

Helena Cristina Afonso de Azevedo Osório

Ambientes Decorativos Românticos em Casas Nobres do Norte de Portugal



Porto

2007

Universidade Católica Portuguesa

Escola das Artes

Dissertação de Mestrado em Artes Decorativas

Ambientes Decorativos Românticos das Casas Nobres do Norte de Portugal

Expressões Oitocentistas e sua Permanência até ao século XX

Por

Helena Cristina Afonso de Azevedo Osório

Coordenador do Mestrado e Orientador da Dissertação:

Prof. Doutor Gonçalo de Vasconcelos e Sousa

Porto

2007

Aos meus pais e avós
Aos meus filhos Catarina e Afonso
À tia Bia

Sumário

Abreviaturas e siglas.....	5
Introdução.....	6
I. Panorama Político, Económico e Social. Contexto Cultural e Artístico de Portugal e Europa ao Tempo do Romantismo.....	12
I.1. Reflexão sobre o Romantismo.....	26
I. 2. O Norte português: Influências <i>brasileiras</i> e britânicas.....	35
II. Espaços e Soluções Decorativas do Romantismo Europeu e Português.....	42
II.1. Mudanças originadas pela obra do Palácio da Pena. O contributo de D. Fernando II.....	49
II.2. A predominante influência neoclássica e o Palácio da Ajuda.....	58
III. Conceito de Ambiente Decorativo Romântico e Soluções Adoptadas em Casas Nobres do Norte de Portugal.....	62
III.1. Casa de Villar de Allen, no Porto: coleccionismo cultivado.....	81
III.2. Casa do Visconde da Gândara, no Porto: um exemplo <i>brasileiro</i>	95
III.3. Casa do Carmo, em Guimarães: reminiscências régias.....	106
III.4. Paço de S. Cipriano, em Guimarães: regresso às origens.....	115
III.5. Casa de Sezim, em Guimarães: papel de Roquemont.....	127
III.6. Casa da Boavista, em Ponte da Barca: romântico inglês.....	135
IV. Ambientes Românticos do Norte: as divisões	
IV.1. Entradas, escadas e corredores.....	144
IV.2. Salas e salões (de visita e estar).....	153
IV.3. Salas de jantar, copas e cozinhas.....	162
IV.4. Quartos de dormir.....	169
IV.5. Casas de banho.....	177
IV.6. Varandas e recantos de jardim.....	183
V. Recursos Decorativos nos Ambientes Românticos do Norte	
V.1. Pintura decorativa e azulejos.....	188
V.2. Tecidos, sanefas e embaces.....	197
V.3. Estuques.....	208
V.4. Mobiliário.....	212
Conclusão.....	221

Fontes e Bibliografia.....	226
----------------------------	-----

APÊNDICE FOTOGRÁFICO

VI. Fotografia Organizada por Casas com Ambientes Românticos no Norte de Portugal

VI.1. Casa de Villar de Allen, no Porto.....	237
VI.2. Casa do Visconde da Gândara, no Porto.....	241
VI.3. Casa do Carmo, em Guimarães.....	247
VI.4. Paço de S. Cipriano, em Guimarães.....	249
VI.5. Casa de Sezim, em Guimarães.....	250
VI.6. Casa da Boavista, em Ponte da Barca.....	252
Índice de Figuras.....	255

Abreviaturas e Siglas

(...)	Palavra/s omitida/s numa transcrição
A.H.M.P.	Arquivo Histórico Municipal do Porto
Apud.	Dentro de
Arq.º	Arquitecto
B.E.S.	Banco Espírito Santo
C.	Cerca de
Cap.	Capítulo
Col.	Colecção
Coord.	Coordenação
C.R.E.R.E.	Centro de Restauro Estudo e Remodelação de Espaços
Doc.	Documento
Dr.	Doutor
Dra.	Doutora
Ed.	Edição
Eng.	Engenheiro
F.A.U.P.	Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto
Fot.	Fotografia
I.P.M.	Instituto Português de Museus
I.P.P.A.R.	Instituto Português do Património Arquitectónico
Lda.	Limitada
M.N.A.A.	Museu Nacional de Arte Antiga
M.N.S.R.	Museu Nacional de Soares dos Reis
Nº	Número
Ob. Cit.	Obra citada
Org.	Organização
P.	Página
Pp.	Páginas
Prof.	Professor
S.	São
S.d.	Sine data
S.l.	Sine loco
St.	Santo
Soc.	Sociedade
Ss.	Seguintes
Vd.	Vide
Vol.	Volume

Introdução

O século XIX português tem vindo a ser objecto de numerosos estudos, realizados a partir de meados do século XX, cobrindo vários sectores da sua história social, económica, política, cultural. Porém, nem todos os temas foram contemplados. Os ambientes decorativos onde todas as artes se harmonizam, integram-se neste quase esquecimento. Alguns ambientes do Romantismo por nós estudados chegaram intactos aos dias de hoje. Infelizmente, outros foram vítimas de partilhas entre herdeiros e da insustentável manutenção das grandes casas. Frisamos bem a reforma inevitável nos ambientes do século XIX porque a mudança de hábitos tornou imprescindíveis novos compartimentos temáticos e objectos multifacetados para os decorar. Contudo, o respeito pelos ambientes românticos não foi o esperado, até porque a fugaz evolução de gosto, aliada às contingências da sociedade de consumo, arrasou a sua autenticidade. O facto de serem revivalistas pôs em causa a antiguidade. Vamos procurar entendê-lo através dos ambientes românticos apresentados, pois terá chegado a altura de melhor olhar este «estilo novo» ainda considerado de *gosto duvidoso* e cuja inspiração proveio dos ambientes régios. No Norte, não faltam casas com ambientes característicos deste período. Pena que não se dê o valor da história a um Romantismo que se mantém vivo.

As artes oitocentistas vão buscar influências a todas as épocas recriando o passado mais remoto, com o saber artístico, sócio-cultural e já industrializado de então. É esta aprendizagem que nos interessa focar, na medida em que mudou o rumo do estar, viver e sentir a partir de um recuo feito até à Idade Média. Repensando a existência, retirando e acumulando saberes anteriores, o século XIX evoluiu como o resumo das artes e ciências com interpretação própria. Compreendemo-lo não apenas como a grande era das mudanças e invenções mas, quase isolado, à mercê dos olhares e especiais sentires de cada indivíduo inserido numa dada família e camada social. As actividades, riqueza e situação social do chefe das casas, bem como as relações entre os seus membros, influenciavam a estruturação, desestruturação ou reestruturação das famílias, ora reunindo, ora rejeitando membros conjugais ou parentela, e até mesmo criados. A região pode fazer a diferença e não por acaso nos debruçamos sobre ambientes de casas nobres do Norte de Portugal.

Parece-nos óbvio que a região acima do rio Douro, historicamente mais fechada e isolada na sua vida privada – sem esquecermos toda a zona duriense e Beira Alta –, tem melhor conservado valores e tradições ancestrais no seio das suas famílias nobres. Pela velocidade das modas, circulação de bens e famílias, adesão a estrangeiros e estrangeirismos, centralização do poder, Lisboa acabou por ser penalizada no que respeita a ambientes oitocentistas intactos. Resta-nos como referência a decoração do Palácio Nacional da Ajuda provavelmente, única no género pois até a decoração do Palácio das Tulherias foi destruída pela comuna de Paris em 1871¹. Sem esquecer o Palácio da Pena, considerado em 2007 uma das maravilhas de Portugal, o que atesta a popularidade actual destes ambientes. Em casas civis, os ambientes continuam abertos ao estudo não se distanciando do comportamento, gosto e viver de uma sociedade sensível ao mais variado tipo de manifestações artísticas.

As casas apresentadas distinguem-se entre rurais e urbanas sendo mistas, em alguns casos, na medida em que confirmamos que «*não há uma família urbana como não há uma família rural*»². As casas nobres de Guimarães têm algum destaque nesta nossa dissertação pois, inicialmente, pensamos debruçar-nos sobre ambientes vimaranenses em exclusivo. A abundância, originalidade e riqueza histórico-artística de exemplos a Norte do rio Douro fizeram alterar o nosso rumo, que se estendeu a outras localidades. Optamos por um critério geográfico na sua descrição partindo do Porto para o Alto Minho interior e litoral. Os ambientes da casa do Visconde da Gândara, fundada por *brasileiro* nobilitado, relacionam-se com os do Palacete Boaventura, no Porto, e Vila Beatriz na Póvoa de Lanhoso. O fluxo de gentes, entre o campo e a cidade, e mesmo entre outras cidades ou países, criou e fortaleceu redes de emigração dirigida que originou os *brasileiros* e o seu estilo florescente transferido para o norte português de onde provinham³ – o qual se afirmou em palácios ostentatórios revivalistas do período joanino como réplica daqueles que beneficiaram dos proventos do Brasil, não permanecendo mais do que três ou quatro gerações.

Os anos de 1835 e 1880 apresentam-se como datas limite do período romântico maior já atrás anunciado. Se os primeiros passos românticos foram dados em finais do

¹ Vd. FRANCO, Anísio – *Interiores Autênticos. L+Arte*. Lisboa, nº34 (Março 2007), p. 82.

² Vd. PEREIRA, Gaspar Martins – *Estruturas Familiares na Cidade do Porto em Meados do Século XIX, A Freguesia de Cedofeita*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1986, Dissertação de Mestrado, p. 146.

³ Vd. PEREIRA, Gaspar Martins – *Estruturas Familiares na Cidade do Porto em Meados do Século XIX, A Freguesia de Cedofeita*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1986, Dissertação de Mestrado, pp. 146-147.

século XVIII e, os derradeiros, se arrastaram até inícios do século XX, a sua idade madura jubilou durante cerca de 50 anos – o que nos parece ser um período significativo e digno de ser aprofundado. O ano de 1835 (ou 34, ou 36) marcou o termo imposto às obras da Ajuda com frustração do projecto neoclássico anterior e morte de Domingos Sequeira (1768-1837) que apresentava marcas de um último vestígio setecentista. Não por acaso, neste mesmo ano de 1835, se afirmaram as obras românticas resultantes da nova proposta do ensino oficial de Belas-Artes e do teatro nacional. Já o ano de 1880 (ou 79) representou a definitiva ruptura das estruturas pombalinas (e tradicionais) de Lisboa, com a chegada de Paris daqueles artistas que viriam a ser os fundadores nacionais da pintura naturalista. Foi pois com a derrocada dos Jerónimos imitados por Giuseppe Luigi Cinatti (1808-1879) – e com a morte deste – que se começou a dar por terminada a fase activa do Romantismo. A partir de então, entramos num período de reflexos artísticos que se foram prolongando no tempo até inícios do século XX e mesmo pelo século XX fora (se bem que tenham sido tantas vezes renegados).

A nossa dissertação serve de homenagem ao movimento romântico e de elogio àqueles que respeitam a sua memória, continuando a amar os ambientes destas casas, erigidas ou apenas intervencionadas em Oitocentos, que encontramos descritas nos romances e opiniões de escritores notáveis como Camilo Castelo Branco e Eça de Queirós. São eles que perpetuam os modos, gentes, vivências, preconceitos (e conceitos), aromas de tempos onde o passado nunca ficou perdido.

Considerando o tempo útil e o sem fim de exemplos para a realização da tarefa académica, fomos obrigados a limitar a investigação. A inconstância da vida – mais do que a vontade – fez com que deixássemos, em aberto, alguns capítulos deste estudo, matéria que fica disponível para outros investigadores. Partindo do geral, e de uma caracterização abrangente, destacamos seis dos exemplos que nos pareceram relevantes em termos de ambientes decorativos românticos em casas nobres susceptíveis de exercerem uma influência relevante na época. Num plano mais específico e estrito, estudamos ambientes de outras casas, dispersas pelo Norte português, aos quais fazemos referência no capítulo III da nossa dissertação. Acresce ao interesse destes espólios, característicos do acervo de famílias nobres (alguns dos quais já desmantelados), a descrição de bens, que nos transporta para a realidade das grandes casas da Nobreza da Corte fazendo apelo para uma nobreza em ascensão desde a segunda metade do século XVIII. Após a pesquisa de casas nobres, destacamos tanto ambientes preservados como recentemente desmantelados com partilhas.

Consideramos as casas de Villar de Allen e Visconde da Gândara (no Porto), Carmo, S. Cipriano e Sezim (em Guimarães) e Boavista (em Ponte da Barca), como exemplos a relevar. Villar de Allen, apesar de ter sido remodelada inicialmente por João Allen, foi seu filho, Alfredo Allen, 1º Visconde de Villar d' Allen, que a transformou no museu vivo de curiosidades ligadas à família e de *naturalia*, que se mantém. De todas as estudadas, Villar d'Allen é, porventura, uma das mais românticas na medida em que conserva todas as memórias e intervenções. A casa neoclássica erigida, no Porto Oriental, pelo 1º Visconde da Gândara apresentava já aquecimento central por meio de caldeiras num piso subterrâneo. A Casa do Carmo, ligada à família dos condes de Margaride, em Guimarães, e que recebeu os últimos reis de Portugal, encontra-se actualmente despida do seu recheio, que dispersou pela família. No mesmo concelho, Nicola Bigaglia (1841-1908) foi chamado a intervir em São Cipriano depois de projectar a casa que é hoje conhecida por Museu da Quinta de Santiago, em Leça da Palmeira. Ao medievalismo primitivo acrescentou estéticas decorativas e arquitectónicas já enraizadas num Romantismo maduro que influenciou as primeiras décadas do século XX.

Comparamo-la à Quinta de Pindela cuja casa sofreu um último restauro e alargamento, em 1885, operados pelo 2º Visconde de Pindella, amigo pessoal de João Santiago (senhor de S. Cipriano) e pai de D. Júlia do Carmo casada com um filho do 1º Conde de Margaride que remodelou a casa para receber as Majestades. Também em Guimarães, distinguimos a possível contribuição do gosto de Auguste Roquemont (1804-1852) no papel de parede dos salões da Casa de Sezim. Este artista passou grandes estadas na referida localidade, deixando a sua marca por várias habitações que visitava como amigo e filho bastardo de um príncipe alemão. Já os ambientes da Casa da Boavista, em Ponte da Barca, foram concebidos em finais do século XIX por Bento Malheiro Pereira Pita de Vasconcelos, 4º Visconde da Carreira. Apresentam gosto inglês, aparentado com Villar d'Allen, sendo uma sua característica a farta luz proveniente das amplas aberturas que permitem o convívio com a natureza. A inspiração proveio da Casa da Carreira, dos Távora de Viana do Castelo, actualmente sede da Câmara Municipal. As obras oitocentistas foram realizadas em simultâneo tendo os proprietários recorrido aos mesmos artífices.

Nesta nossa dissertação importa-nos focar, como um todo, as artes decorativas no domínio privado que circulavam dos interiores para os exteriores com alguns elementos que permaneciam de tempos passados. Foram elas produzidas em Portugal e,

primeiro, na Europa do século XIX, pois a realidade nacional é sempre um reflexo tardio das tendências europeias – se bem que, nesta época, muitos casos havia em que a moda ditada em Paris era logo seguida em Portugal. O expor bem, no sentido estético e na vontade de reter o olhar, não era significativo. O expor muito passou a ser um ideal – como acontece em Villar de Allen, onde se voltou a constituir um pequeno museu de peças íntimas e memórias vivas, em homenagem a João Allen.

Nos jardins, encontramos casas de fresco que se enquadram na arquitectura paisagística de formas ora geométricas ora pretensamente espontâneas. Salientamos os jardins labirínticos setecentistas do Paço de S. Cipriano, adaptados ao gosto romântico. A sua Casa de Manteiga é mesmo de arquitectura de raiz renascentista. Foi transportada para junto do tanque setecentista, com aranhões em forma de leão, em inícios do século XX. Nos próprios arbustos ou espécies arbóreas, se talham esconderijos semelhantes a grutas onde se serviam bebidas exóticas como chá, café e chocolate. Os jardins e mata de Villar de Allen, formados a partir de várias quintas, estão mais relacionados com o espírito romântico com percursos sinuosos, quase selvagens, pontuados por elementos arquitectónicos. Os jardins de Sezim ficam mais próximos deste ideal inglês onde as instalações da natureza, na natureza, beneficiavam de maior liberdade. De entre as espécies exóticas ressalvamos as cameleiras ou japoneiras trazidas para Portugal desde os Descobrimentos (primeiro da China, depois do Japão) que resultaram em espécies com nomes portugueses, como em Villar d’Allen.

Em termos dos arquivos existentes nas casas abordadas, deparamos com uma situação lacunosa. Não podemos afirmar que a documentação escasseie, pois a maior parte das casas estudadas tiveram a fortuna de se manterem no seio das mesmas famílias e de serem estimadas. No século XIX e inícios do século XX, havia uma real preocupação em acumular memórias e documentos (cartas, postais, recibos, cadernos de contas) e, destes arquivos desorganizados, dispersaram documentos fundamentais.

A sede do Instituto Arquitecto José Marques da Silva, situada na praça do Marquês (Porto), constituiu para nós mais uma descoberta na medida em que nela descortinamos ambientes e recursos decorativos próximos dos encontrados em casas por nós estudadas. Datável dos anos 80 do século XIX, esta casa sofreu uma intervenção por parte de Marques da Silva em 1909. Referenciamos os frescos de paisagem em reserva, à entrada, em muito semelhantes aos de Vila Beatriz na Póvoa de Lanhoso e Casa da Camarinha em S. Félix da Marinha; a imponente escadaria inglesa decorada ao estilo da Casa do Visconde da Gândara; a pintura de portas-almofadas e corredores

recordando as de Villar de Allen e Boavista; a sala de jantar neo-árabe da autoria do referido mestre da Academia do Porto⁴, lembrando a de S. Cipriano. Concluímos que tudo se interliga. Os artistas e executantes circulavam apropriando-se de exemplos públicos e transpondo-os nos particulares. Os donos das casas mantinham relações com troca de saberes.

Infelizmente, a maior parte dos estudos realizados e que importa concluir não cabe no tempo e espaço da presente dissertação, pelo que nos limitaremos a uma imagem de gosto (ou gostos) e ideais artísticos que sublinham a função social e cultural destes ambientes. Esperamos que a nossa pequena contribuição desperte vontades e apure apetites para o estudo dos ambientes decorativos, suas vivências e opções. Que a mesma desencadeie outras pistas e entendimentos.

Este contributo para o estudo dos ambientes e artes decorativas oitocentistas no Norte de Portugal não teria sido possível sem alguns préstimos. Dedicamos o trabalho a nossos pais e avós que nos ajudaram no crescimento e foram apoiando nas melhores e piores horas da vida. São eles o nosso passado mais próximo e testemunho presente do que nos tornamos. Agradecemos especialmente, a nosso pai, o fascínio pela História, Património e Mistério de povos que nos contagiou. Dedicamos também o trabalho a nossos filhos, que nos dão a esperança de um futuro melhor. Ficarão com uma imagem de persistência e dedicação. A todos uma palavra de gratidão. Em primeiro lugar à Orientação do Prof. Doutor Gonçalo Mesquita da Silveira de Vasconcelos e Sousa que nos acompanhou permitindo transpor obstáculos. À Mestre Laura Castro que ajudou na coordenação das peças do *puzzle*. Aos donos das casas nobres e instituições que as abriram passando-nos o testemunho. Aos directores das revistas Casa Cláudia e Casas de Portugal que nos facultaram fotos de alguns ambientes publicados.

⁴ Marques da Silva (1869-1947) marcou a arquitectura, na viragem do século XIX para o XX, especialmente a Norte de Portugal. Com o trabalho no Palácio da Bolsa, terá provavelmente trazido para aqui alguns dos mestres que intervieram nesta casa da família da mulher (actual Instituto) e que terão deixado marcas em outras habitações da cidade do Porto (e não só) porque circulavam de Norte a Sul.

I. Panorama Político, Económico e Social. Contexto Cultural e Artístico de Portugal e Europa ao Tempo do Romantismo

O século XIX português nasceu com a vontade de refazer a auto-estima de um povo destronado da dignidade, saqueado e humilhado após as Invasões Francesas. A fuga do rei para o Brasil e a independência desta colónia portuguesa, as Lutas Liberais, a consciência do progresso de outros países europeus (fruto do ensino das Artes em processos produtivos)⁵, enfraqueceram Portugal nas estruturas e na moral. O afastamento da Corte e a ruína derivada das guerras liberais ocasionou uma grande crise. Não havia um quilómetro de estrada visível, nem uma carreira de vapores entre a metrópole, ilhas adjacentes e colónias⁶. A viragem do século não trouxe mudanças substantivas. As classes não produtivas que viviam do trabalho alheio (clero e donatários) abusavam do direito dos reis para disporem dos bens do povo – como criticou Mouzinho da Silveira⁷: «*Um povo sem moral, se não tem liberdade, nunca a obterá; se a tem certamente a perderá... a forma de governo nunca é estável, senão quando se confronta com a educação e costumes do povo*»⁸. A propriedade trocou-se por altos capitais caindo em mãos de homens opulentos⁹.

Portugal vivia espartilhado por forças contraditórias e por inevitável urgência de mudanças. Teve por isso e, acima de tudo, um problema de imagem «no espelho dos

⁵ Vd. MAGALHÃES, M. M. Calvet de – *O Ensino do Desenho*. Coimbra: Sep. da Revista de Pedagogia, Imprensa de Coimbra, Lda., Ano I, nº2, 1960, pp. 384-385.

Ver também: ALMEIDA, Alfredo Betâmio de – *O Desenho no Ensino Liceal*. Lisboa: Sep. da Revista Palestra, Liceu Nacional de Pedro Nunes, nº 10, Outubro de 1960, pp. 5-6.

⁶ Contrária era a situação das vias-férreas de Inglaterra, França e Estados Unidos onde, por volta de 1850, os caminhos-de-ferro já tinham mais de 4000 léguas sendo cada légua 5km. Em cerca de 1812, começou a funcionar o primeiro navio a vapor inglês e França adquiriu o mesmo tipo de navio em 1816.

⁷ Vd. DIAS, José Henrique Rodrigues – *O Rosto e o Espelho*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1998, Dissertação de Mestrado, p. 10.

⁸ Cf. FERREIRA, João Pedro Rosa – *O Jornalismo na Emigração. Ideologia e Política no Correio Braziliense (1808-1822)*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1992, p. 54.

⁹ «*Em muitos casos foi o rico proprietário que conglobou seus extensos prédios vastos prédios nacionais, e isto num mercado onde reinava pela abundância a depreciação do género, e onde a concorrência era difícil. Outra parte serviu para converter muitos capitalistas em proprietários. Assim se anularam os mais importantes resultados que se deviam ter tirado da reivindicação parcial dos bens da coroa para o património público, e da extinção das corporações religiosas (...) Os mercadores políticos (...) vieram-se no governo, no parlamento, nos conselhos, nos altos cargos administrativos, judiciais e militares*». Vd. HERCULANO, Alexandre – *Opúsculos II*, org. introd. e notas de Jorge Custódio e José Manuel Garcia. Lisboa: Editorial Presença, 1983, p. 31.

outros» ou «no olhar dos outros»¹⁰. A multiplicidade de correntes políticas à medida que nos aproximamos da Implantação da República¹¹ foi um reflexo do descrédito. A falta de homogeneidade dos partidos e fragilidade ideológica reflectiram-se na indisciplina partidária e suas representações parlamentares¹².

A segunda metade do século XIX assistiu a um aumento do atraso nacional¹³ que surgiu da incapacidade da burguesia romper com a mentalidade aristocrática¹⁴ caracterizada pela ausência de iniciativa, aversão ao risco e distanciamento da racionalidade económica. Esta é a definição do verdadeiro espírito burguês, desde os tempos modernos¹⁵, que nem a escritores inspirava respeito¹⁶. Não por acaso o capitalismo se começou a formar em Portugal, neste período, determinando um novo estado da sociedade nacional. Os capitalistas tornaram-se accionistas das novas companhias, mas foram incapazes de controlar a administração por indiferença,

¹⁰ No século XIX português, não obstante a sucessão de factos, as mudanças demoram a ocorrer: a referida instauração do liberalismo, a ansiada estabilidade política que durou 17 anos (1834-1851), a percepção do fracasso da fórmula rotativista que custou mais de meio século (1851-1910), a perda do Brasil, a «sonolência» transformada em pesadelo quando os Portugueses quiseram acordar em África. Vd. ALVES, Luis Alberto Marques – *Contributos para o Ensino Industrial em Portugal*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1998, Dissertação de Mestrado, pp. 18-20.

¹¹ De regeneração em regeneração até à república final (1851-1910), «a monarquia constitucional atacada interna e externamente procurou através de medidas repressivas e do esforço da intervenção real, ultrapassar as sucessivas crises que ocorreram nas últimas décadas. Sem conseguir dar resposta aos problemas e desafios que lhe foram postos, a monarquia veio a sucumbir para dar lugar à nova aspiração popular de ressurgimento – a república (...)». Vd. PROENÇA, Maria Cândida; MANIQUE, António Pedro – *Da Reconciliação à Queda da Monarquia*. REIS, António, dir. – *Portugal Contemporâneo*. Lisboa: Publicações Alfa, 1990, Vol. 2, p. 3.

¹² Vd. ALVES, Luis Alberto Marques – *Contributos para o Ensino Industrial em Portugal*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1998, Dissertação de Mestrado, pp. 26-27, 29, 33-34, 39.

¹³ A incapacidade dos liberais redistribuírem a propriedade, garantindo a passagem das terras para proprietários absentistas incapazes de capitalizarem a agricultura, originou a excessiva concentração da propriedade nas mãos dos latifundiários do Sul, a par da excessiva fragmentação e dispersão da propriedade no Norte. Vd. SERRÃO, Joel; MARTINS, Gabriela – *Da Industria Portuguesa: Do Antigo Regime ao Capitalismo*. Lisboa: Livros Horizonte, 1978, p. 356.

¹⁴ As três impossibilidades do século XIX português passam pela «industrialização falhada», pela «irrealizada sociedade burguesa» e pela existência de «uma cultura sem eficácia social». Vd. GODINHO, Vitorino Magalhães – *Estrutura da Antiga Sociedade Portuguesa*. Lisboa: Arcádia, 1975, pp. 141-163.

¹⁵ Vd. SOMBART, Werner – *El Burguês: Contribución a la Historia Espiritual del Hombre Económico Moderno*. Madrid: Alianza Editorial, 1977.

¹⁶ «Essa gente endinheirada, de modos grosseiros e juízos alvares, que tudo fazia para que nos salões transluzissem os capitais amealhados no comércio por grosso e atacado, ou sobretudo nas pingues operações do empréstimo, gente que não falhava ocasião de debitar disparates sobre arte e literatura, nos sofás de convívio ou nos corredores dos teatros, entre a pitada de rapé e a farpa à governação, mas que em questões de arte em geral e de teatro em particular valorizava e aplaudia o que chegava ao porto de Lisboa nos vapores vindos de Paris. Uma elite de fresca data que só encontrava deleite no espectáculo grandioso, isto é, se vestido com aparato, luxuoso na montagem, grandiloquente nas falas e referenciando a situações de um passado mais ou menos faustoso que não constava de seus costados mas afinal povoava o seu imaginário». Vd. DIAS, José Henrique Rodrigues – *O Rosto e o Espelho*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1998, Dissertação de Mestrado, pp. 12-13.

preguiça ou hábito¹⁷. O desenvolvimento bancário mostrou-se de grande importância (entre 1850-1865) pois viu nascer uma dezena de bancos e uma companhia que emprestava regularmente sobre a propriedade imobiliária¹⁸. O comércio colonial e valorização das colónias começaram a interessar aos capitalistas¹⁹.

Na Europa, a insegurança política gerava instabilidades e mudanças. Em Inglaterra, onde a industrialização se encontrava desenvolvida, formou-se uma nova classe social muito pobre que vendia a força de trabalho a preços baixíssimos. Rapidamente, a França, Bélgica e Prússia seguiram estes passos. Portugal, com uma industrialização muito tardia, teve de esperar anos para reformular a economia segundo os novos moldes. Com as estruturas feudais a desaparecerem após a vitória dos liberais na Guerra Civil (1832-34), a sociedade nacional começou a preparar-se para seguir os moldes capitalistas embora com a lentidão de um país sem condições para a Revolução Industrial²⁰. Atrasado em todos os aspectos, Portugal pecava mais pela cultura sendo a educação uma preocupação dos últimos monarcas e eruditos, especialmente a popular. A educação dos Portugueses teve um papel quase pioneiro por causa das limitações que marcavam a intervenção política, coesão social e produtividade económica. Os autores humanistas cuidaram a cultura do povo escrevendo de forma simples momentos da história portuguesa e novelas instrutivas. Foi uma maneira inteligente de combater o analfabetismo e a falta de cultura, e de começar a dissolver classes.

A burguesia capitalista portuguesa assumiu duas imagens. Como detentora do poder económico, teve a capacidade de criar ambientes mais próximos dos reais e de imitar a velha nobreza latifundiária adquirindo terras e casas já não protegidas pelo princípio do morgadio abolido em 1863. A falta de cultura e saber originava o indisfarçável novo-riquismo da burguesia sem qualquer noção do aceitável e apropriado. Ramalho Ortigão publicou, nas *Farpas*, em 1876, um guia para novos-ricos

¹⁷ Vd. CORDEIRO, Joaquim António da Silva – *A Crise nos seus Aspectos Morais*. Lisboa: F. França Amado Editor, 1999, 2ª. Ed., p. 275.

¹⁸ Companhia do Crédito Predial, fundada em 1864.

¹⁹ A produção industrial manifesta consistência multiplicando o número de cavalos-vapor (cerca de 720 em 1850, dez vezes mais em 1860). Após a Associação Promotora da Indústria Fabril (1860) sucederam-se exposições em Lisboa e Porto. A grande exposição internacional, realizada no Porto em 1865, marcou a era das mudanças industriais cuja mentalidade sentiu dificuldades em se afirmar numa sociedade ainda ligada aos velhos mesteres de artistas. Prova disso era a continua publicação da Enciclopédia dos Artistas (1863), colecção de 1318 processos industriais para uso de artistas e famílias. Na verdade, pensava-se sempre em termos de *artista* (de *artesão*) e não de *operário*. Vd. FRANÇA, José-Augusto – *O Romantismo em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1966, Vol. 3, pp. 577-586.

²⁰ Vd. *D. Luís I, Duque do Porto e Rei de Portugal*. Lisboa: Palácio Nacional da Ajuda, 1990, pp. 32-33.

interessados em transitar rápida e eficazmente «*dos tamancos aos arminhos*»²¹. A «cultura popular» começou a valorizar-se no contexto do Romantismo (Garrett, Castilho, Herculano, Júlio Dinis), do positivismo (Teófilo Braga) e dos estudos antropológicos (Leite de Vasconcelos, no fim do século)²². O trajecto cultural da primeira metade do século XIX mudou consciências e modos de viver. Os intelectuais participavam nas tomadas de decisão políticas, embora com formação estrangeirada²³. Algumas intervenções na área da educação (criação de Conservatórios de Artes e Ofícios ou de Escolas Politécnicas) demonstravam a influência de instituições educativas estrangeiras na mente de muitos políticos liberais²⁴. Como reacção ao panorama caótico²⁵, foram promovidas reformas como a reincrementação de bolsas de estudo no estrangeiro.

O parlamento aprovou, na década de 1870, um conjunto de legislação que alterou o sistema educativo português, criando o Ministério da Instrução Pública; as bibliotecas populares, nas capitais dos concelhos; as escolas normais, para o sexo feminino, em Lisboa e Porto; reformou a instrução primária (1870 e 1880)²⁶; reformulou as disciplinas que constituíam o plano de estudo dos liceus nacionais;

²¹ A casa e os horários a ter, as ideias e maneiras a adoptar, a mulher a escolher, os meios de corrupção a utilizar, as festas a ir e jornais onde deveriam aparecer, as viagens a realizar e a educação dos filhos. Vd. MÓNICA, Maria Filomena – *Cenas da Vida Portuguesa*. Lisboa: Livros Quetzal, 1999, p. 63.

²² Esta «cultura popular» é uma cultura de rua, da cidade, na qual o povo teve uma presença activa ou meramente passiva e decorativa. Salientamos fenómenos como a promoção do «passeio público» (seja o Passeio Público de Lisboa, seja o jardim de S. Lázaro no Porto), as manifestações cívicas comemorativas dos centenários de Camões e Pombal – com representações dos diversos sectores nacionais ao nível de cortejos e publicações –, as exposições industriais com as «últimas invenções do século», as associações promotoras da cultura popular, o teatro, a literatura escrita ou editada para o «povo», o jornalismo de grande divulgação. Há uma preocupação em valorizar a «cultura popular» e de tornar mais culto o povo. Não por acaso, em Garrett, Júlio Dinis e Eça, as figuras populares têm nobreza e sabedoria. A História Alegre de Portugal (1880), de Manuel Pinheiro Chagas, também nos mostra um povo interessado em aprender História, interveniente, e já detentor de uma memória nos «serões» de aldeia organizados por João da Agualva, antigo mestre-escola que se dedicava à agricultura. Vd. TORRALBA, Luís Reis; VARGUES, Isabel Nobre – *Panorama do Início de Oitocentos. In Histórias de Portugal, O Liberalismo (1807-1890)*. Lisboa: Editorial Estampa, Direcção de José Mattoso, 1993, Vol. 5, pp. 685-686.

²³ A emigração política foi uma realidade em diferentes momentos da 1ª metade do século XIX. São estas ausências que potenciam a formação estrangeirada – a qual influenciará tomadas de decisão futuras.

²⁴ Vd. ALVES, Luis Alberto Marques – *Contributos para o Ensino Industrial em Portugal*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1998, Dissertação de Mestrado, pp. 43-44, 46-47, 55, 61-63.

²⁵ A instabilidade política foi marcante neste período. Com a Revolução Liberal que decorreu na década de 20 de Oitocentos – entre avanços e recuos –, culmina a Revolução de Setembro em 36 e a Restauração da Carta Constitucional em 42. A década de 70 proporciona-nos o germinar da República com o aparecimento dos partidos Republicano e Progressista. Para tal, muito contribuíram a observação do desenrolar da política europeia e as sucessivas crises económicas que o país atravessou e que o levaram à Revolução de 1910. Vd. PIMENTA, Joaquim Alberto Borges – *Desenho, Manuais do Século XIX de Autores Portugueses*. Porto: Dissertação Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003, Vol. I, p. 7.

²⁶ Vd. ALVES, Luís Alberto Marques – *Subsídios para a História da Educação em Portugal (1750-1890)*. Porto: Secretaria de Estado da Cultura/ Centro de Estudos Humanísticos, Cadernos «Estudos Contemporâneos», nº4, 1996, pp. 171-204.

autorizou os exames de instrução secundária em diferentes distritos. Os próprios príncipes D. Carlos e D. Afonso iniciaram a formação escolar, em finais de 1870, abrindo alas a um percurso singular na educação real na continuidade do empenho e rigor seguidos por D. Fernando que contratou para os filhos os melhores mestres²⁷. Muitos foram os pais com posses que seguiram o exemplo régio.

Neste âmbito, destacamos a significativa evolução da máquina de impressão nas cidades de Lisboa, Porto e Guimarães que se espalhou a todo Portugal pelo que, «*no próprio ano da criação da Academia, nasciam 66 jornais no país*»²⁸. Apesar do crescimento da imprensa em termos de moda, rapidez, distribuição, leitores e escritores ao serviço do Jornalismo, esta manteve o carisma de arte menor embora indispensável na conexão com o Mundo²⁹. A sucessão de acontecimentos e mudanças então gerados aceleraram o processo cultural europeu e levaram os Portugueses de arrastão em viagem por artes e saberes universais³⁰. Em época de grande desenvolvimento industrial, sobressaíram importantes obras públicas como a inauguração de pontes e de linhas de caminho-de-ferro sempre ligadas a um programa de festejos prolongado e rigoroso³¹. Os caminhos-de-ferro estão na origem do imenso desenvolvimento operado na época pois aproximaram as geografias³². Magnatas dos caminhos-de-ferro ficaram mais ricos que

²⁷ Vd. GUEDES, Carmina Correia – *A Educação dos Príncipes no Paço da Ajuda (1863-1884)*. Lisboa: Ministério da Cultura, Instituto Português do Património Arquitectónico; Palácio Nacional da Ajuda, 2004, pp. 97-98.

²⁸ Vd. FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no Século XIX*. Lisboa: Bertrand Editora Lda., Vol. I, 1990, p. 227.

²⁹ A imprensa inventada na Idade Média foi aperfeiçoada e multiplicada por burgueses nos municípios mais industriais da Alemanha e levada a outros países como um género de indústria. É ela a fonte única da maior rapidez no desenvolvimento material e moral dos séculos subsequentes ao XV. A Idade Média aproveitou a imprensa para espalhar milhões de volumes. Universidades condenaram livros depois de correrem a Europa e dos seus autores os defenderem publicamente. Tal como hoje, em Oitocentos a imprensa funcionou não apenas como meio informativo mas, de crítica à sociedade influenciando o pensamento de quem tinha a possibilidade de ler e de se manter actualizado. Vd. MÓNICA, Maria Filomena – *A Europa e Nós: uma Polémica de 1853*. Lisboa: Quetzal Editores, 1996, pp. 184-185.

³⁰ «*Enquanto à arte, o melhor que o governo pode fazer é ser-lhe completamente indiferente. A arte é como a religião: pertence aos indivíduos, não pertence aos governos*» – escreveu Ramalho Ortigão, na década de 1870, a propósito de um concurso para a entrega do Teatro de S. Carlos a uma concessionária. Vd. MÓNICA, Maria Filomena – *Cenas da Vida Portuguesa*. Lisboa: Livros Quetzal, 1999, p. 69.

³¹ A 4 de Novembro de 1877, foi inaugurada a ponte D. Maria sobre o Douro, desactivada em finais do século XX por motivos de segurança: «*às 10.30 da manhã a família real foi ouvir missa à capela Carlos Alberto do Palácio de Cristal.(...) O Bispo do Porto benzeu a ponte. A família real dirigiu-se ao comboio que atravessou a ponte somente em 55 segundos. (...) Na gare de campanha foi servido um lunch de 380 talheres. Às 5h da tarde terminou a grande solenidade*». Vd. D.N. 15.05.1875, nº 3319. Ver também GUEDES, Carmina Correia – *A Educação dos Príncipes no Paço da Ajuda (1863-1884)*. Lisboa: Ministério da Cultura, Instituto Português do Património Arquitectónico; Palácio Nacional da Ajuda, 2004, p. 85.

³² Em 1851, teve lugar em Londres a Grande Exposição Internacional, símbolo das maravilhas do século. Nesse mesmo ano, o inglês Hardy Hislop propôs construir um caminho-de-ferro a ligar Lisboa a Badajoz. Já desde meados de Setecentos que uma elite portuguesa discutia o caminho de ascensão ao mundo moderno. Em finais do século XVIII, o botânico alemão Link escreveu num livro sobre Portugal louvado

reis e imperadores e proporcionaram um salário para viver a milhões de pessoas. A máquina a vapor (tal como o caminho-de-ferro e o dínamo) tornou-se símbolo de poder, magnificência, assombro, mistério do seu tempo. Portugal encarou a novidade como a salvação económica³³ repensando a ligação das suas linhas-férreas às da Europa (1853). Não se falava em outra coisa. Tanto que, a história do século XIX, é possível de ser contada à volta dos caminhos-de-ferro que ligavam os povos pela paz e indústria³⁴. Outra novidade foi a luz eléctrica fabricada e distribuída no fim de Oitocentos – a qual dissolveu diferenças entre a noite e o dia e dissimulou a mudança de estações.

O século XIX foi, pois, a última época a apoiar-se na esperança confortável de um conhecimento certo de tudo. Eça referiu de modo sintético as mudanças³⁵ realizadas a ritmo galopante, no prefácio da obra *Azulejos do Conde de Arnoso*: «(...) tomou-se a Bastilha. (...) e mil novidades violentas surgiram, alterando a configuração moral da Terra. Veio a democracia: fez-se a iluminação a gás: assomou a instrução gratuita e obrigatória; instalaram-se as máquinas Marinoni que imprimem cem mil jornais por hora: vieram os clubes, o Romantismo, a política, a liberdade e a fototipia. Tudo se começou a fazer por meio de vapor e de rodas dentadas – e para as grandes massas»³⁶.

Em termos culturais e artísticos, o século XIX esgotou todos os compêndios e exemplares vivos da história das artes internacionais assimilando e reproduzindo tudo o que de inspirador encontrou no passado chegando a mesclar lições contraditórias. Em geral, dava-se ao Romantismo o nome de Arte cristã³⁷ pela complexidade de sentimentos emanados – como um novo estado da consciência humana provocado pela

por Goethe: «A Portugal, só o que falta são estradas e canais (...)». Em 1850, existia uma única estrada decente que ligava Lisboa a Coimbra. Para o Porto, demorava-se 20 horas de barco e 4 dias por terra. Era mais fácil chegar a Southampton do que a Bragança. Os caminhos-de-ferro eram a jóia da coroa.

³³ «Da ligação com a Espanha, isto é, com a Europa, depende o desenvolvimento do próprio País. É dos caminhos-de-ferro internacional e interno, unidos ou não, pois basta que eles todos comecem em Lisboa, que nós, numa palavra, dependemos para criar um comércio próspero, para pôr termo ao estado de decadência em que está a nossa indústria ou para combinar estes dois aspectos. Se o caminho-de-ferro europeu não pode competir com as linhas de navegação do Norte, se despreza as riquezas inesgotáveis da produção espanhola por falta de transporte, Lisboa, num espaço de poucos anos, deixará de ser um porto de escala para o comércio transatlântico». In Carta de D. Pedro V, para o ministro das Obras Públicas, Lisboa, 26 de Dezembro de 1858. Vd. MÓNICA, Maria Filomena – *Correspondência entre D. Pedro V e seu Tio, o Príncipe Alberto*. Lisboa: Quetzal Editores, 2000, pp. 283-284.

³⁴ Vd. MÓNICA, Maria Filomena – *A Europa e Nós: uma polémica de 1853*. Lisboa: Quetzal Editores, 1996, pp. 7-13, 79-80.

³⁵ Vd. GONÇALVES, Henriqueta Maria de Almeida – *A Imagem da França na Obra Queirosiana pós 1888*. Vila Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 1995, Dissertação de Mestrado, p. 50.

³⁶ Vd. ECO, Umberto – *Leitura do Texto Literário (Lector in Fabula)*. Lisboa: Ed. Presença, 1983, p. 141.

³⁷ O Romantismo estava, intimamente, ligado aos fenómenos do espírito e sentimentos interiores. As cenas burguesas do quotidiano passaram a relacionar-se com os princípios e moral cristã quase como substituindo os temas religiosos em decadência. Daí que, em termos artísticos, tenha sido um movimento entendido como cristão.

elevação religiosa do Cristianismo. A passividade mítica do Cristianismo assemelhava-se à impressionabilidade doentia da escola das artes românticas³⁸. Era a consciência reflexa do estado dos espíritos e, não, da acção directa³⁹.

A criação de novos estilos de arte, próprios do século XIX, na prática de recriar, restaurando ou reconstruindo os monumentos do passado, nunca deixarão de ser românticos. Afinal, todo o século XIX o foi até mesmo nos períodos do mais fervoroso positivismo com a denúncia dos tipos e costumes sociais, tanto no campo literário como no artístico⁴⁰. Esta nova civilização originou o chamado «novo estilo» (apenas nesta centúria) que se difundiu em todas as artes e ideias. Portugal não ficou fora desta revolução acompanhando sempre a Europa, em especial a França⁴¹. A continuidade do pensamento nacionalista, já de anúncio pré-romântico entre Franceses, assegurou o discurso cultural nas estruturas do país liberal e libertado promovendo a civilização geral dos Portugueses, difundindo o gosto do belo e criando meios de melhoramento a artes e ofícios.

Em Portugal, a instauração do Romantismo foi lenta e incerta relacionando-se política, económica e socialmente com as escolhas da Casa Real – fiel seguidora da monarquia constitucional fundada por D. Pedro que nasceu e morreu em Queluz no palácio que veio a inspirar muitos dos nossos ambientes românticos. Enquanto o romantismo de Eugène Delacroix (1798-1863) avançava para um projecto renascentista e o realismo começava a ganhar relevo no horizonte parisiense, o romantismo português pensava afirmar-se. Segundo alguns autores, o Romantismo chegou-nos como uma cultura de importação compensando distâncias e atrasos pela via indirecta dos exílios a que se sujeitaram Almeida Garrett (1799-1854) e Alexandre Herculano (1810-1877).

³⁸ Mary Cassat com «*O Banho*» (1891-92) assinalou o declínio dos temas religiosos na arte, especialmente nos países protestantes e França. A pintura da mãe burguesa a dar banho à filha significa, por outro lado, o interesse crescente dos artistas em retratar meninas pequenas, a relação mãe/filha e acontecimentos banais da classe média. Vd. DUBY, Georges; PERROT, Michelle – *História das Mulheres. O Século XIX*. Porto: Edições Afrontamento, 1991, p. 325.

³⁹ Vd. BRAGA, Teófilo – *História do Romantismo em Portugal*. Lisboa: Ulmeiro/ Universidade nº6, 1984, pp.390-391.

⁴⁰ A arte deve moralizar através do princípio da verdade. Ao mesmo tempo que se afirma pelo poder emotivo e pela *liberdade* de que deve usufruir e fazer usufruir aos outros, aspirando ao *infinito – verdade e liberdade*. O realismo acaba por assumir uma posição teórica original já que em nome da *liberdade* do artista, o realismo é também uma via para a degradação da linguagem pictural do Renascimento. Nos princípios dos anos 70, se o *realismo* se normaliza do ponto de vista formal (em temas que exaltam a natureza, o trabalho, a celebração histórica e os mitos da ciência e do progresso), a arte torna-se cada vez mais experimental e as pesquisas dos pintores incidem cada vez mais sobre os problemas da luz e da cor. Vd. COSTA, Lucília Verdelho da – *Alfredo de Andrade 1839-1915*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1995, Dissertação de Doutoramento, pp. 9, 115, 118.

⁴¹ Vd. L' Art au XIXe Siècle – *Du Second Empire à la fin du siècle*. Paris: Flammarion, 1981, p. 63.

Longe da pátria, estes autores conceberam a ideia de uma literatura nova, de carácter nacional e popular.

Em 1825, Garrett publicou o poema *Camões*⁴² que passou a ser considerado o ponto de partida para a fixação da cronologia do Romantismo português irradiado a todas as artes. Garrett e Herculano entendiam a literatura⁴³ como tarefa cívica, como meio de acção pedagógica. Oliveira Martins ao constatar que a abolição dos conventos destruiu o sistema de estudos tendo a responsabilidade passado para o Estado, concluiu ser obrigação dos escritores dar continuidade à obra dos frades. O conde de Rackzynski, considerado um dos ilustres fundadores da História da Arte portuguesa – o qual visitou Portugal (1842-1845) e estudou a Arte portuguesa não podendo deixar de estar em contacto com Herculano –, foi o primeiro a reclamar a favor dos monumentos nacionais destruídos por falta de compreensão e conhecimento⁴⁴. Em Portugal, tal como na Europa, o Romantismo manifestou-se também na pintura e arquitectura⁴⁵. As novas descobertas arqueológicas vieram acentuar o gosto pelo passado (ou dar-lhe seguimento uma vez que as escavações na cidade de Herculano haviam começado já em 1738⁴⁶).

Durante o século XIX, manteve-se viva a relação entre o Desenho e a produção das artes e ofícios e a indústria que se procuravam valorizar de forma acentuada, através do ensino nas Escolas Industriais e Comerciais portuguesas⁴⁷. Nos seus primeiros

⁴² Camões, o herói que foi cantado por Sequeira e Garrett, no desterro parisiense, e já por Vieira Portuense (1765-1805), foi proposta de monumento feita por A. F. de Castilho (1800-1875) com modelo desenhado por Francisco de Assis Rodrigues que, como professor da Academia, apresentou uma estátua em vulto na exposição de 1843 antes que o seu discípulo Vítor Bastos pudesse fazer erigir um monumento em praça pública da capital nos anos 60 do século XIX.

⁴³ A literatura domina o imaginário social mas, a consciência dos seus poderes próprios separa-a da sociedade fechada à vida. Como escreveu Flaubert, chefe de fila da vasta geração de escritores realistas e naturalistas: «*O mais elevado na Arte (e o mais difícil) consiste em fazer sonhar*». Vd. DUBY, Georges; PERROT, Michelle – *História das Mulheres. O Século XIX*. Porto: Edições Afrontamento, 1994, Vol. 4, p. 148.

⁴⁴ Vd. BRAGA, Teófilo – *História do Romantismo em Portugal*. Lisboa: Ulmeiro/ Universidade nº6, 1984, p. 314.

⁴⁵ A arquitectura em ferro que fascina desde meados do século XIX seguiu, porém, outro rumo em oposição ao Ecletismo que se mostrava exagerado quando tornado modelo de uma arte oficial. O Crystal Palace de Londres, edificado por Joseph Paxton (1803-1865), para a Exposição Internacional em 1851, serviu de inspiração a tantos outros como o próprio Palácio de Cristal do Porto demolido nos anos 80 do século XX. Igual importância teve, em Paris, a gare do Leste (1847-1852), de François-Alexandre Duquesney (1790-1849), entre outras obras que fazem multiplicar estes projectos utópicos sobre o tema da arquitectura em ferro e em vidro.

⁴⁶ No final do século XVIII, descobriu-se grande diversidade de objectos como pinturas murais, mesas de três pés e porcelanas que, logo, inspiraram as artes. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Herculano>

⁴⁷ «*As escolas industriais, criadas para desenvolver um ensino artístico aplicado à indústria, não podiam atingir este objectivo num país onde a produção industrial ainda não invadira o domínio da estética do objecto, produzido para um mercado muito restrito e para uma clientela pouco exigente. (...) O ensino, contrariamente ao que pensavam os políticos do país, não podia, só por si, fomentar a indústria – a qualidade não se podia sobrepor à quantidade, se ainda não existiam sequer condições para produzir*

tempos, estas instituições encontravam-se insuficientemente guarnecidas de meios pedagógicos e com carências de docentes habilitados⁴⁸. Algumas intervenções na área da educação (como a criação dos Conservatórios de Artes e Ofícios ou Escolas Politécnicas) demonstram a influência de instituições educativas estrangeiras na mente de políticos liberais⁴⁹.

O ensino seria assegurado pelos docentes disponíveis, cuja maioria vinha das obras do Palácio da Ajuda temperadas pelo vice-inspector nomeado, o conde de Farrobo⁵⁰. O ambiente geral foi caracterizado por professores de Arquitectura como Domingos António Sequeira (1768-1837), considerado o maior pintor português de todos os tempos por Robert Smith⁵¹. Na escultura, velho e doente, João José de Aguiar (1769-1841) não pôde concorrer com Francisco de Assis Rodrigues (1801-1877), e a este discípulo de um discípulo de Machado de Castro (1731-1822) coube o encargo da cadeira, aos 35 anos de idade. Na pintura, António Manuel da Fonseca, mais conhecido por Mestre Fonseca (1796-1890) – pintor que passou oito anos em Roma (1826-1835) –, acorreu a oferecer-se à pátria. Distante, em Roma, e já muito inutilizado de saúde, Sequeira foi homenageado com o posto de director honorário expressamente criado. Em 1843, Mestre Fonseca apresentou no segundo Salão da Academia, *Eneias salvando seu pai Anquises no Incêndio de Tróia*⁵² adquirido por D. Fernando e considerado a obra-prima do academismo português embora com a carga negativa que encerra para o ensino artístico⁵³.

Apesar da política de austeridade de Costa Cabral, a segunda trienal da Academia de Belas-Artes de Lisboa revestiu-se de outro significado que não a primeira⁵⁴ lançando no panorama artístico Miguel Ângelo Lupi (1826-1883) e José

industrialmente». Vd. COSTA, Lucília Verdelho da – *Ernesto Korrodi 1889-1944, Arquitectura, Ensino e Restauro do Património*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997, p. 53.

⁴⁸ Vd. PIMENTA, Joaquim Alberto Borges – *Desenho, Manuais do Século XIX de Autores Portugueses*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003, Dissertação de Mestrado, Vol. I, p. 15.

⁴⁹ Vd. ALVES, Luís Alberto Marques – *Contributos para o Ensino Industrial em Portugal*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1998, Dissertação de Mestrado, pp. 43-44, 46-47, 55, 61-63.

⁵⁰ Homem de finança, de cultura e de gosto que apoiou as forças liberais.

⁵¹ Vd. ANACLETO, Regina – *Panorama do Início de Oitocentos*. Apud *História de Portugal, O Liberalismo (1807-1890)*. Lisboa: Editorial Estampa, Direcção de José Mattoso, 1993, Vol. 5, p. 669.

⁵² Segundo alguns autores, a segunda exposição da Academia melhorou muito, graças ao *Eneias* e também com a presença de jovens alunos como Anunciação, Metrass ou Lupi, e um estrangeiro que se dedicava, de forma inédita, à fixação de costumes nacionais, Roquemont.

⁵³ Vd. ANACLETO, Regina – *Panorama do Início de Oitocentos*. Apud *História de Portugal, O Liberalismo (1807-1890)*. Lisboa: Editorial Estampa, Direcção de José Mattoso, 1993, Vol. 5, p. 671.

⁵⁴ Muito provavelmente, graças ao aparecimento de pintura como a de Roquemont. Vd. ANACLETO, Regina – *Panorama do Início de Oitocentos*. Apud *História de Portugal, O Liberalismo (1807-1890)*. Lisboa: Editorial Estampa, Direcção de José Mattoso, 1993, Vol. 5, pp. 670-671.

Rodrigues (1827-1877) tendo nela sobressaído Tomás da Anunciação (1818-1879), Visconde de Meneses (1817-1878)⁵⁵, António Manuel da Fonseca (1796-1890) e Francisco Augusto Metrass (1825-1861)⁵⁶. Na Academia de Lisboa, Mestre Fonseca, protegido do conde de Farrobo, foi o verdadeiro responsável pela Pintura. Tomás da Anunciação (1818-1879) veio romper com este individualismo na Academia acabando por ser considerado o fundador do Romantismo pictórico português.

Todos possuíam já o culto da Natureza como critério estético de um novo conceito de «*belo*» aproximando-se da sensibilidade de ruptura que, em Inglaterra e Alemanha, orientou o trabalho de John Constable (1776-1837) ou Capar David Friedrich (1774-1840) e, em França, permitiu a eclosão do naturalismo da escola de Barbizon. Nos anos do cabralismo, iniciou-se o primeiro ciclo do nosso naturalismo marcado por Silva Porto (1850-1893) e Grupo do Leão⁵⁷. Para além do paisagismo e da pintura de história, os artistas românticos apresentaram uma nova abordagem do retrato. A contribuição mais significativa pertenceu ao Visconde de Menezes, o único pintor aristocrata da geração que nunca se envolveu nas actividades do grupo⁵⁸.

A segunda metade do século XIX, derradeira centúria de realeza em Portugal, foi pois o espelho fiel da primeira metade. Sucessivamente clássica, medievalista e racionalista entregou-se ao ecletismo, fruto do século de transição. De 1848 a 1900, todas as tendências se vão afirmar e sistematizar nas artes bem como no sentimento daqueles que as conheceram de perto, seus estatutos, modos de vida, mentalidades⁵⁹. Casas, palacetes particulares e castelos tornaram-se manifesto de um ecletismo integral.

⁵⁵ Luís Pereira de Menezes, nascido no Porto no seio de uma família ligada à burguesia ilustrada, dedicou-se especialmente ao retrato após um período de aprendizagem no estrangeiro. Vd. ANACLETO, Regina – *Panorama do Início de Oitocentos*. Apud *História de Portugal, O Liberalismo (1807-1890)*. Lisboa: Editorial Estampa, Direcção de José Mattoso, 1993, Vol. 5, p. 675.

⁵⁶ De origem alemã, nascido em Portugal no seio de uma família da alta burguesia comercial, Metrass estudou no estrangeiro tendo vivido largos períodos em Paris e adquirido uma mentalidade nova. Em Paris, pintou *Camões na gruta de Macau* e *Só Deus* que são considerados marcos da pintura romântica portuguesa – a última das quais comprada por D. Fernando, graças ao dramatismo que faz dela a imagem mais vigorosa da nossa pintura. Vd. ANACLETO, Regina – *Panorama do Início de Oitocentos*. Apud *História de Portugal, O Liberalismo (1807-1890)*. Lisboa: Editorial Estampa, Direcção de José Mattoso, 1993, Vol. 5, p. 674.

⁵⁷ O famoso Grupo do Leão foi, inicialmente, composto por Silva Porto, Columbano, José Malhoa (1855-1933), Rodrigues Vieira, António Ramalho, Henrique Pinto, Moura Girão, Cipriano Martins, João Vaz, Alberto de Oliveira e Ribeiro Cristino, a partir de 1881 até 1888 distinguiram-se no tratamento de paisagens e cenas do quotidiano pela ruptura com o passado. Silva Porto e Marques de Oliveira foram os introdutores do naturalismo em Portugal. Vd. ANACLETO, Regina – *Panorama do Início de Oitocentos*. Apud *Histórias de Portugal, O Liberalismo (1807-1890)*. Lisboa: Editorial Estampa, Direcção de José Mattoso, 1993, Vol. 5, p. 676.

⁵⁸ Vd. SILVA, Raquel Henriques da; PEREIRA, Paulo – *Romantismo e Pré-naturalismo. História da Arte Portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates e Autores, 1997, Vol. 3, pp. 329-331.

⁵⁹ Assim, aconteceu em Portugal, tal como primeiro se deu na Europa.

Os arquitectos recuaram à Idade Média, Renascença, séculos XVII e XVIII cujos ensinamentos aproveitaram para dar resposta ao gosto variável da clientela aristocrática e burguesa⁶⁰. Tal como os arquitectos, os decoradores da segunda metade do século XIX foram beber a fontes inesgotáveis do passado. O gosto pelo conforto⁶¹ veio acrescentar-se às exigências.

Em França, embora o ecletismo⁶² tenha imitado a Grécia e Roma antigas, Idade Média e Renascimento, os decoradores viraram-se sobretudo para os séculos XVII e XVIII – o que deu origem às superabundantes decorações do novo Louvre, casa da câmara da cidade de Paris e Ópera⁶³. A policromia e texturas cada vez mais em voga traduziram-se na amálgama de mármore, mosaicos, porcelanas e esmaltes aliados às vastas composições pintadas dos tectos sobrecarregados de esculturas ornamentais⁶⁴. O Romantismo assumiu em França um agressivo e provocante exagero face ao conservantismo «burguês» resultando numa arte mais virada para o pitoresco do que para a vida interior. Na pintura, não podemos esquecer Géricault (1791-1824) – precursor do Romantismo que morreu no ano do decisivo Salão de 1824 – e Delacroix (1789-1863)⁶⁵, que se apoiaram nas inovações picturais dos ingleses exprimindo-se pela cor e matéria. Em meados do II Império, por influência da imperatriz Eugénia⁶⁶, começou a importar-se o estilo Luís XVI. Nessa altura, nasceram no Castelo das Tulherias os salões Verde, Rosa e Azul destruídos em 1871. Estes salões que inspiraram muitos outros (alguns deles presentes nas casas portuguesas) foram organizados por

⁶⁰ Vd. *L' Art au XIXe Siècle – Du Second Empire à la fin du siècle*. Paris: Flammarion, 1981, pp. 5, 13.

⁶¹ O conforto foi um imperativo que o reinado de Napoleão III transmitiu à III República.

⁶² Este ecletismo acabou, também, por reestruturar o acto de ler pois nos livros se absorvia a História e todo o saber. A leitura funcionava como uma verdadeira instituição social – um segundo factor de socialização através da leitura. Sem termo de comparação com nenhum outro país da Europa, a Alemanha distinguiu-se pela extraordinária implantação da leitura enchendo-se de sociedades de leitura, bibliotecas de empréstimo, gabinetes de leitura e outros organismos mais ou menos privados – muitos deles abertos a mulheres (à excepção dos clubes). Estas estruturas não são apenas reservadas a meios urbanos pois encontravam-se sociedades de leitura aldeãs e até mesmo camponesas. O livro circulava, então, a todos os níveis ao ponto de F. Schelegel zombar do criado vergado ao peso dos livros que a mulher pediu emprestados à biblioteca de Iena ignorando que esta circulação do livro era o próprio motor das novas formas de sociabilidade das quais a mulher se encontrava no centro. Vd. DUBY, Georges; PERROT, Michelle – *História das Mulheres. O Século XIX*. Porto: Edições Afrontamento, 1994, Vol. 4, p. 184.

⁶³ Os ambientes do «novo Louvre», casa da câmara da cidade de Paris e Ópera, foram exemplos seguidos em outros países. Neles, se misturaram influências da Renascença, séculos XVII e XVIII.

⁶⁴ Consideramos a decoração do Palacete de Paiva nos Champs-Élysées como exemplo do estilo Napoleão III.

⁶⁵ Eugène Delacroix foi o mais original dos pintores franceses da primeira metade do século XIX. A mãe descendia dos célebres marceneiros de Luís XVI, Oeben e Riesenev. Filho de pai desconhecido não faltou quem suspeitasse que fosse filho natural de Talleyrand. Foi discípulo de Géricault no estúdio de Guérin. Vd. NAVARRO, Francisco – *História da Arte. Rococó. Neoclássico. Romântico*. Lisboa: Editorial Salvat, Grupo Cofina Media, 2006, Vol. 14, pp. 245-246.

⁶⁶ Eugenia María de Montijo de Guzmán (1826-1920), condessa de Teba, imperatriz de França, revelou-se uma grande apreciadora dos finais do século XVIII, especialmente da figura de Maria Antonieta.

Lefuel (1810-1880) – por sua vez, assistido pelos pintores Édouard Dubuffe (1819-1883) e Charles Chaplin (1825-1891)⁶⁷.

Em nome do ecletismo, misturavam-se numa mesma sala móveis de diversos estilos originais ou réplicas. A eles, juntaram-se assentos íntimos e confortáveis como bancos estofados, *causeuses*, *indiscrètes*, *crapauds* acolchoados e guarnecidos de pesadas franjas – característicos nos interiores do II Império e início da III República. De 1870 a 1890, o novo regime viveu dos despojos imperiais⁶⁸. No final do século XIX, sob a influência de Gallé (1846-1904), o ebanista Louis Majorelle (1859-1929) – cujo pai era especialista em cerâmica e mobiliário de inspiração «Luís XV-Chinês» –, orientou-se para uma nova via retirando dos motivos fitomórficos o essencial da decoração⁶⁹. As tendências neo-barrocas no final de Oitocentos deram origem à Arte Nova ou *modern'style*⁷⁰. A alvorada do século XX marcou a ruptura total⁷¹ com o ecletismo e academismo⁷². A pintura foi o reflexo da sociedade.

Em Portugal, a rainha D. Amélia sensibilizou para a obra fabulosa de oficina francesa que era a Baixela Germain – a qual, «*extremamente apreciada pelos nossos monarcas, foi bastante utilizada e elogiada ao longo do século XIX, chegando a ser objecto de inspiração e modelo para peças executadas em meados da centúria*»⁷³. A consciência do valor e raridade da Baixela, aliada ao visível desgaste cada vez que servia a banquetes, levou a que as suas peças deixassem de ser utilizadas. Esta teoria foi

⁶⁷ O gosto pelo luxo e decoração superabundante coincidiu com a era industrial. Tanto na corte e residências oficiais como nos interiores modestos, a escolha foi para matérias mais económicas em substituição das raras: o ferro fundido substituiu o ferro forjado, tal como o estafe simulou a madeira e a galvanoplastia o bronze.

⁶⁸ No Castelo de Chantilly, na casa da Câmara de Paris, nos edifícios administrativos ou nas residências privadas, a Renascença e os últimos séculos clássicos permaneceram como únicos modelos.

⁶⁹ Vd. *L' Art au XIXe Siècle – Du Second Empire à la fin du siècle*. Paris : Flammarion, 1981, pp. 27-36.

⁷⁰ Vd. *L' Art au XIXe Siècle – Du Second Empire à la fin du siècle*. Paris : Flammarion, 1981, p. 25.

⁷¹ O ano de 1910 marca, em Portugal, a queda da monarquia e a ruptura com as tendências românticas que estavam, apesar de tudo, mais intensamente enraizadas nas mentalidades e sensibilidades. A Arte Nova começou a florescer afirmando-se com formas femininas, sensíveis e ondulantes (como as do próprio mundo vegetalista) – em especial, num Norte português tão sensível à natureza delicada e temperamental das suas mulheres.

⁷² As exposições universais de 1878 e 1889 tiveram um sentido diferente da de 1900 marcando o apogeu da arquitectura metálica e racionalista e tentando (sem sucesso) liberta-se do ecletismo. Da exposição de 1889, subsiste ainda a torre metálica de 300 metros erigida pelo engenheiro dijonnês Gustave Eiffel (1832-1923) como manifesto da era do ferro. O ferro e a fundição foram largamente utilizados na estrutura de vastas construções e, mais timidamente, no exterior, onde se combinam com a pedra. As estações de caminho de ferro foram construídas segundo os mesmos princípios por toda a França e Europa. Salientamos a Gare du Nord inteiramente refeita em 1863 por Hittorff. Da exposição de 1900, restam o Grand e o Petit Palais dos Champs-Élysées e a Ponte Alexandre III. Vd. *L' Art au XIXe Siècle – Du Second Empire à la fin du siècle*. Paris : Flammarion, 1981, pp. 14-15, 20-23.

⁷³ IAN/TT, ACR, cx. 6530, Capilha Caixa 27 Sala 6, A Prata. Vd. GODINHO, Isabel da Silveira – *A Baixela de Sua Majestade Fidelíssima*. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, Palácio da Ajuda, 2002, p. 224.

defendida pela rainha sendo posta em prática pelo marido, o rei D. Carlos, com a aprovação do projecto de remodelação da Sala de Banquetes do Palácio das Necessidades, onde ficariam expostas as peças de maior aparato da Colecção. Como este palácio não possuía uma sala de jantar própria para grandes recepções, D. Carlos propôs uma ampliação com o avalo da rainha-mãe que autorizou a abertura das salas do andar nobre do Paço da Ajuda a cerimónias oficiais⁷⁴.

Francisco Vilaça «*então considerado o melhor arquitecto português e um pintor de excelentes sensibilidade e técnica*»⁷⁵, apresentou em 1903, um conjunto de quatro aguarelas ilustrativas da remodelação proposta para a referida Casa Real – a qual foi cumprida quase na íntegra⁷⁶. Vilaça idealizou uma sala onde as artes decorativas globais faziam realçar, no espírito revivalista característico de Oitocentos, as peças expostas de François Thomas Germain (1726-1791) como obras de arte dignas de um museu e não como peças utilitárias arrumadas num aparador. Assim se realizou o desejo real de resguardar a Baixela, muito embora algumas das peças se mantivessem ao serviço da Mesa de Estado⁷⁷ – mesmo tendo D. Amélia determinado que «*a rica baixela ficasse exposta, para nunca mais servir*»⁷⁸.

Pretendendo dar destaque a exemplos de ambientes no Norte de Portugal, decorados e vividos por membros de classes ainda estratificadas e condicionadas à mentalidade herdada e dominante – bem como, naturalmente submetidas a imposições económicas advindas de berço e mérito –, importa-nos salientar espaços e soluções decorativas como manifesto de um Romantismo nacional que foi beber a influências da Europa traduzidas na obra artística especialmente na pintura⁷⁹. Tudo se relacionava porque as tendências circulavam, não se concentrando num determinado local e meio social rural ou urbano. Para tal, tornou-se fundamental o papel da gravura e imprensa

⁷⁴ Vd. CÔRTE-REAL, Manuel – *O Palácio das Necessidades*. Lisboa: Chaves-Ferreira Publicações, s.d., 2001, pp. 141-151.

⁷⁵ Idem, ibidem, pp. 142, 147.

⁷⁶ Idem, ibidem, pp. 142, 147.

⁷⁷ «*Estariam envolvidas por boiserie rocóco, estofada e dourada, expostas com outras peças de prata da Coroa, nos nichos, peanhas e consolas setecentistas, sobre as quais pontificam também duas tapeçarias, uma delas com o tema O Almoço da Sultana (PNA, inv. 4175), da série Os Costumes Turcos da Manufatura dos Goblins.*» Vd. GODINHO, Isabel da Silveira – *A Baixela de Sua Majestade Fidelíssima*. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, Palácio da Ajuda, 2002, p. 224.

⁷⁸ Vd. GODINHO, Isabel da Silveira – *A Baixela de Sua Majestade Fidelíssima*. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, Palácio da Ajuda, 2002, p. 224.

⁷⁹ A revolução de Julho de 1830 (vitória de Luiz Filipe e derrota de Metternich) mudou os destinos políticos do Mundo. «*O duque de Wellington não podia acreditar numa tal desgraça, para ele, e, em Portugal, onde tudo, que chega, chega tarde, supôs-se que o principio orleanista, em breve seria suplantado, e que tudo tornaria a retrogradar para o costumes do século XVIII.*» Vd. SÁ, Ayres de – *Príncipe Real D. Luiz Filipe*. Lisboa: Tipografia da Parceria António Maria Pereira, Livraria Editora, 1929, p. 52.

divulgado em velocidade de flecha que aproximou artistas de industriais e aristocratas de burgueses capitalistas. Anuladas as distâncias – nomeadamente, através do telégrafo (1857), mala-posta (1859) e caminho-de-ferro (1864) –, o rendimento do tempo aumentou e com ele a consciência do seu valor⁸⁰.

