

Arthur Valle
Camila Dazzi
Isabel Portella

Oitocentos

TOMO III

Intercâmbios Culturais entre Brasil e Portugal

2ª Edição

Rio de Janeiro
CEFET/RJ
2014



2014

Realização da Publicação

CEFET/RJ

UFRRJ

Museu da República/RJ

Organização

Arthur Valle

Camila Dazzi

Isabel Portella

Projeto Gráfico

Camila Dazzi

Revisão e Editoração

Smirna Cavalheiro/ComTexto

Editoras

CEFET/RJ

DezenoveVinte

Correio eletrônico

dezenovevinte@yahoo.com.br

Meio eletrônico

A presente publicação reúne os textos de comunicações apresentadas de forma mais sucinta no III Colóquio de Estudos sobre a Arte Brasileira do Século XIX. Os textos aqui contidos não refletem necessariamente a opinião ou a concordância dos organizadores, sendo o conteúdo e a veracidade dos mesmos de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, inclusive quanto aos direitos autorais de terceiros.

700
O39

Oitocentos - Tomo III : Intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal. 2ª.
Edição / Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Portella (organizadores).– Rio de
Janeiro: CEFET/RJ, 2014. Il.
600 p.

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-7068-010-5

1. Arte. 2. Arte – Brasil. 3. Arte – Portugal. 4. Arte – História. I. Valle,
Arthur. II. Dazzi, Camila. III. Portella, Isabel. IV. Título.

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-7068-010-5



9 788570 680105



15. Salas Pompeianas na Região de Lisboa, na Passagem do Século XVIII para o Século XIX.

Programas Iconográficos e Ideologias

Hélder Carita¹



Entre os finais do século XVIII e as primeiras décadas do século XIX assiste-se à emergência de um significativo conjunto de programas de pintura mural, distribuindo-se por paredes e tectos de salas de palácios e quintas de recreio da região de Lisboa, caracterizado pela adopção de modelos decorativos radicados num retorno a um formulário clássico.

Se numa produção mais corrente observamos uma mudança do gosto radicada num léxico decorativo de tradição mais francesa, afecta a uma influência do estilo Luís XVI, num pequeno, mas significativo, conjunto de casos evidencia-se a opção por uma linha mais arqueológica e erudita, radicada directamente nas decorações dos interiores das vilas de Herculano e Pompeia, determinando a sua denominação comum como *salas pompeianas*.

Numa tentativa de interpretação e estudo da produção pictórica das chamadas *salas pompeianas*, parece emergir uma ligação dos proprietários destas casas com as novas ideias iluministas e liberais que se expandiam, neste período, por toda a Europa e que de forma significativa se expressam nestes programas pictóricos. Na realidade, os finais do século XVIII são marcados pela circulação de ideias iluministas e liberais e estas salas parecem transcrever esse ambiente ideológico.

De salientar que esta produção pictórica, que se integra num movimento mais alargado da pintura decorativa, não mereceu, até hoje, um particular interesse da historiografia da arte, sendo relegada para uma situação secundária.

¹ Instituto de História da Arte-Universidade Nova de Lisboa.

Neste pequeno estudo pretendemos, assim, analisar três importantes casos de *salas pompeianas*, respectivamente a Sala Nova Arcádia do Palácio Pombeiro-Belas, a Sala Apolo do Palácio Ega e a Sala Juno do Palácio dos Marqueses de Fronteira. No nosso estudo intentamos não só cruzar a adopção de uma nova linha neoclássica com as ideologias emergentes na época, mas muito particularmente com as posturas culturais e ideológicas dos proprietários desses palácios.

Iluminismo e o retorno à simplicidade

Numa visão conjuntural, a introdução de uma linha estética neoclássica apresenta-se, em Portugal, como um processo complexo de avanços e permanências, onde se sobrepõem sensibilidades diversas. Cabe salientar que os valores do formulário pombalino foram em si mesmos uma espécie de introdução ao neoclássico. As referências clássicas do pombalino eram, no entanto, mais de inspiração tratadística que verdadeiramente uma nova actualização clássica, realizada na base de estudos arqueológicos e de publicações de carácter científico.

A subida a primeiro-ministro de Sebastião de Carvalho e Melo e a sua política de reformas vão ocasionar uma profunda alteração nas elites portuguesas. Paralelamente ao apoio a uma alta burguesia de grandes comerciantes, o Marquês inicia um afastamento da antiga grande aristocracia, de que o *Processo dos Távoras* é emblemático. Esta elite de grandes comerciantes e altos funcionários régios vai contribuir para uma abertura mental aos novos conceitos do Iluminismo – que propunham a valorização de um pensamento mais racional baseado nas ciências, com repercussões na produção artística e literária.

Nos seus propósitos fundamentais o Neoclassicismo propunha um retorno à simplicidade e perfeição do primeiro Classicismo, opondo-se ao polimorfismo e arrebatamentos plásticos do Barroco.

No campo literário, a criação da Arcádia Lusitana, fundada em Março de 1756, revela-se como um dos primeiros movimentos de particular importância, assumindo os seus escritores nomes de velhos pastores da Grécia. Neste sentido, estes escritores e intelectuais pretendiam regressar à Natureza e estavam dispostos a levar a arte literária a uma correspondente simplicidade de expressão. De forma

significativa o seu emblema era um lírio branco e usavam como divisa a frase latina *inutilia truncat*, corta o inútil.

