-de-banho» ou cozinha num projecto com grande impacto urbano.

Veja-se entretanto o catálogo de azulejos da Fábrica de Sacavém, com a marca Gilman e Comandita, publicado por Ana Paula Assunção, no seu estudo sobre a fábrica (Assunção, 1998). O modelo n.º 520, integrado nos «Azulejos de faiança fina para Lambrins», «Tipo Português Antigo» é uma variante deste padrão que nos ocupa. A marca Gilman e Comandita representa uma terceira época da Fábrica de Sacavém (sendo que a sua fundação data de 1856, pertencendo a Manuel Joaquim Afonso). James Gilman toma as rédeas da fábrica em 1902, mantendo, no



Rua do Grilo. Padrão da Fábrica de Sacavém (?). Séc. XIX (2.ª metade).



Rua do Grilo. Padrão da Fábrica Roseira (?). Séc. XIX (2.ª metade).

entanto, uma grande ligação com a produção inglesa, característica da época de John e Wiliam Stott Howord (1863-1893). Destes factos conclui-se que o padrão do edifício da Rua do Grilo, podendo ter sido produzido pela Fábrica de Sacavém, era vendido como «português antigo», e como tal consumido. Conclui-se também que nesta época a circulação de modelos entre Inglaterra, Holanda e Portugal,



Rua do Grilo. Padrão da Fábrica Viúva Lamego (?). Séc. XIX (2.ª metade).

os maiores fabricantes de azulejos, era um facto.

O edifício seguinte mostra um padrão próximo do que já vimos anteriormente, neste caso um motivo também inspirado no desenho têxtil ou de ferros forjados estampado a verde-esmeralda-escuro, sobre um fundo da mesma natureza, mais claro. Com o padrão de fundo arroxeadado este revestimento verde-esmeralda também tem a característica de criar um tonalidade forte, sem a presença do branco de fundo habitual, em toda a fachada.

Finalmente, o terceiro prédio, de grandes dimensões, mostra uma fachada totalmente azulejada com um padrão já nosso conhecido que encontramos no revestimento exterior do Palácio da Cova e que atribuímos à Fabrica da Calçada dos Cesteiros, da família Roseira, fábrica instalada neste palácio. Neste caso o padrão foi pintado em dois tons de ocre sobre branco. Como já

dissemos, quando tratámos do edifício do Palácio da Cova este padrão foi inspirado num desenho de azulejo inglês de 1880, produzido pela Milton & Co, como revela Dora Alcântara a propósito do mesmo padrão que reveste uma fachada na Av. Luís Gomes de Castro, em S. Luís do Maranhão. Em Lisboa este padrão é vulgaríssimo, aparecendo em ocre, verdes ou azuis-cobalto sobre branco, devendo datar a sua produção da década de oitenta do século XIX.

FACHADA URBANA, N.ºS I A 27

No final da Rua do Grilo nota-se uma intervenção na fachada de dois prédios distintos, ambos de desenho austero e repetitivo que já designámos por construção corrente, datável do século XIX. Esta intervenção refere-se ao azulejamento dos dois prédios com o mesmo padrão de azulejos apenas no piso do rés-do-chão, de modo a criar uma imagem de continuidade, provavelmente de pertença de um único proprietário. Escolheu-se um padrão da Fábrica de Sacavém de finais do século XIX, princípio do século XX, um desenho muito precioso e arrendado em transparências de ocre sobre fundo branco, produzido por estampagem mecânica. Compare-se também este modelo com um dos catálogos da Fábrica de Sacavém, já citados. Também com a marca Gilman e Comandita,



Rua do Grilo. Padrão da Fábrica de Sacavém (?). Séc. XIX (finais).

propõe a pagela uma série de azulejos monocromáticos, aparentados com os que publicamos, datáveis portanto do princípio do século.

O azulejamento da fachada foi feito sem cercaduras, de modo que o padrão convive directamente com as cantarias, forma pouco habitual de revestimento. Do ponto de vista cromático esta padronagem parece tristonha, no entanto uma obra de restauro que devolvesse a cor branca às cantarias e uma cor definida e articulada com estes ocre nos panos de fachada superiores de alvenaria traria resultados surpreendentes. Veja-se o mesmo padrão, num edifício da Calçada da Ajuda num jogo de tonalidades de azul-cobalto próximo do azul-ultramarino, para se ter uma

noção evidente da diferença deste padrão num prédio restaurado, embora os azulejos azuis sejam obviamente mais vibrantes do que os ocre, cor que reflecte menos a luz.

PALÁCIO LAFÕES

O Palácio dos Duques de Lafões é um edifício construído na antiga Quinta do Grilo, sobre preexistências do século XVII, cujas obras são iniciadas em 1760, como ficou recentemente e claramente demonstrado (Matos, 94). D. Pedro de Bragança Sousa Tavares Mascarenhas da Silva, 1.º duque de Lafões (1718-1761), o seu irmão e 2.º duque D. João Carlos de Bragança Sousa Ligne Tavares Mascarenhas da Silva (1719-1806) foram os

responsáveis pela reconstrução do palácio. As suas biografias são conhecidas, lembramos no entanto o facto de o 1.º duque ser sobrinho e afilhado de D. João V e o 2.º duque, personalidade importante da cultura portuguesa pela sua ligação à criação da Academia das Ciências de quem é o 1.º presidente. Mais tarde D. Ana Maria José Domingas Francisca Júlia Senhorinha Mateus Joana Carlota de Bragança e Ligne Sousa Tavares Mascarenhas da Silva (1797-1851), 3.ª duquesa de Lafões e seu marido D. Segismundo Álvares Pereira de Melo, filho segundo dos 5.ªs duques de Cadaval, terão também contribuído para a decoração dos interiores. D. Segismundo que tem altos cargos no governo e é sócio honorário da Academia das Ciências, em 1819 recebe a mercê para uso do título de duque.

Em primeiro lugar vejamos a decoração da escadaria nobre do palácio que é claramente uma readaptação de azulejos do século XVII ao novo edifício palaciano. Tal como vimos no Palácio Marquês de Olhão em que na sala de entrada foram readaptados azulejos do século XVII e ali sabemos que foram resultado de «consertos» de campanhas de obras do século XVIII, no Grilo também parece ter havido a mesma preocupação. De facto, na escadaria nobre, primeiro espaço de entrada no edifício, vêem-se azulejos do século XVII como forma de afirmação da ancestralidade da casa. Outra hipótese interessante é a de



esta decoração ter pertencido ao edifício anterior ao actual palácio e ter sido posteriormente adaptada à escadaria. A inscrição na decoração da escadaria, «Manuel Gomes /assentou /26 de Dezembro de 92» pode referir-se a 1792 ou 1892, duas datas possíveis para o assentamento e «consertos» na azulejaria da escadaria.

Os azulejos da escadaria, bastante reformados para se adaptarem ao local, são pintados a azul-cobalto sobre branco e no seu conjunto obedecem à temática mitológica de Diana, embora em alguns trechos seja difícil a sua leitura iconológica. Os painéis são rematados lateralmente com colunas torsas decoradas com folhagem e capitéis coríntios. A representação perspéctica destes elementos arquitectónicos é assaz ingénua. No entanto, as cercaduras superiores e inferiores dos painéis são muito melhores como desenho, por se ter limitado o pintor a refazer modelos decorativos muito conhecidos. Na escadaria propriamente dita a cercadura mostra composições de folhagens e frutos, no patamar grandes acantos enrolados e floridos. Em ambos os casos estas cercaduras são típicas do século XVII, substituídas no século XVIII por outros modelos. As colunas e capitéis de remate lateral, referidas, também representam uma visão dos membros da arquitectura ainda de forma muito ingénua, característica dos pintores do século XVII, inaceitável já nos finais



Palácio Lafões. Escadaria. Painel mitológico (pormenor). *Apolo como pastor*. (?) Oficina de Lisboa. Gabriel del Barco; c. 1700.

do século quando Oliveira Bernardes introduz na azulejaria azul e branca portuguesa, modelos mais cultos. Quanto às cenas figurativas onde se narram episódios da mitologia clássica referentes a Diana, encontramos a mesma tipologia de representação, com alguma ingenuidade, tanto nas figuras como nas paisagens. Apesar deste facto, a figuração narrativa e as cercaduras são extremamente eficazes do ponto de vista expressivo e decorativo.

Se dermos maior atenção à representação das figuras, sobretudo às cabeças e expressões faciais, é possível reconhecer facilmente a maneira de um dos mestres pintores da azulejaria barroca — Gabriel del Barco. Há uma expressão que parece nossa contemporânea na representação das figuras, uma tipologia de paisagens que este pintor inaugura, uma tipologia de cercaduras que é característica da sua oficina. Veja-se o painel alegórico assinado pelo mestre







Palácio Lafões. Corredor. Painel neoclássico. Real Fábrica do Rato. Francisco Paula e Oliveira; c. 1800.

e datado de 1697, para se ter a prova do que afirmamos, hoje na Colecção do Paço da Anha, Viana do Castelo, que foi do palácio dos condes da Ponte em Santo Amaro. Outro painel essencial para comparação é a *Cena Mitológica* de Gabriel del Barco, da colecção do Museu Nacional do Azulejo (n.º inv. 900). Atente-se na representação da figura feminina, dos anjos, nuvens, árvores e a estrutura descontínua da paisagem como elementos figurativos da linguagem do pintor e como elementos expressivos a pincelada rápida, por vezes em ziguezague e tonalidades de azuis densos ou muito transparentes. Nos painéis da escadaria reconhecemos Diana pelo seu atributo essencial — o crescente sobre a cabeça —, mas também pela túnica curta e cingida na cintura e ainda o arco e flechas, armas que usa para caçar, actividade a que se dedica constantemente com as suas ninfas

(Ovídio, *Metamorfoses*, *op. cit.*). Num dos painéis, Diana parece caçar com uma rede em competição com outro caçador. Noutros vêem-se grupos de ninfas e Diana no banho.