Nem os maiores nem os mais insignificantes exemplos portugueses deste período foram obra do acaso. A partir do estudo das relações culturais e trocas de influências inteiramo-nos e melhor compreendemos os gostos e maneiras de viver dos Portugueses de forma generalizada e particular. Interessa-nos o viver social nos seus mais diferentes aspectos e dentro da globalidade de um modo moderno de pensamento. Há a salvar a memória colectiva e particular, para que o passado permaneça. O próprio património confiscado a Ordens Religiosas e vendido em hasta pública foi resgatado por famílias que o adaptaram às vivências de então⁸¹. A Pena, Ajuda e Buçaco serviram de fonte de inspiração, entre outros anteriores ou contemporâneos. Citamos os palácios da Vila de Sintra, de Queluz, de Mafra, de Vila Viçosa e até os mosteiros da Batalha e dos Jerónimos, bem como a Torre de Belém. O neo-manuelino foi assumido como o estilo nacional ocupando o espaço que, nos restantes países, foi preenchido pelo neo-gótico tendo acabado por servir as mais diversas ideologias incluindo as republicanas – como aconteceu nas festas comemorativas do tricentenário da morte de Camões (1880). Este gosto prolongou-se cronologicamente para além do razoável sendo Manini⁸² responsável por acrescentar à componente nacionalista a vivência cenográfica como no Palace Hotel do Buçaco (1888) e Palacete da Regaleira (c. 1900)⁸³.

⁸⁰ Vd. FRANÇA, José-Augusto – *O Romantismo em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1966, vol.3, p. 582.

⁸¹ «Entrava-se para a propriedade por uma larga, comprida e majestosa álea de sobreiros seculares, alcatifada de relva (...). Abria-se, ao fim desta rua, o alto portão do pátio. (...) A fantasia estava-o transportando a tempos, a que não chegavam já as suas recordações (...). No tempo dos frades vomitavam, sem cessar, as feias e enormes carrancas de todos estes quatro tanques grossos jorros de fresca e puríssima água; porém as medidas económicas do último proprietário e as exigências dos seus projectos agrícolas haviam derivado para outros fins parte desta abundante veia (...)». Vd. DINIS, Júlio – *A Morgadinha dos Canaviais*. Porto: Livraria Civilização, 1868, p. 46.

⁸² O cremonês Luigi Manini (1848-1911) foi o grande decorador deste período que veio para Lisboa em 79 trabalhar para os teatros de S. Carlos e de D. Maria II assegurando a sucessão de Cinatti e Rambois. Regressou rico à pátria em 1907, onde morreu. Cenógrafo do Scala de Milão, foi «o mestre da cenografia portuguesa». Vd. RAPIN, Rangel de Lima – *A Arte*. Lisboa: 1880, p. 148. Embora não tenha deixado um único discípulo, foi vastíssima a obra de Manini nos dois palcos de Lisboa e, cedo, se alargou a outras decorações desde a do Palácio Foz e do Pavilhão Português na exposição de 1900, até a funções de arquitecto «manuelino» no Buçaco ou no palácio de um capitalista em Sintra. In FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no Século XIX*. Lisboa: Livraria Bertrand, SARL, 1966, Vol. 2, pp. 189-190.

⁸³ Vd. ANACLETO, Regina – *Panorama do Início de Oitocentos*. Apud *História de Portugal. O Liberalismo (1807-1890)*. Lisboa: Editorial Estampa, Direcção de José Mattoso, 1993, Vol. 5, p. 678.

Os lugares eleitos, desde os anos 80, eram a Câmara Municipal de Lisboa, a Escola Médica, as Cortes e o Museu de Artilharia, o Palácio da Bolsa no Porto, o Hotel do Buçaco⁸⁴. Nos finais do século XIX, adiada a crise, desenvolveu-se uma larga actividade de decoração em palácios públicos e privados. Multiplicaram-se os ciclos de pintura com destaque para os elementos meramente decorativos vindos da tradição clássica e setecentista. As encomendas abundavam sem modificação de gosto.

O século XIX terminou em riqueza tendo como principal responsável o academismo francês⁸⁵. Não há dúvida que o segundo quartel do século XIX em França seria mal entendido sem o conhecimento de Delacroix. O facto de Portugal não ter tido um artista a este nível, não significa que se ignore o nosso sector artístico reservando-lhe uma página em branco. Daí, a nossa proposta em refazer uma fatia da história da vida artístico-social e cultural (não apenas no domínio português)⁸⁶ abrindo o leque para o geral europeu. As características comuns do Romantismo europeu, passaram pelos diferentes países em épocas separadas e assumindo tendências diversas em cada um deles⁸⁷. Tudo resultou na arte do génio e do genial, na medida em que se deu aos artistas românticos a possibilidade de crescer a sua capacidade para os sentimentos criando novos sentidos à expressão. Redescobrimo as desconhecidas maravilhas do Oriente e regressando à época românica da Idade Média, os artistas foram magnetizados e embrenhados nesta nostalgia pelo passado passando-a através da obra e do espírito.

I.1. Reflexão sobre o Romantismo

A palavra Romantismo teve origem em Romance. Encontramo-la pela primeira vez em Inglaterra, sob a forma de adjectivo (*romantic*), designando a qualidade daquilo que, como romance, não se identifica com a realidade e, sim, com o fantástico e o

⁸⁴ Vd. FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no Século XIX*. Lisboa: Livraria Bertrand, SARL, 1966, Vol. 2, p. 187.

⁸⁵ Vd. FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no Século XIX*. Lisboa: Livraria Bertrand, SARL, 1966, Vol. 2, p. 187.

⁸⁶ Vd. FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no Século XIX*. Lisboa: Livraria Bertrand, SARL, 1966, Vol. 1, pp. 10-11.

⁸⁷ Baudelaire, no Salon de 1846 (*in Aesthetic Curiosities*), definiu o Romantismo não apenas como a «intimidade», a «espiritualidade» ou a «aspiration vers l'infini». O Romantismo significava, para ele, a «couleur» que encontramos em Victor Hugo e Musset: «*Qui dit Romantisme dit art moderne, c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous moyens que contiennent les arts*». Delacroix completa esta definição no seu *Journal*: «*Se o Romantismo significa a manifestação livre da impressão de uma pessoa, eu sou um romântico, e não só, mas fui um romântico aos 15 anos*».

aventuroso (romanesco)⁸⁸. Começou por designar aspectos da natureza, selvagem ou cuidada pelo homem favorecendo o sonho e aprofundando sentimentos. A noção de Romantismo pode considerar-se de acordo com a filosofia alemã, como categoria psicológica encontrada no decurso de todos os períodos da história da Humanidade em oposição ao «Classicismo». O Romantismo refere-se a um período da história da arte como da história literária. A sua definição cronológica depende dos autores situando-se os limites de 1815 e 1848 correspondendo ao período principal de actividade dos artistas nascidos entre 1780 e 1815. Enquanto alguns artistas se mantêm fiéis à estética neoclássica, outros voltam-se para os acontecimentos contemporâneos, para a natureza ou para a arte do passado começando a criar livremente.

Sem entrarmos em minúcias de análise, gostaríamos de chamar a atenção para o tempo cronológico do século XIX que vai de 1801 a 1900. O corte ou se faz em 1780 ou em 1820. Nunca, em 1801⁸⁹. Foram estabelecidas balizas que dividem o período oitocentista em três partes e que são características por modelos estéticos «neoclássicos», «românticos» e «naturalistas». Todos eles interligados pela própria derivação natural. Abrindo uns caminho a outros e estando sempre relacionados marcando os novos tempos já antes anunciados⁹⁰. O Romantismo não foi fenómeno

⁸⁸ «(...) romântico dizem que é o que lembra novellas. Eu tenho lido com gosto, por exemplo, o *Palmeirim*, e entendo-o bem; logo o estylo romântico não é o que se esvaece em elevações mysticas inintelligíveis, etc. ‘Um dia apertei, um pouco demais, um apaixonado das romanticidades e elle que não achou refugio, disse-me por ultimo, que em tudo havia modas, e que esta era actualmente a moda da linguagem. D’aqui para diante não podia o argumento dar mais passos; porque quem se oppõe á moda é jarreta, é tonto, é do tempo, dos Affonsinhos, e eu não queria nenhum d’estes sobriquets’». Vd. BRAGA, Theophilo – *Garrett e os Dramas Românticos*. Porto: Livraria Chardron, 1905, p. 216.

⁸⁹ Vd. FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no Século XIX*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1966, Vol. 1, p. 14.

⁹⁰ Segundo manuscrito de um curioso que se encontra na biblioteca do palácio de Mafra, intitulado «*Relação do horrível e espantoso terramoto que padeceu o Reino de Portugal, e com especialidade a Côte de Lisboa sua Metrópole, em o 1º de Novembro do ano de 1755*», (...) já antes do tremor de terra se anunciavam novos tempos: «*Os seus palácios maiores, do maior gosto e magnificência, que os da Junqueira, (...) ficaram isentos dos abalos da terra, e das chamas. (...) Todas as salas destes palácios, exceptuando os Vagos, estavam paramentadas com armações peregrinas, e quanto mais interiores as salas mais custosas, umas com cortinas encarnadas, outras azuis, outras de amarelo, com espelhos de molduras douradas. Os gabinetes das senhoras com inumeráveis brincos da China, de França e doutros reinos; os nomes destes diches (...) eram novos e inventados conforme os génios das nações, que os fabricavam. O luxo, as galas, as invenções delas, as mais opostas à modéstia e antiga moderação portuguesa! (...) A presunção e vaidade estavam mancomunadas com a soberba; e assim era injuriada e tida em menos conta a que nos espectáculos públicos aparecia, primeira e segunda vez, com o mesmo vestido, ainda que fosse novo e de custo. (...) assim homens como mulheres trajavam como as pessoas reais, segundo o estylo que vinha de França, em bonecos ou figurilhas, vestidas como idealizava a sociedade (...). Nas mesas tudo era delicadeza, profusão e aparato, o aparelho do chá com a impertinência de se tirara com uma tenaz de prata o torrão de açúcar para o seu tempero. E ao mesmo passo que era servido aquele, se fazia lembrar a luxúria, porque a manteiga, que vinha à mesa, era armada à semelhança de peitos de mulher. (...) Era Lisboa como Roma quando gentílica. (...) Lisboa admitia universalmente todos os costumes das nações estrangeiras, exceptuando a religião de algumas;*

localizado num determinado período ou tempo⁹¹. Talvez por estar demasiadamente ligado a sentimentos pessoais e a sonhos. Consistiu, antes, num novo olhar ao mundo. Os seus elementos inspiradores estavam ligados aos sentimentos que culminavam e entravam em erupção influenciando a sociedade da Europa culta, desde finais do século XVIII, e prolongando-se, em Portugal, até inícios do século XX. Interessa-nos fazer uma reflexão sobre o Romantismo situado nos países europeus que exerceram influências em Portugal (Alemanha, Espanha, Inglaterra, Itália), para além da França. A Europa aparece a propósito de Portugal, funcionando sempre como filtro cultural próprio a quem viaja e está habituado a conviver, no quotidiano, com um património histórico e civilizacional rico⁹².

Quantos sonhos e nostalgia, quanto horror ao infinito e à morte⁹³. Diz-se que de românticos todos temos um pouco na medida em que nos embrenhamos nas tramas da

se é que em parte não as seguia!». Vd. SÁ, Ayres de – *Príncipe Real D. Luiz Filipe*. Lisboa: Tipografia da Parceria António Maria Pereira, Livraria Editora, 1929, pp. 307-309.

⁹¹ Longe estaríamos de pensar que o Romantismo poderia influenciar as artes de hoje, como acontece com alguns artistas conceptuais que trabalham na área da escultura de paisagem, fotografia e vídeo. A obra de Richard Long é um bom exemplo, assim como a de Gerhard Richter – já considerado o representante máximo do «romantismo alemão contemporâneo», na pintura. O próprio escultor português, Rui Chafes, é associado pela crítica a este «romantismo alemão» da actualidade.

⁹² Os Portugueses começaram, aliás, a pensar melhor quando abriram portas à Europa. Eça de Queirós bem o relatou na década de 1860: «*Pelos caminhos-de-ferro, que tinham aberto a Península, rompiam cada dia, descendo da França e da Alemanha (através da França), torrentes de coisas novas, ideias, sistemas, estéticas, formas, sentimentos, interesses humanitários... Cada manhã, trazia a sua revelação, como um sol que fosse novo. Era Michelet tornado profeta e justiceiro de reis; Balzac, com o seu mundo perverso e lânguido; e Goethe, vasto como o Universo, e Poe, e Heine, e creio que já Darwin e tantos outros*». Vd. MÓNICA, Maria Filomena – *Cenas da Vida Portuguesa*. Lisboa: Livros Quetzal, 1999, pp. 78-79.

⁹³ Houve de facto um progressivo afastamento da realidade da morte. Enquanto, no século XIX, a morte era vivida como prolongamento da vida e os cemitérios eram local de passeio e de percurso, com o avançar do tempo deu-se uma progressiva rejeição do fenómeno da morte (e da ideia de última morada). Actualmente, muitas pessoas pedem para serem cremadas – o que tem consequências (tal como a dispersão genealógica). Ora, isto, tem a ver com a religião, com a ligação com a religião, de como as pessoas lidam com o fenómeno da morte e com o problema de preservar os cemitérios, enquanto herança patrimonial, que se coloca hoje. Esta herança patrimonial não é apenas no sentido de património construído é, também, património de memórias, afectos, realidade da vivência da morte. Por outro lado, existe o problema da dispersão dos herdeiros. As pessoas mais ricas da cidade edificaram os seus monumentos fúnebres que, às vezes, são verdadeiras moradas eternas para efeitos do descanso e que apresentavam uma similitude com as moradas eternas da vida. Em Oitocentos, as pessoas iam em passeio visitar os membros falecidos de suas famílias como iam ao «Passeio Público» – o que acontece ainda em certos núcleos sociais que, por questões várias se mantiveram presos a esse passado (i.e. O presidente da Junta de Freguesia da Foz do Douro encerrou, recentemente, o cemitério aos domingos por causa de rixas entre famílias que nele iam «passar» chegando, em alguns casos, a cometer actos de provocação e violência). Urnas com espécie de mantos, facho invertido, cardo, caveiras, tíbias, grutas, correntes de ferro forjado, são alguns dos chamados símbolos da morte hoje quase esquecidos e desprovidos de sentido. Como estes, existem outros elementos simbólicos de ligações que se tinham em vida – nomeadamente, aqueles ligados à Maçonaria. Não é possível compreender o Porto do Romantismo sem compreender os cemitérios que são uma parte essencial do mesmo. São o outro lado da vida da cidade: a cidade dos vivos e a cidade dos mortos. O cemitério é assim mais uma extensão do Porto do Romantismo (ou Porto Romântico, como é conhecido).

vida, numa amálgama de sentimentos reais e irrealis, racionais e irracionais. Não será, esta, a própria razão de repensar a existência?! O Romantismo foi largamente estruturado fazendo predominar a sensibilidade sobre a razão. Ao Romantismo que «dominou» todas as artes foi legítimo e próprio o desejo místico do Eterno e do Divino, bem como um sentido novo que abarca as múltiplas facetas da natureza humana e da natureza em geral⁹⁴. Na pintura, como a arte das artes, implicou o envolvimento do subjectivismo do artista apenas influenciado pelo temperamento. Como as artes não se contentavam com exemplos de virtude e heroísmo num sentido de finito, houve necessidade de representar o indefinível, criando sensações e atmosferas, através do domínio da cor e dinamismo⁹⁵.

O mais antigo Romantismo foi o de Inglaterra e Escócia. Em Inglaterra⁹⁶, cresceu com a antiga procura e transformação do sentimento britânico pela natureza que passou a ser apresentada sem artifícios. A série de retratistas do século XVIII prosseguiu com Lawrence (1769-1830), continuador de Reynolds, a quem sucedeu como pintor do rei e do qual adoptou o «grande estilo». Como a poesia da verdade⁹⁷.

⁹⁴ Os seus representantes mais importantes estão situados no campo da literatura romântica da Alemanha: Goethe, Schiller, Novalis, Schlegel, Herder, os irmãos Grimm, E.T.A. Hoffmann. Todos eles elevaram o amor pelo fantástico e mesmo pelo cruel. A literatura e a música aproximaram-se fazendo nascer o *lied* romântico (Schubert) e a música descritiva ou programática. Também os traços característicos da música romântica estão estreitamente ligados à natureza, a uma tentativa de traduzir sentimentos, à atracção pelo fantástico e irreal, à presença cada vez mais acentuada de um elemento literário dentro da própria música. A música romântica caracteriza-se pelo relevo que deu ao concerto para virtuosos (Paganini, Liszt, Chopin). Tratou-se do diabolismo ligado ao virtuosismo – tal como em Liszt, o virtuoso, o diabólico, o mefistofélico. Outros compositores românticos foram: Beethoven (na sua última fase), Mendelssohn, Schumann, Weber, Gounod. Se bem que o Romantismo se prolongou nas obras de R. Strauss e Mahler.

⁹⁵ Géricault e, em especial Delacroix, são os grandes mestres do Romantismo francês que retratam cenas trágicas com a força brutal da natureza sempre presente nas suas atmosferas tão densas e conturbadas quanto mágicas. A par deles, encontramos Turner e Constable em Inglaterra – característicos por pintarem cenas do quotidiano mais próximas e nem por isso menos pesadas e absorventes onde a revolução industrial tinha espaço privilegiado. Em Portugal, João Cristino da Silva, José Rodrigues e Tomás de Anunciação recriaram paisagens e quotidianos com atmosferas não menos dramáticas. Citamos como exemplo o célebre óleo sobre tela *Serra de Sintra* de Cristino da Silva em exposição no Escritório da Rainha do Palácio da Pena.

⁹⁶ «(...) *O moderno crescimento económico começou a espalhar-se do seu berço na Grã-Bretanha e nalgumas outras regiões da Europa do Noroeste, para algumas grandes potências da Europa Continental, tais como a França ou a Alemanha, e mesmo para o outro lado do Atlântico, para os Estados Unidos da América. Portugal como o resto da Europa do Sul e do mundo mediterrânico, não participou da descolagem precoce da segunda geração de países que avançou para o moderno crescimento económico (...)*». Vd. MATA, Eugénia; VALÉRIO, Nuno – *Historia Económica de Portugal: (Uma Perspectiva Global)*. Lisboa: Editorial Presença, 1994, p.129.

⁹⁷ Blake (1757-1827) disse que «*o mundo da imaginação é o mundo da eternidade*» definindo com efeito o carácter essencial das suas artes e dele próprio. As figuras características do Romantismo inglês podem ser frias e estáticas, mas apresentam um extraordinário movimento que corre pelas composições como uma só. O jogo de curvas e contra-curvas nas rápidas passagens por formas ondulantes, consegue atingir o seu auge na energia cósmica. Mais interessante e menos conhecidos são os retratos de animais que começaram a florescer no século XVII e XVIII em conformidade com o amor inglês por cães e cavalos. Só com o Romantismo inglês foram produzidas excelentes pinturas de verdadeiros cavalos.

Desta forma, estando Inglaterra à frente, não nos parece estranho dizer que a ideia do Romantismo começou com John Constable (1776-1837), Thomas Lawrence (1769-1830) e Richard Parkes Bonnington (1802-1828) – os quais apareceram pela primeira vez, em Paris, a expor uma outra visão da natureza com luz envolvente. Uma visão de transparências atmosféricas e, simultaneamente, turbulentas no tempo e no espaço assumindo contrastes de luz, sombra e volumes que marcaram uma nova era simplificada. O Romantismo de luz e cor veio a desembocar uma geração mais tardia que se começou a gerar nesta fase inicial: o Impressionismo que encontrou em Turner⁹⁸ o pintor mais festivo da luz e cor. Este criou uma nova pintura e, não em vão, ela foi vista pelos impressionistas, em Londres, anos depois, e nos princípios de Monet.

Em França, após a Revolução Francesa⁹⁹, depressa se concluiu que era necessário reformar o modo de executar e conceber. A partir deste estado de consciência, nasceu a escola transitiva que teve os dias de glória com Casimir Delavigne (1793-1843) e Népomucène Lemercier (1771-1840), seus precursores, Vítor Hugo (1802-1885) e Alexandre Dumas (1802-1870), seus astros¹⁰⁰. Ao contrário do que aconteceu em Inglaterra, a paisagem francesa foi-se mantendo cénica tendo em Delacroix um grande mestre. França herdou esta tradição do seu próprio século XVIII – tal como Inglaterra manteve a herança daquele que a natureza pintada lhe deu. As duas tradições vieram encontrar-se no Salão de 1824.

Muitos artistas tinham o hábito de viajar por Itália no famoso e tradicional *Grand Tour*, outros repudiavam este tempo visto como uma obrigação. Quase todos descobriram a maior inspiração na paisagem inglesa. Para além da velha aliança e interesses de parte a parte, houve ao longo da História laços de afectividade que nos

⁹⁸ Turner foi um caso único na pintura inglesa e na pintura ocidental contemporânea. Mas, na primeira metade de Oitocentos, a Inglaterra surge com uma série de casos únicos. Falecido pouco depois do Salon de 1824, o pintor e poeta William Blake foi quem mais agitou as responsabilidades da pintura dos princípios do século XIX inspirando-se na Bíblia e Shakespeare. Ao lado de Blake, encontramos outro pintor inglês de origem suíça, Füssli, que se tornou numa referência distante dos surrealistas.

⁹⁹ Com o ano de 93 em França, donde vinha o impulso, o povo começou a votar. Ficarão para sempre detestadas as primícias dele que levou à Revolução surgida em tempestade das mãos de Mirabeau, Barnave e Camille Desmoulins, tal como saiu em nuvem das mãos de Voltaire, Beaumarchais e Montesquieu. A Revolução acabou o que haviam começado os parlamentos em França e as universidades na Alemanha. Ficaram abolidos todos os privilégios. A história chorará com uma dor eterna que a redenção dos povos tivesse uma aurora de sangue. Depois de dissipado o fumo de tantos campos de batalha, volveram-se os ânimos para as artes da paz. O espírito caminhou de exigência em exigência, por essa lei providencial que existe *ad origine*, à qual chamaram progresso.

¹⁰⁰ Vd. DIAS, José Henrique Rodrigues – *O Rosto e o Espelho*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1998, Dissertação de Mestrado, pp. 532-533.

relacionaram com Inglaterra e os Ingleses¹⁰¹ – especialmente, a Norte de Portugal cujo clima melhor se adaptava à sua natureza. Esta troca de saberes originou a difusão das tendências românticas interpretadas e adaptadas a cada realidade.

Apesar de se manter como ponto de encontro de artistas de todos os países, continuando a ser Roma sede de instituições oficiais, no século XIX a Itália estava longe de manter o grande centro criador sofrendo a concorrência de Londres e Paris. A Itália completou o seu romantismo na época barroca, não tendo necessidade de percorrer de novo o caminho. Contudo, os artistas românticos não deixaram de ter o seu *glamour* mesmo que o seu romantismo tivesse sido menos natural em Itália do que nos outros países.

Na França oitocentista, as artes tiraram partido de questões relacionadas com o espírito e significado da época que coincidiu com o fim da monarquia. O artista romântico estava desprendido do seu próprio tempo e era irónico considerá-lo isolado – uma vez que tudo provinha da grandiosidade das campanhas napoleónicas¹⁰². A moda pelo exótico, complementada pela paixão pela Idade Média, foi de todos os revivalismos o mais forte¹⁰³. Os países distantes e as eras do passado ofereciam liberdade nas paixões e desejos. O nobre esplendor e a brilhante policromia de Leste foi substituída por um novo caminho de ver e experimentar, um novo físico, moral e intelecto. Todos se fascinaram pelo deserto e oásis, pela vida africana e os espaços selvagens de África sem limites à contemplação e meditação.

Na vizinha Espanha, Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) foi a figura que melhor caracterizou o Romantismo embora numa fase tardia e até crítica no que concerne à sua saúde e sentimentos de revolta consequentes. A paleta de Goya começou, progressivamente, a escurecer e a tornar-se mais densa. As cenas de guerra

¹⁰¹ Acrescentamos que D. Pedro V conheceu seu tio, o príncipe Alberto, na sua primeira viagem a Londres em 1854 onde teve a oportunidade de conversar com ele a sós. Entre passeios a cavalo em Hyde Park, visitas à granja-modelo de Windsor e refeições em Buckingham, discutiram muitos temas que os preocupavam tornando-se amigos e tendo mantido depois a correspondência. D. Pedro e D. Luís visitaram ainda a Bélgica, Holanda, Alemanha, Áustria e França. Durante a segunda viagem, em 1855, além destes países visitaram também Itália e Suíça. Na correspondência trocada entre D. Pedro V e seu tio, o príncipe Alberto. Vd. MÓNICA, Maria Filomena – *Correspondência entre D. Pedro V e seu Tio, o Príncipe Alberto*. Lisboa: Quetzal Editores, 2000, p. 23.

¹⁰² Isto, apesar de Napoleão ter dado menos atenção às correntes artísticas em comparação com o tempo de Luís XIV. A maioria dos artistas estava interessada em traduzir a realidade no mito, ilustrando a verdade e a vontade pessoais com o espírito colectivo das campanhas napoleónicas.

¹⁰³ O orientalismo não foi uma moda de transição e superficialidade. No século XIX, as influências de Marrocos, Argélia e Espanha mourisca não estavam confinadas nas formas e cores que transformaram o espírito da época a um nível profundo (tanto por questões psicológicas, como por estéticas). Tal como no Gótico e por igual pretexto, deram resposta às necessidades românticas escapando à realidade do dia-a-dia e entrando num mundo diferente onde cada qual exaltava a sua beleza e sentimentos profundos.

surgiram com a atracção pela tragédia, fealdade e tudo aquilo que se mostrava revelador de loucura humana, crueldade e fraqueza. Segundo muitos autores, foi este o princípio do fim do prisioneiro pessimista que a doença transtornou. Ninguém mais e melhor do que Goya desmentiu o determinismo histórico. Isolado e escapando a todo o tipo de classificação, foi simultaneamente um homem das «Luzes», um romântico e um realista. A importância da sua obra no universo da pintura é visível nos ambientes românticos espanhóis, característicos pela atmosfera pesada que Teixeira de Vasconcellos (1816-78)¹⁰⁴ bem descreve na sua obra onde descreve o palácio dos duques de Alba, em Madrid¹⁰⁵.

Na Alemanha, o Romantismo desenvolveu-se desde o «*Sturm und Drang*» (tempestade e paixão) que levou uma geração a interrogar-se sobre a experiência clássica sua contemporânea. O que poderia parecer uma oposição e veio a sê-lo na cultura francesa, agitada entre shakespearianos e homéricos foi, na consciência da cultura alemã, um fenómeno de fusão de que Goethe se manteve como símbolo. A fronteira entre as Gálias e Germânia, que um grande e ilustre rio separava, desde os Romanos de Tácito (o Rio do Esquecimento), apartou o Romantismo que numa e noutra margem se gerou diferentemente. No seio desta Alemanha que tanto nos influenciou, através de D. Fernando, distinguimos duas espécies de Romantismo: o da deliberada

¹⁰⁴ Político, jornalista, revolucionário, escritor e diplomata do Porto que passou parte da vida no estrangeiro. Casou em primeiras núpcias, no Paço de Valpêdre, com 19 anos, com a prima D. Antónia Adelaide Vasques da Cunha Coutinho Osório de Melo e Castro de Portocarrero, Senhora da Casa de Valpêdre (Penafiel) e da Casa do Barreiro (Madalena, Paredes), sobrinha do célebre Fidalgo da Bandeirinha, a quem os amotinados portuenses de 1809 acusaram de «jacobino» e por isso lhe cortaram a cabeça. Casou em segundas núpcias com D. Julia de Landauer, filha de um médico de Estugarda que exercia funções na Corte Imperial de Napoleão III casado com uma prima de sua primeira mulher – a Imperatriz D. Maria Eugénia do Montijo. Conhecido pela boa disposição e apuramento de gosto por requintes, Teixeira de Vasconcellos chegou a ser impedido por parte de D. Pedro V de exercer funções como director da Torre do Tombo por, na juventude, ter levado uma vida sexual aventureira. Vd. MÓNICA, Maria Filomena – *Cenas da Vida Portuguesa*. Lisboa: Livros Quetzal, 1999, p. 94.

¹⁰⁵ «*Os espanhóis preferem a simplicidade arquitectónica às colunas e varandas de caliza (gesso), com que Londres se quer dar ares atenienses e romanos. A maior parte dos palácios de Madrid, excepto o da rainha, o de Liria, que pertence ao duque de Alba, e alguns outros, são vastos casarões sem arquitectura de espécie alguma. (...) Belos candelabros de bronze com globos opacos, ornados com as armas coloridas (...). Um tapete riquíssimo cobre todos os degraus; o corrimão é de veludo carmesim. As janelas, que de dia dão luz à escada, têm transparentes com as armas da família, que também se avistam no tecto (...). Nas janelas, cortinas de veludo carmesim com franjas da mesma cor. Reposteiros iguais com as armas bordadas a prata. No tecto, pinturas a fresco, representando quatro cenas memoráveis da vida de D. Garcia (rei da Galiza). Para a direita desta sala estão os salões destinados para as grandes recepções, e para a esquerda os chamados quartos da sr.^a condessa, de que se contentaria o mais rico fidalgo francês para dar bailes e festas esplendidas. (...) As três portas do salão abrem para um largo corredor que, partindo da casa do jantar, contorna em semi-circulo a biblioteca, e vai dar ao coro da capela. (...) A realidade nobre, como ninguém ainda a soube reproduzir, está nos quadros do famoso pintor espanhol (Velásquez), último fidalgo da nobre família de artistas de que Bayeu foi sucessor bastardo, e Goya o derradeiro descendente ilegítimo».* Vd. VASCONCELLOS, António Augusto Teixeira de – *Viagens na Terra Alheia*. Lisboa: Typographia do Futuro, 1863, pp. 154-156, 168-170.

revolta contra os ideais do século XVIII, artificialmente impostos por uma elite de pensadores cujas ideias se basearam no racionalismo francês e na Idade da Razão; e o da tradição da fantástica arte alemã dos séculos XV e XVI. Em simultâneo, artistas e pensadores deram início a experiências directas com a natureza embarcando em estudos místico-científicos dos elementos naturais. Os alemães reviveram o espírito e as formas da arte medieval¹⁰⁶, repudiando o neoclassicismo em vigor. Em inícios do século XVIII, sucumbiram a este fascínio de Itália inspirando-se, tomando os ensinamentos de Roma e Paris, e levando o Romantismo para o Norte.

Para os pintores germânicos, a arte corresponde a uma concepção do mundo estando estreitamente ligada à filosofia e literatura. À sensualidade da cor os românticos alemães davam preferência à pureza abstracta da linha melhor tradutora do seu ideal intelectual. Este foi um ponto comum com Ingres (1780-1867)¹⁰⁷ e a sua escola e a divergência fundamental com Delacroix. Schelling foi o difusor do Romantismo¹⁰⁸. Caspar David Friedrich (1774-1840) e Philipp Otto Runge (1777-1810) são considerados dois grandes artistas desta corrente. Ambos alemães do Norte foram amigos pessoais dos principais pensadores e literatos românticos¹⁰⁹. Schlegel foi o herói do nacionalismo alemão, tradição e mito germânico em oposição cultural ao cosmopolitismo que a Revolução Francesa lançou com as suas ideias e mitos espalhados pelo mundo. O gótico alemão opôs-se, na História, ao gótico francês numa polémica de neo-estilos e neo-influências que se estendeu até ao século XX.

Em Portugal, a crise política dos primeiros anos do século XIX (motivada pelas Invasões Francesas e conseqüente retirada da família real para o Brasil), a morte precoce de Vieira Portuense, a emigração de Domingos Sequeira, tornaram efémera a renovação e o desenvolvimento das Belas-Artes nacionais: conjuntura traduzida na colecção do primeiro museu nacional pela quase ausência de obras. Mesmo com a instauração do liberalismo e reformas que levaram à criação da Academia Portuense de Belas-Artes (decisiva na colecção deste museu), a produção artística portuguesa passou ao lado dos movimentos de renovação estética que aconteciam, um pouco por toda a

¹⁰⁶ O Romantismo brotou do espírito medieval sendo a Catedral de Colónia o maior exemplo. Isto porque os seus trabalhos tiveram continuidade até à Idade Média, sendo apenas terminados no período romântico. Assim, parecem constituir uma ponte entre o passado e o presente.

¹⁰⁷ Se houve romantismo em Ingres, não foi o mesmo do adversário Delacroix revoltando-se contra a doutrina do «belo ideal» e buscando a verdade do carácter individual.

¹⁰⁸ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, filho de um pastor protestante conheceu Hölderlin e Hegel no seminário de Tubinga tendo-se convertido num catedrático de Filosofia na Universidade de Jena em 1798.

¹⁰⁹ Vd. NAVARRO, Francisco – *História da Arte. Rococó. Neoclássico. Romântico*. Lisboa: Editorial Salvat, Grupo Cofina Media, 2006, Vol. 14, p. 258.

Europa, desde o final do 1º quartel do século XIX. Com um programa escolar pouco ambicioso (baseado nos modelos romano e francês do século XVIII) e com dificuldade em beneficiar de formação na Europa, os jovens artistas portugueses procuravam respostas junto de pintores estrangeiros residentes em Portugal.

Em Portugal, como na Península Ibérica, o Romantismo pictórico surgiu tardiamente com Roquemont¹¹⁰ e outros artistas de formação sólida como Metrass e João António Correia (1822-1896). Sobressaem as paisagens de Tomás d`Anunciação e as cenas de costumes de Leonel Marques Pereira (1828-1892) e João Cristino da Silva (1829-1877). Tipicamente românticos são os quadros históricos de Joaquim Rodrigues Braga (1793-1853) e Caetano Moreira da Costa Lima (1835-1898). Num registo de temas mitológicos, distinguimos a obra de António Manuel da Fonseca (1796-1890). João Baptista Ribeiro (1790-1868), Visconde Luís de Menezes (1817-1878), Francisco José de Resende (1825-1893) e Miguel Ângelo Lupi (1826-1883) – excelentes retratistas¹¹¹. O horizonte lisbonense e portuense alargava-se dentro de um discurso parisiense¹¹². Os temas e expressões pictóricas invadiram todas as artes harmonizadas nos ambientes românticos como uma só, recriando grandes cenários de um teatro todo vocacionado para despertar sentidos e emoções.

No que respeita a artes decorativas (mobiliário, em especial), em finais do século XIX, o gosto não ia só para a imitação e falta de imaginação como acontecia em França. O acrescido fascínio por mobílias antigas foi acabando com a moderna marcenaria artística e todos os entalhadores de talento se fizeram restauradores, atamancadores, renovadores de «trastes» antigos. Destes entalhadores, distinguimos Leandro Braga (1839-1897), natural de Braga e passageiro discípulo de Camels, que abriu oficina em Lisboa (1865) trabalhando na sala do Senado e nos Paços do Concelho, mas sobretudo para as rainhas, para a duquesa de Palmela e para o marquês da Foz que o protegeu e levou a viajar e homenageou com uma exposição no seu palácio dos Restauradores onde trabalhou. Móveis, portas, lambrins, tudo e em todos os estilos, da Renascença a Luís

¹¹⁰ Pioneiro no «*novo estilo*», foi autor de sumptuosas composições corais e de parte da pintura exposta nos papéis de parede historicistas da Casa de Sezim por nós estudada.

¹¹¹ Vd. NAVARRO, Francisco – *História da Arte. Rococó. Neoclássico. Romântico*. Lisboa: Editorial Salvat, Grupo Cofina Media, 2006, Vol. 14, p. 271.

¹¹² Vd. FRANÇA, José-Augusto – *História da Arte em Portugal-O Pombalino e o Romantismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2004, pp. 83-90.

XV, Braga executou com a perfeição de um cinzelador contribuindo para que o mobiliário português deste período não fosse esquecido¹¹³.

I. 2. O Norte português: influências *brasileiras* e *britânicas*

O século XIX confrontou-se com mudanças radicais na sociedade¹¹⁴, as quais arrastaram alterações drásticas na arquitectura e na paisagem lançando âncoras ao passado. Foi um caldo de cultura! Mas, se Oitocentos foi burguês, nós consideramo-lo também nobre, fidalgo e real porque não houve quem ao Romantismo se não rendesse. O gosto pelo Romantismo, no Norte de Portugal, parece-nos bem distinto quando comparado a ambientes do Sul amplamente influenciados pelos modelos reais mais teatralizados e densos no sentido de serem cénicos e estarem muito preenchidos.

Definitivamente, o Norte procurou ser autêntico cedo optando por elementos originais e libertando-se de cópias ou *pastiches*. Muito embora, em algumas recuperações e remodelações de ambientes, tenha sido obrigado a recuar no seu tempo para ir buscar influências ao passado dada a ruína das obras. Esta procura e vontade por parte das gentes do Norte de se rodearem de verdadeiros tesouros, ao invés daqueles reinventados e criados na época – alguns com grande qualidade de produção artística –, não tornava os seus ambientes menos revivalistas e românticos do que os do Sul. Bem pelo contrário. Talvez pelo estatuto de berço da Fundação, as famílias nortenhas tenham desde sempre procurado preservar a herança adaptando-a aos tempos – como foi, aliás, uma lição deixada pelo rei D. Fernando ao recuperar monumentos em mau estado de conservação e ao criar colecções de peças artísticas raras e suas contemporâneas. Por outro lado, a natureza bucólica do Norte favoreceu o encantamento romântico com seus rios transparentes, penedos inesperados e bosques iluminados por uma luz quebrada.

¹¹³ Vd. FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no Século XIX*. Lisboa: Livraria Bertrand, SARL, 1966, Vol. 2, p. 190.

¹¹⁴ Não havia escritor de prestígio que não nutrisse fundo desprezo por «*essa gente endinheirada, de modos grosseiros e juízos alvares, que tudo fazia para que nos salões transluzissem os capitais amealhados no comércio por grosso e atacado, ou sobretudo nas pingues operações do empréstimo, gente que não falhava ocasião de debitar disparates sobre arte e literatura, nos sofás de convívio ou nos corredores dos teatros, entre a pitada de rapé e a farpa à governação, mas que em questões de arte em geral e de teatro em particular valorizava e aplaudia o que chegava ao porto de Lisboa nos vapores vindos de Paris. Uma elite de fresca data que só encontrava deleite no espectáculo grandioso, isto é, se vestido com aparato, luxuoso na montagem, grandiloquente nas falas e referenciando a situações de um passado mais ou menos faustoso que não constava de seus costados mas afinal povoava o seu imaginário.*» Vd. DIAS, José Henrique Rodrigues – *O Rosto e o Espelho*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1998, Dissertação de Mestrado, pp. 12-13.

Lisboa, capital, imagem de progresso e humanismo, está para o Sul como o Porto, romântico, está para o Norte. O Porto cidade séria, burguesa, de gente de trabalho que, durante séculos, não autorizou a permanência da fidalguia dentro dos seus limites. Desenvolveu a indústria e o comércio definido por dois mercados, pólos da sua economia: Inglaterra e Brasil. Como constatamos, em cerca de 1850, às portas do período romântico áureo, duas sociedades se perfilaram no Porto com costumes e culturas distintas: a dos ingleses, pequena colónia fechada que impunha um estilo pelo seu poder, e a dos *brasileiros* – portugueses enriquecidos em terras distantes, de regresso a casa. Os ingleses ligados ao vinho do Porto viviam «fechados» entre si, ora na cidade dominada pela «Feitoria» ora nos *cottages* afastados do centro urbano. O seu grau de civilização era muito superior ao dos Portugueses. Daí que Raczyński¹¹⁵ tivesse detectado, desde 1844, boas colecções de arte considerando a única colecção importante organizada no País, durante a primeira metade do século, a de João Allen.



Fig. 1

Litografia aguarelada de João Allen, por Joaquim Rafael – professor da Academia de Belas-Artes de Lisboa e primeiro pintor da Corte. Condecoração da Ordem Torre e Espada que o mesmo recebeu pelo apoio dado à causa liberal. Ambas integram o espólio de Villar d' Allen (Fot. da autora).

«No entanto, eram os brasileiros que davam o tom à sociedade portuense, com os seus capitais, o seu espírito económico, a sua típica estupidez e as suas vilas cobertas de azulejos. (...) Os ricos de outro tempo, aqueles que possuíam algumas centenas de mil cruzados, seriam hoje uns pobretões se cá voltassem»¹¹⁶. Se, desde o século XVIII, os *brasileiros*¹¹⁷ figuravam nos costumes portugueses encontrando-se já a sua caricatura em António José da Silva, o Judeu, e em Filinto Elíseo, é a partir dos

¹¹⁵ Vd. RACZYNSKI, Athanasius – *Les Arts au Portugal. Lettres Adressetes a la Societé Artistique et Scientifique de Berlin et accompagnetes de documents*. Paris: 1846, pp. 384 e segs.

¹¹⁶ Vd. PIMENTEL, Alberto – *O Porto Há 30 Anos*. Porto: Livraria Universal, 1893, p. 74.

¹¹⁷ Um *brasileiro* é sempre um burguês, um burguês nem sempre é um *brasileiro*. Vd. GRAÇA, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo – *Bilhete de Ida-e-Volta: Uma Família de Brasileiros, os «Forbes»*. Porto: Sep. da Revista de Genealogia & Heráldica Nº 4, Centro de Estudos de Genealogia, Heráldica e História da Família, Universidade Moderna do Porto, 2000, p. 249.

anos 40 do século XIX que se destacam na cena nacional. Um papel que sobressai, essencialmente no Porto, dado os *brasileiros* provirem do Norte do País emergindo da miséria mais negra após 20 ou 30 anos de trabalho duro na antiga colónia. Compravam terras, prédios e papéis do Tesouro, fundavam asilos, hospitais e creches como resultado da vaidade regional. A origem das suas fortunas nem sempre se poderia esclarecer visto que a burguesia principiava a aristocratisar-se¹¹⁸. Apesar do luxo que ostentavam, dificilmente encontramos nestes milionários um comportamento cultural. Como exemplo damos o Palácio do Freixo que é considerado «*o mais belo do Porto e foi vendido por seus nobres proprietários, em 1857, a um futuro visconde que instalou nos jardins uma fábrica de sabão*»¹¹⁹ – o que não era de estranhar visto ter acontecido algo semelhante, em finais do século XVIII, com a vizinha casa de Villar de Allen adquirida posteriormente por João Allen.

Outro capitalista muito popular no Porto, chegou a dizer por graça que não havia nenhum *galego* para transportar um volume porque se tinham tornado todos viscondes¹²⁰. A vida monótona e quotidianamente repetitiva do Porto advinha, segundo alguns autores, dos sistemáticos hábitos burgueses: «*comia-se desalmadamente nos bailes, nos piqueniques – até no próprio teatro, para onde se levavam assados e caçarolas cheias de arroz no forno, para cear no recato dos camarotes... No Verão, famílias inteiras, acompanhadas pela criadagem e pelos marçanos das suas lojas, alugavam barcos, subiam o rio e faziam passeios pelos campos cujo objectivo principal era o almoço ou a merenda. Estes bons negociantes e pais de família iam também à praia; Leixões foi o pretexto dum poema satírico, em 1855, e a Foz duma comédia, em 1858*»¹²¹. Jogava-se prudentemente e dançava-se com decência na ‘Assembleia Portuense’ a que as más línguas chamavam o ‘palheiro’ ou ‘Sociedade da Erva’ (...) reformada em 1859, enquanto um ‘Clube Portuense’, mais luxuoso, criado em 1857,

¹¹⁸ «Um coronel de barão ou de visconde a encimar um brasão improvisado vinha muitas vezes passar uma esponja sobre o passado». Vd. PIMENTEL, Alberto – *O Porto Há 30 Anos*. Porto: Livraria Universal, 1893, p. 60.

¹¹⁹ O Palácio do Freixo (1750-1754) projectado por Nicolau Nasoni, recentemente recuperado pelo arquitecto Fernando Távora, foi na época vendido pelo 2º Visconde de Azurara (antiga nobreza de magistratura, herdeiro, por sua mãe, do palácio) a A. A. Velado tornado barão do Freixo em 1865 e visconde em 1872. Ver *Arquivo Pitoresco*, [1867], p. 198. Apud CARITA, Hélder; CARDOSO, Homem – *Tratado da Grandeza dos Jardins em Portugal*. Venda Nova: Bertrand Editora, 1998, pp. 289-290.

¹²⁰ O capitalista Lobo, dito «da Reboleira» (bairro popular portuense), foi protagonista do romance de Eduardo de Noronha, *O Lobo da Reboleira*, (Porto, 1938). Vd. PIMENTEL, Alberto – *O Porto Há 30 Anos*. Porto: 1968, p. 40.

¹²¹ Vd. GARRETT, Alexandre – *As Viagens a Leixões – Poema Herói-Cómico*. Porto: 1855. NOVAIS, Faustino Xavier de – *Cenas da Foz*. Rio de Janeiro: 1858. Apud FRANÇA, José-Augusto – *O Romantismo em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, Lda., 1966, Vol. 3, pp. 701-708.

traduzia novas exigências mundanas. Os bons burgueses que tinham nos seus salões mediocrementemente mobilados um espaço desguarnecido reservado à dança, iam ainda passear no Jardim de São Lázaro, miniatura do Passeio Público de Lisboa. Quando saíam a visitas ou a passeio, o veículo utilizado era o ‘carroção’ (...) puxado por bois – mas podiam ver-se ainda nas antigas cadeirinhas transportadas por criados!»¹²².

O Romantismo passou ao Brasil através dos Portugueses que constituíam a civilização europeia nos trópicos tendo, depois, regressado com os chamados *brasileiros* enriquecidos. Em 1822¹²³, não existia no Brasil qualquer fronteira entre *portugueses* e *brasileiros*: havia apenas «*portugueses do Reino*» e «*portugueses do Brasil*»¹²⁴. A pertença a uma ou outra categoria, cujas fronteiras variaram de região para região e ao longo do tempo, começou a ser reivindicada por alguns e atribuída por outros aos seus opositores, tendo emergido entre os que vieram a definir-se como *brasileiros* – um ainda incipiente sentimento nacional. Dada a caracterização do «português explorador» criada durante o processo de Independência, e dada a posição dominante em que muitos mantinham ligações com a antiga metrópole em diversos sectores da economia urbana, era inevitável aos *portugueses*, e em especial aos comerciantes, continuarem a ser alvo da hostilidade popular. Frequentemente acusados de especularem com os preços ou de serem responsáveis pela falta de géneros, eram mal vistos por recrutarem para as suas lojas jovens caixeiros vindos de Portugal – o que acrescia com a escravatura e utilização frequente de escravos de ganho tornando limitado o mercado de trabalho para homens livres.

A maioria desta população enraizou-se no Brasil e passou a considerar-se como *brasileira*. Os *portugueses* eram, pelo contrário, aqueles a quem foi aplicado o estereótipo negativo elaborado durante o processo de Independência que tiveram menos

¹²² Vd. FRANÇA, José-Augusto – *O Romantismo em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, Lda., 1966, Vol. 3, pp. 701-708.

¹²³ Almeida Garrett observou a transformação do Romantismo, na emigração de 1823 e 1824, e nela encontrou a orientação do seu génio. Depois do partido Apostólico de Espanha se ter servido de D. Carlota Joaquina para D. Miguel rasgar a Carta constitucional de 1826 e se proclamasse absoluto os liberais. De 1829 a 1831, começou outra emigração. Esta segunda corrente pertence a Alexandre Herculano que conheceu quanto era necessário fundar a História de Portugal sobre o estudo das instituições sociais da nossa Idade Média. Não é uma coincidência casual o facto de serem os primeiros iniciadores do Romantismo em Portugal que tiveram de procurar asilo no estrangeiro por causa das suas ideias políticas. Vd. BRAGA, Teófilo – *História do Romantismo em Portugal*. Lisboa: Ulmeiro, Universidade nº 6, 1984, p. 89.

¹²⁴ Foi com o Grito do Ipiranga, em 7 de Setembro de 1822, que o Brasil se tornou independente de Portugal.

facilidade (ou vontade) de se integrarem na sociedade brasileira¹²⁵, e que continuaram a fazer depender a sua actividade económica da manutenção de relações estreitas com Portugal¹²⁶. O retorno na emigração do Brasil¹²⁷ foi elevado apesar dos textos oficiais quase não o reconhecerem e do fenómeno se tornar pouco visível em termos sociais. Essa invisibilidade crescia à medida que chegava um ou outro mais enriquecido, ofuscando com as suas benemerências a acção discreta dos restantes. Concelhos como Bouças, Póvoa de Varzim, Vila do Conde, Paredes, Penafiel, aonde a emigração tradicional teve mais peso – sendo mesmo considerada uma prática bastante antiga e, por isso, podendo tirar mais proveito das redes familiares e de amizade –, surgem como uma imagem mais favorável predominando os afortunados¹²⁸.

Do perfil do brasileiro conhecemos, sobretudo, as descrições de Camilo Castelo Branco que nunca se conseguiu libertar da perseguição de um *brasileiro* real – Manuel Pinheiro Alves, estabelecido no Porto e marido de Ana Plácido¹²⁹, sua paixão fatal. Camilo ousou afrontar o hábito portuense de o *brasileiro* quarentão se tornar num valioso partido nupcial para as donzelas da cidade, em casamentos etariamente muito desnivelados, mas aonde a força do dote pesava afastando os pretendentes locais¹³⁰.

O Brasil contribuiu de modo importante para o êxito da sociedade e foi a crise verificada nos anos 70 que arrastou Portugal para a situação de decadência¹³¹, por falta

¹²⁵ «Póde dizer-se que de 100 individuos que emigram, regressam apenas 40, dos quaes 20 voltam tão pobres como foram e com a saude deteriorada, 15 com pequenos capitais e suficientes apenas para estabelecerem a sua industria em melhores condições, ou comprarem alguma propriedade nas localidades d'onde são naturaes, e 5 com boas fortunas. Um facto que deve notar-se é que ha muitos individuos que vão ao Brazil, onde somente se demoram tres ou quatro annos, e regressam depois com pequenos capitaes que empregam no paiz (...). Muitos ha tambem, e são quasi todos os que adquirem alguns meios de fortuna, que estabelecem pequenas mensalidades ás suas familias, ou de tempos a tempos lhes mandam algumas quantias, com que ellas supprem ás proprias necessidades, ou compram alguma propriedade e se entregam em melhores condições á vida agrícola.» Vd. Primeiro Inquerito Parlamentar sobre a Emigração Portugueza pela Commissão da Camara dos Senhores Deputados. Lisboa: Imprensa Nacional, 1873, p. 176.

¹²⁶ Vd. ROWLAND, Robert – *Oceanos. Portugueses no Brasil Independente*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses/Bertrand, nº 44, [Outubro/Dezembro 2000], pp. 9, 11-12, 43.

¹²⁷ Naturalmente, o movimento de retorno aconteceu dada a natureza de refluxo com tendência a crescer em momentos de atenuação da emigração. Curiosamente, só na recta final deste período se acusou o impacto considerável dos vapores como meio de transporte pois, antes dos anos 70, a emigração para o Brasil fazia-se por veleiros, mais incómodos e vagarosos.

¹²⁸ Vd. ALVES, Jorge Fernandes – *Os Brasileiros, Emigração e Retorno no Porto Oitocentista*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1993, Dissertação de Mestrado, pp. 350, 354.

¹²⁹ A tradição familiar diz que Ana Plácido e o marido «brasileiro» terão contraído matrimónio na Quinta de Villar de Allen, no Freixo, alugada à época.

¹³⁰ Suprema ironia a do casamento de sua própria filha, Bernarda Amélia, de 16 anos, com o «brasileiro» António Francisco de Carvalho, de 40 anos. Vd. REGO, Diogo Pinho dos Santos – *Os Brasileiros de Camilo*. V.N. Famalicão: Centro Gráfico, 1961, p. 22.

¹³¹ «Portugal não se acha tão atrasado, nem tão longe da Europa litteraria, como figuram, não por mal, mas por desalento morbido e incuravel, alguns censores. Nos últimos annos caminhamos sem descanço,

de fundos transferidos. Os *brasileiros* adoptaram, aliás, o movimento romântico em pleno, e com maior naturalidade, pois iam-se afirmando como nova classe capitalista sem preconceitos em ofuscar e ostentar. A fartura de dinheiro dava-lhes poder de compra e punha-os ao corrente das tendências europeias em voga. Apesar de criticados, começaram a frequentar os grandes circuitos e salões aprendendo à própria custa, com a ajuda de mestres recomendados e casamentos com herdeiras de famílias fidalgas arruinadas. Foram eles os senhores das artes, adeptos dos novos hábitos e seguidores dos bons costumes que dignificaram a classe em ascensão. Nas brumas do tempo, chegaram a descortinar antepassados nobres para serem melhor aceites na sociedade.

O Porto reformou-se num ritmo diferente do da capital e o seu urbanismo teve outras coordenadas prejudicado pelo terreno acidentado e falta de novas construções monumentais. Marques da Silva seria o arquitecto do Porto e do Norte de Portugal, como Ventura Terra – apesar de ser do Norte (Seixas) – seria o arquitecto por excelência de Lisboa. De 40 a 60, novos edifícios começaram a erigir-se – o principal deles, a Bolsa (também ao gosto burguês) que só estaria acabado em 1910. A Igreja da Trindade deu-se por terminada em 1890 e a Estação de São Bento, em 1896, como representante de um novo alento de construção¹³². Se compararmos com Lisboa que rompeu as suas barreiras nos anos 80, o atraso do Porto era considerável mantendo até ao início do século XX «*o carácter de aldeias agregadas*»¹³³. Recebeu uma Academia idêntica à de Lisboa (embora mais modesta) e ao mesmo tempo que a capital, no edifício Conventual de Santo António, que não deixou de cumprir a sua obrigação de

*e progredimos tanto, que já começamos a ser vistos e contados. Os nossos livros, os nossos escriptos, os nossos actos já não param no Cabo da Roca, como notava Lopes de Mendonça, espirituosamente fallando do silencio e da solidao em que abafavamos. Não nos entreguemos, pois, a impaciências pueris; confiemos no tempo e no impulso natural da civilisação, porque havemos de chegar e de ser ouvidos. As fronteiras, que nos separavam da communhão dos outros povos, cortadas de vias ferreas, todos os dias vao cahindo; e amanhã, quasi sem o cuidarmos, ver-nos-hemos nos braços d'aquelles mesmos que mais desejavamos que nos conhecessem e nos justificassem. Se o nosso desenvolvimento intellectual não alcançou ainda os largos horisontes por que suspira, voa mais alto e mais livre, todavia, do que ha trinta ou quarenta annos. Dos trilhos batidos pelos mestres, já se fazem estradas. A profissão de escriptor, que de alguns poetas famelicos, cynicos e lodosos recebera um ferrete ignominioso, conquistou emfim, os seus foros de nobreza, e já não é citada como causa de aviltamento e exclusão». Vd. VASCONCELLOS, António Augusto Teixeira de – *Cartas de Paris*. Porto: Typographia a Vapor da Empreza Guedes, 1908, Vol. II, pp. 571-572.*

¹³² Vd. FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no Século XIX*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1966, Vol. 2, p. 155.

¹³³ Vd. FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no Século XIX*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1966, Vol. 2, p. 156.

exposições trienais (quinze até 1887), não obstante a diminuta qualidade¹³⁴. Teve o privilégio de ter fundado o primeiro museu português.

Já em Abril de 1833, a Invicta fez inaugurar em Julho de 1835 o Ateneu D. Pedro pelo próprio regente e pela jovem rainha entretanto entronizada em Lisboa. Em 1833, a formação «*para sempre (de) uma época memorável na história*» da nação – que ali «*concorrer (ia) a declarar o seu gosto pelas Belas-Artes*», caracterizando assim «*a época actual*», num movimento democrático. O Porto beneficiou ainda de um segundo museu inaugurado primeiro que o do Estado e que, em 1852, integrou o seu património. Veio da colecção do negociante inglês, John Allen, adquirida por movimento das forças vivas locais. O Museu Allen, o primeiro museu português público, conheceu maior êxito que o museu do Estado tendo por isso havido a intenção de o ligar ao Ateneu D. Pedro numa super instituição. O catálogo publicado em 1853, com as suas seiscentas pinturas, bem o justificou¹³⁵.

¹³⁴ «(...) *pobríssima, [vai] cumprindo à risca o seu estatuto*», com a realização das exposições trienais «*que não se verificam com a mesma regularidade nas de Lisboa*». Vd. VASCONCELLOS, Joaquim de – *A Reforma do Ensino de Bellas Artes* (III). Porto: 1872, p. 198. Apud CARDOSO, António – *O Arquitecto José Marques da Silva e a Arquitectura no Norte do País na Primeira Metade do Século XX*. Porto: FAUP Publicações, 1997, p. 15.

¹³⁵ Parte da colecção dos marqueses de Abrantes, vendida em 1834, na voragem de bens miguelistas, foi adquirida por John Allen. Esta nova situação teve origem nas colecções de arte que se faziam ou desfaziam – como foi também o caso dos duques miguelistas de Lafões, exilados, já em 1868, e de outras famílias que puseram no mercado «*grande número de obras de arte*».

II. Espaços e Soluções Decorativas do Romantismo Europeu e Português

Partindo das manifestações pictóricas e arquitectónicas, passamos aos ambientes como centro da nossa investigação. Em Portugal, as condições naturais de Sintra, reuniram desde sempre os requisitos para se transformar num dos locais de imaginação e fervor românticos. A importância do Palácio Nacional de Sintra relaciona-se com o facto deste ser o único paço medieval, propriedade dos reis portugueses, a sobreviver ao tempo e intervenção humana. A sua análise tem permitido o entendimento dos espaços interiores e exteriores por parte de historiadores de arte sendo fonte de inspiração contínua.

Este palácio conserva o essencial da estrutura arquitectónica marcada por D. João I (1357-1433) e D. Manuel I (1469-1521) em especial¹³⁶. Anteriormente, D. Duarte (1391-1438) havia-o considerado residência preferida¹³⁷ dos monarcas portugueses. Em carta de 1435, enumerou as razões que o levaram a privilegiá-lo: os bons ares, as boas águas da serra, a abundância de mantimentos de terra e mar, a proximidade de Lisboa, o desenfadamento permitido pelos espaços amplos e pela caça, a existência de «nobres paços e mui espaçadas vistas»¹³⁸. Nicolau Valckenstein chamou-lhe «horto régio» (e jardim de Lisboa) pois, a serra, para as mentalidades da época, funcionava como horto e jardim privados do palácio sendo a montanha e o paço duas realidades indissociáveis¹³⁹. Enquanto D. Duarte classificou os paços de «nobres», Damião de Góis chamou-lhes «magníficos» – o que indica mudança de conceitos e novas teorias sobre o poder dos reis, afirmados ao longo dos séculos XV e XVI. Os paços sintrensenses assumiram-se como morada exemplar de *plaisance* quinhentista onde, em varandas e passeios pelo monte, se gozava o ócio e contemplava a natureza e, nas

¹³⁶ Vd. SILVA, José Custódio Vieira da – *Paços Medievais Portugueses*. Lisboa: IPAAR, 1995, pp. 201-247.

¹³⁷ Esta preferência de D. Duarte pelo Paço de Sintra passa pelo filho, o futuro rei D. Afonso V, ter nascido nesta residência, em 1432, tendo curiosamente falecido, na mesma, em 1481 – motivo porque seu filho, D. João II, foi aclamado rei neste paço. Por outro lado, D. Duarte deixou-nos uma importante descrição sobre as dependências do Paço de Sintra. Vd. DIAS, João José Alves – *Livro dos Conselhos de El-Rei D. Duarte (Livro da Cartuxa)*. Lisboa: Editorial Estampa, ed. diplomática, 1982, pp. 166-168.

¹³⁸ Vd. JUROMENHA, Visconde de – *Cintra Pintoresca*. Lisboa: A.N.T.T., Lº 2º da Estremadura, fl. 178, 1838, p. 215; SABUGOSA, Conde de – *O Paço de Cintra*. Lisboa: 1903, p. 54; Ver também SILVA, José Custódio da – *Il Tardogotico nell' Architettura Civile Portoghese (XV-XVI secolo)*. Vd. *L' Architettura del Tardogotico in Europa*. Milão: Guerini e Associati, 1995, pp. 191-197.

¹³⁹ Vd. *Paços Medievais Portugueses* cit., pp. 33-34.

salas, se desfrutava e cultivava a música, poesia e teatro ao serão¹⁴⁰. Damião chamou a atenção para o nome que os antigos davam à montanha, «*Promontório da Lua*».

O Palácio Nacional de Sintra foi mitificado, no século XIX, pela imaginação popular e de alguns eruditos que impulsionou a procura do exotismo e relevou o fascínio pelo Oriente. Estes sentires românticos foram retratados, no Norte de África, por Delacroix com exotismo e mistérios de *As Mil e uma Noites*. Em terras europeias, o orientalismo era simbolizado pelo Alhambra de Granada¹⁴¹. A redescoberta influenciou a opinião de historiadores e artistas nacionais e estrangeiros que, chegados a Sintra, fizeram corresponder o paço medieval com o palácio granadino representativo da «*bárbara magnificência*» – como lhe chamou W. Irving. Não admira que Vilhena Barbosa¹⁴², em 1864, o tenha retomado: «*Parece incontestável que essa habitação fora anteriormente a Alhambra dos reis mouros em Lisboa, como o indicam a arquitectura árabe de algumas partes, especialmente as chaminés, os repuxos e águas correntes, repartidas por todo o edifício, e mais particularmente os nomes árabes que ainda conservam alguns aposentos do palácio*»¹⁴³.



Fig. 2

Vista aérea do Palácio da Pena no alto de Sintra (Col. I.P.P.A.R.).

O século XIX veio reviver os ânimos e ideais medievais passando o entendimento final da serra e deste paço a relacionar-se com o Palácio da Pena – «*obra-prima de D. Fernando de Coburgo*», que «*é também obra-prima do romantismo em*

¹⁴⁰ Vd. SERRÃO, Vítor – *Sintra*. Lisboa: Ed. Presença, 1989, p. 16.

¹⁴¹ Edifício conservado do passado mouro peninsular transformado em local de peregrinação de artistas, escritores e estudiosos.

¹⁴² Um dos mais prolíferos escritores da arte portuguesa do século XIX.

¹⁴³ Vd. LICHNOWSKY, Príncipe Félix – *Portugal. Recordações do ano de 1842*. Lisboa: Edições Ática, sd, p. 142.

Portugal»¹⁴⁴ e uma das suas maravilhas atribuída em 2007. O antigo Mosteiro da Pena deixado ao abandono desde a extinção das ordens religiosas, foi assim transformado em palácio romântico como manifesto de um sonho místico revivalista de uma nova demanda medievla do Santo Graal¹⁴⁵. Sintra, rejuvenescida com vegetação delicada e cuidada, plantada por D. Fernando em mata fechada a rodear o novo palácio¹⁴⁶, e paço medieval, retinham toda a magia que o tempo eternizou no louvor de estrangeiros como Lord Byron no «*glorioso Éden*». Como duplicação cúmplice do primeiro paço medieval, dá asas a todos os sonhos e poderes de uma montanha naturalmente romântica – paraíso de reis e artistas, eterna fonte de inspiração¹⁴⁷.

Porém, na nossa cultura portuguesa, a situação francesa esteve sempre mais perto em língua e sentimento, costumes e cumplicidades da História como a literatura, pintura e arquitectura ao longo da centúria de Oitocentos. No terceiro quartel do século XIX, o florescimento gótico originou em França a construção de centenas de castelos que reuniam todos os sinais de identificação de uma casa senhorial do tempo dos cavaleiros (torres, ameias, telhados de ardósia inclinados, entre outros elementos). A natureza fazia parte integrante destas construções senhoriais, penetrando nos seus interiores¹⁴⁸ como se estivesse intimamente a eles ligada. «*A casa é ainda esse território através do qual os seus possuidores tentam apropriar-se da natureza pela exuberância dos jardins e das estufas onde são abolidas as estações*»¹⁴⁹.

Os percursos ondulantes pontuados por espécies exóticas, tão característicos de Oitocentos – apesar de importados do Oriente desde os Descobrimentos –, adensavam o mistério destes jardins banhados de luz com maciços em plena apoteose. Dentro de um quadro bucólico, os jardins do Romantismo exaltavam os sentidos. Fiéis à tradição, evocavam o paraíso estando sensorialmente aptos a simular a espiritualidade e

¹⁴⁴ FRANÇA, José-Augusto – *O Romantismo em Portugal*. 2ª Ed., Lisboa: Livros Horizonte, 1993, p. 216.

¹⁴⁵ Vd. SILVA, José Custódio Vieira da – *Palácio Nacional de Sintra: O Poder de um Lugar, Séculos XV a XIX*. Apud *Lugares de Poder, Europa Séculos XV a XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, pp. 205-211, 218.

¹⁴⁶ Vd. CATARINO, Fernando – *Sintra, Património Mundial*. Sintra: Câmara Municipal, 1995, pp. 31-33.

¹⁴⁷ Vd. SILVA, José Custódio Vieira da – *Palácio Nacional de Sintra: O Poder de um Lugar, Séculos XV a XIX*. Apud *Lugares de Poder, Eupora Séculos XV a XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, pp. 215-219.

¹⁴⁸ Vd. GUERRAND, Roger Henry – *Espaços Privados*. Apud PERROT, Michelle – *História da Vida Privada*. São Paulo: Cia das Letras, 1995, pp. 325-411.

¹⁴⁹ Vd. PERROT, Michelle – *História da Vida Privada*. São Paulo: Cia das Letras, 1995, Vol. 4, pp. 325-411.

criatividade e fazendo vibrar na união dos cinco elementos e das quatro estações¹⁵⁰. As *bow* e *bay-windows*, aparecidas em França por volta de 1890 – à imagem de gaiolas envidraçadas, agarradas às fachadas, para iluminarem a sala de jantar de grandes mansões onde o exagero ornamental dominava¹⁵¹ –, acabavam por se relacionar com os exteriores transportando-os para dentro. Em Portugal, destacamos a *bow-window* que encima o pórtico do Tritão no Paço da Pena onde as obras começaram na década de 1830 e terminaram na de 1880. A *bay-window* do Palacete Palmela, em Cascais, traçado a partir de 1871, é outra referência portuguesa estrangeirada projectada para a natureza.

Urbanisticamente, o século XIX prolongou-se mais no Porto burguês do que na Lisboa aristocrática¹⁵². Já as colecções, são bem mais alargadas no Sul do que no Norte. A burguesia passou a desenvolver novos mecanismos de manutenção das suas conquistas e aquisições materiais – o que se reflectiu no ideal a habitar no ambiente doméstico¹⁵³. Ideal que passava sempre pela revisitação a ambientes régios. As peças românticas, por excelência, construídas na época dos revivalismos, «assombravam» os ambientes numa miscelânea de estilos e formas – à imagem do que encontramos no Palácio da Ajuda, em Lisboa¹⁵⁴, e no Palácio da Pena, em Sintra, olhados na época como grandes exemplos a seguir¹⁵⁵. Alguns viajantes estrangeiros registaram curiosos comentários às diferenças entre *norte* e *sul* que nos parecem importantes na caracterização do próprio gosto e opções dentro dos ambientes das casas nobres. Heeringen considerava-se a si próprio um romântico que, durante a viagem até Portugal, descreveu a discrição do Norte e a opulência do Sul¹⁵⁶. Sobre o Norte, escreveu que em

¹⁵⁰ Vd. FERRET, Philippe – *Jardins Romantiques, L'Art et la Manière*. Paris: Editions Flammarion, 2003, pp. 6-11.

¹⁵¹ Vd. GUERRAND, Roger Henry – *Espaços Privados*. Apud. PERROT, Michelle – *História da Vida Privada*. São Paulo: Cia das Letras, 1995, Vol. 4, pp. 325-411.

¹⁵² Vd. FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no Século XIX*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1966, Vol. II, p. 330.

¹⁵³ Vd. MUNIZ, César Rocha – *Tecnologia da Informação e a Qualificação do espaço da Habitação de Interesse Social*. Belo Horizonte: Artigo apresentado e publicado em versão integral no X encontro da A.N.P.U.R., [2002], pp. 7-8.

¹⁵⁴ «No alto, está o palacio da Ajuda. Vê-se logo ao entrar no Tejo, e todos perguntam que edificio é. Concluido seria excellente para residencia real, porque, na verdade, o edificio das Necessidades só por grande respeito ao principio monarchico se pôde chamar palacio real. Melhor habitação teem alguns dos nossos cavalheiros de provincia e quasi todas as grandes familias da Europa. Já o principe de Liknowski observou que el-rei D. Fernando, uma vez ou outra reparando no palacio das Necessidades, por força se recordaria dos que deixou em Allemanha e notaría a differença». Vd. VASCONCELLOS, António Augusto Teixeira de – *Cartas de Paris*. Porto: Typographia a Vapor da Empreza Guedes, 1908, Vol. II, pp. 279-280.

¹⁵⁵ Se bem que, hoje, sejam ambientes recriados.

¹⁵⁶ Vd. KULMACZ, Maria Clara Loureiro Borges Paulino – *Arte e Património em Portugal: Olhares Norte-europeus (da segunda metade do século XVIII a meados do século XIX)*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001, Dissertação de Mestrado, Vol. II, p. 42.

geral «*basta uma sala ter algumas gravuras para se considerar bem decorada e preferem-se os retratos de família em miniatura e em guache às pinturas a óleo. No Sul, pelo contrário, dá-se preferência à pintura e é comum encontrar peças muito valiosas em casas particulares*». Tudo o que vê em Lisboa e Sintra lhe lembra Homero concluindo que «*sem a presença dos muitos estrangeiros que aqui chegam de barco e que emprestam a Lisboa um ar de parentesco com a Europa civilizada, a cidade teria uma fisionomia de vida africana*¹⁵⁷».

Em França, o carácter público da vida do rei e da Realeza foi sempre um dogma mesmo que, alguns soberanos como Luís XV lhe tenham colocado restrições. As residências reais francesas nunca foram locais interditos ou fechados. A partir do reinado de Luís XIV, multiplicaram-se as descrições e os guias para facilitar a visita ao mundo fantástico do rei e propagandear a imagem de magnificência da monarquia. Muito antes do Louvre, os lugares de poder francês transformaram-se em objecto de turismo sendo apreciados pelo seu carácter estético (arquitetura, colecções de pintura e escultura) – o que contribuiu para a descentralização do poder e apropriação de exemplos por parte de uma elite culta¹⁵⁸. Nos finais do século XVIII, os lugares do rei chegaram mesmo a banalizar-se sendo compostos com outros elementos pitorescos que formaram um todo bucólico e já romântico – como retrata o guia de Luc-Vincent Thiery¹⁵⁹. Paris era centro administrativo. Versalhes, centro de decisão rodeado por satélites (residências privadas do rei como Trianon e Marly, das suas amantes, dos filhos, dos príncipes de sangue e os castelos de caça multiplicados por Luís XV). Em 1789, este sistema desfez-se brutalmente¹⁶⁰ sendo a família real foi levada para Paris e instalada nas Tulherias abandonadas desde 1722. A Revolução Francesa modificou, radicalmente, o estatuto dos três lugares que eram tradicionalmente legítimos à Realeza

¹⁵⁷ Vd. KULMACZ, Maria Clara Loureiro Borges Paulino – *Arte e Património em Portugal: Olhares Norte-europeus (da segunda metade do século XVIII a meados do século XIX)*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001, Dissertação de Mestrado, Vol. II, p. 43.

