

The background of the cover features a detailed, light-colored illustration. In the upper portion, a woman wearing a bonnet and a long dress is depicted, possibly in a domestic or outdoor setting. Below her, a landscape scene unfolds, showing a horse and rider in the distance, with a building or structure visible. The overall style is characteristic of 19th-century book illustrations, with fine lines and a focus on narrative and scenic elements.

O MUSEU DE IMAGENS

NA IMPRENSA DO ROMANTISMO

PATRIMÓNIO
ARQUITECTÓNICO
E ARTÍSTICO
NAS ILUSTRAÇÕES
E TEXTOS DO
ARCHIVO PITTORESCO
(1857-1868)

ANTÓNIO MANUEL RIBEIRO

(Página deixada propositadamente em branco)

HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA



Direção da Coleção História Contemporânea

Maria Manuela Tavares Ribeiro

Os originais enviados são sujeitos a apreciação científica por *referees*

Coordenação Editorial

Maria João Padez Ferreira de Castro

Edição

Imprensa da Universidade de Coimbra

Email: imprensa@uc.pt

URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc

Vendas online: <http://livrariadaimprensa.uc.pt>

Design

António Barros

Infografia da Capa

Carlos Costa

Infografia

Mickael Silva

Revisão

Marlene Taveira

Impressão e Acabamento

Simões & Linhares, Lda.

ISBN

978-989-26-0151-9

ISBN Digital

978-989-26-0730-6

DOI

<http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0730-6>

Depósito Legal

380780/14

Obra publicada com a colaboração de:

2



C E S S 2 0
CÉNTRO DE ESTUDOS
INTERDISCIPLINARES
DO SÉCULO XXI
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Projeto n.º FCOMP-01-0124-FEDER-022660

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia

MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR Portugal



UNIÃO EUROPEIA

Fundo Europeu de
Desenvolvimento Regional



Governo da República
Portuguesa

ANTÓNIO MANUEL RIBEIRO

O MUSEU DE IMAGENS NA
IMPrensa DO ROMANTISMO

PATRIMÓNIO ARQUITECTÓNICO E ARTÍSTICO NAS
ILUSTRAÇÕES E TEXTOS DO *Archivo Pittoresco* (1857-1868)



(Página deixada propositadamente em branco)

*Para a
Madalena, Constança e Lia
... as minhas meninas*

(Página deixada propositadamente em branco)

SUMÁRIO

RECONHECIMENTO	11
I INTRODUÇÃO	13
II NOTAS SOBRE O CONTEXTO CULTURAL:	
LINHAS DE FORÇA DO ROMANTISMO EM PORTUGAL	23
III IMPRENSA ILUSTRADA DE DIVULGAÇÃO CIENTÍFICA E CULTURAL	27
1. A imprensa ilustrada herdeira do espírito iluminista	27
2. O poder da imagem e a divulgação científica e cultural	29
3. A técnica e as vantagens da gravura em madeira a topo	32
4. <i>Archivo Pittoresco</i> : história de um semanário ilustrado	33
IV CONCEITO DE PATRIMÓNIO E IDENTIDADE NACIONAL	51
1. A proteção do património nos diplomas legais anteriores ao triunfo liberal	51
2. A influência do pensamento herculaniano	55
V PATRIMÓNIO ARQUITETÓNICO E ARTÍSTICO	
NAS IMAGENS E TEXTOS DO <i>ARCHIVO PITTORESCO</i>	59
1. Património arquitetónico:	
das origens medievais à identificação do manuelino	59
1.1 A arquitetura da época medieval	59
1.2 A arquitetura manuelina	73
2. Património artístico: primeiros ensaios historiográficos	80
2.1 Monumentos fúnebres dos séculos XII a XIX	80
2.2 Do retábulo quatrocentista às telas do romantismo	86
2.3. Objetos preciosos de ouro e prata	101
2.4 Dois painéis da azulejaria barroca	127

2.5 Mobiliário: o canapé de Bocage.....	135
2.6 As festividades da monarquia constitucional na arte efémera	137
VI SÍNTESE FINAL.....	153
BIBLIOGRAFIA	157
Fontes	157
Estudos	165
ANEXOS	177
I REFERÊNCIAS CRONOLÓGICAS.....	179
1. Contributo para uma cronologia da gravura artística em Portugal	181
2. Diplomas legislativos relacionados com a proteção do património em Portugal.....	195
II NOTAS BIOGRÁFICAS	197
1. Notas biográficas dos principais delineadores e gravadores portugueses com assinaturas no <i>Archivo Pittoresco</i>	199
III QUADROS.....	205
1. Número total de gravuras publicadas por ano/volume	207
2. Principais áreas temáticas das gravuras	207
3. Gravuras com temática de arquitetura medieval em Portugal.....	208
4. Gravuras com temática de arquitetura medieval no estrangeiro.....	210
5. Gravuras com temática de arquitetura manuelina.....	211
IV ICONOGRAFIA	213
1. Património arquitetónico	217
1.1 Arquitetura medieval.....	217
1.2 Arquitetura manuelina	226
2 Património artístico	235
2.1 Tumulária	235
2.2 Pintura	238
2.3 Ourivesaria.....	242
2.4 Azulejaria	249
2.5 Mobiliário.....	250
2.6 Arte efémera	251

RECONHECIMENTO

Princípio exprimindo a sincera consideração pela Professora Maria Manuela Tavares Ribeiro a quem devo o convite para a publicação do presente estudo. Não resisto em registar uma brevíssima nota no campo da ego-história. A definição do tema da dissertação de mestrado que deu origem a este livro radica na orientação do seminário de licenciatura no ano letivo de 1991/92. Passaram duas décadas, e a imprensa ilustrada oitocentista continua a ser uma área que me fascina o que se deve ao magistério e à orientação inicial da Professora Maria Manuela Tavares Ribeiro.

Agradeço à Professora Lurdes Craveiro, que dirigiu superiormente o Mestrado de História de Arte (2007/2009), a enriquecedora oportunidade que me concedeu de contactar com especialistas da história da arte nacional em diversas áreas. Em seu nome estendo a minha gratidão a todo o corpo docente.

Agradeço a orientação científica do Professor Pato de Macedo que desde o primeiro momento mostrou total disponibilidade para o esclarecimento de dúvidas e para o auxílio nas opções relativas à investigação e à escrita do trabalho.

Assinalo uma nota de apreço pela competente revisão do presente texto efetuada pela Dr.^a Graça Pericão.

Sem a compreensão e o encorajamento quotidiano da Lia e a alegria luminosa da Constança e da Madalena não teria sido possível percorrer este caminho. Obrigado pela companhia.

I

INTRODUÇÃO

As ilustrações e os textos relativos ao património arquitetónico e artístico difundido na imprensa oitocentista permitiram a revelação dos objetos de arte a um número alargado de pessoas. O museu imaginário, que estava confinado aos gabinetes dos antiquários e intelectuais, ganha vida nas páginas dos jornais e, gradualmente, transforma-se num fenómeno de massas, sustentado por uma evolução técnica da indústria tipográfica que aumenta as tiragens e melhora a sua qualidade gráfica. Um número não quantificado de estampas, interpretadas por textos explicativos que aprofundam e condicionam a sua leitura, reproduz, entre outros temas, o património arquitetónico, arqueológico e artístico da nação. As gravuras em madeira e em metal e as litografias, impressas em folhas periódicas de preço acessível, vão constituir, ao longo do século XIX, um museu de imagens que coloca a reprodução imagética de objetos únicos ao alcance do olhar de uma parcela significativa da população.

Concentrámos a nossa pesquisa no *Archivo Pittoresco* (1857 – 1868), um dos periódicos ilustrados de cariz científico, literário e artístico mais característico do Romantismo em Portugal. No que concerne à composição da gravura em madeira representa um título incontornável na história da imprensa ilustrada nacional.

Partindo do estudo estatístico das 1554 gravuras em madeira a topo que preenchem os onze volumes deste semanário, identificámos os temas dominantes das imagens e individualizámos as estampas referentes ao património arquitetónico e artístico relacionado com a arte em Portugal (incluindo o espaço colonial). Procedemos a uma leitura atenta dos estudos

de cariz científico ou de divulgação que acompanham estas ilustrações referentes ao património arquitetónico e artístico português. Foi igualmente um objetivo definido para a nossa pesquisa identificar os colaboradores literários e os delineadores e abridores de gravuras mais influentes.

Este trabalho permitiu uma interpenetração de domínios de pesquisa, que interagem entre si, tendo como ponto de união a cultura portuguesa oitocentista: a história da imprensa ilustrada, a história da gravura em madeira e dos seus autores, a definição coeva do conceito de património e a análise dos primórdios da historiografia da arte.

O objeto de estudo e a cronologia foram definidos pela fonte histórica ativa nesta investigação. O ano de 1857 corresponde a um momento de maturação na imprensa ilustrada de cariz científico e cultural no nosso país, correlativo a uma etapa política de acalmia e progresso económico (Regeneração). A produção das ilustrações em madeira de autores portugueses atinge um novo patamar e são aplicados os conceitos românticos relacionados com o património arquitetónico, arqueológico e artístico que propendiam para a criação da identidade nacional.

Os anos 50 de oitocentos marcaram uma viragem significativa no panorama das artes nacionais e para tal contribuiu a renovação do quadro de professores da Academia de Belas-Artes de Lisboa. Tomás da Anunciação concorre ao cargo de professor substituto de pintura de paisagem, que exerce de 1853 a 1857, e é proprietário da mesma aula a partir da última data até 1873. Logo seguido de Metrass, substituto de pintura histórica de 1855 a 1860, Cristino da Silva substituto de pintura de paisagem de 1860 a 1869 e Vítor Bastos substituto de escultura de 1860 a 1867 e proprietário da mesma aula de 1867 até 1894. Os jovens artistas, que em 1844 abandonaram as aulas reclamando a reforma dos velhos programas e dos antiquados métodos de ensino, de modo a que lhes fosse permitido pintar do natural, tinham agora a possibilidade de fazer triunfar as ideias que defendiam e se tornaram a causa da sua geração: trocar a prática da cópia de estampas pela pintura de ar livre, feita *sur le motif* e valorizar os temas nacionais. Cristino celebraria esta vitória, em 1855, retratando em grupo os “Cinco artistas em Sintra”, obra considerada a “pintura-programa” do romantismo português.

Apesar do *Archivo Pittoresco* iniciar a sua publicação na segunda metade da década de 50, para uma cabal compreensão da sua ideologia e dos seus objetivos, temos de recuar duas décadas com o propósito de compreender a relação que se estabelece entre a criação da imprensa de divulgação de conhecimentos úteis e o processo liberal que se inicia em 1834, com o fim da guerra civil e, particularmente, a partir de 1837, data do primeiro projeto organizado de um periódico científico e cultural em Portugal ilustrado com gravuras em madeira a topo - *O Panorama* (Lisboa, 1837-1868). A intelectualidade liberal, em número significativo regressada do exílio em Inglaterra e França, acompanhava, com algum desfasamento cronológico justificado pelo estatuto periférico do país mas, fundamentalmente, pela grave situação política, social e económica portuguesa a partir das invasões francesas, o contexto cultural europeu.

As raízes do periodismo ilustrado com o objetivo de derramar conhecimentos úteis situam-se no início da década de 30 (1832-1833), quase simultaneamente em Londres (*The Penny Magazine*, 1832-1845; *The Saturday Magazine*, 1832-1844; *The Penny Cyclopedia of the Society for the Diffusion of Useful Knowledge*, 1833-1858), Paris (*Le Magasin Pittoresque*, 1833-1938; *Le Magasin Universel*, 1833-1840; *Le Musée des Familles*, 1833-1900) e Leipzig (*Das Pfennig Magazin*, 1833-1855; *Das Heller Magazin*, 1833-1842; *Sonntags Magazin*, 1833).

Mas que fique esclarecido que não se pretendeu percorrer os vinte anos anteriores à emergência do *Archivo Pittoresco* e mesmo a imprensa coeva, com a mesma metodologia exaustiva na indagação da temática e dos autores literários e artísticos que usámos para este periódico, o que implicava uma massa de dados incomportável de lidar num estudo com esta dimensão.