Esta renovação faz-se acompanhar duma severa disciplina estética e de um purismo que procura libertar a língua de termos estranhos, restituindo-lhe uma sobriedade castiça e o rigor do sentido. A clareza que fora desprezada pelo Barroco era reposta, assim como a busca da harmonia entre a razão e o sentimento, tendo como inspiração a paisagem campestre, considerada ideal para a realização do amor (*locus amenus*).

Com o avançar do século XVIII e do período Mariano, o Iluminismo sofre uma acentuação com os fisiocratas representados na Real Academia das Ciências, fundada por D. João Carlos de Bragança, duque de Lafões, no ano de 1790. Nesta empresa, D. João Carlos é auxiliado pelas figuras de José Francisco Correia da Serra (1750-1823), mais conhecido por Abade Correia da Serra e por Domingos Vandelli (1735-1816).

Na pintura, as temáticas e referências religiosas de tradição católica diluem-se, sendo substituídas por temáticas mitológicas, cujo significado propunha novos aspectos moralizantes para a sociedade. Como na literatura, a grande mestra é a Natureza, que deveria ser imitada como o fizeram os Antigos. Tudo isto deveria ser orientado por critérios de razão e de verdade.

Os salões e as novas vivências da casa

Numa perspectiva alargada, as salas pompeianas tendem a enquadrar-se num universo de ideias iluministas que, repercutindo-se na vida quotidiana, promovem um novo entendimento do papel da casa nas relações sociais.

De forma progressiva, e a partir de Lisboa e da corte, a casa senhorial abre-se a uma convivência com o exterior e a sociedade; ao mesmo tempo, presencia-se nos interiores ao nascer de uma nova sociabilidade entre os elementos familiares. Decisivo é a introdução de um espaço fixo de casa de jantar, com importantes implicações no quotidiano da casa e no seu programa distributivo². Por outro lado,

² Para o quotidiano e alimentação, consultar a vasta obra de Isabel Drumond BRAGA, de que destacamos para o séc. XVIII: **Cultura, Religião e Quotidiano – Portugal (século XVIII)**. Lisboa: Hugin, 2005.

multiplicam-se pequenos espaços de quotidiano como gabinete, toucador e casa de labor que, em oposição às grandes salas do século XVII, permitem agora uma vivência mais descontraída e requintada. Embora de maneira restrita, a casa abre-se à sociedade, não só em momentos de excepção como casamentos ou grandes festividades, como de forma mais quotidiana, determinando maior atenção à decoração permanente com consequências directas na ornamentação de paredes e tectos. A ostentação e aparato cedem, por sua vez, a novos valores de requinte e sofisticação. Este intimismo e sofisticação tomam a sua expressão ao apontarem para uma progressiva valorização dos pequenos espaços de quotidiano, que adquirem uma forte presença pelo requinte da sua decoração e do seu equipamento móvel.

Nesta nova urbanidade cruza-se a propagação do consumo de chá, café e chocolate, apoiando a diversificação dos encontros sociais³. É o período de encomenda de serviços de porcelana de Companhia das Índias. Divulgam-se igualmente os talheres de prata e objectos de apoio às refeições, castiçais, salvas de prata, que passam a decorar aparadores e tremós, em programas decorativos que tendem a tomar um carácter mais permanente.

Num contexto cultural mais restrito, as ditas *salas pompeianas* parecem relacionar-se, na linha dos famosos *salons*, com uma nova convivialidade de saraus e encontros, onde o papel das mulheres começa a despontar em figuras como são os casos de Teresa de Mello Breyner, 4^a condessa de Vimieiro⁴ ou a marquesa de Alorna e as suas filhas.

Digno de nota, essas salas aparecem muitas vezes autonomizadas no conjunto dos interiores das casas surgindo como um *lugar* particular, sem ligação com os antigos salões. É assim que no conjunto dos interiores do Palácio Fronteira, aos antigos salões decorados de azulejos ou em elaborados estuques, vemos surgir uma nova sala e apenas uma como um novo espaço vocacionado para certo convívio e troca de ideias.

³ Sobre a divulgação do uso do chá, café e chocolate ver: MARQUES, Maria da Luz Paula. Tipologias. In: **As bebidas exóticas e as artes decorativas o chá, o café e o chocolate**. Porto: Câmara Municipal do Porto, 2002, p. 43-45.

⁴ VÁSQUES, Raquel Bello. **Uma certa ambição de Glória, trajectória, redes e estratégias de Teresa de Mello Breyner nos campos de poder em Portugal (1770-1798)**. Tese (Doutoramento). Universidade de Santiago de Compostela, 2005.

A pintura mural, em Portugal, entre o tardo-pombalino e o neoclássico

Uma aproximação ao estudo das salas pompeianas, produzidas em Lisboa nos finais do século XVIII, requer, embora de forma abreviada, uma passagem pelos pintores de ornato que, a partir de uma linguagem tardo-barroca, vão estabelecendo uma transição para uma gramática e um léxico neoclássico. Recorrendo, sobretudo, às *Memórias* de Cyrillo, podemos referir estes pintores com maior incidência na pintura decorativa: Simão Caetano Nunes, Gaspar José Raposo, Jerónimo de Barros Ferreira, Francisco de Figueiredo ou José António Narciso.