¹⁵⁸ Vd. SABATIER, Gérard – *Lieux de Pouvoir et Résidences Royales en France XVe-XVIIIe Siècles. In Lugares de Poder, Europa Séculos XV a XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p.75.

¹⁵⁹ *Guide des Amateurs et des Étrangers Voyageurs dans les Maisons Royales, Châteaux et Lieux de Plaisance, Établissements Publics, Villages et Séjours les Plus Renommés aux environs de Paris, 1789*, apresenta descrições de Vincennes, Choisy-le-Roy, Fontainebleau, igreja de Saint-Denis, Villers-Cotterêts, Compiègne, Muette de Boulogne, Madrid (apesar de há muito tempo inocupado pela Corte, o rei acorda em Madrid apartamentos para diferentes senhores), Meudon, Bellevue, Saint-Cloud, Versailles com destaque para as estátuas do parque, Saint-Germain onde o castelo novo está praticamente destruído, Muette de Saint-Germain reconstruído por Luís XV, Rambouillet e por fim Saint-Hubert. Vd. SABATIER, Gérard – *Lieux de Pouvoir et Résidences Royales en France XVe-XVIIIe Siècles*. Apud. *Lugares de Poder, Europa Séculos XV a XX*. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 76.

¹⁶⁰ Vd. SABATIER, Gérard – *Lieux de Pouvoir et Résidences Royales en France XVe-XVIIIe Siècles. In Lugares de Poder, Europa Séculos XV a XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 82.

de França: Versalhes, a residência real abandonada esvaziada de todo o seu recheio (móveis, objectos preciosos, colecções de toda a espécie) mas conservada intacta para que a sua magnífica decoração manifestasse o absolutismo de Luís XIV; Reims, a cidade do sacramento, irreconhecível depois do saque e da destruição da Sainte-Ampoule (1793); Saint-Denis com um somatório de 51 monumentos fúnebres destruídos e 118 corpos atirados para a vala comum, todas as peças do tesouro roubadas (a maioria das quais fundida). A igreja ficou, também, despojada do seu mobiliário, tapeçarias, vitrais¹⁶¹. De todas as residências reais, os revolucionários parecem ter entendido que as mais perigosas não eram aquelas onde os reis passaram as suas vidas mas, as outras, onde já mortos continuavam a estar presentes¹⁶².

A comparação de Versalhes com as residências dos Habsbourg é uma constante na literatura, especialmente a propósito de Schönbrunn¹⁶³. Apesar da recusa da modernidade arquitectural no império de Leopoldo I (1665-1740), esta ficou marcada pela diferença daquela que se encontrava nos ambientes do Rei-Sol. Foi a expressão de uma concepção de representação e soberania mais diferenciada pela religiosidade do que pelo espírito das Luzes¹⁶⁴ e por um enraizamento à tradição¹⁶⁵. Comparativamente aos grandes projectos de novas construções – não apenas em Paris e Versalhes mas também, nas cortes dos iluminados que aspiravam dignidade real (Mannheim, Heidelberg, Düsseldorf, Berlim) –, os desejos e gostos da corte de Viena, a respeito de formas de representação moderna, não podiam ser ignorados¹⁶⁶. Os artistas próximos do príncipe herdeiro deslocavam-se a França para absorverem tudo o que aí se passava originando uma reacção artística. Já em 1682, a corte vienense se distinguia no domínio

¹⁶¹ Vd. WEYL, Ph. – *La Destruction des Tombeaux et l'Exhumation des rois à Saint-Denis*. Apud. Bourderon, R. – *Saint-Denis ou le Jugement Dernier des Rois*. Saint-Denis: éd. PSD, 1993, pp. 241-263.

¹⁶² Vd. SABATIER, Gérard – *Lieux de Pouvoir et Résidences Royales en France XVe-XVIIIe Siècles*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, pp. 76-78.

¹⁶³ Vd. VACHA, Brigitte – *Die Habsburger. Eine europäische Familiengeschichte*. Colónia/Graz/Viena: Styria, 1993, p. 254. Ver também TÖTSCHINGER, Gerhard – *Auf den Spuren der Habsburger*. Munique/Viena: Amalthea, 1992, p. 227. Apud *Lugares de Poder, Europa Séculos XV a XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

¹⁶⁴ *Die Apotheose des Hauses Österreich* de Elisabeth Kovács. Vd. KOVÁCS, Feuchtmüller – *Welt des Barock*. Viena: pp. 68-76. Apud *Lugares de Poder, Europa Séculos XV a XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

¹⁶⁵ *The Imperial Hofburg. The Theory and Practice of Architectural Representation in Baroque Vienna* de Hellmut Lorenz. Vd. INGRAO, Charles W. – *State and Society in Early Modern Austria*. West Lafayette: Purdue University Press, 1994, pp. 93-109.

¹⁶⁶ Vd. LORENZ, Hellmut – *Lugares de Poder, Europa Séculos XV a XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, pp. 291-297.

dos emblemas e decorações festivas através de uma utilização deliberada da arte ao serviço da propaganda e da simbólica luz solar agressiva de Luís XIV¹⁶⁷.

O resultado desta nova política cultural foi o castelo de Schönbrunn projectado desde 1693 e começado a construir a partir de 1695¹⁶⁸. No entanto, foi no reinado dos sucessores, José I e sobretudo Carlos VI, que a influência de França e a necessidade de se demarcar dela levaram os Habsbourg à grande política de construções: a edificação de Schönbrunn com José I e início da reconstrução da Hofburg com Carlos VI. No reinado de Marie-Thérèse (1740-1780), Jadot e o arquitecto preferido da soberana, Nikolaus Pacassi, procederam à modernização das residências da rainha da Hungria e da Boémia, tanto quanto da arquiduquesa da Áustria em Presbourg (1761-1765) e Budapeste (1748-1758 e 1765-1779)¹⁶⁹, Praga (1755-1775)¹⁷⁰ e Innsbruck (1763-1770)¹⁷¹. Nelas, a uniformidade das fachadas era reflexo de monumentalidade enquanto que o poder dos interiores, nas fantásticas salas imperiais, era representado por retratos de corpo inteiro do casal imperial, assim como dos seus numerosos filhos e parentes – essencialmente executados pelo pintor sueco da corte, Martin van Meytens¹⁷².

Dada a sua posição geográfica, apropriada para conferir poder à Casa Austríaca em Itália, a imperatriz Marie-Thérèse decidiu colocar Milão ao serviço da hegemonia imperial dos Habsbourg na península itálica (1760). Foram projectadas residências para traduzirem o prestígio da sua coroa dando à cidade um estatuto de capital. Em 1796, Napoleão Bonaparte e os Franceses mudaram estes desígnios. As circunstâncias deste repentino regime de importância impediram Milão de rivalizar com antigas capitais da Europa como Nápoles, Londres, Viena ou Paris. Para dar à cidade o aspecto de uma

¹⁶⁷ Vd. POLLERROSS, Friedrich B. – *Sonnenkönig und Österreichische Sonne. Kunst und Wissenschaft als Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln*. Viena: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, nº 40, 1987, pp. 239-256. Apud *Lugares de Poder, Europa Séculos XV a XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

¹⁶⁸ «Das Ausführungsprojekt 'Schönbrunn II' im Schaffen Johann Bernhard Fischers von Erlach» de Hellmut Lorenz e «Schloss Schönbrunn – Frühe Bilddokumente als Beleg der Bauausführung unter Fischer von Erlach» de Wolfgang Kippes. Vd. HAJÓS, Géza – *Schönbrunn*. Viena/ Hamburgo: Paul Zsolnay, 1976, pp. 60-66, 68-79. Apud *Lugares de Poder, Europa Séculos XV a XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

¹⁶⁹ «Der thesesianische Umbau der Burg von Pressburg» de Ladislav Sasky e «Bauarbeiten am Königlichen Schloss von Ofen zur Zeit Maria Theresias» de Dorottya Dobrovits. Vd. *Maria Theresia als Königin von Ungarn*. Eisenstadt: Burgenländische Landesregierung, Catálogo, 1980, pp. 125-132, 133-138. Apud *Lugares de Poder, Europa Séculos XV a XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

¹⁷⁰ HLOBIL, Ivo – *Lugares de Poder, Europa Séculos XV a XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, pp. 82-83, 89-95.

¹⁷¹ Vd. OETTINGER, Ricarda – *Lugares de Poder, Europa Séculos XV a XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, pp. 68-76, 122-188.

¹⁷² Vd. SABATIER, Gérard – *Lugares de Poder, Europa Séculos XV a XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, pp. 123-124, 128, 140.

capital, foi encorajada a criação e renovação de palácios com a preocupação de se fazer uma corte principesca¹⁷³. Em Milão, existe ainda uma rede de edifícios que testemunham o esforço dos poderes, primeiro austríaco e depois francês: o Palácio Real nas proximidades da Catedral, Duomo (1777-78), o antigo Paço Ducal reconstruído entre 1771 e 1778, a Villa Real de Monza criada nos arredores (1777-1780), a Villa Real de Belgioioso construída a partir de 1790 pelo general conde de Belgioioso. Os lugares do príncipe que os Habsbourg quiseram criar ou revitalizar foram reutilizados por Napoleão e seu genro Eugène de Beauharnais. Este foi mais o redimensionamento dos lugares do poder nos alvares do século XIX até porque Napoleão I se foi afastando de Milão para tornar Roma a nova capital simbólica¹⁷⁴.

A pintura e arquitectura inglesas foram-nos praticamente alheias. Diferenciou-se o Norte de Portugal pela ampla e poderosa colónia de Ingleses radicada no Porto. Por motivos óbvios, o gosto e sobriedade britânicos entraram nos ambientes e maneiras de estar da sociedade portuense sendo ainda apreciados.

II.1. Mudanças originadas pela obra do Palácio da Pena. O contributo de D. Fernando II

Impregnado de nostalgia por um passado histórico e com fascínio pela natureza, o Romantismo não se desenhou por acaso no início da Revolução Industrial¹⁷⁵. Nem tão pouco se instalou em Sintra casualmente. Os grandes salões de Sintra, como os da capital e arredores do Lumiar, assumiram-se tão românticos nas atmosferas quanto os melhores exemplares germânicos cujas formas e figurado foram compartilhados pelos Portugueses por influência de um Consorte criado nos fantasiosos ambientes dos ainda inspiradores vales, cumes e ilhas do rio Reno. D. Fernando II adoptou Portugal¹⁷⁶ e fez

¹⁷³ A ideia era aproximar-se do modelo de capital descrita por Alexandre O Mestre em *La Métropolitée*. Vd. ROCHE, D. – *La France des Lumières*. Paris: Fayard, 1993, p. 582.

¹⁷⁴ Vd. BERTRAND, Gilles – *Lugares de Poder, Europa Séculos XV a XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, pp. 287-290,

¹⁷⁵ O aumento populacional, o êxodo rural que levou ao crescimento dos centros urbanos em detrimento dos espaços rurais, a decorrente proximidade dos centros escolares, a alfabetização crescente, a criação e franco melhoramento da rede de transportes (em especial a ferroviária), o aparecimento de outros meios de comunicação (o telégrafo eléctrico ou os correios nacionais e internacionais), o desenvolvimento dos processos de impressão que levaram à fotografia transformando o livro num instrumento corrente de comunicação.

¹⁷⁶ Em 1836, D. Fernando encontrou em Portugal um ambiente estagnado e conservador que alterou impulsionando um modernismo romântico e revivalista traduzido na construção do Palácio da Pena. Dentro dos cânones mediavalistas, outras obras surgiram como o Palácio Devisme, em 1791, também em Sintra, que D. Fernando pretendeu comprar.

sua a natureza bravia e contrastante. Se, no alto da serra de Sintra, podemos admirar o Palácio da Pena riscado pelo barão von Escheweg e sonhado pelo Consorte, encontramos, nas suas faldas, magníficos *chalets* e palacetes como Monserrate, de cariz orientalizante, envolvido pelo parque exótico digno de um jardim botânico. Quintas senhoriais como a do Relógio – com o seu palácio neo-mourisco –, e a da Regaleira¹⁷⁷ que nos transporta para o mundo dos símbolos iniciáticos, contam-nos histórias de gosto e vida cortesã do século XIX.

O conceito de jardim de estar português foi reformulado de forma romântica afastando-se da grande mata virgem como o Parque da Pena ou de jardim-parque exótico como os jardins de Monserrate e da Regaleira¹⁷⁸. O jardim romântico emprenhava-se progressivamente da nostalgia do tempo. Dos templos greco-romanos de Howard, ou Stow ou Stourhead de um classicismo intemporal, os parques começavam a receber capelas e torres góticas, pavilhões turcos e chineses, pontes medievais, pórticos e arcos de triunfo. Com o avançar do Romantismo, estas construções ganharam a forma de ruínas reforçando o efeito de nostalgia¹⁷⁹.



Fig. 3

Quinta da Regaleira, em Sintra, como resultado dos sonhos mítico mágicos do proprietário, António Augusto Carvalho Monteiro (1848-1920), aliados ao talento do arquitecto cenógrafo Luigi Manini (1848-1936). (Col. Quinta da Regaleira).

Foi no período em que a obra da Pena começou a ver a luz do dia que uma nova mentalidade romântica se começou a insinuar entre os nossos pensadores de vanguarda, realçando o valor técnico, estrutural e simbólico do gótico, e menosprezando o

¹⁷⁷ Antiga propriedade de uma irmã de João Allen, a viscondessa da Regaleira.

¹⁷⁸ Vd. CARITA, Hélder; CARDOSO, Homem – *Tratado da Grandeza dos Jardins em Portugal*. Venda Nova: Bertrand Editora, 1998, p. 294.

¹⁷⁹ Vd. CARITA, Hélder; CARDOSO, Homem – *Tratado da Grandeza dos Jardins em Portugal*. Venda Nova: Bertrand Editora, 1998, p. 288.

classicismo entre todos os classicismos. O «ideal» do manuelino¹⁸⁰ foi reproduzido na Pena sobre as ruínas do antigo convento, identificado com o alvor e liberalismo dos novos tempos. D. Fernando encomendou os planos do seu palácio-castelo ao alemão von Escheweg cujas obras iniciadas em 1844 se prolongaram até 1849. O Arquivo Pittoresco confirma-nos: «em 1844 é que começou a edificação do novo palácio real, que ainda não está concluído, mas em que se continua a trabalhar com constâncias (...). Em 1847 levantou-se em torno do edifício uma estrada circular, ou caminho de ronda; e fez-se terraplano para uma pequena bateria de quatro peças. Ao mesmo tempo foi progredindo com a maior inteligência e sollicitude o melhoramento da cerca e dos terrenos que sucessivamente se têm adquirido por aforamento»¹⁸¹.

D. Fernando mandou vir da Europa, em particular da Floresta Negra, diferentes árvores para plantar progressivamente nesta parte da Serra de Sintra: «(...) *bellos arvoredos, e das mais raras especies, povoam já parte da serra, que tambem ostenta na sua máxima parte extensos e virentes pinhaes*»¹⁸². O barão von Escheweg¹⁸³ visitou o Norte de África e não ignorou o fascínio da arquitectura islâmica na sua obra¹⁸⁴. Corriam a Europa diversas publicações reproduzindo mansões britânicas (neo-góticas na maioria), sendo algumas marcadas pelo exotismo orientalista em voga. O Orientalismo influencia-nos desde sempre tendo em conta a prolongada estada dos Mouros na Península. O Palácio de Sintra dá-nos um bom exemplo disso até por inspirar outras residências reais e nobres neo-góticas – estilo sem grande difusão entre

¹⁸⁰ O manuelino correspondia ao inevitável e necessário estilo «nacional» que reflectia a vivência do povo português e do seu espírito empreendedor do tempo das descobertas (o seu *zeitgeist*) – sucesso que ultrapassaria fronteiras por intermédio da escrita de vários autores como Edgar Quinet. Na realidade, o manuelino encontrava-se constelado no próprio programa estilístico da Pena conforme o traçou, com ecletismo, o enigmático Wilhelm Ludwig, barão von Eschwege, nascido na Renânia em 1777.

¹⁸¹ Vd. CARITA, Hélder; CARDOSO, Homem – *Tratado da Grandeza dos Jardins em Portugal*. Venda Nova: Bertrand Editora, 1998, pp. 289-290.

¹⁸² Vd. CARITA, Hélder; CARDOSO, Homem – *Tratado da Grandeza dos Jardins em Portugal*. Venda Nova: Bertrand Editora, 1998, pp. 289-290.

¹⁸³ Em termos de inspiração (ou de precedentes), eram conhecidos por Eschwege o Palácio de Stolzenfelds da autoria de Schinkel e Schnitzel, edificado entre 1834 e 1835; o Castelo de Rheinstein da autoria de Lassaulx, construído por volta de 1824; e o Palácio de Babelsberg. Todos eles foram tidos como modelo compositivo para a Pena, pela razão de se afigurarem com estas obras parentescos em termos de volumetria e organização espacial (José Teixeira), destacando-se a grande torre cilíndrica que rematava uma das alas.

¹⁸⁴ Somos levados a crer que se deve a Eschwege o traço mais orientalizante da Pena (concretizado num neo-mourisco inédito e em algumas características *moghul* colhidas em exemplos e desenhos em circulação – embora de origem inglesa, eventualmente baseados em exemplos como a casa de Sezincote, já terminada em 1807, ou no revivalismo *otomano* patente no Palácio Real de Brighton da autoria de John Nash. A D. Fernando se devem as opções decorativas neo-manuelinas, mais nacionalistas portanto. Sem prejuízo dos problemas espaciais a que o Palácio estava sujeito pela sua associação ao antigo mosteiro, mantendo um sentido de oclusão, mistério e acolhimento em contraste romântico com a aspereza do clima nos cumes da serra mágica que o faria, com toda a certeza, sonhar com os altos cumes e vales do Reno.

nós foi, pois, o favorito para a construção de jazigos durante todo o século XIX e primeira metade do XX¹⁸⁵. O neo-gótico abriu portas ao neo-manuelino¹⁸⁶ representado no Palácio do Buçaco (1888) e na Quinta da Regaleira (1905) para o *Monteiro dos Milhões*. Nas artes decorativas, como a ourivesaria, o neo-gótico distinguiu-se de Norte a Sul¹⁸⁷.

Os ambientes do Palácio da Pena são fundamentais ao estudo do Romantismo português amplamente influenciado pelo Romantismo alemão. Todas as suas galerias são abobadadas¹⁸⁸. A meio de cada face, o contraforte de desenho manuelino suporta a estrutura daquele que foi o coração do antigo Mosteiro Jerónimo. A Sala de Jantar privativa foi mobilada com armário copeiro de fabrico nacional e aparelhada por diversos objectos de valor, entre os quais o serviço de Limoges-Haviland, encomendado pela Família Real Portuguesa. As superfícies murais e planos da abóbada da estrutura manuelina receberam decoração azulejar encomendada em Lisboa ao fabricante de origem alemã Eugénio Roseira (Rosenbaum) e aplicada em cerca de 1867. O quarto de D. Carlos I foi decorado com mobiliário estilo Império, com cama provida de *ciel de lit* e decorada com panos de Lyon, mesa-de-cabeceira, *chaise-longue* e espelho. As casas de banho apresentam carácter funcional. O duche inglês de água quente e fria foi o primeiro deste tipo importado para Portugal¹⁸⁹.

Os dois primeiros quartos, o do Veador e o das Damas, foram decorados com conjuntos de mobiliário português oitocentista. São ambos decorados a estuque, o primeiro com temas vegetalistas (troncos, folhas e pinhas) e o segundo com temas florais em grinalda executados pela equipa de mestre Domingos Meira de Afife¹⁹⁰. A

¹⁸⁵ Vd. LEITE, Maria de S. José Bandeira Rosário Pinto – *A Oficina Baganha e os Estuques no Século XX no Porto*. Porto: Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa, Dissertação de Mestrado, 2007, Vol. 1, p. 59.

¹⁸⁶ Vd. RIO-CARVALHO, Manuel – *Revivalismos e ecletismos. História da Arte em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, Vol. 11, pp. 13 e ss.

¹⁸⁷ Salientamos a baixela da ourivesaria Rosas executada para os viscondes de S. João da Pesqueira segundo desenho de Raphael Bordallo Pinheiro (1905). A sala de jantar do seu palacete foi, aliás, decorada para condizer com a baixela. Vd. SILVA, Maria da Conceição P. de F. Lobo – *A Casa dos Viscondes de S. João da Pesqueira*. Trabalho apresentado na cadeira de Metodologia da Investigação II, 1º ano do curso de História da Arte, Universidade Católica Portuguesa. Porto: 1998, p. 71. Apud. LEITE, Maria de S. José Bandeira Rosário Pinto – *A Oficina Baganha e os Estuques no Século XX no Porto*. Porto: Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa, Dissertação de Mestrado, 2007, Vol. 1, p. 60.

¹⁸⁸ Vd. CARNEIRO, José Martins; PEREIRA, Paulo – *O Palácio da Pena*. Londres: Instituto Português do Património Arquitectónico (IPPAR) e Scala Publishers, 1ª Ed., 1999, p. 33.

¹⁸⁹ Na época, eram famosos os sanitários de porcelana ingleses na sua maioria pintados à mão com elementos vegetalistas pelo que encontramos muitos exemplos pelas casas nobres que estudamos no Norte do País.

¹⁹⁰ Casa de mestres estucadores provenientes de uma das regiões mais importantes nesta arte. Os Meira estiveram ligados às obras do Palácio da Bolsa. A estes, sucederam-se pela importância e fama os Baganha do Porto cujo espólio de mais de três mil moldes está a ser inventariado pela Mestre Maria de

decoração do chamado Quarto da Rainha é da autoria do pintor desenhador António Januário Correia que iniciou o seu trabalho na Pena em 1857. O mobiliário eclético inclui uma cama com dossel de pau-santo (século XVIII), canapé neo-gótico, bufete e contador também de pau-santo. O fogão de sala foi montado em madeira de nogueira, com guarda-fogo decorado com bordado representando cena ao gosto de Boucher. O Quarto de Vestir foi revestido a tecido (ainda se mantém o original), para conferir intimidade ao ambiente composto por luminárias encomendadas à casa Gagehaut de Paris, *coiffeuse* formada por conjunto de *toilette* de prata e cristal sendo, esta, uma peça característica dos espaços do século XIX.

A Sala de Saxe integra-se no gosto oitocentista das mobílias completas, o conjunto compõe-se de contador, papelreira, aparador, par de castiçais, espelho e mesa de centro. A Sala de Estar privada da família real – também conhecida por Gabinete da Rainha ou Sala do Espelho – foi forrada a damasco de seda para realçar as arandelas de porcelana de Meissen e restantes peças. O mobiliário eclético (*étagères*, *bonheur-de-jour*, canapés, maples) tem diversas proveniências. Destacamos o piano de parede com caixa de madeira de jacarandá e a pintura a óleo de Columbano intitulada *A Caridade*. No Escritório da Rainha, muito simbólica da época é a pintura a óleo de Cristino da Silva intitulada *Serra de Sintra*. A pequena Sala Árabe, antes chamada Sala do Álbum por nela se assinar o livro de honra do Palácio, foi pintada a fresco e tempera por Paolo Pizzi – artista que se notabilizou em vários trabalhos em Lisboa e Porto, chamado à Pena em 1854. Ele e seus oficiais – o francês Pierre Bordes e o espanhol Paulino – executaram a que é reconhecida como a mais importante obra de pintura em *trompe l'oeil* do conjunto. Os tectos apresentam frisos da arquitectura tardo gótica, materializando-se a teoria vegetalista devida a James Hall desde finais do século XVIII que entrou depois em voga.

A Sala Verde, reserva pintura a fresco e têmpera de António Januário Correia, com temas geometrizarantes. Compõe-se de mesa redonda, cadeiras e aparador com ornamentação em *papier-mâché*. Nas salas de passagem, distinguem-se o bufete nacional encimado por tela francesa da escola de Barbison e par de cómodas estilo D. Maria com peças de faiança do ceramista Wencislau Cifka¹⁹¹. A Sala Indiana abre para

São José Pinto Leite e respectivos colaboradores de Paulo Ludgero de Castro – dono da empresa de restauro e recuperação C.R.E.R.E. que projecta a abertura do primeiro Museu do Estuque no Porto.

¹⁹¹ Engenheiro agrónomo de origem austríaca e coleccionador que acompanhou sempre D. Fernando no seu amor pelas artes, chegando a introduzir a fotografia no nosso país. Interessou-se, especialmente, pelas

a *bay-window* suportada exteriormente pela colossal consola do Tristão. O baixo-relevo de mármore representando a *Cólera Morbus* foi adquirido no próprio atelier do escultor Vítor Bastos por ocasião de uma visita de D. Pedro V. Tecto de macieira decorado com motivos geometrizarantes neo-mouriscos, inspirados em desenhos de Juan Lizasoain chegados da Andaluzia. Os estuques atribuídos a Domingos Meira têm por base desenhos mouriscos e indianos. Este era o espaço preferido da rainha D. Amélia para receber à hora do chá.

No Norte, os ambientes das casas nobres acompanharam os ditames do rei consorte divergindo em relação aos do Sul que são, por vezes, mais cénicos e «falseados»¹⁹². Na época de D. Fernando, viviam entre nós artistas de toda a Europa que se notabilizaram – alguns deles trazidos pelo próprio rei-artista. D. Fernando correu Portugal em busca de um passado medieval descuidado que ele próprio começou a reabilitar, fazendo-se acompanhar de profissionais competentes. Em Alcobaça, admirou os túmulos de D. Pedro e D. Inês e queixou-se do estado lastimoso das obras. Para D. Fernando, intérprete real de um contexto cultural que valorizava a Idade Média, o Mosteiro da Batalha – sobre o qual já tinha ouvido falar em Viena¹⁹³ – tornou-se exemplar como ponto de partida para a «cruzada» que empreendeu a favor dos monumentos portugueses. Luís Mouzinho de Albuquerque, inspector-geral das Obras Públicas, publicou em 1854 a obra «*Memória Inédita Acerca do Edifício Monumental da Batalha*», logo depois de assegurados os fundos orçamentais para o início dos trabalhos de reparação e restauro.

No Mosteiro dos Jerónimos, acompanhou de perto os trabalhos de restauro realizados desde que a Casa Pia o ocupou¹⁹⁴. O mesmo interesse despertou com o Convento de Cristo em Tomar que mereceu beneficiações por intervenção directa do monarca, em 1843, após a elevação da cidade a capital de distrito. Financiou alguns dos restauros com dinheiro do seu bolso – o que ficou registado nos trabalhos desenvolvidos na segunda metade do século XIX, na Sé de Lisboa e Torre de Belém, estendendo-se

majólicas renascentistas que o soberano colecionava organizando tertúlias no seu atelier que foram importantíssimas para a época – as quais contavam, aliás, com a ilustre presença de D. Fernando.

¹⁹² Dizemos «falseados» no sentido de todos os seus recursos decorativos e grande parte do mobiliário terem origem em Oitocentos pecando assim pela falta de antiguidade.

¹⁹³ O Mosteiro da Batalha era então amplamente conhecido através da difusão do trabalho de levantamento levado a cabo por James Murphy («*Plans, Elevations, Sections and Views of the Church of Batalha*») acabado de publicar em 1795 e depois traduzido para alemão por Engelhard, em 1813.

¹⁹⁴ A valorização do monumento teve início com a direcção do inglês Colson e prolongou-se até aos anos 70, vindo finalmente a ser orientada pela dupla de arquitectos e cenógrafos Rambois e Cinatti, não sem alguma agitação e polémica, causadas pela derrocada da recém edificada torre central (1878).

depois a todo o território português. O seu gesto mais significativo foi o resgate de uma das obras-primas da ourivesaria tardo gótica europeia, a Custódia de Belém¹⁹⁵, descoberta em visita à Casa da Moeda pronta para ser derretida¹⁹⁶.

D. Fernando chegou a ser visto como um intruso excêntrico, por fazer imperar as suas ideias inovadoras: «*Pertencendo a esta horda atrazada de príncipes germânicos, ávidos e devassos, contractados para as famílias dynasticas e querendo sustentar á sombra da situação a tradição affrontosa do Feudalismo, D. Fernando trouxe para Portugal esses fermento de corrupção e de costumes grosseiros que se alastrou na degradação social da segunda metade do seculo XIX*»¹⁹⁷.

Enquanto príncipe alemão, monarca e homem romântico com toda a chama de sentimentos, gostos e aptidões inerentes, não se conseguiu desligar dos primeiros e consequentes ecos de Romantismo não apenas pelo interesse demonstrado em relação ao património mas, particularmente, pelos investimentos emocionais e financeiros que dirigiu ao campo das artes. Juntamente com a Rainha, D. Fernando foi protector da Academia Real de Belas-Artes, fundada em 1836. Já no âmbito da sua actividade mecenática no domínio do coleccionismo que patrocinou a compra de oitenta e três quadros para a Academia, o que deu origem à Galeria Nacional de Pintura. Paralelamente, incentivou o desenvolvimento das Artes através da concessão de bolsas de estudo a jovens pintores e escultores, adquirindo-lhes obras ou obtendo o seu empréstimo para os promover¹⁹⁸.

Mais do que todos os portuenses ou estrangeiros, o príncipe consorte marcou uma posição primordial no interesse prestado ao património português salvando e coleccionando peças, ao mesmo tempo que deu o exemplo de aquisição de obras de artistas contemporâneos para moralização e acrescido valor¹⁹⁹. O significado da sua

¹⁹⁵ A célebre Custódia de Belém (MMNAA, nº Inv.740), paradigma da ourivesaria manuelina, mandada cinzelar pelo próprio D. Manuel a Gil Vicente (o dramaturgo ou um seu homónimo), com o ouro que Vasco da Gama trouxe de Quíloa em 1503, sendo concluída três anos depois da sua encomenda. Vd. *Ourivesaria dos Séculos XVI e XVII, A Colecção do Museu Nacional de Machado de Castro*. Coimbra: Inventário do Património Cultural Móvel, Instituto Português de Museus, Edições ASA, 1992, pp. 22-23.

¹⁹⁶ Vd. CARNEIRO, José Martins; PEREIRA, Paulo – *O Palácio da Pena*. Londres: Instituto Português do Património Architectónico (IPPAR) e Scala Publishers, 1999, pp. 27-31.

¹⁹⁷ Vd. BRAGA, Theophilo – *Garrett e os Dramas Românticos*. Porto: Livraria Chardron, 1905, p. 640.

¹⁹⁸ Muito ficaram a dever ao apoio directo e mecenático do rei nomes como Cristino da Silva, Tomás da Anunciação – um dos seus artistas favoritos – Visconde de Meneses (que beneficiou de bolsa real em Roma), Francisco José Resende (o qual estudou a suas expensas em Paris), José Rodrigues, António Patrício, Francisco Metrass, Silva Porto, Columbano e Raphael Bordalo Pinheiro, Leonel Marques Pereira, João Vaz, Simões de Almeida e Vítor Bastos.

¹⁹⁹ Como aconteceu com *Eneias* de Mestre Fonseca, entre outras obras de jovens pintores de feição romântica. Só para termos uma pequena noção, 430 quadros figuraram no leilão do espólio régio em 1892.

obra do Palácio da Pena enquadrou-se neste contexto cultural que o rei passou aos filhos – nomeadamente, ao rei D. Luís que, no Paço da Ajuda, constituiu uma galeria de 150 quadros catalogada, em 1869, pelo pintor Marciano H. da Silva²⁰⁰. Em Sintra, ao buscar a gramática e elementos definidores de um manuelino então emergente no vocabulário artístico e mentalidade portugueses, D. Fernando cumpriu os revivalismos de uma Idade Média revisitada e recriada – um dos pressupostos mais caros aos românticos²⁰¹.

O Romantismo de D. Fernando e do mundo, trouxe-nos grandes mudanças ao nível das ideias e das artes – as quais se reflectiram na sociedade europeia e portuguesa, reformulando estilos de vida e novas formas de olhar²⁰². Se bem que, em Portugal, o Romantismo introduzido por D. Fernando acompanhou, conseqüentemente, influências germânicas. Ele próprio trouxe da Alemanha importantes artistas e estudiosos como Cifka – engenheiro agrónomo que introduziu a fotografia em Portugal²⁰³ e se veio a revelar um grande senhor das artes²⁰⁴. Entre os múltiplos interesses culturais que absorveram D. Fernando, a cerâmica teve um lugar privilegiado²⁰⁵. A sua presença nos ambientes de salas de jantar e cozinhas do século XIX tornou-se mesmo muito forte.

Viveu no Palácio das Necessidades que foi uma das residências preferidas de D. Maria II²⁰⁶. Logo após o casamento, desta neta materna do Imperador Francisco II de

²⁰⁰ Esta colecção apresentava obras predominantemente flamengas e italianas e algumas contemporâneas, nacionais e italianas (dada a nacionalidade da rainha). Vd. FRANÇA, José-Augusto – *História da Arte em Portugal. O Pombalino e o Romantismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2004, p. 83-90.

²⁰¹ Vd. SILVA, José Custódio Vieira da – *Palácio Nacional de Sintra: O Poder de um Lugar, Séculos XV a XIX*. Apud *Lugares de Poder, Europa Séculos XV a XX*. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, pp. 218-219.

²⁰² A sua aceitação foi tal que se chegaram a «improvisar» os ambientes das casas nobres, para estes se abrirem à vida social, substituindo tectos de masseira em caixotão por leves e harmoniosos trabalhos de estuque e despindo paredes de têxteis franceses introduzindo o papel narrativo de cenas históricas e romanescas. A mudança foi tão apressada que em muitos casos os tectos de caixotões não foram destruídos tendo hoje assumido a sua forma primitiva com a eliminação do estuque – tal como aconteceu nos salões da Casa da Lage, em Ponte de Lima, entre outros. Outras novidades passaram pela introdução da casa de banho, sala de jantar e corredor que começou a separar os quartos da zona social da casa.

²⁰³ Os membros da Família Real virão a interessar-se também pela prática da fotografia, nomeadamente o rei D. Carlos que assinava as provas por tanto estimar e se orgulhar das fotografias por ele tiradas. Alguns meios de comunicação de imprensa escrita chegaram mesmo a publicar fotografias da autoria de membros da Família Real. Aliás, a deslocação da Família Real, do rei ou da rainha aos estúdios fotográficos lisboetas, nas últimas décadas do século XIX, era motivo de notícia nos jornais mais importantes do Reino. Os fotógrafos de grande renome e meios chegavam a criar cenários e ambientes de adereços, em produções exclusivas para as fotografias com as pessoas da Família Real.

²⁰⁴ Vd. NOBRE, Eduardo – *Família Real, Álbum de Fotografias*. Lisboa: Quimera Editores, 2002, pp. 12-13.

²⁰⁵ O rei colecionou-a com profundo conhecimento, chegando a pintar algumas peças. A Real Fábrica de Louça de Sacavém (1850) onde pintaram peças o rei-artista D. Fernando II e o seu neto, o rei D. Carlos, veio depois a pertencer a famílias inglesas e chegou a ser a maior de Portugal. A fábrica fundada em 1849 por António da Costa Lamego para produzir faiança e azulejo, viria a ser conhecida por Viúva Lamego tendo-se notabilizado sobretudo no século XX.

²⁰⁶ O Palácio das Necessidades manteve-se fiel à estrutura característica do século XVIII. A fachada interior dá para um pátio de honra que servia para as entradas espectaculares das carruagens aquando das

Áustria e primo de Alberto de Saxe-Coburgo-Gotha que foi marido da rainha Vitória de Inglaterra, decidiram remodelar o Palácio das Necessidades em 1844. O arquitecto da Casa Real, Joaquim Narciso Possidónio da Silva, traçou os novos planos e executou-os com a colaboração do cenógrafo do Teatro de São Carlos, Cinatti, para a direcção artística dos trabalhos em estuque e talha da decoração de interiores. Em relação às pinturas, D. Maria II e D. Fernando recorreram ao maior mestre da época, António Manuel da Fonseca, que estudou em Roma²⁰⁷.

Recorrendo a descrições de época de viajantes estrangeiros: «*É o jardim que pertence ao mosteiro ligado ao Palácio das Necessidades, que Bernard vê da janela do seu quarto, com um aspecto encantador*» – muito embora a autora não o tenha visitado por não ser autorizada a entrada a senhoras. Já Dembowski referiu apenas que a corte habitava este palácio, onde tiveram lugar as Cortes de 1821. Bergh nele visitou D. Fernando, na companhia do Dr. Ketzler²⁰⁸ e do Príncipe de Joinville, «*admirando as litografias da rainha, seu esposo e dois filhos pequenos*». Considerou as litografias medíocres e apenas as imagens dos príncipes lhe pareceram semelhantes aos modelos. Criticou mesmo os originais, nos quais «*o rosto gordo e inexpressivo da rainha foi transformado num rosto belo, à maneira de Hensel*»²⁰⁹. Nos aposentos do rei viu desenhos feitos pelo próprio monarca que lhe pareceram bons, assim como a colecção de desenhos – «*álbum que já contém alguns exemplares excelentes apesar de estar apenas em formação*». Dois dos desenhos da colecção foram mesmo considerados demasiado bons para serem incluídos no álbum, encontrando-se expostos na sala de trabalho do rei juntamente com pequenas pinturas de Viena. Nesta colecção, existia uma série de desenhos, possivelmente ofertas do rei da Bélgica²¹⁰. Bergh notou que, num dos

grandes festas. Na decoração dos interiores das salas e quartos, D. Pedro IV, enquanto regente durante a menoridade de filha, D. Maria II, mandou retirar todos os azulejos das paredes, colocar pavimento de madeiras exóticas, envidraçar janelas e fazer desaparecer, quase por encanto, a antiga aparência conventual.

²⁰⁷ São da autoria de Mestre Fonseca, a Sala Etrusca (ou das Damas), ao estilo de Pompeia, a primitiva Sala de Jantar, com motivos de caça e pesca, e a Sala Vermelha (ou do Trono), entre outras. As melhores pinturas encontram-se na Sala Renascença, executadas por Cinatti com medalhões no tecto e bandeiras das portas, apresentando diferentes tipos arquitectónicos de casas europeias, enquadradas em belas paisagens. Salientamos que Cinatti reproduziu numa almofada do tecto, situada em frente à entrada, uma das fachadas do Palácio da Pena acabado de construir. D. Fernando II concluiu, inclusivamente, algumas dessas pinturas da Sala Renascença, tendo nelas introduzido figuras humanas impregnadas da sua sensibilidade artística.

²⁰⁸ Dr. Friedrich von Ketzler chegou a Portugal no séquito de D. Fernando na qualidade de seu médico pessoal.

²⁰⁹ Wilhelm Hensel, retratista do período Biedermeier que se fez sentir com particular força em Berlim (1815-1848) nos trabalhos de artistas como o próprio Hensel e Franz Krueger.

²¹⁰ «*Com contribuições de Bruxelas, Paris, Viena e Londres, o álbum promete vir a ser muito bom. Aliás, é quase a única coisa que pode interessar a um estrangeiro no Palácio das Necessidades pois os*

salões de recepção, se encontravam os retratos dos quatro heróis da chamada luta pela liberdade: «*O retrato do Marechal Saldanha, actual embaixador em Viena, não está mal feito. Menos bom, mas ainda com semelhanças com o modelo, é o do Marechal Terceira e, finalmente, de muito má qualidade, o do aventureiro D. Pedro*», com quem o autor não simpatizava²¹¹. Os ambientes não eram concebidos, pois, com vista ao coleccionismo e, sim, como reservatórios de vivências íntimas e de memórias.

II.2. A predominante influência neoclássica e o Palácio da Ajuda

Do século XVIII para o XIX, as mudanças foram radicais. O neoclássico acabou por comportar toda uma fase de revivalismos na arquitectura, desde o romano ao grego, gótico, renascentista, barroco e islâmico, resultando num Ecletismo europeu que marcou todos os ambientes de moda. Algumas correntes europeias e nacionais, viram no passado um modelo a alcançar e não uma fonte de inspiração. O Neoclassicismo (1780-1835) herdou artistas do tempo de Pombal. Entre os arquitectos, eram vivos à morte do referido marquês, Inácio de Oliveira Bernardes (1695-1782)²¹² e Mateus Vicente (1706-1786)²¹³. Arquitecto antes do terramoto, com papel secundário na Reconstrução, Mateus Vicente teve uma tarefa maior no reinado de D. Maria. Oitocentos herdou de finais do século XVIII, a ansiedade de colocar a Arte num patamar ao nível das civilizações desenvolvidas, a necessidade de valorizar a função social do artista e a vontade de cultivar a sociedade portuguesa. Todas estas particularidades se encontram na obra do escultor Joaquim Machado de Castro como reflexo da vontade de mudança, sentida pela consciência de não valorizar apenas obras do passado mas projectar-se no futuro²¹⁴.

aposentos do jovem par reinante mal se distinguem dos de qualquer casa comum na Alemanha, ficando mesmo atrás de muitas no que respeita ao tamanho e à elegância do mobiliário».

²¹¹ Vd. KULMACZ, Maria Clara Loureiro Borges Paulino – *Arte e Património em Portugal: Olhares Norte-europeus (da segunda metade do século XVIII a meados do século XIX)*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001, Dissertação de Mestrado, Vol. I, pp. 76-77.

²¹² Herdeiro de uma família famosa de pintores de azulejo, estudante de pintura em Roma, mandado por D. João V (de onde regressou muito cedo sem terminar os estudos), trabalhou para igrejas e para teatros, traçou o templo de S. Francisco de Paula, com torres desenhadas por Azzolini (um amigo de Bibiena, falecido em 1791, e herdeiro de ambos em cenografias nos teatros régios, trabalhou ainda em Queluz riscando o teatro inaugurado já em 1778, sempre dentro do gosto dos meados do século e o qual teve de abandonar, muito provavelmente por imposição do proprietário, ao desenhar nos anos 60-70, o Palácio de Benfica para Devisme, primeiro e raro exemplo na capital de uma estrutura franco-inglesa moderna).

²¹³ Mateus Vicente, instruído em Mafra, foi o homem do Palácio de Queluz, da igreja de Santo António da Sé, e, juntamente com Reynaldo Manuel, o mestre da obra da Basílica da Estrela.

²¹⁴ Vd. PIMENTA, Joaquim Alberto Borges – *Desenho, Manuais do Século XIX de Autores Portugueses*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003, Provas de Agregação, Vol. I, p. 11.

O Palácio da Ajuda, começado a erigir em 1802, era estilisticamente diferente daquele que em 1795 se traçou. O padrão neoclássico da Ajuda já antes se havia manifestado ao nível de uma burguesia de raiz pombalina que no reinado de D. Maria I se expandiu socialmente. Isto, leva-nos a recuar o limite inicial do século para 1780 (se não para 77), data da queda do Marquês e do termo de um período algo iluminista. Em 1826, foi pela primeira vez usado como habitação real, instalando-se nele a então infanta D. Isabel Maria, regente do reino. Apenas em 1861, ganhou o estatuto oficial de residência régia. D. Luís I, ao suceder ao irmão D. Pedro V em circunstâncias trágicas²¹⁵, abandonou para sempre o Palácio das Necessidades que ficou fechado. Instalou-se no Paço de Caxias e, já casado com D. Maria Pia de Sabóia, filha do rei Vitor Manuel I de Itália, passou a habitar o Palácio da Ajuda, tornando-se este a definitiva residência oficial. Numa Europa senhora do mundo – muito embora com graves problemas políticos e sociais – e num Portugal agitado pelas convulsões do liberalismo, D. Luís beneficiou de anos de reinado pacíficos ligados a uma série de acontecimentos.

Longe do mecenas como foi o pai, D. Luís²¹⁶ não deixou de se associar aos artistas e novas correntes sendo figura sempre presente nas exposições da Sociedade Promotora das Belas Artes, da Galeria de Pintura da Academia das Belas Artes (elevada a Academia real por D. Luís em Setembro de 1862) onde adquiria peças, principalmente para a Galeria de Pintura da Ajuda²¹⁷. O seu reinado foi, também, cenário da inauguração de uma série de monumentos públicos tanto em Lisboa como no Porto²¹⁸. E, mesmo sem intervenção directa na vida política, distinguiu-se na vida privada

²¹⁵ A juventude interrompida de D. Pedro V, aliada ao seu temperamento romântico, à inteligência, ao escrúpulo profissional e à curta felicidade com D. Estefânia, tudo se conjugou para o tornar estimado pelos Portugueses. Por ocasião das suas exéquias, as salas do Palácio das Necessidades foram (como nunca se registou) invadidas por uma multidão que esperava sem arredar do Largo das Necessidades, para prestar a derradeira homenagem chorando o desaparecimento de um dos mais queridos reis.

²¹⁶ Influenciado e estimulado pelo gosto artístico do pai, D. Luís organizou uma grande colecção de pintura que franqueou ao público na ala norte do paço, em Setembro de 1869, nomeadamente a Galeria de Pintura no real Paço da Ajuda que constituiu na época um exemplo invulgar sobretudo pela qualidade das obras expostas, cerca de centena e meia.

²¹⁷ Dividida em duas salas, a dos quartos modernos e a dos quadros antigos, a galeria contava com obras de primeira qualidade como «*As Tentações de Santo Antão*» de Jerónimo Bosch ou «*O Retrato de Senhora com Rosário*» de Hans Holbein e ainda alguns trabalhos de pintores portugueses como Domingos Sequeira e Josefa de Óbidos. A galeria incluía uma grande percentagem de cópias de mestres da pintura como de Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer, Murillo, Veronese, Brueghel, Andrea del Sarto, van Dyck, Rubens.

²¹⁸ Em Lisboa o Arco da Rua Augusta (1873), terminado com projecto de Camels, Vítor Bastos e Veríssimo J. da Costa, o monumento a Camões (1867), da autoria de Vítor Bastos, o monumento a D. Pedro IV (1870) no Rossio e o monumento dos Restauradores (1886), de António Tomás da Fonseca. No Porto seriam inaugurados os monumentos do rei D. Pedro IV (1886), o monumento ao duque de Terceira (1875), de Anatole Camels e o do rei D. Pedro V (1866) de Teixeira Lopes.

cultivando artes como a música e a pintura e nas suas traduções de William Shakespeare. Embora com uma educação muito incompleta quando subiu ao trono, procurou rodear-se de um ambiente artístico intenso, a que não foi alheio D. Fernando. Segundo o Conde de Mafra, D. Luís era violoncelista sofrível: «*El-Rei, bom leitor de música, mas executando como um rei a quem não sobrava o tempo para trabalhar o mecanismo de tão difícil instrumento*²¹⁹».

As colecções privadas do rei D. Luís não constituíam propriamente «colecções» pensadas e organizadas como tal, mas antes conjuntos de objectos que o rei utilizava para uso pessoal. D. Luís e D. Maria Pia reuniram através de aquisições em Portugal e no estrangeiro, ofertas e heranças, um conjunto considerável em número, variedade e riqueza de peças as quais eram utilizadas nas refeições na Ajuda e em outros paços reais. Com estas iniciativas, surgiram as diferentes baixelas e faqueiros de prata e Cristofle, os serviços de porcelana de almoço, jantar, chá e café assim como os diversos serviços e utensílios de cristal²²⁰. A par das peças utilitárias, D. Luís possuía uma importante colecção de pratas ornamentais herdadas do pai, D. Fernando que foi indiscutivelmente um dos mais notáveis coleccionadores de arte do século XIX²²¹.

No Paço da Ajuda, onde viveu, os aposentos do Rei e da Rainha eram constituídos por um conjunto de divisões contíguas com funções específicas (quarto, toucador, oratório, escritório, biblioteca). Tratava-se de uma área privada e funcional autónoma. Durante a infância, D. Carlos e D. Afonso tinham aposentos em comum com várias salas que se conhecem por referência documental: o quarto, a sala das brincadeiras e, a partir de 1870, data de início da sua formação escolar, a chamada Sala da Lição. A sua localização é, porém, incerta pois não se conhecem plantas que os identifiquem. Alguns autores referiam estes aposentos no piso térreo e outros, no piso nobre²²². O mobiliário infantil que decorava os aposentos era constituído por algumas peças da valiosa colecção de móveis de criança do Palácio Nacional da Ajuda que incluía diferentes tipologias como berços, camas, cadeiras, sofás, canapés e mesas de

²¹⁹ Vd. BREYNER, Tomás de Melo – *Memórias do Professor Tomás de Melo Breyner, 4º conde de Mafra, 1869-1880*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1930, p. 232.

²²⁰ Vd. GODINHO, Isabel da Silveira – *A Baixela de Sua Majestade Fidelíssima, Uma Obra de François Thomas Germain*. Instituto Português do Património Arquitectónico, Palácio Nacional da Ajuda, 2002, pp. 15-29, 200.

²²¹ Vd. *D. Luís I, Duque do Porto e Rei de Portugal*. Lisboa: Palácio Nacional da Ajuda, 1990, pp. 203, 227.

²²² Vd. GUEDES, Carmina Correia – *A Educação dos Príncipes no Paço da Ajuda (1863-1884)*. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, Palácio Nacional da Ajuda, 2004, pp. 41, 42.

diferentes estilos. Algumas das peças pertenceram a D. Luís e irmãos; outras a D. Maria Pia, usadas pelos príncipes segundo a tradição de as passar de geração em geração²²³.

Entre as inúmeras salas do Palácio da Ajuda, destacamos no primeiro andar a Sala dos Arqueiros com pinturas nas sobreportas e troféus nos ângulos; a Sala do Porteiro da Cana com composição em perspectiva arquitectónica no tecto; a Sala de Espera ou da Audiência com representação do regresso de D. João VI do Brasil; a Sala de D. Sebastião ou dos Cães com tecto de André Monteiro e sobreportas de Cunha Taborda; a Sala do Despacho ou do Beija-mão, com seis tapeçarias de Aubusson, da série *História de Alexandre* e alegoria da *Felicidade Pública* da autoria de Cirilo Wolkmar Machado no tecto; a Sala de Música com tecto em *grisailles* da autoria de Felisberto António Botelho. No segundo andar, a Sala Oriental decorada com mobiliário e adereços da China e Japão; a Sala de D. Fernando guarneçada de madeira de carvalho, tecto de caixotões e mobiliário ao gosto holandês e alemão; a Sala Império apresenta três tapeçarias de Aubusson e a Sala dos Gobelins, várias tapeçarias desta oficina executadas segundo cartões de Audran de 1782 e cuja temática são costumes turcos; a Sala do Trono com pé-direito muito elevado e tecto com composição de temática alegórica da autoria de Máximo dos Reis; a Sala dos Embaixadores de planta elíptica, revestida de placagem de mármore; a sala de jantar com trabalhos de talha de Leandro Braga²²⁴. Em 1903, D. Carlos nomeou Alfredo de Andrade²²⁵, Teixeira Lopes e Malhoa para apresentar um projecto de conclusão da Ajuda que nunca teve sequência. Andrade sofreu, como português, a ignorância dos compatriotas, a carência de estudos artísticos elementares, a falta de gosto e ousadia, o pouco interesse pelo património²²⁶.

²²³ Vd. GUEDES, Carmina Correia – *A Educação dos Príncipes no Paço da Ajuda (1863-1884)*. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, Palácio Nacional da Ajuda, 2004, pp. 16-19, 33-34, 43-44.

²²⁴ Vd. *Portugal Eterno*: <http://lazer.publico.clix.pt>

²²⁵ Alfredo de Andrade (1839-1915) desejou empreender, nas últimas décadas do século XIX, uma reforma do ensino na Academia de Lisboa, quer através da rejeição do convencionalismo e da adopção do desenho à vista e do «natural», quer por um retorno às origens por via das artes menores e da criação de Museus, quer por uma nova reflexão sobre a arquitectura através da protecção e do restauro de monumentos. Tinha consciência das escassas possibilidades de Portugal e exerceu uma influência ao nível da prática do restauro que só encontra equivalente na obra teórica de Camilo Boito, seu amigo, seu protector e seu par. A sua obra foi praticamente desconhecida ou ignorada em Portugal. A mais erudita, sob o ponto de vista da arquitectura do século XIX, encontra-se no Alentejo: a *villa* de Font` Alva.

²²⁶ Vd. COSTA, Lucília Verdelho da – *Alfredo de Andrade 1839-1915*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1995, Dissertação de Mestrado, pp. 2-3.

III. Conceito de Ambiente Decorativo Romântico e Soluções Adoptadas em Casas Nobres do Norte de Portugal

Os ambientes decorativos românticos nasceram com o novo-riquismo burguês, ligado à industrialização, mas também com o entusiasmo pelas descobertas do passado em viagem pela Europa culta e por todas as artes até à Idade Média. Entre a sobriedade espanhola e britânica e a ostentação francesa e austríaca, os ambientes portugueses vão buscar inspiração a épocas marcantes da história das artes recaindo a preferência nos séculos XVII e XVIII de França. A nossa nobreza de sangue preferia a discrição por educação e oposição aos excessos de aparato exibidos no seio das famílias da burguesia em ascensão desde finais do século XVIII. De uma ou outra maneira, o Romantismo entrou em todas as casas. No entanto, ganhou má fama no Norte dos *brasileiros* continuando a ser questionado nos dias de hoje em matéria de gosto. Apenas se salvou por ter sido adoptado pela Realeza.

A maioria das casas nobres do Norte português pertence ao período histórico marcado pelo ouro e diamantes vindos do Brasil e, pelo cultivo do milho-graúdo – factores decisivos da sua economia. Os seus ambientes são representativos de uma nobreza rural relativamente culta, se bem que esta optava por uma vida sóbria e quase à margem dos meios urbanos²²⁷. A vida ganhou, pois, novos rumos e maneiras de viver tornando-se mais íntima e privada. «*A família deixa de ser uma instituição para se tornar um simples ponto de encontro de vidas privadas*»²²⁸ e os ambientes por ela vividos começaram a caminhar para o panorama actual em que a «*habitação está em constante processo de transformação e adaptação. Tal como ocorre com a nossa própria vida*»²²⁹. Numa sociedade com crescentes valores burgueses, a concepção dos espaços sofreu necessariamente profundas alterações. A par dos grandes salões e jardins

²²⁷ Ver prefácio de Fernando Távora. In STOOP, Anne de – *Palácios e Casas Senhoriais do Minho*. Porto: Editora Civilização, 1993, p. 9.

²²⁸ Vd. PROST, A.; VINCENT, G. – *História da Vida Privada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, Vol. 5, pp. 55-389. Apud. MUNIZ, César Rocha – *Tecnologia da Informação e a Qualificação do espaço da Habitação de Interesse Social*. Belo Horizonte: Artigo apresentado e publicado em versão integral no X encontro da A.N.P.U.R., [2002], p. 11.

²²⁹ Vd. ORCIUOLI, Affonso – *Novas Formas de Habitar*. São Paulo: AU Arquitectura e Urbanismo, n° 101, [Abril/Maio, 2002], pp. 62-64. Apud MUNIZ, César Rocha – *Tecnologia da Informação e a Qualificação do espaço da Habitação de Interesse Social*. Belo Horizonte: Artigo apresentado e publicado em versão integral no X encontro da A.N.P.U.R., [2002], p. 17.

formais, construídos para serem vistos e vividos, divulgaram-se assim os aposentos privados e recantos reservados à família.

Na nossa dissertação, apresentamos vários tipos de ambientes (próximos ou distantes uns dos outros e muitas vezes relacionados) integrados em edifícios de arquitectura portuguesa rural e urbana. Muito longe de ser um inventário completo, ou sistemático, mostramos a riqueza de alguns dos nossos ambientes pelos modos de vida a eles interligados. Muitos deles mantêm-se intactos, outros encontram-se em permanente perigo de sobrevivência não apenas pela degradação²³⁰ mas por intervenções impensadas e efémeras influências de moda. Recordamos, porém, que a maioria das divisórias existentes na habitação de hoje estavam já presentes na habitação burguesa dos séculos XVIII e XIX com origem nos três pisos da *villa* palladiana do século XVI²³¹. As tão criticadas casas de *brasileiro* recuperaram temas dos solares de séculos anteriores, como seja o torreão, dando-lhes uma nova interpretação integrada no gosto, materiais e técnicas de então²³².

Com os séculos XV e XVI assistimos à introdução gradual das «formas cultas» de influência renascentista italiana por toda a Europa. A hierarquização dos tipos decorativos e elementos estilísticos, a proporção geral do imóvel mais cuidada e regular, são aspectos que a casa urbana de transição entre os dois séculos (a chamada *manuelina*) anunciou e explorou. Após esta fase «experimental» seguiu-se uma «estandardização» do modelo do pequeno solar urbano divulgado e popularizado ao longo do período da *arquitectura chã*²³³ e estilisticamente assente na tipificação de formas básicas maneiristas e clássicas²³⁴. A privacidade começou por significar o afastamento do património mais valioso (como os bens do chefe do grupo) do espaço

²³⁰ Ver Prefácio por Prof. Doutor Arq. Fernando Távora. In STOOP, Anne de – *Palácios e Casas Senhoriais do Minho*. Porto: Editora Civilização, 1993, p. 9.

²³¹ Vd. MUNIZ, César Rocha – *Tecnologia da Informação e a Qualificação do espaço da Habitação de Interesse Social*. Belo Horizonte: Artigo apresentado e publicado em versão integral no X encontro da A.N.P.U.R., [2002], p. 5.

²³² Vd. GRAÇA, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo – *Bilhete de Ida-e-Volta: Uma Família de Brasileiros, os «Forbes»*. Porto: Sep. da Revista de Genealogia & Heráldica nº 4, Centro de Estudos e Genealogia, Heráldica e História da Família, Universidade Moderna do Porto, 2000, p. 259.

²³³ Estilo Chão – designação inicialmente utilizada por Júlio de Castilho. (Vd. CASTILHO – *Lisboa Antiga: O Bairro Alto*. Lisboa: 1954, I, p. 144) e adoptada por George Kubler para a arquitectura portuguesa produzida entre 1521-1706, querendo acentuar o seu carácter simplificado e estereotipado a partir dos cânones clássicos. (Vd. KUBLER – *Portuguese Plain Architecture*. London: Connecticut, 1972).

²³⁴ Tipificação que se prolongará no século XVIII com a incorporação sucessiva de vocabulário barroco e *rocaille* nas épocas joanina, pombalina e mariana. Vd. FERNANDES, José Manuel – *Cidades e Casas da Macaronésia*. Porto: FAUP Publicações, 1996, p. 224.

público que era a casa medieval²³⁵. Desde a Idade Média, o andar nobre, onde residia o senhor, sobrepunha-se às dependências de serviço instaladas no rés-do-chão²³⁶. O desnivelamento do terreno permitia, em geral, a entrada de serviço directa para a cozinha situada no primeiro andar. O acesso principal fazia-se através de uma escada exterior – como aconteceu na casa primitiva de Villar d’ Allen, datável do século XVIII, e se mantém no núcleo quatrocentista (1456) da casa da Quinta de Pindela, à imagem do que se passava nas torres medievais.



Fig. 4

Vista aérea da Quinta de Pindela, em Vila Nova de Famalicão, a qual sofreu obras de recuperação, restauro e construção entre 1885 e 1903 (Col. Quinta de Pindella).

As mais antigas torres foram construídas sob autorização régia em harmonia com disposições rigorosas. Mais tarde, construíram-se, remodelaram-se e reconstruíram-se torres em sucessivas datas embora consideremos o século XIX o auge do surgimento deste símbolo de posse – inicialmente, reservado a muito poucos²³⁷. A título de exemplo, voltamos a referir a torre quatrocentista da Quinta de Pindela, ligada a um corpo com *loggia* que se desenvolveu pelo século XVI e que se costumava chamar

²³⁵ Vd. RYBCZYNSKI, Witold – *Casa: Pequena História de uma Ideia*. Rio de Janeiro: Record, (1996), p. 259.

²³⁶ Encontramos três grandes tendências nos vestígios deixados pela Idade Média na habitação urbana: a do edifício com telhado (ou telhados) de quatro águas, proporções atarracadas, poucos pisos denunciando uma provável origem rural e (ou) senhorial. No seu interior, a casa «gótica» tinha uma «loja» térrea que servia de abrigo a animais ou comércio (consoante a proximidade ou distância da vida rural). Nos pisos superiores, possuía compartimentos com alcovas interiores e sem ventilação directa para a rua. A cozinha correspondia normalmente aos fundos da casa, em ligação com o quintal e eventual exploração agrícola de âmbito familiar. As ligações internas entre pisos eram feitas por uma espécie de *escadas-corredor* alongadas e frequentemente perpendiculares à fachada. Salientamos que este tipo de casa *gótica* alongada e com andares persistiu nas cidades portuguesas até inícios do século XX recebendo contributos parciais que a foram enriquecendo e alternando formalmente. Vd. FERNANDES, José Manuel – *Cidades e Casas da Macaronésia*. Porto: FAUP Publicações, 1996, pp. 219-220, 222-223.

²³⁷ Vd. STOOP, Anne de – *Palácios e Casas Senhoriais do Minho*. Porto: Editora Civilização, 1993, pp. 12-13.

de paço medieval. Uma nova torre revivalista foi erigida em Oitocentos²³⁸ nesta casa que conserva intervenções do tempo datáveis dos séculos XVII, XVIII e XIX. A sua torre revivalista assemelha-se à de S. Cipriano reconstruída e acrescida por João Santiago em inícios do século XX. Com o acréscimo da mansarda, as extremidades da Casa do Visconde da Gândara passaram a assumir formulários de torreões. Já o par de torreões da Casa de Villar d' Allen, nasceu com João Allen em 1839-40. Este amuralhamento denuncia uma tendência romântica de gosto pelo medievalismo²³⁹.

As casas-torre pertenciam, na maioria, a linhagem de segunda ordem. Desconhecem-se exemplares mandados erigir por qualquer Conde Portucalense ou membro de uma das cinco linhagens primordiais de ricos-homens (Sousões, Maiões, Braganções, Baiões ou Riba-Douros) surgidos e afirmados nos primórdios da Reconquista Cristã. Estes grandes terratenentes tornaram-se cortesãos ora residindo na Corte, ora nos castelos por si dominados. Por tradição, mantinham o sistema hereditário cognático onde todos os filhos eram herdeiros naturais dos pais – o que condicionou o número de filhos e eventual desaparecimento das linhagens. As torres que nos chegaram (por testemunhos físicos ou documentais) ligam-se a famílias de infanções, ainda em busca de uma rápida ascensão social. Por lhes restar pouco espaço territorial para afirmação, tenderam a identificar-se com os lugares de origem, transformados em solares que foram buscar o apelido de família, sendo disso exemplo os de Vasconcelos, os Dornelas (ou de Ornelas), os de Penegate, os de Azevedo, os Pinheiro, ou os de Quintela, senhores de outras tantas torres desse nome. O seu sistema hereditário agnático – em que os bens são transmitidos do pai para o filho primogénito – ajudou à proliferação das *gens* e manutenção do património familiar²⁴⁰.

É no século XVIII, com a necessidade de aumentar a privacidade, que se generaliza nas cidades portuguesas uma nova tipologia habitacional em paralelo com

²³⁸ Ao 12º Morgado de Pindela, o Fidalgo da Casa Real João Machado Pinheiro de Correia de Melo, seria concedido, em 1854, pelo Regente D. Fernando, o título de Visconde de Pindela. O seu filho, o 2º Visconde Vicente Pinheiro Lobo Machado de Melo e Almada, avô do actual proprietário, é o responsável e idealizador do aumento e modernização de Pindela em 1885: a nova torre, os fogões de sala, as casas de banho.

²³⁹ Vd. SANTOS, Paula M. M. Leite – *Um Coleccionador do Porto Romântico, João Allen (1781-1848)*. Lisboa: Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Instituto Português de Museus, versão baseada na Dissertação de Mestrado, 2005, p. 63.

²⁴⁰ Vd. GRAÇA, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo – *Construções de Elite no Porto (1805-1906)*. Porto: Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, Vol. I, pp. 44-45.

uma série de inovações tecnológicas que aumentaram o conforto doméstico²⁴¹. Os edifícios mantêm as regras de composição clássica na fachada, atingindo uma expressão diferente global como habitação colectiva. No piso térreo, a *loja* herdada da tipologia anterior permanece funcionalmente e, por vezes, estendida a um meio intermédio (a *sobreloja*). O antigo *andar nobre* dos solares manteve-se, se bem que formalmente pois as janelas do segundo piso passaram a ser as únicas dotadas de sacada com guarda de ferro. Este tipo de casa culmina nas *mansardas*, cobertas com dois telhados de diferente inclinação (de provável influência centro-europeia, germânica), ligando-se à nova classe média urbana que despontava em Portugal²⁴².

Nesta centúria, organizou-se o quadro da vida quotidiana e íntima em torno do bem-estar. A partir de meados de Setecentos, começou a anunciar-se a época de maior conforto doméstico onde surgiram numerosos pequenos móveis como as mesas-de-cabeceira destinadas a esconder o bacio²⁴³. A concepção dos «móveis a segredos» estava em voga tornando-se mesmo uma ideia fixa para alguns carpinteiros como Pedro II Migeon (1701-1758), fornecedor de móveis da Coroa francesa, que se destacou na concepção de móveis de higiene íntima com corredeiras, tampas, gavetas, múltiplos mecanismos e combinações. Deles, distinguimos os toucadores de viagem e as bibliotecas lavatórios. João-Francisco Oeben e seu irmão Simão, também fornecedores de móveis da Coroa, foram mestres no fabrico de móveis íntimos e de móveis com esconderijos, inteligentes e cuidados, tal como a cómoda de guarda-roupa que se pode abrir dos dois lados, num dos quais está uma mesa-de-cabeceira e no outro um bidé²⁴⁴. A valorização dos objectos ornamentais acompanhava a valorização dos edifícios que eles decoravam²⁴⁵. O coleccionismo da época tendia ao objecto e não ao conhecimento, pelo que surgiam por vezes boas colecções – não com a preocupação de coleccionar

²⁴¹ Trata-se do prédio em andares com escada de distribuição colectiva e dois fogos por piso (o *esquerdo-direito*) atingindo em média os quatro níveis. Este modelo imposto definitivamente por meados do século (sobretudo com o terramoto de 55) corresponde ao carácter modernizante das formas anteriores de habitação urbana, quer na tipologia espacial, quer no que respeita a sistemas construtivos utilizados. Vd. FERNANDES, José Manuel – *Cidades e Casas da Macaronésia*. Porto: FAUP Publicações, 1996, p. 225.

²⁴² Vd. FERNANDES, José Manuel – *Cidades e Casas da Macaronésia*. Porto: FAUP Publicações, 1996, pp. 225-226.

²⁴³ Vd. BEAUPRÉ, Fanny; GUERRAND, Roger-Henri – *O Confidente das Damas. O bidé do século XVII ao XX, história de uma intimidade*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1998, p. 39.

²⁴⁴ Vd. GUIFFREY, J. – *Inventário de João-Francisco Oeden em 1763*. Lisboa: Novos Arq. Art. Franceses, 1899. Apud. BEAUPRÉ, Fanny; GUERRAND, Roger-Henri – *O Confidente das Damas. O bidé do século XVII ao XX, história de uma intimidade*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1998, pp. 40-41.

²⁴⁵ Vd. FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no Século XIX*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1966, Vol. 2, p. 73.

mas, de decorar os ambientes. Em consequência da falta de conhecimento de alguns, e da má gestão de outros, o património foi mais destruído do que descoberto e preservado.

Tanto em termos arquitectónicos como decorativos, os ambientes interiores começaram a prolongar-se aos exteriores através de variados recantos de estar. Lugares abrigados como uma galeria alta ou varanda e pórtico no rés-do-chão facilitavam essa relação entre o interior e exterior. Na maioria dos casos, o grande átrio da entrada, os salões e a sala de jantar comunicantes entre si, exibiam belos tectos em masseira ou divididos em caixotões segundo um plano octogonal. Primitivamente, os tectos ostentavam pinturas e guarnições de madeira esculpida tendo sido substituídas, no século XIX, por estuques que davam destaque às armas das famílias.

Os quartos abriam-se frequentemente para uma sala que funcionava como antecâmara geralmente com acesso directo para o jardim que ficava nas proximidades das eiras agrícolas sendo os do Norte mais monumentais que os do Sul e próximos da natureza dada a influência britânica. A arte da topiária, já muito divulgada em Portugal, foi retomada no século XIX recuperando o desenho e percursos dos jardins setecentistas. Os tradicionais canteiros de buxo misturaram-se com pórticos, caramanchões e sebes e até com animais talhados, constituindo a grande originalidade dos jardins do Norte de Portugal à mistura com estátuas de granito²⁴⁶. O Paço de S. Cipriano vimarenense distingue-se nesta arte se bem que possamos compará-lo com jardins de outras casas – especialmente, em Celorico de Basto. Referimos a Casa do Campo, cujos jardins foram aumentados e transformados no século XIX por António Maria Meireles (1800-1874), e a Casa da Granja com caramanchões de japoneiras e monumentais *esculturas verdes* de formas complexas – como é característico em terras de Basto²⁴⁷. A maioria das casas nobres evoluíram, pois, como organismos vivos sem obedecerem a uma tipologia precisa e submetendo-se a movimentos do terreno.

Os documentos mais antigos dos arquivos só excepcionalmente mencionam nomes de construtores, atentos a tradições e costumes locais, sem ignorarem as gravuras de tratados ou provenientes de outras oficinas²⁴⁸ – situação que no século XIX se foi alterando, especialmente em finais da centúria onde começamos a notar uma maior preocupação pela assinatura dos projectos. Contudo, a maioria das obras era levada a

²⁴⁶ Vd. STOOP, Anne de – *Palácios e Casas Senhoriais do Minho*. Porto: Editora Civilização, 1993, p. 13.