Logo, a data de 1857 é justificada pela fonte histórica que selecionámos, mas também coincide, como referimos anteriormente, com um momento de consolidação de um gosto romântico nas artes plásticas. E a data de 1868, se obedece ao mesmo critério da fonte histórica ativa, vai coincidir com os primeiros sinais do definhamento dessa sensibilidade. Independentemente do último número do *Archivo Pittoresco* ter sido publicado nessa data, os derradeiros anos da década de sessenta e o

dealbar da década de setenta do século XIX marcam o declínio de um determinado contexto cultural romântico e a emergência tímida das expressões realista na literatura e naturalista nas artes plásticas (no caso específico da pintura, prolongando a temática paisagística, animalista e pitoresca de gosto romântico).

Podemos recordar um conjunto de factos socioculturais, já definidos por José-Augusto França, para sustentar esta afirmação. A falência do *Archivo Pittoresco* em 1868 é acompanhada, no mesmo ano, pelo fim d'*O Panorama*. Três anos antes, em 1865, a polémica literária, designada por “Questão Coimbrã” ou através do título da carta que Antero de Quental dirige a António Feliciano de Castilho, “Bom Senso e Bom Gosto”, assinala um conflito geracional que ultrapassa o nível da estética literária para se centrar em questões ideológicas, políticas e sociais. A jovem *intelligentsia* coimbrã, influenciada pela filosofia positivista bebida nas obras de Auguste Comte e do seu discípulo Émile Littré e pelas correntes idealistas germânicas, denunciava o esquecimento das preocupações culturais e sociais na temática romântica. Permanecendo românticos, rejeitavam um certo tipo de romantismo que era praticado pelos poetas do círculo de Castilho, defendendo que os intelectuais deveriam assumir responsabilidades no desenvolvimento e atualização da sociedade portuguesa.

Metafórico desta transição geracional é o abandono da vida pública por Herculano em 1867, que se exila na propriedade rústica de Vale de Lobos, as críticas ao drama ultra-romântico *Morgadinha de Valflor*, de Pinheiro Chagas, e a morte do conde de Farrobo, em 1869, que se assumira como o mais influente patrono das artes em Portugal. As Conferências Democráticas no Casino Lisbonense, em 1871, suspensas pela portaria do marquês de Ávila e Bolama, pretendiam tratar as grandes questões contemporâneas, religiosas, políticas, sociais, literárias e científicas, apresentando de forma mais amadurecida as opções estéticas de cariz realista.

Estes acontecimentos representam uma conjugação de factos que assinalam uma mudança gradual, visto que não existem nestas matérias cesuras escarpadas, dos gostos culturais. No entanto, no atinente às denominadas belas-arts, a transição não é tão significativa e é mais tardia, correspondendo ao regresso dos bolseiros Silva Porto e Marques de

Oliveira, em 1879, e ao início de responsabilidades letivas nas Academias de Belas Artes de Lisboa e Porto.

Concomitantemente surge um novo fator técnico relacionado com a fotografia e o seu uso industrial na imprensa que vai conduzir a alterações na forma de ilustração dos periódicos. A “parte da frente do Paço da Ajuda, compreendida entre dois torreões; lado oriental” é a primeira gravura em madeira a topo realizada a partir de um daguerreótipo, “um instrumento de recente invenção”, publicada n’O *Panorama* em 1841. No *Archivo Pittoresco* é frequente referir que a gravura é “tirada” ou “copiada” de uma fotografia. Na década de 60 surgem as primeiras publicações periódicas ilustradas com fotografias: *Revista Pittoresca e Descritiva de Portugal com vistas photographicas* (Lisboa, 1862); *Archivo de Architectura Civil* (Lisboa, 1865-1867); *Monumentos Nacionaes* (Lisboa, 1868) e *Panorama Photographico de Portugal* (Coimbra, 1869-1874).

Na mesma década de 60 vão surgir em Portugal novos modelos de comunicação com os primeiros periódicos noticiosos que vão progressivamente absorver o mercado ocupado pelas revistas ilustradas de divulgação cultural. Ao nível europeu este novo género de imprensa ilustrada, centrada em acontecimentos, situações e personalidades do presente e que incluíam secções culturais, surge no início da década de 40 (1842-1843) em Londres (*Illustrated London News*, 1842; *The Pictorial Times*, 1843-1848), em Paris (*L’Illustration*, 1843-1944) e Leipzig e depois Berlim (*Illustrirte Zeitung*, 1843-1944). Em Portugal os primeiros periódicos a percorrerem estas novas tendências foram *A Ilustração* (Lisboa, 1845-1846) e *A Ilustração Luso-Brasileira* (Lisboa, 1856-1859) apesar de, desde a década de 40, algumas revistas ilustradas inserirem breves secções noticiosas, como a *Revista Universal Lisbonense* (Lisboa, 1841-1853/1859).

Posteriormente a conceção do jornal essencialmente noticioso e de preço reduzido, que vão incluir em anos subsequentes suplementos ilustrados com imagens fotográficas, triunfa em Portugal com o *Diário de Notícias*, fundado em 1865, influenciado pelo êxito do diário parisiense *Petit Journal* (1863-1944), e com o *Primeiro de Janeiro* (Porto, 1868). O público vai acolher com entusiasmo esta imprensa informativa com custo muito acessível, justificado pelas transformações industriais

no sector da produção gráfica. Nas suas recordações, Sousa Bastos refere que “choveram então as folhas de dez réis” (que era o preço de capa do *Diário de Notícias*) (Bastos, 1947, págs. 63-77). Esta imprensa vai beneficiar dos progressos técnicos nas artes gráficas e dos melhoramentos dos meios de transporte e de comunicação, dos quais se salientam o comboio e a telegrafia elétrica, introduzidos simultaneamente em Portugal (1856), sendo que a ligação ferroviária à fronteira espanhola e, conseqüentemente à Europa, só acontece em 1863.

Em suma, a vigência do *Archivo Pittoresco* corresponde a um período áureo da imprensa literária e científica ilustrada com gravuras em madeira a topo e litografias e o seu ocaso coincide com uma época de transição cultural, mas também com diferentes processos técnicos relacionados com a ilustração e com novos modelos relativamente aos produtos jornalísticos. Entenda-se que não existe uma rutura abrupta e podemos encontrar uma imprensa de divulgação cultural ilustrada com gravuras em madeira e litografias que se prolonga até ao início do século passado, devendo ser salientadas as publicações: *Artes e Letras* (1872-1875), *A Arte* (1879-1881) e *O Ocidente* (1878-1915), mas em concorrência com um número crescente de jornais ilustrados pela fotografia e de tema noticioso ancorado na atualidade. Os periódicos citados anteriormente representam um epifenómeno das revistas de divulgação cultural ilustradas com gravuras.

Nas páginas que sucedem a esta introdução traçamos sinteticamente o contexto cultural que envolve o nosso objeto de estudo.

Seguidamente, esclarecemos os motivos que justificam a emergência de uma imprensa ilustrada de cariz científico e cultural, relacionando esse facto com o projeto cultural do liberalismo que é herdeiro do desígnio iluminista de derramar a civilização pelos povos. Neste ponto salientamos a importância da imagem nesta rede de comunicação da sociedade burguesa relacionada com a democratização do conhecimento e a construção de uma esfera pública impregnada de literatura, de conhecimentos científicos e crítica de arte que pretendia difundir a instrução através de um meio de comunicação de massas. Só nesse momento nos pareceu ser adequado delinear a história do *Archivo Pittoresco*, caracte-

rizar o seu conteúdo textual e ilustrativo e identificar os redatores, os colaboradores literários e artísticos que preencheram as suas páginas.

Numa segunda parte analisamos o conceito de património decorrente da cultura romântica. O pensamento herculaniano enuncia, em textos publicados n'*O Panorama* a partir de 1838, as isotopias orientadoras para um conjunto de discípulos. Não se tratando de um programa sistémico vai, na realidade, constituir uma tendência ideológica que é seguida pela intelectualidade romântica da primeira e segunda geração e se prolonga nas conceções que presidem ao restauro dos monumentos nacionais até meados do século XX. Estreitamente conectado com este conceito de património e com a conseqüente valorização dos monumentos está relacionado um objetivo mais geral, para o qual contribuíram outros registos como a ficção histórica narrativa e dramática, a historiografia e a recolha das tradições populares, que pretende criar uma identidade nacional¹.

E regressamos à função da imagem, agora na sua relação com a preservação do património arquitetónico, arqueológico e artístico. A intelectualidade liberal pretendia constituir um museu de imagens através da reprodução do desenho desses objetos e, de acordo com uma realidade bem definida para o caso europeu a partir do século XVIII na investigação de Françoise Choay (1982), colocar ao alcance de um público alargado, tendo como meios para esse fim a gravura vulgarizada na imprensa. Os textos de divulgação do referido património representam, num período em que a história da arte se vai estabelecendo como uma ciência, as primeiras tentativas de definir nominalismos estilísticos, um vocabulário técnico, uma crítica e, finalmente, lançar os alicerces para a historiografia da arte em Portugal.

Neste ponto aprofundamos a nossa análise, detalhando as imagens e os textos publicados, relacionados com a arquitetura religiosa e civil portuguesa das épocas medieval e moderna. Fazemos referência aos edifícios construídos no espaço colonial luso. Prosseguimos com o mesmo desiderato, mas tendo como objeto o património artístico mencionado

¹ Para o contexto europeu ver Thiesse, 1999.

pelos textos e pelas imagens nas páginas do *Archivo Pittoresco*. Incluímos nesta designação a tumulária, a pintura e as artes decorativas, como a ourivesaria, a azulejaria e o mobiliário. Também são analisados os casos de arte efêmera, com intuito comemorativo, que foram perpetuados através das gravuras em madeira publicadas neste periódico.

Parte da temática que nos propomos abordar nesta investigação tem sido objeto de estudo para teses académicas, desde a década de 90 do século XX: a formalização e institucionalização do conceito de património histórico e artístico e a sua relação com identidade nacional e as práticas de restauro², a historiografia artística³ e a ilustração nas publicações periódicas⁴. Pretendemos aplicar as conclusões destes e de outros estudos num caso específico: o *Archivo Pittoresco*. Apesar de ser um objeto de estudo monográfico tivemos a preocupação de o contextualizar devidamente na cultura e sociedade da época.

No entanto, têm sido mais escassos os estudos da gravura, existindo muitas áreas de sombra: as influências estrangeiras na gravura produzida em Portugal, a importação de matrizes ou de clichés (reproduções em metal das matrizes originais em madeira a topo) dos ateliers de Inglaterra e França, os processos técnicos e monografias sobre os artistas que delineavam e gravavam os suportes de madeira a topo⁵.

Podemos concluir que a história da gravura artística será um dos percursos da arte portuguesa oitocentista a merecer uma melhor atenção dos historiadores da arte e ao qual deveria ser dedicado um estudo mais global que viesse atualizar os estudos de Ernesto Soares redigidos em meados do século XX e que continuam a ser as únicas obras de referência neste

² Cito por ordem cronológica: Neto, 1990; Mesquita, 1993; Rosas, 1995; Neto, 1995; Rodrigues, 1998; Maia, 2007 (trabalho que procede da tese de doutoramento apresentada em 2002 no Departamento de Teoria da Arquitetura e Projetos Arquitetónicos da Universidade de Valladolid); Santos, 2005 e Soares, 2005.

³ Rosmaninho, 1993.

⁴ Mesquita, 1997; Ribeiro, 2004.