Uma figura de homem, trajando como pastor e calcando aos pés o que parece ser uma víbora ou um lagarto referir-se-á ao irmão gémeo de Diana, o deus Apolo (ver a este respeito o que se escreveu a propósito da decoração da Sala de Diana no Palácio de Xabregas). No entanto, a personagem mais interessante destes painéis é a de Actéon, representado como homem-veado, armado para a caça e com uma trompa de caça pendurada a tiracolo. Ovídio conta a sua história: Actéon, herói grego, é um grande caçador, chegando mesmo a dizer-se sobre ele que nesta arte ultrapassa Diana. Caça habitualmente só, acompanhado apenas pelos seus ferozes mastins. Um dia surpreende Diana no banho e enamora-se da deusa. Esta, em fúria, recusa as propostas de Actéon pelo seu atrevimento e talvez pelo facto de ser melhor caçador do que elaprópria, metamorfoseia Actéon em veado. O grande caçador afasta-se e vai ao encontro dos seus mastins que não o reconhecendo o devoram (Ovídio, *Metamorfoses*, *op. cit.*). Nos painéis de Gabriel del Barco, como em muitas representações da época clássica, glosa-se o tema de Diana no banho e a trágica história de Actéon.

A restante azulejaria que encontramos neste palácio, é coeva da construção da nova estrutura e encontra-se em algumas salas e corredores situadas a poente relativamente ao pátio nobre do palácio, onde encontramos também decoração com pintura mural. Antes de descrever os painéis e o padrão decorativo que aí encontramos e que julgamos pertencerem à mesma mão, vejamos as declarações de Francisco Paula e Oliveira (activo de 1774-1820) quando pretende o lugar de mestre da Real Fábrica do Rato, em 1818. O pintor diz que trabalhou na decoração azulejar do Palácio de Queluz, trabalhou para os duques do Cadaval e Lafões, marqueses de Borba, condes de Anadia e Quintela e Casa Real do Rio de Janeiro, trabalhos em que fez «a pintura do azulejame à sua eleição» (documentos da Junta do Comércio, publicados no Catálogo da Exposição Cerâmica Neoclássica em Portugal).

Do ponto de vista estilístico os painéis e o padrão referido são de gosto neoclássico o que poderia já apontar para a intervenção de Paula Oliveira ou de Francisco Jorge Costa, os melhores pintores da época em que se situa a produção do rococó e do neoclássico na azulejaria e cerâmica portuguesa. Paula e Oliveira trabalha na Fábrica do Rato, exclusivamente para a pintura de azulejos desde de 1794 e até cerca de 1820, altura em que é despedido. Por um curto espaço de tempo trabalha com a

Real Fábrica da Bica do Sapato entre 1808 e 1818, época em que a Fábrica do Rato esteve fechada devido às conturbações vividas durante as invasões francesas. A colaboração que refere para o duque de Lafões será naturalmente para do 2.º duque, desaparecido em 1808 e não certamente para a sua filha e genro, que como dissemos só usa o título a partir de 1819, portanto um ano depois de Paula Oliveira declarar que trabalhou para o duque.

Daí que possamos datar este conjunto de azulejos de cerca de 1795-1800 e atribuí-los a Francisco Paula e Oliveira e ao fabrico da Real Fábrica do Rato. Como é evidente o 2.º duque de Lafões escolheria o melhor pintor e a melhor fábrica de Lisboa para decorar as salas do palácio. A azulejaria de muito boa qualidade, está articulada com decorações em pintura mural coeva.

Um corredor apresenta painéis de azulejo que ainda lembram a decoração *rocaille* tardia. A cercadura é em azul-cobalto esponjado: em jeito de remate desenvolve-se um «varão» pintado a amarelo-ouro que cria uma envolvente decorativa e desenhada com uma certa tridimensionalidade destinada a receber a composição central dos painéis. Entrelaçada no varão uma roseira em flor pintada em rosas e roxos-vinosos, denota um desejo de naturalismo que encontraremos noutros painéis. A composição central, constituída por outro varão que descreve movimentos

em curva e contracurva e termina em folhagem estilizada, é muito frágil e transparente, pintada em azul-cobalto sobre um fundo branco. O centro desta estrutura está decorado com um ramo de folhagem.

Na primeira sala que abre para o pátio nobre, para o corredor e para a sequência de salas até à Sala da Academia encontramos outra decoração de azulejos também de atribuir a Francisco Paula e Oliveira, provavelmente realizada depois da que encontramos nos corredores, na medida em que denota um carácter neoclássico mais assumido. A decoração desta sala é constituída por painéis de azulejo, pintura mural, pintura de portas e portadas das janelas e um discreto trabalho de estuque.

O tema do medalhão central dos painéis é um arranjo de armaduras, lanças, armas, bandeiras sobre um pedestal, um «triunfo» desenhado a azul-cobalto. Os painéis de azulejo elevam-se sobre um rodapé marmoreado em verdes muito claros. Como nos painéis que descrevemos, o branco de fundo tem grande importância no arranjo cromático. Neste caso as cercaduras em roxo de manganés representam molduras em *trompe l'oeil*, decoradas com motivos pintados a amarelo-ouro a fingir trabalhos de talha. O arranjo central é constituído por um varão amarelo-ouro trabalhado em motivos geométricos, suportando o medalhão com triunfos a que nos referimos.



Palácio Lafões. Sala. Painel neoclássico. Real Fábrica do Rato. Francisco Paula e Oliveira; c. 1800.

Esta estrutura «impossível» está decorada com a mesma roseira e outra trepadeira de folhas muito leves, fiadas de pérolas e vasos floridos. Os painéis entre janelas, mais pequenos, apresentam uma variante desta decoração sendo os medalhões centrais substituídos por cestas de flores suspensas com efeito muito naturalista.

A decoração das paredes segue ou dita este aspecto da azulejaria, totalmente resolvida por grinaldas e pendentives de trepadeiras entrelaçadas em tons pastéis, que nascem de jarras de forma clássica pintadas sobre as portas. Estas são pintadas a ocre-claro e verde-água em envoltória que completa a decoração. Nas salas seguintes os painéis de azulejo são substituídos por lambrins pintados a têmpera. Encontramos mais azulejos do modelo que vimos no corredor, na sala-confessionário, junto à capela, e na capela dentro de um recesso o revestimento de azulejos marmoreados. Na entrada da capela vemos um curioso padrão de carácter neoclássico.







VI. EM MARVILA

Inciamos a nossa visita na Alameda do Beato, atendendo a duas interessantes fachadas azulejadas. Já o Convento do Beato pouco ou nada mantém do revestimento azulejar do século XVIII de que Santos Simões ainda pôde ver alguns trechos. Na Rua do Açúcar uma Quinta ou Pavilhão junto ao rio, pertencia às propriedades do marquês de Marialva que se estendiam desde a Rua de Marvila até ao rio Tejo. A decoração azulejar está quase intacta, do século XVII, com notáveis painéis figurativos, inéditos, de que daremos conta. Seguem-se o Palácio da Mitra e o Convento de Marvila, bem conhecidos e ambos marcando épocas e importantes oficinas da azulejaria portuguesa. Na Praça David Leandro da Silva mostram-se os azulejos contemporâneos, no interior do edifício da antiga empresa José Domingos Barreiro.







Alameda do Beato. Padrão azul e amarelo. Fábrica Viúva Lamego (?). Séc. XIX (2.ª metade).

AZULEJOS DE FACHADA NA ALAMEDA DO BEATO

PRÉDIO N.º 21

ESTE edifício destaca-se das restantes fachadas da Alameda, pela escala, relativa separação das outras construções e sobretudo pelo revestimento integral da fachada com um padrão de azulejos muito vivo em azul, amarelo e branco. O desenho compõe-se a partir de um X situado nos quatro cantos do quadrado, a lembrar a azulejaria de figura avulsa. Desenvolve-se depois uma série de arabescos sobre a diagonal, a azul-cobalto, de modo a formar

uma reserva central, estampada a amarelo e adornada com pintas e pequenos losangos. Este padrão articula-se com frisos a acentuar os vãos e separação dos pisos em faixas azul e branco.

Neste desenho parece haver uma reminiscência dos bordados a ponto de cruz ou de outras formas populares e regionais de decoração que apontam para uma datação provavelmente mais tardia do que a azulejaria de fachada que temos encontrado. Este desenho de padrão anuncia as fórmulas muito glosadas pela Fábrica Viúva Lamego inspirado nas formas tradicionais, datáveis dos anos 20 e 30 de Novecentos. O mesmo padrão também se pode encontrar em S. Luís do Maranhão.

EDIFÍCIO N.ºS 26 A 30

Construído com uma certa nobreza, como reflectem as cantarias do andar nobre recortadas e com avental trabalhado em molduras, este grande edifício recentemente recuperado deve datar do início do século XIX.

A azulejaria de fachada é idêntica ao prédio do Beco do Belo n.ºs 2 a 12. Esferas em esforçado *trompe l'oeil*, a branco sobre fundo azul-cobalto marcam a decoração do piso do rés-do-chão, articulado com um padrão na mesma cor mas num desenho mais simples, constituído por X e círculos alternados, para os restantes pisos.

A mesma solução também para os frisos



Alameda do Beato. Cercadura de esferas, padrão geométrico. Fábrica Roseira (?). Séc. XIX (2.ª metade).

dos vãos em esferas minúsculas para os pisos superiores e em desenho de folhagem para o piso decorado com esferas. Trata-se portanto da mesma oficina que produziu os azulejos da fachada do Beco do Belo. Se algumas decorações de fachadas azulejadas, com um desenho de esferas semelhante, podem ser atribuídas a oficinas diferentes, veja-se o caso de um prédio da Av. 24 de Julho, com decoração dos pisos superiores totalmente diferentes, estas saíram da mesma oficina e são muito semelhantes. Como dissemos a propósito do edifício do Beco do Belo, a decoração pode ser atribuída à Fábrica da Calçada dos Cesteiros, embora sem uma segurança absoluta.