²⁴⁷ Vd. STOOP, Anne de – *Palácios e Casas Senhoriais do Minho*. Porto: Editora Civilização, 1993, pp. 190, 197.

²⁴⁸ Vd. STOOP, Anne de – *Palácios e Casas Senhoriais do Minho*. Porto: Editora Civilização, 1993, p. 12.

cabo por mestres-de-obras a pedido dos proprietários. O modelo arquitectónico medieval, afinado no século XVIII, correspondia à casa popular de inícios do século XIX, térrea ou com dois e três pisos. Esta influenciava a recuperação e reconstrução de casas mais antigas, às quais se acrescentava a característica cobertura de duplo telhado e (ou) a janela de *mansarda* – o que serviu de base às primeiras inovações estilísticas com carácter romântico revivalista²⁴⁹.

Ao longo do século XIX, com a consolidação de um modelo burguês de habitação, a funcionalidade acentuou-se sob a forma de uma tripartição de espaços: espaços íntimos da família, espaços de representação, espaços de rejeição. O espaço que era, antes, cenário da vida passou a ser encarado como meio de produção²⁵⁰. Na habitação, os espaços de representação tornaram-se abundantes e ostensivos da riqueza acumulada pelas famílias. Daí, a segmentação acentuada entre esse espaço de representação e aqueles destinados ao convívio intra-familiar bem como os concebidos para o desenvolvimento do trabalho doméstico²⁵¹. Dezenas de títulos nobiliárquicos e de comendas foram atribuídos ao longo de todo o século XIX. Os negociantes de outrora foram transformados em *barões* e *viscondes*, raras vezes *condes* – títulos bem mais sonantes daqueles que anteriormente ostentavam de *homem nobre* ou de *cavaleiro*²⁵². À falta de brasões – à semelhança do que a antiga fidalguia fazia nos seus ancestrais solares de província –, tornaram-se frequentes os monogramas dos fundadores nas fachadas dos novos prédios²⁵³.

Os ambientes de casas nobres românticas em Portugal são, por nós, interpretados diferentemente. Normalmente, encontramos-os menos intensos em casas situadas a Norte do Mondego que não assumiram o Romantismo em pleno intensificando, porém, a Sul que é zona mais aberta a novidades e estrangeirismos por tradição medieval, residência de Cortes e porto de mar de uma Lisboa cosmopolita. No Porto, como em Lisboa, são as moradias da grande burguesia que dão o tom à arquitectura e decoração

²⁴⁹ Vd. FERNANDES, José Manuel – *Cidades e Casas da Macaronésia*. Porto: FAUP Publicações, 1996, pp. 225-226.

²⁵⁰ Vd. MUNIZ, César Rocha – *Tecnologia da Informação e a Qualificação do espaço da Habitação de Interesse Social*. Belo Horizonte: Artigo apresentado e publicado em versão integral no X encontro da A.N.P.U.R., [2002], pp. 5-6.

²⁵¹ Vd. MUNIZ, César Rocha – *Tecnologia da Informação e a Qualificação do espaço da Habitação de Interesse Social*. Belo Horizonte: Artigo apresentado e publicado em versão integral no X encontro da A.N.P.U.R., [2002], p. 8.

²⁵² Vd. COUTINHO, Lourenço Pereira – *Do Ultimato à República. Política e Diplomacia nas Últimas Décadas da Monarquia*. Lisboa: 2003, p. 30

²⁵³ Vd. GRAÇA, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo – *Construções de Elite no Porto (1805-1906)*. Porto: Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, Vol. I, p. 26.

deste período²⁵⁴. Os melhores exemplos de ambientes decorativos que chegaram até hoje datam dos anos 80 e 90 do século XIX sendo característicos de um romantismo tardio e eclético.

Neste nosso trabalho científico, reservamos um lugar privilegiado a casas de campo longe das grandes vias de comunicação embora, hoje, com as auto-estradas, todas elas se encontrem relativamente integradas em centros urbanos. Damos alguns exemplos de ambientes oitocentistas em casas citadinas e casas de *brasileiros*²⁵⁵ enriquecidos e regressados à pátria nos séculos XIX e XX – como a Casa do Visconde da Gândara, com reminiscências do Palacete Boaventura²⁵⁶ na avenida da Boavista, recentemente recuperado pelo C.R.E.R.E. (Centro de Restauro, Estudo e Remodelação de Espaços) criado por Paulo Ludgero de Castro, em 1989. São reminiscências vagas visíveis em alguns elementos da fachada, entrada e escadaria pois o Palacete da Boaventura está repleto de estuques e pintura de cores exuberantes – especialmente, de inspiração oriental logo anunciada nos vidros gravados com pássaros e cenas da natureza. Também os ambientes das casas de Villar d’ Allen e da Boavista se tocam na pintura de marmoreado e escaiolas, embora estas estejam tão distantes uma da outra. O arquivo histórico de Ponte da Barca não existe e, na Câmara Municipal, não encontramos quaisquer documentos sobre a Casa da Boavista. A falha é sustentada pela ideia de que os registos prediais rurais só começaram a surgir com a sua obrigação a partir dos anos 30 do século XX – o que não se costuma aplicar a casas nobres herdadas ou vendidas, na época sempre com arquivo.

As casas de campo aristocráticas (ou de nobreza de sangue), mais antigas e conservadoras, foram-se modificando com o tempo segundo as necessidades das

²⁵⁴ Vd. FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no Século XIX*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1966, Vol. 1, p. 346.

²⁵⁵ O urbanismo colonial português não teve significado até aos contributos de Hellmut Wohl, José-Augusto França e Robert Chester Smith que nos fizeram tomar consciência das obras valiosas dos artistas portugueses do século XVII e XVIII, no seu espaço de influência, assumindo-se de extrema originalidade em palco internacional. Vd. SERRÃO, Vítor – *Entre Robert Smith e Flávio Gonçalves, um Percurso pelo Barroco Luso-brasileiro*. Apud. Robert C. Smith (1912-1975). *A Investigação na História de Arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Belas Artes, pp. 289-290.

²⁵⁶ Palacete é o elemento distinto da edificação romântica, tanto a Norte como a Sul de Portugal, embora as suas origens sociais sejam ao nível da burguesia comercial endinheirada. Não é já o palácio de Seiscentos, ou a casa nobre pombalina destinada a numerosos habitantes, era uma moradia de menores dimensões dentro das modificações que o pombalino impusera. O palacete apresenta o gosto característico das famílias que o habitam (rapidamente feitas à custa de títulos nobiliárquicos improvisados, dados por uma vida, e de fortunas recentes na época). Vd. FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no Século XIX*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1966, Vol. 1, pp. 346-347.

sucessivas gerações e disponibilidades financeiras²⁵⁷. Neste âmbito, a Casa do Carmo representa uma excepção na medida em que a podemos considerar urbana tendo sido erigida junto ao Paço dos Duques de Bragança, em Guimarães, e albergado as últimas majestades portuguesas. Foi este, aliás, o motivo da total remodelação em finais do século XIX.

Depois de uma pesquisa exaustiva, seleccionamos 11 casas nobres das quais apresentamos seis que nos parecem mais relevantes (Villar de Allen, Visconde da Gândara, Carmo, S. Cipriano, Sezim, Boavista). O espaço obrigou-nos, também, a limitar a escolha. Para entendermos o que se passou, interrogamos as suas ideias estéticas do século XIX nos livros e artigos em que se exprimiram organizando-as dentro de uma cultura geral social e artística. Daí, o recorreremos frequentemente (apesar de não ser prática usual), a autores do século XIX mais dentro do sentimento vivido na época e com curiosidades que se foram perdendo ao longo do tempo. Talvez haja, por isso, no nosso texto, um certo tom de crítica social hoje mal compreendida. Fundamentamo-nos, assim, nas ideias e conclusões dos nossos contemporâneos que nos dão uma visão mais abrangente e distanciada do Romantismo.

Neste contexto, apresentamos uma série de espólios particulares devidamente identificados e classificados por nós por observação. Deles, enaltecemos divisórias relativamente inovadoras para a época – como *salas do jantar*²⁵⁸, copas, corredores, *quartos de banho* – que foram evoluindo, afinal, com as necessidades e novidades do tempo. A maioria das casas adaptou-se ao crescimento das famílias e, em muitos casos, os ambientes não eram pensados ou projectados de raiz. As casas de banho instalavam-se, normalmente, no final de varandas de inverno ou ocupavam um quarto ou sala²⁵⁹. Aumentava-se um segundo andar para quartos de dormir sendo as águas-furtadas destinadas à criadagem. Nas casas urbanas, sem capela, o piso de quartos passou a contar com oratório. A *sala do jantar* decorava-se com maior sobriedade para fazer destacar a prata da casa. Longos corredores pintados com técnicas de fingimento percorriam os edifícios de uma extremidade à outra abrindo portas para o exterior. Todas as divisórias e vão de escadas iluminado por clarabóia, estavam ligados aos

²⁵⁷ Vd. STOOP, Anne de – *Palácios e Casas Senhoriais do Minho*. Porto: Editora Civilização, 1993, p. 11.

²⁵⁸ Muito embora tenha surgido em finais do século XVIII na Europa, a que era inicialmente conhecida por sala do jantar tornou-se independente como «ambiente estanque» e autónomo nas suas funções no decorrer do século XIX tendo-se aproximado da imagem que nos chegou. Hoje, voltou a fazer parte de um *living* onde se harmonizam vários ambientes de estar e de refeições que não se montam e desmontam como na Idade Média mas que se assemelham pela acumulação de funções.

²⁵⁹ *Quarto de banho*, no Norte; casa de banho (de *casinha*), no Sul.

corredores mantendo portas para o jardim quando possível. Havia uma preocupação enorme em idealizar ambientes sempre com o benefício da luz natural, assumissem eles maior ou menor importância dentro da casa.

As inevitáveis mudanças económicas, sociais e políticas fizeram com que as grandes casas decaíssem. Tornaram-se irreais na medida em que ganharam proporções gigantescas e incomportáveis nos dias que correm onde a noção do espaço foi alterando²⁶⁰. Aquelas que, no início dos anos 30 do século XX se apoiavam unicamente em rendimentos agrícolas, ficaram condenadas tendo sido adquiridas ora pelo Estado ora por sólidas companhias (Bancos, Seguros, Sociedades) – como aconteceu com a Casa do Visconde da Gândara e Palacete Boaventura. As sobreviventes ficaram a dever a existência à intensa e lucrativa actividade profissional de seus proprietários ou pelo facto destes gozarem de rendimentos de outra natureza como industriais e comerciais²⁶¹.

Em Portugal, o Romantismo ganhou expressão na arquitectura para além da primeira metade do século. A par da corrente neo-gótica que imperou na Europa, a nossa arquitectura desenvolveu o neo-manuelino como expressão nacional, tardo gótica ou mourisca. Na decoração, a mistura de todos os tempos – tanto através de peças de época, como revivalistas – deu origem ao ecletismo e, mesmo passado o auge do período romântico, em finais do século XIX, a arquitectura continuou a procurá-lo misturando estilos mais ou menos históricos. Nas últimas décadas oitocentistas, que marcam afinal os ambientes das casas nobres da nossa dissertação, as correntes revivalistas optaram pela espontaneidade e individualismo ou personalidade de cada «romântico». Foram criados e exaltados ambientes melancólicos ligados mais à paixão que se inspiraram não apenas na Idade Média mas, num mundo familiar íntimo. A Arte Nova e Art Deco cujos primeiros ecos surgiram na Grande Exposição Universal de 1900, em Paris, não foram inicialmente acarinhadas pelos Portugueses. A última tendência que conta com singulares exemplos de época como a Casa de Serralves (Porto), só começou a ser valorizada, entre nós, praticamente em finais do século XX. Na realidade, podemos entender estes movimentos como uma derivação lógica e evolutiva do Romantismo.

Porventura alguns dos revivalismos acima referidos ficaram perdidos no tempo pois continua a haver o preconceito de que os ambientes oitocentistas, as peças e

²⁶⁰ Verificamos que dentro de cada um destes salões nobres, cabem aproximadamente dois pequenos apartamentos modernos.

²⁶¹ Vd. TÁVORA, Teresa – *Um Passeio pela Casa da Carreira*. Braga: Edição do Autor, 1999, p. 16.

conjuntos de mobílias ao «*novo estilo*» e as intervenções arquitectónicas não têm valor artístico e histórico²⁶² – o que não acontece apenas pela proximidade ao nosso tempo e, sim, por uma questão de gosto e estilo de vida ainda enraizada em tradições aristocráticas. Volvidos mais de cem anos, o estilo romântico começou a ser respeitado. No entanto, os membros das famílias tradicionais portuguesas que recusaram viver o Romantismo no seu tempo ou fora dele – habituados a mal interpretá-lo por estar associado a excessos de novo-riquismo burguês –, eliminaram os elementos românticos de suas casas dando a impressão de que Oitocentos foi uma época sem sentido retirada do mapa histórico da vida privada.

Muitos historiadores defendem que a fantasia germânica encontrada em Sintra, no Palácio da Pena, e o academismo italiano bem visível no Palácio da Ajuda, em Lisboa, não foram tão bem recebidos no Porto que separava tendencialmente o Norte de Portugal e onde as pessoas se mantinham muito ligadas aos costumes antigos. Contudo, o Paço de S. Cipriano tão perto da Pena e a Casa do Carmo, da Ajuda – assim como a Casa do Visconde da Gândara, de Queluz –, levam-nos a repensar esta ideia. A gravura, imprensa e fotografia faziam chegar a todos o deslumbramento dos ambientes da Realeza que ditava modas a seguir. O costume de mudar de habitação e localidade consoante a época do ano – à imagem do que acontecia na Idade Média –, não se perdeu. Os reis e suas cortes viajavam frequentemente hospedando-se em palácios próprios ou de outros membros da aristocracia, e sempre influenciando estilos de vida e maneiras de viver.

No Porto, mantém-se característica a arquitectura neoclássica que imperou na 2ª metade do século XVIII – altura em que o burgo conheceu um período de grandes transformações urbanísticas e arquitectónicas sob a orientação de João de Almada e Melo. A reconstrução da praça da Ribeira, a abertura de novas ruas e a criação de esplanadas com vista para o rio, representaram o novo espírito e gosto por espaços amplos e iluminados que elevavam a funcionalidade e o lazer. A cidade passou a virar-se para o Oceano e a descer à Foz do Douro. O Porto, em princípios do século XIX, havia rompido há muito com a muralha medieval de forma tentacular, ao longo das

²⁶² Citamos o caso do Palacete dos Sousa Guedes, na rua Alto de Vila (Foz do Douro), demolido em finais do século XX com o pretexto de ser uma casa de *brasileiros* sem qualquer valor patrimonial. Entre outros exemplos como a Casa da Lage, em Ponte de Lima, cujos tectos estucados foram destruídos retomando a sua forma original em caixotão do século XVIII aquando da construção da casa; ou ainda como a Casa de Juste, em Lousada, onde foi eliminado o piso superior de quartos construído no século XIX.

antigas estradas²⁶³. Abandonou-se definitivamente o barroco com formas e decorações ricas para se praticar uma arquitectura neoclássica – como o Hospital de Santo António²⁶⁴ e o Palácio dos Carrancas de estilo neopalladiano que imperava em Inglaterra –, apoiada em John Whitehead²⁶⁵, autor do risco de outra das construções marcantes na época como a Feitoria Inglesa (1790). Em edifícios de menor dimensão e longas fachadas urbanas, optou-se por uma arquitectura mais depurada pontuada por frontões²⁶⁶.

Estes edifícios apontavam soluções que seriam adoptadas, mais tarde, em várias construções civis e religiosas: mezaninos, fachadas compostas por superfícies lisas, pórticos e frontões clássicos, janelas de guilhotina. Este progresso da cidade definida no urbanismo dos Almada, recomeçou a manifestar-se na segunda metade de Oitocentos – particularmente, depois de 1860, com a iniciativa camarária de Pinto Bessa, o qual ficou conhecido como *brasileiro* empreendedor.

Em meados do século XIX, Júlio Dinis descrevia a Cidade com três bairros: o bairro central, centro histórico e berço do Porto, «*onde predominavam a loja, o balcão, o escritório, a casa de muitas janelas e de extensas varandas, as crueldades arquitectónicas, a que se sujeitam velhos casarões com o intento de os modernizar. (...) as ruas, em cujas esquinas estacionam galegos armados de pau e corda e os cadeirinhas com capote clássico; (...) onde se trabalha de dia, onde mais se dorme de noite*»²⁶⁷; o bairro Oriental burguês, comercial e industrial, novo e opulento reservado aos grandes industriais e capitalistas, principalmente *brasileiro*, predominam aqueles «*(...) a que chamam palacetes; o portal largo, as paredes de azulejo – azul, verde ou amarelo, liso ou de relevo; (...) os jardins (...) adornados de estatuetas de louça, representando as quatro estações; (...) abunda a casa com janelas góticas e portas rectangulares, e a de janelas rectangulares e portas góticas, algumas com ameias, e o*

²⁶³ Vd. GRAÇA, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo – *Construções de Elite no Porto (1805-1906)*. Porto: Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, Vol. I, p. 18.

²⁶⁴ Hoje, após obras recentes de alteração de interiores, mantém a fachada negra de poluição.

²⁶⁵ Vd. FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime B. – *O Porto na Época dos Almadas. Arquitectura. Obras Públicas*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1988, Vol. I, p. 135-174.

²⁶⁶ Vd. GRAÇA, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo – *Construções de Elite no Porto (1805-1906)*. Porto: Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, Vol. I, p. 19.

²⁶⁷ Vd. DINIS, Júlio – *Uma Família Inglesa*. Lisboa: Col. Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses – 20, Edições Ulisseia, 1998, 5ª Ed., p. 69.

mirante chinês (...)»²⁶⁸; e o bairro Ocidental, escolhido por capitalistas portugueses e que ficou famoso por ter acolhido a comunidade britânica. Nele, predomina a «*arquitectura despretenciosa, mas elegante (...). Já uma manifestação de um viver mais recolhido, mais íntimo (...). Algumas casas ao fundo dos jardins (...) cortados de avenidas tortuosas; as portas da rua sempre fechadas. (...) Persianas e transparentes de despertar curiosidades*»²⁶⁹.

Às casas esguias e elevadas, cuja verticalidade tanto caracterizou o Porto histórico de outros tempos, vieram juntar-se os palacetes e grandes casarões, ilhas e bairros operários, trazendo à cidade uma nova horizontalidade. Aos andares amontoados, seguem-se os conjuntos de casas nobres, de dois andares, raramente três, em zonas privilegiadas. Foram mantidos os materiais-base de construção como sejam a alvenaria de granito e a madeira de pinho para portadas e janelas. A estes, juntaram-se materiais novos como os azulejos para revestimento de fachadas que tanto contribuíram para o desenvolvimento da cerâmica – uma das mais importantes indústrias portuenses e gaienses; as madeiras preciosas, aplicadas em interiores e exteriores, certamente por influência brasileira, e os estuques para interiores, de grande qualidade estética, técnica e artística²⁷⁰. Nos logradouros, maioritariamente desenvolvidos a partir das fachadas posteriores, desenharam-se jardins cuja relação com as salas nobres se fazia através de escadarias de lanços e contra-lanços, ainda dentro de uma tradição barroquizante. Em finais do século XIX, deram-se ventos de mudança começando a notar-se um desamor e desconfiança pelos Ingleses relacionados com o *Ultimatum*²⁷¹.

O neoclássico deu, assim, origem a uma fase de revivalismos na arquitectura, desde o romano ao grego, gótico, renascentista, barroco, islâmico. Algumas correntes europeias e nacionais, viram no passado um modelo a alcançar e não uma fonte de inspiração. A partir de meados do século XIX, assistiu-se ao desabrochar de um novo gosto estético conhecido por neo-islamismo. Vários palacetes e casas de andares foram construídos no Porto inspirando outros no Norte de Portugal. Denunciavam este estilo que se localizou em zonas novas como a avenida da Boavista e entre a praça da

²⁶⁸ Vd. DINIS, Júlio – *Uma Família Inglesa*. Lisboa: Col. Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses – 20, Edições Ulisseia, 1998, 5ª Ed., pp. 69-70.

²⁶⁹ Vd. DINIS, Júlio – *Uma Família Inglesa*. Lisboa: Col. Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses – 20, Edições Ulisseia, 1998, 5ª Ed., p. 70.

²⁷⁰ Vd. VASCONCELOS, Florido de – *Os Estuques do Porto*. Porto: Câmara Municipal do Porto/Departamento de Museus e Património Cultural/Divisão de Património Cultural, 1997, pp. 68-79.

²⁷¹ Vd. GRAÇA, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo – *Construções de Elite no Porto (1805-1906)*. Porto: Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, Vol. I, pp. 23-24.

República e a rua de Cedofeita. O Palácio da Bolsa foi talvez o maior exemplo do Norte a ser copiado, pelo que não estranhámos a permanência da sua decoração nos ambientes das nossas casas nobres – em especial, as influências originadas pelo Salão Árabe executado pelo mestre estucador Luís Meira que chamou outros artífices como António Enes Baganha, o fundador da casa homónima no Porto nos primeiros anos do século XX²⁷². A Bolsa tornou-se um grande exemplo na reprodução de ambientes decorativos levando os particulares a encomendarem as obras de suas casas a arquitectos e artistas que trabalharam neste edifício – como Marques da Silva, encarregado de organizar os planos do mobiliário, iluminação, «*pintura do zimbório da escada nobre e de uma marquise que a Comissão de obras propõe*»²⁷³ sendo por fim considerado o «*arquitecto da Associação Comercial, com exercício desde 1 de Outubro de 1901(...)*»²⁷⁴. Já em 1898, Marques da Silva havia desenhado os vitrais da sala de audiências do Tribunal do Comércio na mesma Associação. Com efeito, a Associação contratou o arquitecto Joel da Silva Pereira desde 94²⁷⁵ – o qual apresentou o plano de reconstrução da sala de audiências depois valorizado por uma comissão de artistas da qual fazia parte António Arroyo (1861-1930) que deu parecer favorável aos projectos de Veloso Salgado (1864-1845)²⁷⁶ e vidros gravados de Marques da Silva colocados em 99²⁷⁷.

Tal como o arquitecto Ventura Terra (1866-1919) e o escultor Alves de Sousa (1884-1922), o pintor Veloso Salgado marcou a influência artística na Casa Barbot, em Vila Nova de Gaia (datada de 1904), aquando da sua reconstrução e remodelação de 1915-16. Veloso Salgado pintou as paredes sobre tela. Os estuques do chamado *Jardim de Inverno* virado às grutas e estufa em vidro e ferro, no jardim exterior, são uma autêntica

²⁷² Vd. LEITE, Maria de São José Bandeira Rosário Pinto – *A Oficina Baganha e os Estuques no Século XX no Porto*. Porto: Universidade Católica do Porto, Escola das Artes, Dissertação de Mestrado, 2007, Vol. 1, p. 61.

²⁷³ Vd. Actas de sessão de Mesa em 21 de Outubro de 1901 [fls. 173-174] – Actas da Confraria do Santíssimo Sacramento [...] 1894-1911. Apud CARDOSO, António – *O Arquitecto José Marques da Silva e a Arquitectura no Norte do País na Primeira Metade do Século XX*. Porto: FAUP Publicações, 1997, p. 113.

²⁷⁴ Vd. A.M.S. – [Carta de Pedro de Araújo], de 29 de Dezembro de 1902, comunicando a decisão da Direcção, tomada em sessão de 23 de Dezembro, transc. ap. Doc. N.º4: Vd. CARDOSO, António – *O Arquitecto José Marques da Silva e a Arquitectura no Norte do País na Primeira Metade do Século XX*. Porto: FAUP Publicações, 1997, p. 113.

²⁷⁵ Os responsáveis até então pelas obras da Associação Comercial, foram os arquitectos engenheiros Joaquim da Costa Lima Júnior (1807-1860), Gustavo Adolfo Gonçalves e Sousa (1860-1879), Tomás Soller (1879-1883) e José de Macedo Araújo Lima (1883-1890): Vd. CARDOSO, António – *O Arquitecto José Marques da Silva e a Arquitectura no Norte do País na Primeira Metade do Século XX*. Porto: FAUP Publicações, 1997, p. 112.

²⁷⁶ Vd. SOUSA, Delfim – *Casa Barbot – Regresso ao Passado*. Revista Trimestral, Casa da Cultura. Vila Nova de Gaia: n.º 3, [Janeiro 2007], pp. 6-7, 9.

²⁷⁷ Vd. CARDOSO, António – *O Arquitecto José Marques da Silva e a Arquitectura no Norte do País na Primeira Metade do Século XX*. Porto: FAUP Publicações, 1997, pp. 112-113.

obra-prima. A escadaria com corrimão forrado a veludo – como nas grandes casas de Paris – mostra o requinte da família. De inspiração neoclássica, muito próxima do gosto francês de finais do século XIX, os ambientes desta casa servem de exemplo a outras locais como a *brasileira* Casa da Camarinha, em S. Félix da Marinha (na Granja), cujos azulejos museológicos da Villeroy & Boch se assemelham, particularmente, àqueles Arte Nova encontrados na copa da Casa Barbot atribuídos à Fábrica de Cerâmica das Devesas. O «*prédio denominado de Quinta da Camarinha que se compõe de um palacete circundado de jardim*»²⁷⁸ foi mandado construir por *brasileiros de torna-viagem*, provavelmente por D. Júlia Soares Gonçalves e seu marido Augusto Pereira Soares da Camarinha²⁷⁹, em 1910²⁸⁰. A casa apresenta sequência de salões temáticos revivalistas (alguns deles próximo dos da Bolsa), já com elementos Arte Nova.



Fig. 5

Antiga Casa do Campo com capela neo-gótica vista do alto do edifício espelhado construído praticamente encostado à mesma (Fot. da autora).

A Casa do Campo (mais conhecida por Palacete dos Pestana) integra-se, também, nos ambientes de influência decorativa da Bolsa. Foi construída em terrenos da antiga Quinta de Santo António do Bonjardim que os seus proprietários haviam cedido à Câmara Municipal do Porto onde aí abriu a rua de Gonçalo Cristóvão nos finais da década de 1830. A 7 Junho de 1859 Joaquim José d' Oliveira submeteu um projecto à Câmara para a construção de uma casa. Por procurador apresentou-se Francisco Geraledes da Silva Sardinha, mestre-de-obras de algum gabarito no Porto e

²⁷⁸ Vd. Gaiurb, Gestão Urbanística de Vila Nova de Gaia, Loteamento pedido por José Ruy Melero de Sá Ribeiro, 14 Set. de 1981, Processo nº 1321/81.

²⁷⁹ Vd. Documento do Livro de Descrições Prediais, 29 Jun. de 1934. Apud. Gaiurb, Gestão Urbanística de Vila Nova de Gaia, Loteamento pedido por José Ruy Melero de Sá Ribeiro, 14 Set. de 1981, Processo nº 1321/81.

²⁸⁰ Data de último averbamento que acreditamos ser a data de construção do palacete. Em 1877, a quinta era apenas de terreno lavradio: vd. Conservatória do Registo Predial, Vila Nova de Gaia, Livro B. 59º da 1ª Secção, Prédio nº 16: 243, f. 183.

possivelmente o autor do risco do novo prédio. Na década de 70, a casa pertencia já a José Joaquim Guimarães Pestana da Silva formado em engenharia civil²⁸¹. Entre 1878 e 1890, foram feitas obras de remodelação e construção da capela pelo arquitecto J. Macedo Araújo e por encomenda do engenheiro José Joaquim Pestana da Silva.

Actual sede do Governo Civil encontra-se descaracterizada a nível de interiores e despida de seus primitivos ornamentos predominantemente ao gosto francês setecentista. Os salões estão subdivididos em gabinetes e escritórios com sancas que rebaixam os tectos e escondem a iluminação. Os estuques e pinturas de tectos, provavelmente da autoria da Casa Meira, só por ironia e sorte se podem encontrar intactos escondidos pelas sancas de iluminação. A casa foi abandonada pela família e saqueada durante os conflitos da revolução de Abril de 1974 pelo que sofreu grandes danos e roubos. Reconhecemos apenas a escadaria central e a entrada ou portaria, como sobreviventes da época. O próprio jardim romântico foi assombrado por torre gigantesca espelhada de encomenda espanhola. Subsiste a capela neo-gótica²⁸² – neo-estilo que não teve grande expressão entre nós –, com obras de Soares dos Reis²⁸³, classificada como Imóvel de Interesse Público pelo I.P.P.A.R.²⁸⁴.

O Palácio de Cristal mostrou-se outro exemplo do Romantismo no Porto. Em 1861, lançou-se a primeira pedra tendo a obra ganho formas semelhantes às do Crystal Palace edificado, em Londres, para a Exposição Universal. Foi erigido a propósito da Exposição Internacional de 1865 – a primeira organizada na Península. Esta iniciativa

²⁸¹ Vd. GRAÇA, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo – *Construções de Elite no Porto (1805-1906)*. Porto: Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, Vol. I, pp.115-116.

²⁸² A capela neo-gótica dos Pestana (ou Capela do Divino Coração de Jesus), assim designada por se situar junto ao palacete desta família, encomendada por José Joaquim Pestana da Silva, à altura o proprietário, foi construída entre 1878 e 1890, ano em que abriu as portas ao culto. O seu arquitecto foi José de Macedo Araújo Júnior, um dos mais importantes do Porto do último quartel do século XIX, que se destacou na condução de obras como o Palácio da Bolsa e parte da Alfândega do Porto. A maioria do mobiliário e algumas obras de devoção foram realizados na cidade de Liège, na casa Wilmotte. Os autores do retábulo-mor foram agraciados, em 1885, com a medalha de ouro na Exposição Internacional de Anvers.

²⁸³ António Soares dos Reis nasceu em Gaia, em 1847, e morreu no Porto em 1889. Oriundo de meios humildes, foi o melhor escultor português de meados do século XIX. Sebastião Pestana de Vasconcelos Costa Pereira, Juiz Conselheiro Jubilado, lembra-se de ver no arquivo do avô engenheiro que mandou construir a capela dos Pestana facturas de Soares dos Reis como pedreiro. Como o arquivo da família dispersou, não tivemos acesso a tais documentos pelo que nos limitamos àquilo que já é sabido. Soares dos Reis conseguiu cursar a Academia portuense e, em 1867, foi-lhe dada uma pensão para prosseguir estudos em Paris junto de François Jouffroy. A guerra de 70 fê-lo regressar ao Porto de onde seguiu para Roma aprendendo com o famoso «verista» G. Monteverde. Académico à francesa e realista, «verista», tirou bases para uma prática futura que uma funda opção clássica estruturou.

²⁸⁴ Decreto 2/96, DR 56, de 06-03-1996.

deve-se a Alfredo Amsinck Allen, futuro visconde de Villar d' Allen²⁸⁵ e presidente de uma Sociedade Agrícola do distrito, com interesses comerciais e industriais destacando-se os da colónia portuguesa (nortenha) no Rio de Janeiro.

Foram escolhidos terrenos na Torre da Marca, por influência do marquês de Terena reunindo-se a custo os fundos necessários inicialmente com Alfredo Allen e depois com Moser, alemão da colónia comercial do Porto, também futuro visconde que dirigiu a Sociedade em 1865. D. Pedro V visitou a obra de ferro fundido que veio de Inglaterra. D. Luís inaugurou a exposição com grande significado na economia portuguesa. O projecto da obra foi inglês, inicialmente do arquitecto Thomas Dillen Jones com alteração do engenheiro e arquitecto F. W. Sheilds, autor do Crystal Palace em Londres²⁸⁶. Curiosamente, o restaurante do Palácio de Cristal – aberto no mesmo ano (1865) – representou uma grande inovação porque servia cozinha à francesa²⁸⁷. Hoje, o edifício expositivo só pode ser sonhado por ter sido destruído em 1951²⁸⁸ para dar lugar ao moderno Pavilhão, hoje designado Rosa Mota, com projecto de Carlos Loureiro.

Em matéria de casas nobres, o Porto dividia-se entre uma parte *brasileira* e uma parte *inglesa*, entre um gosto de novos-ricos inclinados para o azulejo e estatuetas de loiça, e uma discrição de arquitecturas semi-escondidas no final de jardins sombrios. Estas habitações sumptuosas serviam de morada a titulares recentes – mais do que, a famílias fidalgas de pouco assento na cidade. Desta forma, a arquitectura do «*Port Wine*» que se definiu em finais de Setecentos parece ter adormecido ao longo do século romântico. Nos ambientes burgueses portuenses, «*a mobília era simples, modesta: canapé e cadeiras de palhinha, mesas de mogno encimadas por castiças de prata; diante do canapé, um tapete estreito estendido no chão; na parede, sobre o canapé o retrato do dono da casa, a daguerreotypo, muito difficil de ver; e na parede fronteira*

²⁸⁵ A Casa de Villar d' Allen, fundamental ao nosso trabalho, preserva toda a documentação relativa à referida exposição. Foi única sobrevivente pertencente ao património de João Allen por ficar como dote de casamento deste seu filho enólogo por formação, agricultor e jardineiro por paixão.

²⁸⁶ O Palácio de Cristal e a sua exposição tiveram um efeito secundário na ligação ferroviária entre o Porto e Vila Nova de Gaia que se inaugurou, em 1865, com a chegada dos primeiros comboios às Devesas na margem Sul do Douro. Até aqui, para o Porto, entrava-se pela Ponte das Barcas do engenheiro francês S. Bigot inaugurada em 1843. Doze anos depois da inauguração do Palácio e da realização da exposição de 1865, a Ponte de D. Maria Pia construída por Gustav Eiffel sobre plano de T. Seyrig, teve um papel pioneiro pela dimensão do alcance do seu arco único de 160 metros – uma obra representativa da «arquitectura do ferro» que desde finais de Setecentos se desenvolveu na Europa predominando em estufas, pavilhões, galerias, estações férreas e pontes.

²⁸⁷ Vd. PIMENTEL, Alberto – *O Porto de há Trinta Anos*. Porto: Livraria Universal, 1893, p. 225.

²⁸⁸ Uma miniatura do mesmo encontra-se exposta permanentemente, entre outros monumentos do Porto, no Palácio de Bonjóia em Campanhã.

talvez algumas lithographias encaixilhadas representando D. Pedro IV, a imperatriz Amelia, D. Maria II. Em algumas casas havia o appenso de um manicordio ou de um cravo (...). E n`uma ou n`outra sala, cujos donos já iam tendo pretensões a uma historia da família, pendia da parede o retrato de um mamarracho qualquer (...) pintado a óleo»²⁸⁹.

Os ambientes mostram uma constante preocupação da sua adaptação à vida prática ilustrando um leque de temas e chegando cada móvel a acumular várias funções²⁹⁰. Como acontecia, aliás, na Idade Média, com a arca que servia de assento, cama, depósito de géneros variados e roupa. Somente em finais do século XIX, o antigo mobiliário português começou a despertar interesse a partir da *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola* (Lisboa, 1882)²⁹¹. Alfredo Keil²⁹², no seu livro publicado no ano de 1905, escreveu que «parece haver, entre nós, uma certa repugnância em facilitar o conhecimento das cousas de Arte, pelo menos ao público inteligente. Foi realmente um bem para nós a ideia da *Exposição de Arte Ornamental*»²⁹³.

A primeira manifestação de ecletismo proveniente de amadores de arte e coleccionadores de peças de museu ou de simples interessados em decorar as novas casas, originou uma busca e escolha que continuava a incidir em aspectos representativos do século XVIII. O sentimento de eleição dos móveis anteriores misturava-se com o de exemplares dos séculos XVI e XVII, baralhando o nacional e o estrangeiro²⁹⁴. Apesar de fazerem um registo de todos os séculos e de serem executados com materiais nobres por mão-de-obra especializada, os modelos do século XIX inspirados neste passado, não conservavam tempo de vida suficiente para serem considerados valiosos. Actualmente, já considerados antiguidades, continuam a ser

²⁸⁹ Vd. PIMENTEL, Alberto – *O Porto de há Trinta Anos*. Porto: Livraria Universal, 1893, pp. 16-17.

²⁹⁰ Não a nível de ambientes que são determinantemente estanques e reservados a utilizações distintas.

²⁹¹ CATÁLOGO ilustrado – *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola* celebrada em Lisboa em 1882 sob a protecção de Sua Majestade el-Rei o Senhor D. Fernando II, 1882.

²⁹² Mais conhecido como autor da música do Hino Nacional, Alfredo Keil (1850-1907) foi também escritor, poeta, fotógrafo, pintor e coleccionador de arte. Filho de um exilado político alemão de Hanover que em 1839 se estabeleceu em Lisboa como alfaiate, nasceu no palácio de Barcelinhos e foi criado como menino rico sem limitações nos estudos e viagens. O pai, Christian Keil, foi alfaiate do rei D. Luís e de boa parte da aristocracia e rica burguesia lisboeta (e estrangeira) tendo-se rapidamente ligado à alta finança internacional adquirindo uma fortuna considerável, títulos e imóveis a render. Casou em primeiras núpcias com a filha do famoso arquitecto e cenógrafo Giuseppe Luigi Cinatti. Diogo de Macedo situou a sua obra no período neo-romântico dizendo que foi pioneiro do «nacionalismo musical». Vd. BOLÉO, Maria Luísa V. Paiva – *Um Homem entre Séculos. Alfredo Keil (1850-1907)*. Lisboa: revista Pública, jornal Público, 5 de Outubro de 1997.

²⁹³ Vd. KEIL, Alfredo – *Collecções e Museus de Arte em Lisboa*. Lisboa: 1905, pp. 14-22.

²⁹⁴ Vd. SANDÃO, Artur de – *O Móvel Pintado em Portugal*. Porto: Livraria Civilização, 1966, p. 13.

muitas vezes olhados como misto de tudo e coisa nenhuma pois estão desenquadrados do seu carácter de «*novo*» representativo do «*novo estilo*» oitocentista.

A pintura decorativa de interiores (particularmente, de tectos) também estava ligada à pintura de alguns dos nossos móveis, dos séculos XVII e XVIII, distintos pelas cores nem esfuziantes nem monótonas. Os móveis serviam de inspiração à própria decoração. Já muito antes da época romântica, notamos exemplos de mobiliário apreciáveis pela fiel imitação da pintura de esponjado e marmoreado que se distinguiram como fundo ou enquadramento dos motivos e douramentos marginais²⁹⁵. Na sua pintura, a temática de inspiração vegetalista ou geométrica, a mais antiga ao modo *brutesco*, conjugava uma insólita estilização de correntes (particularmente, do século XVII). O marmoreado e o esponjado eram os géneros mais visíveis no decorrer de Setecentos, de onde sobressaíam frisos dourados, pequenos detalhes, volutas ou relevos dotados com igual destaque. São eles o toque luminoso de enriquecimento das peças que passa à pintura de *fingimento* dos ambientes à qual ainda hoje recorremos.

Foi portanto, tardiamente, que encontramos em Portugal um gosto assente em valores estéticos dos revivalismos e que, talvez por isso, este se tenha prolongado pelo século XX²⁹⁶. A escolha primordial destes ambientes e seus móveis ia para cores claras (branco-marfim, azul-celeste, amarelo, rosa-seco) que acentuava os pormenores pintados de laçaria, raminhos, grinaldas e o desenho das sedas ou bordados – inspirados naquela que ficou conhecida por época D. Maria II, a do neoclassicismo nacional. A opção ia para padrões lisos em estofos de cadeiras e canapés – o que formava à parte credencias equivalentes (ou douradas), mobílias, aparelhos ou jogos de salão, como se chamavam. Nicolas Delarive – um pintor francês de cenas de vida «românticas» –, denunciou que «*aparecem os espécimes, nesse transitar de século, com prosódica qualidade a garantir quanto foi sentida e partilhada a pressão da moda*»²⁹⁷, subsistindo nos Palácios Nacionais (Ajuda e Queluz) e raras colecções do género, como o conjunto do Museu de Leiria, outrora pertencente ao antigo Paço Episcopal da mesma cidade²⁹⁸.

Mais do que o legado de um tempo, estes ambientes devem ser compreendidos tendo em conta o sentimento de quem os idealizou e viveu. As casas de Sezim e São

²⁹⁵ Vd. SANDÃO, Arthur de – *O Móvel Pintado em Portugal*. Porto: Livraria Civilização, 1966, pp. 13-17, 22-25, 103.

²⁹⁶ Vd. MACEDO, Manuel de – *Arte para Todos*. Lisboa: Bibliotheca do Povo e das Escolas, Secção Editorial da Companhia Nacional Editora, nº 199, 26ª Série, 1897, pp. 56-57.

²⁹⁷ Vd. *A Índia Portuguesa*. Vol. II, p. 245. Apud. SANDÃO, Arthur de – *O Móvel Pintado em Portugal*. Porto: Livraria Civilização, 1966, p. 78.

²⁹⁸ Vd. SANDÃO, Arthur de – *O Móvel Pintado em Portugal*. Porto: Livraria Civilização, 1966, pp. 78-79.

Cipriano, abertas ao turismo de habitação, não foram descaracterizadas com as obras de adaptação. De todas as casas estudadas, consideramos São Cipriano como um dos mais românticos exemplares. Os jardins de topiária, ao gosto do século XVIII, sofreram intervenções recentes que os privaram das palmeiras que os diferenciavam. A casa de fresco renascentista e o espelho de água com repuxos mantêm-se como lembrança de um Romantismo tardio. Outros elementos exóticos se conservaram na arquitectura como os algerozes da torre, em forma de crocodilo, que remetem à época dos Descobrimentos (séculos XV-XVI). Pensamos que o gosto germânico provenha das influências ocasionadas pela amizade de João Santiago com o 2º Visconde de Pindela²⁹⁹.

III.1. Casa de Villar de Allen, no Porto: coleccionismo cultivado

Quase todas as casas seleccionadas para estudo dispõem de arquivo de família embora muitas vezes disperso e desorganizado. Neste âmbito, Villar de Allen é um caso à parte pois reserva no seu espólio um vasto arquivo, parte do qual esteve desde sempre guardado na casa dado ser costume na época venderem-se as propriedades com toda a documentação a elas ligada. Este vasto e empolgante arquivo levou já um dos actuais proprietários, José Alberto Allen, a fazer uma investigação sobre a família contestando e acrescentando ideias à investigação publicada por seu pai Alfredo Ayres de Gouveia Allen³⁰⁰. Revelamos, na nossa investigação, alguns destes novos dados documentados.

A Casa de Villar d' Allen chegou até nós como um pequeno museu fechado sobre si mesmo, concentrando memórias únicas. Os seus jardins parecem-nos, actualmente, mais românticos do que no tempo em que foram criados. As espécies arbóreas invulgares elevam-se à altura do edifício setecentista (e mais alto) envolvendo-o numa atmosfera única. Situada em Campanhã de Baixo (Porto), esta que começou por ser casa de campo reconstruída por João Francisco Allen, na propriedade adquirida em 1839, parte à Misericórdia do Porto e outra parte a D. Eugénia Maria Lima³⁰¹, apresenta ambientes intimistas preservados que ainda recordam o espírito do grande coleccionador e seu filho, Alfredo Amsinck Allen, personagem fundamental na concepção dos jardins.

²⁹⁹ Um dos mais distintos diplomatas da sua época que viveu na Alemanha e Holanda.

³⁰⁰ Vd. ALLEN, Alfredo Ayres de Gouveia – *Apontamentos sobre a Família de João Allen*. Porto: Marânus, 1959 (separata do Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto).

³⁰¹ Vd. SANTOS, Paula M. M. Leite – *Um Coleccionador do Porto Romântico, João Allen (1781-1848)*. Lisboa: Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Instituto Português de Museus, versão baseada na Dissertação de Mestrado, 2005, p. 62.

Destacamo-los dos demais portugueses – em especial, daqueles ligados ao mundo das camélias. Os interiores são, igualmente, da autoria de Alfredo Amsinck Allen.

A iconografia de Villar de Allen (ou Vilar d' Allen) reúne par de estampas a cores, sem datação, ilustrativas dos jardins e zona agrícola após a compra da propriedade em 1839. Numa imagem, o proprietário fez-se rodear pela família nos jardins em florescência e, na outra, conversa com o feitor no passeio da cascata³⁰². Pouco existe deste jardim paisagístico de influência inglesa, difundido pela Europa ao longo do século XVIII³⁰³ pois foi transformado, posteriormente, por seu filho Alfredo Amsinck Allen, vereador da Câmara no Pelouro dos Jardins, entre 1866 e 1869. Teve influência nesta quinta como no Porto³⁰⁴. Acreditamos por isso que terá tido a intervenção do paisagista Emílio David (1839-1873), convidado a fazer os jardins do Palácio de Cristal³⁰⁵ – uma hipótese que carece de suporte documental³⁰⁶. Villar d' Allen muito tem de semelhante com os jardins do Palácio, até porque a obra coincidiu com a transformação da zona agrícola da quinta em jardim³⁰⁷.

O nome da quinta, Villar de Allen, eleva-se no portão principal junto ao escudo com símbolos heráldicos da família Allen. Este abre-se ao denso jardim romântico, com avenida tortuosa, pontuado por recantos exóticos e enigmáticos. Porventura não seria tão denso no tempo de Alfredo Allen que plantou os espécimes raros pontuados com elementos arquitectónicos surpreendentes como estufas, pontes, varandas suspensas e casa de chá com porta encimada por cisne que foi figura de proa do navio com o mesmo nome – último a fazer a carreira de passageiros entre Lisboa e Porto.

No entanto, deu seguimento às ideias e intervenções do pai pois não podemos esquecer o gosto pela Natureza de João Francisco Allen definido nos seus escritos pessoais e que esteve talvez na origem das suas opções estéticas e botânicas. Neste

³⁰² Vd. SANTOS, Paula M. M. Leite – *Um Coleccionador do Porto Romântico, João Allen (1781-1848)*. Lisboa: Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Instituto Português de Museus, versão baseada na Dissertação de Mestrado, 2005, p. 62.

³⁰³ Estudos recentes, nomeadamente da arquitecta Teresa Andresen, apontam que o jardim romântico foi prefigurado pelo jardim paisagístico de influência inglesa que se tornou mais conhecido no século XVIII – o qual era composto por extensos relvados, árvores isoladas ou em grupo e superfícies de água irregulares: vd. SANTOS, Paula M. M. Leite – *Um Coleccionador do Porto Romântico, João Allen (1781-1848)*. Lisboa: Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Instituto Português de Museus, versão baseada na Dissertação de Mestrado, 2005, p. 63.

³⁰⁴ Foi o maior entusiasta e organizador da comissão instaladora do Palácio de Cristal.

³⁰⁵ Arquitecto paisagista alemão que desenhou os jardins e bosques do Palácio de Cristal, da Cordoaria e do Passeio Alegre, entre outros.

³⁰⁶ Vd. SANTOS, Paula M. M. Leite – *Um Coleccionador do Porto Romântico, João Allen (1781-1848)*. Lisboa: Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Instituto Português de Museus, versão baseada na Dissertação de Mestrado, 2005, pp. 63, 65.

³⁰⁷ Vd. Apêndice Fotográfico, fotog. 149, p. 237.

ambiente bucólico, todo virado para o mundo natural, não faltam recantos de estar marcados por bancos de granito e azulejo, cadeiras de campanha e toldos refrescantes ao gosto de Oitocentos. A imagem que transmite é de um espaço de exposição e colecção de matéria vegetal onde se integram açafates de grande profusão floral ao gosto vitoriano³⁰⁸ de João Allen aprofundado pelo filho. Copas de araucárias, sequóias, cedros e palmeiras chilenas observam do alto cameleiras, japoneiras e algumas videiras em mistura de aromas de flores, frutos e rio Douro que passa em frente. Um autêntico parque botânico praticamente esquecido³⁰⁹, com flora local e exótica, que deve ser entendido como uma colecção botânica de História Natural³¹⁰.



Fig. 6

Lago em forma de flor, junto à casa de chá, cercado de palmeiras. Ao fundo, antiga fachada principal da casa virada à rua e ao rio (Fot. da autora).

O arvoredado monumental que envolve a casa não nos impede de apreciar a arquitectura que ora se esconde, ora se revela, por entre a folhagem. Aos espécimens naturais associam-se objectos decorativos como vasos graníticos que, por tradição familiar, vieram da quinta do Freixo, sendo da autoria de Nasoni. Outros, com eles convivem, como fogaréus no passeio da cascata, bancos, ruínas localizadas no bosque

³⁰⁸ Vd. SANTOS, Paula M. M. Leite – *Um Coleccionador do Porto Romântico, João Allen (1781-1848)*. Lisboa: Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Instituto Português de Museus, versão baseada na Dissertação de Mestrado, 2005, p. 65.

³⁰⁹ O ideal de jardim bucólico com uma natureza que destaca detalhes ornamentais – à semelhança deste – floresceu por toda a Europa oitocentista onde começaram a ser moda os passeios, romances, piqueniques e jogos em espaços ajardinados. Estes jardins difundiram-se como reacção ao geometrismo setecentista e magnificência dos desenhos da Escola Francesa que tem por mestres os jardineiros da família Mollet com André Le Nôtre como expoente máximo. Este movimento romântico chegou ao Porto pelas mãos de famílias burguesas que muito viajavam pela Europa e América, como é o caso dos comerciantes de vinho nos quais se integram os Allen. Com o tempo, estes ambientes ganharam a própria personalidade de quem os idealizou.

³¹⁰ Vd. SANTOS, Paula M. M. Leite – *Um Coleccionador do Porto Romântico, João Allen (1781-1848)*. Lisboa: Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Instituto Português de Museus, versão baseada na Dissertação de Mestrado, 2005, p. 63.

para estimular os sentidos³¹¹. O edifício principal apresenta notórias marcas de Setecentos, especialmente na fachada virada à rua, antecipada pelo jardim de buxo com taça redonda ao centro com repuxo (igual à do Palácio do Freixo, virada ao rio). O jardim está cercado de cameleiras e japoneiras – o que já figurava na escritura da propriedade ainda na posse da família Allen³¹².

Podemos mesmo comparar estes jardins ao ambiente natural de uma obra setecentista de Francisco Vieira Portuense (1765-1805) que anuncia o Romantismo e que chegou a pertencer a João Allen: «*Fuga de Margarida de Anjou*», óleo sobre tela realizado para a apresentação no Salão da Royal Academy of Arts em Londres (1798), adquirido pela Câmara Municipal do Porto à Coleção Allen. Esta obra espelha o sentimento pré-romântico do «internacional» Vieira Portuense bem como a beleza e drama da rainha medieval que, em fuga permanente, se lança num bosque cheio de perigos enfrentando e vencendo várias vezes a morte. As árvores centenárias que sobressaem da natureza misteriosa, na tela cheia de dramatismo e movimento, dominando as figuras e deixando visionar pormenores arquitectónicos do palácio neoclássico, parecem ser as mesmas que encontramos em Villar de Allen nos jardins idealizados pelo filho visconde do grande coleccionador João Allen – fruto do mais fervoroso sentir romântico.

O frontispício exposto a poente, virado à rua, funcionava antes como entrada principal tendo delegado as primitivas funções para o lado setentrional da casa, virado ao bosque com fachada ladeada por par de torreões oitocentistas (embora no tempo dos Allen, a entrada principal sempre tenha sido esta, aparentemente virada às traseiras). Bem iluminada e dispendo de jardim de buxo de configuração circular, outrora com par de palmeiras, esta frontaria que desce sobre o rio, apresenta grande elegância no risco obedecendo a princípios clássicos de regularidade e sobriedade³¹³. O amor pela natureza terá invertido a fachada pois, desde o portão da rua em ferro forjado até à casa com

³¹¹ Vd. SANTOS, Paula M. M. Leite – *Um Coleccionador do Porto Romântico, João Allen (1781-1848)*. Lisboa: Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Instituto Português de Museus, versão baseada na Dissertação de Mestrado, 2005, p. 64.

³¹² Manuel Simões que era negociante de couros e cabedais e residia na rua do Souto, Porto, comprou a que era conhecida por quinta do Casal de Baixo, a José Luís Ferreira Nobre – Guarda-mor Proprietário da Relação da Cidade do Porto – por escritura celebrada em 23-12-1785. O preço da compra foi 1 milhão e duzentos mil reis. «(...) *Tem uma fábrica de curtir atanados, com os seus armazéns, enxugadouro e mais oficinas completas pertencentes à dita fábrica. E mais umas casas grandes sobradadas com janelas viradas ao Sul, com uma entrada, tudo fabricado de novo pelo comprador e tudo dentro do dito tapado*» (Termos do Prazo em 15-12-1790). Ver Arquivo da Casa de Villar de Allen, ainda em organização.

³¹³ Vd. SANTOS, Paula M. M. Leite – *Um Coleccionador do Porto Romântico, João Allen (1781-1848)*. Lisboa: Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Instituto Português de Museus, versão baseada na Dissertação de Mestrado, 2005, p. 62.

torreões, a estrada empedrada e tortuosa leva-nos a subir aos esses fixando o olhar em determinados pontos do jardim que vai ganhando vida e sensações díspares. Antes de chegarmos à casa propriamente dita, o percurso circular que somos obrigados a fazer – dando a volta ao arvoredado e espelho de água natural (ou lago) que reflecte a Casa de Villar de Allen –, acentua o mistério da quinta. É, aliás, neste lago construído por Alfredo Amsinck Allen que vemos, pela primeira vez, a fachada setentrional da casa que passou a ser a principal desde que os Allen a habitam.

O edifício apresenta planta rectangular sendo o plano atribuível ao próprio João Allen. Dispõe internamente de três pavimentos embora estes se distingam apenas ao nível do corpo central que é mais elevado que os corpos laterais, sendo os restantes aposentos açotados³¹⁴. No andar superior, o referido corpo central de origem da casa (1785)³¹⁵ apresenta três janelas – a do meio, de sacada – e, de cada lado, águas-furtadas com duas janelas. Havia uma cozinha neste piso com escadaria exterior própria. As cerâmicas decorativas que despontam, no telhado, foram colocadas por Alfredo Allen funcionando, em simultâneo, como chaminés das salas do piso nobre³¹⁶. Invulgar é, também, a antiga fachada principal revestida a placas de ardósia em escama se bem que a casa tinha, originalmente, dupla função: habitação e fábrica de curtir sola. A actual fachada principal, mais modesta no traçado que o lado meridional, limita-se a um piso térreo que abarca a zona nobre com sete janelas de sacada tendo o corpo central sofrido uma elevação ao nível de um segundo andar³¹⁷.

Outrora integrada em zona rural e sendo habitada periodicamente como casa de campo, Villar de Allen fica, agora, entre as cidades do Porto e Gondomar chegando a confundir-se com uma casa urbana pela sofisticação dos seus ambientes. Pelos interiores da Casa de Villar de Allen, sucedem-se as alegorias desde as quatro estações à entrada – ligadas à Maçonaria –, à figuração emblemática e simbólica presente nos estuques dos tectos de espírito neo-classicista e retratos de família como aquele de Elizabeth Stevenson – figura do século XVIII, retratada como uma divindade clássica.

³¹⁴ Vd. SANTOS, Paula M. M. Leite – *Um Coleccionador do Porto Romântico, João Allen (1781-1848)*. Lisboa: Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Instituto Português de Museus, versão baseada na Dissertação de Mestrado, 2005, p. 62.

³¹⁵ Data anterior à aquisição e reconstrução feita por João Francisco Allen em 1839. Os documentos da aquisição da casa e contrato com pedreiro mantêm-se no espólio da Casa de Villar de Allen.

³¹⁶ Vd. Apêndice Fotográfico, fotograf. 150, p. 237.

³¹⁷ Vd. SANTOS, Paula M. M. Leite – *Um Coleccionador do Porto Romântico, João Allen (1781-1848)*. Lisboa: Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Instituto Português de Museus, versão baseada na Dissertação de Mestrado, 2005, p. 62.

Há mobiliário interessante do século XIX de influência e gosto ingleses da época vitoriana e um núcleo apreciável de recordações familiares³¹⁸. A decoração é quase integralmente da época de Alfredo Allen que foi 1º Visconde de Villar d' Allen e adquiriu os conjuntos de mobílias na 1ª Exposição Universal de Paris (1862) – em particular, a mobília completa da sala de jantar e fogão de sala com relógio em mármore preto integrado. Muitas das peças encontram-se registadas nos livros de contabilidade da firma da mulher de Alfredo Allen, M. J. Rebello Valente Allen, alguns dos quais ainda se conservam em Villar de Allen³¹⁹.



Fig. 7

Fogão de sala de jantar com relógio em mármore preto incorporado. A mobília foi toda comprada na 1ª Exposição Universal de Paris (Fot. da autora).

Houve nitidamente a intenção de dar à casa o aspecto romântico da moda, como testemunham os dois corpos laterais rematados por par de torreões com duas janelas de cada lado acrescentados à casa por João Allen, com reminiscências da Idade Média. Não se contentando com o jardim formal, o colecionador aterrou as traseiras «(...) tendo para o lado do norte uma cozinha mista com serventia para o interior e para o pátio da fábrica com seu lar de pedra e forno e arranjos para a água de bica e uma ramada à entrada. Uma fábrica de curtir sola com (...) tanques até o número de 44 e um grande alpendre para recolher as cascas e engenho de as moer(...)»³²⁰.

Provavelmente, do tempo de João Allen, existem poucos elementos decorativos – o que opinamos devido à sua falência e por as peças não estarem datadas. Contudo, o clima romântico de certos aposentos criados inicialmente por João Allen, no terceiro quartel do século XIX, com obras de arte e antigualhas inseridas em contextos

³¹⁸ Vd. QUARESMA, Maria Clementina de Carvalho – *Inventário Artístico de Portugal, Cidade do Porto*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1999, p. 50.

³¹⁹ Ver Arquivo da Casa de Villar d' Allen, em organização.

³²⁰ Ver Auto de Posse da Misericórdia, Arquivo da Casa de Villar de Allen.

modernos para a época subsiste na casa habitada pela família Allen³²¹. Alguns objectos saem fora desta categoria como as camas Império, no próprio quarto de dormir de João Allen que se mantém intacto denotando uma influência neoclássica. O oratório privado³²², ao fundo do corredor, conserva ainda o par de boas iluminuras góticas pertencentes ao primitivo arranjo³²³.

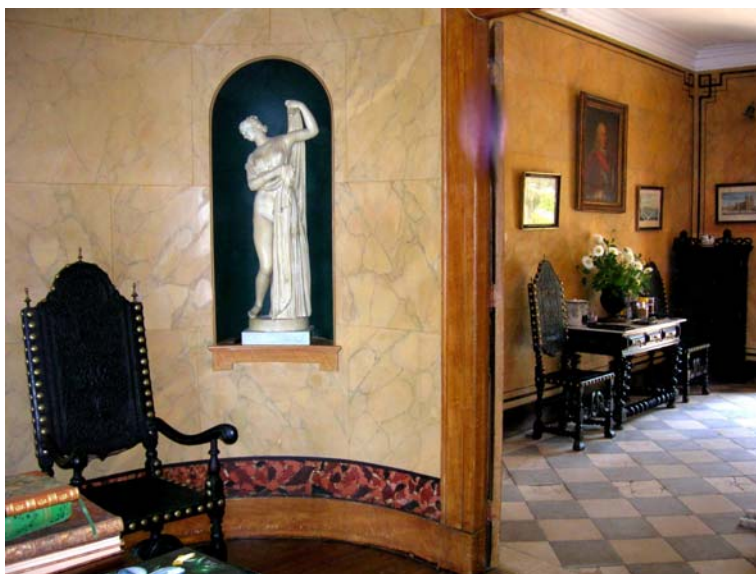


Fig. 8

Átrio ligado à Sala das Estátuas com cantos arredondados. Pavimento de mosaico em xadrez em contraste com tábua corrida. O nicho com estatuária, alusivo à Primavera, pertence ao conjunto de figuras alegóricas representativo das quatro estações (Fot. da autora).

Muitos dos objectos de uso pessoal foram, eventualmente, mudados da casa da Restauração para Villar de Allen aquando da venda do espólio à Câmara Portuense. Exemplos disso são a colecção de leques e a panóplia de armas antigas, provenientes da antiga Casa da Restauração³²⁴ que figura hoje no patamar da escadaria de Villar de Allen contrastando com painel de azulejos do século XVIII. De resto, o fogão de sala de jantar com relógio em mármore preto incorporado e o conjunto de mobílias foram comprados por Alfredo Allen na 1ª Exposição Universal de Paris. Também o par de espelhos, a alcatifa e a sanefa em talha dourada do salão de visitas foram comprados em Paris pela mesma ocasião. Até as cerâmicas decorativas que despontam do telhado,

³²¹ Vd. SANTOS, Paula M. M. Leite – *Um Coleccionador do Porto Romântico, João Allen (1781-1848)*. Lisboa: Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Instituto Português de Museus, versão baseada na Dissertação de Mestrado, 2005, p. 66.

³²² Nas casas abastadas era comum encontrar uma capela doméstica ou oratório numa época em que a religião ganhava grande peso na vida privada e quotidiana. Vd. MACHADO, Fátima (Coord.) – *Na Casa de Santiago Há Cem Anos Atrás*. Matosinhos: Museu da Quinta de Santiago/ Centro de Arte de Matosinhos, Câmara Municipal de Matosinhos, 2000, p. 45.

³²³ Vd. SANTOS, Paula M. M. Leite – *Um Coleccionador do Porto Romântico, João Allen (1781-1848)*. Lisboa: Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Instituto Português de Museus, versão baseada na Dissertação de Mestrado, 2005, p. 66.

³²⁴ Vd. SANTOS, Paula M. M. Leite – *Um Coleccionador do Porto Romântico, João Allen (1781-1848)*. Lisboa: Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Instituto Português de Museus, versão baseada na Dissertação de Mestrado, 2005, p. 67.

foram adquiridas por Alfredo Allen. A pintura do corredor e átrio com estatuária, em escaiolas, deve ser da mesma época referindo 1861 como uma data marcante.

Por observação, comparamos esta pintura *de fingimento* com a da Casa da Boavista em Ponte da Barca (c. 1880)³²⁵. Esta última, apesar da família não contar com qualquer membro britânico, residia na Casa da Carreira em Viana do Castelo – localidade onde viveu João Allen até à morte de sua mãe³²⁶. Os Allen atribuem a pintura a artistas de Valbom (Gondomar)³²⁷ do tempo de Alfredo Allen, justificando-o com outras obras assinadas como o busto cerâmico de Alberto Rebello Valente Allen e retrato de seu pai, Alfredo Allen, realizados por Molarinho (1884). Poderia já existir e ter sido restaurada na época deste visconde. Em ambas as obras, as cores, luminosidade e marmoreado expressivo (aparentemente perfeito) são em muito semelhantes. Mesmo assim, tal como em Villar de Allen, há quem defenda que a pintura da Boavista se encontra inacabada – provavelmente por lhe faltarem os frescos, nas reservas criadas com as escaiolas, como acontece na Casa da Carreira que serviu de inspiração à da Boavista.

Por associação de factos, acreditamos que o mesmo se terá passado em Villar de Allen até porque a família considera também a pintura inacabada provavelmente por comparação à casa-mãe da Restauração, amplamente decorada, que serviu de inspiração a esta casa de campo situada em Campanhã de Baixo. Porém, as tendências não eram estanques e corriam os ambientes de Norte a Sul por influência familiar, de amizade ou mera identificação e moda. Os quartos da Casa de Santiago, em Vila Franca (Leça da Palmeira), apresentam igualmente painéis emoldurados como em Villar d' Allen e na Boavista, isentos de qualquer tipo de pintura³²⁸. Tal como na Casa de Santiago, a pintura de *finjimento* em Villar d' Allen não é toda em escaiolas surgindo apenas em halls e corredores. Na Boavista, encontra-se tanto em zonas de passagem como em quartos. Em Villar de Allen, diferenciam-se os rodapés e molduras junto ao tecto, no

³²⁵ Vd. Apêndice Fotográfico, fotog. 151, p. 238.

³²⁶ Os Allen tinham casa montada na vila de Caminha e teriam relações comerciais ou pessoais com famílias residentes em Viana embora não haja qualquer documentação em Villar de Allen que o comprove. A tradição familiar nada nos diz também, mas parece-nos uma conclusão óbvia.

³²⁷ Nesta afirmação fundamentamo-nos na tradição oral da família justificada com as obras de Molarinho e na proximidade de Valbom da Casa de Villar de Allen e por ser terra de artistas muito conhecidos, os *fingidores* – o último dos quais morreu, há alguns anos, sem deixar discípulos.

³²⁸ Estamos longe daquele menor cuidado que era dedicado aos quartos no século XIX, quando Beckford se refere à simplicidade dos quartos por oposição às alas públicas da casa revelando-se chocado com a «*iconografia pobre*» e «*corriqueira*» das alas mais privadas do Palácio do Marquês de Marialva: vd. LIMA, Alexandra Cerveira Pinto; GOMES, Paulo Dordio – *A Casa de Santiago em Vila Franca – Leça da Palmeira no Final do Século XIX*. Câmara Municipal de Matosinhos/ Edições Afrontamento: 1996, pp. 138-139.

corredor à entrada, e o rebordo do átrio pintado às cores dos salões. Apesar da antiguidade que ocasionou um último restauro em 2002 da autoria de Alexandre Castilho, os veios do marmoreado continuam a parecer reais – como se de mármore fossem revestidas as paredes dos espaços de circulação³²⁹.

A Sala das Estátuas de formato rectangular, com cantos arredondados, foi pintada a painéis marmoreados apresentando nichos com figuras representativas das quatro estações do ano relacionadas com a Maçonaria. A partir do hall de entrada, decorado com prateleiras cheias de chapéus – como é característico nas casas de campo – e da Sala das Estátuas, os salões abrem-se uns para os outros mantendo a sobriedade e paleta de cores. Alguns mudaram de função como a sala de visitas que reservava o bilhar servindo de *fumoir* e sala de jogos. Os padrões e texturas misturam-se aparentemente despreocupados (se bem que complexos), mas sempre denotando um gosto extremo pela dificuldade na sua harmonia. Por estas salas comunicantes, o papel de parede aveludado, os cortinados em veludo com borla de passamanaria e as alcatifas, foram adquiridos na 1ª Exposição Universal de Paris – como provam as facturas encontradas no arquivo da família³³⁰.



Fig. 9

Salão de visitas forrado a papel francês, finais do século XIX, com motivos fitomórficos. O ambiente é adensado pela paleta de cores entre o roxo, verde e ouro. A iluminação dá-lhe o espírito ora interiorizado ora festivo. Par de espelhos e sanefa em talha dourada adquirida por Alfredo Allen na 1ª exposição de Paris (Fot. da autora).

Os estuques no tecto da sala de visitas (outrora sala de jogos, próxima à sala de jantar) representam figuras históricas e mitológicas que nunca se repetem – o que torna a obra de cariz neoclássico mais rara³³¹. Na sala que se segue e serve também de escritório (ou *cabinet*), com entrada directa pelo primeiro hall, figuram retratos de toda a linhagem dos Allen, desde George Allen (1698-1772) – provavelmente, o primeiro

³²⁹ Vd. Apêndice Fotográfico, fotog. 152, p. 238.

³³⁰ Ver Arquivo da Casa de Villar d' Allen, em organização.

³³¹ Vd. Apêndice Fotográfico, fotog. 153, p. 238.

Allen em Portugal – até Alfredo Ayres de Gouveia Allen (1900-1975) que foi um dos directores do Club Portuense³³². Com base no arquivo existente, José Alberto Allen refere no seu estudo dedicado à família e a Villar de Allen, que os retratos mais antigos expostos foram atribuídos a Mercier (1725-1739) por Robert Raines e com dúvidas.

As cores, os padrões, os conjuntos de mobílias, os retratos com assinatura, a tendência para o coleccionismo – visível até em pequenas peças que remetem à história privada da família provenientes da Casa da Restauração de João Allen³³³ –, faz-nos comparar estes ambientes com alguns do Palácio da Ajuda embora numa proporção bem diferente pois não se trata de uma casa da Realeza e nem sequer vivida, durante todo o ano, pela família. A pintura influenciava fortemente os ambientes – como constatamos no óleo sobre tela de Domingos António de Sequeira (1768-1837), intitulado *Junot Protegendo a Cidade de Lisboa* (1808)³³⁴, que pertenceu à Coleção Allen. Foi adquirido, em Roma, directamente ao pintor (1827). Relacionamos as suas cores quentes, cerradas, e a teatralidade, com estes interiores encenados e historiados da casa de quinta (primitivamente, de quintas) que se foi mantendo intacta³³⁵. As atmosferas intensas e características do artista – tal como em Vieira Portuense –, os dramas, a música, a poesia, o pesar da existência ilustrada em sentimentos díspares e exacerbados, vieram abrir portas a uma nova era que se prolongou nas artes como na vida.

Já em inícios do século XX, o 2º Visconde de Villar d' Allen, Alberto Rebelo Valente Allen, «pretende reformar de obra de trolha e pintura e fazer umas pequenas transformações n' uma casa que possui em frente a Quinta de sua residência sita na Rua do Freixo freguesia de Campanhã»³³⁶ que, pelas plantas apresentadas, nos parece ser o piso térreo da antiga fábrica onde ele abriu garrafeira, adega, cozinha, sala e dois quartos (a carvoeira e fossa são anexos laterais)³³⁷. Domingos Soares d' Almeida, mestre-de-obras, assume as responsabilidades pelos trabalhos a 26 de Junho de 1912³³⁸.

³³² O avô materno havia sido um dos fundadores do Club.

³³³ O inventário de família de 1917 significou um esforço de catalogação do recheio desta casa feito pelo inventariante Alfredo Ayres de Gouveia Allen, mediante indicações de seu pai Alfredo Amsinck Allen: vd. SANTOS, Paula M. M. Leite – *Um Coleccionador do Porto Romântico, João Allen (1781-1848)*. Lisboa: Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Instituto Português de Museus, versão baseada na Dissertação de Mestrado, 2005, p. 67.

³³⁴ Vd. Apêndice Fotográfico, fotog. 154, p. 239.

³³⁵ Vd. Apêndice Fotográfico, fotog. 155, p. 239.

³³⁶ Vd. Arquivo Municipal do Porto, Livro 284 de Plantas de Casas, Freguesia de Campanhã (Porto), Ano de 1912, Processo nº 928/1912, f. 136 [f. 136-144].