⁵ Existem referências a estes delineadores e gravadores nas obras de Ernesto Soares e mais recentemente surgiram outros estudos: Santos, 2004, com informações pormenorizadas acerca da vida e obra de João Pedroso e Ribeiro, 2006, apresentando a ação artística de Manuel Maria Bordalo Pinheiro.

campo. Remi Blachon denunciava, para o caso francês, o mesmo esquecimento dos historiadores da arte: “La gravure sur bois du siècle dernier [XIX] n'ayant ainsi fait l'objet d'aucune étude récente en France, son histoire y reste très mal connue (...). Il nous semble donc que notre tentative vient remplir un vide et nous souhaitons qu'elle puisse contribuer à dissiper la confusion qui règne à propos d'un art généralement ignoré ou méconnu” (2001). Ernesto Soares foi o mais profícuo investigador português nas áreas da iconografia e da gravura. Deixou numerosos estudos, publicados entre 1928 e 1966, sobre os diversos aspetos da produção da gravura e da ilustração em Portugal. Refiro-me nomeadamente às obras *História da Gravura Artística em Portugal. Os artistas e as suas obras* (1940-41); *Evolução da Gravura de Madeira em Portugal: Séculos XV a XIX* (1951). Este investigador alertou, em 1966, para este esquecimento da historiografia portuguesa. Ao refletir sobre a gravura em madeira a topo no século XIX referiu: “o volume e a natureza dos trabalhos que enxameiam as estantes das bibliotecas públicas ou particulares com obras dos mais variados assuntos, muitas delas de inegável valor bíbio-iconográfico, mereciam um inventário pormenorizado [...] a ideia aqui fica dirigida a artistas e investigadores de estudos históricos e literários” (pág. 37). Devemos acrescentar, como um instrumento de trabalho incontornável na história da gravura em madeira, o estudo monumental de Ernesto Soares e Henrique de Campos Ferreira Lima (1882-1949), *Diccionário de Iconografia Portuguesa (Retratos de Portugueses e de Estrangeiros em relações com Portugal)* (1947-1960).

Nos últimos vinte e cinco anos foram editadas atas de congressos científicos⁶ e catálogos de exposições⁷ que vieram acrescentar dados importantes para a compreensão do romantismo artístico em Portugal.

⁶ Foram editadas as atas do I Congresso Internacional Sintra e o Romantismo Europeu, 1985 e do II Congresso Internacional sobre o Romantismo, 1998.

⁷ Percorrendo várias linhas de produção artística do Romantismo: pintura, escultura e a imprensa ilustrada, *As Belas Artes do Romantismo em Portugal*, 1999, (relacionado com o objeto de estudo que nos ocupa destaca o texto de Paula Dias Carneiro, “A Imprensa Ilustrada”, págs. 78-86); França, *Soleil et Ombres. L'Art Portugais du XIXème Siècle*, 1987-1988; Teixeira, *D. Fernando II. Rei - Artista. Artista - Rei*, 1986; Anacleto (dir.), *O Neomanuelino ou a reinvenção da Arquitectura dos Descobrimentos*, 1994.

II

NOTAS SOBRE O CONTEXTO CULTURAL: LINHAS DE FORÇA DO ROMANTISMO EM PORTUGAL

Em Portugal o movimento cultural romântico desenvolveu-se simultaneamente com o processo político que conduziu ao triunfo do liberalismo monárquico-constitucional. “São conhecidas as ligações entre o liberalismo e o romantismo em Portugal. Por razões específicas, a receção do movimento romântico europeu apareceu mediatizada por uma militância política que contestava o poder absoluto [...]. Por isso, regra geral, o romantismo português não foi politicamente reacionário – como algumas das suas versões europeias – mas deu voz à gesta revolucionária do liberalismo, como as obras literárias de Almeida Garrett e de Alexandre Herculano bem demonstram” (Catroga, 1990, pág. 11). As elites intelectuais que protagonizaram estes movimentos relacionaram a revolução cultural romântica com a revolução política liberal. Daqui resultam as duas principais linhas de força que caracterizam o romantismo em Portugal: a herança iluminista que pretende civilizar o país através da instrução e o regresso ao passado, às origens nacionais, procurando a inspiração na “alma nacional” para reformar / refundar o país.

A preocupação obsessiva de combater a ignorância está presente numa palavra central – civilização – e é em torno deste termo que perpassa uma das principais linhas de continuidade em relação às concepções iluministas.

No exílio inglês em 1830, Almeida Garrett via na vitória liberal "a vitória da civilização sobre os abusos góticos" (*Portugal na Balança da Europa*). O objetivo da liberdade era opor-se aos três ii malditos do poder absoluto: "Ignorância, Infidelidade e Inquisição" (*O Panorama*, 1846,

pág. 29). A instrução era considerada o veículo da civilização liberal. "Três meses depois da entrada triunfal dos soldados liberais na capital do reino, foi criada uma comissão para propor 'um plano geral de estudos, educação e ensino público', isto é, para 'generalizar a instrução primária e as luzes (...) sendo o ensino público elemento principal da civilização dos povos'¹¹. "Três semanas mais tarde, a comissão lançava um apelo a 'todos os sábios nacionais e estrangeiros', pedindo-lhes em nome da 'civilização e da pátria', 'memórias, trabalhos e lembranças'¹². E a *intelligentsia* liberal respondeu afirmativamente a esse apelo. Os caudilhos do nosso romantismo tiveram uma ação bem vincada no plano da instrução pública.

Uma segunda característica significativa do Romantismo luso, em estreita sintonia com as características internacionais deste complexo movimento cultural, radica na apetência por temas nacionais na produção literária e artística. Para ilustrar esta situação apresento uma carta de Garrett a Nuno de Sousa Moura. Garrett responde a este autor para comentar o manuscrito de opúsculos poéticos da autoria daquele, intitulado *Crenças e costumes da minha terra*, que mais tarde se haveria de extraviar e nunca mais veio a público: "Lisboa, 21 de Novembro de 1848 (...) assevero a V.^a S.^a que a sua leitura me deu verdadeiro prazer, porque tudo quanto é legítimo português em literatura me parece um passo dado no caminho da regeneração desta terra, que em tudo e por tudo a precisa. Os seus pensamentos, os seus versos, e a sua escolha dos seus assuntos são realmente tão nossos, que, só por isso, e sem o mais que têm, valeriam muito. Agradeço-lhe pois ter-me dado este prazer e esta pura satisfação (...)"¹³.

Herculano em 1835 apelava à criação de uma mitologia nacional: "diremos somente que somos românticos querendo que os portugueses voltem a uma literatura sua (...) que amem a pátria mesmo em poesia:

¹¹ Decreto de 2 de novembro de 1833, in *Crónica Constitucional de Lisboa*, n.º 87 de 4 de novembro de 1833.

¹² *Crónica Constitucional de Lisboa*, n.º 105 de 23 de novembro de 1833.

¹³ Almeida Garrett, *Carta a Nuno Sousa Moura* (1848). Apud Inocêncio Francisco da Silva, *Dicionário Bibliográfico Português*, 1923, t. 6, pág. 315.

que aproveitem os nossos tempos históricos, os quais o cristianismo com a sua doçura, e com o seu entusiasmo e o carácter generoso e valente destes homens livres do Norte que esmagaram o vil império de Constantino, tornaram mais belos que os dos antigos (...) que substituem [os versos gregos] por nossa mitologia nacional na poesia narrativa; e pela religião, pela filosofia e pela moral lírica" (*Poesia: Imitação, Belo, Unidade*). Este texto traça um programa de trabalho que irá ser perfilhado pela primeira geração romântica, que se vai dedicar à ficção de tema histórico com objetivos de regenerar a nação, entendida como uma coletividade viva e com alma, o génio do povo.

É neste ponto que temos de filiar a sensibilidade neomedieval ou o medievalismo do Romantismo nacional. Entendendo este conceito como a inspiração em temas e figuras da história medieval portuguesa, procurando recuperar o “espírito do povo” – de acordo com o conceito herderiano “volksgeist” – com o objetivo de regenerar a realidade social contemporânea. A abundante bibliografia que se tem dedicado ao estudo da literatura romântica tem sublinhado que o medievalismo contaminou de forma relevante todas as formas de expressão literária (a poesia, os romances e a literatura dramática).

É precisamente neste caldo cultural que devemos enquadrar a proteção e a divulgação do património monumental e artístico no século XIX.

III

IMPrensa ILUSTRADA DE DIVULGAÇÃO CIENTÍFICA E CULTURAL

1. A imprensa ilustrada herdeira do espírito iluminista

Os jornais de recreio e instrução possuem uma natureza enciclopédica herdeira da missão civilizadora iluminista. Não constituem publicações exclusivamente destinadas a um público especializado, mas pretendem assegurar uma popularização de saberes científicos, literários, artísticos e úteis, transmitidos de forma amena¹⁴.

Os grupos sociais que se interessam pela sua leitura são heterogêneos, desde uma burguesia de poucos recursos até à alta burguesia e à aristocracia. Na *Revista Popular - Semanário de litteratura, sciencia e indústria* (Lisboa, 1848-1853), Joaquim Henriques Fradesso da Silveira (1825 – 1875) contrata, em 1850/51, Nogueira da Silva para diretor artístico, pago a “um pinto por dia”. Este artista vai desenvolver através das suas ilustrações um género satírico de crítica social. Uma dessas imagens apresenta um apontamento sobre a intimidade burguesa onde um menino lê um periódico popular a uma assembleia de figuras femininas em que a mãe faz meia, a filha mais velha borda e, a um canto, uma criada, familiarmente sentada junto dos amos, está a fiar. Todas as personagens parecem escutar atentamente a leitura.

¹⁴ Para estabelecer a distinção entre os jornais de recreio e instrução e os jornais literários, científicos e artísticos cf. Maria de Lourdes Costa Lima dos Santos, 1988, págs. 165-198.

O interesse pelos periódicos culturais vigorava na corte portuguesa. Em carta de D. Pedro V (1837 – 1861) dirigida ao tio, Príncipe Alberto de Saxe-Coburgo, com data de 28 de novembro de 1855, escreve o jovem rei “com respeito à maneira como gasto o meu tempo, aqui vai a informação que o tio me pede. Estou geralmente pronto para começar a trabalhar às 7 da manhã e continuo até às 8. Durante este tempo leio habitualmente os artigos da *Revue des Deux Mondes* e da *Revue Contemporaine* (...)”¹⁵. A *Revue des Deux Mondes* (Paris, 1829 -1944), dirigida por François Buloz entre 1831 e 1877, tinha como temas principais a literatura, a filosofia, a história e a crítica de arte. Nela colaboravam os principais intelectuais e escritores da época: Balzac; Victor Hugo, Taine, George Sand, Chateaubriand, Sainte-Beuve, Dumas, Musset, Renan, Gautier e muitos outros. A *Revue Contemporaine* (Paris, 1852 – 1870 / 1885-1886) apresentava uma temática semelhante à qual acrescentava artigos sobre política internacional.

Quando no ano de 1837 é criado em Lisboa *O Panorama, jornal literário e instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis*, a *intelligentsia* liberal está empenhada no plano de democratizar a instrução do país. Torna-se premente estabelecer uma inter-relação entre liberalismo e necessidade de aculturação popular, como a única forma de sobrevivência de uma sociedade política que queria fundar a sua ordem sobre o conceito constitucional de soberania da nação. É neste âmbito que temos de enquadrar o periodismo científico e literário, ou melhor, o periodismo de divulgação popular¹⁶.

Como afirma José Tengarrinha, os jornais no século XIX são os principais fatores de abertura e dinamização do espaço público, concorrendo para uma divulgação mais dilatada das ideias e dos conhecimentos para além dos círculos restritos da “cultura erudita” (1989).

As sociedades instrutivas surgem como um mecanismo paralelo, ou compensatório, em relação ao Estado, visando combater as carências de instrução que se sentiam, num país em que a taxa de analfabetismo em 1878 atingia os 82,4%. Para uma noção mais concreta desta problemáti-

¹⁵ *Apud* Henrique Borba, 1966, pág. 273.

¹⁶ António Manuel Ribeiro, 1995.

ca apresentemos alguns números referentes a esse ano: “Sabem ler” – 798 925 habitantes – 17,6% do total da população (544 556 homens - 25% do total da população masculina e 254 369 mulheres - 10,7% do total da população feminina)¹⁷.