Pátio da Quintinha. Pavilhão Marialva. Painel de Brutesco. Oficina de Lisboa. Séc. XVII (c. 1860?)

PÁTIO DA QUINTINHA PAVILHÃO MARIALVA

Entramos agora na Rua do Açúcar, no Pátio da Quintinha, uma das ilhas de habitação operária de Lisboa. Protegida pelos antigos muros, edifícios para armazéns e fachadas dos edifícios da quinta, a ilha franqueia-nos a entrada por um portão desmantelado. Entramos num antigo pátio de calçada em basalto que se prolonga por baixo de um arco, passadiço da antiga casa nobre para outras dependências onde ainda se vêem restos de um muro de varanda ou terraço. No pátio, restos de uma fonte ou poço, são também memória muito destruída da antiga casa. A construção de habitações precárias foi tomando conta de todos os possíveis espaços, utilizando muros,

armazéns, terraços como elementos de suporte. Os sucessivos habitantes foram criando uma nova realidade de pátio de habitação operária, num ambiente que ainda tem qualquer coisa de rural.

O edifício de habitação principal da antiga casa, desenvolve-se numa fachada perpendicular ao Tejo, mantendo-se esta intacta, ao contrário da estrutura restante, como dissemos, praticamente irreconhecível. No entanto, parece subsistir ainda a planta em L invertido que se vê em plantas antigas da zona. Para o Tejo a fachada é estreita e pouco aberta alongando-se na perpendicular. Na fachada principal abre-se um portal, dando acesso ao vestíbulo e escadaria de pedra, com uma certa escala, de desenho típico dos séculos XVII e XVIII. O vestíbulo deve ter

tido revestimento azulejar. A escadaria, como veremos, mantém a sua decoração, com azulejos do século XVII.

A quinta pertenceu ao conjunto de propriedades que o marquês de Marialva tinha nesta área, cujo palácio se situava próximo do actual Pátio do Marialva, na Rua Direita de Marvila, e cujos terrenos desciam até ao Tejo. Como se sabe, o palácio ainda visitado por Beckford em finais do século XVIII, foi descrito pelo nobre inglês como bastante arruinado, e dele hoje pouco resta. A quinta ou pavilhão que agora se desvenda, teve maior fortuna, podendo ser reconhecido como peça da arquitectura civil do século XVII ainda com decoração azulejar coeva e campanhas de obras no século XVIII. A decoração cuidada dos interiores permite pensar que se trataria de um pavilhão de apoio a um antigo Cais Marialva, destruído para se ganhar terreno ao Tejo, como aliás o cais da Quinta da Mitra, situado a escassos metros adiante. Pode pôr-se o problema de as figuras de convite compradas para a Colecção Castro Maya, hoje no seu Museu no Rio de Janeiro, terem sido retiradas do vestíbulo deste edifício, cuja estrutura lembra muitos vestíbulos com figuras de convite, em Lisboa. De facto os registos de compra destes azulejos indicam terem pertencido à Quinta do Marquês de Marialva em Lisboa (Alcântara, 1998). No entanto, os residentes, que se instalaram no local a partir dos anos 20, deste século, não se

lembram dessa decoração. Terá provavelmente sido retirada mais cedo, nos tempos em que no edifício funcionou um colégio.

A partir deste vestíbulo subia-se ao andar superior por uma larga escadaria de pedra, inteiramente revestida a padronagem do século XVII, pintada em azul e amarelo, que se continua pelo corredor do andar nobre. Note-se que esta escada está hoje integrada em residência separada, fazendo-se a circulação para o primeiro andar por escada de madeira, provavelmente construída no século XIX. No plano da entrada, que se situa ao nível do grande pátio numa cota de 1.º andar, encontra-se outra residência, construída dentro das salas nobres do pavilhão. De facto estas salas com aberturas a nascente, davam acesso a um grande terraço, sobre o Tejo, de onde se desfrutava ainda neste século de um panorama deslumbrante.

Estes espaços com lambrins do século XVII mantêm o revestimento quase intacto! Trata-se de painéis pintados a azul-cobalto sobre branco, portanto pertencentes à grande corrente de gosto monocromático que vai dominar toda a azulejaria portuguesa de cerca de 1670 a 1750. No entanto, os painéis são ainda do século XVII o que é facilmente reconhecido pela tipologia da figuração. De facto, o desenho não é narrativo mas apenas puramente ornamental. Uma estrutura de *ferroneries* (ferro forjado à flamenga ou francesa) ocupa todo o espaço, está decorada com guirlandas de

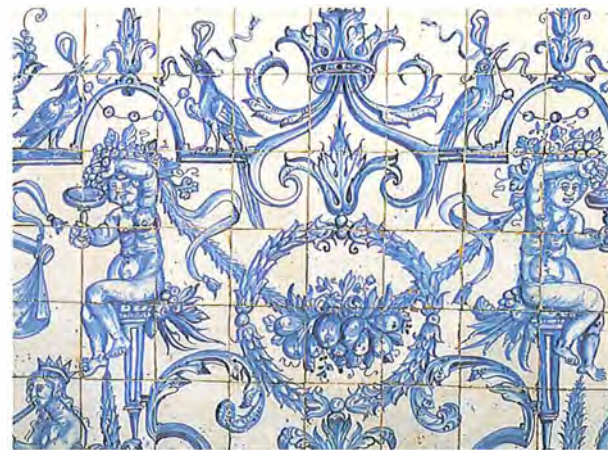
flores e outros elementos decorativos e sobre ela estão sentados *putti* (anjinhos) tocando instrumentos de sopro e, num registo mais baixo faunos, representados com chifres e pernas de chibo, também tocando instrumentos. Estes elementos variam ligeiramente de painel para painel, mantendo-se sempre eixos simétricos de composição.

Podem ver-se painéis do mesmo tipo, embora policromos, no Museu Nacional do Azulejo. Inspiram-se em livros de estampas com modelos para decoração arquitectónica, marcenaria, ferros, etc., e a sua tipologia deriva e lembra ornamentação maneirista flamenga e francesa, como dissemos. A maior novidade destes painéis reside no facto de apesar de serem da família dos que mantêm a paleta de cores completa, usarem apenas azul e branco, o que pode significar que tenham sido dos primeiros ensaios a azul e branco, no século XVII, em painéis figurativos. Esta passagem do mesmo desenho a cores para azul e branco é comum na azulejaria de padrão do século XVII, menos vulgar nos painéis figurativos.

Como dissemos no piso superior, um grande corredor ainda tem lambrins de azulejos do século XVII, em padrão azul e amarelo, com cabecinhas aladas de anjos aos cantos das cercaduras. Os modelos de padrão e de cercadura são conhecidos, não se podendo datar com segurança, embora não devam ser muito posteriores a 1660. A produção deste padrão é de Lisboa, de muito boa qualidade. Trata-se



Pátio da Quintinha. Pavilhão Marialva. Padrão amarelo e azul (pormenor). Oficina de Lisboa. Séc. XVII (c. 1860?)



Pátio da Quintinha. Pavilhão Marialva. Painel de brutesco (pormenor). Oficina de Lisboa. Séc. XVII (c. 1860?)

portanto de uma campanha de obras da época em que a casa foi construída, datando portanto a sua fundação pelo menos do século XVII.

Neste mesmo piso, uma manta de retalhos construída com restos de padrões



azuis e brancos de finais do século XVII e do século XVIII reveste toda a cozinha, em aproveitamento de azulejos que se espalhavam por toda a casa. Trata-se de um curioso mostruário de padrões pintados a azul-cobalto sobre branco, construindo uma cozinha-museu de azulejaria, que reordenada em termos de mobiliário, daria um espaço extraordinariamente requintado.

A azulejaria do pavilhão, quase toda do século XVII e de grande qualidade, é um dos casos em que os azulejos se mantêm nos locais de origem, servindo como guia para uma hipotética reconstituição do conjunto edificado. De facto ajuda-nos a entender que o andar nobre se situa ao nível do terraço e que a escadaria nobre faz a ligação deste com o superior, provavelmente usado também como andar no-



Pátio da Quintinha. Pavilhão Marialva. Cozinha. *Diferentes padrões em azul e branco. Oficina de Lisboa. Séc. XVIII.*

bre. Esta estrutura funciona, portanto, em termos tipológicos como um duplo

andar nobre ligado por escadaria interna, o que se justifica pelo máximo aproveitamento das características do terreno e da paisagem, pela utilização do edifício como pavilhão de lazer. A evolução urbana vai transformá-lo em quinta e posteriormente em estrutura de habitação com três fogos, no espaço que descrevemos, e muitas mais nas outras dependências.

PALÁCIO DA MITRA

Na Rua do Açúcar impõe-se o Palácio da Mitra, construído entre altos muros coroados com balaustrada onde se abrem vãos de desenho requintado. D. Tomás de Almeida (1716-1754), 1.º patriarca de Lisboa, grande personalidade da corte de D. João V, transforma a antiga Quinta do Arcebispo no

Palácio e Quinta da Mitra para seu uso. Sabe-se que em 1744 D. Tomás de Almeida ofereceu aí um magnífico banquete ao núncio apostólico, o cardeal Odi. As obras do palácio devem ter começado pelo menos 10 anos antes desta data. Um dos aspectos mais interessantes do edifício era o cais dos obeliscos, construídos em pedraria, por onde se faziam as entradas para o palácio a partir do Tejo, cujos fragmentos são conservados no Museu da Cidade.