Neste conjunto, Simão Caetano Nunes parece destacar-se como pintor de tectos em quadratura e perspectiva arquitectónica, na grande tradição joanina iniciada por Bacarelli. A sua principal actividade será, porém, a cenografia, trabalhando em vários teatros lisboetas. Para além do seu trabalho cenográfico, Cyrillo informa-nos que “pintou muitos tectos, e outras cousas na quinta de Devisme em Benfica⁵, e na de La Rocha em Cintra”. A quinta mandada construir por Gerard Devisme, em São Domingos de Benfica (pelos anos 70), cujo projecto é de Inácio de Oliveira Bernardes, constitui um dos primeiros projectos de arquitectura doméstica de inspiração neoclássica [**Figura 15.1**]. Quanto à quinta de La Rocha, em Colares, foi visitada por Beckford, em 22 de Julho de 1787⁶, mas a sua atenção concentrou-se na descrição dos jardins. Salvo alguns detalhes, as grandes obras efectuadas nestas duas quintas dificultam uma apreciação da intervenção de Simão Caetano Nunes. Para o conhecimento das características pictóricas deste artista, encontra-se o tecto da Sacristia da Encarnação realizado em 1781, e que Suzana Flores estudou recentemente⁷. Simão Caetano Nunes participou ainda como professor na Academia de S. José, e “deo nella lições públicas de Geometria, e Perspectiva. Os seus discípulos forão Joaquim dos Santos de Araújo, Manoel da Costa, Gaspar José Raposo, Simão Caetano da Cunha”⁸.

⁵ FRANÇA, José-Augusto. **A arte em Portugal no século XIX**. 3. ed. Lisboa: Bertrand, 1990, p. 175.

⁶ BECKFORD, William. **Diário de William Beckford em Portugal e Espanha**. 2. ed. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1983, p. 95.

⁷ FLORES, Suzana. “Os Tectos Barrocos e Neoclássico da Igreja de Nossa Senhora da Encarnação em Lisboa”. **Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa**, n. 4, p. 293-310, 2005.

⁸ MACHADO, Cyrillo Volkmar. **Collecção de Memórias**, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922, p. 161.

Da carreira artística de Jerónimo de Barros Ferreira (1750-...), destacamos as pinturas da capela-mor da igreja dos Mártires. Por Cyrillo, temos notícia que trabalhou para a alta aristocracia realizando “o tecto da Casa de jantar do Palácio dos Marqueses de Marialva”, que pensamos tratar-se não do palácio do Loreto que ruiu em grande parte no terramoto, mas da Quinta da Praia em Belém, oferecida por D. José I. Cyrillo refere ainda as pinturas das salas do Palácio à Cruz de Pau de D. Miguel Pereira Forjas e uma sala do Palácio do Marquês de Niza a Xabregas (antigo palácio dos condes de Unhão). Infelizmente, a Quinta da Praia foi demolida e tanto o Palácio dos Forjaz como o dos Niza foram radicalmente transformados, ao longo dos séculos XIX e XX, facto que nos dificulta a avaliação deste pintor no domínio da arquitectura palaciana.

Sobre Gaspar José Raposo há a destacar que pintou, em 1784, alguns tectos no Palácio de Jacinto Fernandes Bandeira, mais tarde Visconde de Porto Côvo. Cabe salientar que, numa análise detalhada às diferentes salas deste palácio, as pinturas apresentam uma grande diversidade de partidos estéticos que sugerem a participação de várias oficinas.

Entre esses pintores destacamos, ainda, Francisco de Figueiredo pelo facto de ter assinado um conjunto de pinturas a fresco na Quinta dos Ciprestes em Setúbal. Esta quinta encontra-se hoje em avançada ruína, mas as pinturas em sanguínea de uma sala acusam uma clara influência de Pillement, desdobrando-se numa sequência de paisagens bucólicas com fontes e ruínas. Em Lisboa este autor pinta os tectos da igreja das Chagas, assinados em 1770. Contrariamente à Quinta dos Ciprestes, as pinturas da Igreja das Chagas aproximam-se das estéticas do tardo-barroco que encontramos na generalidade das igrejas pombalinas.

No seu conjunto são as pinturas decorativas distribuídas por tectos de naves, capelas-mores e sacristias de igrejas que constituem o património mais significativo destes pintores. Da análise destes casos observamos uma forte herança da pintura barroca em quadratura, que tendia a perdurar-se em composições pictóricas enquadradas por fortes elementos arquitectónicos que se desdobram em molduras, mísulas, frontões, nichos, cartelas interligadas por grinaldas e concheados.

Com os finais do século XVIII as estruturas tornam-se mais leves e os elementos arquitectónicos mais clássicos e lineares, acusando uma aproximação ao

classicismo mais por uma via de tradição renascentista e clássica que por adopção de temáticas mais próximas dos estudos científicos e arqueológicas que se desenvolvem no ambiente cultural e artístico do Iluminismo.