2. O poder da imagem e a divulgação científica e cultural

A intelectualidade setecentista preocupada com as questões pedagógicas salientava a importância da imagem para a transmissão de conhecimentos. Martinho de Mendonça advertia nos *Apontamentos para a Educação de um Menino Nobre*: “A Livraria para os Meninos, e principiantes deve consistir mais em imagens sensíveis, e agradáveis à vista, que em livros próprios para o estudo, que sempre causa trabalho, além de que a imaginação do que se oferece à vista imprime mais duravelmente coisas na memória; e assim os melhores livros para a primeira idade são as estampas da Bíblia, as séries de retratos estampados dos Papas, Imperadores, e Reis, de que também há medalhas, modernamente cunhadas, que com menos despesa, e dificuldade se acham completas; os retratos impressos de Varões Ilustres; as estampas das principais cerimónias sagradas, e profanas, as das antiguidades Gregas e Romanas, as das cores e pessoas que compõe os Escudos de Armas das principais famílias; as das partes mais notáveis da Arquitetura Civil e Militar, e os riscos dos Edifícios e fortificações; os Mapas, Globos e Esferas; enfim todas as estampas ou pinturas agradáveis e instrutivas que os Meninos costumam pedir repetidas vezes que se lhes mostrem, explicando o Mestre breve e claramente a matéria que elas oferecem para a instrução” (1734). Esta valorização da imagem na aprendizagem e divulgação cultural foi prolongada pela imprensa periódica de instrução e recreio durante a centúria de oitocentos.

¹⁷ Dados recolhidos no *Anuário Estatístico do Reino de Portugal* (1907). Para conhecer os valores absolutos cf. Rómulo de Carvalho, 1986, pág. 635; para os dados percentuais ver António Nóvoa, 1987, vol. I, págs. 350-353.

Na bibliografia especializada sobre este tema, alicerçada nos testemunhos oitocentistas, é consensual considerar que *O Panorama* assumiu um papel importante na introdução da gravura em madeira a topo no jornalismo literário e científico português. Augusto Xavier da Silva Pereira informa-nos que *O Panorama* foi "o primeiro periódico português que publicou gravuras em madeira" (*Dicionário Jornalístico Português*). Esta informação é, posteriormente, corroborada por Ernesto Soares: "Podemos considerar esta publicação como um incunábulo da gravura em Portugal".

No artigo 46.º dos *Estatutos da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis*, proprietária deste periódico, estava definido que "cada número terá uma ou mais estampas, que sirvam de ilustração a algum ou alguns artigos do texto" (27 de junho de 1837). Esta norma estatutária já havia sido anunciada na secção de variedades do *Diário do Governo de 21 de Fevereiro de 1837*: "O periódico receberá o título de - Panorama Litterario - publicar-se-á todos os sábados - e terá oito páginas, no formato do Penny Magasine. Em cada número haverá pelo menos uma estampa. Algumas diligências se fazem para que essas estampas sejam abertas em pau (wood-cuts) e já um Português apresentou o primeiro envio¹⁸, que - se não é tão perfeito como os de Jackson¹⁹, Gillé e outros gravadores ingleses e franceses - nem por isso deixa de ter muito merecimento".

Para fazer cumprir esta norma estatutária "imposta" pela Sociedade detentora do jornal, Herculano vê-se obrigado a recorrer à importação de matrizes estrangeiras para ilustrar os artigos, seus ou de colaboradores, como informa em carta a Adrião Forjaz de Sampaio, interessado em fundar uma revista ilustrada em Coimbra: "Quanto a dar algum dia estampas, a dificuldade não está nos desenhos; está na gravura em madeira, único modo possível de as dar no meio do texto; aqui a dire-

¹⁸ Talvez Manuel Maria Bordalo Pinheiro, nesta data com 22 anos de idade e que terá estado envolvido com Herculano na fundação deste periódico e é autor da primeira gravura publicada: "Vista interior da Igreja do Carmo em Lisboa".

¹⁹ John Jackson (1801-1848), gravador em madeira discípulo de Thomas Bewick (1753-1828), foi o melhor e mais profícuo gravador assim como supervisor das gravuras do *Penny Magazine*.

ção do *Panorama* oferece e paga avultadas somas para as obter nacionais, e ainda não pôde encontrar senão dois curiosos que trabalham quando lhes dá na cabeça, sendo *cartes* ou *clichés* franceses e ingleses a máxima parte das estampas que neste jornal aparecem"²⁰. Esses "dois curiosos que trabalham quando lhes dá na cabeça", apesar das avultadas somas oferecidas pela direção do jornal, a que se refere Herculano, são Manuel Maria Bordalo Pinheiro e José Maria Baptista Coelho.

Em 1840 a utilização da gravura n'O *Panorama* continuava a constituir uma linha programática, como é indicado na introdução, "Aos nossos leitores", pelo redator principal, António Feliciano de Castilho²¹: "A sociedade, pois que possui a certeza de que o seu jornal é lido [é de referir que este periódico registava uma tiragem de cinco mil exemplares ao 5.º número], e a consciência de que dele resulta proveito, vai encetar o 4.º ano desta publicação: e convencida igualmente de que a aliança do desenho e do texto, que ao mesmo tempo fala aos olhos e ao pensamento, é um forte incentivo para promover a leitura, não poupará diligências para adornar o jornal com escolhidas gravuras, muitas das quais representarão assuntos portugueses; e esmerar-se-á em todos os ramos de um bom desempenho tipográfico".

No século XIX a intelectualidade romântica já discutia a questão da comunicação visual. São os prolegómenos da "civilização da imagem". A utilidade da gravura era sentida pelos periódicos da época. No *Periódico dos Pobres*, um artigo de 1852 considerava "a ilustração como uma linguagem característica dos nossos tempos, um meio de comunicação mais rápido com o cérebro (...) a ciência era destinada a entrar pelos olhos e não pelos ouvidos".

A partir de 1857 o *Archivo Pittoresco* vai representar uma evolução qualitativa na produção de ilustrações em madeira a topo na imprensa portuguesa.

²⁰ A carta não está datada, surge na sequência de uma carta anterior de 27 de julho, sem indicação de ano. Presumivelmente será de 1838, época em que Herculano assumia a redação deste periódico.

²¹ Em 13 julho de 1839 Herculano resigna ao cargo de redator principal, sendo substituído por António Feliciano de Castilho.

3. A técnica e as vantagens da gravura em madeira a topo

Ernesto Soares descreve nos seguintes termos a técnica das primeiras gravuras abertas em madeira: o artífice, transportado o desenho escolhido para bloco de madeira, escava, por meio de buril, todos os intervalos que na impressão devem conservar-se brancos, deixando portanto salientes os valores do desenho a representar.

Foi na passagem do século XVIII para o século XIX que a gravura passou a ser executada em madeira a topo e com a utilização de buris e goivas. Deve-se ao gravador inglês Thomas Bewick (1753-1828) a divulgação, no final do século XVIII, desta técnica. Este gravador, que se distinguiu pelas suas obras com temas animalistas: *General History of Quadrupeds* (1790); *History of British Birds* (1797 – *Land Birds* e 1804 – *Water Birds*) que tiveram sucessivas reedições, era bem conhecido em Portugal, como atesta uma imagem seguida de artigo n' *O Panorama* intitulado “Fac-símile de uma gravura de Bewick”. Neste texto o articulista compara o gravador inglês a Dürer: “Depois do famoso Alberto Dürer até ao último quartel do século passado não houve homem que desse notável adiantamento e lustre à gravura em madeira: apareceu porém Thomaz Bewick, que nasceu próximo de Newcastle sobre o Tyne, em 1753; aos esforços, às delicadas obras deste mestre deve talvez a arte o grau de perfeição a que tem chegado em pouco tempo. [...]” (1844, págs. 46-47)²².

Com a expansão da imprensa a gravura em madeira passou a ter um uso industrial. Esta técnica da gravura em madeira a topo que utilizava como suporte blocos de pau com 23 mm de espessura, permitia a impressão simultânea com o tipo, possibilitando a publicação de gravuras conjuntamente com o texto. Esta questão já é refletida em 1840, n' *O Panorama*, como se pode ler em artigo que acompanha uma “estampa” do “Mosteiro de Alcobaça”, da autoria de Coelho: “As gravuras em madeira a que chamamos em relevo têm a grande vantagem de poderem entrar no prelo conjuntamente com os tipos móveis, ou caracteres fundidos de impressão, ficando colocadas as estampas naquelas partes das

²² Sobre Thomas Bewick cf. Charles Rosen e Henri Zerner, 1988, págs. 79-101.

páginas onde convêm para ilustrar o texto, saindo com este da mesma tirada. Não acontece assim com a gravura em chapas de cobre, que apresenta os traços do desenho aprofundados no metal, a qual exige fazer-se a tirada à parte, isto é em folhas distintas do texto; e além de ser mais lenta e dispendiosa esta operação, é também pelo preço da mão-de-obra da chapa muito subido, e a experiência tem mostrado que não produz tantos exemplares como a gravura em pau. Saem primorosas as estampas das gravuras em metal; mas porque preço ficariam os jornais populares, se não fosse a gravura em madeira? - Além do que esta tem alcançado a sua perfeição relativa [...]".

Segundo o articulista, a gravura em madeira a topo apresentava um conjunto de vantagens, que passo a sumariar: podia ser impressa conjuntamente com o texto; permitia uma impressão mais rápida; era menos dispendiosa; produzia mais exemplares e já tinha, na sua opinião, uma qualidade razoável.

O buxo fornecia a madeira preferida para esta atividade. Uma madeira amarela, extremamente dura e compacta, oferecendo um plano de grande regularidade, sendo estas as propriedades mais apreciadas nos trabalhos de gravação em que se pretendia obter uma grande tiragem.

A partir de um desenho preliminar, que é transferido para o bloco de forma invertida (desenho gravado em negativo para que a prova final fique no bom sentido), o gravador talha a madeira, lembrando-se sempre que a ulterior impressão se regerá pelas áreas intactas e que quaisquer linhas gravadas no bloco constituirão as linhas "brancas" na imagem; para se conseguir uma linha preta, é necessário cortar nas duas margens desta. É possível, e útil, tirar provas em sucessivas etapas, para se ter a certeza de que a imagem está a ser corretamente talhada.

4. O *Archivo Pittoresco*: história de um semanário ilustrado

O semanário ilustrado *Archivo Pittoresco* foi publicado quase ininterruptamente, todos os domingos, entre os anos de 1857 e 1868, perfazendo onze volumes. O primeiro número foi publicado em 1 de julho de 1857 e o últi-

mo nos finais de 1868. Em novembro de 1858 um incêndio destruiu a sua tipografia (noticiado no próprio jornal acompanhado de uma gravura - “fogo da Boavista”, des. de Nogueira da Silva e grav. de Coelho, págs. 145-146). Cada um dos onze volumes anuais é composto por 412-414 páginas e 118 a 185 gravuras. A *Typographia Castro & Irmão* estava localizada em Lisboa, inicialmente na Rua da Boavista e, depois do referido incêndio, funcionou em local improvisado na mesma rua, “uma casa menos apta para o nosso tráfego”, tendo em 1860 sido transferida para a Rua da Cruz do Pau. Vicente Jorge de Castro e José Maria de Castro foram os fundadores e editores proprietários (Castro, Irmão & C.^a) desta revista cultural. Cada número, publicado aos domingos, era constituído por oito páginas com o formato de 29,2 x 20,6 cm e apresentava, habitualmente, cinco a oito artigos e três a quatro ilustrações. Os folhetins são graficamente dispostos em duas colunas e as imagens são inseridas em conjunto com o texto.

Parte do sucesso do *Archivo Pittoresco* advém do seu acomodado preço relativamente à qualidade gráfica e literária apresentada. A assinatura anual ficava pelos 2000 réis, a mensal pelos 200 réis e os números avulsos custavam 50 réis, enquanto as assinaturas para as províncias nacionais, ultramarinas ou países estrangeiros importavam 2200 réis. Como referência comparativa, *O Panorama*, em 1837, apresentava os seguintes preços: número avulso 25 réis e assinatura anual 1200 réis.