Trata-se de uma obra que se compara ao Palácio das Necessidades, construído e decorado sensivelmente na mesma época por D. João V e ao Palácio de Santo Antão do Tojal, na antiga Quinta da Mitra daquela localidade. Sabemos por documentação da época que Canevari foi o arquitecto do Palácio-Fonte e da remodelação da Quinta da Mitra em Santo Antão do Tojal. O projecto do Palácio das Necessidades atribui-se a Custódio Vieira, terminado por Eugénio dos Santos. É evidente que um arquitecto de renome terá sido o autor dos trabalhos no Palácio da Mitra de Lisboa, embora se desconheça o seu nome. Uma das personalidades artísticas ligadas ao palácio é a do pintor Francisco Vieira Lusitano (1699-1783), que repintou os retratos dos arcebispos de Lisboa e fez de novo o do patriarca, que figuravam numa galeria de retratos do palácio.

Estas considerações importam ao estudo da azulejaria do palácio na medida em que em muitos aspectos é sensível a

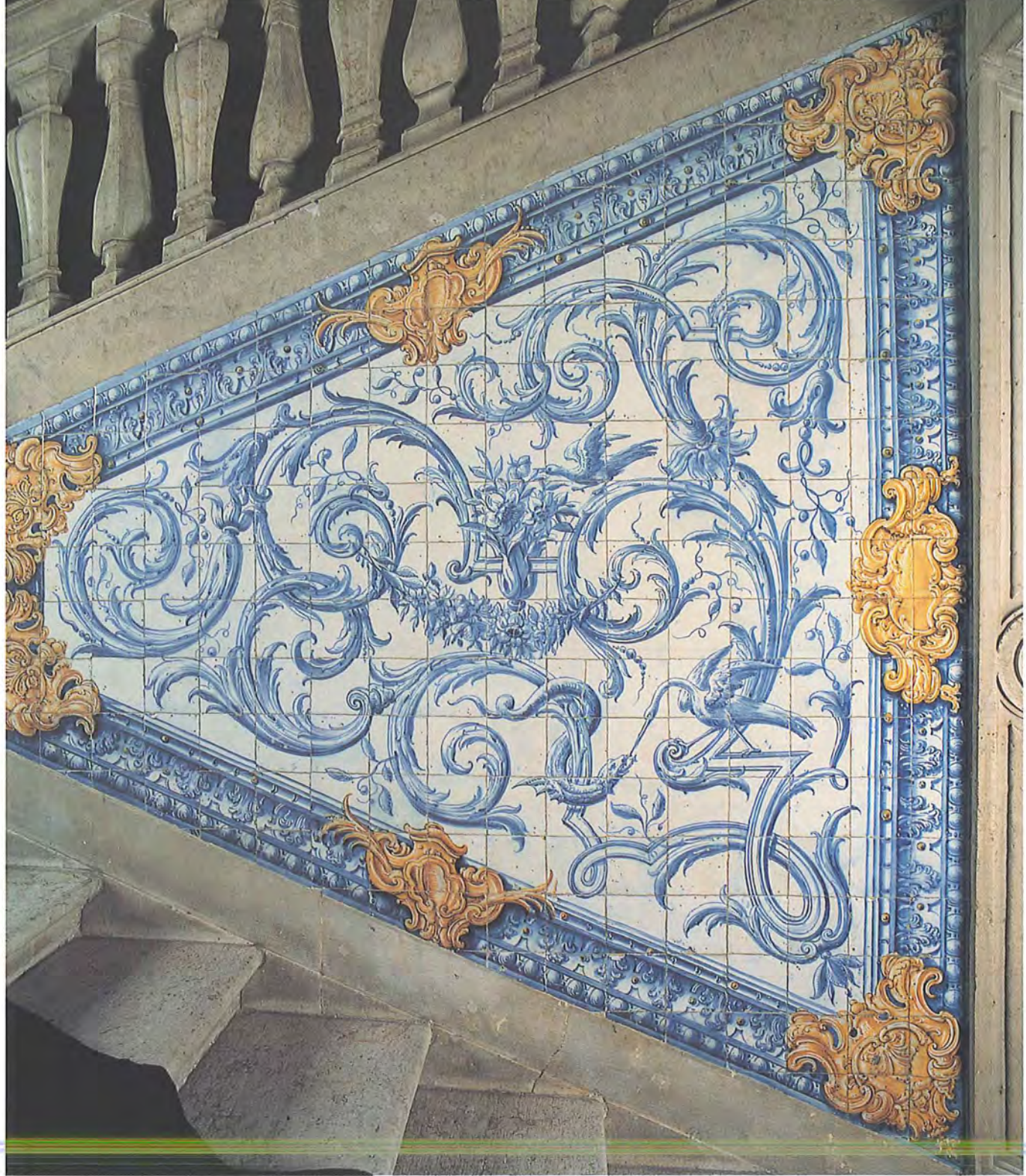


Palácio da Mitra. Escadaria nobre. Patamar. Balaustrada com paisagem em transparência. Bartolomeu Antunes-Nicolau de Freitas (?). Oficina de Lisboa; c. 1740.

exigência do arquitecto na articulação dos painéis com a estrutura do edifício e existem semelhanças decorativas entre a azulejaria destes três edifícios. Pode dizer-se em termos muito gerais que no Palácio da Mitra de Santo Antão do Tojal se ensaiaram inovações na linguagem decorativa dos azulejos, desenvolvidos depois no Palácio da Mitra de Lisboa que culminam na decoração do Palácio das Necessidades. No entanto, a decoração respectiva dos três núcleos atribuída à mesma oficina, no essencial, vai sendo realizada ao longo do tempo e provavelmente por oficinas e pintores diferentes, o que justifica a

azulejaria de desenho menos «moderno», presente em todos os edifícios, avanços e recuos nos programas decorativos. Não existe documentação sobre a autoria e datação dos painéis de azulejo que têm sido analisados por comparação estilística.

O programa iconográfico para a azulejaria foi determinado pela funcionalidade respectiva dos diferentes espaços. Do ponto de vista estilístico encontram-se três fases do chamado barroco joanino, a mais construída segundo formulários barrocos, a que apresenta discretos motivos regência e rococó e a que apresenta um gosto em franca







Palácio da Mitra. Escadaria. Painel de caçadas. Oficina de Lisboa; c. 1735.

mudança com aspectos de desconstrução e fragilização dos motivos ornamentais e que adopta a policromia. Esta alteração de modelos nas oficinas e no gosto situa-se entre 35 e finais de 40 de Setecentos, podendo coexistir várias formas e a sobreposição de diferentes modelos. As mais prováveis oficinas a trabalhar para o palácio serão as de Bartolomeu Antunes (1688-1753) em

colaboração com o seu genro Nicolau de Freitas (1703-1755).

Bartolomeu Antunes assina a decoração de uma capela lateral do Convento dos Lóios em Vilar de Frades, datando-a de 1742. Como sabemos trabalhou no Palácio Marquês de Olhão nos anos 20 de Setecentos e terá realizado os painéis do salão. Entre uma e outra decoração assistimos ao evoluir dramático das

cercaduras que usa nos painéis que em Vilar de Frades se tornam mais volumosas e mais presentes, recortando-se para o interior dos painéis em complicadas formas e cenografias teatrais que aliás existem já no Palácio Marquês de Olhão, mas desta vez nos painéis de batalhas da sala de jantar atribuídas a P.M.P.

A decoração mais antiga do palácio corresponde a salas no piso inferior, de azulejos azuis e brancos figurando albarradas de diferentes desenhos, provavelmente também a menos «rica». Contemporâneos ou um pouco posteriores serão os painéis de caçadas de quatro salas do andar nobre, todos muito próximos em termos de composição, tanto nas cercaduras como na figuração central. No entanto alguns painéis destacam-se pela súbita melhoria de qualidade na representação das figuras e das paisagens.

As paisagens, como já afirmámos, constituem melhores exemplos de construção da imagem do que a figuração em primeiro plano. A interpretação e combinação de gravuras é mais feliz, revelando maior liberdade na composição. Edifícios, ruínas e fontes são as construção mais usadas para figurar em cenas em que muitas vezes a água tem uma presença relevante em lagos ou rios, desenhados em azuis esbatidos. A vegetação tem a função de definir com clareza planos aproximados e distantes, marcados pela escala e contraste de claro-escuro ou a sua ausência.

Os painéis de caçadas aplicados no terraço são mais expressivos na composição dos motivos centrais, apresentando cercaduras desenhadas em apenas cerca de metade de um azulejo como molduras de pintura rocócó. Na escadaria de acesso à grande escadaria para o andar nobre, podem ver-se também caçadas cuja datação deve ser próxima destas últimas a crer na importância do desenho mais leve das cercaduras, como elemento para a sua datação. Não se notam, de facto, mudanças radicais no desenho das cenas de caça que mantêm a mesma tipologia, fruto de utilização de fontes iguais, quer gravuras, quer painéis de azulejos, que funcionam como modelos de oficina.

Duas salas apresentam modelos de painéis totalmente diferentes das caçadas. Trata-se de uma tipologia de decoração que «ensaia» novas modalidades ornamentais, já presentes no Palácio da Mitra do Tojal, em apontamentos, e culminará na decoração de algumas zonas do Palácio das Necessidades, nomeadamente na escadaria conventual e na escadaria do passadiço. Trata-se dos painéis inspirados em modelos ornamentais regência e *rocaille*, para espelhos, lareiras, lambrins de madeira e mobiliário. As cercaduras limitam-se apenas a representar molduras em talha, com a profundidade e decoração própria das molduras de espelhos ou de pinturas e, no espaço figurativo desaparece a narrativa, substituída por elementos orna-



Palácio da Mitra. Escadaria. *Caçada ao urso (pormenor)*. Oficina de Lisboa; c. 1735.

mentais — numa das salas por folhagem em movimentos espirais criando uma reserva para um vaso florido e na outra por composição mais complexa.