Neste contexto enquadra-se a obra do pintor António Monteiro da Cruz que veremos ocupar-se da Sala de Apolo no Palácio da Ega. Segundo Cyrillo, António Monteiro estudou na escola de Simão Caetano Nunes (pintor de tectos em quadratura e perspectiva arquitectónica, de que é conhecido a pintura do tecto da Sacristia da Igreja da Encarnação), como Manuel da Costa André Monteiro, escrevendo: “além de ornamentos, e quadraturas, também pinta paizagens, gados, caças, e outros objectos curiosos, com muita acceitação do Publico, e presentemente está feito Mestre das Obras Públicas..”⁹.

Deste gosto de tratamento decorativo são os magníficos tectos do Palácio de Santos, que Pedro Alexandrino pinta, coadjuvado por Francisco Pães, entre os anos de 1804 e 1805¹⁰. Se Pedro Alexandrino se ocupa das composições-pinturas de temas mitológicos, a documentação da Casa Abrantes regista um conjunto de pagamentos a pintores de ornato onde encontramos André Monteiro a pintar em parceria com outros artistas menos conhecidos: Pedro António, André José, João Tomás e Eusébio Lopes.

Na transição entre o tardo-rococó e o neoclassicismo não podemos deixar de referir a influência que Jean Pillement (1728-1808) terá exercido ao longo das suas duas estadias no nosso País¹¹. Estudos recentes sobre este pintor têm salientado, através da pesquisa do percurso artístico em diversos cortes europeias¹², que Pillement, é, sobretudo, um pintor de cavalete sendo a sua obra de pintura mural muito pontual.

Pela sua rara qualidade pictórica serão deste pintor as salas de jantar e de fumo da Quinta de São Sebastião, em Sintra, evidenciando um gosto pelas

⁹ MACHADO, Cyrillo Volkmar. *Collecção de memórias*, op. cit., p. 162.

¹⁰ SAMOYAUULT, Jean-Pierre. *O palácio de Santos*. Paris: Editions Internacionales du Patrimoine, 2011, p. 36.

¹¹ Sobre a obra deste pintor, consultar os textos do catálogo da exposição: **Jean Pillement e o Paisagismo em Portugal no século XVIII, 1725-1808**. Lisboa: Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, 1996.

¹² ARAÚJO, Agostinho. Jean Pillement plenipotenciário da arte francesa junto de várias cortes europeias. In: **Jean Pillement 1728-1808 e o paisagismo em Portugal no século XVIII**. Lisboa: FRESS, 1996, p.42-83.

paisagens campestres e um léxico decorativo de inspiração Luís XVI adquirido na sua experiência em *Versailles* e no *Petit Trianon*, onde o autor trabalha como pintor de Maria Antonieta.

Salvo a sua participação em Queluz e na Quinta de São Sebastião, em Sintra pouco mais pode ser atribuído documentalmente ao pintor lionês. As pinturas do Palácio de Seteais não podem ser deste pintor, pois o palácio é construído entre 1783-1787, numa época em que Pillement já se tinha retirado para França (1780). Uma das salas, com cenas campestres distribuídas pelas paredes com mascaradas e *chinoiserie*, evidenciam uma clara influência deste artista nos pintores portugueses da época.

Dos pintores influenciados por Pillement podemos referir Manuel da Costa e seu irmão Joaquim. Sobre Manuel da Costa, Cyrillo escreve nas suas *Memórias*: “pouco tempo depois fez os tectos de Domingos Mendes, aonde mudou a paleta, segundo o sistema de Pillement, isto he usando geralmente dos escuros cinzentos em todas as cores, e até nas flores, cousa que lhe tirava a transparência, e o agrado. Quanto a Joaquim da Costa, o autor refere que: estudou com elle (Manuel da Costa) 8 ou 9 annos, (teve também lições de Pillement), começou a ser seu ajudante nos tectos de Domingos Mendes”.

Infelizmente, encontramos poucas referências documentais sobre o percurso de Joaquim da Costa para podermos avaliar das suas competências. Em oposição, a obra e o percurso de Manuel da Costa encontram-se muito mais documentados, cruzando influências de Pillement e de um gosto francês afecto ao estilo Luís XVI.

Como veremos no decorrer do nosso texto, as salas pompeianas parecem afastar-se de uma linha, mais vinculada a uma tradição francesa e a um gosto Luís XVI, encabeçada por Manoel da Costa, aproximando-se, por outro lado, de uma vertente mais historicista e arqueológica centrada na obra de André Monteiro da Cruz e de João Tomas da Fonseca.

A Sala da Nova Arcádia do Palácio Pombeiro-Belas

No contexto de salas que nos propomos estudar, a Sala Pompeiana do Palácio Pombeiro parece destacar-se como o primeiro caso conhecido em Lisboa

deste fenómeno. O palácio tinha sido mandado construir em 1702¹³, por Dona Luísa Ponces de Leão casada com o conde de Pombeiro e acafata da rainha D. Catarina de Bragança. Pelo terramoto o palácio terá sofrido graves danos pelo que levou grandes obras na década de oitenta, efectuadas pelo D. José Luís Vasconcellos e Sousa, embaixador em Londres, 6º conde de Pombeiro por casamento com D. Maria Rita de Castelo Branco e mais tarde 1º Marquês de Belas, em 1801.