³³⁷ Vd. Arquivo Municipal do Porto, Livro 284 de Plantas de Casas, Freguesia de Campanhã (Porto), Ano de 1912, Processo nº 928/1912, f. 140 [f. 136-144].

³³⁸ Vd. Arquivo Municipal do Porto, Livro 284 de Plantas de Casas, Freguesia de Campanhã (Porto), Ano de 1912, Processo nº 928/1912, f. 137 [f. 136-144].

Um mês depois, Carlos Ponte vem substituir José João de Carvalho³³⁹ que, por motivo desconhecido, deve ter dirigido as obras em substituição de Domingos Soares d'Almeida.



Fig. 10

Da esquerda para direita, retratos de José Maria Rebelo Rebelo Valente, Josefa Newell, Elizabeth Stevenson e George Allen. Par de jarrões chineses. *Ovarina* em gesso de Camels comprada na exposição de 1865, exposta no M.N.S.R. A peça original, em mármore, foi antiga aquisição de D. Fernando (Fot. da autora).

A licença «*para mandar construir um prédio na rua do Freixo*» foi-lhe concedida a 9 de Julho³⁴⁰ antes da substituição do mestre-de-obras. A memória descritiva diz que «*se refere a uma pequena reforma e transformação (em parte) de uma casa que se acha actualmente dividida em dois amplos armazéns situada num terreno com um portão sem numero na rua do Freixo (...) cuja parte da casa é destinada a habitação. 1ª as janellas projectadas serão formadas de cantaria de granito duro aparelhada a pico fino. 2ª Junto da sentina será construída a projectada carvoeira sendo as suas paredes de prepianho 0, 25 m. 3ª Como a sentina existentte não tem fossa nem aparelhos alguns que a tornem higienica será a dita fossa aberta no quintal conforme está indicado no projecto a qual será construída d' alvenaria argamassada, coberta a pedra e rebocada a cimento e hermeticamente fechada com os ângulos arredondados e o fundo concavo. 4º A madeira a empregar n' esta obra será pinho nacional á excepção dos caixilhos que serão de viga. 5ª A cobertura da carvoeira é feita de chapa zincada. 6ª Depois de asphaltadas parte das paredes onde seja necessária para evitar a humidade serão estas gateadas e caeadas, os tapamentos rebocados com argamassa de cal e saibro bem proporcionados aproveitando-se os tectos existentes, visto que se acham convenientemente forrados na cobertura. 7ª A*

³³⁹ Vd. Arquivo Municipal do Porto, Livro 284 de Plantas de Casas, Freguesia de Campanhã (Porto), Ano de 1912, Processo nº 928/1912, f. 138 [f. 136-144].

³⁴⁰ Vd. Arquivo Municipal do Porto, Livro 284 de Plantas de Casas, Freguesia de Campanhã (Porto), Ano de 1912, Processo nº 928/1912, f. 144 [f. 136-144].

bacia da sentina será de sifão collocada no tubo de gréz de 0, 11m de deametro util que seguirá até a fossa e será prolongado até que fique 1,0m superior ao cume do telhado. 8ª A lavagem da bacia far-se-há por uma corrente d'agua. 9ª A chaminé será feita a tyjolo com os angulos arredondados. 10ª A pintura será feita em tudo que d'ella careça, interiôr e exteriormente»³⁴¹.

Tal como seu pai, o 2º Visconde de Villar d' Allen preocupou-se em manter e melhorar a casa e quinta – obviamente, muito longe da grandeza de João Allen que o levou, também, a cair. A sua famosa colecção foi organizada na tradição do coleccionismo europeu com interesses nas artes e ciências: um núcleo de pintura com 599 exemplares, cerca de 7500 moedas e medalhas, um sem fim de exemplares de História Natural (animais e plantas fósseis, séries zoológicas, aves e mamíferos embalsamados, secção de minerais e outra de cerca de 20 mil conchas³⁴²). Escultura, Artes Decorativas, Arqueologia, Etnografia, faziam também parte da colecção. A pintura era o que de mais interessante possuía com originais desde o século XVI às primeiras décadas do século XIX. Esta pintura detinha a qualidade requerida para o conde Raczynski registar que «*Lisbonne ne possède pás de collection particulière qui puisse être comparée á celle de M. Allen, négociant anglais. Les tableaux sont repartis avec ordre et avec goût dans plusieurs grandes salles*»³⁴³.

Actualmente, o Museu Nacional de Soares dos Reis detém – através da herança do Museu Allen – peças de diversos mestres italianos, flamengos, holandeses e franceses³⁴⁴. O Museu Allen funcionava num anexo da casa na rua da Restauração construído para o efeito³⁴⁵. Três salas guardavam as inúmeras pinturas, medalhas, produtos naturais, curiosidades diversas, num «*misto de gabinete e galeria*». Iluminuras

³⁴¹ Vd. Arquivo Municipal do Porto, Livro 284 de Plantas de Casas, Freguesia de Campanhã (Porto), Ano de 1912, Processo nº 928/1912, f. 139 [f. 136-144].

³⁴² A autenticidade das obras que adquiriu era uma preocupação constante, característica do coleccionismo romântico. Outra característica deste período é a construção de uma importante biblioteca referencial, de modo a suportar a qualidade artística e científica destas obras.

³⁴³ Vd. RACZYNSKI – *Les Arts en Portugal*. Lisboa: 1844, p. 390.

³⁴⁴ Apesar de já não existir o Museu Allen, nem o Museu Municipal, o Museu Soares dos Reis é o depositário de boa parte desta colecção portuense adquirida pelo Estado, assim como a Casa Tait, onde a colecção de numismática e medalhística está reunida. O núcleo de História Natural foi transferido para a Universidade do Porto. As pinturas que pertenceram à colecção Allen são ainda património da Câmara Municipal e por fugirem à missão actual do MNSR – que se centra na arte portuguesa dos séculos XIX e XX – estão quase todas em reserva, privando a sociedade portuense, que no século XIX exigiu e participou na compra deste espólio pela Câmara, com vista ao prolongamento da sua fruição.

³⁴⁵ João Allen, grande negociante, banqueiro, homem de iniciativa e de progresso, viajou pela Europa adquirindo pintura, camafeus, medalhões, moedas, conchas, curiosidades que guardava na imensa galeria que mandou construir junto ao edifício onde habitava, «*vasto casarão sem graça, à Restauração*». Sequeira aconselhou-o em Roma, Joaquim Rafael em Portugal. Parte da colecção Abrantes foi comprada por ele, «*grande cliente do desbarato dos bens conventuais*» em 34.

quinhentistas, cabelos de Inês de Castro, anel de ouro do rei D. Manuel, antiguidades gregas e romanas, figuras egípcias, cálices góticos, dão-nos uma ideia da variedade do acervo. Depois da morte de João Allen e perante o perigo da dispersão da colecção, a Sociedade Portuense pressionou a Câmara Municipal no sentido de a adquirir pois «temia (...) fosse dar ao estrangeiro» o museu que não tinha rival em todo o Reino³⁴⁶ – o que veio a acontecer em 1851, altura em que foi transferida para o Convento de Santo António onde funcionava o Museu Portuense³⁴⁷. Da colecção Allen³⁴⁸, entre os quadros inventariados havia muita cópia e atribuição falsa. O que resta merece destaque³⁴⁹.



Fig. 11

Sala de estar e gabinete com retratos atribuídos a Mercier. A alcatifa francesa e o papel de parede aveludado, os veludos dos cortinados e reposteiros, a passamanaria com galões e franjas, identificam o gosto romântico (Fot. da autora).

No auge da sua fortuna, João Allen colocava a carruagem pessoal à disposição do rei D. Fernando II quando este se deslocava ao Porto – como testemunha a carta emoldurada no mais recente museu de família³⁵⁰, instalado numa ala da Casa de Villar de Allen por onde passaram figuras de destaque que deixaram dedicatórias, desenhos e fotografias nos livros de honra³⁵¹. Entre os grandes nomes das artes em Portugal, recordamos Guilhermina Suggia cujo primeiro violoncelo se mantém, religiosamente, guardado em Villar d' Allen restaurado por ocasião da exposição sobre a vida e obra da célebre violoncelista – a qual esteve patente na Casa-Museu Guerra Junqueiro em 2007.

³⁴⁶ Vd. FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no Século XIX*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1966, Vol. 1, p. 412.

³⁴⁷ Vd. MAGALHÃES, João – Um Coleccionador Romântico. *L+Arte*. Lisboa: Novembro 2005, nº18, pp. 60-61.

³⁴⁸ Vd. VITORINO, Pedro – *Os Museus de Arte do Porto (1930)*. Apud PACULLY, Emílio – *O Comércio do Porto*, 22 de Novembro de 1896.

³⁴⁹ Vd. FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no Século XIX*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1966, Vol. 1, pp. 411-412.

³⁵⁰ Vd. Apêndice Fotográfico, fotog. 156 e 157, p. 240.

³⁵¹ Vd. Apêndice Fotográfico, fotog. 158, p. 241.

Mal João Allen fechou os olhos, a viúva e os filhos – alguns dos quais menores – foram intimidados com o pagamento imediato (ou de bens) da dívida de 59 contos de réis. Foi realizada a avaliação de bens – a qual se mantém em Villar de Allen como prova e existe, também, no Museu Soares dos Reis, com tudo o que foi comprado pela Câmara³⁵². A Casa de Villar de Allen ficou vazia por alguns anos, período em que terá sido alugada pois nela casou Ana Plácido com o marido brasileiro, Manuel Pinheiro Alves, «numa modesta capelinha»³⁵³. Após 1860, Alfredo Allen tomou conta de Villar de Allen³⁵⁴ que se salvou por causa do seu dote de casamento com Maria José Rebello Valente cujo pai se dedicava à exportação de vinho do Porto sendo proprietário da Quinta do Noval.



Fig. 12

Zona de estar junto ao fogão vitoriano apoiada por conjunto de assentos forrados a veludo carmesim e peças orientais misturadas com europeias num gosto eclético. Par de quebra-fogos laterais com madre-pérola de paisagens italianas. Mesa pé-de-galo em pau-santo. Poltrona reclinável com apoio para livro e vela e apoio para pés (Fot. da autora).

Alfredo Allen começou a adquirir boas peças para a casa a fim de resgatar o passado vivido³⁵⁵. Quase tudo veio da primeira exposição internacional de Paris, incluindo os fogões de sala vitorianos. Os livros de contabilidade da empresa da viscondessa de Villar d' Allen, confirmam as peças adquiridas para esta casa³⁵⁶.

Tal como existe a arquitectura do «Port Wine»³⁵⁷, é notória a vontade e aptidão de coleccionar – o que se encontrava relacionado com o próprio comércio do vinho do

³⁵² O Museu foi vendido por 19 contos. Ver Arquivo da Casa de Villar de Allen.

³⁵³ Ver Arquivo da Casa de Villar de Allen.

³⁵⁴ Segundo documentação em organização pela família que a conserva, Villar de Allen escapou ao tribunal porque Alfredo Allen ficou noivo, em 1850, de uma menina burguesa muito rica, Maria José Rebello Valente, cujo pai não estava interessado em entregar a filha a um desgraçado pondo como condição, para consentir casamento, que Villar de Allen figurasse como bem dotal. Na altura, os bens dotais eram intocáveis.

³⁵⁵ Alfredo Allen figurou como expositor e como membro do júri em várias exposições internacionais representando o sector de vinhos (tanto nas primeiras exposições internacionais por ele organizadas no Palácio de Cristal como representando Portugal em exposições universais de França e Inglaterra).

³⁵⁶ Ver Arquivo de Villar d' Allen.

³⁵⁷ Forte arquitectura de finais de Setecentos e inícios de Oitocentos que o comércio do Port-Wine influenciava. Vd. FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no Século XIX*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1966, Vol. 1, p. 338.

Porto³⁵⁸. Em 1865, na Exposição Universal do Porto que inaugurou o Palácio de Cristal – a primeira exposição internacional realizada na Península³⁵⁹ –, Raczynski verificou que os móveis antigos eram comprados a peso de ouro pelos estrangeiros que vinham a Portugal³⁶⁰. O principal colecionador, estrangeiro, foi o rei D. Fernando pelo que, em 1892, foi posto em leilão um espólio de 430 quadros que juntou³⁶¹, com grande percentagem de contemporâneos, entre os quais uma centena de portugueses³⁶². Alfredo Allen foi o presidente da sociedade instalada no palácio «*agrícola, industrial e artístico*», para a qual os portugueses do Rio de Janeiro contribuíram com «*avultada soma*»³⁶³. Não admira, portanto, que esta acessibilidade ao novo e às últimas novidades e modas o tenham levado a reformar Villar d’ Allen até hoje conservado com o seu cunho.

III.2. Casa do Visconde da Gândara, no Porto: um exemplo *brasileiro*

Vinha do século XIX (e provavelmente de antes), o ditado «*casa de esquina, morte ou ruína*» – por vezes acreditado, outras não, como no caso da Casa do Visconde da Gândara assim conhecida por ter sido mandada construir, em 1890, por António Correia de Magalhães Ribeiro, 1.º Visconde da Gândara, um brasileiro de torna-viagem nobilitado³⁶⁴ e muito empreendedor. De fachada neopalladiana, à semelhança do Hospital de Santo António e Palácio dos Carrancas, os seus interiores anunciam

³⁵⁸ Vd. FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no Século XIX*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1966, Vol. 1, p. 411.

³⁵⁹ A exposição agrícola nacional realizou-se também no Porto em 1857. Em 1951, o Palácio de Cristal começou a ser demolido para dar lugar ao pavilhão de desportos. Vd. FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no Século XIX*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1966, Vol. 1, pp. 343-344.

³⁶⁰ Vd. RACZYNSKI – *Les Arts en Portugal*. Lisboa : 1844, p. 336.

³⁶¹ Ver «*Catálogo dos quadros existentes no Real Palácio das Necessidades pertencentes à Herança de S. M. El-Rei o Senhor D. Fernando...*», 1892.

³⁶² Vd. FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no Século XIX*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1966, Vol. 1, p. 408.

³⁶³ Vd. FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no Século XIX*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1966, Vol. 1, p. 343.

³⁶⁴ António Corrêa de Magalhães Ribeiro foi o único visconde da Gândara, por Decreto d’ El-Rei Dom Luís I, de 8 de Julho de 1886. Já no ano anterior fora feito Fidalgo-Cavaleiro da Casa Real (Carta de 7 de Setembro de 1887) e Fidalgo de Cota de Armas (Carta de 7 de Setembro de 1887). Entre 1889 e 1906, ocupou o cargo de Provedor do Asilo Português de Mendicidade. Nasceu no Porto em data ignorada, vindo a morrer na sua casa da avenida de Rodrigues de Freitas, em princípios do século XX. Casou a 18 de Julho de 1868, com D. Maria Amélia de Souza Queiroz, falecida no Porto, a 4 de Dezembro de 1886, de quem deixou descendência. Vd. GRAÇA, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo – *Construções de Elite no Porto (1805-1906)*. Porto: Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, Vol. I, pp. 150-151.

sobriedade à entrada com sequência de portas com vidros gravados que fazem a distribuição dos espaços privados e sociais.



Fig. 13

Fachada ao estilo classicizante da Casa do Visconde da Gândara, no Porto, com pedra de armas esculpida no frontão (Fot. da autora).

Comparamos esta entrada à do Palacete Boaventura, mais aparatosa, e plena de recursos decorativos, inserida dentro das opções estéticas da Bolsa. A portaria, à direita. À esquerda, o escritório do visconde, todo delimitado por faixa de madeira a cerca de 10 centímetros do rodapé, para os móveis não baterem na parede³⁶⁵. Estas pequenas preocupações marcam as vivências dos espaços que, no rés-do-chão alteado, ficaram vazios de toda a decoração e móveis. Só existe o fogão de sala vitoriano, na sala de jantar³⁶⁶, junto à grande cozinha com caldeiras de aquecimento central num piso subterrâneo reservado a víveres e maquinaria.

³⁶⁵ Vd. Apêndice Fotográfico, fotog. 159, p. 241.

³⁶⁶ Vd. Apêndice Fotográfico, fotog. 160, p. 242.



Fig. 14

Entrada para a escadaria monumental bifurcada com correr de portas recortadas por vidro fosco com gravações fitomórfitas e frisos geométricos. A escadaria toda em dourado com corrimão em ferro forjado, muito trabalhado, é iluminada por ampla clarabóia (Fot. da autora).

Quando as portas envidraçadas se abrem à majestosa escadaria central, com corrimão em ferro forjado recortado como renda, e coroada por gigantesca clarabóia (como um sol ou lua) cuja luz acentua os tons de ouro, o deslumbramento surpreende. Evoca escadarias da moderna Inglaterra, com exemplar semelhante em Vila Beatriz na Póvoa de Lanhoso³⁶⁷, se bem que ao gosto e requinte de ambientes franceses. A decoração dos salões do piso nobre vai mesmo buscar todos os estilos régios franceses dos séculos XVII e XVIII. Há, contudo, uma preocupação de sobriedade na não mistura de estilos e modas talvez para a família não ser conotada de nova-rica. Este é assim um caso brasileiro à parte dos demais espalhados pelo Norte de Portugal.

No piso nobre, o salão de baile e de festas principal com palco para orquestra e recitais está muito descaracterizado. Da antiga livraria, restam apenas par de aquários em porcelana da Companhia das Índias e mobília portuguesa da época com móvel-vitrina. O Salão Luís XVI é o único que se mantém decorado com mesas Luís XIV, canapés, cadeiras e cadeirões Luís XVI, castiçais e floreira com *cariátides*

³⁶⁷ Vd. STOOP, Anne – *Palácios e Casas Senhoriais do Minho*. Porto: Civilização Editora, 1993, pp. 242-243.

neoclássicas³⁶⁸. O ouro, o verde e o rosa são predominantes. Junto a este, existe um salão vazio cuja decoração mais rica – com alguns elementos orientalizantes e ao estilo neoclássico – faz parecer ter sido a sala de baile³⁶⁹. A grande casa de banho, junto à escada de serventia, com pequena e proporcional clarabóia rectangular, apresenta sanitários ingleses em porcelana pintada com arranjos florais em contraste com a geometria dos azulejos e mosaicos anti-derrapantes. Existia outra casa de banho no piso superior de quartos, igualmente ventilada, com retrete separada da zona de banhos. A mansarda apresenta metade do pé-direito dos restantes pisos ao contrário do que acontece com o Palacete Boaventura, também no Porto³⁷⁰, e que deve ser exemplo único, em que todos os pisos apresentam pé-direito triplo e os mesmos princípios com áreas amplas, instalações sanitárias, espaços iluminados e ventilados e tratamento cuidado ao nível dos pavimentos, tectos e vãos³⁷¹.

Os ambientes deste palacete, na avenida da Boavista, são muito próximos dos da casa do visconde em termos de divisões e recursos: a anteceder o hall, um pórtico de três vãos de dupla caixilharia, a primeira fechada e a segunda envidraçada com gravados de motivos naturalistas de inspiração oriental³⁷², através das quais se acede à casa; a escadaria em madeira bifurcada detentora de um corrimão em madeira primorosamente entalhado³⁷³ com iluminação zenital conferida pela clarabóia cujo tambor apresenta grinaldas e acantos³⁷⁴; o salão de festas ou de baile, no piso nobre, aberto à escadaria e varanda da fachada principal com decoração em estuque, ao nível dos tectos e paredes (com predomínio de cor-de-rosa), onde se inscrevem amplos espelhos³⁷⁵ e capitéis estilo coríntios³⁷⁶ – tal como no salão de baile ou de música da casa do visconde intercomunicante com o Salão Luís XVI. Já a sala de jantar estilo Renascença do Palacete – com lambril de madeira neo-gótico, pontualmente dourado, e com pinturas

³⁶⁸ Vd. Apêndice Fotográfico, fotog. 161, p. 242.

³⁶⁹ Vd. Apêndice Fotográfico, fotog. 162, p. 243.

³⁷⁰ O Conselheiro Boaventura, também brasileiro num tempo de torna-viagem, mandou construir a casa para aí viver com mulher e 14 filhos, provavelmente com projecto dos arquitectos Joel da Silva Pereira e (ou) Estêvão Eduardo Augusto de Parada Silva Leitão por serem aqueles com quem mais trabalhava. Contudo, carecemos de suportes documentais. Vd. DAMAS, Carlos Alberto (Dir.) – *Palacete Boaventura Rodrigues de Sousa, Registo de uma Recuperação*. Porto: Edições Gémeo, Ed. B.E.S., 2006, p. 12.

³⁷¹ Vd. DAMAS, Carlos Alberto (Dir.) – *Palacete Boaventura Rodrigues de Sousa, Registo de uma Recuperação*. Porto: Edições Gémeo, Ed. B.E.S., 2006, p. 28.

³⁷² Vd. Apêndice Fotográfico, fotog. 163 e 164, pp. 243, 244.

³⁷³ Vd. Apêndice Fotográfico, fotog. 165 e 166, p. 244.

³⁷⁴ Vd. Apêndice Fotográfico, fotog. 167 e 168, p. 245.

³⁷⁵ Vd. DAMAS, Carlos Alberto (Dir.) – *Palacete Boaventura Rodrigues de Sousa, Registo de uma Recuperação*. Porto: Edições Gémeo, Ed. B.E.S., 2006, pp. 26, 28.

³⁷⁶ Vd. Apêndice Fotográfico, fotog. 169, p. 245.

murais³⁷⁷ representando figuras femininas e bustos masculinos rodeados por ramagens e flor-de-lis ao gosto Arte Nova³⁷⁸ –, relaciona-se com a da casa da família do arquitecto Marques da Silva e, eventualmente, com a do Paço de S. Cipriano mais próxima desta última.



Fig. 15

Decoração ao gosto francês do piso nobre, cortado pela escadaria central. Pormenor de corrimão rendilhado (Fot. da autora).

Vemos o visconde da Gândara, desde finais do século XIX a inícios do XX, a construir, reconstruir e demolir no Porto uma série de prédios e casas à responsabilidade dos mestres-de-obras Domingos Soares Carneiro ou Francisco Pinto de Castro sendo este último o primeiro a quem recorreu e, a nosso ver, o mais perfeccionista pelo pormenor da descrição das plantas apresentadas: «*Visconde da Gandara desejando construir uma casa no sitio do Reimão, com uma frente para a rua de S. Lázaro e outra para a de Visconde de Bobeda*»³⁷⁹ pediu licença à Câmara Municipal do Porto a 4 de Agosto de 1890. Cerca de um mês antes, a 28 de Julho de 1890, o visconde havia

³⁷⁷ Vd. Apêndice Fotográfico, fotog. 170, p. 246.

³⁷⁸ Vd. DAMAS, Carlos Alberto (Dir.) – *Palacete Boaventura Rodrigues de Sousa, Registo de uma Recuperação*. Porto: Edições Gémeo, Ed. B.E.S., 2006, p. 26.

³⁷⁹ Vd. Arquivo Municipal do Porto, Livro 115 de Plantas de Casas, Freguesia de St. Ildefonso (Porto), Ano de 1890, [f. 208-210].

apresentado na Câmara Municipal do Porto um projecto para a construção de um edifício de habitação³⁸⁰.

A 22 de Maio de 1907, o visconde submeteu novo projecto para ampliação de um piso. Das obras ficou responsável o mestre-de-obras Francisco Pinto de Castro³⁸¹ – como prova a declaração, com data de 3 de Julho de 1907, onde este assume a responsabilidade da transformação do telhado da R. de S. Lázaro, nº 204, no Porto, «*pertencente ao Exmo. Snr. Visconde da Gandra*»³⁸². Na belíssima planta apresentada com alçados onde se distinguem as transformações a carmesim, observamos a galeria ao centro que vem desde o rés-do-chão elevado da casa. Está cercada de quartos pequenos e amplas arrumações situadas geralmente nas quatro extremidades, se bem que são mais do que os quartos e dão-lhes apoio. A grande casa de banho encontra-se em destaque, ao centro da fachada principal, com farta luz natural e varandim.

«*Diz Visconde da Gandara, que precisando de mandar transformar o telhado da sua casa (...) com missão permanente dos melhoramentos sanitários*»³⁸³. A descrição da obra é pormenorizada e bem legível ao contrário da que se segue que parece ter ido buscar inspiração a esta primeira, por isso entendemos que provavelmente ocorreram desentendimentos entre o Visconde e o mestre-de-obras: «*As diagonaes de madeiramento actual conservam-se na sua posição modificando-se como mostram os cortes o espaço comprehendido pela intercepção das lucarnas. O madeiramento moderno será de castanho e riga. A cobertura de telha typpo Marselha, fibrocimento sendo esta substancia empregada nos planos de menor inclinação. As vedações de*

³⁸⁰ Vd. GRAÇA, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo – *Construções de Elite no Porto (1805-1906)*. Porto: Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, Vol. I, p. 150.

³⁸¹ Vd. GRAÇA, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo – *Construções de Elite no Porto (1805-1906)*. Porto: Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, Vol. I, p. 150.

³⁸² Vd. Arquivo Municipal do Porto, Livro 195 de Plantas de Casas, Freguesia de St. Ildefonso (Porto), Ano de 1907, Processo nº 380/1907, f. 50 [f. 49-56].

³⁸³ Vd. Arquivo Municipal do Porto, Livro 195 de Plantas de Casas, Freguesia de St. Ildefonso (Porto), Ano de 1907, Processo nº 380/1907, f. 49 [f. 49-56].

rincões e etc. são de chapa de ferro galvanizado e do mesmo material os algerozes que conduzirão as águas para os tubos de queda já existentes, contidos na espessura das paredes. Os tapamentos e estuques são de pinho Nacional embocados a argamassa de cal e saibro aspero, reboco a cal e areia e estucamento a gesso, os guarnecimentos como roda-pé, algerozes, alizares e soalhos são aparelhados e devidamente ensamblados. A pintura será a tinta d'óleo varias cores e vernizes. A bacia da retrete será de ceramica fina vidrada com autochysmo e sifão ventilado ligando ao tubo de queda já existente. O quarto de banho terá as canalizações indispensaveis, sendo o esgoto isolado do tubo de queda por meio d'um sifão. O tubo de queda sera prolongado até 1 metro acima do espigão do telhado e a distancia da chaminé 6 metros. Os pavimentos da casa de banho e retrete são a mosaico assente em argamassa de cimento e areia e o vigamento preparado para esse fim. As paredes d'estas peças são forradas a azulejo assentes em argamassa»³⁸⁴.

O segundo projecto apresenta um amansardo de influência francesa onde as extremidades assumem formulários de torreões. Contudo, as inovações estenderam-se ao recurso de novos materiais como a telha marselhesa e o fibrocimento. Por outro lado é notável o aparecimento de novas estéticas com a adopção de uma cobertura em mansarda denotando as instaladas influências francesas. Não sabemos quem foi o autor dos riscos. Contudo, é clara a influência da escola francesa não só pelo assumir de formulários classicizantes mas também pelo recurso a uma mansarda já em princípios do século XX³⁸⁵.

Com efeito, no final do mesmo mês de Julho de 1907, nova licença entra na Câmara para acrescentar 2º andar de mansarda ao prédio do visconde da Gândara – uma

³⁸⁴ Vd. Arquivo Municipal do Porto, Livro 195 de Plantas de Casas, Freguesia de St. Ildefonso (Porto), Ano de 1907, Processo nº 380/1907, f. 51 [f. 49-56].

³⁸⁵ Vd. GRAÇA, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo – *Construções de Elite no Porto (1805-1906)*. Porto: Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, Vol. I, pp. 150-151.

«(...) alteração apenas na forma do telhado»³⁸⁶, agora da responsabilidade de Domingos Soares Carneiro. Juntamente com os cortes e planta muito bem apresentados e praticamente iguais aos anteriores desenhos, ressalvamos a memória descritiva mais suscinta que acrescenta, porém, algo mais à primeira: «*O madeiramento será de castanho e riga. A cobertura será de telha tipo de Marselha (origem francesa), que não obstante o pouco ponto de telhado se espera fará vedação por ser muito desempenada e ter os engates bastante pronunciados. Esta cobertura de telha é apenas na parte superior que dos lados empregar-se-à fibrocimento em ardósia às escamas. As vedações de rincões serão feitas de chapa de ferro galvanizado e do mesmo material os algerozes, que conduzirão as águas para os tubos de queda já existentes contidos na espessura das paredes. O algeros superior será recoberto de uma madeira de folhas e ferro galvanizado que será rematado em cantos com uns motivos decorativos de bom efeito feitos do mesmo metal. Os tapamentos a estuques excepto os tapamentos exteriores, serão de pinho Nacional embocados em argamassa de cal e saibro áspero, o reboco a cal e a areia e o estuque a gesso. A pintura será a tinta de oleo de varias cores e envernizada. O tubo de queda será prolongado até 1,0 m acima da espiga do telhado e ficará distanciado pelo menos 6,0 m da chaminé. A bacia da retrete já existente continuará no mesmo sitio, é de ceramica fina vidrada com autoclismo e syphão ventilado»³⁸⁷.*

³⁸⁶ Vd. Arquivo Municipal do Porto, Livro 197 de Plantas de Casas, Freguesia de St. Ildefonso (Porto), Ano de 1907, Processo nº 523/1907, f. 118 [f. 114-118].

³⁸⁷ Vd. Arquivo Municipal do Porto, Livro 197 de Plantas de Casas, Freguesia de St. Ildefonso (Porto), Ano de 1907, Processo nº 523/1907, f. 115 [f. 114-118].



Fig. 16

Salão Luís XVI, provavelmente *fumoir*, com conjunto de mobília e objectos de inspiração classicizante. Portas e paredes com almofadas amplamente pintadas (Fot. da autora).

Como provam as últimas licenças encontradas no Arquivo Municipal do Porto, o visconde possuía inúmeras propriedades em constante remodelação ou transformação. Em 1909, mandou demolir parte do seu prédio sito na rua do Bonfim, n.º 115-119, para proceder à reforma do mesmo³⁸⁸. O mestre-de-obras Domingos Soares Carneiro assumiu a responsabilidade em substituição de Francisco Pinto de Castro³⁸⁹. Um ano depois, já com letra trémula e incerta, pede para «reconstruir uma parede na sua casa sito à Rua do Sacramento n.º 7 – Foz do Douro que mede de comprimento 4 m e de largura 5 m e de espessura 0,70 m afastada esta da via publica 8 m»³⁹⁰. A 11 de Março de 1910, António Correia de Magalhães Ribeiro «pretende mandar fazer uma reforma no seu prédio sito na rua do Bonfim, n.º 115-119, freguesia de Campanhã»³⁹¹. Francisco Brito de Castro assume a responsabilidade pelos trabalhos a 16 de Dezembro de 1909³⁹²

³⁸⁸ Vd. Arquivo Municipal do Porto, Livro 237 de Plantas de Casas, Freguesia de St. Ildefonso (Porto), Ano de 1909, Processo n.º 1793/1909, f. 446 [f. 446-449].

³⁸⁹ Vd. Arquivo Municipal do Porto, Livro 237 de Plantas de Casas, Freguesia de Campanhã (Porto), Ano de 1909, Processo n.º 1793/1909, f. 447 [f. 446-449].

³⁹⁰ Vd. Arquivo Municipal do Porto, Livro 238 de Plantas de Casas, Freguesia de Foz do Douro (Porto), Ano de 1909, Processo n.º 1793/1909, f. 329 [f. 329-331].

³⁹¹ Vd. Arquivo Municipal do Porto, Livro 241 de Plantas de Casas, Freguesia de Campanhã (Porto), Ano de 1910, Processo n.º 312/1910, f. 50 [f. 50-60].

³⁹² Vd. Arquivo Municipal do Porto, Livro 241 de Plantas de Casas, Freguesia de Campanhã (Porto), Ano de 1910, Processo n.º 312/1910, f. 51 [f. 50-60].

e Domingos Soares Carneiro a 15 de Março de 1910, em substituição do primeiro³⁹³. «A reforma a fazer no presente edificio é para o fim de o tornar em condições de habitação»³⁹⁴. A 14 de Fevereiro de 1910, «apresenta um additamento ao seu projecto para a construção de um predio destinado á habitação que incluye a area do pateo»³⁹⁵ – projecto que foi aprovado a 10 de Março do mesmo ano³⁹⁶. A 28 de Maio de 1910, Domingos Soares Carneiro requiere: «António Correia de Magalhães Ribeiro, appresenta um additamento ao projecto d'uma sua obra que foi approvada pela Câmara em 10 de Março de 1910, cuja obra anda em construção na rua do Bonfim, nº 115-119, para o fim do ultimo andar recuado ficar na vertical da fachada de cantaria (....)»³⁹⁷.



Fig. 17

Sala de baile com decoração mais rica e já com elementos orientalizantes e neo-neoclássicos que remetem ao Salão Rosa do Palacete da Boaventura. Comunica directamente com Salão Luís XVI, ao centro (Fot. da autora).

António Correia de Magalhães Ribeiro, 1º Visconde da Gândara casou, em 1845, com Maria Amélia de Queirós Ribeiro de quem teve um filho, António Correia de Magalhães (1870-1919) que casou com D. Laura de Madureira e Lencastre³⁹⁸, em 1895,

³⁹³ Vd. Arquivo Municipal do Porto, Livro 241 de Plantas de Casas, Freguesia de Campanhã (Porto), Ano de 1910, Processo nº 312/1910, f. 52 [f. 50-60].

³⁹⁴ Vd. Arquivo Municipal do Porto, Livro 241 de Plantas de Casas, Freguesia de Campanhã (Porto), Ano de 1910, Processo nº 312/1910, f. 53 [f. 50-60].

³⁹⁵ Vd. Arquivo Municipal do Porto, Livro 241 de Plantas de Casas, Freguesia de Campanhã (Porto), Ano de 1910, Processo nº 312/1910, f. 55 [f. 50-60].

³⁹⁶ Vd. Arquivo Municipal do Porto, Livro 241 de Plantas de Casas, Freguesia de Campanhã (Porto), Ano de 1910, Processo nº 312/1910, f. 60 [f. 50-60].

³⁹⁷ Vd. Arquivo Municipal do Porto, Livro 244 de Plantas de Casas, Freguesia do St. Ildefonso (Porto), Ano de 1910, Processo nº 647/1910, f. 218 [f. 218-221].

³⁹⁸ Filha de Augusto Madureira, senhor da Casa do Beiral, nascido em 1832, e de D. Carlota Joaquina de Almeida Lencastre, um ano mais nova.

três anos mais nova do que ele. Passado um ano tiveram uma filha, D. Maria Amélia de Magalhães e Lencastre³⁹⁹. Decorridos dois anos, tiveram Augusto António de Lencastre Magalhães (1898-1933). Absorvido na azáfama de obras, a decoração desta sua casa em S. Lázaro não podia ter resultado melhor. Os salões do piso nobre encheram-se de ouro e de mobiliário Luís XVI, se bem que hoje só se mantenha decorado o Salão Luís XVI virado à rua⁴⁰⁰. Salvou-se ainda a casa de banho com sanitários ingleses em porcelana pintada com flores em azul e branco.



Fig. 18

Casa de banho toda revestida a azulejo geometrizante em contraste com sanitários decorados por arranjos florais pintados à mão (Fot. da autora).

A 8 de Novembro de 1948, o edifício foi adquirido pela Associação de Industriais de Ourivesaria e Relojoaria do Norte (A.I.O.R.N.) a D. Maria Amélia de Magalhães e Lencastre e marido Luís de Faria Lencastre. Em 1974, teve início a construção de um prédio de quatro andares no seu antigo jardim, tendo-lhe sido feitas algumas obras de alteração. D. Maria Amélia de Magalhães e Lencastre casou em 1914 com Luís de Almeida Soares de Faria Lencastre nove anos mais velho. Dezoito anos depois do nascimento do sétimo e último filho, acabou por vender a casa – muito provavelmente, devido a partilhas entre tão numerosos filhos pois o visconde possuía à data de construção da casa património e meios para proporcionar sucessivas campanhas de obras neste e noutros edifícios.

³⁹⁹ Senhora que vendeu a casa do 1º e único visconde da Gândara, seu avô, à Associação de Ourives do Norte.

⁴⁰⁰ Vd. Apêndice Fotográfico, fotog. 171, p. 246.

A cave onde estavam as caldeiras e maquinaria, viveres e quartos de criadagem – cujo acesso se fazia por este mesmo jardim –, mantém algumas características da época de origem embora esteja já adulterada. Os restantes pisos sofrem a ausência de mobiliário e decoração muito embora não tenham perdido a aura dos últimos anos do Romantismo. Mantêm-se ornamentados com pintura decorativa que segue os cânones artísticos do século XVIII. O facto de se ver despida da maioria do mobiliário e lesada em questões de ambientes fundamentais para o seu entendimento – como a sala de jantar, a cozinha e o jardim urbano, entre outros –, não lhe tira a dignidade que a mantém viva. Pela riqueza de recursos, acreditamos que nela tenham intervindo alguns artistas importantes na época.

III.3. Casa do Carmo, em Guimarães: reminiscências régias

A Casa do Carmo (também conhecida por Casa dos Condes de Margaride) preserva a dignidade arquitectónica, junto ao Paço dos Duques, em Guimarães. Estranhamente, em nenhum arquivo local encontramos referências à casa tendo sido parte do arquivo da família roído por ratos (diz a família). Como nela pernoitaram os últimos reis de Portugal, está bem documentada com artigos de revistas, jornais e fotografias profissionais. A simplicidade própria da arquitectura de finais do século XVII encontra-se mesclada pela imponência de Setecentos e acrescento de finais do século XIX⁴⁰¹ bem visível na mansarda.

Os interiores mantêm acrescentos e intervenções estéticas que o tempo originou. Infelizmente, a maioria das mobílias e objectos desapareceram há cerca de três anos por motivo de partilhas ocasionadas pela morte aos 106 anos da última senhora da casa (1995), D. Júlia Leonor Pinheiro Machado e Mello. Desde a morte desta filha do 2º Visconde de Pindella – amigo pessoal de João Santiago, senhor do também vimarenense Paço de S. Cipriano –, a casa mantêm-se fechada sem nesga de luz que afecte os recursos decorativos à espera de restauro. Ao contrário do que costuma acontecer em casas de nobreza de sangue no Norte de Portugal, esta casa manteve preservados até há

⁴⁰¹ Vd. CHAFFANJON, Arnaud – *Casa de Margaride: une demeure patricienne dans une ville royale*. In *Point de Vue*. Paris : 8 de Março 1990, n° 2171, p. 18.

pouco tempo os seus ambientes românticos (datados de c. 1870). Na fachada principal e elementos arquitectónicos conservam-se as marcas do século XVIII⁴⁰².

Tivemos, contudo, a oportunidade de observar e admirar os ambientes antes deles serem destituídos da sua riqueza e história. A aparatosa remodelação foi realizada por Luís Cardoso Martins da Costa Macedo (1836-1919), nascido na Veiga⁴⁰³, e por D. Ana Júlia Rebelo Cardoso de Menezes (1838-1911), nascida em Vila Real (Casa de Mateus), condessa de Margaride por casamento. A sua importância histórica, relacionada com a estada do rei D. Luís I, levou-nos a distingui-la das demais. O ano da primeira visita de D. Luís à Casa do Carmo marca a data em que Luís da Costa Macedo foi agraciado com o título de visconde (1-8-1872) com apenas um mês de diferença⁴⁰⁴.

O piso do rés-do-chão onde vivia o porteiro e se guardavam os carros de cavalos manteve as características austeras e formalismo do século XVII em transição para o XVIII. A escada lateral em granito, encimada por clarabóia, está longe do aparato setecentista sendo modelo comumente encontrado em palacetes de Oitocentos⁴⁰⁵. Os seus lambrins são, porém, revestidos a azulejos do século XVIII rematados por friso com *putti* – o que leva a querer que foi aberta no século XIX pois, só nesta centúria, se começaram a decorar as habitações particulares do Norte de Portugal com azulejos⁴⁰⁶.

Virando à esquerda para a ala nobre, entramos directamente na Sala dos Retratos – a mais privada da família. Nesta sala, restam a mesa de pé-de-galo com garras ao centro, as paredes revestidas com papel pintado e os tectos com estuques figurativos alusivos à música e dança. Era a sala íntima da família onde se conversava, lia, jogava

⁴⁰² Vd. Apêndice Fotográfico, fotograf. 172, p. 247.

⁴⁰³ 1º Visconde (Dec. de 1-8-1872) e 1º Conde (Dec. de 3-3-1877) de Margaride, Fid.-Cavº da C. R. por sucessão (Alv. de 15-8-1862) do conselho de S. M. Fidelíssima (Dec. de 14-9-1874), bacharel formado em Filosofia, Com.or da O. da O. da Conceição (Dec. de 14-9-1876), Grã-Cruz da O. de Cristo (Alv. de 8-1-1907), Par do Reino por carta régia de 29-12-1881, de que tomou assento e prestou juramento na sessão da Câmara dos Pares a 18-12-1882, Governador Civil de Braga (12-10-1871/15-3-1877), Governador Civil de Porto (6-2-1878/3-6-1879), Procurador da Junta Geral do Distrito de Braga e por várias vezes presidente da Câmara Municipal de Guimarães. Vd. MORAES, Maria Adelaide Pereira de – *Velhas Casas de Guimarães*. Porto: Universidade Moderna do Porto, Centro de Estudos de Genealogia, Heráldica e História da Família, 2001, Vol. 1, p. 472.

⁴⁰⁴ A 2-7-1872, S. M. El-Rei D. Luís e o Infante D. Augusto hospedaram-se na Casa do Carmo. A 20-10-1887, deram recepção, almoçaram, jantaram e dormiram S. S. M. M. os Reis D. Luís e D. Maria Pia, S. S. A. R. R. os Príncipes D. Carlos e D. Amélia e o Infante D. Afonso. A 29-11-1891, jantaram e passaram a tarde El-Rei D. Carlos e a Rainha D. Amélia. A 17-7-1906, almoçou e dormiu El-Rei D. Carlos, o que repetiu a 13-7-1907, tendo também jantado. Finalmente, a 21-11-1908, El-Rei D. Manuel deu recepção, almoçou e jantou, descansando nos mesmos aposentos que serviram a seus Augustos Pais e Avós. Vd. MORAES, Maria Adelaide Pereira de – *Velhas Casas de Guimarães*. Porto: Universidade Moderna do Porto, Centro de Estudos de Genealogia, Heráldica e História da Família, 2001, Vol. 1, pp. 475-476.

⁴⁰⁵ Vd. Apêndice Fotográfico, fotograf. 173, p. 247.

⁴⁰⁶ Vd. STOOP, Anne de – *Palácios e Casas Senhoriais do Minho*. Porto: Editora Civilização, 1993, p. 190.

cartas, tocava piano, cantava, pintava e bordava ao sabor dos aromas de buxo vindos do jardim e sons de água a cair na taça barroca. Os retratos a óleo faziam recordar os antigos membros da família e suas histórias contadas na Sala dos Retratos da casa onde Leite de Vasconcelos passava férias⁴⁰⁷: o conde de Margaride «*fardado de moço-fidalgo, de Par do Reino, grave, olhos mortiços nas pálpebras empapuçadas, grã-cruzes e manto, severo, distante, pendurados nas salas familiares, dedos a mostrarem-nos desde meninos: É o bisavô Margaride. (...) Tirá-lo dos retratos. (...) Velhinho, a fazer correr os netos no corredor da sua Casa do Carmo: – Para o primeiro que chegar*⁴⁰⁸».

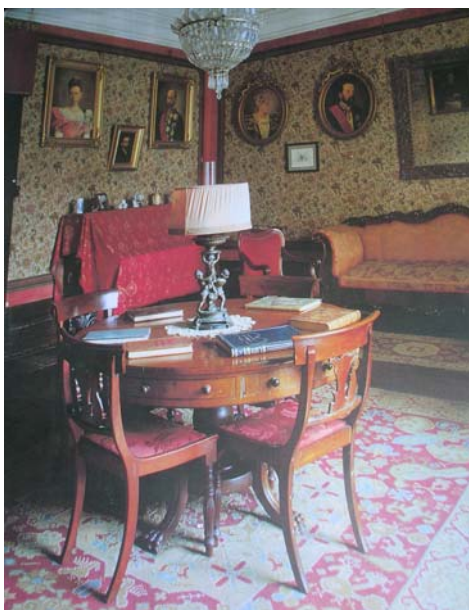


Fig. 19

Na Sala dos Retratos a preferência vai também para o mobiliário francês e português do século XVIII (Col. Família Cardoso de Macedo e Menezes).

A Sala dos Retratos fica junto ao ‘L’ do corredor de acesso ao jardim e cozinha, sensivelmente em frente à sala de jantar. Em todos os ambientes, os padrões dos papéis de parede, carpetes e tecidos (alguns de anúncio Arte Nova) assemelham-se aos do Silver Studio fundado em 1880 por Arthur Silver⁴⁰⁹. O longo corredor que percorre os salões, pelo exterior, abre-se numa das extremidades à cozinha seguindo em ‘L’ para o jardim. Na outra extremidade, junto ao quarto dos reis e Salão Rosa, ao estilo Luís XVI, apresenta acesso directo para o jardim anunciando o pomar e a horta. A sequência de

⁴⁰⁷ Ver *Cartas de Leite de Vasconcelos a Martins Sarmiento*, Guimarães, 1958. Este parente da condessa de Margaride frisou em algumas das suas cartas as férias que passava «*sempre que podia*», em Guimarães, na Casa do Carmo. Vd. MORAES, Maria Adelaide Pereira de – *Velhas Casas de Guimarães*. Porto: Universidade Moderna do Porto, Centro de Estudos de Genealogia, Heráldica e História da Família, 2001, Vol. 1, p. 473.

⁴⁰⁸ Vd. MORAES, Maria Adelaide Pereira de – *Velhas Casas de Guimarães*. Porto: Universidade Moderna do Porto, Centro de Estudos de Genealogia, Heráldica e História da Família, 2001, Vol. 1, p. 473.

⁴⁰⁹ Vd. MILLER, Judith – *Antiques Price Guide 2005*. Londres: Dorling Kindersley Book, 2004, p. 672.

salões, virados para a fachada principal, mantém-se ao estilo do século XVIII se bem que os recursos decorativos acompanham as modas românticas já com motivos que anunciam a Arte Nova francesa de finais do século XIX. A predominância de mobiliário francês e português do século XVIII relaciona-se com a vida diplomática dos membros da família que residiram no estrangeiro, bem como com as relações de parentesco por casamento com a filha do conde de Narbonne-Lara (1755-1813) que foi ministro de guerra de Luís XVI, ajudante de campo de Napoleão I, embaixador de França em Munique, Praga e Viena, filho ilegítimo do rei Luís XV e de Françoise de Chalus – duquesa de Narbonne-Lara⁴¹⁰.

Desde a sala de jantar, nas proximidades da imensa cozinha, ao Salão Rosa no extremo oposto, dos tecidos ao papel de parede, das carpetes às tapeçarias, o gosto alterna consoante as vivências de cada espaço repensado para acolher o rei D. Luís em 1872. O salão imediato à sala de jantar está revestido com tapeçaria historicista do século XVII e decorado com mobiliário português do século XVIII. A liteira foi oferecida pelos reis de Portugal aquando da sua estadia⁴¹¹. O salão intermédio, vestido de vermelho, apresenta papel de parede com figuras de jovens loira e morena alternadas em molduras douradas. Simbolizam o ideal de mulher, frágil, terna, etérea. Os conjuntos de canapés e cadeirões encostados às paredes e o piano de cauda identificam o espaço central mais virado para a música, bailes e recitais. Distinguimos o par de contadores indo-portugueses e colunas torsas imprescindíveis nas boas casas⁴¹².

O Salão Rosa que se segue, foi preenchido com espelhos em talha dourada para os convivas se admirarem e enquadrarem dentro dos ambientes cénicos. Todo o mobiliário é de talha dourada ao estilo revivalista Luís XVI. Tratam-se de pequenos móveis como cadeiras, credencias e *fauteils* encostados às paredes – o que faz com que o espaço pareça maior apesar de já ser avantajado. Tapeçarias de *petit point* figuram, nestes últimos salões. Os cortinados são muito cénicos com drapeados junto às sanefas douradas e apanhados por embraces condizentes. Este cair ondulante dá movimento aos contornos da luz que entra velada alterando a leitura das peças consoante a hora do dia. Os vidros coloridos das portas em arco marcam com um toque exótico a alternância de ambientes.

⁴¹⁰ Vd. CHAFFANJON, Arnaud – *Casa de Margaride: une demeure patricienne dans une ville royale. In Point de Vue*. Paris : 8 de Março 1990, nº 2171, p. 20.

⁴¹¹ Vd. CHAFFANJON, Arnaud – *Casa de Margaride: une demeure patricienne dans une ville royale. In Point de Vue*. Paris : 8 de Março 1990, nº 2171, pp. 19-20.

⁴¹² Vd. Apêndice Fotográfico, fotog. 174, p. 247.

Na sala de jantar a opção foi para tons de verde seco, com papel Arte Nova provavelmente americano⁴¹³. As cores surgiram não por acaso ou somente por imitação dos melhores exemplos: o verde estava ligado ao apetite e bem-estar. A sobriedade dos móveis à antiga portuguesa contrasta com as pratas e vitrinas repletas de serviços de mesa da Companhia das Índias que estiveram sempre a uso da família desde o século XVIII⁴¹⁴. Os estuques são riquíssimos com florões, medalhões, remates e frisos fitomórficos e geométricos. Foram, provavelmente, executados pelos Meira pois, em 1872, ainda não existia a oficina Baganha no Porto – o que não quer dizer que obras suas anteriores sejam inexistentes até porque trabalharam com os Meira. Aliás, os Baganha fizeram um fogão de sala para a Casa da Ribeira, em S. João de Ponte, arredores de Guimarães⁴¹⁵, comprada pelo 1º Conde de Margaride a seu avô (c. 1900), Jerónimo Ribeiro Bernardes, Capitão das Milícias de Basto⁴¹⁶.



Fig. 20

Sala de jantar toda revestida a papel de parede com colecções de pratas e loiças da Companhia das Índias expostas nos móveis-vitrinas (Col. Família Cardoso de Macedo e Menezes).

Hoje, percorremos os interiores esquecidos da Casa do Carmo fechados sobre si próprios. Paredes marmoreadas e raiadas⁴¹⁷, papel de parede predominantemente com elementos dourados, tectos ricamente estucados com motivos geometrizes e

⁴¹³ Vd. MILLER, Judith – *Antiques Price Guide 2005*. Londres: Dorling Kindersley Book, 2004, p. 672.

⁴¹⁴ Vd. CHAFFANJON, Arnaud – *Casa de Margaride: une demeure patricienne dans une ville royale. In Point de Vue*. Paris : 8 de Março 1990, n° 2171, p. 19.

⁴¹⁵ O fogão de sala da Casa da Ribeira foi projectado pelo arquitecto Sequeira Braga e executado por Domingos Enes Baganha (1957). Vd. LEITE, Maria de São José – *A Oficina Baganha e os Estuques no século XX no Porto*. Porto: Universidade Católica do Porto, Escola das Artes, Dissertação de Mestrado, 2007, Vol. 2, p. 52.

⁴¹⁶ Vd. MORAES, Maria Adelaide Pereira de – *Velhas Casas de Guimarães*. Porto: Universidade Moderna do Porto, Centro de Estudos de Genealogia, Heráldica e História da Família, 2001, Vol. 1, pp. 5-6.

⁴¹⁷ Vd. Apêndice Fotográfico, fotog. 175, p. 248.

fitomórficos, testemunham as vivências de outros tempos. O mobiliário e as peças pessoais encontram-se, praticamente, ausentes. Se imaginarmos as várias ocasiões em que, pela Casa do Carmo, passaram as Majestades, o colorido e os brilhos retomam o seu lugar originário. O conde de Margaride hospedou-os, ofereceu-lhes banquetes e recepções, dando a Guimarães uma amostra da grandeza da corte. Só por esta fatia de história da casa, não compreendemos como não há particular nem autarquia que se interesse pela sua recuperação.

Já no século XIX, corriam boatos que os de Guimarães «*querem o dinheiro para eles, querem para lá os estudos*» protestando ainda que «*os fidalgos, julgam-se mais do que nós*»⁴¹⁸. A Casa do Carmo continua à espera de ser vendida, esperamos seja adquirida por alguém sensível ao património que tenha a luz e o saber de preservar os seus ambientes ou de os recriar ao gosto da última intervenção. Com efeito, o conde de Margaride, Luís Cardoso Martins da Costa de Macedo⁴¹⁹, e sua mulher D. Ana Júlia Rebelo Cardoso de Menezes, redecoraram e remobilaram toda a casa ao gosto da época intervindo na sua arquitectura de interiores. D. Luís sentiu-se confortável e confortado neste desdobrar de ambientes românticos recheados de peças de época e preciosidades, algo próximos do Palácio da Ajuda, pelo que a sua visita veio anunciar uma série de outras.

Em 20 de Outubro de 1887, houve nova visita do rei D. Luís acompanhado desta vez por D. Maria-Pia de Savoia, pelo príncipe D. Carlos que tinha acabado de casar com a princesa D. Amélia de Orleans e pelo Infante D. Afonso Duque do Porto. A terceira visita real ocorreu em 21 de Novembro de 1908, pelo rei D. Manuel II. Em 1910, o rei foi exilado com a proclamação da República – altura em que o embaixador, o 2º Visconde de Pindella, deixou Berlim com a filha D. Júlia Leonor que veio casar com o segundo filho varão do conde de Margaride⁴²⁰. Para refazermos a história, resta-nos a documentação escrita e fotográfica, guardada pela filha mais velha de D. Júlia Leonor Pinheiro Machado e Mello e Luís Cardoso de Menezes (1871-1945) – últimos senhores da casa. Sua filha, D. Maria Amália Ana Júlia Cardoso de Macedo e Menezes, nasceu

⁴¹⁸ Vd. MORAES, Maria Adelaide Pereira de – *Velhas Casas de Guimarães*. Porto: Universidade Moderna do Porto, Centro de Estudos de Genealogia, Heráldica e História da Família, 2001, Vol. 1, p. 476.

⁴¹⁹ Governador do Porto e Braga (1836-1919).

⁴²⁰ Vd. CHAFFANJON, Arnaud – *Casa de Margaride: une demeure patricienne dans une ville royale. In Point de Vue*. Paris : 8 de Março 1990, n° 2171, p. 20.

na Casa do Carmo tendo sido o último membro da família a despedir-se dela, após a morte da mãe com 106 anos (viúva há mais de cinquenta)⁴²¹.



Fig. 21

Perspectiva dos salões. Destacamos, em primeiro plano, sala que segue à do jantar com paredes revestidas com tapeçaria de Aubusson historicista, mobiliário de aparato do século XVIII e liteira pintada do século XVII (Col. Família Cardoso de Macedo e Menezes).

O andar nobre corresponde assim a três salas sequenciais ligadas à sala de jantar – e a dois quartos onde dormiram as visitas reais. Ao conjunto era chamado salão (se bem que hoje em dia cada sala seja representativa, ela própria, de um só salão). Todas elas viradas à rua distinguem um estilo ou tendência concordante com a sua função embora se harmonizem nas cores e padrões. Os Quartos do Rei e da Rainha, mais próximos da decoração da Ajuda, conservam-se intactos embora com tecidos e papéis de parede já queimados pelo tempo. Por tradição familiar sabemos que, a Casa do Carmo havia recebido antes de D. Luís a visita da rainha D. Maria II sofrendo inúmeras remodelações. Isto, porque o Paço dos Duques se encontrava em ruínas tendo sido reerguido já na década de 40 do século XX por iniciativa de Salazar.

D. Luís dormiu no quarto decorado a ouro, ainda intacto. Das janelas deste quarto em esquina, ao fundo do corredor, o rei podia admirar ora o jardim reservado com labirinto de buxo virado às traseiras da casa, ora as estreitas ruas ao longe com solares e casario medieval que levam ao centro de Guimarães. Junto ao mesmo, figura o Quarto da Rainha forrado a sedas e rendas. Da Casa do Ribeiro, vinham colchas para se armarem os tronos das majestades – as quais se mantêm guardadas nos arcões desta casa vimarenense com frontispício do século XVIII, ligada aos Bourbon por via feminina, também decorada ao gosto romântico para agradar a D. Luís. No piso superior, os quartos da família dispõem-se de um lado e do outro do corredor. Um dos quartos foi

⁴²¹ D. Maria Amália ajudou-nos neste estudo fazendo-nos a visita guiada várias vezes. Inicialmente, observamos os ambientes autênticos apesar do seu aspecto gasto pelo tempo. A importância da casa ultrapassa fronteiras tendo sido publicada na revista francesa *Point de Vue* pelo parentesco por casamento com a filha do conde de Narbonne-Lara, filho ilegítimo do rei D. Luís XV.

transformado em oratório feminino – como era normal no século XIX⁴²². A maioria das peças neoclássicas veio da capela de Arroios próxima da Casa de Mateus, em Vila Real, ligada à família por via feminina⁴²³.



Fig. 22

Quarto do Rei com mobília de bilros, da qual ressalta a cama com dossel e mesas-de-cabeceira. Paredes revestidas a papel de parede branco com elementos fitomórficos dourados, emolduradas por friso vermelho (Col. Família Cardoso de Macedo e Menezes).

A filha do Embaixador do Rei de Portugal em Haya e Berlim, D. Júlia casou tarde, em 1922, com o segundo filho do 1º Conde de Margaride, Luís Cardoso de Menezes. Adiou sempre o casamento porque não quis desamparar o pai. O marido faleceu aos 73 anos deixando todos os filhos menores que criou sozinha. Após a sua morte, em 1995, os ambientes da Casa do Carmo começaram a ser desmontados por causa de partilhas embora por um período que se arrastou a cerca de dez anos. Restam-nos então como memória os tectos estucados⁴²⁴ com lustres de cristal e as decorações murais de várias divisórias⁴²⁵ que mudam, na cor e na forma, consoante a função.

No piso nobre, a cozinha com invulgar dimensão (c. 76 metros quadrados) sofreu, também, este abandono acabando por ficar despojada de todos os utensílios e engenhos. Mantiveram-se apenas os fornos, fogões a lenha e azulejos relevados que integram a estrutura⁴²⁶. O pavimento não é de terra batida como era comum nas

⁴²² A sala do oratório ocupava um ponto intermédio entre as áreas de representação e intimidade – como espaço feminino e zona de estar. Vd. MACHADO, Fátima (Coord.) – *Na Casa de Santiago Há Cem Anos Atrás*. Matosinhos: Museu da Quinta de Santiago/ Centro de Arte de Matosinhos, Câmara Municipal de Matosinhos, 2000, p. 43.

⁴²³ Vd. Apêndice Fotográfico, fotog. 176, p. 248.

⁴²⁴ Muito provavelmente da autoria dos Meira dada a data de remodelação.

⁴²⁵ De Setecentos, mantém-se o piso de entrada com amplo hall onde entravam as carruagens e ficavam os aposentos do porteiro. A escadaria com clarabóia ao alto que leva ao piso superior já denota a mudança de gosto. O corredor que leva às salas viradas à rua e aos quartos das Majestades voltados para o jardim é obviamente oitocentista. Há ainda um piso superior de quartos com oratório (ou pequena capela) central – este já um acrescento de Oitocentos que leva à mansarda da criadagem.

⁴²⁶ Vd. Apêndice Fotográfico, fotog. 177, p. 248.

primitivas cozinhas das casas nobres. Foi revestido por grandes ladrilhos de pedra – o que lhe acentua o aspecto industrial, também fora de comum em cozinhas da época, se bem que a Casa do Visconde da Gândara apresentava uma cozinha bem equipada com novidades de então que desapareceram com a transformação da mesma em escritórios.

Junto à cozinha, encostada à porta para o jardim, foi aberta uma ampla casa de banho decorada com meias-paredes de azulejo e loiças inglesas – das quais distinguimos a banheira de pés em garra. O mosaico do pavimento antiderrapante é muito característico da época. Curiosamente, todas as casas de banho apresentam arejamento e luz natural provindo normalmente de boas janelas consoante a dimensão dos próprios espaços – o que é uma particularidade arquitectónica de Oitocentos. Apesar das dimensões avantajadas da casa de banho, instalada numa divisória próxima da porta de acesso ao jardim, pensamos que esta seria mais funcional e usada pela família pois o dia-a-dia seria porventura vivido nesta zona da casa entre a cozinha, Sala dos Retratos e sala de jantar. Relaciona-se com as casas de banho inglesas, mais sóbrias, como a da Casa do Visconde da Gândara no Porto e outras, da mesma época, a maioria das quais desaparecidas, com os chalés e grandes casas de veraneio da Foz do Douro.



Fig. 23

Mictório, retrete e bidé em porcelana inglesa pintada à mão, decorada com flores, com tampos de madeira de carvalho (Fot. da autora).

No mesmo piso nobre, a casa de banho situada entre a escadaria de acesso ao piso de quartos e mansarda, junto aos quartos das majestades, servia os grandes salões. Os seus sanitários em porcelana, pintados com arranjos de flores ao estilo da cerâmica de Sèvres, testemunham a riqueza das opções decorativas ao gosto francês. As paredes eram esponjadas a rosa, como se pode ver ainda em determinadas zonas descascadas da

pintura que se sobrepôs. No piso superior de quartos, existe uma nova casa de banho mais sóbria. Tal como no oratório, dispõem de vigias em círculo que recordam as de camarotes de navios – o que nos parece uma influência inglesa, também encontrada na Casa do Visconde da Gândara.



Fig. 24

Salão Rosa também a branco e dourado. Mesa Luís XIV ao centro, canapés e cadeiras de encostar Luís XVI com cenas galantes nos estofos do espaldar. Carpete de *petit point* (Col. Família Cardoso de Macedo e Menezes).

Na Casa do Carmo, as tradições e decorações mantiveram-se até ao fim dos dias de D. Júlia que teve o cuidado de preservar a casa tal como foi remodelada no século XIX. Pelo impossível restauro, acabou por substituir alguns tecidos rasgados por outros semelhantes. Enquanto viveu, conservou a memória e alma de quem enobreceu e engrandeceu a casa idealizada para receber reis.

III.4. Paço de S. Cipriano, em Guimarães: regresso às origens

De todas as casas estudadas, o Paço de S. Cipriano em Tabuadelo (Guimarães), é para nós a mais próxima do ideal romântico. Tão perto de um passado real, quanto do imaginário. Ao entrarmos nos limites da casa, reservada intra-muros – se bem que dentro de propriedade privada –, os nossos sentidos despertam para um mundo cheio de reminiscências de outros tempos.

Actual propriedade de João Maria d' Almeida Santiago de Sottomayor e de sua mulher Maria Teresa Moraes Pimentel Seara Cardoso, o Paço de São Cipriano continua a viver envolto pela sua atmosfera romântica criada por João da Costa Santiago de Carvalho e Souza que foi senhor da Casa de Santiago, em Vila Franca (Leça da

Palmeira)⁴²⁷, hoje transformada em espaço museológico e cultural. Grande apoio lhe foi dado pelo arquitecto veneziano Nicola Bigaglia que realizou a obra de raiz, na casa em Leça, de onde veio a maioria do mobiliário e colecções de arte encontrada nesta casa nos arredores de Guimarães⁴²⁸. João Santiago, antigo senhor da Casa de Santiago em Leça, adquiriu o Paço ao morgado seu irmão e reconstruiu-o à maneira de D. Fernando na medida em que foi buscar cada peça arquitectónica e decorativa a épocas mais ou menos remotas – como a Casa de Mangueira construída a meio do jardim com três janelas manuelinas⁴²⁹.



Fig. 25

Torre reconstruída ao centro do frontispício antecipada por núcleo com colunata que marca a viragem do século XIX para o século XX. Os algerozes em forma de crocodilo da torre remetem à época dos Descobrimentos, séculos XV-XVI (Col. Revista Casas de Portugal).

⁴²⁷ João Santiago de Carvalho nasceu em 1855, foi *doutor em leis*, e casou aos 30 anos com Maria Santiago – filha de um rico industrial do Norte nascida em 1868 e tendo casado com 17 anos. Em 1888, nasceu Dinis Santiago, filho único do casal que não deixou descendência por isso D. Maria deixou S. Cipriano ao sobrinho mais velho, João Maria Sottomayor, para o mesmo não sofrer partilhas. Vd. MACHADO, Fátima (Coord.) – *Na Casa de Santiago Há Cem Anos Atrás*. Matosinhos: Museu Quinta de Santiago/ Centro de Arte de Matosinhos, Câmara Municipal de Matosinhos, 2000, p. 10.

⁴²⁸ Uma parte do espólio da casa-museu na antiga Quinta da Conceição que, antes se chamava Casa de Vila Franca, encontra-se em S. Cipriano. Algumas peças foram adquiridas, em 1905, aquando do desmembramento do Palácio de Santo António dos Capuchos, pelo Conselheiro João Arroyo, que foi decorado por Bigaglia. Em S. Cipriano, o Salão Luís XVI com mobília branco e ouro e a sala de jantar estilo Renascença com cadeiras sem braços de couro lavrado e lustre desenhado por Bigaglia assemelham-se aos deste palácio. Vd. *ILLUSTRAÇÃO Portuguesa*, [20 Nov. 1905], pp. 870-871. Apud. MACHADO, Fátima (Coord.) – *Na Casa de Santiago Há Cem Anos Atrás*. Matosinhos: Museu Quinta de Santiago/ Centro de Arte de Matosinhos, Câmara Municipal de Matosinhos, 2000, pp. 22-23.

⁴²⁹ Vd. Apêndice Fotográfico, fotog. 178, p. 249.

Bigaglia⁴³⁰ traçou a casa já com ideias precisas, até porque a de Leça sofria os últimos acabamentos⁴³¹. O imponente Paço parece ter saído do romântico vale do Reno à imagem do proprietário, sua família e estatuto⁴³². João Santiago optou por decorações neo-românicas, neo-góticas (ou neo-manuelinas), neo-barrocas e neoclássicas propagadas pela Europa. Elementos arquitectónicos de época mostram a visão inovadora num tempo em que se destruía a herança para remodelar novos ambientes. Há aliás aguarelas e estudos pertencentes ao espólio da família Santiago de Carvalho⁴³³ onde se encontram anotações acerca das ferragens, cabeças de pregos e parafusos – o que acaba por ser uma ideia que julgamos contemporânea com o design explorado ao extremo e de forma globalizante. A minúcia decorativa levada ao pormenor é visível no tratamento dos granitos da varanda de Inverno. Os recursos decorativos e desenhos repetem-se em ambas as casas. A varanda marca os limites da zona reservada à família, de construção mais recente (séculos XIX-XX)⁴³⁴.

A preocupação por obras de raiz tornou-se uma constante na criação de ambientes revivalistas misturando o saber antigo com o gosto da actualidade de então. No Paço tudo é autêntico, muito embora a sua recuperação e simultânea remodelação se tenham realizado na viragem do século XIX para o XX sendo considerado exemplo tardio do Romantismo⁴³⁵. Os seus ambientes misturam e ousam as mais distintas

⁴³⁰ O arquitecto veneziano radicado em Portugal desde a década de 1880 foi autor da casa na avenida da Liberdade (Lisboa) que ganhou o primeiro prémio Valmor referente ao ano de 1902 e pertença de Lima Mayer. O palácio projectado para Lambertini protagonizou a primeira polémica levantada pela atribuição do prémio (1905). Trabalhou no palácio do Buçaco, encomendado a Manini no final da década de 80, restaurou o palácio de Burnay à Junqueira e o palácio de Centeno. Em 1903, projectou o Palácio Azevedo Gomes em pedra rústica na Parede (Monte do Estoril) com fachada recoberta de seixos marítimos que lhe emprestam o tom exótico. No ano seguinte, traçou o palacete Leitão em estilo italianizante. Entre 1904 e 1907, deu o primeiro risco dos dois palácios fronteiros do novo marquês de Valflor, a S. Amaro, tendo sido arquitecto José Ferreira da Costa. Fez, ainda um teatro em Setúbal. No Paço de S. Cipriano recorreu a elementos neo-medievais que dão corpo a um conjunto de ambiência renascentista, próximo da Casa de Santiago em Leça e do palacete que traçou para Lambertini na capital.

⁴³¹ O Paço mantém a ambiência romântica evocando tempos medievos e geografias diversas que se encontra na casa-museu em Leça. A intervenção do proprietário na concepção do edifício é, também, uma constante do período romântico tendo o arquitecto de se moldar ao gosto e exigências deste encomendador e de outros – o que se prolongou até ao nosso tempo.

⁴³² Vd. LIMA, Alexandra Cerveira Pinto; GOMES, Paulo Dordio – *A Casa de Santiago em Vila Franca – Leça da Palmeira no Final do Século XIX*. Câmara Municipal de Matosinhos/ Edições Afrontamento: 1996, pp. 17-25

⁴³³ Vd. LIMA, Alexandra Cerveira Pinto; GOMES, Paulo Dordio – *A Casa de Santiago em Vila Franca – Leça da Palmeira no Final do Século XIX*. Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos, Edições Afrontamento, 1996, pp. 28-29.

⁴³⁴ Vd. LIMA, Alexandra Cerveira Pinto; GOMES, Paulo Dordio – *A Casa de Santiago em Vila Franca – Leça da Palmeira no Final do Século XIX*. Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos, Edições Afrontamento, 1996, pp. 21-25, 27-29.

⁴³⁵ A compra do Paço de São Cipriano deu-se, entre irmãos, por volta 1898. João Santiago de Carvalho e Souza começou por deitar abaixo acrescentos de qualidade duvidosa – como a sala de jantar em taipa – e prolongou ao edifício as duas alas laterais que lhe dão o característico desenho em ‘U’ onde a torre

formas, num recuar de estilos até à Idade Média, do mudéjar ao rococó⁴³⁶. A parte central da fachada principal que comporta varanda com colunata e torre reserva algumas semelhanças com a casa da Quinta da Bouça, em Felgueiras, datável de finais do século XVIII e inícios do século XX⁴³⁷, se bem que a torre é mais baixa e a escadaria aponta o edifício à maneira setecentista. Esta mesma zona lembra a fachada mais antiga da casa da Quinta de Pindella virada ao jardim de buxo e mata. O jardim cortado por aqueduto foi desenhado no século XIX pela mãe de D. Júlia Leonor do Carmo que veio da Casa de Mateus para casar com o 2º Visconde de Pindella, por sua vez amigo de João Santiago⁴³⁸ – diplomata em Berlim que, de regresso a Portugal, viria possivelmente visitá-lo a S. Cipriano, dada a relativa proximidade desta casa com a de sua filha.