De facto esta decoração tem como elemento central um medalhão com busto coroado de louros, representação de herói mitológico ou filósofo da Antiguidade Clássica. Canevari desenhou medalhões com bustos idênticos, execu-

tados em mármore, para a Sala das Bênçãos do Palácio da Mitra do Tojal, provável protótipo dos bustos pintados em azulejo nos pombais dos jardins do mesmo edifício. O tema reaparecerá em azulejos no Palácio das Necessidades, na Aula de Filosofia, desta vez não como medalhão mas como representação de escultura. Nos painéis do Palácio da Mitra de Lisboa, os medalhões suspen-







Palácio da Mitra. Jardim. Caçada ao veados. Bartolomeu Antunes-Nicolau de Freitas (?). Oficina de Lisboa; c. 1740.

tos de um baldaquino, são o tema central dos painéis, envolvidos por um sistema complexo de folhagem e outros elementos decorativos. De cada lado um

cesto de flores ladeado por pássaros afrontados completa a composição.

Nestes painéis surgem elementos que podem sugerir já futuros desenvolvimen-

tos na azulejaria neoclássica, nomeadamente os medalhões, o baldaquino, a hera, os varões que sustentam a decoração, evidentemente de desenho menos «evanescente» e delicado do que as decorações da época subsequente. Na decoração lateral do lanço superior da escadaria, de cada lado, foi usado o mesmo receituário. A moldura corresponde aos painéis da primeira sala, o espaço figurativo aparenta-se com a decoração que acabamos de descrever.

Solução totalmente oposta foi adoptada para as paredes da caixa da escadaria e para as paredes do primeiro patamar, de acesso às salas nobres. Não se pode deixar de evocar a escadaria com figuras de convite da Mitra em Santo Antão do Tojal. Nesse edifício tratava-se de tornar monumental, barroca e cenográfica uma escadaria modesta, se bem que iluminada pelos janelões abertos por Canevari no edifício antigo. Desenharam-se balaústres decorados com festões e urnas porque estes não existiam na estrutura da escada; em primeiro plano colocaram-se figuras em tamanho natural de alabardeiros da Guarda Real simulando uma escala, uma espacialidade fingida. A severidade da escadaria do Tojal foi então subvertida pela magnificência da decoração. Ao contrário, a escadaria do Palácio da Mitra de Lisboa, revelava suficiente escala e espaço, para os modelos usados em Portugal, na época. Por outro lado, as pilastras, os balaústres, o lançamento dos degraus, tudo construído em már-

mores, mostrava desenho requintado e inovador. Tratava-se então de evocar a decoração do Tojal e de enriquecer mais a escadaria de Lisboa.

Revestiram-se então os panos de parede laterais com azulejaria que sobe até aos vãos. Nos painéis pintaram-se balastradas semelhantes às do Tojal, enquadradas por pilastras rematadas com urnas, dotadas de um desenho vigoroso e forte claro-escuro. Apesar de pintadas em azul-cobalto simulam em *trompe l'oeil* balaústres reais e, por detrás, em transparência e num azul mais transparente desenharam-se paisagens de modo a criar a sensação de que a escadaria é exterior e não construída entre pesadas paredes. Trata-se de uma estratégia de ruptura e ao mesmo tempo de convivência com o edificado, típica da azulejaria barroca portuguesa. Se por um lado sublinha e acrescenta valores tectónicos, a balastrada, por outro, tenta destruir os limites da escadaria, abrindo para fora. Uma estratégia que se baseia nas arquitecturas pintadas em *trompe l'oeil* da tradição renascença e barroca italiana mas que ao mesmo tempo se invalida a si própria quando recusa sugerir ou fingir em pintura os materiais de construção mantendo o azul e branco e usando o suporte e o vidrado da faiança. O resultado é, no entanto, espectacular e extremamente sumptuoso.

Mais acima, no patamar, sente-se vivamente a contradição que referimos e

o pintor ou o encomendador decide que os balaústres fingidos passam a representar os balaústres em mármore da escadaria construída. A cópia é esforçada, pintam-se os balaústres em tonalidades de amarelo, tentando uma aproximação às tonalidades do mármore. A ruptura com a parede faz-se pela introdução de quatro esculturas pintadas sobre azulejo recortado nos limites que se sobrepõem à balastrada. Representam os quatro elementos e figuram como peças de escultura de jardim.

Uma das paisagens mais interessantes de toda a representação da escadaria é a que mostra um palácio em construção, junto a um rio. Pode pensar-se que o tema foi escolhido como referência ao Palácio da Mitra.

O último painel de azulejaria produzido para o palácio foi colocado no jardim, representando-se nele as armas de D. Fernando de Sousa e Silva, 2.º patriarca de Lisboa, entre 1776 e 1786. Trata-se de uma peça eminentemente decorativa, policroma, em que se combinam elementos neoclássicos e *rocaille*, datando de finais dos anos 70 de Setecentos.

Parte importante da decoração da antiga capela demolida encontra-se no Palácio Galveias, colocada nos jardins, outra subsiste nas reservas do Museu da Cidade. Os painéis são de excelente qualidade glosando temas marianos, e outros. Grandes cercaduras construídas com concheados perfurados, volutas e



Palácio da Mitra. Cenas de Caçada. Bartolomeu Antunes-Nicolau de Freitas (?). Oficina de Lisboa: c. 1740.

folhagem que termina na característica asa de morcego rococó, são pintadas em azul muito denso em alto contraste com a reserva central que apresenta símbolos religiosos em tonalidades de azul muito claro e transparente. Os painéis são extremamente decorativos tirando partido da emblemática mariana, antoniana



Palácio da Mitra, Jardim. Armas de D. Fernando de Sousa e Silva, 2.º patriarca de Lisboa. Oficina de Lisboa; c. 1770. (Real Fábrica do Beato.)

e franciscana que em muitos casos está situada dentro de uma segunda cartela também executada em azuis claríssimos. Esta encomenda datada de cerca de 1745 pertence à campanha de obras do 1.º patriarca que encomendou praticamente toda a azulejaria do palácio e tem vindo a ser atribuída à mesma oficina referida, a de Bartolomeu Antunes e Nicolau de Freitas.

EDIFÍCIO JOSÉ DOMINGOS BARREIRO

O edifício da antiga firma José Domingos Barreiro, que está situado na Praça David Leandro da Silva, foi construído nos anos 20 pelo arquitecto Edmundo Tavares. Pertence hoje à Fundação António Maria Barreto. O vestíbulo e parte da escadaria estão decorados com azulejaria datada de 1928, assinada por A. Moutinho e marcada Sacavém. Uma *Vindima na Quinta*



Edifício José Domingos Barreiro. Vestíbulo. A *Vindima* (pormenor). A. Moutinho. Fábrica de Sacavém, 1928.

das Varandas, a *Entrada na Quinta das Varandas* e a *Entrada na Quinta da Vila Formosa* estão pintadas a azul-cobalto sobre branco no vestíbulo, cópias sobre suporte azulejar de fotografias, muito ao género «postal ilustrado» que vemos em algumas estações de caminhos-de-ferro portuguesas. Na escadaria usam-se grandes motivos decorativos com cachos de uvas ilustrando as actividades ligadas à firma.

CONVENTO DE MARVILA

O Convento de Marvila, da Ordem de Santa Brígida, tem como fundadora a Madre Brígida de Santo António, senhora de fortuna considerável e primeira freira portuguesa a integrar a Ordem já instalada em Portugal. A igreja actual do convento, que come-

çou a ser construída em 1666, foi custeada pelo arcediogo Fernando Cabral, também doador das três quintas de Marvila onde o convento se instalou. Em 1680 iniciam-se novas campanhas, sobretudo no convento e interiores da igreja, doadas por D. Isabel Henriques, herdeira de grande fortuna, que entra no convento como freira em 1681, falecendo 10 anos depois. A sua filha D. Juliana Henriques sucede-lhe como benfeitora e como freira do convento. Em 1718 D. Helena de Távora entra para o convento, fazendo também várias benfeitorias. Roque Gonçalves e suas filhas, sacristãs do convento, pagaram a decoração do interior da igreja, à excepção da capela-mor, como relata Maria Madalena de S. Pedro, nas *Notícias* fielmente relatadas, Lisboa, 1745.

Em 1874 o edifício do convento é dado para o Asilo D. Luís I, fundado pelo capitalista Manuel Pinto da Fonseca, sofrendo desde então, várias obras de adaptação. A primeira campanha foi dirigida pelo arquitecto José Maria Nepomuceno, na mesma década em que dirige as obras do Convento da Madre de Deus, do antigo Asilo Maria Pia, e do Palácio Marquês de Olhão, edifícios situados no Caminho do Oriente e a que nos referimos oportunamente. A Igreja de Marvila é um edifício de traçado austero que funciona como caixa para receber uma decoração interior rica de materiais e elementos justapostos que ocupam inteiramente os alçados e as coberturas. Começando a enumeração desde o piso de madeira no corpo da igreja e no coro baixo, encontram-se mármore, mármore embrechado, azulejos, talha dourada, pintura, novamente talha e finalmente pintura de brutesco nos tectos. A decoração móvel, imaginária, tecidos e provavelmente tapetes, iluminação, mobiliário e alfaia religiosas em ouro e prata que hoje já desapareceram em parte, completariam um cenário pesado e solene mas extremamente luxuoso para os parâmetros de gosto da época. Este sistema constitui uma variante de um modelo muito comum no século XVII, em Portugal, sobretudo nos conventos femininos. A volumetria do edifício é resolvida como sólido geométrico onde se abre o portal lateral que



Ilustração de *Cena do Cântico dos Cânticos* (pormenor). António Oliveira Bernardes. Oficina de Lisboa; c. 1700.