O *Archivo Pittoresco* é uma referência incontornável do periodismo literário e científico português. José-Augusto França considera este semanário ilustrado como a revista mais característica do período romântico-liberal português (1993, pág. 361). No atinente à sua qualidade literária e científica, basta nomear alguns dos seus colaboradores mais assíduos. São poetas, romancistas e cientistas ativos em meados do século XIX, com as datas de nascimento entre 1800 e 1845, apesar de apenas alguns desses nomes serem hoje reconhecíveis e outros terem sido esquecidos pela historiografia contemporânea: António Feliciano de Castilho (1800-1875), Inocêncio Francisco da Silva (1810-1876); Carlos José Caldeira (1811-1882); Vilhena Barbosa (1811-1890); F. A. Rodrigues de Gusmão (1815-1888); José Ribeiro Guimarães (1818-1877); Silva Túlio (1818-1884); Mendes Leal (1818-1886); Rebelo da Silva (1822-1871); J. Pinto Ribeiro Júnior (1822-1882); Andrade

Ferreira (1823-1875); José Félix Henriques Nogueira (1825-1858); Latino Coelho (1825-1891); Sousa Teles (1826-1903); José de Torres (1827-1874); Gomes de Amorim (1827-1891); Luís Filipe Leite (1828-1898); Tomás Ribeiro (1831-1901); Brito Aranha (1833-1914); Oliveira Travassos (1835-1879); Augusto Filipe Simões (1835-1884); Júlio César Machado (1835-1890); Francisco da Fonseca Benevides (1835-1911); Júlio de Castilho (1840-1919); Xavier da Cunha (1840-1920); Alberto Teles (1840-1924); Eduardo A. Vidal (1841-1907); Osório de Vasconcelos (1842-1881); Pinheiro Chagas (1842-1895); Augusto Mendes Simões de Castro (1845-1932), entre outros.

O *Arquivo Pittoresco* legitimou a sua presença e a sua autoridade jornalística, literária e histórica ao afirmar-se, desde o seu início, como o lídimo sucessor de *O Panorama* (apesar de ambas as revistas serem publicados simultaneamente nos anos de 1857 e 1858 e 1866 a 1868). A publicação d'*O Panorama* dividiu-se em cinco séries, a primeira de 1837 a 1841 (assumindo Alexandre Herculano, até 1839, as funções de redator principal); a segunda série vai até 1844, interrompendo a publicação até setembro de 1846 e iniciando nessa data a terceira série até finais de 1852. Nova interrupção e a quarta série têm o seu início em 1857 e termina em 1858. Os volumes correspondentes à quinta e última série são de 1866 a 1868. Dá-se, portanto, a continuidade de um modelo de comunicação posto em prática duas décadas antes (1837) e que se implantou, ainda que por um curto período de tempo, nos hábitos de leitura da sociedade lusa. Andrade Ferreira em 1858, refletindo sobre os jornais literários em Portugal na época, escrevia: “A estas publicações vem juntar-se o *Arquivo Pittoresco*, cujo plano de redação é todo concebido com o intento de difundir uma ilustração amena e recreativa em todas as camadas da nossa sociedade. É um jornal de instrução, como precisam as nossas classes, que, menos lidas e ilustradas, conservam em si o desejo instintivo da ilustração (...). Os números já publicados não são um mero programa; são mais: são um capítulo da sua história, e um título que o habilita para com a estima pública”²³.

²³ Cf. José Silvestre Ribeiro, *História dos Estabelecimentos Científicos, Litterarios e Artísticos de Portugal nos sucessivos reinados da monarchia*, 1882, tomo X, págs. 154-155.

Desde a fundação o *Arquivo Pittoresco* definiu os propósitos de divulgação cultural tendo em vista o fim último da instrução básica e popular, obedecendo ao programa iluminista e civilizador que é a matriz ideológica desta imprensa, facto provado à saciedade pelo carácter enciclopedista da sua temática. O conteúdo informativo foi basicamente constituído por produção literária em língua portuguesa: monografias de autores, novelas e romances históricos variados, episódios da História de Portugal e de História Universal, estudos de língua portuguesa, artigos de divulgação científica de áreas tão diversificadas como: geografia, etnografia, economia, agronomia, ciências naturais e astronomia. Neste trabalho salientamos as matérias relacionadas com a arquitetura e as artes plásticas e decorativas, história e crítica, de que o periódico é um repositório abundante²⁴.

À data do início da publicação José de Torres assumia a função de redator principal, sendo substituído por Silva Túlio em 1860, cargo que ocupou por um lustro, mas, devido aos crescentes encargos que assumiu como Diretor da Biblioteca Nacional, teve de abandonar em 1865. Os últimos três anos ficaram a cargo de Vilhena Barbosa, coadjuvado por Brito Aranha, que para além de dirigir a publicação era o autor da maioria dos artigos.

O grande destaque do *Arquivo Pittoresco* irá ser alcançado através do patrocínio monetário e logístico da *Sociedade Madrépora*, instituição literária e cultural fundada em 1858 por magnatas portuguesas e sediada no Rio de Janeiro. O nome Madrépora corresponde a um coral que existe nas águas tropicais e em relação ao qual se acreditava ser responsável pelo surgimento de ilhas: “No grande Oceano do sul, que só ele cobre metade do nosso globo, e que tem apenas algumas ilhas dispersas em tão descomunal extensão, é que as madréporas trabalham, silenciosamente, na construção de bancos imensos de rochedos, alguns dos quais têm duzentas a trezentas léguas de comprimento. / Estes rochedos sobem gradualmente do fundo do mar, e com o volver dos séculos chegam à flor da água e aí formam ilhas consideráveis. O número destas ilhas vai crescendo à medida que se adianta o trabalho incessante das madréporas, e prevê-se que há-de chegar tempo em que aparecerão vastíssimos

²⁴ Cf. Eurico Dias, 2007.

terrenos nesse grande Oceano, atualmente privado, quase, de terra firme. / Os construtores desta obra de gigantes, que todo o género humano, trabalhando cem mil anos, de certo não faria metade, são os pólipos, que metidos nos polipeiros ou madréporas, vão surdamente edificando estas pirâmides mais sólidas que as do Egipto, para sobre elas o homem levantar povoações, cidades, reinos”²⁵. A designação escolhida para esta Sociedade é uma alegoria da ação que os seus fundadores projetavam: realizar grandes obras de filantropia surdamente, isto é, de forma anónima. Acreditavam que o maior contributo para o desenvolvimento dos povos era promover a instrução, a base sólida sem a qual não se podem construir os reinos modernos.

Trata-se de uma sociedade benemérita e amiga das letras e das ciências, à semelhança do que fora a *Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis*, sedeadada em Lisboa, para *O Panorama*. A grande novidade prende-se com o facto de ser uma sociedade estrangeira, embora composta por portugueses radicados no Brasil, a doar largos recursos económicos para a causa nacional da educação primária e popular.

O objetivo da Sociedade Madrépora era promover o progresso e a civilização através de um conjunto de ações como a distribuição gratuita de jornais de literatura, de ciências e artes liberais e mecânicas, o auxílio à impressão de livros, a concessão de prémios e de donativos às instituições onde os “artistas” recebem uma educação apropriada (nos estatutos são referidas como exemplo a Associação Industrial Portuense e o Instituto Agrícola). Para assinalar a sua atividade podemos citar a edição, feita a expensas desta sociedade em 1863, do romance *Rhadamanto ou a mana do conde*, seguido do *Roberto ou a força da sympathia*, de Maria Peregrina de Sousa (1809-1894). A atividade mecénática desta sociedade era alargada às artes plásticas com a encomenda de obras, como foi o caso das telas a óleo de D. Pedro V e de Alexandre Herculano da autoria de José Rodrigues (1828-1887), prevendo estatutariamente a gratificação de artistas que se distinguissem em exposições nacionais

²⁵ “Emblema da Sociedade Madrépora”, *Archivo Pittoresco*, 1861, págs. 209-212, (cf. Luís Manuel Almeida, 2007, págs. 46-49).

e estrangeiras (artigo 3.º). Também projetava dar impulso à indústria, usando e procurando introduzir no Brasil os artefactos nacionais²⁶.

Desde logo, assegurou a compra de quase todos os exemplares do *Archivo Pittoresco* e promoveu, às suas custas, a onerosa distribuição pelas “escolas públicas do Reino” e algumas escolas do Brasil. Em termos quantitativos temos a informação que, no ano de 1860, 300 escolas no reino de Portugal receberam mensalmente exemplares deste semanário e, em 1861, passaram a ser 600 escolas: “um nobre incentivo, um poderoso auxílio (...) é a generosa e longa subscrição da patriótica e modesta Sociedade Madrêpora, composta de portugueses verdadeiros, estabelecidos na corte do Rio de Janeiro. Além do grande número de coleções que por sua conta vão para aquele império, distribuiu o ano passado pelas escolas populares do reino 300; este ano dobrou a distribuição, pelo que 600 escolas de instrução primária receberão mensalmente o *Archivo Pittoresco*, por donativo daquela ilustradora sociedade”²⁷. Posteriormente, passou a agenciar 1000 e 2500 exemplares de cada volume, respectivamente para Portugal e para o Brasil. Em 1865 temos a informação de terem já sido distribuídos 4200 exemplares que correspondiam a 8.400 mil réis para além dos portes do correio.

Em 11 de junho de 1860 a Direção Geral de Instrução Pública dirigiu a todos os governadores civis uma relação de escolas, dos seus respetivos distritos, pelas quais devia ser distribuído o jornal. Em cada escola o professor ou mestra era o responsável pelo arquivamento de todos os números remetidos e no final do ano o volume completo seria entregue, como prémio, ao aluno com melhor aproveitamento escolar. Concretizando esta informação num caso específico, foram distribuídos, em 1863, vários exemplares do *Archivo Pittoresco*, doados pela Sociedade Madrêpora, aos melhores alunos, quer pelo comportamento, quer pela aplicação e proveito nas matérias de estudo, nas escolas do concelho de Maфра.

²⁶ Cf. os estatutos publicados no *Archivo Pittoresco*, 1861, pág. 266 e transcritos por José Silvestre Ribeiro, *ob. cit.*, 1882, tomo X, págs. 155-156. Para contextualizar a ação da Sociedade Madrêpora ver Ana Maria Cardoso de Matos, 1996, págs. 397-412 e Luís Manuel Almeida, 2007, págs. 46-49.

²⁷ “Prólogo”, *Archivo Pittoresco*, 1861, pág. 2.

O Administrador do Concelho dá-nos conta das seguintes informações: “(...) exemplar do *Arquivo Pittoresco* dado pela Sociedade Madrêpora, e que é distribuído pelos alunos que mais ouvem”²⁸.

O papel educativo atribuído à imprensa cultural pela intelectualidade liberal está definido com *O Panorama*, inscrito estatutariamente, desde a sua fundação. No artigo 51.º dos Estatutos da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis refere-se formalmente que “A Direção fará distribuir gratuitamente pela Casa Pia – Casa de Expostos – Asilos de primeira Infância – Aulas de Instrução primária, e em geral por todos os Estabelecimentos pios, alguns exemplares da cada Número, que facilitem aos alunos a leitura desta Publicação”²⁹. Esta relação entre a imprensa ilustrada e as entidades educativas públicas é continuada pela sociedade que patrocina o *Arquivo Pittoresco*. A Sociedade Madrêpora também tomou, entre 1858 e 1859, assinaturas da *Ilustração Luso-Brasileira* (Lisboa, 1856-1859), distribuindo 300 exemplares deste periódico nas escolas portuguesas e 200 exemplares nas escolas do Brasil. Também patrocinou o *Jornal da Associação Industrial Portuense*, promovendo a sua venda no Brasil³⁰.