Porém, a Casa de Santiago com projecto assinado por Bigaglia foi a sua grande inspiração: o portão de entrada estilizando merlões e elementos decorativos medievos que marcaram entradas de tantas quintas e solares da nobreza de sangue minhota⁴³⁹; o torreão à maneira gótica, a pedra de armas sobre a porta de entrada, janelas de sabor mourisco com desenhos e esboços do proprietário⁴⁴⁰; a atenção ao pormenor e minúcia decorativa da formação de Bigaglia, desenhador e bom aquarelista que foi professor de Modelação Ornamental⁴⁴¹. A torre estava em ruínas tendo ficado mais alta aquando da

sobressai como elemento principal. Ambas as alas já existiam, mas não tão alongadas. O próprio João Santiago considerava-se «um último romântico da sua época» provando a veia artística pelo desenho, pela poesia, pelas obras arquitectónicas que dirigia e, em especial, pelo casamento contrariado com D. Maria Carolina de Magalhães. João Santiago procedeu aqui à maneira de D. Fernando – como se faz actualmente na recuperação de edifícios onde se põem todas as intervenções primitivas a descoberto como memória do passado. Notamos que, no século XIX, não havia essa visão. Fazia-se tudo à moda por cima do que chegava do século XVIII ou destruindo mesmo as diferentes intervenções de época. João Santiago viajava muito e trazia peças e influências de locais dispersos. Andou ao invés do tempo porque, na época, construíam tudo de novo e ele nunca o fez. Na varanda da frente, as janelas eram de guilhotina e, como a parede estava um pouco puxada, ele teve de desmanchar tudo para a endireitar. Dentro dela, escondiam-se colunas que foram colocadas à vista pois, primitivamente, a varanda era aberta.

⁴³⁶ Por opção dos actuais proprietários, em parte da casa continua a viver-se como sempre, sem luz eléctrica, à luz da vela.

⁴³⁷ Vd. CARITA, Hélder; CARDOSO, Homem – *Tratado da Grandeza dos Jardins em Portugal*. Venda Nova: Bertrand Editora, 1998, pp. 249, 264-266.

⁴³⁸ Vicente Machado e João de Santiago eram amigos e sabemos que partilharam ideias no restauro das suas casas. Numa geração seguinte, o filho João Afonso que era silvicultor e mantinha um viveiro florestal em Pindella deu imensas árvores para os jardins e matas de S. Cipriano que, provavelmente, também deve ter influenciado o de Pindella. Vicente Machado era muito desordenado no guardar da correspondência e grande parte perdeu-se e com a transferência de Berlim para Famalicão.

⁴³⁹ Vd. MACHADO, Fátima (Coord.) – *Na Casa de Santiago Há Cem Anos Atrás*. Matosinhos: Museu Quinta de Santiago/ Centro de Arte de Matosinhos, Câmara Municipal de Matosinhos, 2000, p. 4.

⁴⁴⁰ Vd. MACHADO, Fátima (Coord.) – *Na Casa de Santiago Há Cem Anos Atrás*. Matosinhos: Museu Quinta de Santiago/ Centro de Arte de Matosinhos, Câmara Municipal de Matosinhos, 2000, p. 7.

⁴⁴¹ Natural de Veneza, Nicola Bigaglia radicou-se em Portugal desde a década de 1880, altura em que escasseavam arquitectos portugueses face às encomendas de uma elite que requeria palácios urbanos e moradias balneares. Vd. MACHADO, Fátima (Coord.) – *Na Casa de Santiago Há Cem Anos Atrás*. Matosinhos: Museu Quinta de Santiago/ Centro de Arte de Matosinhos, Câmara Municipal de Matosinhos, 2000, p. 8.

reconstrução⁴⁴². A escadaria foi aberta lateralmente para não se perder a leitura do frontespício monumental – em especial da galeria em colunata que remete ao renascimento italiano evocando, tal como em Leça, o passado medievo e senhorial repleto de simbologia⁴⁴³.

A família chegou a ter em sua posse o arquivo histórico da casa organizado por João Santiago, até ao dia em que o pai do actual proprietário – Dinis Santiago de Sottomayor – o emprestou a um parente. O seu desaparecimento acabou por dificultar a nossa investigação sobre os ambientes do Paço. Não propriamente no que respeita a alterações sofridas na viragem do século XIX para o XX mas, no que concerne a nomes de artificies e artistas a elas ligados pois o arquivo contava com facturas de cada peça adquirida, dos trabalhos realizados e entidades contratadas.

João Santiago deu um olhar diferente a esta época romântica tardia que se prolongou por inícios do século XX: o gosto de Oitocentos dado a revivalismos e grandes colecções pontuais. Concebeu ambientes inspirados em estilos do passado, recorrendo a obras e elementos autênticos. Assim, reuniu todas as artes sem necessidade de as reproduzir ao gosto romântico historicista vivido na infância. Mais do que ao neo-renascentismo ou neo-barroco, assistimos à arqueologia pura⁴⁴⁴. Nos ambientes do Paço, misturam-se autênticas obras de arte de vários períodos que nos chegam desde a Idade Média e que João Santiago foi recolhendo e aplicando neste contexto como se de um museu vivido se tratasse. Por isso, o vemos à luz das obras e ambientes do Palácio da Pena em Sintra.

A casa foi crescendo, com o tempo e necessidades, a partir da zona provavelmente datável do século XVI onde fica hoje a Cozinha Velha que, estranhamente, não foi demolida nem substituída por outra construção mais erudita⁴⁴⁵. Inicialmente, pertencia à Ordem de S. Domingos e foi aforada por três vidas. A zona primitiva era conhecida por Reserva⁴⁴⁶. Na época foi senhor da casa e honra, Domingos

⁴⁴² Vd. Apêndice Fotográfico, fotog. 179, p. 249.

⁴⁴³ Vd. MACHADO, Fátima (Coord.) – *Na Casa de Santiago Há Cem Anos Atrás*. Matosinhos: Museu Quinta de Santiago/ Centro de Arte de Matosinhos, Câmara Municipal de Matosinhos, 2000, pp. 12-13.

⁴⁴⁴ Tal como acontece actualmente na recuperação de edifícios, onde se põem à vista todas as intervenções primitivas, como memória do passado, João Santiago já assim actuava há cem anos. Aproveitamos para salientar que, apesar do ensinamento ter sido introduzido entre nós por D. Fernando, a maioria das pessoas não tinha (e não tem) esta visão.

⁴⁴⁵ À imagem do que aconteceu, no século XVIII, à maioria das casas senhoriais que beneficiaram do entesouramento proporcionado pelo milho mais e negócios no Brasil.

⁴⁴⁶ O morgado herdava o vínculo com obrigações para com os irmãos e havia sempre uma zona onde estes viviam com direito a sustento. Os vínculos não se podiam vender nem hipotecar por isso, quando estas suas obrigações acabaram (com os liberais), muitos deles foram perdidos.

Gonçalves Cibrão (1704-1798)⁴⁴⁷ que aumentou as suas propriedades e lhes fez importantes obras⁴⁴⁸ que chegaram ao século XIX⁴⁴⁹. Acrescentos primitivos como a sala de jantar em taipa foram demolidos. As duas alas laterais que lhe dão o característico desenho em ‘U’, de onde a torre sobressai como elemento principal, foram prolongadas.



Fig. 26

Varanda de Inverno com meias-paredes em azulejo decorado com camélias estilizadas e pintura mural que vieram de Leça (Fot. de António Pedrosa).

Devido ao núcleo medieval já existente, provavelmente em ruínas, a casa mantém o carácter labiríntico até por ter sido adaptada e não construída de novo. No núcleo primitivo, mantém-se a cozinha velha em baixo junto à antiga albergaria, a livraria, o quarto no mesmo piso que seria na sua origem uma zona reservada aos homens da casa e o quarto da torre ligado ao mundo feminino. A torre reconstruída marca a intervenção de João Santiago que fez crescer a casa no sentido oposto dando-lhe a configuração em ‘U’. Os vários núcleos que marcam fases de construção distintas ligam-se, exteriormente, através de um pátio com taça barroca ao centro situado no interior deste ‘U’ arquitectónico, em cujos limites se inicia a horta e zona agrícola.

Havia no Paço uma albergaria, como era uso nas boas casas que costumavam ter um quarto para receber passantes, pobres e peregrinos, a quem era dado de comer e dormir para seguirem viagem. A albergaria conservada até ao século XIX, altura em que

⁴⁴⁷ Segundo descrição do actual dono do Paço, este morgado (que não era antepassado de ninguém da sua família) teve uma aventura com uma espanhola. O pai deu-lhe uma tarefa e enviou-o para o convento onde ele se fez padre. Tendo depois acabado por herdar o Paço, mandou erguer a capela no século XVIII.

⁴⁴⁸ Como a reedificação da Capela de Santo António, com retábulo barroco, cuja licença de construção, do arcebispo primaz D. Gaspar de Bragança, foi obtida em 1758.

⁴⁴⁹ Ver Arquivo Paço de S. Cipriano.

já não se justificava, acabou por ser encerrada pelo facto de um peregrino ter pegado fogo à cama de palha onde dormia. Ficava na zona mais antiga, junto à casa do caseiro a qual João Santiago desfez aproveitando a pedra. Hoje, sabemos que existiu porque deixou a porta como memória com a inscrição: «*Aqui é o lugar da porta do pardieiro da albergaria*». A zona mais antiga que comporta a albergaria, cozinha velha, livraria e torre está reservada ao turismo desde 1983. A partir da varanda com colunata, a casa mantém-se privada para a família que, por opção, a conserva sem electricidade à luz de cerca de 60 velas, como sempre aconteceu. Os elementos exóticos repetem-se tanto na arquitectura e decoração de interiores como nos jardins.



Fig. 27

Sala de jantar ao espírito da Renascença. Chaminé com cenas de caça encimadas por decoração Arte Nova. Peças em estanho e par de castiçais venezianos. Janelas revestidas com azulejos de Delft de figura avulsa com cenas de terra e mar (Fot. de António Pedrosa).

Tudo indica que a torre já existisse, embora em ruínas e ao nível do piso térreo. Ganhou, no entanto, um ar neo-medieval com gárgulas medievais, talvez por vontade de João Santiago – uma vez que o mesmo aconteceu na sua casa em Leça. De facto, acabando por adquirir o Paço ao irmão, nele procedeu a uma campanha de obras que muito se assemelham ao gosto da primeira casa mandada construir de raiz⁴⁵⁰. Dos ambientes, destacamos a sala de jantar Renascença com pé-direito elevado e aberturas que fazem lembrar uma catedral gótica. O espírito germânico é-lhe conferido pela alta chaminé de pedra com cenas de caça encimadas por decoração Arte Nova e cabeça de veado embalsamado. Decoram-na conjunto de peças em estanho e par de castiçais venezianos. As janelas e parte do rodapé apresentam azulejos de Delft de figura avulsa

⁴⁵⁰ A casa organiza-se em quatro andares como reflexo de um modo de habitar assente na clara separação entre áreas privadas e de representação: piso térreo, rés-do-chão sobrelevado, primeiro andar e quarto da torre. No piso térreo funcionam a cozinha e os serviços. O rés-do-chão sobrelevado, a que se acede por escadaria, é o piso da representação, onde a família recebe na galeria, *fumoir*, nos salões, sala de jantar e jardim de Inverno. O primeiro andar é o espaço privado e reservado à intimidade. Vd. MACHADO, Fátima (Coord.) – *Na Casa de Santiago Há Cem Anos Atrás*. Matosinhos: Museu Quinta de Santiago/ Centro de Arte de Matosinhos, Câmara Municipal de Matosinhos, 2000, p. 15.

que alternam na cor e nas cenas de terra e mar. O gradeamento das janelas, em ferro forjado, exhibe corações populares minhotos que entraram nas artes decorativas a partir de jóias do século XVIII. Cadeiras de espaldar alto e sem braços em couro lavrado. Samovar sobre mesa chinesa com lanterna marroquina. Esta sala apresenta algumas semelhanças estéticas com a sala de jantar, também de inspiração Renascença do Palacete Boaventura⁴⁵¹. Do lado oposto, à entrada do salão de visitas neo-barroco, encontramos lambrins altos de madeira trabalhada rematados por friso de azulejo hispano-árabe. Conjunto de mobiliário revivalista feito por encomenda contrastando com a tijoleira mudéjar do pavimento. A profusa utilização de madeiras – tanto no tecto em caixotão como nos altos rodapés, alternados com azulejos mudéjar e de figura avulsa de Delft –, e o mobiliário historicista⁴⁵², recordam a sala de jantar da Casa Lopes Martins, no Marquês (Porto), casa-mãe da mulher do arquitecto Marques da Silva, onde este viveu e dirigiu as obras de remodelação (1906-1909)⁴⁵³.



Fig. 28

Salão com paredes forradas a seda dourada, ao gosto do século XVIII. O rico tecido texturado distingue motivos fitomórficos *ton sur ton*. Rodapé alteado e estucado com pinturas de encaixe. Espelhos venezianos e canapés em talha dourada (Fot. de António Pedrosa).

O salão de visitas neo-barroco, com paredes forradas a seda dourada ao gosto do século XVIII, apresenta lustre veneziano em cristal de Murano (século XVI), cómodas semi-circulares floreadas de embutidos, mobília estofada a seda com figuras

⁴⁵¹ Vd. Apêndice Fotográfico, fotografias 170 e 180, pp. 246, 249.

⁴⁵² Vd. Apêndice Fotográfico, fotografia 180, p. 249.

⁴⁵³ Na casa-mãe do Marquês, de 1906 a 1909, Marques da Silva dirige obras de remodelação da sala de jantar, com profusa utilização de madeiras, alternando com as linhagens da parede. Executa também mobiliário num gosto historicista, com móvel embutido, com arco moldurado e dragões (modelado por Joaquim Gonçalves e executado por Francisco Marques) e aparador com cariátides executadas por Adolfo Marques. Vd. CARDOSO, António – *O Arquitecto José Marques da Silva e a Arquitectura no Norte do País na Primeira Metade do Século XX*. Porto: F.A.U.P. Publicações, 1992, pp. 590, 594.

mitológicas, *bibelots* de Sèvres e de Saxe⁴⁵⁴. O tecido texturado distingue motivos fitomórficos *ton sur ton*, repetindo-se nos reposteiros com cortinados de renda. Rodapé alteado e estucado com pinturas de encaixe. Sucedem-se os tremós, espelhos, placas de bronze cinzelado, porcelanas, cristais, pequenos sofás⁴⁵⁵. Os trabalhos em talha dourada multiplicam-se pelas sanefas, mobiliário e molduras criando uma atmosfera que remete a ambientes do Palácio de Versailles. Os espelhos venezianos dão amplitude ao espaço harmonizando-se com os canapés em talha dourada. Tecto em caixotão pintado com predomínio de ouro.

Constatamos que, tal como em Leça, o Paço de Guimarães recebeu num dos seus corpos pintura a ocre de tonalidade semelhante à que se vê nas fachadas da casa-museu traçada por Bigaglia. O jogo de volumes que lhe é característico resultando numa composição imponente e equilibrada é, também, reconhecido nestes ambientes vimaranenses – nomeadamente, nos diferentes desenhos de cada um dos vãos, minúcia de acabamentos, frisos de azulejos, colunelos ornamentais embebidos nos ângulos das paredes, fino recorte dos granitos⁴⁵⁶. Aparentemente, parece-nos um edifício de pé-direito baixo e alongado – o que não acontece nos interiores, especialmente na parte primitiva onde se instalaram a Cozinha Velha, os quartos e a livraria na zona da torre, bem como a sala de jantar. Os ambientes concebidos em finais do século XIX e inícios do século XX foram rebaixados para maior conforto e intimidade procurados na época romântica. Assim constatamos, ao percorrer a casa, que a altura e dimensão dos ambientes variam inesperadamente de uns para os outros de forma a transmitir a sensação de labirinto – o que torna as áreas por vezes claustrofóbicas e, outras, evasivas como que elevadas aos céus ao estilo gótico. Estes sentires fazem parte da surpresa relacionada com os ambientes construídos, desde a Idade Média, à mercê das posses e necessidades.

⁴⁵⁴ Vd. *ILLUSTRAÇÃO Portuguesa*, [20 Nov. 1905], pp. 870-871. Apud. MACHADO, Fátima (Coord.) – *Na Casa de Santiago Há Cem Anos Atrás*. Matosinhos: Museu Quinta de Santiago/ Centro de Arte de Matosinhos, Câmara Municipal de Matosinhos, 2000, pp. 22-23.

⁴⁵⁵ Vd. *ILLUSTRAÇÃO Portuguesa*, [20 Nov. 1905], pp. 870-871. Apud. MACHADO, Fátima (Coord.) – *Na Casa de Santiago Há Cem Anos Atrás*. Matosinhos: Museu Quinta de Santiago/ Centro de Arte de Matosinhos, Câmara Municipal de Matosinhos, 2000, pp. 22-23.

⁴⁵⁶ Vd. LIMA, Alexandra Cerveira Pinto; GOMES, Paulo Dordio – *A Casa de Santiago em Vila Franca – Leça da Palmeira no Final do Século XIX*. Câmara Municipal de Matosinhos/ Edições Afrontamento: 1996, pp. 30-31

**Fig. 29**

Quarto da torre com cama de ferro coberta por colcha de croché e dossel armado com seda franzida. Distinguem-se o travejamento de madeira à vista no tecto e paredes com gravações pintadas, em forma de coração cortado, cujo molde e exemplo vieram de Leça (Col. Revista Casas de Portugal).

Salientamos ainda o quarto da torre com cama coberta por colcha de croché e dossel armado de seda branca franzida com folhos. Travejamento de madeira à vista no tecto e paredes com gravações pintadas, em forma de coração cortado, com molde e exemplo de Leça. Nele, existem vários recantos de estar como o da mesa e par de cadeiras Império, pintadas, provenientes da casa em Leça. Na varanda da frente, as janelas eram de guilhotina. A parede inchou e foi tudo demolido para esta se poder endireitar. Dentro dela, escondiam-se colunas que se puseram à vista⁴⁵⁷. Contudo, a varanda foi fechada tendo sido aberto um escritório no local do alpendre (posterior à parte mais antiga do século XVII). A sala de jantar, situada junto à torre, no coração da casa, tem ligação directa com esta zona. O acesso pode ser feito, também, pelo pátio das traseiras. O seu estilo cosmopolita e eclético leva João Santiago a misturar o Ocidente e o Oriente indo buscar inspiração a decorações de palácios como o Alhanbra em Granada e a catedrais góticas germânicas como a de Colónia.

No edifício notamos várias intervenções estilísticas de tempo. Junto a ele, desenvolve-se um labirinto de buxo povoado por camélias e azáleas embora as gardénias brancas não passem despercebidas. Nas suas entranhas, a casa de fresco com três janelas manuelinas ganha o nome sugestivo de Casa de Manteiga⁴⁵⁸. Nela se serviam bucólicas bebidas exóticas em voga na época romântica como chás, cafés e chocolate. A taça em pedra de inícios do século XVIII (c. 1700), com bica em forma de

⁴⁵⁷ Por isso, deduzimos que a varanda primitiva seria aberta tipo alpendre onde se guardavam, por baixo, o milho e outros cereais para secar.

⁴⁵⁸ A Casa de Manteiga apresenta três janelas manuelinas que já existiam no Paço. A ideia de fazer com elas uma casa de chá foi de João Santiago que avançou o que muitos não conseguiram andando ao invés do tempo porque, na época, construía tudo de novo – o que João Santiago nunca fez. Procurou manter sempre o que existia e recuperou a casa, como as recuperam os arquitectos contemporâneos recorrendo à(s) época(s) de origem e volvidos mais de cem anos.

leão, fica junto à casa de fresco com janelas manuelinas que já estariam no Paço⁴⁵⁹ tendo sido transportadas para o recanto do jardim nas traseiras da capela setecentista. O lago-espelho de água de Santo António afronta a torre do século XVI ao fundo. É valorizado em desfavor do grande chafariz colocando este exemplo como um caso à parte que reflecte inter-influências culturais entre o Norte e o Sul.

Se o desenho dos dois terraços de topiária é caracteristicamente do século XVIII, o buxo encimado por grandes bolas e pirâmides sugere a estética do século XVII⁴⁶⁰. As suas japoneiras centenárias e invulgarmente podadas misturam uma imensidade de cores, espécies e aromas ao gosto exótico de Oitocentos⁴⁶¹. Os entendidos dizem que a sebe revela que quem a mandou construir, teve a preocupação de não procurar camélias selvagens⁴⁶²: para além do seu comprimento, de ser talhada em topiária, da espessura, da idade e da altura. Concluímos que o jardim de S. Cipriano é merecedor de uma investigação científica isolada estando já aberto a visitas guiadas. Foi, provavelmente, construído com o tempo adaptando-se a diferentes modas pelo que nos é difícil determinar como seria primitivamente. Chegou a apresentar dois níveis, numa altura em que existia já a fonte de Santo António com espelho de água (c. 1800)⁴⁶³.

Por tradição familiar foi João Santiago que idealizou e mandou fazer o jardim neo-barroco (c. 1860) que era de moda em meados do século XIX. Isto, apesar de haver um certo desinteresse na época romântica pela arte da topiária monumental que gozou sempre de grande prestígio em Inglaterra⁴⁶⁴. A família conserva fotografias do mesmo cravejado de palmeiras no meio do buxo – as quais foram mandadas cortar, recentemente, por João Sottomayor. O jardim de buxo da Quinta de Pindela mantém-se pontuado por espécies arbóreas – nomeadamente, japoneiras. Parte do arvoredo denso e exótico, característico do gosto de Oitocentos, já deveria existir tendo sido conservado por João Santiago.

⁴⁵⁹ Trata-se de um exemplo raro no Norte de Portugal, mais ainda por se encontrar no interior onde as obras manuelinas não se fizeram sentir tão intensamente como junto à zona costeira.

⁴⁶⁰ Vd. CARITA, Hélder; CARDOSO, Homem – *Tratado da Grandeza dos Jardins em Portugal*. Venda Nova: Bertrand Editora, 1998, pp. 108-109.

⁴⁶¹ A camélia tem uma simbologia muito forte na história do Japão e começa a entrar nas nossas simbologias através da loiça da China e faiança. Depois, entra para a porcelana romântica, para a arte de trabalhar o couro, para a tapeçaria e para os azulejos com alguns exemplos visíveis na fachada e varanda de Inverno do Paço de S. Cipriano.

⁴⁶² Não só as suas híbridas e eruditas camélias causam espanto. Os diospiros fazem parar aqueles que os conheceram de perto no Japão mesmo sendo comuns no Norte de Portugal.

⁴⁶³ Vd. Apêndice Fotográfico, fotograf. 181, p. 250.

⁴⁶⁴ Vd. STOOP, Anne de – *Palácios e Casas Senhoriais do Minho*. Porto: Editora Civilização, 1993, p. 190.

Comparamo-lo ao jardim da Casa do Campo em Molares (Celorico de Basto) criado a partir de meados do século XVIII pelo reconstrutor da casa Torcato Álvares de Carvalho ou pelo seu sucessor⁴⁶⁵. No século XIX, os jardins da Casa do Campo foram aumentados e transformados, provavelmente sob o impulso do activo proprietário na época, António Maria Meireles (1800-1874). Estas esculturas vegetais adaptam-se à região minhota constituindo espaços autónomos abertos para o exterior em sintonia com a paisagem – ao contrário do que acontece no Sul⁴⁶⁶. Neste último jardim, há uma plataforma à imagem da antiga existente no Paço de S. Cipriano que formava dois níveis. As árvores talhadas nas proximidades da casa são mais volumosas do que as que circundam as outras árvores que crescem livremente no parque.

Na Casa do Campo, existem buxos com camélias eruditas como a cor-de-rosa, singela, cuja árvore tem cerca de 250 anos⁴⁶⁷. Esta planta vinda directamente do Japão, em finais do século XVI, aclimatou-se e irradiou-se no Norte de Portugal. Nos arredores de Molares, a tradição atribui a implantação das primeiras japoneiras a Fernão Carvalho da Cunha Coutinho que as importou do Oriente⁴⁶⁸. Quanto às primeiras plantadas na Europa, estão na actual Quinta dos Condes de Campo Belo (Vila Nova de Gaia). Chamavam-lhes japoneiras ou roseiras-do-Japão, sendo o nome de camélia originário do estrangeiro no século passado⁴⁶⁹. As cameleiras, mais antigas e raríssimas, encontradas na Quinta dos Condes de Campo Belo, vieram da China (Roseiras-da-China). Por isso, se chamam a estas flores rosas da China. As camélias eruditas de S. Cipriano merecem, também, o olhar de especialistas.

O sobrinho-bisneto, João Maria, herdou o Paço da tia-bisavó, D. Maria Carolina, pois seu pai, Dinis Santiago de Sottomayor, tinha oito filhos e a viúva de João Santiago saltou uma geração para evitar partilhas. Depois de se formar em Engenharia Electrotécnica, casou com D. Maria Teresa Moraes Pimentel Seara Cardoso e vieram

⁴⁶⁵ Vd. STOOP, Anne de – *Palácios e Casas Senhoriais do Minho*. Porto: Editora Civilização, 1993, p. 189.

⁴⁶⁶ Vd. STOOP, Anne de – *Palácios e Casas Senhoriais do Minho*. Porto: Editora Civilização, 1993, p. 190.

⁴⁶⁷ Informações fornecidas pelo especialista de jardins, Eng. Ilídio Alves de Araújo, que escreveu um artigo, «Jardins de Basto», a respeito destas «esculturas verdes». Vd. Guia de Portugal, op. Cit.

⁴⁶⁸ Ver a Casa da Cruz de Cima, Gagos, Celorico de Basto. Apud STOOP, Anne de – *Palácios e Casas Senhoriais do Minho*. Porto: Editora Civilização, 1993, p. 190.

⁴⁶⁹ Vd. STOOP, Anne de – *Palácios e Casas Senhoriais do Minho*. Porto: Editora Civilização, 1993, p. 190.

viver para o Paço⁴⁷⁰. Entretanto, ajudam-nos os quatro filhos que foram criados nesta ambiência romântica: Ana Isabel, João Dinis, Teresa e Luís. Todos eles sentem uma nostalgia pelo passado e consciencialização em salvarem aquilo que herdaram.

III.5. Casa de Sezim, em Guimarães: papel de Roquemont

A Casa de Sezim (ou Cezins), na Nespereira, Guimarães, está delimitada a norte por muro de vedação com portão encimado por pedra de armas⁴⁷¹ que integra a capela neoclássica. O acesso ao portal principal faz-se por avenida larga ladeada de carvalhos e castanheiros da Índia. Trata-se de um edifício de planta em ‘U’ composto por três corpos fechados com duas torres de influência oriental nos ângulos de ligação à ala central invulgarmente mais baixa do que as laterais.

A Norte o muro da fachada principal integra um portão armoriado. As massas estão dispostas horizontalmente com coberturas diferenciadas em telhados de duas e quatro águas. O embasamento proeminente é construído em granito aparente. O muro que precede a casa, encobrindo-a parcialmente, possui vãos gradeados encimados por cornija e urna, ladeando o portal da entrada, em cantaria, de verga em abatido encimado por cornija e brasão oval fortemente decorado. A partir do muro estrutura-se a casa, de linhas alongadas e composição simétrica. Possui três corpos: alas laterais de dois pisos com torreões quadrangulares nos extremos com ligação à ala central, mais baixa e de um só piso. A ala central abre-se ao pátio por pequenos vãos rectangulares, quase junto ao solo e janelas de moldura simples. O seu remate exterior, no alinhamento do muro que fecha a casa, é simétrico tendo dois corpos separados por pilastras: o primeiro com porta de verga recta encimada por óculo oval e frontão de lanços e o segundo com vão recto encimado por óculo redondo e remate em pano de cantaria com sineira ao centro.

A fachada posterior, orientada a Sul, possui no primeiro piso zonas de serviço cobertas de hera e o segundo percorrido a todo o comprimento por grande varanda com delgadas colunas e grade de ferro de influência colonial. Sobre esta fachada, impõem-se volumetricamente os torreões. As fachadas Oeste e Este são ritmadas por janelas ao nível do piso nobre. O interior da casa é composto por série de salas que se desenvolvem longitudinalmente, decoradas com papéis pintados que apresentam cenas

⁴⁷⁰ Eram 80 hectares de terreno com cinco caseiros e duas propriedades anexas com outros dois caseiros. Com o tempo e as dificuldades da nossa agricultura, foram tomando dos terrenos sempre modernizando a agricultura e fazendo obras de conservação da casa sem a descaracterizar.

⁴⁷¹ Vd. Apêndice Fotográfico, fotog. 182, p. 250.

panorâmicas⁴⁷² – os quais representam o grande fascínio das artes decorativas do século XIX. Desde a pensão Vauquer à sala de jantar dos Goncourt, aos castelos da Suécia e França, Madrid, Lisboa, Estados Unidos da América, não houve quem não revestisse os seus ambientes com esta arte mural nova em finais do século XVIII⁴⁷³.



Fig. 30

Recanto de estar delimitado por tapete persa. Retrato a óleo de D. Antónia Genoveva com toucado de flores e leque –, casada com José de Freitas do Amaral, senhor de Sezim, inícios do século XIX (Fot. de António Pedrosa).

Embora formada por planta em ‘U’, contraria a disposição de acesso a partir de escadaria central optando pela solução de duas escadarias colocadas nos extremos definidos pelos torreões. Possui acoplado, a Norte, um edifício de dois pisos mais antigo, sobre embasamento, cujo primeiro piso apresenta elementos quinhentistas.

A capela, com retábulo de talha neoclássica, foi redecorada em inícios do século XIX por José de Freitas do Amaral que, aos 45 anos, ainda solteiro, pedia dinheiro a juros «*para negócio e utilidade de sua casa e conservação della e para se não desfazer de seus bens e de parte delles*»⁴⁷⁴ – o que se encontra registado nos livros de notas do arquivo da família. O casamento com D. Antónia Genoveva da Silva Souto e Freitas – cujo retrato a óleo com toucado de flores e leque se encontra numa das salas de Sezim –,

⁴⁷² Vd. Apêndice Fotográfico, fotograf. 183, p. 250.

⁴⁷³ Vd. NOUVEL-KAMMERER, Odile – *Papiers Peints Panoramiques, 1790-1865*. Paris: Musée des Arts Décoratif de Paris, Flammarion, 1990, p. 14.

⁴⁷⁴ Vd. MORAES, Maria Adelaide Pereira de – *Velhas Casas de Guimarães*. Porto: Centro de Estudos de Genealogia, Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto, 2001, Vol. 2, p. 777.

veio mudar esta situação. O retrato de José de Freitas do Amaral figura também nesta sala⁴⁷⁵ vestindo casaca de seda verde, colete branco, *jabot* de rendas⁴⁷⁶.



Fig. 31

Sala com papel de parede ilustrativo do Industão.

Sofá e maple em veludo rematado com franjas. Tecto em caixotão com cantos reforçados em leque (Fot. de António Pedrosa).

As grandes obras de renovação em Sezim começaram em 1793, graças a trinta mil cruzados de dote e às legítimas⁴⁷⁷ de D. Antónia Genoveva. Em 1803, José de Freitas do Amaral, Fidalgo da Casa Real, viúvo de D. Antónia Genoveva⁴⁷⁸, senhor e administrador do Morgadio de Sezim, «*para melhor conservação e esplendor e decoro de sua casa*», une ao mesmo vínculo «*vários morgados insignificantes e outros mais bens*». Pedindo ajuda ao cunhado, o capitão João Luís de Silva Souto e Freitas, dedicou-se à descrição minuciosa dos móveis, lustres, terras, lenços de cambraia, placas de vidro cristal, jóias, peças de linho, pertenças da mulher⁴⁷⁹.

⁴⁷⁵ Possivelmente, foram ambos pintados na época do seu casamento.

⁴⁷⁶ Vd. MORAES, Maria Adelaide Pereira de – *Velhas Casas de Guimarães*. Porto: Centro de Estudos de Genealogia, Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto, 2001, Vol. 2, p. 777.

⁴⁷⁷ Ob. 5 Olv^a Arq. Mun. A. Pimenta. Enterrou-se na capela de S. Brás. Vd. MORAES, Maria Adelaide Pereira de – *Velhas Casas de Guimarães*. Porto: Centro de Estudos de Genealogia, Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto, 2001, Vol. 2, p. 780.

⁴⁷⁸ «(...) *biubo de Dona Antónia Genoveva da Silva Souto e Freitas*», Senhor e administrador do Morgadio de Sezim, une ao mesmo vínculo São Brás, Casa Nova e Mondim da Beira. Vd. MORAES, Maria Adelaide Pereira de – *Velhas Casas de Guimarães*. Porto: Centro de Estudos de Genealogia, Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto, 2001, vol. 2, pp. 780-828.

⁴⁷⁹ Inventário por óbito de D. Antónia Genoveva da Silva Souto e Freitas, Arq. Part. da Casa de Sezim. Vd. MORAES, Maria Adelaide Pereira de – *Velhas Casas de Guimarães*. Porto: Centro de Estudos de Genealogia, Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto, 2001, Vol. 2, pp. 780-781.

Tais trabalhos foram continuados por seu filho, Manuel de Freitas do Amaral⁴⁸⁰ após a morte do pai (dez anos depois da morte da mãe) que deixou os filhos na «manda» dos tios maternos, irmãos de sua mulher⁴⁸¹. Encontramo-lo em 1831, a tratar do dote e preparativos do casamento da irmã D. Ana Margarida⁴⁸² que, juntamente com o marido⁴⁸³, continuarão com a Casa⁴⁸⁴ já que Manuel de Freitas do Amaral faleceu solteiro, em plena época romântica (1856), tendo sido sepultado na Colegiada⁴⁸⁵. O seu quarto, antiga capela, mantém-se intacto com cama armoriada de Freitas e Amaral⁴⁸⁶, em pau-preto, com dossel e tremidos, estilo indo-português⁴⁸⁷. Foi um dos derrotados de Évora Monte, no tempo das guerras liberais, tendo sido resgatado pelo cunhado liberal no campo de batalha⁴⁸⁸.

⁴⁸⁰ «(...) a julgar pelo seu bonito roupão de seda, ainda hoje existente em Sezim, foi alto, muito alto e magro. Tinha olhos esverdeados, sonhadores e um nada repuxados, as mãos finas, delicadas. E um ar romântico, triste, no seu fato negro, camisa de folhos». Vd. MORAES, Maria Adelaide Pereira de – *Velhas Casas de Guimarães*. Porto: Centro de Estudos de Geneologia, Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto, 2001, Vol. 2, pp. 780-828.

⁴⁸¹ Vd. MORAES, Maria Adelaide Pereira de – *Velhas Casas de Guimarães*. Porto: Centro de Estudos de Geneologia, Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto, 2001, Vol. 2, pp. 784-785.

⁴⁸² Leva ela as «legítimas de seus Pais e Avós e delas faz pura e irrevogável doação a seu futuro marido», desistindo de qualquer herança no caso de enviuar. Guarda ele, seu noivo e primo, João de Mello Pereira de Sampayo, Senhor das Casas de Pombeiro e Sabadão, Moço-Fidalgo com exercício, Cavaleiro de Cristo, despachado Corregedor para Valença «os seus bens vinculados, de prazo, livres, moveis, semi-moventes, direitos e acções». Vd. MORAES, Maria Adelaide Pereira de – *Velhas Casas de Guimarães*. Porto: Centro de Estudos de Geneologia, Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto, 2001, Vol. 2, pp. 780-828.

⁴⁸³ «Dotes para casamento do III.mo João de Melo Pereira de Sampaio, Moço Fidalgo com exercício no Paço, Cavalr.º Prof.º na Ordem de Christo com a Ex.ma D. Ana Margarida de Freitas do Amaral e Mello, naturaes desta v.ª», a 5-2-1831, L.º de notas do Tab. Nicolau Teixeira de Abreu (19-4-55), Arq. Mun. A. Pimenta. Trataram do dote em casa do noivo, na Rua de Santa Maria; o irmão da noiva «rezidente em Sezim», também esteve presente. Vd. MORAES, Maria Adelaide Pereira de – *Velhas Casas de Guimarães*. Porto: Centro de Estudos de Geneologia, Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto, 2001, Vol. 2, pp. 780-828.

⁴⁸⁴ Foi despachado por carta régia de 2-12-1830. Tomou posse a 22-6-1831. Vd. FARIA, João Lopes de – *Velharias Vimaranenses*. Gil Vicente, Vol. VII, Nº 5 e 6. Apud. MORAES, Maria Adelaide Pereira de – *Velhas Casas de Guimarães*. Porto: Centro de Estudos de Geneologia, Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto, 2001, Vol. 2, pp. 780-828.

⁴⁸⁵ Revista citada na nota 463, Vol. IX, nº 5-6, 2ª série. Vd. MORAES, Maria Adelaide Pereira de – *Velhas Casas de Guimarães*. Porto: Centro de Estudos de Geneologia, Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto, 2001, Vol. 2, p. 799.

⁴⁸⁶ Vd. MORAES, Maria Adelaide Pereira de – *Velhas Casas de Guimarães*. Porto: Centro de Estudos de Geneologia, Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto, 2001, Vol. 2, p. 785.

⁴⁸⁷ Vd. GUIMARÃES, Alfredo – *Mobiliário Artístico Português*. Vol. 2, Fig. 32; e revista *Le Fígaro*, nº 186, [8-14 Jul. de 1983]. Vd. MORAES, Maria Adelaide Pereira de – *Velhas Casas de Guimarães*. Porto: Centro de Estudos de Geneologia, Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto, 2001, Vol. 2, p. 785.

⁴⁸⁸ Manuel Freitas do Amaral e Mello, tio trisavô do actual proprietário, o Embaixador Pinto de Mesquita, por não ter descendência, deixou a Casa de Sezim a um sobrinho. Os descendentes descrevem-no como um senhor de bom gosto e cuidadoso com a imagem – tal como podemos apreciar na pintura que se mantém na posse da família. Era muito provavelmente amigo de Auguste Roquemont (1804-1852), filho natural do Príncipe Auguste de Hesse, nascido em Génova, que veio para Portugal no final dos anos 20 do século XIX tendo vivido em Paris e Alemanha. Vd. BRANDÃO, Júlio – *O Pintor Roquemont*.

Embora a precisarem de restauro, destacam-se nos salões desta casa papéis de parede historicistas encomendados por Manuel de Freitas do Amaral a seu amigo suíço Auguste Roquemont⁴⁸⁹ que viveu em Guimarães entre 1820-1830, 1832-1839 e em 1845⁴⁹⁰. «*Roquemont pelas suas qualidades de artista e de homem de sociedade, foi o pintor preferido por gente de distinção. (...) Da sua fama de retratista exímio (...). A todos agradava porque a cada um sabia surpreender (...). Muitas pessoas de gosto a desejavam, como uma aquisição valiosa e particularmente grata ao espírito*»⁴⁹¹. A sua qualidade pictórica é de tal ordem que os salões podiam viver sem mobiliário embora se encontrem pontuados de recantos propícios ao lazer com pequenos móveis já muito intervencionados a nível de tecidos, ao longo do século XX e inícios do XXI.

Estes papéis panorâmicos de extrema qualidade pictórica e importância histórica relembram cenas exóticas do Indústão, Novo Mundo⁴⁹², visões de Dom Quixote de la Mancha, as grandes batalhas napoleónicas como Austerlitz⁴⁹³ e a história bíblica de José do Egipto – temas escolhidos pelo referido dono da casa, Manuel de Freitas do Amaral. Foram pintados em França por Mongin, Deltil e outros artistas, nas oficinas de Zuber e também nas de Desfossé e Karth⁴⁹⁴. A família faz referência a uma carta escrita pelo punho de Manuel de Freitas do Amaral em que este agradece os papéis chegados de

Porto: 1929; VITORINO, Pedro – *O Pintor Augusto Roquemont*. Porto: 1929; COUTINHO, Xavier – *O Pintor Augusto Roquemont no Porto*. Porto: Sep. Boletim Cultural, Câmara Municipal do Porto, 1963. Apud. ALVES, Armando; CASTRO, Laura (Coord.) – *Obras de Arte Livro-Inventário*. Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos, 1995, p. 102.

⁴⁸⁹ Como filho ilegítimo do príncipe alemão, aventureiro, que veio servir D. Miguel, tornou-se figura considerada e muito querida em Portugal tendo sido «adoptado» no Norte do País onde interveio em muitas casas não apenas como pintor mas como arquitecto pois, na altura, o trabalho artístico era geral e alargado às suas várias componentes. Parecia ser igualmente importante, na época, pertencer à Realeza e Aristocracia pelo que muitas famílias burguesas diziam-se aparentadas com outras fidalgas para ascenderem, socialmente, e serem melhor aceites com vista ao florescimento de seus negócios.

⁴⁹⁰ Vd. MORAES, Maria Adelaide Pereira de – *Velhas Casas de Guimarães*. Porto: Centro de Estudos de Genealogia, Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto, 2001, Vol. 2, pp. 780-781, 785.

⁴⁹¹ Vd. VITORINO, Pedro – *Museus, Galerias e Coleções*. Guimarães: Revista de Guimarães, Sociedade Martins Sarmiento, Typographia Minerva Vimaranesense, N° 3-4 [Jul.-Dez., 1928], Vol. XXXVIII, p. 109.

⁴⁹² *O Novo Mundo* ou *Vistas da América do Norte* – obra também conhecida com o título *Estados Unidos da América*. Trata-se de uma manufactura Zuber, Rixheim, n° 2961-2992, desenhada por Jean-Julien Deltil, 1833-34. Edição original: 1ª proposição de Deltil à manufactura a Maio de 1833; gravura de Agosto de 1833 a Maio de 1834; 1ª edição a 1834. Reedição até 1880 e depois de 1923 até aos dias de hoje: vd. NOUVEL-KAMMERER, Odile – *Papiers Peints Panoramiques, 1790-1865*. Paris: Musée des Arts Décoratif de Paris, Flammarion, 1990, pp. 15, 88, 310-311.

⁴⁹³ *Batalha d'Austerlitz*, manufactura desconhecida, também na Casa de Sezim, c. 1829-1830, inspirada na pintura a óleo de François Gérard (1805) apresentada no Salão de 1810 e que se encontra, actualmente, no Musée National du Château de Versailles: vd. NOUVEL-KAMMERER, Odile – *Papiers Peints Panoramiques, 1790-1865*. Paris: Musée des Arts Décoratif de Paris, Flammarion, 1990, p. 151.

⁴⁹⁴ Vd. *Le Fígaro*, n° 186, [8-14 Jul. de 1983]. Apud. MORAES, Maria Adelaide Pereira de – *Velhas Casas de Guimarães*. Porto: Centro de Estudos de Genealogia, Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto, 2001, Vol. 2, p. 796.

Paris, indiciando que a encomenda terá sido feita através de Roquemont. No mesmo documento que dispersou do arquivo, encontra-se uma referência ao desenho do portão em ferro forjado, ao estilo Adam, também atribuído a Auguste Roquemont⁴⁹⁵. Contudo, a historiadora vimarense Maria Adelaide Pereira de Moraes queixa-se de não ter encontrado rasto de carpinteiros, pedreiros, caiadores em recibos ou escritos que pudessem recordar os seus nomes⁴⁹⁶.

Nesta casa classificada como Imóvel de Interesse Público pelo I.P.P.A.R.⁴⁹⁷, D. Quixote figura na primeira sala em papel pintado à mão enquanto que nas restantes salas os papéis já foram impressos, em Paris, ainda que acabados à mão. Há também um quarto de passagem revestido a papel ilustrativo da guerra de independência da Grécia (1825). O pintor instalava-se aqui, como noutras casas do Norte onde trabalhava e inspirava com as suas ideias.



Fig. 32

Sala intermédia decorada com papel de parede vindo de Paris com cenas exóticas de José do Egípto. Rodapé pintado com reservas de paisagem. Cortinados de renda apanhados por embraces que fazem conjunto com sanefa em talha dourada (Fot. de António Pedrosa).

Aproveitamos para acrescentar que os quadros de paisagem que Tomás da Anunciação ia pintar ao ar livre, contra os bons costumes académicos, serviram de

⁴⁹⁵ O Embaixador Pinto de Mesquita ficou de nos enviar fotocópia da carta (ou recibo) que descreve ao pormenor, mas nunca foi encontrado por outros historiadores no Arquivo de Sezim. Talvez entre os papéis do pintor se venha a encontrar algo que dê corpo a esta hipótese de serem de Roquemont os riscos para as obras de Sezim. Para já é apenas uma vaga suposição: vd. VITORINO, Pedro – *O Pintor Augusto Roquemont*. Guimarães: Revista de Guimarães, Sociedade Martins Sarmento, Typographia Minerva Vimaranesense, p. 68. Vd. MORAES, Maria Adelaide Pereira de – *Velhas Casas de Guimarães*. Porto: Centro de Estudos de Genealogia, Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto, 2001, Vol. 2, p. 795.

⁴⁹⁶ Vd. MORAES, Maria Adelaide Pereira de – *Velhas Casas de Guimarães*. Porto: Centro de Estudos de Genealogia, Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto, 2001, Vol. 2, pp. 795-796.

⁴⁹⁷ Portaria n.º 443, DR - II série, n.º 49, 09-03-2006.

exemplo aos «*quadrinhos*» vistos no Salão de 1843, deste pintor apátrida que se instalou no Porto onde viveu de pintar bons retratos de teor clássico, aceite por uma fidalguia tradicionalista (e, mais tarde, pela burguesia local) por ser filho bastardo do príncipe alemão, aventureiro, que veio servir D. Miguel⁴⁹⁸. Os salões narrativos de Sezim muito lhe devem e, provavelmente, algo reservam deste culto por Anunciação⁴⁹⁹.



Fig. 33

Na sala ilustrativa do *Novo Mundo*, retratos dos duques de Ossorio (pai e filho), primeiros em Portugal (Fot. de António Pedrosa).

A casa pintada de cor-de-rosa cresceu em ‘U’ a partir do núcleo principal com varanda tendo sido depois fechada em quadrado – já na segunda metade do século XIX – com portão armoriado, em ferro forjado, estilo Adam. O desenho do flamejante portão e o risco da fachada da nova capela, equilibrada com outra construção igual a enquadrar o pátio, devem-se porventura a Roquemont⁵⁰⁰. Chamam-lhe capela nova, a de Nossa Senhora da Assunção da Casa de Sezim, por ter sido mandada fazer em substituição da antiga por encomenda de Manuel de Freitas do Amaral. Foi benzida por autorização em Novembro de 1841 e, um mês depois, foi-lhe concedido o privilégio de conservar para sempre no seu sacrário o Santíssimo Sacramento⁵⁰¹. Os proprietários, António Pinto de Mesquita de Mello Mexia e Vasconcellos, Embaixador de Portugal na Noruega, Turquia e Polónia, e sua mulher, D. Maria Francisca Faria de Melo Archer, mudaram-se para Sezim aquando da reforma após 36 anos de serviço diplomático. Resolveram

498 Auguste Roquemont (1804-1852) tinha na época 40 anos e, como segunda vocação, compunha pequenas cenas de costumes pitorescos de aldeia, procissões, fontes e teatros de robertos – uma pintura de «género» que um ou outro estrangeiro, no princípio do século, teria praticado e que ganhou na época um significado mais nacionalista. Era a terra portuguesa, na sua naturalidade, que Almeida Garrett começou a narrar, em 1843, nas *Viagens na Minha Terra*. Ao escritor, ficaram devidos os maiores elogios a este pintor considerado simbolicamente português.

499 Vd. FRANÇA, José-Augusto – *História da Arte em Portugal. O Pombalino e o Romantismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2004, p. 93.

⁵⁰⁰ Vd. MORAES, Maria Adelaide Pereira de – *Velhas Casas de Guimarães*. Porto: Centro de Estudos de Geneologia, Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto, 2001, Vol. 2, p. 795.

⁵⁰¹ Vd. MORAES, Maria Adelaide Pereira de – *Velhas Casas de Guimarães*. Porto: Centro de Estudos de Geneologia, Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto, 2001, Vol. 2, p. 796.

modernizar e rentabilizar a propriedade, vocacionando-a para o Turismo de Habitação⁵⁰².

Existe um núcleo medieval de c. 1376 – data a partir da qual a casa se encontra nas mãos da família. Este núcleo mantém-se à parte de tudo, ligado à cozinha velha construída fora de casa por causa dos fogos – como era costume primitivamente. Com a adaptação da casa ao turismo, o núcleo nobre foi ligado à antiga cozinha através de uma ponte fechada transformando-a assim em zona de estar. O fogão a carvão onde cozinhavam foi levado da antiga cozinha, mal se transformou em sala de estar por ser o espaço mais aconchegado e quente da casa. A fonte renascentista, datada de cerca de 1500, onde lavavam a loiça, ainda se mantém no mesmo lugar. O corpo ligado a esta «nova» zona de estar íntima, data do século XVII, e as duas alas sociais de finais do século XVIII e inícios do XIX. A sala de jantar separa uma zona da outra situando-se na ala datável do século XVII que as intercepta. Os altos lambris servem de prateleira a colecções de porcelana romântica e cristais. Apesar dos tecidos terem sido alterados recentemente, a decoração mantém a sobriedade inglesa. O papel de parede na sala de jantar e hall de entrada principal que se segue – bem diferente do panorâmico aplicado nas restantes salas –, remete para padrões criados por William Morris (1834-1896) ligado ao movimento inglês Arts & Crafts na 2ª metade do século XIX⁵⁰³.



Fig. 34

Sala de jantar com altos lambris que servem de prateleira a porcelana romântica e vidros. O gosto flamengo é atenuado por móveis pintados de várias épocas (Fot. da autora).

A parte central da casa constituída pela sequência de salões remonta ao século XVIII. Apesar da remodelação romântica, a sua arquitectura foi respeitada mantendo-se

⁵⁰² Quando se reformou, o Embaixador resolveu viver em Sezim na casa que estava a precisar de obras por se encontrar desabitada há dezenas de anos. Isto, após uma vida inteira fora de Portugal onde os filhos foram nascendo em locais geograficamente dispersos, conforme as suas posições diplomáticas: a mais velha, Rosa Maria, nasceu em Lisboa; Simeão em Washington sendo hoje Cônsul Geral em Zurique; António Pedro, em Lisboa; e José Paulo, em Copacabana.

⁵⁰³ Vd. MILLER, Judith – *Antiques Price Guide 2005*. Londres: Dorling Kindersley Book, 2004, p. 671.

sem corredores contrariamente ao que aconteceu noutras casas. Comparamos esta intervenção em que se respeitou a alma do passado com a realizada na já referida Casa de Pindela onde, em finais do século XIX, os corredores passaram a serpentear os interiores dando-lhes um aspecto labiríntico e roubando área aos salões nobres. As duas alas alongadas que desenham o ‘U’ no terreno foram construídas em finais do século XVIII e inícios do século XIX: a primeira, à direita quem entra no espaço reservado intramuros com portão armoriado; a segunda, construída logo depois, com capela datável de 1800. A decoração da casa mantém-se fiel ao século XIX – altura em que sofreu a última remodelação –, com recantos reservados por pequenos móveis aliados ao conforto.

A imensa varanda que acompanha as salas, por fora, vira-se ao jardim de aromas e buxo⁵⁰⁴. Chegou a ser frontispício principal até à criação do pátio fechado com portão. Esta varanda observa do alto o tanque e jardim de buxo pontuado com espécies arbóreas e mata ao fundo da propriedade. É neste núcleo que se sucedem as salas revestidas a papel de parede pintado por Roquemont. O quarto de Manuel de Freitas do Amaral, no final das mesmas, mantém-se intacto⁵⁰⁵. Existe ainda a antecâmara que serve de passagem do pátio em ‘U’ para a varanda e salões.

Na capela da casa, onde reina o Santíssimo, celebra-se missa todos os meses bem como nas vésperas de Natal. Trata-se de um belo exemplar neoclássico, totalmente refeito e recuperado recentemente. As pinturas mais antigas, provavelmente dos séculos XVII-XVIII, começaram a surgir por debaixo da sua decoração de finais do século XVIII que nos chegou⁵⁰⁶. Trata-se de uma das raras capelas particulares públicas, instalada dentro de casa nobre⁵⁰⁷. Por isso abrir as portas da capela é, desde sempre, obrigatório como sinal da nobreza de espírito que caracteriza os fidalgos de outrora que mantêm princípios de honra.

III.6. Casa da Boavista, em Ponte da Barca: romântico inglês

A Casa da Boavista em Oleiros, Ponte da Barca, pertença dos Távora de Viana, foi reconstruída ao estilo inglês, valendo-lhe os proveitos da família proprietária da

⁵⁰⁴ Vd. Apêndice Fotográfico, fotog. 184, p. 251.

⁵⁰⁵ Vd. Apêndice Fotográfico, fotog. 185, p. 251.

⁵⁰⁶ As alfaías religiosas foram partilhadas com os irmãos do Embaixador, bem como a estatuária de santos de várias épocas. A cruz por cima do Sacrário manteve-se. Os santos que figuram na capela de Sezim foram adquiridos pelo Embaixador sendo a maioria do século XVII.

⁵⁰⁷ Vd. Apêndice Fotográfico, fotog. 186, p. 251.

Casa da Carreira em Viana que nesta última se inspirou para fazer aquela construção de raiz. Em relação às influências que pode ter sofrido na sua reconstrução, observamos espaços de circulação com pintura semelhante aos de Villar de Allen e ainda a fachada principal parecida com a da casa homónima de Celorico de Basto – em especial, no frontão com pedra de armas enquadrado pela escadaria central que é, afinal, a parte mais antiga da casa de Ponte da Barca. O próprio ambiente natural que as envolve se assemelha: jardim de buxo antecipando o frontispício e mata cercado as traseiras. Esta casa de Celorico de Basto reconstruída nos anos de 1790 é, muito provavelmente, reminiscência de uma casa anterior e, apesar das semelhanças, a casa de Ponte da Barca reconstruída cerca de cem anos depois, apresenta plantas e disposição de ambientes longe de serem comparáveis até porque foi feita de novo ao estilo de vida da época e família: a própria escadaria íngreme, perpendicular à fachada, é mais larga do que a setecentista⁵⁰⁸ apresentando corrimão em ferro forjado em vez de ser toda em granito como a primeira.



Fig. 35

Pormenor da escadaria central na fachada principal encimada por frontão com pedra de armas (Fot. da autora).

A Casa da Boavista da Barca pode ter ido buscar inspiração à mais antiga construção em ruínas (com capela) a partir da qual nasceu o novo edifício oitocentista e que seria provavelmente do século XVIII. Segundo a tradição de família, a primitiva construção chegou ao século XIX arruinada (ou demolida) tendo sido aproveitada a pedra para as fundações da actual Casa da Boavista erigida, em finais do século XIX⁵⁰⁹, por Bento Malheiro Pereira Pita de Vasconcelos e sua mulher, senhora da propriedade,

⁵⁰⁸ Cerca de 100 anos antes da reconstrução da Casa da Boavista em Celorico de Basto, já existia este tipo de escadaria em algumas habitações como, por exemplo, na Torre d' Águia, em Arcos de Valdevez. A partir daí, este tipo de escadaria colocada a meio de um corpo central passou a constituir um padrão clássico como na Casa da Bouça em Santa Leocádia de Geraz, também no distrito de Viana do Castelo, muito anterior à Casa da Boavista de Celorico. Vd. STOOOP, Anne de – *Palácios e Casas Senhoriais do Minho*. Porto: Editora Civilização, 1993, p. 208.

⁵⁰⁹ Vd. Apêndice Fotográfico, fotog. 187, p. 252.

D. Maria Luiza de Faria e Távora Abreu e Lima⁵¹⁰. O arquivo histórico de Ponte da Barca não existe e o da família dispersou. Pelo que nos limitamos à observação e isto, porque consideramos a casa um exemplo único encontrado por nós no Norte de Portugal. Os seus interiores parecem inacabados pois carecem de obras de pintura e cortinas. O marmoreado assume nestes espaços de circulação um papel nobre – tal como em Villar d’ Allen e Carmo. O mesmo não acontece no Palacete Boaventura onde só aparece nas zonas de casas de banho e escadas e serventia⁵¹¹. A sua escada em caracol é também, semelhante à da Boaventura que liga as zonas de *toilette*⁵¹². As divisórias são tão altas e amplas que nem os móveis monumentais do século XVIII as preenchem e aconchegam. Por tradição familiar, constatamos que se trata de uma maneira de estar adaptada ao campo pois a casa é só vivida em Setembro.

Bento Malheiro⁵¹³ tinha a mania das obras e passou a vida a fazê-las em todas as suas casas. Quando se encantou pela quinta da Boavista, a casa estava arruinada pois nela não vivia ninguém desde há três gerações. A arquitectura marca fases distintas do decorrer do século XIX e até XX, embora nunca tenha sofrido obras profundas após o século XIX. Nas traseiras, persiste uma zona presa a Setecentos que, pelas proporções, talvez se tratasse da capela muito provavelmente barroca. A bisneta proprietária, D. Maria Teresa Távora, não encontrou qualquer documentação sobre a Casa da Boavista embora tivesse feito uma exaustiva pesquisa por ocasião da investigação necessária à documentação do seu livro debruçado sobre a história íntima da Casa da Carreira, em Viana do Castelo, actual Câmara Municipal. Sabe-se que tinha vínculo e capela e, por

⁵¹⁰ Estes que foram 4º Viscondes da Carreira, bisavós da actual proprietária da Casa da Boavista, D. Maria Teresa Távora, nunca habitaram esta casa em Oleiros que mandaram construir. Nela, passavam apenas o mês de Setembro por ocasião das vindimas. Um ritual que se mantém até hoje, muito embora a casa seja mais vivida ao longo do ano. Bento Malheiro era senhor da Casa de Rodas em Monção e da Casa de Covelas em Ponte da Barca que ficou para a irmã mais velha de D. Maria Teresa Távora. Sua mulher, D. Maria Luiza Távora, foi senhora da Casa da Boavista. Quando casaram, juntaram muitas terras. D. Maria Teresa Távora herdou a casa por via feminina sendo a 6º geração de mulheres donas da casa.

⁵¹¹ Vd. Apêndice Fotográficos, fotograf. 188 e 189, p. 252.

⁵¹² Vd. Apêndice Fotográfico, fotograf. 190 e 191, p. 253.

⁵¹³ Bento Malheiro Pereira Pita de Vasconcelos foi senhor (e reconstrutor) da Casa da Boa-Vista, em Ponte da Barca e 4º visconde da Carreira, por casamento com D. Maria Luiza de Faria e Távora Abreu e Lima de quem teve seis filhos. Viveu com a tarefa de gerir os inúmeros bens do casal que melhorou e aumentou consideravelmente. A par deste trabalho, desenvolveu uma actividade política. Foi presidente da Coligação Conservadora, tendo trocado imensa correspondência com os seus correligionários e aconselhando mesmo onde se poderia angariar votos e decisões políticas. Consta ter sido homem caridoso e austero, desprovido de vaidade, chegando a recusar a honra de receber na Casa da Carreira o rei D. Carlos quando este visitou Viana do Castelo em 1905. Ao ser consultado para que o rei se instalasse em sua cómoda casa – nomeadamente, por terem existido fortes laços de amizade entre o 1º conde da Carreira e a família real –, Bento Malheiro declinou a honra pelo transtorno na vida familiar que tal visita traria. No entanto, não deixou de pôr à disposição tudo o necessário. Salientamos que Bento Malheiro tomou para si a divisa da casa de sua mulher, Maria Luiza, e inculca-a aos filhos.

esta importância, acreditamos que a casa romântica⁵¹⁴ terá sido erigida sobre as ruínas da primeira que silenciou.



Fig. 36

Entrada da casa com paredes marmoreadas, com reservas geométricas, e portas pintadas em raiado com almofadas delineadas – tal como observamos em Villar de Allen no Porto (Fot. da autora).

O nome relaciona-se com a vista soberba sobre o rio Lima cercado de mata e picos que despontam da zona de Parque Nacional Peneda/Gerês. De tal forma, que a casa é cortada a meio por um corredor apresentando quartos e salas amplos de cada lado cravejados de grandes janelas que nunca tiveram cortinas para beneficiarem da paisagem inspiradora. Esta ideia de emoldurar a paisagem para que ela faça parte das vivências do quotidiano parece-nos bem contemporânea e, no entanto, vem de longe. Em cada extremidade do corredor há, também uma abertura de cima abaixo que serve de arejamento e ponto de luz. Bento Malheiro realizou as obras das casas da Carreira e Boavista em simultâneo tendo, pela semelhança de recursos e motivos decorativos (e até arquitectónicos), recorrido aos mesmos artistas. Os painéis marmoreados com escaiolas reservam-se às zonas de circulação, quartos e sequência de salas de estar íntimas com gabinete. Nas salas de visitas e de jantar, a opção foi para o estuque.

A cozinha dos anos 20 do século XX apresenta revestimento a azulejo. A simplicidade decorativa contrastando com a monumentalidade dos espaços dá-nos outro lado do viver romântico se bem que repleto de objectos sentimentais e de memória. cremos que a pintura em escaiolas da Casa da Boavista ficou inacabada pelo despojamento de frescos em contraste com a riqueza da pintura da Casa da Carreira. As molduras dos seus painéis em marmoreado pintados sobre estuque – os quais se

⁵¹⁴ Curiosamente, a Casa da Boavista apresenta marcantes influências inglesas. Há mesmo reminiscências dos interiores de Villar de Allen, nas suas molduras geométricas em estuque que se alargam a todos os ambientes – especialmente, pelos espaços de circulação.

encontram em cada ambiente da casa –, não reservam pintura de paisagem ou de cenas românticas do quotidiano como acontece na referida casa dos Távora de Viana.



Fig. 37

Sala de visitas à entrada decorada com mobiliário indo-português à mistura com algumas peças do século XIX de várias origens. Distinguimos a colecção de peças humorísticas de Raphael Bordallo Pinheiro (Fot. de Egídio Santos).

Não só o facto de se tratar de uma casa de campo mas, de ser habitada pelos seus proprietários durante um mês de vindimas, parece ter condicionado a decoração de interiores apesar de encontrarmos na sala de visitas mobiliário do século XVIII com torcidos e cadeirões e canapé estofados com tecidos de padrões semelhantes aos do Silver Studio criado em 1880 por Arthur Silver⁵¹⁵. Invadem a casa colecções de peças de cerâmica humorística de Bordallo Pinheiro e de fábricas de Viana como a Darque.



Fig. 38

Cozinha Velha com imensa chaminé em pedra e tijolo burro, transformada em sala de jantar. Conjunto de mobília ao gosto do século XIX. (Fot. de Egídio Santos).

A família de Bento Malheiro e D. Maria Luiza Távora residia na Casa da Carreira (Viana do Castelo) e vinha para Oleiros (Ponte da Barca), no final do Verão,

⁵¹⁵ Vd. MILLER, Judith – *Antiques Price Guide 2005*. Londres: Dorling Kindersley Book, 2004, p. 672.

um mês ao ano. O estudo feito pela actual senhora da Boavista, ajuda-nos a compreender a história dos ambientes decorativos e vivências desta casa de vindimas. A uva de todas as quintas era transformada em vinho na adega da Casa da Boavista que se mantém intacta. As pipas seguiam rio abaixo, em barcas, que iam ter a Viana.

Em 1759, ano em que por decreto se mandou banir o apelido Távora, foram picadas as armas da Casa da Carreira onde residia a família, embora não existissem laços de parentesco com os martirizados marqueses de Távora. Por igual motivo, deixaram de usar o apelido Távora retomando-o cerca de 100 anos mais tarde em meados do século XIX. Curiosamente, a relação de bens ainda hoje se encontra na posse dos Távora de Viana tendo começado a ser organizada, na primeira metade do século XIX, pelo 3º Visconde da Carreira, Luíz Bravo de Abreu e Lima⁵¹⁶. Nesta altura em que os Távora foram perseguidos e mortos, a Casa da Boavista foi abandonada. D. Maria José Alpuim da Silva (1784-1819), a última senhora a viver nela, era filha única e foi para a Carreira onde estava com maior segurança e conforto. Presumimos que o abandono tenha originado a ruína⁵¹⁷ pois, a partir dessa altura, a família começou a usar a casa de campo só para fazer contas com caseiros e para colheitas. Ainda hoje é apenas limpa, antes das vindimas, para receber os proprietários⁵¹⁸.

Em 1881, a Carreira foi restaurada por Bento Malheiro. Presume-se que esta terá sido a data de reconstrução da Boavista que, tal como a primeira, se deixou levar pelas emoções do Romantismo tanto no que respeita a interiores como exteriores. Os interiores vivem, aliás, em função dos exteriores para os quais estão voltados. Esta tendência romântica de adoração à Natureza acabou por ser reforçada pela misteriosa e densa paisagem de mata e «*rio do Esquecimento*»⁵¹⁹ e pelo jardim de buxo em ondas

⁵¹⁶ Senhor da quinta da Boavista, junto à cerca do Convento de S. Francisco do Monte, 4º Comendador de Santo Apolinário de Vila Verde, fidalgo da Casa Real e mestre de campo de auxiliares da Comarca de Barcelos.

⁵¹⁷ Esteve abandonada cerca de 100 anos.

⁵¹⁸ Bento Malheiro e D. Maria Luiza tinham muitas terras no concelho de Ponte da Barca, mas a Casa da Boavista era a mais próxima do rio. Como as embarcações que levavam o vinho não subiam o açude onde desagua o rio Vez, compraram a Quinta de Guilhadas (mais abaixo, em direcção à foz), por volta de 1830. Os caseiros tinham bois de carga para puxarem os barcos, pela margem, até ao ancoradouro que era uma pequena praia fluvial com pedras onde se punha a roupa a secar depois de ser aí lavada. O penedo no meio do rio, apelidado de «rato» por causa da sua forma, servia de ancoradouro que desapareceu com a construção da barragem.

⁵¹⁹ Estrabão «*conta que os Célticos da margem do Anas fizeram com os Túrduos uma expedição para as terras do Limia, e que tendo uns e outros rixado entre si e perdido o general, os Célticos ficaram por ali dispersos, e o rio veio ulteriormente, e por este facto, a chamar-se 'do esquecimento'*». Leite de Vasconcellos recorda-nos que a «lenda» poderá ter fundamentos mais complexos, uma vez que o Lima, como outros rios do Mundo que julgamos não poderem ser de paisagem mais forte, teria sido comparado com o Lethe, rio do Inferno, em relação ao qual Virgílio diz «*que as almas que no Inferno estão destinadas a ir vivificar no mundo outros corpos bebem na corrente daquele rio a água que as faz*

com caminhos sinuosos do qual despontam árvores de parque. O jardim antecipa a entrada da casa sendo de salientar as influências inglesas⁵²⁰ que o tornam mais natural do que geométrico. O próprio nome Boa-Vista provém das margens salpicadas de penedos, prado e árvores frondosas – à imagem de um autêntico jardim romântico natural.

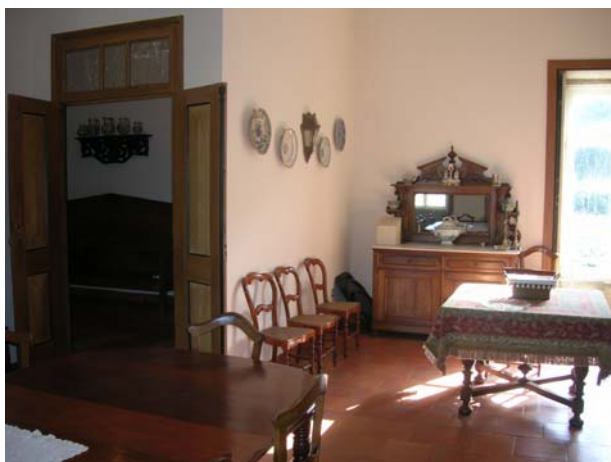


Fig. 39

Mobília neoclássica com par de louceiros e aparadores, na copa aberta à sala de jantar. Coleção de pratos românticos (Fot. da autora).

História interessante relacionada com a casa e que se pode integrar neste olhar sentimental ao Romantismo – até porque o retrato a óleo do protagonista continua a figurar ao fundo do corredor, junto à sala de jantar –, é a do Santinho de Nogueira⁵²¹ que era pai de D. Maria Luiza Távora da Casa da Agrela, em Nogueira (Ponte da Barca). A Agrela encontra-se, hoje, abandonada pela família e à venda. D. Maria Luiza nasceu nesta casa pois a mãe, D. Maria José Távora Abreu e Lima que era dona da Carreira, foi viver para a Agrela quando casou com António de Faria da Costa Barreto Villas-Boas. Como o único irmão que tinha morreu tuberculoso, ela teve de tomar conta da Carreira, já com quatro filhos, dado a necessidade de administrar as terras da família que prosseguiram até Vila do Conde. O marido ficou na Casa da Agrela e, a olhar pela da Boavista. Está na posse da família, o livro onde António de Faria (1815-1879)

esquecer do longo passado e lhes dá repouso». Décimo Júnio Bruto, ao chegar com o seu exército à margem esquerda do Lima, procurando alcançar o outro lado, poderia ter encontrado passagem no local de travessia, depois sempre escolhido, a que foi dado o nome de Ponte da Barca. Porém, os soldados com receio da lenda do esquecimento, recusaram-se a prosseguir, apavorados. Leite de Vasconcellos conta ter sido preciso que o cônsul romano «arrancasse o estandarte das mãos do signífero e o levasse para a margem oposta». Décimo Júnio Bruto, com os pés firmes na rampa que hoje nos leva ao sítio conhecido como «a Prova», a chamar os soldados pelos seus nomes, dando sinal de que se não encontrava enredado em qualquer sombra de olvido. E os militantes, confiantes na força desta «prova», passaram um a um. Ora a Prova fica, precisamente, em frente às janelas da fachada da Casa da Boa-Vista virada ao rio Lima. Vd. CALDAS, Eugénio de Castro – *Terra de Valdevez e Montaria do Soajo*. Arcos de Valdevez: Câmara Municipal de Arcos de Valdevez, 1994, p. 42.

⁵²⁰ O jardim mantém-se com buxo, japoneiras, redondendros e cedro. Só a magnólia foi plantada recentemente. O cedro começou a secar e teve de ser cortado para não cair por cima da casa. Até os caseiros iam para baixo dele apanhar fresca.