Figura de elevada cultura, D. José Luís era formado em cânones, com o título de bacharel outorgado pela Universidade de Coimbra. Sendo muito dedicado à literatura, e entusiasta da poesia, D. José Luís traduziu do francês o poema épico *Henrique IV* e a *Henriada*, de Voltaire.

É neste contexto que, ainda como conde de Pombeiro, D. José Luís funda, em 1790, a Nova Arcádia chamada inicialmente de Academia de Belas-Artes. Domingos Caldas Barbosa, poeta e protegido do Conde, assumia a direcção da Academia sendo principais membros: Belchior Manuel Curvo Semedo, Joaquim Severino Ferraz de Campos e Francisco Joaquim Bingre. A esses membros juntou-se o padre José Agostinho de Macedo que trouxe, por sua vez, o seu amigo Bocage (que assume o nome de *Elmano*).

Nos seus objectivos, esta Academia de oratória e poesia pretendia, sob a forma de tertúlias – com carácter algo mundano – defender os princípios da Arcádia Lusitana, entre os quais se destacava a oposição à exuberância do estilo barroco, o retorno à simplicidade, ao estilo bucólico e à imitação da tradição normativa dos greco-latinos.

Os desentendimentos pessoais entre poetas, sobretudo entre Bocage e José Agostinho de Macedo, condenaram a Nova Arcádia a uma vida curta – será encerrada em 1794, deixando apenas uma obra publicada, o *Almanaque das Musas*.

Tendo a Nova Arcádia como sede o palácio Pombeiro, D. José Luís promove a decoração de uma das salas para lugar de encontro dos seus sócios que se reuniam às quartas-feiras, com um copioso almoço.

A autoria das pinturas da Sala da Nova Arcádia pode atribuir-se a Cyrillo Volkmar Machado, a partir das suas *Memórias*, em que o autor menciona concretamente: “Nos tectos do palácio da Senhora Marquesa de Bellas pinteí o

¹³ O pedido para a construção do palácio encontra-se Arquivo Municipal de Lisboa: AML, **Livro de Cordeamentos 1700-1705**, s.n.

valor Português, a Idade de Ouro, o Triunfo das Artes e tantos outros objectos, que serão elegantemente descriptos pelo Padre Caldas”¹⁴. A responsabilidade de Cyrillo quanto ao programa decorativo que se espraia pelas paredes e tectos não é clara sendo, a nosso entender, da responsabilidade de outra equipa, como vemos referido frequentemente noutras obras.

No seu texto sobre o Palácio Pombeiro¹⁵, Norberto de Araújo atribui as pinturas da Sala ao artista João Tomás da Fonseca escrevendo: “e parece que o próprio artista residiu no palácio, talvez no tempo das obras”. Norberto de Araújo refere ter consultado documentos do Arquivo dos Condes da Figueira “onde ficaram muitos dos papéis e documentos referentes aos Pombeiro-Belas”¹⁶, o que confere certa autoridade à presença de João Tomás da Fonseca. Pelas duas referências, podemos colocar a hipótese de Cyrillo se ter ocupado das grandes composições e João Tomas da Fonseca da pintura de ornato. Cabe salientar que Cyrillo, nas suas Memórias, refere ter feito pinturas para vários palácios como o de Domingos Mendes (o Manteigueiro), o Palácio Visconde de Porto Covo, Palácio Quintela, Devisme, referindo em outros momentos do seu texto a participação de pintores de ornato nestes mesmos palácios.

Numa perspectiva geral do programa decorativo, a sala desenvolve-se num conjunto de pinturas de grotescos de raiz clássica e inspiração greco-romana que se distribuem por paredes, sanca e tecto [**Figura 15.2**]. O centro do tecto é marcado pela presença de uma grande composição pictórica de tradição alegórica-mitológica destacando-se ao meio o tema do *Valor Português* [**Figura 15.3**]¹⁷. No rigoroso centro geométrico do quadro situa-se a figura de rei D. Manuel I, acompanhado pelo Papa Leão X e um conjunto de reis e rainhas europeus, respectivamente: Catarina II da Rússia, Maria Teresa da Áustria, Frederico II da Prússia e Francisco I da França.

De forma particularmente interessante, em reservas nas oito bandeiras das portas, forma-se uma galeria de retratos de personagens ilustres da história europeia

¹⁴ Cyrillo se refere à Marquesa de Bellas, que, na realidade, era a proprietária do palácio, herdado de seus antepassados, os condes de Pombeiro.

¹⁵ ARAÚJO, Norberto. O Palácio Pombeiro. In: **Inventário de Lisboa**. Fascículo 9. Lisboa: C.M.L., 1952, p. 38-42.

¹⁶ Ibidem, p. 40.