Embora nos seja difícil definir qual a data da fundação e sendo bastante escassas as referências à sua atividade cultural, o certo é que a *Sociedade Madrêpora* proporcionou os meios necessários a este e a outros periódicos portugueses para desenvolverem as suas atividades editoriais. É este o período áureo do *Arquivo Pittoresco*, cujo destino estará conglutinado ao da brasileira *Sociedade Madrêpora*, tanto em termos financeiros como ideológicos, até ao estíolar de ambas as organizações. Assim se manifestavam as relações recíprocas entre o *Arquivo Pittoresco* e as ideologias políticas e intelectuais dominantes em Portugal e no Brasil e se definia a linha editorial deste periódico, de acordo com os interesses políticos e económicos que vigoravam no país.

²⁸ Cf. “Prólogo”, *Arquivo Pittoresco*, 1861, pág. 2 e também citado em José Silvestre Ribeiro, *ob. cit.*, 1882, tomo X, págs. 153-160. Arquivo Histórico Municipal de Mafra – *Mapas Estatísticos sobre as Escolas Públicas à Inspeção* – C. P. 6 – E-28.

²⁹ *Estatutos da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1837 (27 de junho de 1837).

³⁰ José Silvestre Ribeiro, *ob. cit.*, 1882, tomo X, pág. 156.

Quanto à estrutura funcional da *Sociedade Madrépora*, o *Diccionario Bibliographico Portuguez* informa que “António Emílio Machado Reis foi um dos fundadores e diretores da sociedade *Madrépora* do Rio de Janeiro, que nos primeiros anos auxiliou na sua divulgação o *Archivo Pittoresco*”³¹. De António Emílio Reis (Porto, 1827 – Rio de Janeiro, 1865), conhecemos uma biografia publicada no *Archivo Pittoresco* no ano da sua morte acompanhada de um retrato desenhado a partir de uma fotografia de 1861 (1865, págs. 265-268). Os editores justificam o facto de só naquele momento apresentarem o fundador e diretor geral da Sociedade Madrépora por que este tinha exigido o seu anonimato. Natural do Porto, de humilde nascimento, tinha apenas doze anos quando emigrou para o Brasil em 1839. No Rio de Janeiro foi caixeiro, emprego mal remunerado e onde foi vítima de maus-tratos. Instruiu-se como autodidata tendo conseguido no final da década de 40 emprego como segundo guarda-livros na casa comercial de Francisco Augusto Mendes Monteiro, que mais tarde o tornou sócio da sua firma. Em 1859 conseguiu que um “bom número” de portugueses participasse na Sociedade Madrépora com o exclusivo fim de auxiliar todas as instituições e empresas que tendessem a desenvolver o progresso e a civilização em Portugal, procurando criar o máximo gosto e amor pelas letras e pelas artes em geral.

A divulgação do *Archivo Pittoresco* será ainda mais reforçada com a compra de mais exemplares para que sejam distribuídos, com a mesma finalidade, em todas as províncias do Brasil. Nos anos seguintes, quase ultrapassa a “mítica barreira” dos 5000 exemplares, estabelecida desde a fundação de *O Panorama*, em 1837, e que volvidos quase trinta anos, ainda não tinha sido ultrapassada por nenhum periódico português. Embora *O Panorama* tenha, seguramente, publicado uma fasquia maior de números por tiragem em anos subsequentes, o certo é que o *Archivo Pittoresco* é o único periódico a aproximar-se desses números e que em breve os tencionava ultrapassar. Apenas como parâmetro comparativo,

³¹ São poucas as informações sobre os beneméritos que constituíam esta Sociedade. É conhecido o nome de J. J. Duarte que em maio de 1863 surge no Porto, entre os oradores representantes das diversas associações portuguesas do Brasil, nas celebrações públicas da inauguração da estátua de D. Pedro V.

The Penny Magazine (Londres), fundado em 1832 por Charles Knight, conseguia, nos primeiros anos, tiragens superiores a 200 mil exemplares. Em 1833, em França, Édouard Charton constituiu *Le Magasin Pittoresque* (Paris) e, na Alemanha, J. J. Weber instituiu *Das Pfennig Magazin* (Leipzig) que rapidamente atingem sucesso semelhante (Michèle Martin, 2006, pág. 12). No ano de 1866, os periódicos *La Presse Illustré*, *Le Journal Illustré* e *Le Magasin Pittoresque*, atingiam tiragens superiores a 100 mil exemplares (Jean Pierre Bacot, 2005, pág. 216). A grande novidade será o avolumar do tráfego regular do *Archivo Pittoresco* no continente americano que até aí era sujeito às mais variadas intempéries.

A morte do principal benemérito da Sociedade, António Emílio Machado Reis, e a crise económica no Brasil que se acentuou na segunda metade da década de 60, fez cessar o fluxo de divisas vindas do Brasil que eram necessárias para a publicação semanal dos folhetins ilustrados³². Esta crise económica tem a sua origem na substituição do trabalhador escravo pelo trabalhador livre. A maciça importação de escravos africanos diminuiu drasticamente a partir de 1850, quando a “Lei Eusébio de Queirós”, ministro da justiça do governo brasileiro, vem coartar abruptamente o negócio negreiro, com consequências económicas para os sectores agrícola e manufactureiro. Mas foi no sector cafeeiro, muito dinâmico e em contínuo crescimento na década de 50, que a diminuição de mão-de-obra se fez sentir de forma mais severa não permitindo que os produtores pudessem responder à demanda internacional de café. No sector industrial a estagnação da década de 60 é evidente no número de fábricas no Rio de Janeiro entre 1852 e 1881: 1852 – 419; 1861 – 1146; 1873 – 965 e 1881 – 1242. Sem o apoio económico dos capitais brasileiros era o início da decadência deste projeto cultural.

Ainda assim, o *Archivo Pittoresco* conseguirá sobreviver por algum tempo, embora com imensas dificuldades, como se poderá depreender da quebra de qualidade literária e gráfica das suas páginas finais. No último volume, e em crescendo nos últimos números, emergem as assinaturas estrangeiras nas gravuras, testemunho do recurso à importação de

³² Euláia Maria Lahmeyer Lobo, 1978, págs. 279-280 e 300-307.

matrizes ou clichés (reprodução das matrizes) de Londres e Paris em detrimento da produção nacional. Em 1868 o *Archivo Pittoresco* terá que encerrar as suas portas e declarar falência técnica, por não ver saldadas as suas imensas dívidas aos fornecedores e à banca, devido, sobretudo, a um elevado débito que os novos dirigentes da Sociedade Madrêpora deixaram pendente desde 1865 e que nunca pagariam³³.

No texto que finaliza a publicação desta revista, intitulado “Aos nossos assinantes”, os editores explicam detalhadamente as razões do encerramento: “Concluindo hoje o vol. XI do *Archivo Pittoresco* a empresa dá também por finda a publicação deste semanário. A causa única que determinou semelhante resolução foi o grande débito em que a Sociedade Madrêpora do Rio de Janeiro está para com esta empresa. (...) Sobre a mais de sete contos de réis fortes o que a Sociedade Madrêpora deve à empresa do *Archivo Pittoresco*, proveniente de grande número de volumes do *Archivo* que por sua ordem foram anualmente distribuídos pelas escolas do reino, e de outros donativos e despesas que, por via da mesma empresa, a Sociedade Madrêpora mandou fazer em Portugal, para o monumento a Camões³⁴, e Sociedade Promotoras das Belas Artes; dos retratos, em pintura a óleo, del-rei o sr. D. Pedro V para a escola de Mafra, e do sr. Alexandre Herculano para o Gabinete Português de Leitura no Rio de Janeiro; da impressão de dois mil volumes das obras da sr.^a D. Maria Peregrina de Sousa, dos quais a Sociedade recebeu mil exemplares, e mandou entregar à mesma senhora os restantes mil, etc., etc.; o que tudo consta da exposição impressa com as contas correntes que a empresa enviou em 1866 particularmente a cada um dos sócios da Sociedade Madrêpora (...)” (1868, pág. 411).

Em finais de 1868, o *Archivo Pittoresco* encerrará todas as suas atividades e não mais voltará a figurar no meio jornalístico português. De certo modo, o encerramento deste periódico augura já o fim dos periódicos literários portugueses do período romântico. Um conjunto de factos socioculturais indicia um momento de transição. O fim desta

³³ Cf. José Silvestre Ribeiro, *ob. cit.*, 1882, tomo X, págs. 159-160.

³⁴ A Sociedade participou com a quantia de 200 mil réis para o monumento a Camões.

publicação é acompanhada pela extinção d'*O Panorama* na mesma data. Um ano antes, 1867, Herculano abandona a vida pública, retirando-se para Vale de Lobos, o que pode ser entendido como um protesto contra os destinos políticos do regime liberal. Em 1871 decorrem as célebres conferências no Casino Lisbonense, projetadas pelo Cenáculo, que incluíam Antero de Quental, Jaime Batalha Reis, Oliveira Martins, Ramalho Ortigão, Eça de Queirós, Guilherme de Azevedo e Guerra Junqueiro. Estes autores pretendiam agir intelectualmente e modernizar o país que consideravam decadente na dual perspectiva da comparação com a História e com as nações mais evoluídas da Europa³⁵.

O *Arquivo Pittoresco* foi considerado, coetaneamente, uma autêntica obra-prima das artes gráficas portuguesas e o expoente máximo da gravura em madeira. Apostou-se na introdução de mais gravuras na publicação, mais pormenorizadas e ricas, de produção nacional, assim como na crescente qualidade do papel impresso. Face aos custos onerosos da importação das gravuras de proveniência estrangeira, nomeadamente de origem francesa, o *Arquivo Pittoresco* fundou uma escola de gravura em madeira nas suas dependências, fomentando esta arte em Portugal e favorecendo muitos jovens carenciados que aprenderam esta arte tipográfica. Pela sua singularidade e excelência, contribuíram em muito para o sucesso das modernas estratégias editoriais da aliança da imagem e da palavra como escreviam no primeiro número: “pena e buril dar-se-ão mãos neste cometimento patriótico” (1857, pág. 1).

Desde a sua fundação, 1 de julho de 1857, que a valorização da imagem através da gravura em madeira, estava bem definida. Veja-se o prólogo do número de estreia: “Uma empresa, por ventura habilitada com os melhores meios que a arte fornece em Portugal, começa hoje a publicação do semanário *Arquivo Pittoresco* (...) indo pedir à plástica a ilustração das suas páginas, o *Arquivo* procura fomentar a nossa gravura em madeira (...) Para o conseguir, há de ir à natureza de Portugal, das suas ilhas, das suas possessões, e do seu irmão o Brasil, copiar os quadros que são dignos de contemplação (...)”. E no editorial fundador também

³⁵ Cf. José-Augusto França, 1993, págs. 463-474.

já é referido o interesse pelos monumentos: “(...) a cada monumento perguntará a sua história” (1857, pág. 1).

Recrear pela escrita e pela gravura valorizando os feitos e os monumentos nacionais, é uma linha programática que continua a ser explicitada nos editoriais seguintes. No prólogo de 1861, António Feliciano de Castilho reforça a definição da linha programática deste periódico: “Os artigos de fé que formam o símbolo deste jornal, são: - instruir e recrear pela escrita e pela gravura, dando o maior campo aos feitos e monumentos nacionais; reanimando e influenciando o espírito de independência e amor pátrio com a narrativa das nossas glórias passadas, da grandeza dos nossos heróis, dos descobrimentos que tanto nos afamaram no mundo; das ciências e artes que outrora cultivámos, com os exemplos clássicos da língua que falámos, cuja riqueza, elegância e decoro tanto nos nobilita entre as grandes famílias da raça neolatina; e, finalmente, com o desenho dos monumentos artísticos, das vistas, das povoações que mais engrandecem um país tão limitado; e também com os retratos dos portugueses notáveis por ciência, letras e artes” (1861, pág. 2).