⁵²¹ Vd. Apêndice Fotográfico, fotog. 192, p. 253.

apontava a contabilidade e outros assuntos relacionados com os caseiros da Boavista. Quando morreu, como era liberal, foi dos primeiros a querer ser enterrado num cemitério e não na Casa da Agrela. Deixou-o escrito no testamento que a trineta D. Maria Teresa Távora leu aquando da sua investigação sobre a Casa da Carreira. Quase meio século após a sua morte, em 1924, houve grandes inundações e o cemitério de S. Romão de Nogueira, no fundo da freguesia, ficou alagado. O corpo apareceu a boiar incorrupto e, como era muito bom, ao ponto de se pôr à varanda de casa a dar esmolas, o povo começou a dizer que era santo⁵²².



Fig. 40

Casa de banho dupla com vestíbulo, aberta num quarto de dormir já recentemente embora inspirando o século XIX (Fot. de Egídio Santos).

Os Távora de Viana eram considerados fora de vulgar por aderirem às novidades de diferentes épocas, ao contrário de outras famílias desde sempre enraizadas num conservadorismo fechado e com limites. Chegaram a formar uma orquestra com todos os membros da Carreira pelo que se encontram, na Boavista, *Stradivarius* e bons violoncelos. Com base na investigação de D. Maria Teresa Távora, constatamos que, durante o século XIX, as novidades musicais eram enviadas à família pelo 1º Conde da Carreira, Luís António de Abreu e Lima⁵²³. Como diplomata, correu as cortes europeias

⁵²² Existem livros de contas, ainda na posse da família, como prova de que, todos os meses, D. António de Faria pagava o enterro a alguém e patrocinava despesas relacionadas com idas a banhos. O testamento confirma que perdoou todas as dívidas e não quis grande enterro para que o dinheiro fosse dado aos pobres da freguesia. Hoje, é o famoso santinho de Nogueira que se mantém incorrupto, num caixão de vidro, na capelinha do cemitério desta freguesia de Ponte da Barca. Passado anos de ser enterrado novamente, após as inundações onde o seu corpo apareceu a boiar incorrupto, desenterraram-no (porque assim manda a Igreja) e continuava incorrupto. Ainda lhe deram uma sacholada no nariz e partiram a ponta por isso foi reconstruído em cimento.

⁵²³ Seguramente, um dos mais importantes senhores da família que foi aio do rei D. Luís.

enriquecendo a sua biblioteca musical que nos chegou intacta com obras completas de Mozart, Beethoven, Haydn e composições de membros da família de celebração a um nascimento ou aniversário.



Fig. 41

Quarto com par de camas em ferro (Fot. de Egídio Santos).

São de origem as portas pintadas com raiados a imitar madeira, os rodapés diferentes em cada sala e quarto (só iguais pelo lado de fora, para o corredor), os tectos estucados com painéis sem grandes trabalhados – alguns deles decorados com pintura –, a imensa escadaria em ‘S’ semelhante à da Casa de Carreiros. Apenas as escaiolas das paredes, em *bordeaux*, precisaram de restauro. A casa foi porventura acompanhada por bons engenheiros – o que se confirmou, recentemente, ao ser colocado o telhado novo. Como ficou inclinada, foram feitos estudos com receio de problemas nas fundações pelo que se picou o tecto da adega em caliça para se observar o travejamento. Os engenheiros envolvidos reconheceram nunca terem visto estrutura igual concordando tratar-se de uma obra rara de engenharia. A trave a meio funciona como uma ponte – o que faz com que o corredor se mantenha inclinado não se conseguindo encerrar porque a enceradeira foge. A fachada principal da casa, com frontão triangular, projecta-se no jardim romântico em frente, com caminhos de buxo ondulantes. A taça ao centro enquadra a escadaria da entrada e o portão de ferro forjado virado à estrada que foi aberta no tempo de Bento Malheiro. Já a piscina, no final da casa e jardim, foi mandada rasgar pelo pai de D. Maria Teresa, conservando como bica uma gárgula da casa primitiva e que, pelo desnível dos telhados, pensamos ter existido nas traseiras da Boavista. A adega, em baixo, ocasionou o crescimento e toda a transformação em finais do século XIX⁵²⁴.

⁵²⁴ Vd. Apêndice Fotográfico, fotog. 193, p. 254.

IV. Ambientes Românticos do Norte: as divisões

Das casas apresentadas no capítulo III da nossa dissertação, seleccionamos alguns ambientes românticos conservados que nos parecem de maior significado em termos decorativos. Traçamos assim um percurso pelas casas através dos recantos criados em cada ambiente que distinguem funções, usos e maneiras de estar, bem como através dos recursos aplicados. Os sucessivos restauros, as remodelações de época e de gosto, as obras necessárias à manutenção, parecem em nada ter alterado as opções estéticas e vivências de alguns destes espaços. Infelizmente, nem todos gozaram da mesma sorte tendo outros sido vendidos e despovoados do passado. Há, porém, vestígios que nos levam a reconstruir a sua história de vida privada registada em imagens contextualizadas, captadas recentemente, ou já integradas nos arquivos da família – como no caso da Casa do Carmo. Acabamos por identificar os nomes mais dos encomendadores do que dos autores das obras, dada a escassez de registos nos arquivos. A maioria das vezes, os donos das casas preferiam trabalhar directamente com mestres-de-obras que executavam segundo a sua vontade. Alguns deles participaram tão activamente nas obras (como João Allen e João Santiago) que chegaram a esboçar desenhos de espaços interiores e exteriores e outros elementos de pormenor que nos chegaram, como fechaduras.

IV.1. Entradas, escadas e corredores

As entradas sempre tiveram um papel de destaque nos interiores das casas uma vez que anunciavam de antemão a riqueza e bom gosto que os envolvia. No século XIX, particularmente na província, os estilos franceses Directório e Império perpetuaram-se –

bem como o Vitoriano inglês, também ao gosto dos proprietários das casas do Norte de Portugal que costumavam organizar reuniões em casa, com o seu círculo de amigos, onde dançavam com frequência⁵²⁵. As aparatosas entradas dos séculos XVII e XVIII, deram porém origem a outras mais compartimentadas e com todas as artes associadas. Já os corredores são uma invenção do século XIX pois, antes, os ambientes eram comunicantes estando interligados através de portas ou outro tipo de aberturas como arcos com reposteiros de feltro que representavam as armas familiares por vezes bordados pelas senhoras da família⁵²⁶. Os corredores ganharam os mesmos recursos decorativos dos espaços sociais que anunciavam se bem que a pintura de marmoreado, esponjado e escaiolas tenham tido maior relevo. Acabavam por marcar os limites das casas e criar privacidade às salas e quartos beneficiando sempre de luz natural proveniente de aberturas nas suas extremidades.

⁵²⁵ Vd. AZEVEDO, Joana Coelho da Silva Feyo de – *Mobiliário de Assento Romântico em Portugal*. Porto: Dissertação de Mestrado em Artes apresentada à Universidade Católica, núcleo do Porto, 2007, p. 21.

⁵²⁶ Vd. STOOP, Anne de – *Palácios e Casas Senhoriais do Minho*. Porto: Editora Civilização, 1993, p. 186.



Fig. 42 a 43

Sala das Estátuas ligada à sala de jantar, na Casa de Villar d'Allen, no Porto, uma obra levada a cabo por iniciativa de João Allen (c. 1840) e seu filho Alfredo Amsinck Allen, Visconde de Villar d' Allen (c. 1860).

O átrio com pintura de marmoreado e escaiolas apresenta, à esquerda, corredor de acesso a cozinha e salas íntimas. Em frente à cozinha, fica a sala de jantar também com acesso directo através do corredor. As salas mantêm-se ligadas internamente à maneira do século XVIII. À direita do átrio, há uma entrada para a sala-gabinete. A Sala das Estátuas funciona como o coração de todos os espaços de circulação. À direita, apresenta a sala de jantar e, à esquerda, a sala de visitas ligada internamente à sala-gabinete e museu.

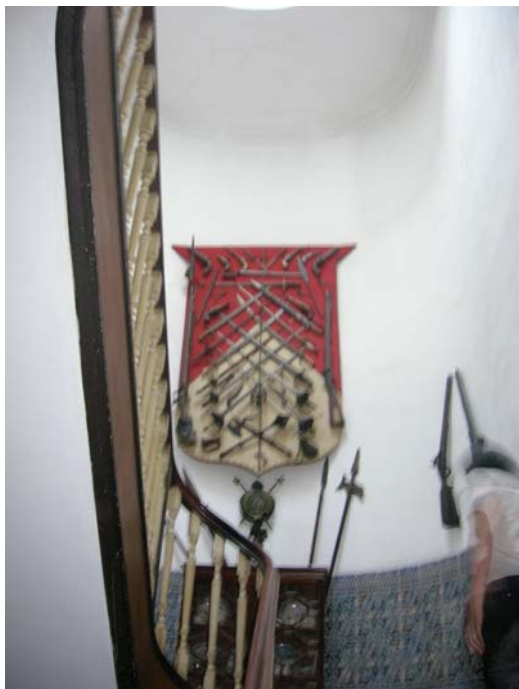


Fig. 44

Escadaria central de acesso ao piso de quartos e cave, na Casa de Villar d' Allen, no Porto, aberta por João Allen (c. 1840).

Escadaria decorada com rodapé de azulejos do século XIX que segue na sequência de outro lance anterior com azulejos do século XVIII. Em exposição, panóplia de armas pertencentes a João Allen – uma reconstituição recente em Villar de Allen.



Fig. 45 a 46

Hall de entrada eclético, na Casa do Visconde da Gândara, no Porto, levado a cabo por iniciativa de António Correia de Magalhães Ribeiro, Visconde da Gândara (c. 1880).

Dois pormenores da entrada nobre aberta à zona da portaria (à esquerda quem entra) e escritório do dono da casa (à direita). Distinguimos appliques dourados, alternância de pavimentos entre mosaico na «entrada de todos» e tábua corrida na «entrada de alguns», corrimão em ferro forjado amplamente trabalhado, almofadas pintadas nas portas e rodapés. Paredes com painéis de molduras e rodapés pintados à imagem do que acontece em casas como a de Infias em Braga e Boavista na Barca. A decoração de interiores baseia-se num estilo palaciano sóbrio, britânico, como prova do bom gosto «brasileiro», visível numa outra escala no Palacete Boaventura.



Fig. 47 a 48

Dois lances da escadaria bifurcada, estilo nova Inglaterra, na Casa do Visconde da Gândara, no Porto, levados a cabo por iniciativa do visconde da Gândara (c. 1880).

Escadaria desenhada ao estilo burguês norte-americano, encontrada em muitas casas portuguesas como aquela de Vila Beatriz. A mesma, expandia-se a toda a altura da casa criando varandins em torno dos pisos e sempre iluminada no alto por imensa clarabóia. Dois lances de escadas paralelos permitem a circulação mais funcional em dois sentidos, para cima e para baixo.



Fig. 49 a 50

Escadaria de acesso aos quartos, na Casa do Carmo, em Guimarães, uma obra levada a cabo por iniciativa de Luís Cardoso Martins da Costa Macedo, Conde de Margaride (c. 1870).

Vão de escadas e patamar ao estilo inglês emoldurados com pintura de marmoreado. Na imagem à direita, pormenor de recanto marmoreado. Uma decoração que tem continuidade no corredor do piso amansardo dos quartos de dormir.



Fig. 51 a 52

Hall de entrada e entrada para o longo corredor com portas com desenho de almofadas salientado a negro, na Casa da Boavista, em Ponte da Barca. Uma obra levada a cabo por iniciativa de Bento Malheiro (c. 1890).

Hall de entrada com par de bancos de correr abre-se ao corredor da casa com casa de banho dupla, em frente, antecedida de zona de arrumação de roupas feita de novo. As portas, no hall, de um lado e do outro, dão para a sala de visitas principal decorada com mobiliário do século XVIII (à direita quem entra) e para o gabinete interiormente ligado a salas mais íntimas.

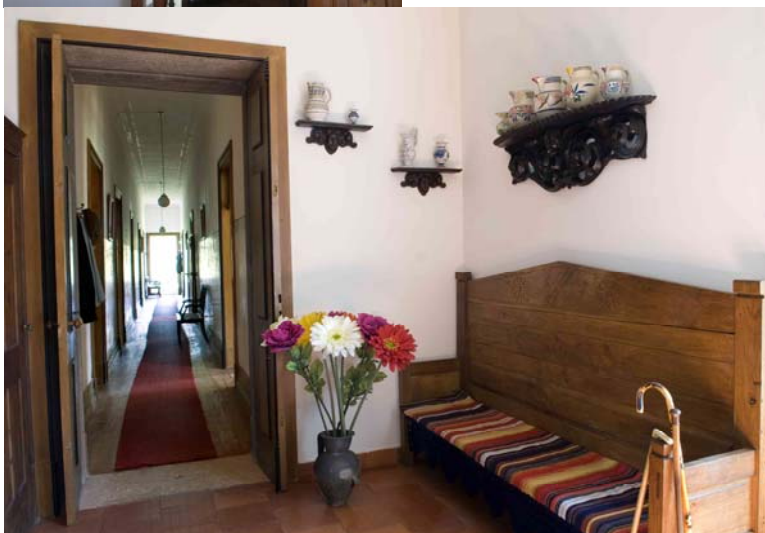


Fig. 53 a 54

Escadaria em caracol e espécie de átrio, no final do corredor, onde esta se insere a porta fechada. Uma obra impulsionada por Bento Malheiro na Casa da Boavista em Ponte da Barca (c. 1890).

Escadaria em caracol igual à da Casa da Carreira em Viana. Permite o acesso ao esconso com varanda de ferro forjado sobre o jardim, bem como o acesso interior à adega na cave. No átrio, figuram colecções de cerâmica de Viana e Bordallo Pinheiro.

IV.2. Salas e salões (de visita e estar)

Em meados de Oitocentos, surgiram salas mais íntimas representativas de um novo conforto⁵²⁷ (algumas herdadas de Setecentos). Concebidos mais em função do indivíduo do que do aparato, os ambientes ganharam formas adequadas à cultura e posição social do proprietário. Dispunham de panóplia de móveis funcionais, por vezes com particularidades curiosas. Os inventários das casas aristocráticas indicam que, no século XVII, existiam apenas alguns objectos e pouco mobiliário sendo os móveis específicos da higiene íntima quase inexistentes⁵²⁸. No século XIX, as casas encheram-se de peças e recursos de pior ou melhor gosto. Cerâmica, prataria, pintura, papéis de parede, tecidos. Todas as artes se fundiam nos ambientes, tanto mais na moda quanto a ousadia das misturas. As salas ganharam nomes aliados à função e decoração: sala dos retratos, sala-escritório, sala de visitas, Sala Oriental, Sala Verde, Sala Rosa. Nos ambientes seleccionados, confirmamos a diversidade de opções estéticas adoptadas no Norte com predomínio para o neoclassicismo e ecletismo. Da variedade de assentos como *fauteuils*, *bergères*, banquetas, o vedetismo foi dado ao canapé. O piano aparecia com frequência sendo indicador de estatuto social e cultural, com o qual muitos burgueses enriquecidos desejavam identificar-se. Raramente apareciam livros nos inventários – o que é contrastante com a ostentação geral de riqueza dos interiores das casas⁵²⁹.

⁵²⁷ Vd. DESCHAMPS, Madeleine – *L' Art de Vivre. Deux Cents de Créations en France, 1789-1989*. Paris : Flammarion, 1989, p. 114.

⁵²⁸ Vd. Inventário de todos os móveis do cardeal Mazarim feito em 1653 e publicado com base no original conservado nos arquivos de Conde, Londres, 1861. Apud. BEAUPRÉ, Fanny; GUERRAND, Roger-Henri – *O Confidente das Damas. O Bidé do Século XVII ao XX História de uma Intimidade*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1998, p. 72.

⁵²⁹ Vd. AZEVEDO, Joana Coelho da Silva Feyo de – *Mobiliário de Assento Romântico em Portugal*. Porto: Dissertação de Mestrado em Artes Decorativas apresentado à Universidade Católica, núcleo do Porto, 2007, p. 25.

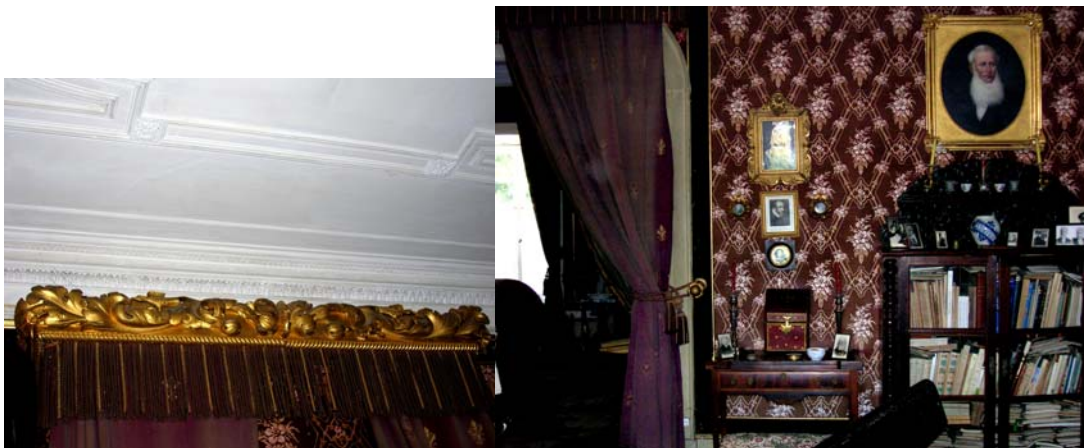


Fig. 55 a 56

Pormenor de sanefa e recantos da sala de visitas (antiga sala do bilhar), na Casa de Villar d' Allen, no Porto. Uma obra decorativa levada a cabo por iniciativa de Alfredo Allen (c. 1855-1870).

Sanefa Luís XV, rematada por franjas, adquirida na I Exposição Universal de Paris (1855), na sala de visitas de Villar d' Allen decorada com pequenos móveis repletos de álbuns, livros e peças de memória.



Fig. 57 a 58

Sala-gabinete vitoriana, na Casa de Villar d' Allen, no Porto, igualmente com opções decorativas da autoria de Alfredo Allen (c. 1860).

Retratos atribuídos a Mercier, com dúvidas, encimam móvel executado no século XIX com retrato em cerâmica assinado por Molarinho. Representam os reformadores de Villar d' Allen (pais e filho): D. Leonor Carolina Amsinck (1803-1877), Alfredo Amsinck Allen (1828-1907) e João Allen (1781-1848). Papel de parede e cortinados aveludados adquiridos nas exposições universais de Paris (1855 e 1867). Papeleira de tremidos, ao centro, faz conjunto com par de estantes. Destaque para fauteuil e cadeira de espaldar alto, revestidos a tapeçaria de lã e seda, junto a cortinado de veludo com faixa de passamanaria que se repete nos assentos.



Fig. 59 a 60

Sala da Tapeçaria, na Casa do Carmo, em Guimarães, levada a cabo por iniciativa de Luís Cardoso Martins da Costa Macedo (c. 1870).

Logo a seguir à sala de jantar, a Sala da Tapeçaria – assim chamada por causa dos painéis de tapeçaria do século XVII que revestem as paredes –, apresenta mobiliário de época do século XVIII do qual se distinguem cadeiras e ‘fauteuils’ portugueses de couro lavrado com douramentos. Liteira oferecida por D. Luís I aquando da sua visita à Casa do Carmo.



Fig. 61 a 62

Sala do Piano, na Casa do Carmo, em Guimarães, levada a cabo por iniciativa de Luís Cardoso Martins da Costa Macedo (c. 1870).

Sala do Piano remodelada ao gosto da época com pequenos móveis (especialmente, cadeiras e canapés) expostos junto às paredes. Pormenor de cortinado em brocado e renda, armado em sanefa estilo Luís XVI, e papel de parede com reservas de figuras femininas românticas, angelicais, sendo as morenas alternadas com loiras.



Fig. 63

Salão Luís XVI ou Salão Rosa, na Casa do Carmo, em Guimarães, com opções decorativas da autoria de Luís Cardoso Martins da Costa Macedo (c. 1870).

O grande salão Rosa dourado está repleto de canapés e 'fauteuils' Luís XVI, em madeira dourada, revestidos de tapeçaria em 'Petit Point' com cenas cortesãs. Em destaque, pormenor do trabalho em talha no espelho e na mesa central Luís XIV com tampo de mármore.



Fig. 64 a 65

Livraria neo-medieval, no Paço S. Cipriano, em Guimarães, provavelmente levada a cabo por iniciativa de João Santiago que foi aconselhado por Nicola Bigaglia (c. 1900).

Antiga livraria no corpo do século XVII, com vista para o jardim de topiária. Pormenor de estantes com rede e ferragens que revestem as paredes de cima abaixo. As prateleiras são rematadas por faixas de couro com ondulações.



Fig. 66 a 67

Sala de visitas à entrada, na Casa da Boavista, em Ponte da Barca, uma obra decorativa e estrutural levada a cabo por iniciativa de Bento Malheiro (c. 1890).

Sala de visitas à direita do hall, decorada com mobiliário português e inglês do século XVIII, algumas peças de porcelana chinesa e cerâmica portuguesa. Destaque para cadeirão forrado a tapeçaria e colecção de figuras humorísticas de Bordallo Pinheiro, sobre móvel Renascença do qual existe pelo menos uma réplica na família.

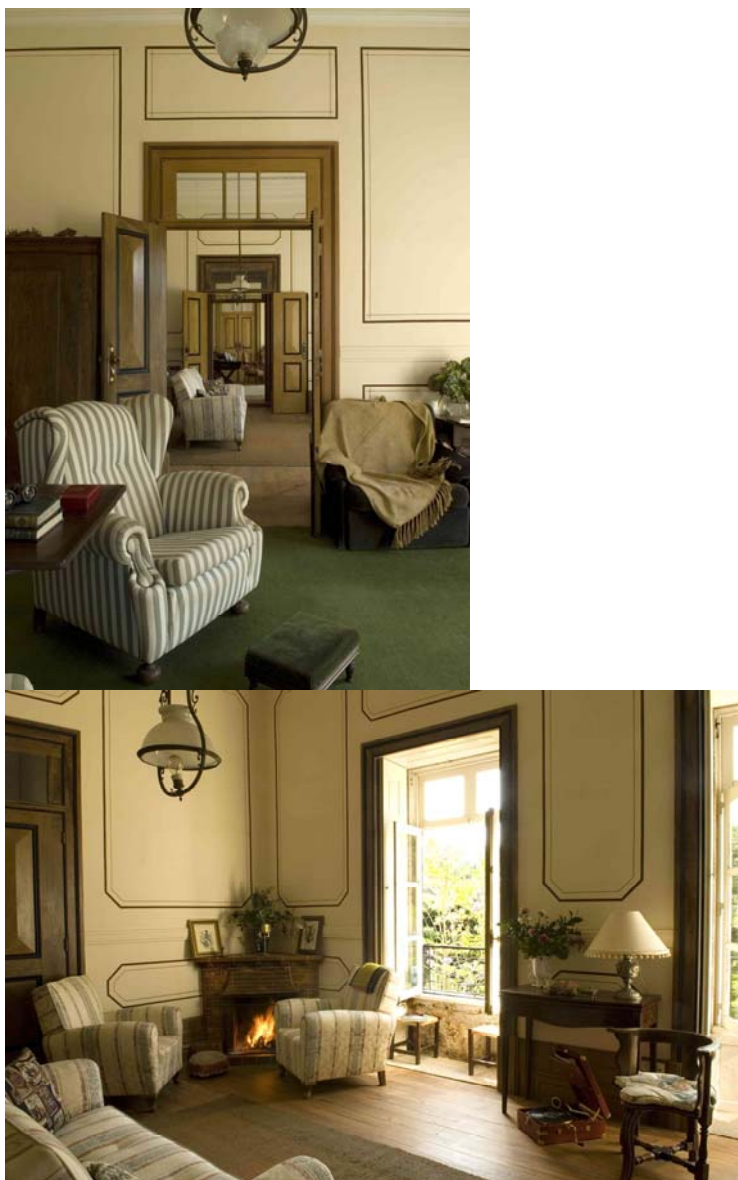


Fig. 68 a 69

Salas de estar inter-comunicantes, na Casa da Boavista, em Ponte da Barca, uma remodelação levada a cabo por iniciativa de Teresa Távora entre meados e finais do século XX.

Salas de estar mais íntimas com maples ingleses revestidos com têxteis modernos. O ambiente conserva-se em geral com móveis de época do século XIX. Alcatifa a condizer com antigos veludos, confere conforto.

IV.3. Salas de jantar, copas e cozinhas

Na Idade Média, não existiam salas de jantar. Os corpos das torres e casas eram separados por ala feminina e masculina onde todos os cenários se montavam e desmontavam consoante as horas do dia servindo simultaneamente para comer, estar, dormir. Para as refeições, eram armadas mesas com tábuas assentes em cavaletes. Esta ideia de móveis – móveis no sentido de transportar – acompanhou desde sempre as Côrtes que mudavam de residência consoante a época do ano. Uma das primeiras referências à «*salle à manger*» data de 1694 no inventário do marechal d`Humières. Ao longo do século XVIII, os quartos serviam de sala de refeições («*chambres à manger*»). Os soberanos e aristocratas comiam nos seus *cabinets* privados e antecâmaras. Os burgueses e povo, no quarto ou na cozinha. Luís XV criou nos pequenos apartamentos de Versalhes, duas «*salles à manger*» com mobiliário próprio onde não era mencionada a mesa⁵³⁰. Contudo, os cenários de montar e desmontar prevaleceram – não obstante os móveis monumentais que assolavam os palácios e casas senhoriais. Foi então, no século XIX, que a sala de jantar se generalizou assumindo funções utilitárias e ostensivas como divisória estanque e independente e abrindo-se por completo às artes da mesa. Nelas existiam geralmente mesas elásticas com várias tábuas e grande número de cadeiras⁵³¹. Relacionadas com a funcionalidade do serviço da mesa, as copas começaram a surgir em finais do século XVIII como apoio das «*salles à manger*» e, mais tarde, salas de jantar evoluindo até aos nossos dias sempre ligadas ao mais prático e eficiente serviço de refeições. Possuíam serviços de jantar e chá quase sempre completos, com loiça

⁵³⁰ Vd. DESCHAMPS, Madeleine – *L' Art de Vivre. Deux Cents de Créations en France, 1789-1989*. Paris : Flammarion, 1989, p. 148.

⁵³¹ Vd. AZEVEDO, Joana Coelho da Silva Feyo de – *Mobiliário de Assento Romântico em Portugal*. Porto: Dissertação de Mestrado em Artes Decorativas apresentada à Universidade Católica, núcleo do Porto, 2007, p. 25.

frequentemente inglesa⁵³². Alguns dos melhores exemplos portugueses remontam a finais do século XIX e primeiras décadas do século XX. Embora os hábitos da mesa se tenham requintado ao longo do século XVIII, resultando numa progressiva diversidade de objectos relacionados com a ingestão e preparação de alimentos⁵³³, as maneiras de viver e de estar à mesa não evoluíram muito mesmo volvidos duzentos anos⁵³⁴. «*O jantar das casas burguezas não ia além de sopa, cozido, arroz e sobremesa. Em compensação, a travessa do cozido frondejava em ramificações túmidas de toucinho, salpicão e presunto – uma babel complicada e espessa, de que a carne de vacca era a base. Em dia de annos, as guloseimas festivas circumscreviam-se ao arroz doce e á aletria, tendo sobre a crosta, desenhado a canella, o monogramma da pessoa festejada. E o vinho do Porto, (...) bebia-se aos brindes (...), principal fonte de exportação, não era, mercantilmente, para ser bebido pelos portuenses, mas para ser comprado pelos ingleses*»⁵³⁵.

⁵³² Vd. AZEVEDO, Joana Coelho da Silva Feyo de – *Mobiliário de Assento Romântico em Portugal*. Porto: Dissertação de Mestrado em Artes Decorativas apresentada à Universidade Católica, núcleo do Porto, 2007, p. 25.

⁵³³ Vd. SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *Artes da Mesa em Portugal*. Porto: Editora Civilização, 2002, p. 12.

⁵³⁴ Vd. ARMINJON, Catherine – *L' Art de Vivre. Deux Cents de Créations en France, 1789-1989*. Paris : Flammarion, 1989, p. 147.

⁵³⁵ Vd. PIMENTEL, Alberto – *O Porto de há Trinta Anos*. Porto: Livraria Universal, 1893, p. 11.



Fig. 70 a 71

Sala de jantar Vitoriana, na Casa de Villar d' Allen, no Porto, levada a cabo por iniciativa de Alfredo Amsinck Allen (c. 1855).

À entrada, veludo verde em cortinado armado à maneira neoclássica. O veludo repete-se nos cortinados armados ao gosto classicizante e no assento das cadeiras. Fogão vitoriano em mármore preto adquirido por Alfredo Allen na I Exposição Universal de Paris (1855). Balde de gelo, arrumado em espaço apropriado por baixo de credencia inglesa, integra a mobília da sala de jantar.



Fig. 72 a 73

Sala de jantar tradicional, na Casa do Carmo, em Guimarães, levada a cabo por iniciativa de Luís Cardoso Martins da Costa Macedo (c. 1870).

Sala de jantar ao gosto tradicional português revestida a papel de parede com concheados. Cortinados armados ao gosto classicizante em sanefas que primam pela sobriedade.



Fig. 74 a 75

Sala de jantar Renascença, no Paço S. Cipriano, em Tabuadelo, Guimarães, uma obra decorativa levada a cabo por iniciativa de João Santiago com risco de Nicola Bigaglia (c. 1900).

Sala de jantar neo-medieval com chaminé em granito, estanhos, castiçais em vidro de Veneza com decoração de flores em vidro coalhado vindos da Casa de Santiago em Leça. Há ainda um gosto mudéjar reforçado pelos tecidos, pavimento e friso de azulejos a rematar o alto lambril em madeira.



Fig. 76 a 77

Sala de jantar em Cozinha Velha, na Casa da Boavista, em Ponte da Barca, remodelada por Teresa Távora entre meados e finais do século XX.

A antiga cozinha com chaminé em tijolo burro foi aproveitada para sala de jantar aberta à copa. O par de louceiros D. Maria faz parte de um conjunto de mobílias com mesas grande e pequena, cadeiras e aparador que pertencia à antiga sala de jantar. Pormenor de loiça Bordallo Pinheiro, serviço de cristal do século XIX.



Fig. 78 a 79

Cozinha nova com pormenor de azulejos de decoração fitomórfica rematados por faixa geometrizzante. Uma obra de raiz na Casa da Boavista, em Ponte da Barca, levada a cabo por Teresa Távora entre meados e finais do século XX.

Antiga salgadeira e despensa adaptada a cozinha, nos anos 50 do século XX. Aproveitaram-se algumas peças antigas como bancos e mesa ao centro com tampo de mármore. De salientar, as colecções de faiança antiga sobretudo de Viana.

IV.4. Quartos de dormir

Os quartos, na Idade Média, tal como os conhecemos hoje, eram inexistentes. Um só salão servia para todas as funções necessárias à vida quotidiana. Assim, a opção ia para camas com dossel dispostas na ala íntima da casa ou torre – geralmente habitada por mulheres e crianças. Funcionavam como assento de dia e cama, à noite. Entre os séculos XVI e XVII, a alcova assumiu as funções de quarto embora o seu reduzido espaço – como que escavado nas paredes de pedra – permitisse dormir apenas. No século XVIII, os quartos começaram a fazer parte do aparato seguindo-se às salas temáticas sem nenhum conceito de privacidade. Algumas vezes, encontramos-os mesmo a meio dos espaços sociais. O século XIX, todo virado para o indivíduo e para o mundo natural, veio acentuar a vontade do estar em privado tendo arrastado consigo uma série de ambientes mais íntimos. Deles destacamos o quarto de dormir que, em Portugal, costumava ser sóbrio seguindo as tendências dos móveis, de preferência nacionais, e as modas do tempo. Em França, o estilo preferido dos quartos era normalmente o Luís XVI (tal como nos salões)⁵³⁶ – o que nos influenciou em alguns casos. A imperatriz Eugénia venerava Maria Antonieta e o século XVIII. Desta forma, o mobiliário Luís XV e XVI invadiu os interiores do Segundo Império. Executado à mão ou fabricado em série, este estilo de mobiliário foi adoptado pela Côrte francesa⁵³⁷ depressa se expandindo a casas nobres de toda a Europa.

⁵³⁶ Vd. DESCHAMPS, Madeleine – *L' Art de Vivre, Deux Cents Ans de Créations en France, 1789-1989*. Paris : Flammarion, 1989, p. 115.

⁵³⁷ Vd. DESCHAMPS, Madeleine – *L' Art de Vivre, Deux Cents Ans de Créations en France, 1789-1989*. Paris : Flammarion, 1989, p. 115.



Fig. 80

Quarto de João Allen, na Casa de Villar d' Allen, no Porto, decorado por João Allen (c. 1840).

Quarto característico pela sobriedade inglesa, com par de camas Império em barco.

Mantém-se intacto.



Fig. 81 a 82

Quarto do Rei inter-comunicantes com o da Rainha, na Casa do Carmo, em Guimarães. Uma obra decorativa levada a cabo por iniciativa de Luís Cardoso Martins da Costa Macedo (c. 1870).

Dois pormenores do mesmo quarto com mobiliário do século XVIII e com opções decorativas oitocentistas, visíveis no papel de parede e cortinados. Os quartos do Rei e da Rainha, no Carmo, foram idealizados para receber D. Luís I e D. Maria Pia, apresentando camas ora dossel ora com baldaquino. Ambos possuem antecâmaras com armários e móveis de higiene.



Fig. 83 a 84

Oratório neoclássico, na Casa do Carmo, em Guimarães, herdado por Ana Júlia Rebelo Cardoso de Menezes, Condessa de Margaride, que se terá encarregue de decorar este espaço mais ligado ao mundo feminino (c. 1870).

Oratório neoclássico situado no piso superior de quartos, com altar e alfaias religiosas provenientes de capela em Vila Real vinculada à Casa de Mateus. Pela amplitude do espaço é mesmo intitulado de capela, até porque nele se baptizaram e casaram membros da família. Em baixo, pormenor de papel de parede.

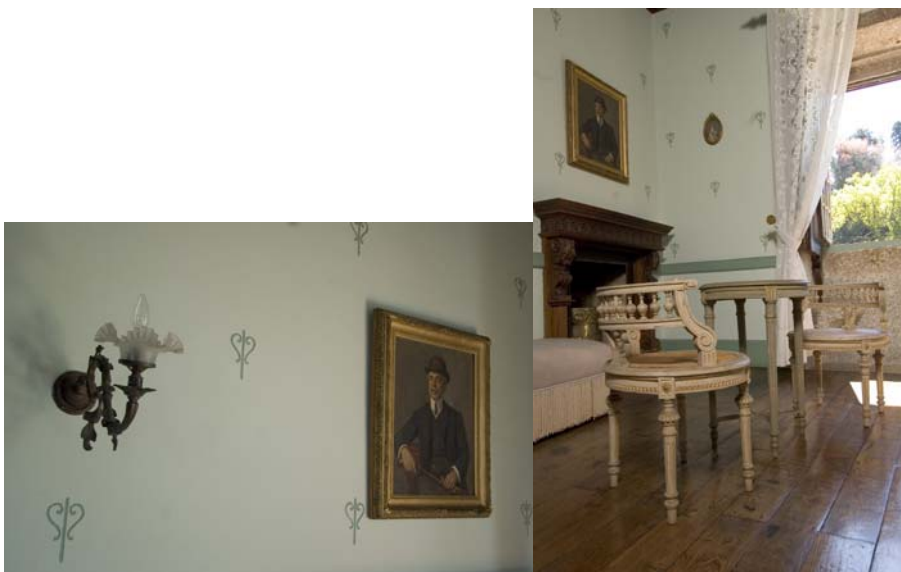


Fig. 85 a 86

Quarto da Torre, no Paço S. Cipriano, em Guimarães, reconstruído por João Santiago com risco de Nicola Bigaglia (c. 1900).

Dois pormenores do Quarto da Torre, actualmente aberto ao turismo. Cama em ferro com dossel e pequenos móveis pintados provenientes da Casa de Santiago em Leça. Paredes com decoração em baixo relevo. Retrato pintado de João de Santiago.



Fig. 87 a 88

Quarto neo-medieval, no Paço S. Cipriano, em Guimarães, idealizado por João Santiago com risco de Nicola Bigaglia (c. 1900).

Quarto recuperado junto à torre com antigo armário pintado a um gosto orientalizante que escondia uma passagem secreta. Cama de bilros com dossel vestido de brocado. Coluna serve de mesa-de-cabeceira.



Fig. 89 a 90

Quarto e antecâmara historicistas, na Casa de Sezim, em Guimarães, levados a cabo por iniciativa de Manuel de Freitas do Amaral (c. 1845).

Quarto de Manuel de Freitas do Amaral que se mantém intacto, apesar de aberto ao turismo. Nele, distingue-se a cama de bilros com dossel vestido de renda. A antecâmara serve de quarto de passagem para a varanda, com Borne (como no Jardim de Inverno da Ajuda), e papel de parede com cenas de José no Egito.



Fig. 91 a 92

Quartos de gosto diferenciado, na Casa da Boavista, em Ponte da Barca, levados a cabo por iniciativa de Bento Malheiro (c.1890) e Teresa Távora (c. 1960-70).

Na imagem de cima, quarto eclético remodelado recentemente com mistura de móveis de várias proveniências. Em baixo, quarto ao gosto tradicional português com cama de bilros e escrivaninha com gomil e bacia-de-água-às-mãos românticos. Mantém a austeridade característica destes ambientes íntimos dos séculos XVII e XVIII que passou a Oitocentos. A pintura de escaiolas prolonga-se aos quartos.

IV.5. Casas de banho

Desde alguidares e bacias, qualquer recipiente servia para a higiene. Na segunda metade do século XVIII, o gesto de limpeza mais frequente era o de lavar cara e mãos. As casas estavam apenas equipadas com potes, bacias e fontes – à excepção das mais ricas parisienses que dispunham de bacias de barba, para ensaboar e aquecer, e de largos tanques e baldes para lavar pés⁵³⁸. No século XVIII, surgem anexados aos quartos de dormir cubículos e recantos com «gabinetes» e «guarda-roupas» tendo várias funções (mais frequentemente retrete com cadeiras e outros baldes de necessidades⁵³⁹). Em Versalhes, Luís XV colocou estes espaços junto a um novo quarto decorado com mantas de J.-P. Boulle. No castelo de Malmaison, tal como no hotel de Armini, nas obras de remodelação em 1748, foram colocados gabinetes de guarda-roupa com cadeiras de comodidades e bidés, a maior parte das vezes a condizer⁵⁴⁰. A casa de banho, como divisória independente, surgiu no século XIX com progressos ao nível da higiene que tardaram a generalizar-se devido a crenças arcaicas sobre males do corpo em contacto com a água. Em finais de Oitocentos, algumas camadas sociais adoptaram o banho à inglesa numa tina em chapa de ferro que deu origem à banheira portátil, também em chapa, até surgir o espaço reservado ao banho⁵⁴¹.

No Porto, em 1869, foi publicado um novo *Livro de Código de Posturas Municipais*⁵⁴², sobre as novas concepções de segurança, higiene e necessidades⁵⁴³.

⁵³⁸ Vd. BEAUPRÉ, Fanny; GUERRAND, Roger-Henri – *O Confidente das Damas. O Bidé do Século XVII ao XX História de uma Intimidade*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1998, p.65.

⁵³⁹ Vd. BEAUPRÉ, Fanny; GUERRAND, Roger-Henri – *O Confidente das Damas. O Bidé do Século XVII ao XX História de uma Intimidade*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1998, pp. 66-67.

⁵⁴⁰ Vd. CHEVALLIER, B. – *Os Inventários da Mobília do Castelo de Malmaison*. Paris: Boletim da História da Vila de Paris, 1979, pp 105-107. Apud. BEAUPRÉ, Fanny; GUERRAND, Roger-Henri – *O Confidente das Damas. O Bidé do Século XVII ao XX História de uma Intimidade*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1998, pp. 67-68.

⁵⁴¹ Vd. MACHADO, Fátima (Coord.) – *Na Casa de Santiago Há Cem Anos Atrás*. Matosinhos: Museu da Quinta de Santiago/ Centro de Arte de Matosinhos, Câmara Municipal de Matosinhos, 2000, pp. 34-35

⁵⁴² Vd. *Livro de Código de Posturas Municipais*. Porto: (Câmara Municipal do Porto), 1869.



Fig. 93 e 94

Lavabo social instalado num dos torreões, na Casa de Villar d' Allen, no Porto, com assinatura de George Jennings. Uma obra levada a cabo por iniciativa de João Allen (c. 1840).

O par de torreões estreito mandado erigir, por João Allen, em cada extremidade da casa, foi aproveitado com pequena casa de banho e arrumos. Isto, para conferir maior funcionalidade à casa pois o jardim sempre foi muito vivido. Altos rodapés revestidos a azulejo dão um toque de requinte ao ambiente.

⁵⁴³ Vd. GRAÇA, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo – *Construções de Elite no Porto (1805-1906)*. Porto: Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, Vol. I, p. 16.



Fig. 95 e 96

Pormenor de retrete e base de lavatório com assinatura de George Jennings, na Casa de Villar d' Allen, no Porto. Uma obra estrutural levada a cabo por iniciativa de João Allen (c. 1840).

Pormenor de base de lavatório em mármore, com assinatura, e retrete em porcelana trabalhada com tampo de madeira. Não era comum encontrar casas de banho com loiças tão delicadas e muito menos com assinatura – especialmente, num torreão de serventia ao jardim. Em geral, as casas de banho oitocentistas apresentavam conjuntos de sanitários de porcelana de origem inglesa.



Fig. 97 a 98

Casa de banho inglesa, na Casa do Visconde da Gândara, no Porto, levada a cabo por iniciativa do visconde da Gândara (c. 1880).

Grande casa de banho no piso de quartos. Apresenta retrete, reservatório de água (autoclismo), bidé e banheira em porcelana pintada. De distinguir ferragens e torneiras com designação de água quente e fria. O depósito do autoclismo fica junto ao tecto, tal como o cilindro de água quente. Paredes revestidas de azulejo fitomórfico disposto geometricamente.



Fig. 99 a 100

Casa de banho de inspiração francesa (provençal), na Casa do Carmo, em Guimarães.

Uma obra estrutural levada a cabo por iniciativa de Luís Cardoso Martins da Costa Macedo (c. 1870).

Casa de banho de serviço aos salões nobres e quartos dos reis com loiça sanitária em porcelana inglesa decorada com arranjos de flores ao gosto da cerâmica de Sèvres. Existem vestígios de pintura esponjada a rosa nas paredes.



Fig. 101

Casa de banho inglesa, na Casa da Boavista, em Ponte da Barca, levada a cabo por iniciativa de Bento Malheiro (c. 1890).

Era a única casa de banho da casa, instalada junto à Cozinha Velha, no final do corredor. Apresenta loiças sanitárias de porcelana, inglesas. Mantém-se revestida a meias-paredes de azulejo branco e mosaico antiderrapante no pavimento.

IV.6. Varandas e recantos de jardim

Os jardins portugueses do século XIX ganharam versões mais naturais e próximas da natureza, se bem que continuassem ligados àqueles geométricos do século XVIII de tradição italiana e francesa. Os buxos de topiária foram salpicados por espécies arbóreas raras – como costume em Oitocentos – e cercados por denso bosque onde o exótico estava sempre presente. Os caminhos sinuosos cercados de vegetação diversa, lagos, fontes, ruínas, elementos arquitectónicos, sugeriam uma série de sensações que faziam despertar os sentidos. Neste contexto de mistério e gosto teatral, criavam-se vários recantos de estar escondidos nas ramagens e pontuando os caminhos. Neles era possível sentar, relaxar e admirar a paisagem. Em alguns deles, as japoneiras formam arcadas inundadas de luz e cor das camélias. Outros mantiveram-se fiéis à tradição herdada de Setecentos, num verdadeiro hino à geometria onde se encontram cilindros, pirâmides, esferas, troncos de cone⁵⁴⁴. Terraços, varandas, pátios, a própria arquitectura, era pensava prevendo o convívio dos interiores com os exteriores. Assim, as peças das diferentes divisórias das casas transitavam para os jardins sem preconceitos.

⁵⁴⁴ Vd. STOOP, Anne de – *Palácios e Casas Senhoriais do Minho*. Porto: Editora Civilização, 1993, pp. 186-187, 189.



Fig. 102 a 103

Jardim ao gosto setecentista, na Casa do Carmo, em Guimarães, de autoria desconhecida (c. 1770).

Jardim de topiária setecentista com elementos arquitectónicos neoclássicos como o fontanário e vasos sobre colunas que marcam o percurso para o pomar e horta.



Fig. 104 a 105

Jardim ao gosto setecentista, no Paço de S. Cipriano, em Guimarães. Uma obra levada a cabo por iniciativa de João Santiago (c. 1770).

Nas traseiras da capela barroca, virada para a estrada privada da propriedade murada – a qual já foi caminho público –, fica o jardim de topiária cujos buxos estavam pontuados de palmeiras. Espelho de água ao fundo, com fonte de Santo António a marcar-lhe os limites.



Fig. 106 a 107

Jardim romântico junto à varanda, na Casa de Sezim, em Guimarães. Uma obra levada a cabo por iniciativa de Manuel de Freitas do Amaral (c. 1850).

Jardim de aromas com labirinto de buxo, pontuado por bancos de pedra em meia-lua, visto da varanda com guarda em ferro forjado. Algumas peças neoclássicas marcam recantos de estar ao ar livre no jardim desde sempre vivido pela família.



Fig. 108 a 109

Jardim estilo inglês visto da mansarda, na Casa da Boavista, em Ponte da Barca. Uma obra levada a cabo por Bento Malheiro (c. 1890).

Jardim geométrico de inspiração setecentista pontuado por japoneiras, ao gosto do século XIX. Ao centro, taça de água com bica.

V. Recursos Decorativos nos Ambientes Românticos do Norte

V.1. Pintura decorativa e azulejos

Vários sistemas de pintura tornam possível a representação perfeita de têxteis, imitando a técnica do estofado das imagens no século XVI e XVII, ou marginando zonas com ponteados, reticulados, rendados, incisos em secções multicores, pintadas a pincel com tinta de óleo nos séculos XVII e XVIII⁵⁴⁵. A pintura de acharoadado⁵⁴⁶ revela um estilo oriental para a Europa tendo sido empregue, em Portugal, depois de meados do século XVII. Na Casa do Visconde da Gândara, os salões enchem-se de pintura revivalista de finais dos séculos XVII e XVIII. A pintura lisa, interpolada ou não dos motivos escolhidos e douramento nas fímbrias de molduras, caixilhos, tarjas e guarnições em talha, é a que melhor corresponde à herança decorativa dos interiores das salas. Foi usada no mobiliário, mantendo os recursos da qualidade com a estilização preferida, no decorrer de Seiscentos e Setecentos. A pintura esponjada ou marmoreada foi muito frequente em todo o setecentismo tendo transitado para os interiores oitocentistas. Há mesmo exemplos de perfeição desta técnica, difíceis de acompanhar

⁵⁴⁵ Vd. SANDÃO, Arthur de – *O Móvel Pintado em Portugal*. Barcelos: Livraria Civilização, 1966, pp. 43-44.

⁵⁴⁶ Fundo pigmentado sobre preparo análogo ao da pintura artística que consiste em esmaltar a superfície sobre a qual se aplicavam com «óleo graxo», a pincel, motivos dourados, contornando quase sempre o desenho a negro para obter um aspecto relevado. Exprime valores simbólicos da panorâmica aclimatizados ao ambiente ocidental. O acharoadado relaciona-se com a psicologia nacional em detalhes mitológicos, culturais, costumes representados nas silhuetas com mímica e ritmo de personagens. Vegetação, fauna e fantasia oriental surgem como matrizes da arte chinesa repleta de filosofia e longevidade. Foi pela penetração portuguesa nestas paragens conhecido e divulgado o charão ou laca que originou em Portugal o acharoadado como manufactura similar e na Europa (Inglaterra, Países Baixos, Alemanha), a *laca baixa* ou *laca inglesa*. Na pintura acharoadada portuguesa existem temas em raros exemplares do século XVII. Os motivos da flora ou fauna, estilizados até ao exagero da graça e ironia caricatural, no exotismo que lhe imprime especial requinte cenográfico.

quando é necessário restauro. A pintura de *fingimento*, também a óleo, é a menos respeitável por o sistema de feitura permitir o retoque sem preciosismos⁵⁴⁷.

A respeito de azulejos que abundam no século XIX por serem tão ao gosto da burguesia. Os portugueses enriquecidos no Brasil, regressam e trazem consigo a nova moda de revestir as fachadas dos edifícios com azulejos. Este gosto nasce, afinal, de um espírito novo-burguês e materialista. O surto da indústria cerâmica no Norte (Porto) vai estender-se até à capital. Os motivos repetidos, herdados da arte hispano-árabe, comportam desenhos geométricos, motivos florais, vegetais. Desde 1860 até 1920, a nossa produção de azulejos vai ser considerável facilitada pelos novos processos de fabricação e comercialização.

⁵⁴⁷ Vd. SANDÃO, Arthur de – *O Móvel Pintado em Portugal*. Barcelos: Livraria Civilização, 1966, p. 45-46.



Fig. 110 a 111

Pintura acharoadada portuguesa, na Casa do Visconde da Gândara, no Porto, de autoria desconhecida. Uma obra levada a cabo por iniciativa do visconde da Gândara (c. 1880).

Molduras neo-barrocas em talha dourada com pintura acharoadada portuguesa, em fundo verde, ligada ao mundo do exótico e neo-classicismo, tão em voga em Oitocentos. Revivalismo de um estilo oriental para a Europa que começou a ser empregue em Portugal depois de meados do século XVII.



Fig. 112 a 113

Papéis pintados na Sala dos Retratos, na Casa do Carmo, em Guimarães, de autoria desconhecida. Uma obra levada a cabo pelo conde de Margaride (c. 1870).

Quarto dos Retratos hoje vazio, com papel de parede fitomórfico emoldurado por pintura e rematado por frisos a marcar os rodapés e a condizer.



Fig. 114 a 115

Baixo-relevo em hall de distribuição de espaços, no piso superior de ala privada, no Paço S. Cipriano, em Guimarães. Uma obra levada a cabo por iniciativa de João Santiago (c. 1890).

Hall de distribuição de salas com retrato a pastel de D. Carolina Santiago de Carvalho, a antiga dona da casa, atribuído a Reutlinger. Veio da Casa de Santiago em Leça. Decoração em baixo-relevo de flor-de-lis estilizada – um motivo obtido por matriz que se repete nos painéis de paredes de S. Cipriano e, primitivamente, da Casa de Santiago.



Fig. 116

Stencil em quarto neo-medieval, no Paço S. Cipriano, em Guimarães, de autoria desconhecida.

Pintura de stencil encontrada no armário de embutir, no quarto situado num dos limites da torre, decorado ao estilo medieval. Acentua-se o gosto por paisagens e temas do Oriente.



Fig. 117 a 118

Papel pintado à mão, na Casa de Sezim, em Guimarães, atribuído a Auguste Roquemont com dúvidas (c. 1845).

Ante-câmara do quarto de dormir principal, com ligação à varanda estilo colonial. Apresenta papel de parede pintado à mão que a tradição familiar atribui a Roquemont.

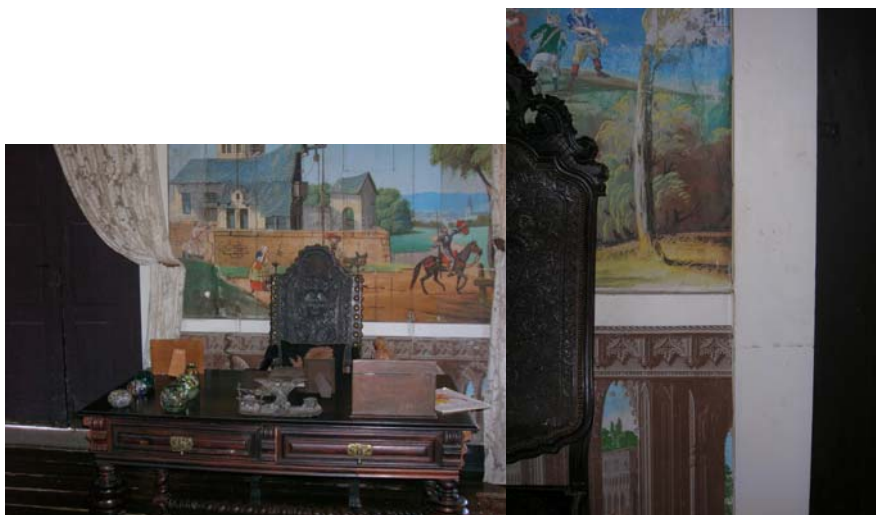


Fig. 119 a 120

Papel de parede narrativo, na Casa de Sezim, em Guimarães, atribuído a Auguste Roquemont com dúvidas (c. 1845).

Gabinete com mesa-escritório de tremidos com pisa-papéis venezianos e cadeira de espaldar alto em couro lavrado, portuguesas. Pormenor de papel pintado com aventuras de D. Quixote de la Mancha e lambril com reservas de arquitectura – possivelmente, pintados por Roquemont que mandou vir parte deles de Paris.



Fig. 121 a 122

Azulejos em vários espaços, no Paço S. Cipriano, em Guimarães, de autoria desconhecida. Uma obra levada a cabo por iniciativa de João Santiago com risco de Nicola Bigaglia (c. 1900).

Os azulejos surgem pontualmente, embora sejam de grande qualidade – tal como acontece na Casa de Santiago em Leça. Na sala de jantar, painel de azulejos de figura avulsa de Delf. Na varanda de inverno, meias-paredes de azulejos ilustrativos de camélias estilizadas em contraste com pintura decorativa.

V.2. Tecidos, sanefas e embraces

No século XIX, perpetuaram-se os gostos antigos e acentuou-se a teatralidade das várias divisões das casas guarnecidas de cortinas de algodão, renda, seda, damasco ou lã armados ora descontraída – em sanefas e reposteiros de repes⁵⁴⁸ que seguiam os ditames do mobiliário e arquitectura –, ora sofisticadamente com drapeados e plissados. Os embraces eram, normalmente, realizados com cordões rematados por borlas. Recorria-se a todo o tipo de passamanaria com especial destaque para as franjas de vários estilos, borlas e galões. Os tecidos panorâmicos, narrativos ou fitomórficos revestiam, também, biombos colocados junto às portas de entrada para reservavam estes ambientes cénicos. Logo em inícios do século XIX, o papel de parede pintado veio substituir os tecidos. «*On se réunit dans le petit salon bien clos par de bonnes portières, des bourrelets de soie et les doubles draperies qui ferment hermétiquement les fenêtres (...). Un bon tapis est sous les pieds (...). Le bois sec, le marbre froid sont dissimulés sous le velours ou la tapisserie*»⁵⁴⁹. Esta profusão de têxteis de toda a qualidade, texturas e cores quebrava por vezes o refinamento. Contudo, as pessoas sentiam-se confortáveis e em segurança nas suas casas: sem luz, barulho e perigo de alguém espiar de fora⁵⁵⁰.

⁵⁴⁸ Vd. AZEVEDO, Joana Coelho da Silva Feyo de – *Mobiliário de Assento Romântico em Portugal*. Porto: Dissertação de Mestrado em Artes Decorativas, apresentada à Universidade Católica, núcleo do Porto, 2007, p. 25.

⁵⁴⁹ Vd. JORNAL *L' Illustration*, [15 Fev. 1851]. Apud. DESCHAMPS, Madeleine – *L' Art de Vivre. Deux Cents de Créations en France, 1789-1989*. Paris : Flammarion, 1989, p. 115.

⁵⁵⁰ Vd. DESCHAMPS, Madeleine – *L' Art de Vivre. Deux Cents de Créations en France, 1789-1989*. Paris : Flammarion, 1989, p. 115.

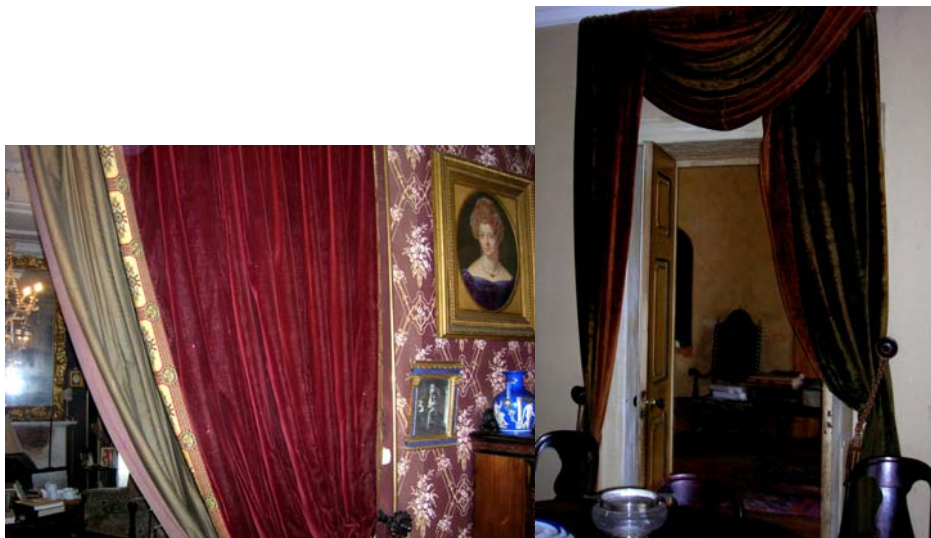


Fig. 123 a 124

Cortinados vitorianos na Casa de Villar d' Allen, no Porto, trazidos por Alfredo Allen de Paris (c. 1880).

Cortinados vitorianos em veludo de seda, com dupla face, apanhados com cordão de passamanaria rematados por borlas. Sóbrios embraces de madeira. Peças adquiridas na I Exposição Universal de Paris (1855).

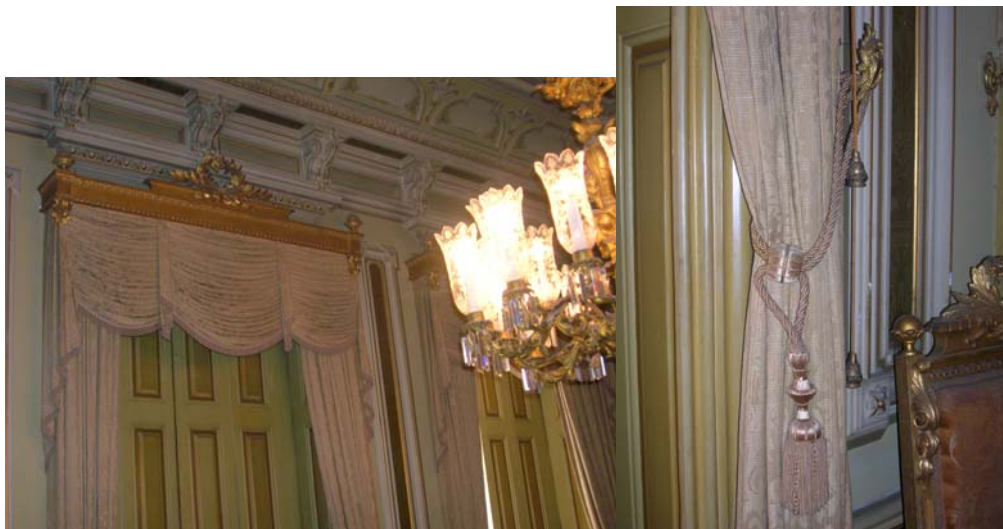


Fig. 125 a 126

Pormenor de embraces e sanefa Luís XVI, na Casa do Visconde da Gândara, no Porto.

Uma obra levada a cabo por iniciativa do visconde da Gândara (c. 1880).

Cortinados em seda plissada, ou veludo, armados em sanefas de talha dourada Império. Embrace em cordão rematado por borlas franjadas e preso a suporte de talha dourada a combinar com sanefa.



Fig. 127 a 128

Sedas armadas no Quarto da Rainha, na Casa do Carmo, em Guimarães. Uma obra levada a cabo por iniciativa do conde de Margaride (c. 1870).

Tecidos de seda natural mandado vir de Paris para decorar os quartos das Majestades. Cortinado a separar antecâmara do quarto de dormir e baldaquino vestido a um gosto classicizante.



Fig. 129 a 130

Brocado de veludo na sala de jantar, no Paço S. Cipriano, em Guimarães. Uma obra decorativa levada a cabo por João Santiago (c. 1900).

Brocado inspirado no 'rapport' do friso de azulejo mudéjar que encima o lambril de madeira.



Fig. 131 a 132

Tecido do salão neo-barroco, no Paço S. Cipriano, em Guimarães, aplicado nas paredes por artífices franceses (c. 1900).

Tecido de seda natural mandado vir especialmente de Paris para revestir as paredes do salão neo-barroco. Lambril de madeira pintada.



Fig. 133 a 134

Cortinas de renda em varões dourados, no Paço S. Cipriano, em Guimarães. Uma obra levada a cabo por iniciativa de João Santiago (c. 1900).

As cortinas em renda penduradas em varões de talha dourada são muito encontradas nos ambientes românticos por preservarem a intimidade ao mesmo tempo que deixam transparecer formas da natureza que os ambientes não prescindem.



Fig. 135 a 136

Rendas e varões neoclássicos, na Casa de Sezim, Guimarães. As opções decorativas levadas a cabo por Manuel de Freitas do Amaral tiveram, provavelmente, o aconselhamento de Roquemont (c. 1845).

De sala para sala, distingue-se o papel de parede historicista que as reveste de cima abaixo. A luz é velada por cortinas de renda pendendo em varões de talha dourada ao estilo neoclássico.



Fig. 137 a 138

Varão neoclássico, na Casa de Sezim, em Guimarães. Uma decoração levada a cabo por Manuel de Freitas do Amaral com aconselhamento de Auguste Roquemont com dúvidas (c. 1845).

Varão dourado invulgar em forma de seta decorado com par de coroas de louros sobrepostas inspira símbolos da mitologia clássica. A opção foi também para cortinas de renda que privam sem ocultar.



Fig. 139 a 140

Pormenor de embraces, na Casa de Sezim, em Guimarães. Uma obra levada a cabo por iniciativa de Manuel de Freitas do Amaral provavelmente com aconselhamento de Roquemont (c. 1845).

Vários estilos de embraces dourados a combinar com varões. Pensamos que as opções estéticas tiveram influência de Auguste Roquemont pois foi quem encomendou os papéis para estas salas em Paris.



Fig. 141 a 142

Pormenor de embraces, na Casa de Sezim, em Guimarães. Uma obra levada a cabo por iniciativa de Manuel de Freitas do Amaral com aconselhamento de Auguste Roquemont com dúvidas (c. 1845).

Outros estilos de embraces a condizer com varões e sanefas ao gosto classicizante, na sequência da tradição rococó francesa.

V.3. Estuques

A utilização de revestimentos e decorações de gesso e cal liga-se ao mundo mediterrânico onde era usado no revestimento de paredes para posterior suporte de policromia. O incremento e enriquecimento das utilizações do estuque deram-se com a presença árabe na Península Ibérica com os seus edifícios de aspecto rude e grosseiro com decoração interior riquíssima onde o estuque cobria praticamente todas as superfícies parietais⁵⁵¹. Alguns dos melhores exemplos estão em Espanha. Nos séculos XVII e XVIII, a Itália difundiu esta arte através de estucadores que se instalaram em vários países da Europa⁵⁵². Em Portugal, a primeira referência escrita sobre estuques surge na obra intitulada «*Da Pintura Antiga*» de Francisco de Holanda⁵⁵³ denotando o costume de acompanhar o grutesco com pintura a fresco e decoração estucada ao gosto romano⁵⁵⁴. No século XIX, continuou a acompanhar as evoluções da arquitectura ganhando características neoclássicas – sobretudo no Porto, devido à influência da colónia inglesa e dos estucadores britânicos com os seus estuques neoclássicos⁵⁵⁵ de influência Adam que vinham para as obras da Feitoria Inglesa. Urnas e albarradas, grinaldas e festões emolduraram pequenos perfis ou pinturas. Com o avançar da centúria, os Portugueses sempre desconfiados com o que chegava do estrangeiro,

⁵⁵¹ Vd. COTRIM, Hélder – *Reabilitação de Estuques Antigos*. Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em Construção, apresentada à Universidade Técnica de Lisboa, Instituto Superior Técnico, 2004, p. 10.

⁵⁵² Referimos a presença de Primaticcio e Rosso em França chamados por Francisco I para trabalharem na decoração do Palácio de Fontainebleau que foi residência dos reis de França até Luís XIV e, mais tarde, Napoleão. Em Portugal, os artistas estucadores italianos instalaram-se durante e a partir do reinado de D. José. Alguns deles foram: Pedro Chantoforo, Agostinho di Guardi, Toscanelli e Giovanni Grossi.

⁵⁵³ Artista plástico português do século XVI, protegido por D. João III, que se notabilizou como pintor, arquitecto e ensaísta.

⁵⁵⁴ Vd. LEITE, Maria de São José Bandeira Rosário Pinto – *A Oficina Baganha e os Estuques no Século XX no Porto*. Porto: Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa, 2007, Vol. 1, p. 13.

⁵⁵⁵ Vd. CASTRO, Paulo Ludgero de – *Breve Resumo da Decoração em Estuque em Portugal: Restauro e Reabilitação do Estuque – Teatro Nacional de S. João*. Porto: Circulo José de Figueiredo, 1995, 4.ª série, Nº 4, p. 258.

agarraram-se aos revivalismos em especial aqueles que inspiravam momentos de glória nacional como o neo-medievalismo e, particularmente, o neo-manuelismo⁵⁵⁶.

No Norte de Portugal, a introdução e implantação dos estuques foi mais demorada devido à tradição dos revestimentos para paredes em madeira e pela difícil obtenção de matéria-prima ocasionada pelos solos graníticos. O mestre António Pereira abriu caminho instalando-se no Porto em 1719⁵⁵⁷, muito antes da abertura da escola criada por Marquês de Pombal, onde foi chamado a participar nas obras da Sé (1717-1741). O tecto em abóboda do Palácio do Freixo, atribuído a Nasoni, é um dos exemplares considerados mais antigos no Norte de Portugal. Acompanha as estéticas do barroco e rococó, no seguimento dos trabalhos de mestre António Pereira. O estilo Adam perdeu durante grande parte do século XIX, nos estuques como nas restantes artes decorativas, embora com cambiantes de estilo Império – sobretudo no que respeita a fabrico e ornamentação de mobiliário⁵⁵⁸.

⁵⁵⁶ Vd. LEITE, Maria de São José Bandeira Rosário Pinto – *A Oficina Baganha e os Estuques no Século XX no Porto*. Porto: Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa, 2007, Vol. 1, p. 46.

⁵⁵⁷ Vd. BASTO, Artur de Magalhães – *Apontamentos para um dicionário de Artistas e Artífices que trabalharam no século XV ao século XVIII*. Porto: Câmara Municipal do Porto, Gabinete de História da Cidade, 1964, p. 27.

⁵⁵⁸ Vd. LEITE, Maria de São José Bandeira Rosário Pinto – *A Oficina Baganha e os Estuques no Século XX no Porto*. Porto: Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa, 2007, Vol. 1, pp. 51-52.



Fig. 143

Pormenor de tecto de Salão Luís XVI, na Casa do Visconde da Gândara, no Porto. Uma obra de autoria desconhecida, executada a cabo por iniciativa do visconde da Gândara (c. 1880).

Tecto estucado com molduras e friso fitomórfico, a toda a volta, diferenciando-se os motivos neoclássicos, ao centro, em trompe l' oiel.



Fig. 144

Pormenor de tecto da Sala dos Retratos, na Casa do Carmo, em Guimarães. Uma obra de autoria desconhecida levada a cabo por iniciativa do conde de Margaride (c. 1870).

O tecto da Sala de Retratos apresenta reservas em estuque com alegorias à dança e à música – o que se relaciona com as artes e labores aos quais as senhoras da casa se dedicavam nesta sala mais íntima aberta ao jardim.

V.4. Mobiliário

O mobiliário romântico esteve a par da arquitectura, não só a nível estético como cronológico⁵⁵⁹. Embora o mobiliário português tenha tido sempre afirmação nos nossos ambientes de todos os tempos – em particular, o indo-português que nos acompanha desde os Descobrimentos –, o francês influenciou-nos grandemente. No 1º quartel do século XIX, no reinado de D. João VI, o mobiliário Império importado de França começou mesmo a afectar a produção nacional. Como elementos decorativos predominantes distinguimos a palmeta, esfinge, cabeça de cisne, linhas simples. A madeira era, normalmente, pintada: mogno com aplicações de bronze dourado, folheado de mogno, casquinha faxiada a pau-santo e pau-cetim. Predominavam os assentos em palhinha. Porém, o mobiliário nacional *Rocaille*, do 3º quartel do século XVIII (Reinado D. José I – 1750-1777), continuou a povoar os ambientes portugueses assim como o do último quartel do século XVIII que imperou no reinado de D. Maria I fazendo ressaltar decoração e formas clássicas contra o exagero dos excessos decorativos do Barroco e do Rocaille. No último caso, fazia parte do «gosto à grega» e «à romana» do Neoclassicismo – muito encontrados nos ambientes por nós estudados. Este mobiliário caracteriza-se pelos elementos florais, enrolamento, gregas vazadas, laçarias, grinaldas, urnas, numa disposição simétrica elegante. Pintura cor creme, pintura de preto com dourados e cenas campestres, pintura de azul-escuro e ouro. Distinguimos já o uso da palhinha como assento e talha dourada. Pau-santo, carvalho, castanho, espinheiro, pau-cetim, jacarandá e pau-rosa eram madeiras muito utilizadas. Nos finais do século XVIII, do reinado de D. Maria I, são interessantes as cadeiras de braços de grande amplitude e comodidade. Já o mobiliário da época de D. José equivale

⁵⁵⁹ Vd. AZEVEDO, Joana Coelho da Silva Feyo de – *Mobiliário de Assento Romântico em Portugal*. Porto: Dissertação de Mestrado em Artes Decorativas, apresentada à Universidade Católica, núcleo do Porto, 2007, p. 5.