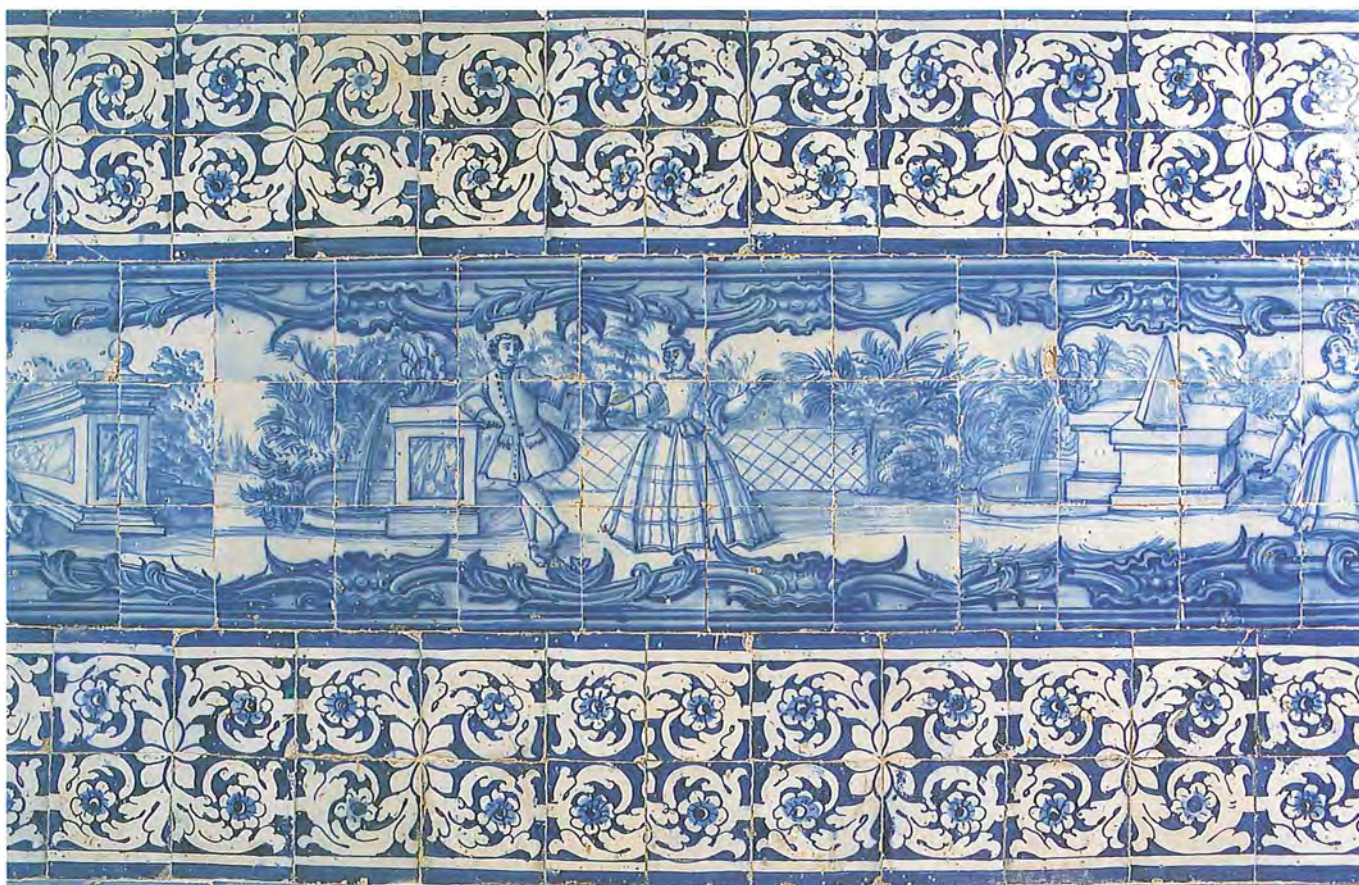
suporta algum desenho; aos interiores reserva-se a surpresa de um sentido de festa barroca.

Como um palácio, o convento desenvolve-se de modo a formar, com a igreja, uma planta em U, com o seu pátio de recepção e *loggia* ao fundo (hoje desfigurada) por onde se acederia ao claustro

e restantes dependências. Esta planta não é comum em conventos embora o seja em palácios portugueses da época e mesmo do século XVIII. Este facto deve ser explicado pela nobreza das suas fundadoras e benfeitoras principais que desde finais do século XVII até às primeiras décadas do século XVIII vão







Convento de Marvila. Torreão. Painel de cenas de género (pormenor). Oficina de Lisboa; c. 1800. Cercadura barroca reaproveitada. Oficina de Lisboa; c. 1730.

entrando para o convento depois de uma vida cortesã, que se prolonga na vida conventual destas senhoras detentoras de nome e fortuna.

Esta estrutura palaciana tem um contraponto muito curioso nos painéis de azulejos azuis e brancos, colocados nos topos dos dois corpos longitudinais que dão para o exterior. Trata-se de dois painéis simétricos produzidos em finais do século XVIII, ladeados por pilastras e urnas rococós pintadas em azulejos

que enquadram respectivamente duas cenas palacianas. Os medalhões centrais das cercaduras, de motivos pintados a ocre, verde e roxo-vinoso são sintomáticos da azulejaria pombalina.

Acima destes painéis, os frontões também são revestidos a azulejos brancos, centrados por um jarrão e com cercaduras de grinaldas, parecendo ser anteriores aos que acabámos de descrever e integrados um pouco desajeitadamente na forma do frontão. As aletas mostram

padronagem pombalina e, um pouco abaixo, albarradas ao gosto da primeira metade do século XVIII. A decoração destas fachadas revela portanto uma mistura de azulejos de duas épocas distintas. Este facto fez com que se tenha pensado que estes painéis tenham sido recuperados do interior e colocados mais tarde nos topos das fachadas. No entanto, os painéis figurativos, pombalinos ou ligeiramente mais tardios ajustam-se perfeitamente à parede e

parecem ter sido desenhados para o local. Do ponto de vista do seu significado ajustam-se perfeitamente ao carácter do convento e, como dissemos, à sua forma palaciana.

No interior da antiga galeria de acesso ao claustro e escadarias pode ver-se um revestimento de vasos floridos e anjinhos, um dos muitos modelos de albarradas que fomos encontrando ao longo do nosso passeio. Por todo o convento, nas actuais enfermarias, encontramos variantes de albarradas que devem datar de campanhas de obras compreendidas entre finais do século XVII e anos 30 do século XVIII. As mais interessantes e menos habituais podem ver-se no chamado torreão, um espaço de vista deslumbrante sobre o Tejo, o mais alto do convento. Devido às inúmeras campanhas de obras é impossível hoje saber se os dois quartos do torreão teriam sido azulejados na época e se as duas albarradas diferentes que os revestem hoje não pertenceriam a outras dependências.

Uma silhar narrativo azul e branco decora as duas paredes do corredor que separa estes quartos. Mantêm-se as mesmas dúvidas quanto à datação da sua colocação no local. Trata-se de uma peça estranha na sua figuração ingénua de assuntos palacianos, que pode ser um desenho e produção de época ou, mais provavelmente, uma cópia do século XIX ou princípios de XX de um painel *rocaille*. A decoração deste tor-



Convento de Marvila. Torreão. Paineis de cenas de género (pormenor). Oficina de Lisboa; c. 1800. Oficina de Lisboa; c. 1730.

reão foi muito alterada, vendo-se, por exemplo para este painel uma cercadura que será de pelo menos vinte anos anterior ao painel figurativo. Na varanda do torreão estão colocados, aleatoriamente, fragmentos de cercaduras, alguns belíssimos e que não se vêem no interior do convento.

A azulejaria azul-cobalto estende-se por todo o edifício, revelando campanhas de obras da época do reinado de D. Pedro II e início do reinado de

D. João V. Parece ter havido uma certa paragem na decoração do convento que volta a ter grandes campanhas de obras no final do século XVIII. Datam desta época os painéis das fachadas já referidos e uma série de diferentes padrões e cercaduras pombalinas, espalhados pelos corredores e enfermarias da actual instituição de assistência.

Como se disse, em 1874, o convento passa a albergar o Asilo D. Luís I e a partir daí o convento passa a ter novas

funções que exigem novos espaços. Começará nesta altura a descaracterização do edifício e uma série de campanhas de obras nem sempre com autoria de arquitecto o que impossibilitou uma alteração de funções que mantivesse a dignidade e qualidade dos azulejos apesar da fragmentação ou ampliação, conforme os casos, dos espaços do antigo convento.

No entanto, da primeira campanha de obras, dirigida pelo arquitecto José Maria Nepomuceno, datam encomendas de azulejos de boas fábricas da região de Lisboa.

Nesta campanha foram colocados os belíssimos alisares de padrão amarelo e azul, inspirados na azulejaria do século XVII, que foram biblioteca, escadarias e corredores com a marca Viúva Lamego no tardo.

Um outro padrão azul e branco foi colocado nas restantes escadarias em época posterior. Sem marca no tardo, este modelo de padrão aparece num catálogo da Fábrica Constância dos anos 50. Como é sabido muitos painéis de azulejos transitam de umas fábricas para outras, sendo produzidos simultaneamente ou em épocas diferentes o que impossibilita uma datação precisa.

O refeitório está revestido com azulejos da Fábrica de Sacavém, típicos da sua produção seriada.

Nos anos 20 deste século foram encomendados à Fábrica Santa Ana, de Lisboa, letreiros em azulejo que nomeiam

enfermarias e dependências, muito ao gosto da época, semelhantes aos que se encontram a assinalar ruas nas cidades e vilas, assinalando também a data e fábrica.

A decoração azulejar da igreja do Convento de Marvila resulta de campanhas de obras muito anteriores às do edifício conventual, tendo características específicas como encomenda.