Ernesto Soares divide a história da gravura em madeira em Portugal no século XIX em três períodos. O primeiro inicia-se com *O Panorama* em 1837, coincidindo com a infância desta arte, é o tempo dos autodidatas. Salientam-se os nomes de Manuel Maria Bordalo Pinheiro (1815-1880) e José Maria Baptista Coelho (1812-1891). Estes artistas, a partir da observação das matrizes alugadas ou adquiridas em Londres e Paris, iniciaram um processo autónomo de aprendizagem, com resultados iniciais muito fracos ao nível estético. Pinheiro Chagas considerava as gravuras d’*O Panorama* detestáveis: “(...) ainda conheci, na minha mais remota infância, um velho oficial reformado, chamado Barbosa, que tinha pelo *Panorama* um verdadeiro culto. Os oito volumes [correspondentes às duas primeiras séries 1837-1844] da obra sagrada estavam cuidadosamente encadernados, e ele não os abria para mostrar as gravuras detestáveis senão com um supersticioso respeito” (“Recordações de um jornalista” *A Ilustração Portuguesa*, n.º 47, 1886, pág. 3). Esta opinião é partilhada nos nossos dias por José-Augusto França que considera *O Panorama* “mediocrementes ilustrado” (*O Romantismo em Portugal*, pág. 168). Para Ernesto Soares

“as deficiências de impressão no *Panorama* não podem ser atribuídas apenas ao trabalho do artista impressor, mas no emprego do papel incapaz de aceitar as duas operações conjuntas: impressão do tipo e da gravura. A tintagem ressentia-se da sua imperfeita aplicação e da irregularidade da pressão dos prelos e primeiras máquinas tipográficas” (*Estampadores e Impressores*, pág. 38). Tendo como referência os periódicos ilustrados da primeira metade do século XIX em Portugal, João Mesquita considera *O Panorama* “o periódico, dentro do âmbito cronológico investigado [1820-1850], que mais e melhor xilogravura apresentou (...). Desde o início da publicação que se nota uma linha ascendente no nível da sua ilustração” (pág. 78). Os condicionalismos de tempo impostos por publicações semanais conduziram a obras apressadas, ingênuas, de desenho incorreto e desequilibrado, de sombras violentas e angulares, fazendo lembrar as xilogravuras do século XVIII. A partir de 1843, com o *Jornal das Belas-Artes*, já é possível notar um aperfeiçoamento técnico.

A segunda fase da história da gravura em madeira corresponde à vigência do *Archivo Pittoresco* e explica-se pelo facto de ter organizado a primeira escola regular de gravura em madeira, totalmente gratuita, formando uma geração de gravadores que conduziram a arte da gravura em Portugal a um período de maturidade. Os delineadores e gravadores formados nesta escola não produziram somente para o referido periódico. Os seus nomes assinam obras na *Ilustração Luso-Brasileira* (1856-1859) e no *Jornal de Belas-Artes* (1857-1858) e muitos outros periódicos coevos, prolongando a sua atividade para as décadas finais do século XIX. É importante referir que a Aula de Gravura que existia na Academia das Belas Artes de Lisboa deixou de funcionar depois do falecimento do seu professor titular, Benjamim Comte, em 1851. O ensino de um outro ramo desta arte veio a ser introduzido na Escola de Belas Artes, a Gravura em Madeira, que só foi implantada por portaria de 22 de outubro de 1863 (e encarada como uma aula pelo decreto de 31 de dezembro de 1868), por iniciativa do recém-nomeado Vice-Inspector, Sousa Holstein. Esta decisão não foi isenta de polémica, enquanto o autor da iniciativa defendia a importância crescente desta arte em países cultos, o professor

proprietário da aula de gravura histórica, Joaquim Pedro de Sousa, não considerava a gravura em madeira como uma das “belas artes” mas “uma arte secundária e mecânica (...) proveitosa para a propagação dos conhecimentos das artes industriais”. Esta posição era apoiada, em parte, por Vítor Bastos e Anunciação, que defendendo a utilidade do ensino da gravura em madeira na Academia, consideravam que devia ser encarada como uma arte acessória relativamente às outras “belas artes” (Ata de 15 de outubro de 1863, cf. Maria Helena Lisboa, 2007).

E a terceira fase, na passagem para a década de 70, com avanços significativos de ordem técnica, nomeadamente a melhoria do fabrico tipográfico e as estampas cromo-tipográficas, em que a aplicação de chapas combinadas permite a reprodução de modelos coloridos. Pedroso no índice “Alphabetico e descriptivo” que antecede as imagens do álbum *A gravura de madeira em Portugal. Estudos em todas as especialidades e diversos estylos* (Lisboa, Empresa Horas Românticas, 1872, pág. 5), explica esta inovação técnica: “(...) a palavra cromo quer dizer que a impressão se fez em cores (...). Para chegar a este resultado, o gravador teve que gravar tantos pedaços de madeira quantos foram necessário para combinar as quatro cores, porque o fragmento do desenho que se submete a uma cor não pode servir a outra”. Neste período emergem publicações de qualidade na produção de imagens: *Artes e Letras* (1872-1875), revista mensal com litografias de origem estrangeira e gravuras em madeira de produção autóctone, com a colaboração de Pedroso, Severini, Caetano Alberto, Leote e Pastor, e *O Occidente* (1878-1915), com a direção artística de Caetano Alberto e Manuel Macedo.

Regressando ao período anterior, e incidindo a nossa atenção no periódico em análise, os primeiros artistas convidados, em 1856 por Vicente de Castro, a colaborarem no *Archivo Pittoresco*, foram os já referidos Bordalo Pinheiro, na função de delineador e Coelho, como abridor, que terão sido os responsáveis artísticos da publicação nos primeiros meses. Surgem frequentemente no primeiro volume, intensificando a colaboração a partir de 1858, os nomes de Nogueira da Silva (1830-1868), Coelho Júnior (183? - ?) e Flora (?-?). Mais esporadicamente Baracho (?-?) e Vidal Júnior (?-?).

No segundo volume, nos finais de 1858, temos a estreia de Anunciação (1818-1879) e Pedroso (1823-1890), que em conjunto assinam 5 gravuras. Mas, Nogueira da Silva é o mais representado com 47 desenhos, traduzidos para gravura por Coelho (20 gravuras), Coelho Júnior (15 gravuras), Flora (12 gravuras), Baracho (11 gravuras) e Vidal Júnior (7 gravuras).

O terceiro volume é já dominado pela colaboração de Nogueira da Silva e Pedroso. Ao contrário do que afirma Ernesto Soares, que a partir de 1861 estes artistas vão substituir Bordalo e Coelho na direção artística do periódico, a quantidade de trabalhos que assinam a partir de 1860, e no caso de Nogueira da Silva desde 1858, indicia que essa substituição teria ocorrido logo no segundo volume. A partir do terceiro volume a presença de Bordalo desaparece e apenas continua muito ativo o gravador Coelho. De salientar em 1860 alguns desenhos de Cristino (1829-1877). No volume IV (1861), emerge a colaboração do gravador Caetano Alberto (1843-1924) e no volume V (1862) assiste-se à estreia do desenhador Barbosa Lima (1839-1867).

Nos anos de 1863 a 1867 as ilustrações do *Archivo Pittoresco* estão exclusivamente entregues aos desenhadores Nogueira da Silva e Barbosa Lima e aos incisores Pedroso, Alberto, Coelho e Coelho Júnior. O último ano já é atípico, contando com a presença significativa de gravuras assinadas por estrangeiros, ao que não será estranho as dificuldades financeiras deste projeto jornalístico e a morte de Barbosa Lima em 1867 e Nogueira da Silva em março de 1868.

As biografias destes artistas gráficos estão por realizar. Apresentamos breves notas sobre as suas vidas e obras que recolhemos ao longo desta investigação num quadro que consta como anexo. No entanto, as escassas informações sobre estes autores são um dado importante para compreendermos o estatuto menor, de acordo com o que era considerado uma arte industrial, que era atribuído ao gravador. Em contraponto, os delineadores com obra significativa na área da pintura são reconhecidos como artistas.

O estudo estatístico das 1554 gravuras do *Archivo Pittoresco* permite avançar com algumas conclusões quanto aos delineadores e gravadores que produziram estas imagens. Apenas 833 ilustrações (53,6% do total)

estão assinadas. Uma primeira conclusão importante é que 800 (96%) destas gravuras são subscritas por portugueses. A presença de gravuras importadas é quase inexistente (estamos a referir-nos ao universo das imagens assinadas), com a exceção do ano de 1868, pois neste último volume, 29 das 63 gravuras com marca de autoria são de autores estrangeiros (46%).

No primeiro volume a ilustração “Vista da Casa de Banhos de Oeynhausen” é assinada pelas siglas “K. J.”; no quarto volume a estampa “Orangotango” tem a assinatura “W.H. Freeman³⁶ / B. Brunier S.O.”; no oitavo volume uma vista urbana portuguesa “Rua nova de Sousa e Porta Nova em Braga” é assinada por Giebert ou Ziebert e no décimo volume a imagem “O rio Doce (Brasil)” tem a subscrição Siegel.

Apenas no último ano é significativa a presença de subscrições exógenas. Algumas das ilustrações assinadas por famosos delineadores e gravadores com obra na imprensa francesa. Registemos alguns autores: Emile Therond³⁷, Alexandre de Bar (1821-1908)³⁸, Pauquet³⁹, trabalhos conjuntos de Joachim Jean Cosson (c. 1788-?) e Joseph

³⁶ “Fut l’un des dessinateurs les plus féconds qui ait reproduit sur bois des oiseaux et des quadrupèdes. *Le Magasin Pittoresque* lui doit une série importante, échelonnée sur une vingtaine d’années. Quelques-uns de ses dessins ont aussi paru dans les *Beaux-Arts de Curmer*. Il collabora encore à l’illustration de quelques livres: *La Hongrie* (1851); *Histoire naturelle des oiseaux* (1853); *les Jardins* (1867). Son ouvre est caractérisée par le soin méticuleux de son dessin et leur facture très écrite et nuancée; il atteignit à la perfection dans le genre. Les meilleurs graveurs ont été ses traducteurs”, (Pierre Gusman, 1929, pág. 93).

³⁷ “Dessina de nombreux paysages sur bois pour le *Tour du Monde*, le *Magasin Pittoresque*, où il se spécialisa un peu dans les sujets qui comportaient de l’architecture. Il collabora aussi à des livres illustrés d’eaux fortes”, (Pierre Gusman, 1929, pág. 107).

³⁸ “En 1836, il entra à l’atelier du décorateur sur porcelaine Parchemain (...) en 1842 il abandonna la céramique es de livra à la peinture de paysages. A la date de 1851, il dessina pour la Hongrie ancienne et moderne. En 1856, il voyagea en Egypte où il accompagna une expédition qui échoua. Revenu en France, il collabora régulièrement au *Magasin Pittoresque* et au *Tour du Monde* et, en 1860, d’après les compositions de Topfler pour les *Nouveaux voyages en zigzag*. Ses dessins sur bois sont d’une très heureuse facture”, (Pierre Gusman, 1929, pág. 109).

³⁹ Hippolyte Pauquet e Polydor Pauquet (não é possível identificar qual dos dois assina as gravuras do *Archivo Pittoresco*) o primeiro nasceu em 1797 e o segundo em 1800 tendo trabalhado em conjunto para jornais parisienses e expõe nos Salons de 1821 a 1849. Eram muito apreciados pelas vinhetas desenhadas em madeira (Pierre Gusman, 1929, pág. 83).

Smeeton (1817-?)⁴⁰ entre outros. A presença de obras de gravadores estrangeiros na imprensa ilustrada de Portugal no século XIX é uma área de total sombra na historiografia da arte.

Mas a análise quantitativa também suporta a conclusão que os principais responsáveis pela produção de imagens reproduzidas no *Archivo Pittoresco* se resumem essencialmente a seis nomes. Temos como delineadores Nogueira da Silva (ativo entre 1858 e 1868 com o nome inscrito em 324 estampas) e Barbosa Lima (apenas ativo entre 1862 e 1867 e responsável por 234 desenhos). Os artistas que traduziam os desenhos, rasgando a madeira com o buril foram Pedroso (ativo entre 1858 e 1868, com 291 subscrições), Coelho Júnior (ativo entre 1857 e 1868, com 148 assinaturas), o seu pai José Baptista Coelho (ativo entre 1857 e 1866, com 136 gravuras) e Caetano Alberto (ativo entre 1861 e 1868, com 134 gravuras). Todos os outros colaboradores ficam muito distantes deste núcleo duro.