¹⁷ A análise iconográfica desta composição foi feita em detalhe por Sofia Ferreira Braga no seu trabalho “Pintura Mural Neoclássica em Lisboa” a que fizemos referência anteriormente.

e portuguesa e que de certa maneira marcaram as suas épocas. Desta galeria podemos reconhecer, através da comparação com gravuras, a presença de Arquimedes e Alexandre o Grande, para o Período Clássico, Miguel Ângelo, Rafael, Galileu e Camões, para o Renascimento, e Vieira Lusitano e Voltaire para a Época das Luzes [Figura 15.4].

Se de um ponto de vista ideológico a maioria das personagens não coloca problemas, já a presença de Voltaire elevada à figura paradigmática da História Universal confere a esta galeria e a todo o programa pictórico da sala um particular significado. Em 1790, Voltaire era, ainda em Portugal, uma personagem controversa pelas suas radicais posições contra a Igreja e o Antigo Regime.

Numa análise aos conteúdos ideológicos do programa pictórico desta sala podemos concluir uma clara valorização das ideias Iluministas e liberais, que se associam num quadro estético com a adopção de um classicismo de carácter mais erudito e arqueológico, entendido como um retorno a uma Idade de Ouro de livre pensamento e valorização das capacidades do indivíduo.

A Sala de Apolo do Palácio Ega

Se a criação da sala da Nova Arcádia do palácio Pombeiro se liga com ideias Iluministas, a sala das Colunas ou de Apolo do palácio Ega [Figura 15.5] entrecruza-se com as ideias liberais assumidas pelo conde da Ega e sua mulher D. Juliana, cujo apoio à presença de Junot e das tropas francesas em Portugal ficou histórico.

Descendente de uma ilustre família de altos funcionários e vice-reis, o 2º conde da Ega, Aires de Saldanha Albuquerque, assume altos cargos régios sendo Deputado da Junta dos Três Estados, Inspector-Geral dos Provimientos do Exército e embaixador de Portugal junto à corte de Madrid, em 1806. Nas suas ideias liberais integra-se o seu casamento, em 1795, com D. Juliana Luisa Maria Carolina Sofia de Oyenhausen e Almeida, condessa de Oyenhausen-Graven, filha de Carlos Augusto (Oyenhausen) e da famosa Leonor de Almeida Portugal, 4ª Marquesa da Alorna, conhecida no seu tempo e no mundo literário por *Alcipe*.

O Conde da Ega será a figura da elite portuguesa a apoiar a ocupação francesa, tendo sido a sua casa e a famosa Sala de Apolo palco de grandes festas em honra de Junot, como descreve o Marquês da Fronteira nas suas *Memórias*:

*A famosa sala das colunas, conhecida por uma das mais bellas dos arredores da capital, ornada de belos espelhos, bem iluminada e guarnecida de grande numero de senhoras portuguesas e francesas em grande toilette e de inúmeros officiais de diferentes nações com brilhantes uniformes, tornavam aquelles bailes esplêndidos e magníficos.*¹⁸

O apoio do Conde da Ega à presença francesa irá determinar a partida da família para França, acompanhando as tropas de Junot, tendo o conde recebido do imperador uma pensão de 60.000 francos anuais, a qual gozou até à queda de Napoleão. Em 1811, o conde da Ega é condenado em Portugal à morte de garrote. Esta sentença nunca se executou, e por outra, datada de 18 de Janeiro de 1823, é absolvido, voltando posteriormente à pátria.

Não sendo conhecida a data de execução das pinturas da famosa Sala das Colunas ou de Apolo, pensamos que terão sido realizadas a quando do seu casamento, em 1796. Esta sala emerge como um espaço autonomizado num conjunto de salões de um palácio que recuava ao século XVI. Inicialmente designado por Quinta de António Saldanha, a casa ganha nova configuração com Aires de Saldanha, 17º Vice-Rei da Índia (1542-1605), passando a ser conhecida como uma das mais grandiosas quintas da região de Lisboa. O palácio volta a receber grandes obras, nos inícios do século XVIII, com João de Saldanha. Será deste período que a Sala ganha a sua estrutura interior, como atesta um conjunto de painéis de azulejos holandeses dos inícios do século XVIII que permaneceu após a reforma efectuada nos finais desse século.

A autoria das pinturas é conhecida através de um documento em que António Monteiro da Cruz faz um pedido para ser afastado do cargo de Major do 3º batalhão da Legião Nacional do Loreto. No texto da certidão, António Monteiro da Cruz afirma-se “pintor de architectura”. Nas razões para a sua saída o autor afirmava: “pois estava incumbido de Obras particulares; e igualmente na decoração

¹⁸ FRONTEIRA, Marquês de. **Memórias do Marquês de Fronteira e da Alorna D. José Trazimundo Mascarenhas Barreto ditadas por ele próprio em 1861**, rev. e coord. por Ernesto de Campos de Andrada. Coimbra: Impr. da Universidade, 1928-1932, p. 44-45.

das Pinturas das salas do Palácio do Pateo do Saldanha pello Ill.mo Intendente das Obras Públicas”¹⁹.

Em face do programa pictórico do Palácio de Santos, a Sala das Colunas ou de Apolo revela maior unidade e consistência estética ao abandonar as grandes composições pictóricas de gosto alegórico, de tradição setecentista, que observamos em outros casos da época. Todo o programa pictórico se desenvolve num complexo léxico decorativo, executado a têmpera sobre estuque, compartimentado por pilastras, molduras, frisos e medalhões, entrosados com figuras mitológicas, faunos, esfinges aladas, finas grinaldas, pássaros, carrancas, camafeus e elementos vegetalistas.