à decadência do Barroco. Algumas das suas características são a agitação de formas em excesso, sinuosidade, assimetria, movimento, delicadeza de motivos em concheados de bordos flamejantes, enrolamentos vegetais, flores, cartelas, fitas, pernas arqueadas terminando em pés de folhagem enrolada e pés de cachimbo. Alguns elementos recebem douramento. Como madeiras de eleição salientamos a noqueira, pau-santo, folheados de pau-santo, vinhático, casquinha, folheados a pau-cetim, pau-rosa e ébano, folheado de raiz de mogno. Pintura acharoadada a vermelho, negro e ouro. A Sala do Trono do Palácio de Queluz, feita pelo entalhador Silvestre Faria Lobo, é um dos nossos melhores exemplos da época de D. José que influenciou outros como a Casa Verde em Cerveira apresentada na nossa dissertação. O século XIX foi rico em revivalismos de todas as épocas. Nele encontramos tendências e caracteres dos reinados de D. João V, D. José I e D. Maria I, tanto no mobiliário chamado fixo como no de carácter volante de igual importância. Uma das peças D. João V, de maior nomeada e abundância, é a cadeira de espaldar (ou não) construída com dois aspectos: o mais vulgar, oferece a particularidade do revestimento de coiro, lavrado (ou não) nas costas e assento. Os pés são torneados e consolidados por travessas do mesmo gosto sendo em alguns exemplares substituída a travessa que liga os pés da frente trabalhada. O coiro do revestimento encontra-se preso por forte pregaria amarelada às vezes ligeiramente cinzelada; o outro género de cadeira provido ou não de braços, não apresenta tanta solidez. Nelas predominam os pés de garra, ostentando algumas costas altas que não possuem em geral braços. Esta espécie de cadeiras com ou sem braços reveste trabalhos de talha com espelho onde se esculpem episódios de carácter simbólico. O assento é em ligeiro estofado, forrado de veludo de seda, ou simplesmente seda. Este último tipo de cadeiras pertence, em geral, ao chamado período de transição. Não são raros os estofos nestes móveis. As cadeiras do século XVIII sem atributos de restrição joanina são

variadas e curiosas assim como estabelecem certa diferenciação que originou a localização classificativa dentro dos reinados de D. José e D. Maria I. Em alguns exemplares, a talha torna-se relevante nas travessas e nos pés. Os braços estão dispostos com leveza, a pregaria dourada emoldura o todo quebrando a monotonia da composição. O coiro forra o assento e costas. Estas cadeiras são geralmente construídas em pau-santo ou nogueira terminando o espaldar de algumas delas em florões. São estes os elementos dominantes das cadeiras setecentistas não subordinadas a demarcações de reinados. Em algumas cadeiras do tempo de D. José foi muito empregada a madeira do Brasil. A par destes móveis de assento de carácter rico encontram-se outros de maior singeleza com ausência de elementos decorativos. Algumas peças dispersas que merecem menção especial são as cadeiras vulgarmente conhecidas por «costas de bacalhau» que começaram a aparecer no século XVIII as verdadeiras são em geral construídas em madeiras do Brasil. Do século XVIII são, ainda, curiosas algumas cadeiras de canto em especial feitas em madeira lacada de preto servindo de fundo coiro lavrado. Apareceram no tempo de D. João V. Muitos outros móveis de assento, além de cadeiras, foram produzidos neste século. É grande a diversidade de bancos, escabelos, tamboretos. Os bancos são de extrema simplicidade sem pretensões e, quando revestem cuidado de ornamentação, não servem ao uso que lhes é destinado. Há alguns com assento de coiro lavrado perfurado. Nos dois primeiros quartéis do século tiveram voga os banquinhos de fechar para costura. Dos escabelos não se encontram muitos exemplares. Os tamboretos eram uma peça de uso monástico com pouco valor artístico. No campo do simbolismo, a continuidade das nossas aventuras e antecedentes históricos favoreciam uma elaboração certa e documentada desde a Índia de misticismo secular até às regiões africanas. As artes portuguesas foram, no entanto, e desde sempre influenciadas pelas modas de França. O mobiliário francês dos reinados de Luís XIV e Luís XV ao passar

fronteiras não chegou a transfigurar, em alguns casos, o carácter dos povos limitando-se a despertar modalidades estéticas. Luís XIV subjugado pela ambição das grandezas e da glória procurou efectivar o domínio da sua realeza. A fantasia admirável da Renascença, no tempo de Luís XIII era empolgada, na época de Luís XIV, pela abundância dos materiais de forma a realçar a riqueza dos elementos e ostentação dos motivos. A Regência em França marcava a denominada feição Rocaille ou Rococó. Mais fugaz foi o espírito artístico do Império e Directório. Luís XIV, estilo de mobiliário, exala a força dominante do período político de soberania que a monarquia francesa gozava. Era indispensável mais esbeltez, menos riqueza e mais graça. Foi o que Luís XV realizou. O estilo Luís XIV e Luís XV tocaram, não pronunciadamente, a produção de mobiliário português desde o declinar do século XVII até à plenitude dos três últimos quartéis. Esta influência exerceu-se mais na chamada mobília de repouso em que a configuração e ornato de várias peças se orientam no que o mobiliário francês engendrava. Mas, o facto não foi além dos dois primeiros quartéis do século XVIII. Fora dos mencionados móveis de repouso, unicamente se percebe a insinuação francesa, já em domínio do rei Luís V, num ou noutro elemento de ornamentação mas de ornamento vincadamente subsidiário. Os móveis de Luís XVI ainda menos se insinuaram no carácter das peças portuguesas. A melhoria da atmosfera política em período de pacificação ao mesmo tempo que se acentuava uma prosperidade económica contribuíram para a evolução da arte da marcenaria. A enumeração de várias peças do mobiliário do século XVIII e imaginadas nas oficinas portuguesas mostram que foi abundante a produção neste século. O estudo desses exemplares demonstra que houve em Portugal um estilo historicamente designado por D. João V como houve em França o Luís XIV. O estilo português joanino teve o seu esplendor no século XVIII. Porém, o mobiliário do século XVIII nem sempre é D. João V. O móvel pintado parece-nos singular por a sua

marcenaria ter adoptado madeiras exóticas nobres com polimento na cor natural⁵⁶⁰. A expressão nacional era conferida pelo sentimento do artífice em qualquer obra para polir ou receber pintura⁵⁶¹. O móvel português foi, pois, espelho e inspiração dos ditames e modas por ser o preferido para servir as nossas casas nobres. Para tal, contribuiu o facto deste agrupar sobriedade, singela beleza, variedade de modelos e madeiras estilizadas. Perfeição de factura e robustez concordante são, ainda, elementos salientes em qualquer época e tipo nacionais. Comentou A. Filippe Simões: «*Sabe-se que a indústria da mobília foi uma das que mais se diferenciou, por caracteres particulares, das industrias correspondentes de outros países*»⁵⁶².

A presença do móvel estava subordinada ao meio para o qual era criado fazendo corresponder um módulo e função a épocas distintas. No século XIX, os conjuntos de mobiliário foram muito requisitados – em especial, os da sala de jantar e salão de baile. Dada a natural dispersão e anonimato, apresentamos alguns casos em que não nos foi possível precisar datas nem procedência local. Tão pouco relacionar nomes de executantes. Sobre eles, referiu A. L. de Carvalho: «*(...) executando os trabalhos na sua oficina domestica, numerando as peças, só no momento da sua montagem se deslocariam*»⁵⁶³.

⁵⁶⁰ Desde que as «madeiras de fora» foram preferidas, os móveis começaram a ganhar feitura *ab origine* – como a inserção de embutidos (singelos ou variados) em conjunto com marfins e metais, entre outros. Com destaque para as madeiras mais usadas vindas da Índia e Brasil (vinhático ou pau-amarelo, sucupira, teca, gonçalo-alves, ébano, pau-cetim, pau-caixão, sachá, sucurgue, sassafrás, angelim, piaçava, pau-rosa, pau-violeta, pau-roxo, pau-brasil, Sebastião-de-arruda, sissó (pau-preto da Índia), etc. A variedade da Angola, Guiné, Madeira, Moçambique e S. Tomé comportava as essências mais raras que pelo empório de Malaca provinham de terras longínquas: sândalo de Timor, cânfora de Bornéu (*Índice Chronologico das Navegações dos Portuguezes*, p. 129). Do Brasil, teve supremacia o jacarandá ou pau-preto como é mais conhecido.

⁵⁶¹ 1815, é logo marcado por uma atenção prestada à história da pintura nacional – influências que passaram às artes decorativas. Na pintura, acompanhávamos a moda que imperava na Europa (de preferência, na Alemanha e Itália) e obteve grande interesse no meio cortesão de Lisboa. Vd. FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no Século XIX*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1966, Vol. I, p. 89.

⁵⁶² CATÁLOGO ilustrado – *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola celebrada em Lisboa em 1882 sob a protecção de Sua Majestade el-Rei o Senhor D. Fernando II*. Lisboa: Imprensa Nacional, [1882], pp. 14-15, 22-25, 58.

⁵⁶³ Vd. CARVALHO, A.L. – *Os Mesteres na Antiguidade de Guimarães*. Guimarães: 1938, Vol. 5, p. 69.



Fig. 145

Credencia francesa, na sala de visitas da Casa do Visconde da Gândara, Porto. Integra-se numa obra decorativa levada a cabo por iniciativa do visconde da Gândara (c. 1780).

Credencia neoclássica dourada, com tampo de mármore, encimada por castiçal em bronze dourado que representa figuras mitológicas (c. 1815).



Fig. 146

Mesa de centro Luís XIV e credencias Luís XVI, na Casa do Carmo, em Guimarães. Integram-se na obra decorativa levada a cabo por iniciativa do conde de Margaride (c. 1780).

Salão Rosa actualmente despido de peças, ainda com credencias e assentos dourados Luís XVI e mesa Luís XIV da qual se distingue porcelana Royal Worcester.



Fig. 147

Peças neoclássicas, na Casa de Sezim, em Guimarães, de autoria desconhecida (c. 1780).

Pormenor da sala de jantar com lustre veneziano em cristal de Murano. O espelho de talha dourada transporta o verde do jardim para o interior deste ambiente.



Fig. 148

Espreguiçadeiras e móveis em verga, na Casa de Sezim, em Guimarães, de autoria provavelmente portuguesa (c. 1900).

Varanda decorada com alfaias agrícolas e pontuada por recantos de estar onde se distinguem espreguiçadeiras com pés de recolher, bancos corridos de encostar, mesas e cadeirões em palhinha pintada.

Conclusão

O Romantismo foi marcado por diversos conflitos e viragens na maneira de estar e sentir. Da Europa chegavam múltiplas tendências – como filtro cultural próprio a quem viaja e absorve outras diferenças e riquezas – que eram normalmente, em Portugal, sempre compreendidas mais tarde. O movimento do romântico inspirou-se na Europa neo-classicista e revivalista onde a insegurança política se manteve gerando instabilidades e mudanças.

Investigarmos sobre este período da História suscitou-nos alguma frustração por estarmos conscientes de que muito mais havia por descobrir nos Arquivos Públicos e Privados. Se bem que se tenha tornado aliciante todo o percurso pelas artes decorativas de ambientes românticos do Norte de Portugal, até pelo nosso singular interesse. Na verdade, este gosto continua a ser mal recebido no seio de determinadas famílias nobres que nunca viram o Romantismo de bom grado por ser quase inteiramente burguês.

Das 11 casas nobres estudadas (Casa de Villar d`Allen e Casa do Visconde da Gândara no Porto, Casa do Barreiro em Paredes, Casa do Carmo, Casa de Sezim e Paço de São Cipriano em Guimarães, Casa de Vale de Flores ou de Ínfias em Braga, Casa da Vila e Casa da Boavista em Ponte da Barca, Casa da Ponte em Arcos de Valdevez e Casa Verde em Vila Nova de Cerveira), apresentamos numa última fase apenas seis por questões de espaço. Investigamos ainda um exemplo brasileiro não nobilitado e único a Sul do rio Douro que merece, a nosso ver, um olhar aprofundado – a Casa da Camarinha, em S. Félix da Marinha (Granja), com ambientes semelhantes ao Palacete Boaventura no Porto (1899) recentemente recuperado pelo C.R.E.R.E. por encomenda do B.E.S. (Banco Espírito Santo) que adquiriu o edifício com o propósito de nele instalar o Private Banking.

Estes ambientes também se relacionam com os da Casa do Visconde da Gândara, bem como com as salas de jantar do Paço de São Cipriano e casa da família da mulher do arquitecto Marques da Silva onde este viveu. Só muito recentemente tivemos oportunidade de observar, registar em fotografia e estudar estes ambientes burgueses encomendados pelo Conselheiro Boaventura que foi, também, um *brasileiro* num tempo de torna-viagem.

A bibliografia sobre interiores românticos não abunda. Chega-nos mais facilmente através de manifestações artísticas (como a ourivesaria, azulejaria, bronzes, cerâmica, estatuária, estuques, gravura, pintura, têxteis) que ilustram as artes da mesa e do quotidiano sugerindo e reproduzindo cenas vividas na época onde os sentimentos se sobrepujam ao mundo racional. Por isso, optamos num capítulo final por dar as divisões das seis casas apresentadas e os seus recursos decorativos recorrendo a imagens legendadas. O segundo volume da nossa dissertação acaba, também, por ser essencialmente fotográfico reservando imagens dos ambientes românticos que não foram apresentadas no primeiro volume. Damos a conhecer outros ambientes e elementos inspiradores das seis casas que parecem descontextualizados, mas que serviram afinal de inspiração.

É pois a partir da expressão de todas as artes (em especial, da pintura) que, de ambientes românticos, falamos. No caso da Casa de Villar d'Allen chegamos mesmo a comparar as cores e atmosferas dos espaços interiores e exteriores com obras de Domingos Sequeira, como *Junot Protegendo a Cidade de Lisboa* (1808), e de Vieira Portuense, *Leda e o Cisne* (1798) – a primeira das quais integrou a colecção de João Allen, hoje no M.N.S.R. Não há dúvida que os melhores exemplos foram buscados às obras impulsionadas e apadrinhadas pela Realeza. Alemanha, França, Inglaterra, Itália deram um contributo fundamental não apenas na implantação e estudo do Romantismo em Portugal, mas para melhor o compreendermos como espelho da moda que teve entre nós expressões particulares e reservadas. É, pois, a arte pela arte que nos faz mover.

Em Portugal, os paços preferidos pelas últimas Majestades serviram de eterna inspiração – como o Palácio da Pena em Sintra sonhado por D. Fernando II e o Palácio da Ajuda, em Lisboa, ao gosto de seu filho D. Luís I para agradar a sofisticada D. Maria Pia. Revemo-los em ambientes da Casa de Villar d'Allen, Casa do Carmo, Paço de S. Cipriano. A Casa do Visconde da Gândara segue mais o imaginário setecentista francês com inovações buscadas ao *Novo Mundo* como a escadaria principal bifurcada. A de Sezim torna-se única pelos salões revestidos a papel de parede panorâmico encomendado em Paris. A da Boavista projecta-se num futuro que é hoje actual através de amplas janelas abertas à natureza que a emolduram como quadros vivos – o que acontece em projectos de arquitectura contemporânea.

Pela proximidade ao nosso tempo, tivemos a fortuna de observar directamente alguns ambientes autênticos e de os sentir quase à imagem daquilo que terão sido no passado. Isto, pelo amor que os proprietários das casas estudadas lhes reservam. Só

raramente tivemos de reconstruir as existências e, mesmo nesses casos, recorreremos à fotografia pois houve o cuidado dos mesmos serem documentados. Incrível é a Casa do Carmo ainda não ter sido classificada e adquirida por particular ou entidade sensível ao património que preserve os seus ambientes históricos.

Outra tendência forte por nós constatada foi o coleccionismo traduzido numa procura constante de recorrer a peças de origem na criação de ambientes revivalistas – o que, muitas vezes, seria um acto inconsciente pois a preocupação dos encomendadores das obras não era, propriamente, a de coleccionar e, sim, a de decorar as suas casas. Tanto que escasseiam nomes sonantes de artificies, artistas e arquitectos a elas ligados. Acontecia que surgiam pontualmente boas colecções. Diferencia-se o caso de João Allen pelo facto deste ter reunido colecções ainda hoje raras em Portugal. Este coleccionador e criador do primeiro museu português surgiu, afinal, numa época em que a actividade de coleccionar ainda não tinha adquirido um significado importante em Portugal (1780-1850)⁵⁶⁴. Percorrendo os ambientes das casas românticas (especialmente, burguesas), parece-nos até mais relevante a panóplia de mobiliário que surgia ao estilo de outras épocas artísticas do que as peças de colecção. Se bem que, as primeiras, sem tempo de vida para se lhes dar valor.

Damos ainda ênfase a ambientes de jardim que são, fundamentalmente, o prolongamento e reflexo dos interiores. Armavam-se cenários de estar ao ar livre que seguiam a rota do Sol, desde o século XVIII: os *bosquets*, espaços mágicos privilegiados para servir refeições de grande aparato – como acontecia nos pequenos bosques de Luís XIV «reais» ou simulados quando não era possível dispor de um espaço «natural». O Castelo de S. Jorge, em Lisboa, foi palco de cerimónias encenadas em *bosquets* como o *refresco* para mais de 900 pessoas organizado por Pina Manique em bosque coberto e ornado de arcos, louros, valverdes e vasos de flores de época de toda a qualidade bem iluminados com lampiões de vidro. O nascimento e baptismo da princesa da Beira em 1793 foi, também, celebrado num bosque artificial com várias salas temáticas. Esta fantasia setecentista sem limites passou ao século XIX mais

⁵⁶⁴ Vd. SANTOS, Paula M. M. Leite – *Um Coleccionador do Porto Romântico, João Allen (1781-1848)*. Lisboa: Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Instituto Português de Museus, versão baseada na Dissertação de Mestrado, 2005, pp. 71-72.

privado e reservado nas suas manifestações efémeras, pelo que a moda dos bosques não foi abandonada tão cedo⁵⁶⁵.

Assim, a linha de progresso encontrada na arte do Romantismo jamais vai tornar a produzir obras de arte vivas que continuem a recordar a sensibilidade romântica como um gosto do tempo. Parece-nos absurdo o retorno ao romantismo pelos artistas de hoje, mas a verdade é que essa tendência tem vindo a afirmar-se isolada e colectivamente na Arte Contemporânea em obras de pintura e fotografia alemãs, entendidas como uma espécie de romantismo muito longe do seu tempo – o que já se espalhou a outros países. Poderá ser um eco distante do Romantismo que reside no desejo de uma forte subjectividade. Poucos dão a devida importância à mensagem espiritual deixada por este movimento ou às profundas ressonâncias que teve nas artes em geral pelo facto de falar a linguagem da alma. Este poder espontâneo dos sentimentos deve ser recolhido com tranquilidade para que o espectador e a obra de arte estabeleçam uma fusão íntima semelhante à iluminação divina do artista.

Como referimos, a maneira de expor as peças no século XIX «poluindo» os ambientes e tirando-lhes leitura não favoreceu a imposição deste gosto ou estilo em alguns grupos sociais. De qualquer forma, assumidamente ou não, todos os ambientes antigos ou modernos de então sofreram alterações estéticas ao gosto da moda romântica. Por outro lado, os historiadores revelam-se quase sempre indiferentes a documentos artísticos da época, não dispondo até recentemente dos meios necessários à análise estética e sensibilidade artística – essenciais ao entendimento do movimento tão ligado às manifestações sensíveis e íntimas do ser.

Lembramos que a arte pode ser um elemento criador de uma dada situação histórica⁵⁶⁶. Setecentos sempre se impôs pelos ímpetus de riqueza continuando a ser melhor aceite no Norte de Portugal onde os solares ganharam majestosos frontispícios barrocos, ofuscando os interiores mais próximos do quotidiano das famílias. As partes das casas mais antigas e menos aparatosas foram por isso quase apagadas para que predominassem estas estruturas de poder que enobreciam as famílias. Oitocentos entrou nos solares acrescentando-lhes mansardas e aproximando os ambientes daqueles que os viviam. As casas burguesas construídas à época foram de todas as que mais perto se

⁵⁶⁵ Vd. GODINHO, Isabel da Silveira – *A Baixela de Sua Majestade Fidelíssima, Uma Obra de François Thomas Germain*. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, Palácio Nacional da Ajuda, 2002, pp. 174-175.

⁵⁶⁶ Vd. FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no Século XIX*. Lisboa: Livraria Bertrand, SARL, 1966, Vol. 1, p. 9.

encontram dos opções e sentires românticos porque os adoptaram muito natural e livremente.

Cabe-nos então abrir um parêntesis para compreender que a obra de arte se realiza por meio de forças interiores e exteriores – como a vida da arte de quem a faz e a arte de quem a cultiva. A nossa maneira de existir não foge à maneira de existir da própria natureza, o que determina o carácter da vida e estado de espírito romântico⁵⁶⁷.

⁵⁶⁷ Vd. EUCKEN, Rudolf – *O Sentido e o Valor da Vida, Prémio Nobel de 1908*. Rio de Janeiro: Editora Opera Mundi, 1973, pp. 79, 81.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

Fontes

Fontes Computorizadas

INTERNET

<http://pwp.netcabo.pt/soveral/mas/Portocarrero.htm>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Herculano>

http://www.portoturismo.pt/a_cidade/cronologia/ate_1800.asp

<http://www.terra.es/personal/miguellb/vallereyes/excavado.htm>

<http://www.min-nestrangeiros.pt/mne/visita/>

Fontes Manuscritas

ARQUIVO GAIURB, GESTÃO URBANÍSTICA

Loteamento da Quinta da Camarinha, Freguesia de S. Félix da Marinha (V. N. Gaia),
Processo N° 1321/81, Livro de Descrições Prediais, [14 Set. 1981].

Documento do Livro de Descrições Prediaes, [29 Jun. 1934], Processo n° 1321/81,
Livro de Descrições Prediais, [14 Set. 1981].

ARQUIVO MUNICIPAL DO PORTO

Livro 36 de Plantas de Casas, Freguesia do Bonfim, Ano de 1909, Processo n° 1793/
1909, [f. 446-449].

Livro 327 de Plantas de Casas, Freguesia de Campanhã (Porto), Ano de 1916, Processo
n° 264/1916, [f. 318-321].

Livro 284 de Plantas de Casas, Freguesia de Campanhã (Porto), Ano de 1912, Processo
n° 928/1912, [f. 136-144].

Livro 238 de Plantas de Casas, Freguesia de S. João da Foz do Douro (Porto), Ano de
1909, Processo n° 1793/1909, f. 329 [f. 329-331].

Livro 238 de Plantas de Casas, Freguesia de S. João da Foz do Douro, Ano de 1910, Processo nº 63/ 1910, f. 329-331.

Livro 115 de Plantas de Casas, Freguesia de St. Ildefonso (Porto), Ano de 1890, [f. 208-210].

Livro 195 de Plantas de Casas, Freguesia de St. Ildefonso (Porto), Ano de 1907, Processo nº 380/1907, [f. 49-56].

Livro 197 de Plantas de Casas, Freguesia de St. Ildefonso (Porto), Ano de 1907, Processo nº 523/1907, [f. 114-118].

Livro 237 de Plantas de Casas, Freguesia de St. Ildefonso (Porto), Ano de 1909, Processo nº 1793/1909, Ano de 1909, [f. 446-449].

Livro 244 de Plantas de Casas, Freguesia do St. Ildefonso (Porto), Ano de 1910, Processo nº 647/1910, [f. 218-221].

CONSERVATÓRIA DO REGISTO PREDIAL DE VILA NOVA DE GAIA

Livro B. 59º da 1ª Secção, Prédio nº 16: 243, [f. 183].

Fontes Policopiadas

ALVES, Jorge Fernandes – *Os Brasileiros, Emigração e Retorno no Porto Oitocentista*. Tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1993.

ALVES, Luís Alberto Marques – *Contributos para o Ensino Industrial em Portugal*. Tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1998.

ARAÚJO, Agostinho Rui Marques de – *Relatório sobre a disciplina de Arte do Século XIX (II)*. Provas de Agregação, apresentadas à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003.

AZEVEDO, Joana Coelho da Silva Feyo de – *Mobiliário de Assento Romântico em Portugal*. Porto: Dissertação de Mestrado em Artes Decorativas, apresentada à Universidade Católica, Centro Regional do Porto, 2007.

COSTA, Lucília Verdelho da – *Alfredo de Andrade 1839-1915*. Tese de Doutoramento, apresentada à Universidade Nova de Lisboa, 1995.

COTRIM, Helder – *Reabilitação de Estuques Antigos*. Tese de Mestrado apresentada à Universidade Técnica de Lisboa, Instituto Superior Técnico, 2000.

DIAS, José Henrique Rodrigues – *O Rosto e o Espelho*. Tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1998.

GONÇALVES, Henriqueta Maria de Almeida – *A Imagem da França na Obra Queirosiana pós 1888*. Tese de Mestrado apresentada à Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real, 1995.

GRAÇA, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo – *Construções de Elite no Porto (1805-1906)*. Porto: Tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, Vol. I.

KULMACZ, Maria Clara Loureiro Borges Paulino – *Arte e Património em Portugal: Olhares Norte-europeus (da segunda metade do século XVIII a meados do século XIX)*. Tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001.

LEITE, Maria de São José Pinto – *A Oficina Baganha e os Estuques no séc. XX no Porto*. Dissertação de Mestrado em Artes Decorativas apresentada à Universidade Católica, Centro Regional do Porto, 2007.

PEREIRA, Gaspar Martins – *Estruturas Familiares na Cidade do Porto em Meados do Século XIX, A Freguesia de Cedofeita*. Tese de Mestrado, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1986.

PIMENTA, Joaquim Alberto Borges – *Desenho, Manuais do Século XIX de Autores Portugueses*. Tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003.

Bibliografia

ALMEIDA, Alfredo Betâmio de – *O Desenho no Ensino Liceal*. Lisboa: Sep. da Revista Palestra, Liceu Nacional de Pedro Nunes, Nº 10, (Out. 1960).

ALVES, Luís Alberto Marques – *Subsídios para a História da Educação em Portugal (1750-1890)*. Porto: Secretaria de Estado da Cultura/ Centro de Estudos Humanísticos, Cadernos «Estudos Contemporâneos», nº4, (1996).

ANACLETO, Regina – *Panorama do Início de Oitocentos. In Histórias de Portugal, O Liberalismo (1807-1890)*. Lisboa: Editorial Estampa, Direção de José Mattoso, 1993, Vol. 5.

ANACLETO, Regina – *The Reinvention of the Moorish Style in 19th Century Portuguese Art. Arab-Islamic Memories in Portugal*. Porto: Ed. da Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, 1997

- ARNOSO, Conde d' – *Azulejos*. Lisboa: Sociedade Editora Portugal-Brasil Lda., 1911.
- ARMINJON, Catherine; DESCHAMPS, Madeleine – *L'Art de Vivre. Deux Cents de Créations en France, 1789-1989*. Paris: Flammarion, 1989.
- ARQUIVO *Pittoresco*, 1858. Apud. CARITA, Hélder; CARDOSO, Homem – *Tratado da Grandeza dos Jardins em Portugal*. Venda Nova: Bertrand Editora, 1998.
- BANDEIRA, Sá da – *Lettre Addressée au Comte Goblet de Alviella*. Lisbonne: [s.n.], 1870.
- BASTO, Artur de Magalhães – *Apontamentos para um dicionário de Artistas e Artífices que trabalharam no século XV ao século XVIII*. Porto: Câmara Municipal do Porto, Gabinete de História da Cidade, 1964.
- BEAUPRÉ, Fanny; GUERRAND, Roger-Henri – *O Confidente das Damas. O bidé do século XVII ao XX, história de uma intimidade*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1998.
- BERTRAND, Gilles – *L'Impossible Invention d'une Capitale Milan à la Fin du XVIIIe Siècle*. In *Lugares de Poder, Europa Séculos XV a XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.
- BLOCK, Maurice – *L'Europe Politique et Sociale*. Paris: Hachette, 1869.
- BOLÉO, Maria Luísa V. Paiva – *Um Homem entre Séculos. Alfredo Keil (1850-1907)*. Lisboa: revista Pública, jornal Público, (5 de Outubro de 1997).
- BOURDERON, R. – *Saint-Denis ou le Jugement Dernier des Rois*. Saint-Denis : Éd. PSD, 1993.
- BRAGA, Theophilo – *Garrett e os Dramas Românticos*. Porto. Livraria Chardron. 1905.
- BRAGA, Teófilo – *História do Romantismo em Portugal*. Lisboa: Ulmeiro/ Universidade, nº 6, 1984.
- BRANDÃO, Júlio – *O Pintor Roquemont*. Porto: 1929; VITORINO, Pedro – *O Pintor Augusto Roquemont*. Porto: 1929; COUTINHO, Xavier – *O Pintor Augusto Roquemont no Porto*. Porto: Sep. Boletim Cultural, Câmara Municipal do Porto, 1963. Apud. ALVES, Armando; CASTRO, Laura (Coord.) – *Obras de Arte Livro-Inventário*. Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos, 1995.
- BRANDÃO, Raul – *Memórias*. [s.l.]: Ed. Perspectivas e Realidades, [s.d.]
- BREYNER, Tomás de Melo – *Memórias do Professor Tomás de Melo Breyner, 4º conde de Maфра, 1869-1880*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1930.
- BRION, Marcel – *Romantic Art*. London: Thames and Hudson, 1960.

- CALDAS, Eugénio de Castro – *Terras de Valdevez e Montaria do Soajo*. Arcos de Valdevez: Câmara Municipal de Arcos de Valdevez, 1994.
- CÂNCIO, Francisco – *O Paço da Ajuda*. Lisboa: [s.n.], Fascículo VIII. 1955.
- CARITA, Hélder; CARDOSO, Homem – *Tratado da Grandeza dos Jardins em Portugal*. Venda Nova: Bertrand Editora, 1998.
- CARNEIRO, José Martins; PEREIRA, Paulo – *O Palácio da Pena*. Londres: Instituto Português do Património Arquitectónico (IPPAR) e Scala Publishers, 1999.
- CARTAS de Leite de Vasconcelos a Martins Sarmiento, Guimarães: [s.n.], 1958.
- CARVALHO, A.L. – *Os Mesteres na Antiguidade de Guimarães*. Guimarães: 1938, Vol. 5.
- CASA de Santiago. Matosinhos: CMM, [s.d.].
- CASAS do Porto: *Século XIV ao XIX*. Porto: CMP/D.L., 1966.
- CASTRO, Paulo Ludgero de – *Breve Resumo da Decoração em Estuque em Portugal: Restauro e Reabilitação do Estuque – Teatro Nacional de S. João*. Porto: Circulo José de Figueiredo, 1995, 4.^a série, Nº 4.
- CATÁLOGO dos quadros existentes no Real Palácio das Necessidades pertencentes à Herança de S. M. El-Rei o Senhor D. Fernando...». Lisboa: 1892.
- CATÁLOGO ilustrado de *A Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola celebrada em Lisboa em 1882 sob a protecção de Sua Majestade el-Rei o Senhor D. Fernando II*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1882.
- CHAFFANJON, Arnaud – *Casa de Margaride: une demeure patricienne dans une ville royale*. Apud. *Point de Vue*. Paris, nº 2171, [8 de Março 1990].
- CHÂTELET, Albert; GROSLIER, Bernard Philippe – *História da Arte Larousse*. Paris: Librairie Larousse, 1985.
- CORDEIRO, Joaquim – *A Crise nos seus Aspectos Morais*. Coimbra: F. França Amado Editor, 1896, 1.^a Ed. [Lisboa, 1999, 2.^a Ed.].
- CORTE-REAL, Manuel – *O Palácio das Necessidades*. Lisboa: Chaves-Ferreira Publicações, 2001.
- COSTA, Lucília Verdelho da – *Ernesto Korrodi 1889-1944, Arquitectura, Ensino e Restauro do Património*. Lisboa : Editorial Estampa, 1997.
- COURTHION, Pierre – *Le Romantisme*. Paris : Ed. Skira, 1961.
- COUTINHO, Lourenço Pereira – *Do Ultimato à República. Política e Diplomacia nas Últimas Décadas da Monarquia*. Lisboa: 2003.

- D. LUÍS I, *Duque do Porto e Rei de Portugal*. Lisboa: Palácio Nacional da Ajuda, 1990.
- DECRETOS de 17 e 18 de Novembro de 1836. *Colecção de Leis e Outros Documentos Oficiais publicados de 10 de Setembro até 31 de Dezembro de 1836*. 6ª Série. Lisboa: Imprensa Nacional, 1837.
- COUTINHO, Maria Isabel Pereira – *18th Century French Furniture*. Lisboa: Calouste Gulbenkian Museum, 1999.
- DAMAS, Carlos Alberto (Dir.) – *Palacete Boaventura Rodrigues de Sousa, Registo de uma Recuperação*. Porto: Edições Gémeo, Ed. B.E.S., 2006.
- DIAS, João José Alves – *Livro dos Conselhos de El-Rei D. Duarte (Livro da Cartuxa)*. Lisboa: Editorial Estampa, Ed. diplomática, 1982.
- DINIS, Júlio – *A Morgadinha dos Canaviais*. Porto: Livraria Civilização, [s.d.].
- DINIS, Júlio – *Serões da Província*. Porto: Livraria Civilização, 1879.
- DINIS, Júlio – *Uma Família Inglesa*. Lisboa: Col. Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses – 20, Edições Ulisseia, 1998, 5ª Ed.
- DOBROVITS Dorottya – *Bauarbeiten am Königlichen Schloss von Ofen zur Zeit Maria Theresias*. Apud *Lugares de Poder, Europa Séculos XV a XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.
- DUBY, Georges; PERROT, Michelle – *História das Mulheres. O Século XIX*. Porto: Edições Afrontamento, 1994, Vol. 4.
- ECO, Umberto – *Leitura do Texto Literário (Lector in Fabula)*. Lisboa: Ed. Presença, 1983.
- EUCKEN, Rudolf – *O Sentido e o Valor da Vida*, Prémio Nobel de 1908. Rio de Janeiro: Editora Opera Mundi, 1973.
- FERREIRA, João Pedro Rosa – *O Jornalismo na Emigração. Ideologia e Política no Correio Braziliense (1808-1822)*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1992.
- FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime B. – *O Porto na Época dos Almadás. Arquitectura. Obras Públicas*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1988, Vol. I.
- FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime B. – *O Porto na Obra de Robert C. Smith. In Robert C. Smith (1912-1975). A Investigação na História de Arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Belas Artes, [s.d.].
- FERRET, Philippe – *Jardins Romantiques, L'Art et la Manière*. Paris: Editions Flammarion, 2003.
- FIGUEIREDO, José de – *Portugal na Exposição de Paris*. Lisboa: [s.n.], 1900.

- FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no Século XIX*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1966, Vol. 1.
- FRANÇA, José-Augusto – *História da Arte em Portugal – O Pombalino e o Romantismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2004.
- FRANÇA, José-Augusto – *O Romantismo em Portugal*. Lisboa: Ed. Livros Horizonte, 1999.
- FRANCO, Anísio – *Interiores Autênticos*. L+Arte. Lisboa, nº34 [Março 2007], p. 82.
- GODINHO, Isabel da Silveira – *A Baixela de Sua Majestade Fidelíssima, Uma Obra de François Thomas Germain*. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, Palácio Nacional da Ajuda, 2002.
- GODINHO, Vitorino Magalhães – *Estrutura da Antiga Sociedade Portuguesa*. Lisboa: Arcádia. 1975.
- GÓIS, Damião de – *Descrição da Cidade de Lisboa* (trad., introd. e notas de José da Felicidade Alves). Lisboa: Livros Horizonte, 1988.
- GRAÇA, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo – *Bilhete de Ida-e-Volta: Uma Família de Brasileiros, os «Forbes»*. Porto: Sep. da Revista de Genealogia & Heráldica Nº 4, Centro de Estudos de Genealogia, Heráldica e História da Família, Universidade Moderna do Porto, 2000.
- GUEDES, Carmina Correia – *A Educação dos Príncipes no Paço da Ajuda (1863-1884)*. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, Palácio Nacional da Ajuda. 2004.
- GUIDOT, Raymond; MC FADDEN; David. POSSÉMÉ, Evelyne – *L' Art de Vivre: Deux Cents Ans de Créations en France 1789-1989*. França : Flammarion. 1989.
- HERCULANO, Alexandre – *Opúsculos II*, org., introdução e notas de Jorge Custódio e José Manuel Garcia. Lisboa: Editorial Presença, 1983.
- HORSTMANN, Rudolf – *Decoração de Interiores*. Lisboa: Presença. 1978.
- INVENTÁRIO do Património Cultural Móvel. Ourivesaria dos Séculos XVI e XVII. A Colecção do Museu Nacional de Machado de Castro*. Coimbra: Instituto Português de Museus. Edições ASA, 1992.
- JUROMENHA, Visconde de – *Cintra Pintoresca*. Lisboa: A.N.T.T., Lº 2º da Estremadura, 1838.
- KEIL, Alfredo – *Collecções e Museus de Arte em Lisboa*. Lisboa: [s.n.], 1905
- L'ART au XIXe Siècle – Du Second Empire à la fin du siècle*. Paris: Flammarion, 1981.
- LE FIGARO*, nº 186, [8-14 Jul. de 1983].

- LICHNOWSKY, Príncipe Félix – *Portugal. Recordações do ano de 1842*. Lisboa: Edições Ática, s.d.
- LIMA, Alexandra Cerveira Pinto; GOMES, Paulo Dordio – *A Casa de Santiago em Vila Franca – Leça da Palmeira no Final do Século XIX*. Câmara Municipal de Matosinhos/Edições Afrontamento, 1996.
- LOPES, Carlos da Silva – *Estudos de História do Mobiliário*. Porto: Gabinete de Estudos de Artes Decorativas da Universidade Católica Portuguesa, 2004.
- LOURENÇO, Eduardo – *Nós e a Europa ou As Duas Razões*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1988.
- LUSITÂNIA*, (Janeiro e Junho, 1924).
- MACEDO, Manuel de – *Arte para Todos*. Lisboa: Bibliotheca do Povo e das Escolas. Secção Editorial da Companhia Nacional Editora, nº 199. 26.ª Série, 1897.
- MACHADO, Fátima (Coord.) – *Na Casa de Santiago Cem Anos Atrás*. Matosinhos: Museu da Quinta de Santiago, Centro de Arte de Matosinhos, Câmara Municipal de Matosinhos, 2000.
- MAGALHÃES, João – *Um Coleccionador Romântico*. L+Arte. Lisboa: n.º18, [Novembro 2005].
- MAGALHÃES, M. M. Calvet de – *O Ensino do Desenho*. Sep. da Revista de Pedagogia. Coimbra: Imprensa de Coimbra, Lda., Ano I, n.º2, 1960.
- MARJAY, Frederic P – *Romantic Portugal Collection*. Lisboa: Livraria Bertrand [s.d.].
- MARQUES, A. H. de Oliveira – *História de Portugal, Das Revoluções Liberais aos Nossos Dias*. Lisboa: Editorial Presença, 1998, Vol. III.
- MATA, Eugenia; VALÉRIO, Nuno – *História Económica de Portugal: (Uma Perspectiva Global)*. Lisboa: Editorial Presença, 1994.
- MILLER, Judith – *Antiques Price Guide 2005*. Londres: Dorling Kindersley Book, 2004.
- MILNER, Max – *Le Romantisme I. 1820-1843*. Paris: Ed. Arthaud, 1973.
- MÓNICA, Maria Filomena – *Cenas da Vida Portuguesa*. Lisboa: Livros Quetzal, 1999.
- MÓNICA, Maria Filomena – *Correspondência entre D. Pedro V e seu Tio, o Príncipe Alberto*. Lisboa: Quetzal Editores, 2000.
- MÓNICA, Maria Filomena – *A Europa e Nós: uma Polémica de 1853*. Lisboa: Quetzal Editores, 1996.

- MONTEIRO, José Maria de Sousa – *História de Portugal, Desde o Reinado da Senhora D. Maria Primeira, até à Convenção de Évora Monte*. Lisboa: Typ. de António José da Rocha, 1838, Vol. 6.
- MORAES, Maria Adelaide Pereira de – *Velhas Casas de Guimarães*. Porto: Centro de Estudos de Genealogia, Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto, 2001, Vol. 2.
- MORAND, Paul – *L' Europe Galante*. Paris: Ed. Bernard Grasset, 1925.
- MUELA, Juan Carmona – *Iconografia Clássica*. [s.l.]: Ediciones Istmo. 2000.
- MUELA, Juan Carmona – *Iconografia Cristiana*. [s.l.]: Ediciones Istmo. 1998.
- NANC, Jean-Luc – *L' Absolut Ittinéraire* (sobre o Romantismo).
- NAVARRO, Francisco – *História da Arte. Rococó. Neoclássico. Romântico*. Lisboa: Editorial Salvat, Grupo Cofina Media, 2006, Vol. 14.
- NOBRE, Eduardo – *Família Real, Álbum de Fotografias*. Lisboa: Quimera Editores, 2002.
- O Primeiro de Janeiro, Suplemento semanal de O Primeiro de Janeiro. Porto: [27 Set. 1964].
- NOUVEL-KAMMERER, Odile – *Papiers Peints Panoramiques, 1790-1865*. Paris: Musée des Arts Décoratif de Paris, Flammarion, 1990.
- PALOMARES, Jesus Maria – *Historia del Mundo Contemporâneo*. Madrid: Ediciones Anaya. 1982.
- PEREIRA, Miriam Halpern – *Livre-Câmbio e Desenvolvimento Económico: Portugal na Segunda Metade do Século XIX*. Lisboa: Edições Cosmos, 1971.
- PERROT, Michelle – *História da Vida Privada*. Paris: s.n., Vol. 4.
- PERUZZO, Alberto – *Dicionário do Antiquariato*. Milão: Grolier, 1968.
- PIMENTEL, Alberto – *O Porto Há 30 Anos*. Porto: Livraria Universal, 1893.
- PINHEIRO, Manuel Maria Bordalo – *Duas Palavras acerca do Movimento Artístico da Península*. Lisboa: Artes e Letras. Rolland & Semiond. Ano I. Março de 1872.
- PLAISIR DE FRANCE, ed. lit. Décor (Le) Intérieur. La Maison. Paris [s.n.], 1964.
- PORTUGAL Contemporâneo – REIS, António, dir. de. Lisboa: Publicações Alfa, 1990.
- POURTALIS, Guy de – *(L') Europe Romantique*. Paris: Livrarie Gallimard, 1939.
- PROENÇA, Maria Cândida; MANIQUE, António Pedro – *Da Reconciliação à Queda da Monarquia*.
- QUARESMA, Maria Clementina de Carvalho – *Inventário Artístico de Portugal, Cidade do Porto*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1999.

- RACZYNSKI, Athanasius – *Les Arts au Portugal. Lettres Adressetes a la Societé Artistique et Scientifique de Berlin et accompagnetes de documents*. Paris: 1846.
- REGO, Diogo Pinho dos Santos – *Os Brasileiros de Camilo*. V.N. Famalicão: Centro Gráfico, 1961.
- RIBEIRO, Aquilino – *A Casa Grande de Romarigães*. Lisboa: Ed. Livraria Bertrand [s.d.].
- RIO-CARVALHO, Manuel – *Revivalismos e ecletismos. História da Arte em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, Vol. 11.
- ROCHE, D. – *La France des Lumières*. Paris: Fayard, 1993.
- RODRIGUES, José Barros – *D. Carlos I & D. Afonso XIII, O Primeiro Encontro Régio*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2005.
- ROWLAND, Robert – *Portugueses no Brasil Independente. Oceanos*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses/Bertrand, nº 44, [Out.-Dez. 2000].
- RUDÉ, George – *A Europa Revolucionária 1783-1815*. Lisboa: Editorial Presença, 1988.
- SÁ, Ayres de – *O reino do Brasil. Revista de História*. Lisboa: 1929, tomo 16º.
- SÁ, Ayres de – *Príncipe Real D. Luiz Filipe*. Lisboa: Tipografia da Parceria António Maria Pereira, Livraria Editora, 1929.
- SABATIER, Gérard – *Lieux de Pouvoir et Résidences Royales en France XVe-XVIIIe Siècles*. In *Lugares de Poder, Europa Séculos XV a XX*. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian , 1998.
- SABUGOSA, Conde de – *O Paço de Cintra*. Lisboa: 1903.
- SANDÃO, Arthur de – *O Móvel Pintado em Portugal*. Porto: Livraria Civilização, 1966.
- SANTOS, Paula M. M. Leite – *Um Coleccionador do Porto Romântico, João Allen (1781-1848)*. Lisboa: Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Instituto Português de Museus, versão baseada na Dissertação de Mestrado, 2005.
- SERRÃO, Joel; MARTINS, Gabriela – *Da Indústria Portuguesa: Do Antigo Regime ao Capitalismo*. Lisboa: Livros Horizonte, 1978.
- SERRÃO, Joel – *Temas Oitocentistas – I: Para a História de Portugal no Século Passado*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- SERRÃO, Vítor – *Sintra*. Lisboa: Ed. Presença, 1989.
- SILVA, Jorge Tavares da – *Bussaco Palace Hotel*. Bruxelas: Nard' One sprl, 1997.

- SILVA, José Custódio Vieira da – *Paços Medievais Portugueses*. Lisboa: IPAAR, 1995.
- SILVA, Raquel Henriques da – *História da Arte Portuguesa. Romantismo e Pré-naturalismo*. Lisboa: Temas e Debates e Autores, 1997.
- SILVA, Raquel Henriques da; PEREIRA, Paulo – *Romantismo e Pré-naturalismo. História da Arte Portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates e Autores, 1997, Vol. 3.
- SOMBART, Werner – *El Burguês: Contribución a la Historia Espiritual del Hombre Económico Moderno*. Madrid: Alianza Editorial, 1977.
- SOUSA, Delfim – Casa Barbot – Regresso ao Passado. *Revista Trimestral Casa da Cultura*. Vila Nova de Gaia: n.º 3, [Janeiro 2007].
- SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *Artes da Mesa em Portugal*. Porto: Editora Civilização, 2002.
- SOVERAL, Manuel Abranches de – *Portocarreros do Palácio da Bandeirinha*. Porto: MASmedia, 1997.
- STOOP, Anne de – *Palácios e Casas Senhoriais do Minho*. Porto: Civilização, 2000.
- TÁVORA, Teresa – *Um Passeio pela Casa da Carreira*. Braga: Ed. do A., 1999.
- TERRA Portuguesa*, [Março e Julho, 1924].
- VASCONCELLOS, A.A. Teixeira de – *A Ermida de Castromino*. Lisboa: Typographia Portugueza, 1870.
- VASCONCELLOS, António Augusto Teixeira de – *Cartas de Paris*. Porto: Typographia a Vapor da Empreza Guedes, 1908, Vol. II.
- VASCONCELLOS, A.A. Teixeira de – *Viagens na Terra Alheia*. Lisboa: Typographia do Futuro, 1863.
- VASCONCELLOS, Joaquim de – *A Reforma do Ensino de Bellas Artes (III)*. Porto: 1872.

APÊNDICE FOTOGRÁFICO

VI. Fotografia Organizada por Casas com Ambientes Românticos no Norte de Portugal

VI. 1. Casa de Villar d' Allen, no Porto



Fig. 149

Lago ecológico construído por Alfredo Allen que serve de espelho de água à actual fachada principal da casa com torreões em cada extremidade e ameias (Fot. da autora).



Fig. 150

Antiga fachada principal da casa revestida com ardósia em escamas. Telhado decorado com cerâmicas neoclássicas que são as chaminés das salas. Uma frontaria enquadrada por jardim de buxo setecentista com taça central (Fot. da autora).

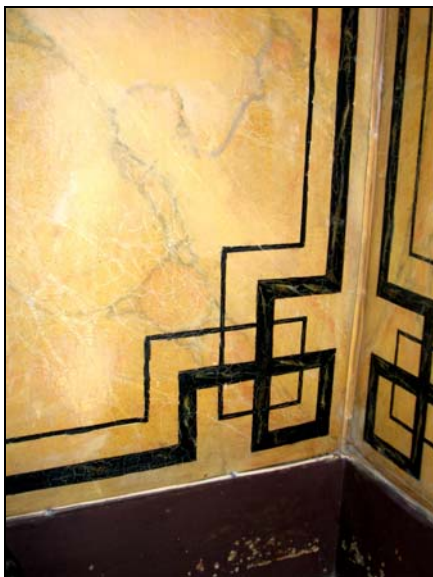


Fig. 151

Pormenor de pintura em escaiolas à entrada da casa (Fot. da autora).



Fig. 152

Recanto da Sala das Estátuas, junto à antiga fachada principal, com marmoreado e friso nas cores dos ambientes de estar e jantar que se anunciam a partir deste átrio interior. Cortinado bordado por nora de Alfredo Allen (Fot. da autora).



Fig. 153

Estuque do tecto da sala de estar com raro friso neoclássico decorado por bustos de figuras históricas e mitológicas soltas e reservas alegóricas (Fot. da autora).



Fig. 154

«*Junot Protegendo a Cidade de Lisboa*», Domingos Sequeira, 1808, óleo sobre tela (73,5 x 100 cm), que pertenceu à Coleção Allen, Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto (Col. M.N.S.R.).



Fig. 155

Pormenor da alcatifa vinda de Paris e estofos de assentos, em veludo carmesim, com faixa de passamanaria a meio (Fot. da autora).

**Fig. 156**

Pormenor de vitrinas do pequeno museu privado que reserva curiosidades como a colecção de leques e peças íntimas da família. Reproduz um novo arranjo pois, no anterior, os quadros cobriam as paredes de cima abaixo (Fot. da autora).

**Fig. 157**

Pormenor do museu privado com peças que registam a história da família. Para fazer recordar o Museu Allen fundado por João Francisco, mantém a maneira de expor preenchendo vitrinas e paredes (Fot. da autora).



Fig. 158

Álbum de dedicatórias com personalidades ilustres que passaram por Villar d' Allen, como Sarah Bernard (Fot. da autora).

VI.2. Casa do Visconde da Gândara, no Porto



Fig. 159

Pormenor de régua de madeira que delimita o rodapé do escritório, à entrada, para as cadeiras não serem encostadas à parede e não fazerem estragos (Fot. da autora).



Fig. 160

Fogão de sala de jantar vitoriano, em mármore, semelhante ao do Palacete Boaventura (Fot. da autora).



Fig. 161

Recanto de Salão Luís XVI com várias tipologias de assentos forrados e paredes com molduras pintadas em tela a imitar tecido (Fot. da autora).



Fig. 162

Pormenor da sala de baile ou de música, com cortinados de veludo em contraste com as decorações solenes. Os recursos decorativos assemelham-se aos do salão de visitas, no piso nobre do Palacete Boaventura (Fot. da autora).



Fig. 163

Vidros gravados com paisagens de inspiração oriental, à entrada do Palacete Boaventura, tal como na casa do visconde onde os motivos são mais geométricos e sóbrios (Fot. da autora).

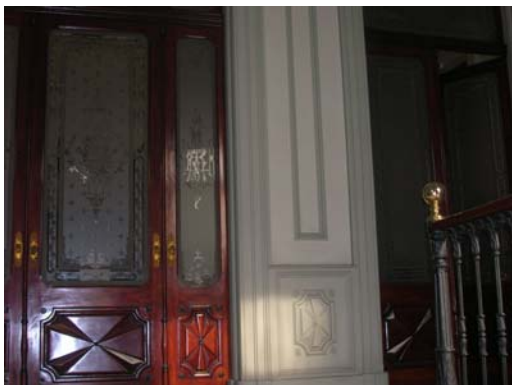


Fig. 164

Hall de entrada da Casa do Visconde da Gândara com portas envidraçadas, provavelmente dos mesmos artistas do Palacete Boaventura (Fot. da autora).



Fig. 165

Escadaria bifurcada do Palacete Boaventura, muito próxima da escadaria da casa do visconde que é mais neo-barroca do que esta que inspira o estilo colonial com luminárias em forma de meninos africanos (Fot. da autora).



Fig. 166

Escadaria bifurcada da casa do visconde, ao estilo do Novo Mundo (Fot. da autora).



Fig. 167

Piso amansardo sobreposto ao piso nobre com clarabóia trabalhada com grinaldas e acantos em estuque (Fot. da autora).



Fig. 168

Pormenor de corrimão trabalhado e clarabóia da Casa do Visconde da Gândara (Fot. da autora).



Fig. 169

Sala de visitas do Palacete Boaventura, amplamente decorada com estuques ao estilo neoclássico, tal como na sala de baile da Casa do Visconde da Gândara (Fot. da autora).



Fig. 170

Decoração da sala de jantar estilo Renascença do Palacete Boaventura (Fot. da autora).



Fig. 171

Salão Luís XVI, o único que se mantém decorado à época na Casa do Visconde (Fot. da autora).

VI.3. Casa do Carmo, em Guimarães

**Fig. 172**

Uma das onze janelas de sacada do andar nobre, encimado por cornija quebrada ao centro para receber a pedra de armas representando as famílias Cardoso e Macedo com coroa de conde. A trave da porta apresenta elementos de gosto neoclássicos. Trata-se da fachada principal da casa virada ao largo Martins Sarmiento, junto ao Convento do Carmo e Paço dos Duques de Bragança (Fot. da autora).

**Fig. 173**

No alto da escadaria de granito, credencia encimada por espelho Império ladeada por par de colunas com estatuetas em bronze. A alvenaria e painel de azulejos são elementos únicos que encontramos do século XVIII em transição para o XIX já visível nas paredes marmoreadas (Fot. da autora).

**Fig. 174**

Salão de música com assentos portugueses do século XVIII e par de contadores com torcidos. Papel de parede rematado por friso junto ao tecto e rodapé (Col. Família Cardoso de Macedo e Menezes).



Fig. 175

Corredor do piso nobre com pintura de marmoreado (Fot. da autora).



Fig. 176

Oratório com altar neoclássico e mesas de canto, de três pernas, D. Maria I. Não faltam alfaias religiosas, missais e ex-votos. Vieram da capela de Arroios nas proximidades de Mateus pois a mãe de D. Júlia Leonor pertencia à Casa de Mateus (Col. Família Cardoso de Macedo e Menezes).



Fig. 177

Pormenor de fogão a lenha, na ampla cozinha tipo industrial revestida de azulejos relevados (Fot. da autora).

VI.4. Paço de S. Cipriano, em Guimarães

**Fig. 178**

Janela manuelina da casa de fresco escondida num dos percursos do jardim (Col. Revista Casas de Portugal).

**Fig. 179**

Torre aberta ao jardim de topiária com buxos eruditos, de dimensões invulgares, que o transformam num exemplar raro em Portugal (Fot. de António Pedrosa).

**Fig. 180**

Vão de escadas na sala de jantar que leva ao Salão Luís XVI. Lambrins altos de madeira trabalhada rematados por friso de azulejo hispano-árabe. Rodapé e recorte de degraus em azulejo de figura avulsa de Delft. Tijoleira mudéjar no pavimento (Fot. de António Pedrosa).



Fig. 181

Fonte de Santo António que afronta a casa no extremo oposto do jardim (Fot. de António Pedrosa).

VI.5. Casa de Sezim, em Guimarães



Fig. 182

Portão principal em ferro forjado, ao estilo Adam, provavelmente idealizado por Auguste Roquemont (Fot. da autora).



Fig. 183

Sequência de salões revestidos a papel de parede historicista (Fot. da autora).



Fig. 184

Antiga fachada principal com varanda estilo colonial em ferro forjado (Fot. da autora).



Fig. 185

Antigo quarto de Manuel de Freitas e Amaral com a cama armoriada de Freitas e Amaral, de pau-preto, dossel e tremidos, estilo indo-português (Fot. da autora).

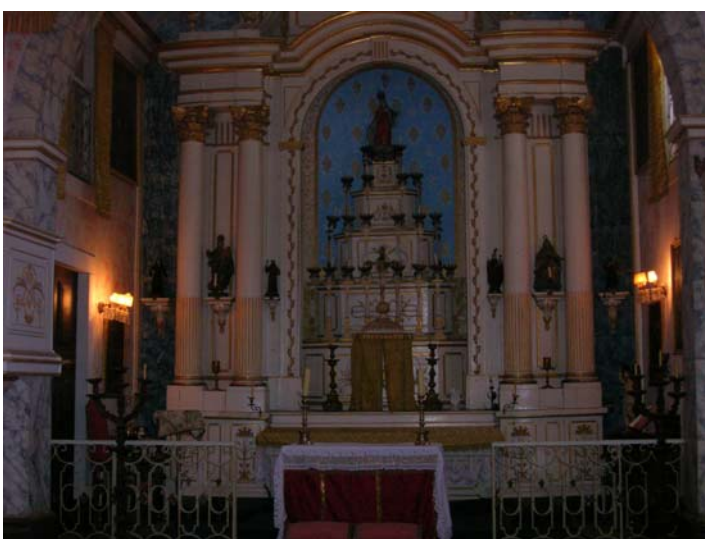


Fig. 186

Capela neoclássica (c. 1800) em ouro sobre azul e branco (Fot. da autora).

VI.6. Casa da Boavista, em Ponte da Barca



Fig. 187

Fachada principal da casa com frontão triangular de origem. A fachada recuada, com varanda a aproveitar parte do esconso, parece ser ligeiramente anterior nela se situando a grande adega que originou a construção do século XIX (Fot. da autora).



Fig. 188

Áreas de circulação privadas do Palacete Boaventura, com paredes marmoreadas semelhantes às da Casa da Boavista (Fot. da autora).

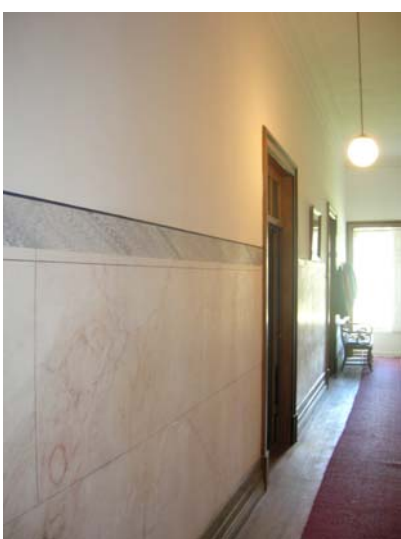


Fig. 189

Paredes marmoreadas na Casa da Boavista (Fot. da autora).



Fig. 190

Escadaria em caracol do Palacete Boaventura próxima da da Boavista. Une os lavabos e casas de banho dos três pisos num percurso mais rápido e funcional (Fot. da autora).



Fig. 191

Escadaria em caracol da Casa da Boavista, réplica da encontrada na Casa da Carreira, que une o piso nobre à zona amansarda (Fot. da autora).



Fig. 192

Entrada para a sala de jantar na Cozinha Velha com retrato a óleo de António de Faria, conhecido por Santinho de Nogueira. A cerâmica de Viana invade os ambientes (Fot. da autora).



Fig. 193

Adega em pedra com pipas marcadas com giz. Parece-nos a parte mais antiga da casa que originou a construção de Oitocentos (Fot. de Egídio Santos).

ÍNDICES

Índice de Figuras

Fig. 1 – Litografia aguarelada de João Allen e condecoração da Ordem de Torre e Espada.....	36
Fig. 2 –Palácio da Pena, em Sintra.....	43
Fig. 3 – Quinta da Regaleira, em Sintra.....	50
Fig. 4 – Quinta de Pindela, em V. N. Famalicão.....	64
Fig. 5 – Palacete dos Pestana, no Porto.....	76
Fig. 6 – Jardim de Villar d’ Allen com casa ao fundo, no Porto.....	83
Fig. 7 – Recanto de sala de jantar.....	86
Fig. 8 – Átrio ligado a Sala das Estátuas.....	87
Fig. 9 – Salão de visitas, antiga sala de jogos.....	89
Fig. 10 – Recanto de sala-gabinete.....	91
Fig. 11 – Outro recanto de sala-gabinete.....	93
Fig. 12 –Recanto de sala de estar com fogão vitoriano.....	94
Fig. 13 – Fachada da Casa do Visconde da Gândara, no Porto.....	96
Fig. 14 – Entrada envidraçada para escadaria bifurcada.....	97
Fig. 15 – Escadaria bifurcada com corrimão trabalhado.....	99
Fig. 16 – Salão Luís XVI com peças de inspiração neoclássica.....	103
Fig. 17 – Sala de baile ou de música mais íntima.....	104
Fig. 18 – Casa de banho com sanitários ingleses pintados à mão.....	105
Fig. 19 – Sala dos Retratos na Casa do Carmo, Guimarães.....	108
Fig. 20 – Sala de jantar com mobília do século XIX.....	110
Fig. 21 – Perspectiva dos salões.....	112
Fig. 22 – Quarto do Rei.....	113
Fig. 23 – Casa de banho nobre.....	114
Fig. 24 – Salão Rosa.....	115
Fig. 25 – Fachada principal com torre ao centro no Paço, em Guimarães.....	116
Fig. 26 – Varanda de Inverno revestida a azulejo.....	120
Fig. 27 – Sala de jantar estilo Renascença.....	121
Fig. 28 – Salão neo-barroco.....	122
Fig. 29 – Quarto da torre.....	124

Fig. 30 – Retrato de senhora que trouxe abundância a Sezim.....	128
Fig. 31 – Sala com papel ilustrativo do Industão.....	129
Fig. 32 – Sala com cenas exóticas de José do Egípto.....	132
Fig. 33 – Sala cm papéis do Novo Mundo.....	133
Fig. 34 – Sala de jantar estilo inglês.....	134
Fig. 35 – Fachada da Casa da Boavista, em Ponte da Barca.....	136
Fig. 36 – Entrada com paredes marmoreadas.....	138
Fig. 37 – Sala de visitas com móveis século XVIII.....	139
Fig. 38 – Antiga cozinha transformada em sala de jantar.....	139
Fig. 39 – Copa aberta a sala de jantar.....	141
Fig. 40 – Casa de banho ao estilo romântico.....	142
Fig. 41 – Quarto com par de camas em ferro.....	143
Fig. 42 a 43 – Átrio com Sala das Estátuas em Villar d’ Allen.....	146
Fig. 44 – Escadaria central em Villar d’ Allen.....	147
Fig. 45 a 46 – Entrada da Casa do Visconde da Gândara.....	148
Fig. 47 a 48 – Escadaria bifurcada na Casa do Visconde.....	149
Fig. 49 a 50 – Escadaria de acesso ao piso amansardo no Carmo.....	150
Fig. 51 a 52 – Hall e corredor da Casa da Boavista.....	151
Fig. 53 a 54 – Escadaria em caracol no final de corredor da Boavista.....	152
Fig. 55 a 56 – Recantos da sala de visitas em Villar d’ Allen.....	154
Fig. 57 a 58 – Sala-gabinete vitoriana de Villar d’ Allen.....	155
Fig. 59 a 60 – Sala da Tapeçaria na Casa do Carmo.....	156
Fig. 61 a 62 – Sala do Piano, no Carmo.....	157
Fig. 63 – Salão Rosa no Carmo.....	158
Fig. 64 a 65 – Livraria neo-medieval em S. Cipriano.....	159
Fig. 66 a 67 – Sala de visitas na Boavista.....	160
Fig. 68 a 69 – Salas de estar da Casa da Boavista.....	161
Fig. 70 a 71 – Sala de jantar em Villar d’ Allen.....	164
Fig. 72 a 73 – Sala de jantar do Carmo.....	165
Fig. 74 a 75 – Sala de jantar estilo Renascença em S. Cipriano.....	166
Fig. 76 a 77 – Sala de jantar em cozinha venha na Boavista.....	167
Fig. 78 a 79 – Cozinha na Casa da Boavista.....	168
Fig. 80 – Quarto de João Allen em Villar d’ Allen.....	170
Fig. 81 a 82 – Quartos do Rei e da Rainha no Carmo.....	171

Fig. 83 a 84 – Oratório neoclássico no Carmo.....	172
Fig. 85 a 86 – Quarto da torre no Paço de S. Cipriano.....	173
Fig. 87 a 88 – Quarto estilo medieval em S. Cipriano.....	174
Fig. 89 a 90 – Antecâmara e quarto de dormir em Sezim.....	175
Fig. 91 a 92 – Quartos da Casa da Boavista.....	176
Fig. 93 a 94 – Casa de banho nobre do Carmo.....	178
Fig. 95 a 96 – Lavabo no torreão em Villar d’ Allen.....	179
Fig. 97 a 98 – Pormenor de sanitários no lavabo dos Allen.....	180
Fig. 99 a 100 – Casa de banho do visconde da Gândara.....	181
Fig. 101 – Casa de banho da Casa da Boavista.....	182
Fig. 102 a 103 – Jardim de buxo no Carmo.....	184
Fig. 104 a 105 – Jardim de buxo invulgar em S. Cipriano.....	185
Fig. 106 a 107 – Jardim romântico de Sezim.....	186
Fig. 108 a 109 – Jardim romântico da Boavista.....	187
Fig. 110 a 111 – Pintura acharoadada na Casa do Visconde.....	190
Fig. 112 a 113 – Papel pintado na Casa do Carmo.....	191
Fig. 114 a 115 – Baixo relevo em S. Cipriano.....	192
Fig. 116 – Stencil em armário embutido de quarto em S. Cipriano.....	193
Fig. 117 a 118 – Antecâmara com papel pintado à mão.....	194
Fig. 119 a 120 – Sala-gabinete com papel ilustrativo de aventuras de D. Quixote....	195
Fig. 121 a 122 – Azulejo de varanda em S. Cipriano.....	196
Fig. 123 a 124 – Cortinados vitorianos em Villar d’ Allen.....	198
Fig. 125 a 126 – Embraces e sanefas Luís XVI.....	199
Fig. 127 a 128 – Sedas armadas no Quarto da Rainha no Carmo.....	200
Fig. 129 a 130 – Brocado da sala de jantar em S. Cipriano.....	201
Fig. 131 a 132 – Seda de salão neo-barroco em S. Cipriano.....	202
Fig. 133 a 134 – Cortina de renda com varão dourado em S. Cipriano.....	203
Fig. 135 a 136 – Rendas e varões neoclássicos em Sezim.....	204
Fig. 137 a 138 – Varão neoclássico simbólico em Sezim.....	205
Fig. 139 a 140 – Embraces dourados nas salas de Sezim.....	206
Fig. 141 a 142 – Outros embraces dourados em Sezim.....	207
Fig. 143 – Tecto estucado com pintura de trompe l’ oeil na Casa do Visconde.....	210
Fig. 144 – Tecto de inspiração neoclássica na Casa do Carmo.....	211
Fig. 145 – Credencia francesa do visconde da Gândara.....	217

Fig. 146 – Móveis Luís XIV e XVI no Carmo.....	218
Fig. 147 – Móveis neoclássicos em Sezim.....	219
Fig. 148 – Móveis de exterior em Sezim.....	220
Fig. 149 – Lago ecológico que espelha Casa de Villar d’ Allen.....	237
Fig. 150 – Antiga fachada principal de Villar d’ Allen.....	237
Fig. 151 – Pormenor de escaiolas.....	238
Fig. 152 – Recanto de Sala das Estátuas.....	238
Fig. 153 – Estuques neoclássicos.....	238
Fig. 154 – Pintura de Domingos Sequeira.....	239
Fig. 155 – Pormenor de alcatifa e estofos.....	239
Fig. 156 – Vitruvas de museu de família.....	240
Fig. 157 – Recanto de museu de família.....	240
Fig. 158 – Álbum de dedicatórias de Villar d’ Allen.....	241
Fig. 159 – Régua de madeira junto a rodapé da Casa do Visconde da Gândara.....	241
Fig. 160 – Fogão vitoriano da sala de jantar do Visconde.....	242
Fig. 161 – Salão Luís XVI.....	242
Fig. 162 – Sala de baile ou de música do Visconde.....	243
Fig. 163 – Vidros gravados no Palacete Boaventura.....	243
Fig. 164 – Vidros gravados à entrada da Casa do Visconde da Gândara.....	244
Fig. 165 – Escadaria bifurcada da Boaventura.....	244
Fig. 166 – Escadaria bifurcada da Gândara.....	244
Fig. 167 – Pisos nobre e amansardo de Boaventura iluminados por clarabóia.....	245
Fig. 168 – Corrimão e clarabóia da Casa do Visconde.....	245
Fig. 169 – Sala de visitas do Palacete Boaventura.....	245
Fig. 170 – Sala de jantar da Boaventura.....	246
Fig. 171 – Salão Luís XVI na Casa do Visconde.....	246
Fig. 172 – Janela de sacada encimada por pedra de armas.....	247
Fig. 173 – Alto da escadaria na Casa do Carmo.....	247
Fig. 174 – Salão de baile e de música no Carmo.....	247
Fig. 175 – Corredor nobre da Casa do Carmo.....	248
Fig. 176 – Oratório com altar neoclássico.....	248
Fig. 177 – Fogão a lenha na cozinha da Casa do Carmo.....	248
Fig. 178 – Janela manuelina no jardim do Paço de S. Cipriano.....	249
Fig. 179 – Torre do Paço.....	249

Fig. 180 – Recanto de sala de jantar.....	249
Fig. 181 – Fonte de St. António no Paço de S. Cipriano.....	250
Fig. 182 – Portão estilo Adam na Casa de Sezim.....	250
Fig. 183 – Sequência de salões em Sezim.....	250
Fig. 184 – Fachada com varanda estilo colonial.....	251
Fig. 185 – Quarto com cama de dossel e tremidos.....	251
Fig. 186 – Capela neoclássica em Sezim.....	251
Fig. 187 – Fachada principal da Casa da Boavista.....	252
Fig. 188 – Paredes marmoreadas do Palacete Boaventura.....	252
Fig. 189 – Paredes marmoreadas da Casa da Boavista.....	252
Fig. 190 – Escadaria em caracol da Boaventura.....	253
Fig. 191 – Escadaria em caracol da Boavista.....	253
Fig. 192 – Sala no final de corredor com acesso a sala de jantar da Boavista.....	253
Fig. 193 – Adega que inspirou a reconstrução da Casa da Boavista.....	254