Como seria de esperar, a melhor e mais requintada azulejaria foi encomendada para a igreja do convento à oficina mais prestigiada de Lisboa — a oficina de António Oliveira Bernardes (1660-1732) de cuja mão são, sem sombra de dúvida, os azulejos do coro baixo. Oliveira Bernardes inaugura em Lisboa uma prática de pintura sobre suporte cerâmico que nunca tinha sido vista nas oficinas da cidade. Uma pintura que ultrapassa os esquemas decorativos repetitivos, circulando de oficina em oficina, e as composições figurativas desenhadas sem qualquer suporte de uma adequada formação académica. Bernardes concorre com os pintores holandeses a trabalhar para Portugal, na época, formados nas oficinas de gravura e utilizando gravuras de forma cuidada e prestigiada. A pintura cerâmica de António Oliveira Bernardes, revelando um excelente desenho, conjuga efeitos da pintura de cavelete ao mesmo tempo que tira grande partido das características próprias da matéria com que trabalha — barro, pigmentos de

azul-cobalto, vidrado ou esmalte e fogo. Com o pintor colaboram excelentes ladrilhadores pelo que Bernardes e seu filho Policarpo concebem decorações para tectos em azulejaria, à maneira da pintura ilusionista em pintura mural ou a fresco.

É evidente que o pintor cresceu num ambiente artístico, filho de um pintor decorador, e a sua formação foi completada na oficina do pintor Marcos da Cruz. Ignora-se a razão por que terá abandonado a pintura dita de cavelete, onde deixou escassa obra, para se dedicar inteiramente à azulejaria. O que é verdade é que deixou marcas profundas no desenvolvimento desta arte decorativa, não só pela sua pintura paradigmática de toda a azulejaria portuguesa, mas também pela formação de uma nova geração de pintores de azulejos. Entre eles estará provavelmente o misterioso mestre monogramista P.M.P que já encontramos no Palácio Olhão de Xabregas e que colabora na decoração desta igreja, como veremos.

As duas paredes livres do coro baixo da Igreja de Marvila estão revestidas com painéis figurativos contínuos da oficina de António Oliveira Bernardes. O pintor interveio na composição dos painéis cujo tema ilustra alguns aspectos do *Cântico dos Cânticos*, mais apropriados ao espaço que ocupam: a zona da igreja destinada às freiras em clausura. As figuras em diferentes atitudes, comunicando umas com as outras apre-

sentam penteados da tradição clássica e estão envoltas em amplos panejamentos desenhados com desenvoltura e dados em claro-escuro volumétrico. A sua escala é correcta e algumas cabeças e mãos são excelentes. Parece, no entanto, ter havido alguma colaboração de outros pintores em algumas figuras de desenho menos conseguido. As paisagens envolventes criam espacialidade, contrastando os primeiros planos bem definidos, com fundos tratados em subtis esponjados enevoados de perspectiva atmosférica. A iluminação da composição, muito difícil na técnica da pintura azulejar é, apesar de tudo, distribuída de forma a dar maior expressão ao tema central, deixando em sombra as personagens secundárias. Frases em latim, desenhadas em letras capitais, introduzem os temas, sendo muito provavelmente da responsabilidade de quem pensou o conjunto iconográfico a ser pintado no coro-baixo.

Estes painéis estão elevados do piso por um rodapé de três azulejos de altura, onde se desenvolve uma curiosa sucessão de anjinhos portadores de emblemas e objectos diversos. Foram recentemente identificados como representando alegorias às virtudes, em documentado trabalho escolar do Curso de História de Arte da Universidade Clássica de Lisboa. Este rodapé é claramente atribuível ao Mestre P.M.P, por comparação com os anji-



Convento de Marvila. Espaços conventuais (enfermarias). Albarrada. Oficina de Lisboa; c. 1720.

nhos do rodapé da sala de reunião da Confraria de S. Pêro Gonçalves Telmo, no Corpo Santo de Setúbal, onde este pintor, responsável por toda a decoração do edifício, assina um dos painéis.

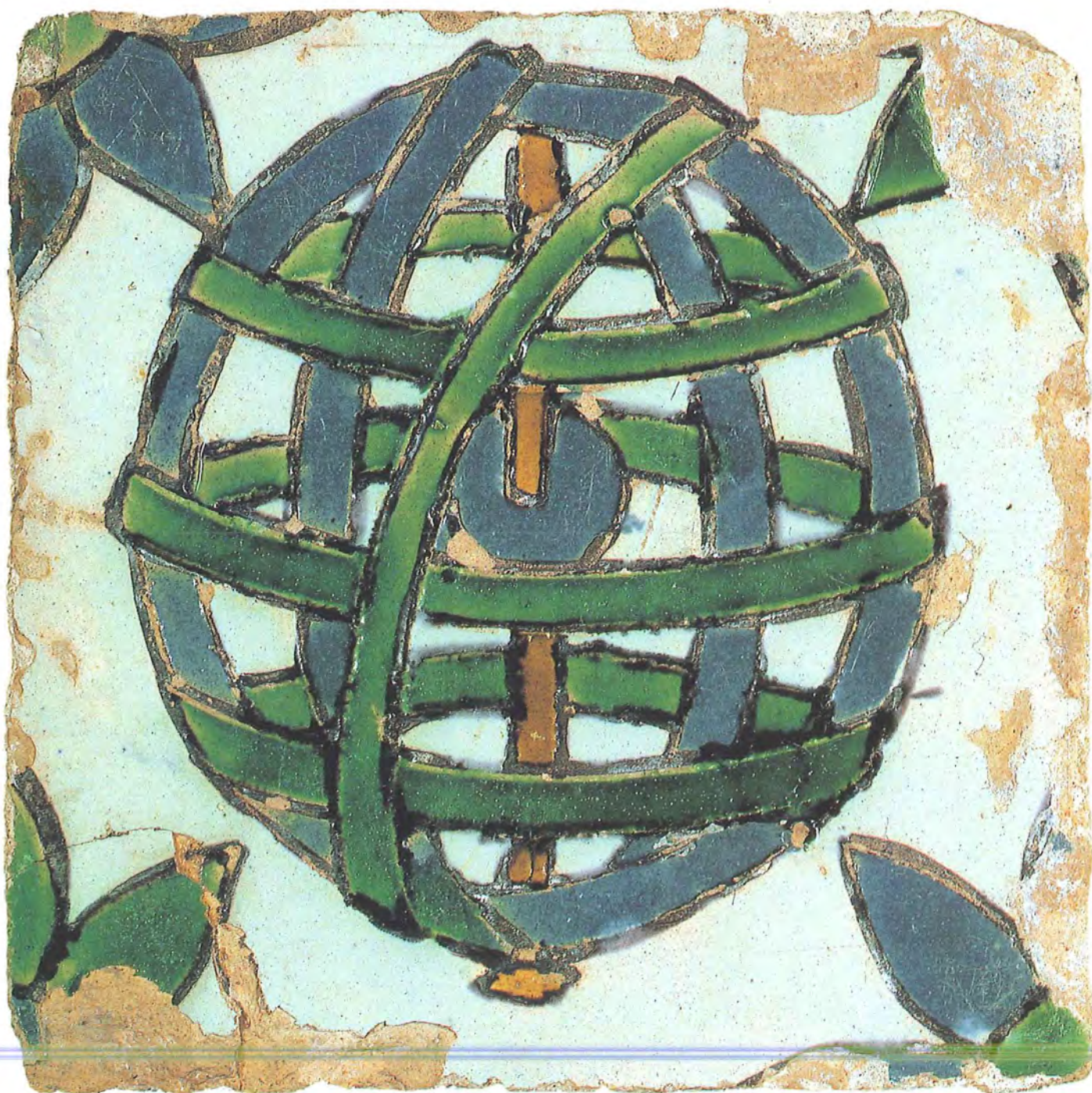
Nas paredes da nave encontram-se também painéis de azulejo azul-cobalto sobre branco, com temas figurativos centrados por grandes cercaduras muito trabalhadas, fingindo grandes bases arquitectónicas povoadas de figurações de anjos e animais fantásticos. Os painéis da nave representam paisagens de cidades, ruínas, paisagens campees-

tres, em espaços habitados por figuras diversas, como provável ilustração da vida terrena.

O conjunto azulejar da igreja executado nas tonalidades de cobalto mais denso produzem efeitos espectaculares de contraste com a talha dourada, brilhando e refulgindo com a luz do ouro, participando nas qualidades tácteis de todos os materiais.