O espaço adquire dimensão monumental no tecto recurvado em oval com doze tramos no prolongamento das colunas, com ornatos e medalhões, destacando-se quatro medalhões centrais com cenas mitológicas, onde se reconhece o Rapto da Europa ou Afrodite recolhida nos oceanos.

No desenho e composição dos ornatos verificamos uma clara influência das gravuras de Giovanni Volpato (1735-1803), incluídas nos seus três volumes sobre as *loggias* do Vaticano [**Figura 15.6**], podendo ainda detectar-se influências das estampas de Gaetano Savorelli e Pietro Camparesi²⁰. Para além destas influências, é na qualidade pictórica e requinte de toda a composição que André Monteiro da Cruz revela as suas notáveis capacidades artísticas, que fazem desta sala uma das mais bem conseguidas obras de pintura de ornato deste período.

A sala de Juno do Palácio dos Marqueses da Fronteira

Sem a mesma escala e exuberância da sala da Nova Arcádia ou da de Apolo do Palácio Ega, a Sala de Juno do Palácio dos Marqueses de Fronteira, em São Domingos de Benfica [**Figura 15.7**], parece filiar-se num mesmo ambiente ideológico de raiz iluminista e liberal, comum os membros destas três grandes casas. Na realidade, D. João José, 6º Marquês da Fronteira casa, em 1799, com D.

¹⁹ LIMA, Henrique de Campos Ferreira. “Alguns Artistas Portugueses e estrangeiros no Arquivo Histórico Militar”. Separata da revista **O Arqueólogo Português**, Lisboa, p. 11, 1935.

²⁰ Sofia Braga, no seu livro sobre *Pintura Mural Neoclássica em Lisboa*, cit. supra, p. 124, faz referência à existência de um conjunto de estampas destes autores no Gabinete de Estampas do Museu Nacional de Arte Antiga.

Leonor Benedita de Oyenhausen de Almeida, filha da famosa *Alcipe*, 5ª Marquesa de Alorna, e irmã da condessa da Ega.

Pelo lado dos Pombeiro-Belas, D. João José era sobrinho dos Marquês de Belas, sendo D. Maria Rita, Marquesa de Belas, personagem assídua no Palácio Fronteira, facto salientado nas *Memórias* de D. José Trazimundo onde, ao referir as intervenções ocorridas no palácio por altura do casamento de seus pais que ali teve lugar a 10 de Novembro de 1799, escreve: “Benfica (o palácio Fronteira) tinha sido decorado e mobilado para o casamento de meu Pae, debaixo das vistas de nossa Tia, a Marquesa de Bellas, a qual gozava da reputação de ter bom gosto e elegância”²¹.

Quando D. Leonor se instala em Benfica vem acompanhada de suas irmãs, passando os salões e jardins do Palácio Fronteira a ser palco de festas e encontros cujo ambiente ideológico não terá agradado nada a Pina Manique. Recorrendo uma vez mais às *Memórias* de D. José Trazimundo, o autor escreve: “nestas reuniões, que tanto cuidado davão à policia, tratava-se menos de política e mais de literatura e artes, passavam-se ellas em improvisos e em música, artes em que minha mãe e Tias eram eximias”²² (em 1804 a marquesa de Alorna é expulsa de Portugal).

A Sala Pompeiana do Palácio Fronteira nasce assim num clima cultural e artístico afecto às novas ideias iluministas e liberais; a importância que o elemento feminino adquire nesta casa acaba por conferir a esta sala um significado de *salon* e de lugar de excelência para encontros e debate de ideias. Digno de nota, o Palácio dos Marquês de Fronteira era provido, desde a sua construção no século XVII, de um vasto conjunto de salões de grande aparato actualizados por obras efectuadas após o terramoto, com um notável programa de estuques decorativos. Mas a sala Juno nasce mais por um fenómeno de gosto e de actualização estética.

Neste sentido o programa pictórico da sala é particularmente significativo ao colocar a deusa Juno como figura principal, recortando-se ao centro do tecto num medalhão oval [**Figura 15.8**]. Com os seus atributos, Juno apresenta-se com um diadema oferecido por seu marido e dois pavões que recordam uma das

²¹ FRONTEIRA, Marquês de. **Memórias do Marquês de Fronteira e da Alorna D. José Trazimundo Mascarenhas Barreto ditadas por ele próprio em 1861**, rev. e coord. por Ernesto de Campos de Andrada. Coimbra: Impr. da Universidade, 1928-1932.

²² *Ibidem*, p. 15.

narrativas da sua vida na luta contra as amantes de seu marido²³. Juno é acompanhada pela sua mensageira Íris.

Na tradição romana, segundo Jean Beaujeu, “Juno é a deusa da fecundidade e deusa-rainha, preside aos casamentos e aos partos... simboliza também o princípio feminino, na sua jovem maturidade, em pleno vigor, soberano, combativo e fecundo”²⁴.

É sem dúvida a partir desta representação, colocada no centro da sala e do tecto, que podemos de forma concludente não só atribuir o programa decorativo desta sala a obras realizadas para o casamento de D. João José, 6º Marquês, com D. Leonor Benedita de Oyenhausen, como confirmar um claro espírito de apologia ao elemento feminino.

A acentuar o carácter feminino do programa decorativo da sala, oito medalhões circulares distribuem-se na zona das bandeiras das portas e janelas, com cenas de meninos brincando, alusão, em nosso entender, há certa apologia à harmonia e às artes. Numa das cenas, dois meninos nas suas brincadeiras, um segura uma paleta de cores e o outro pincéis, numa clara alusão à Pintura.

Contrariamente à Sala da Nova Arcádia ou à Sala de Apolo, toda a atmosfera decorativa da sala de Juno respira um sentido feminino que como vimos anteriormente marcou a vida do Palácio Fronteira, na época das irmãs Oyenhausen e de sua famosa mãe *Alcipe*.

No estado actual dos nossos conhecimentos sobre a pintura decorativa dos finais do século XVIII, pensamos ser prematura a atribuição deste programa a um pintor da época. Os arquivos da Casa Fronteira não possuem documentos que nos permitam atribuir o programa pictórico a um artista. Não podemos de deixar de referir que o medalhão central do tecto, figurando Juno com Íris, se enquadra, em termos de composição e traço, na produção de Cyrillo Volkmar Machado. Quanto à pintura de ornato, assemelha-se à obra de António José da Fonseca, sendo razoável que a marquesa de Belas tenha chamado estes pintores, que eram seus protegidos e tinham trabalhado no seu palácio aquando da realização da sala da Nova Arcádia.

²³ CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**. Lisboa: Teorema, 1994, p. 390.

²⁴ BEAUJEU, Jean; DEFRADES, J.; LE BONIEC, H. **Les grecs et les romains**. Paris, p. 232.

Conclusão

Através do estudo destes três casos, podemos confirmar um claro cruzamento entre a pintura mural neoclássica e as ideias iluministas e liberais que, circulando por toda a Europa, propunham uma renovação da sociedade. Neste sentido pudemos confirmar o papel que o elemento feminino começa a desempenhar na estrutura da sociedade, embora circunscrito às elites mais cultas. As mulheres do conde de Pombeiro, de Ega ou ainda do Marquês da Fronteira, adquirem uma nova posição, evidenciando-se neste grupo a figura de Marquesa de Alorna. Tradutora de Lamartine, Pope, Ossian, Goldsmith e chamada por Alexandre Herculano a Madame de Staël portuguesa, cabe salientar que a Marquesa de Alorna é convidada oficialmente, em 1802, por D. Rodrigo de Sousa Coutinho para se pronunciar sobre *as qualidades das pinturas* do programa de pinturas a ser realizado no Palácio Real da Ajuda²⁵. Talvez pela primeira vez encontramos uma senhora a ser chamada para um cargo oficial atestando, por outro lado, não só as capacidades mas também o prestígio com que a famosa *Alcipe* se impunha na sociedade da época.

Se mais tarde e ao longo do século XIX, assistimos a uma repetição de programas neoclássicos mais como uma moda, as suas primeiras manifestações, nos finais do século XVIII, são, porém, impregnadas de um interessante e significativo sentido ideológico e estético, unindo-se, aqui, de forma coerente e complementar.

²⁵ VAZ, João de Morais. A Pintura mural da Ajuda (1802-1816): uma proposta de interpretação. *Tabardo*, n. 3, p. 315-316, 2006.



Figura 15.1 - Simão Caetano Nunes, Pormenor de pintura de ornato na Sala do Lanterna do Palácio Gerard Devisme, em São Domingos de Benfca, c.1770.



Figura 15.2 - Cyrillo Wolkmar Machado e José Manuel da Fonseca (atrib.), Vista geral da sala Nova Arcádia no Palácio Pombeiro-Belas, Lisboa. 1790.



Figura 15.3 - Cyrillo Wolkmar Machado, Medalhão central com tema o “Valor Lusitano”, na sala Nova Arcádia do Palácio Pombeiro-Belas, Lisboa, 1790.



Figura 15.4 - José Manuel da Fonseca (atrib.), Pormenor do retrato de Voltaire, na sala Nova Arcádia do Palácio Pombeiro-Belas, Lisboa, 1790.



Figura 15.5 - André Monteiro da Cruz, Vista geral da Sala de Apolo no Palácio Ega, Lisboa. c. 1795.



Figura 15.6 - André Monteiro da Cruz, Pormenor de figuras pompeianas em pilastra, na Sala de Apolo no Palácio Ega, Lisboa, c.1795.



Figura 15.7 - Cyrillo Wolkmar Machado e José Manuel da Fonseca (atrib.), Vista geral da Sala "Juno" do Palácio dos Marquesses da Fronteira, São Domingos de Benfica, Lisboa, 1799.



Figura 15.8 - Cyrillo Wolkmar Machado e José Manuel da Fonseca (atrib.), Pormenor de medalhão central com figura de "Juno". Palácio dos Marquesses da Fronteira, São Domingos de Benfica, Lisboa. 1799.