B I B L I O G R A F I A

- AAVV, *A influência oriental na cerâmica portuguesa do século XVII*, Cat. Expo. Museu Nacional do Azulejo, Lisboa, 1994.
- AAVV, *Azulejos*, Cat. Expo. Europália 91, Bruxelas, 1991.
- AAVV, *Cerâmica neoclássica em Portugal*, Lisboa, 1997, Cat. Expo. Museu Nacional do Azulejo, 1997.
- AAVV, *Os azulejos de Willem van der Kloet em Portugal*, Cat. Expo. Museu Nacional do Azulejo, 1994.
- ALCANTARA, Dora, *Azulejos Portugueses em S. Luís do Maranhão*, Rio de Janeiro, 1980.
- Azulejos na Cultura Luso-Brasileira*, Rio de Janeiro, 1997.
- AMORIM, Sandra Araújo de, *Azulejaria de Fachada na Póvoa de Varzim*, Póvoa de Varzim, 1996.
- ARRUDA, Luísa d'Orey Capucho, *Azulejaria barroca Portuguesa. Figuras de Convite*, Lisboa, 1989
- Azulejaria nos séculos XIX e XX* in *História da Arte Portuguesa*, vol. III, 1995.
- ASSUNÇÃO, Ana Paula, *Fábrica de Loiça de Sacavém*, Lisboa, 1997.
- BARATA, Mário, *Azulejos do Brasil*, Recife, 1986
- CALADO, Rafael Salinas, *Azulejo: 5 séculos de Azulejo em Portugal*, Lisboa, 1986
- COUBOIN, François, *La Gravure en France des origines a 1900*, Paris, 1923.
- FERRÃO, Leonor, *A Real Obra de Nossa Senhora da Necessidades*, Lisboa, 1994
- KEIL, Luís, «As obras da Sacristia do Convento da Madre de Deus em 1746» in «*Boletim de Arte e Arqueologia*», fasc. I, Lisboa, 1921.
- KNOFF, Udo, *Azulejos da Bahia*, Rio de Janeiro, 1986.
- LARAN, Jean, *L'Estampe*, Paris, 1959.
- LEPIERRE, Charles, *Estudo Químico e Tecnológico sobre a cerâmica portuguesa moderna*, Lisboa, 1899.
- MACHADO, José Pedro, *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, Lisboa, 1997 (3.^a ed.).
- MATOS, José Sarmiento de, *Lisboa, Um Passeio a Oriente*, Lisboa, 1993.
- MECO, José, *O azulejo em Portugal*, ed. Alfa, Lisboa, 1989.
- MECO, José, «O Palácio da Mitra em Lisboa e os seus azulejos» in *Lisboa*, n.ºs 12, 13, 14, Lisboa, 1985.
- MECO, José, «*Azulejos de Gabriel del Barco na região de Lisboa*», separata do *Boletim Cultural* da Assembleia Municipal de Lisboa, Lisboa, 1979.
- New Larousse Encyclopedia of Mythology*, Londres, Nova Iorque, etc., 1969 (1.^a ed. 59).
- OVÍDIO, *Les Metamorfoses*, ed. Paris, 1966.
- PEREIRA, João Castel-Branco, *As Coleções do Museu Nacional do Azulejo*, Lisboa, Lisboa, 1995.
- PEREIRA, José Fernandes, O barroco do século XVIII (O azulejo) in *História da Arte Portuguesa*, vol. III, 1995.
- QUEIROZ, José, *Cerâmica Portuguesa e outros estudos*, Lisboa, 1987.
- RABAÇO, João, *A azulejaria de exterior em Vila Franca de Xira, Vila Franca*, 1993.
- SANTOS, Reinaldo dos, *O azulejo em Portugal*, Lisboa, 1957.
- SIMÕES, João Miguel dos Santos, *Os azulejos do Paço de Vila Viçosa*, Lisboa, 1946.
- Carreaux Céramiques hollandais au Portugal et en Espagne*, Haia, 1959,
- Azulejaria portuguesa nos Açores e Madeira*, Lisboa, 1963.
- Azulejaria portuguesa no Brasil, 1500-1882*, Lisboa, 1965.
- Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI*, Lisboa, 1969.
- Azulejaria em Portugal no século XVII*, Lisboa, 1971.
- Azulejaria em Portugal no século XVIII*, Lisboa, 1979.
- TELLES, Liberato, *Mosteiro e Igreja da Madre de Deus em Lisboa*, 1899.
- VELOSO, A. J. Barros e Almasqué, Isabel, *Azulejos de Fachada em Lisboa*, Lisboa, 1989.

A G R A D E C I M E N T O S

A autora agradece em seu nome e em nome do Caminho do Oriente a todas as pessoas que apoiaram a sua investigação, proprietários, moradores, coleccionadores, funcionários das instituições públicas, párocos das igrejas paroquiais de Santa Engrácia, Beato e Marvila, director do Museu Nacional do Azulejo e investigadores do mesmo museu.

Agradece também a tantas pessoas ligadas afectivamente à Zona Oriental de Lisboa que contribuíram para este trabalho.

Um agradecimento especial ao Dr. José Sarmento de Matos, Dr. Jorge Ferreira Paulo e Arq. Teresa Campos Coelho.

L E G E N D A S

Capa e pág. 104
Palácio Lafões. Escadaria. Painel mitológico. *Actéon*. Oficina de Lisboa. Gabriel del Barco; c. 1700.

Pág. 4
Capela da Boa Nova. Sala de acesso ao coro. *Albarrada*. Oficina de Lisboa; c. 1730.

Pág. 10
Beco do Belo. Padrão de esferas. Fábrica da Calçada dos Cesteiros ou Roseira (?). Séc. XIX (2.ª metade).

Pág. 11
Largo dos Caminhos de Ferro. Prédios azulejados. Oficinas de Lisboa. Séc. XIX (1.ª metade).

Pág. 12
Museu Militar. Sala dos Capacetes. *Troféus e escudo de D. José I*. Oficina de Lisboa; c. 1750.

Pág. 26 e 27
Casa Machado de Castro. Depósito de azulejos da Fábrica da Calçada dos Cesteiros e Casa de João Roseira. Mostruário de azulejos de fachada do séc. XIX.

Pág. 31
Capela de Santo António. *Milagre de Santo António*. Real Fábrica da Bica do Sapato (?); c. 1795.

Pág. 32
Palácio de Sintra. Azulejos de fachada. *Padrão mourisco*. Fábrica da Calçada dos Cesteiros (Roseira), 1854.

Pág. 39
Busto de D. Fernando. Medalhão de faiança. Séc. XIX (coleção particular S. João do Estoril).

Pág. 40
Convento de Santos-o-Novo. Capela de Nossa Senhora da Encarnação. *Primavera*. Oficina de Lisboa; c. 1710.

Pág. 41
Convento de Santos-o-Novo. Capela de Santo Cristo. *Baptismo de Cristo* (pormenor). Oficina de Lisboa; c. 1720.

Pág. 42
Convento de Santos-o-Novo. Portal da Capela de Santa Isabel. Oficina de Lisboa; c. 1730.

Pág. 56
Igreja da Madre Deus. *Putti com cesto de frutos*. Oficina de Lisboa. Séc. XVII (finais).

Pág. 57
Museu Nacional do Azulejo. *Grande Vista de Lisboa*. Pormenor do Terreiro do Paço. Gabriel del Barco (?). Oficina de Lisboa; c. 1700 (?).

Pág. 58
Palácio Pereira Forjaz. Sala. *Padrão arte nova*. Oficina de Lisboa. Séc. XIX (2.ª metade).

Pág. 72
Palácio Marquês de Olhão. Sala das Batalhas (sala de jantar). *Cena de preparação para Batalha com Bandeira da Restauração*. Oficina de Lisboa. Mestre P.M.P.; c. 1725.

Pág. 80
Palácio Marquês de Olhão. Sala das Quatro Estações. *Fonte de Vénus*. Oficina de Lisboa. Mestre Bartolomeu Antunes (?); c. 1725.

Pág. 81
Palácio Marquês de Olhão. Corredor. *Encontro de fidalgos e tempête em topiaria*. Oficina de Lisboa. Mestre P.M.P.; c. 1725.

Pág. 89
Quinta Leite de Sousa e Castro. Actual colégio particular. Padrão neoclássico. Ofina de Lisboa. Séc. XVIII (2.ª metade).

Pág. 90
Convento do Grilo. Escadaria. *Fonte da Vida - Fonte Sabedoria*. Oficina de Lisboa. Bartolomeu Antunes (?); c. 1740.

Pág. 91
Convento do Grilo. Escadaria. *Cena Marítima*. Oficina de Lisboa. Bartolomeu Antunes (?); c. 1740.

Pág. 92
Convento do Grilo. Portaria. *Porta do Céu*. Oficina de Lisboa. Bartolomeu Antunes (?); c. 1715.

Pág. 106
Palácio Lafões. Escadaria. Painel mitológico. *Diana e Corte de Ninfas no Banho*. Oficina de Lisboa. Gabriel del Barco; c. 1700.

Pág. 107
Palácio Lafões. Escadaria. Painel mitológico. *Diana e Corte de Ninfas no Banho*. Oficina de Lisboa. Gabriel del Barco; c. 1700.

Pág. 110
Palácio Lafões. Escadaria. Painel mitológico. *Cena de Caça com Diana*. Oficina de Lisboa. Gabriel del Barco; c. 1700.

Pág. 111
Palácio Lafões. Escadaria. Painel mitológico. *Cena de Caça com Diana*. Oficina de Lisboa. Gabriel del Barco; c. 1700.

Pág. 112
Pátio da Quintinha. Pavilhão Marialva. *Painel de brutesco*. Pormenor. Oficina de Lisboa. Séc. XVII (c. 1860?).

Pág. 113
Palácio da Mitra. Sala nobre. Painel decorativo com máscara, cestos de flores, volutas e folhagem. Bartolomeu Antunes-Nicolau de Freitas (?). Oficina de Lisboa; c. 1740.

Pág. 114
Palácio da Mitra. Escadaria nobre. Patamar. Balastrada com paisagem em transparência. Bartolomeu Antunes-Nicolau de Freitas (?). Oficina de Lisboa; c. 1740.

Pág. 120
Palácio da Mitra. Escadaria nobre. Lanço com degraus. Composição decorativa com pássaros e volutas. Bartolomeu Antunes-Nicolau de Freitas (?). Oficina de Lisboa; c. 1740.

Pág. 121
Palácio da Mitra. Escadaria nobre. *Alegoria à Água sobre balastrada* (pormenor). Bartolomeu Antunes-Nicolau de Freitas (?). Oficina de Lisboa; c. 1740.

Pág. 124
Palácio da Mitra. Sala. *Paisagem com figura*. Oficina de Lisboa; c. 1740.

Pág. 125
Palácio da Mitra. Sala nobre. Painel decorativo com máscara, pássaros afrontados, cesta de flores e volutas. Bartolomeu Antunes-Nicolau de Freitas (?). Oficina de Lisboa; c. 1740.

Pág. 130
Igreja de Marvila. Ilustração de *Cena do Cântico dos Cânticos* (pormenor). António Oliveira Bernardes. Oficina de Lisboa; c. 1700.

Pág. 131
Igreja de Marvila. Ilustração de *Cena do Cântico dos Cânticos* (pormenor). António Oliveira Bernardes. Oficina de Lisboa; c. 1700.

Pág. 136
Convento de Marvila. Torreão. *Albarrada*. Oficina de Lisboa; c. 1720.

Pág. 137
Convento de Marvila. Espaços conventuais (enfermarias). *Albarrada*. Oficina de Lisboa; c. 1720.

Pág. 138
Museu Nacional do Azulejo. *Esfera armilar*. Azulejo da coroa seca. Oficina sevilhana. Séc. XVI.





**CAMINHO
DO ORIENTE**