⁴⁰ Dois prolixos gravadores que associados com Jean Best (1808-1879) eram responsáveis pelo atelier "Best, Cosson & Smeeton" posteriormente "Cosson, Smeeton & C.ie". N' *O Panorama* é comum encontrarmos gravuras assinadas "ABL" [Andrew (1817-1870), Best e Leloir (c.1802-?)], atelier fundado em Paris no ano de 1832. Andrew abandonou em 1843 esta oficina parisiense e as gravuras eram subscritas "BLHR" (Best, Leloir, Laurent Hotelin e Eugène Régner), posteriormente "Best, Hotelin & C.e" e finalmente "Best, Cosson e Smeeton". Outros gravadores, que assinam no *Archivo Pittoresco*, trabalharam para essa oficina nomeadamente Sargent (1828-?) e Henry Linton (1815-1899).

IV

CONCEITO DE PATRIMÓNIO E IDENTIDADE NACIONAL

1. A proteção do património nos diplomas legais anteriores ao triunfo liberal

Antes da existência de um corpo legislativo destinado a classificar e a proteger o património, a sua única forma de conservação foi a iconografia gravada. No século XVIII e prolongando-se para o século XIX o projeto filosófico das luzes pretendia democratizar o saber. Relacionado com este desiderato, também estava a vontade de popularizar a experiência estética. Os antiquários, os colecionadores e os viajantes utilizam a imagem acompanhada de descrições escritas nas suas obras de divulgação cultural e artística. Este movimento decorria, a par da revolução científica, da aplicação dos novos métodos ao estudo dos vestígios artísticos e arqueológicos. Foi uma época de classificações e de elaboração de listagens, ou seja, de definição dos objetos (Françoise Choay, 2000, págs. 65-188).

No entanto, para o património luso não foi realizada uma obra semelhante às de Montfaucon (1655-1741), *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* (1719-1724 – 11 volumes), *Monuments de la Monarchie française* (1724-1733 – 10 volumes); do conde de Caylus (1692-1765), *Recueil d'antiquités* (1752-1767 – 7 volumes); de Charles Nodier (1780-1844) e do barão Isidore-Juste-Séverin Taylor (1789-1879), *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* (1820-1863, 23 volumes) para França ou as obras de John Britton (1771-1857), *Architectural Antiquities* (1805-1814, 40 volumes) e *Cathedral Antiquities* (1814); Augustus Charles Pugin (1762-1832) e E. J. Wilson (1787-1854), *Specimens of Gothic Architecture* (1821, 2 volumes) e *Examples of Gothic Architecture* (1831, 3 volumes);

William Caveler, *Select specimens of Gothic architecture* (1835) para a Inglaterra. Obras que recolheram um *corpus* de antiguidades e as fixaram em imagens e descrições detalhadas. Alguns dos livros citados constituem verdadeiros projetos arqueológicos em que as ilustrações se caracterizam por uma nova atenção ao detalhe e são acompanhadas de medições rigorosas, aproximando-se do desenho técnico.

O alvará de D. João V sobre os monumentos antigos (1721) representa o primeiro ato legislativo com a finalidade de preservar o património nacional. Definia o que entendia como antiguidade: edifícios, estátuas, lâminas e moedas dos tempos fenícios, gregos, romanos, góticos, arábicos e cristãos até ao reinado de D. Sebastião. Estabelecia a obrigatoriedade de comunicar qualquer achado à Academia Real da História Portuguesa (fundada em 1720) e previa a penalização das pessoas que desrespeitassem este diploma legal: “ (...) daqui em diante nenhuma pessoa de qualquer estado, qualidade e condição que seja, desfaça ou destrua em todo, nem em parte, qualquer edifício, que mostre ser daqueles tempos, ainda que em parte esteja arruinado; e da mesma sorte as estátuas, mármore e cipos, em que estiverem esculpidas algumas figuras ou tiverem letreiros Fenícios, Gregos, Romanos Góticos e Arábicos; ou lâminas, ou chapas de qualquer metal, que contiverem os ditos letreiros, ou caracteres; como outro si medalhas, ou moedas, que mostrarem ser daqueles tempos, nem dos inferiores até ao reinado do Senhor Rei D. Sebastião; nem que encubram, ou ocultem algumas das sobreditas coisas: e encarrego às Câmaras das Cidades e Vilas deste Reino tenham muito particular cuidado em conservar e guardar todas as antiguidades sobreditas, e de semelhante qualidade, que houver ao presente, ou no diante se descobrirem nos limites do seu distrito; e logo que se achar, ou descobrir alguma de novo, darão conta ao Secretário da dita Academia Real [da História Portuguesa] (...) e as pessoas de qualidade, que contravierem esta minha disposição, desfazendo os edifícios daqueles séculos, estátuas, mármore e cipos; ou fundindo lâminas, chapas, medalhas e moedas sobreditas; ou também deteriorando-as em forma, que se não possam conhecer as figuras, e caracteres ou finalmente encobrando-as e ocultando-as, além de incorrerem no meu desagrado, experimentaram também a demonstração, que o caso

pedir, e merecer, a sua desatenção, negligência ou malícia; e as pessoas de inferior condição incorreram nas penas impostas (...) ”⁴¹.

Este documento tem como principal valência a intenção de proteger juridicamente o património. A escassez de recursos materiais e humanos impossibilitou a concretização dos seus propósitos.

No final do século XVIII, James Murphy (1760-1814) estabeleceu o plano de realizar um inventário artístico do património luso, objetivo que não cumpriu. Segundo uma carta datada de Lisboa a 12 de novembro de 1801, James Murphy afirma ter regressado a Portugal em 1798 para realizar um inventário artístico de todo o país, para o qual contava com o apoio da Royal Antiquary Society of London e requeria o apoio das entidades nacionais. No ano seguinte (1802) partiria para Cádiz. Em 12 de fevereiro de 1808, data de outra carta enviada de Lisboa, volta a referir o projeto de realizar o inventário. Não conhecemos as razões pelas quais não concretizou o seu objetivo. Talvez por falta de apoio das autoridades nacionais ou devido à conturbada situação política e militar do país, Murphy regressa a Londres onde falece em 1814⁴². Mas é a este autor que se deve o primeiro levantamento arquitetónico de um monumento português, o Mosteiro da Batalha com a obra *Plans elevations sections and views of the Church of Batalha, in the province os Estremadura in Portugal with de History and Description by Fr. Luís de Sousa, with remarks to wich is prefixed an Introductory Discourse on the principles of Gothic Architecture* (London, 1795). Guarda-se na Sociedade de Antiquários de Londres um álbum onde o arquiteto tomou todas as notas e esboçou os desenhos das principais partes da construção e seus elementos decorativos. São registos realistas nos quais se podem observar as platibandas quebradas, os arcos botantes arruinados e a cobertura piramidal da Capela do Fundador destruída. As gravuras finais publicadas em 1795 dão uma imagem fantasiosa do mosteiro perfeitamente conservado em todos os seus elementos decorativos, longe de corresponder à realidade física do imóvel em 1789.

⁴¹ *Monumentos Nacionais Portugueses Legislação*, Lisboa, 1910.

⁴² Castelo Branco Chaves, 1954 e Maria João Baptista, 1998, págs. 291-306.

As imagens restauram graficamente o monumento, segundo um gosto reconstrutivo revivalista⁴³.

O interesse dos antiquários ingleses pelo património português, nomeadamente pela arquitetura gótica e pelos costumes, é perceptível num conjunto de obras que designamos por livros de viagens, publicados na segunda metade do século XVIII e que se prolonga para o século XIX. Portugal estava no roteiro do *grand tour romântico* dos países setentrionais da Europa como a Espanha e a Itália. Como exemplo assinalem-se algumas narrativas ilustradas: Richard Twiss (1741-1821), *Travels through Portugal and Spain in 1772 and 1773* (London, printed for the author and sold by G. Robinson, T. Becker and Robson, 1776 - traduzido para o francês no mesmo ano - *Voyage en Portugal et en Espagne fait en 1772 et 1773*, Berne, Sociétéé Typographique, 1776); James Murphy (1760-1814), *Travels in Portugal through the provinces of entre Douro e Minho, Beira, Estremadura and Além-Tejo, in the years 1789 and 1790. Consisting of Observations on the Manners, Customs, Trade, Public Buildings, Arts, Antiquities, &c. of that Kingdom* (London, Printed for A Strahan, and T. Cadell Jun. and W. Davies [Successors to Mr. Cadell] in the Strand, 1795. Livro com 322 páginas e 24 ilustrações, entre quais destaco: “A view of the church of Batalha”, “Arabic inscriptions”, “Roman inscriptions” e “A view of the Temple of Diana – at Évora”. Esta obra vai ser refundida com um novo título *A General View of the State of Portugal*, London, 1798); William Bradford (1780-1857), *Sketches of the Country, Character, and Costume in Portugal and Spain made during the campaign, and on the route of the British Army, in 1808 and 1809* (London, Printed for John Booth, 1812); William Morgan Kingsey (1788-1851), *Portugal Illustrated* (1828); Robert Batty (1789-1848), *Select Views Of Some Of The Principal Cities Of Europe* (London, 1830-1833); George Vivian (1798-1873), *Scenery of Portugal and Spain* (London, 1839); William Hickling Burnett (?-1860), *Views of Cintra* (London, ca 1834). São contributos para a definição do património artístico e etnográfico de Portugal, mas que não constituem inventários exaustivos. No essencial concentram a sua

⁴³ Maria João Neto, 1995, págs. 41-49.

atenção nos vestígios mais emblemáticos da presença romana, árabe e da época medieval.

No dealbar do século XIX é publicado, pelo Príncipe Regente D. João, o Alvará de 1802, que suscita a “disposição do Alvará da Lei de 20 de Agosto de 1721, pela qual o Senhor Rei D. João Quinto, meu avô, ordenara em benefício da Academia Real da História Portuguesa a conservação e integridade das estátuas, mármore, cipos, lâminas, e outra peças de antiguidade, em que se achassem figuras, letreiros ou caracteres, o qual Alvará manda novamente publicar para se pôr em inteira e plena observância, a bem da Real Biblioteca de Lisboa”⁴⁴.

A conjuntura histórica de 1807 a 1834, marcada pelas sucessivas invasões francesas (1807-1811), a retirada da corte para o Rio de Janeiro (1807-1821), a pesada perda económica do monopólio do comércio com o Brasil (1808), as lutas liberais da Vila-Francada à Convenção de Évora Monte (1823-1834), dificultou a implementação de qualquer medida prática relacionada com a defesa do património.

2. A influência do pensamento herculaniano

Após o triunfo definitivo do liberalismo em 1834⁴⁵, as publicações periódicas de vertente literária e científica, com um programa enciclopedista e não especializado em património artístico, assumiram a função de construir um museu de imagens com o intuito de preservar o património arquitetónico, arqueológico e artístico. E, para a intelectualidade romântica, ideologicamente liberal, a valorização desse património correspondia ao forjar da identidade nacional.

⁴⁴ *Monumentos Nacionais Portugueses Legislação*, Lisboa, 1910.

⁴⁵ Jacinto Prado Coelho é da opinião que "rigorosamente só depois de 1836, quando as feridas causadas pelas lutas entre miguelistas e liberais começam a cicatrizar, o romantismo se constitui em Portugal, como escola com os seus adeptos menores, as suas revistas, o seu público. Até lá, assistimos a tentativas isoladas" ("Romantismo", in *Dicionário da Literatura*, 1994, vol. 3, págs. 962-965). José-Augusto França utiliza o mesmo argumento da *pax liberalis* e aponta para 1835 como "uma data indiscutível", que "marca o começo do processo romântico" (1993, pág. 7).

Daqui resultam as duas principais linhas de força que caracterizam o Romantismo em Portugal e que estão presentes na gênese da imprensa ilustrada: a herança iluminista que pretende civilizar o país através da instrução e o regresso ao passado, às origens nacionais e às épocas gloriosas da história pátria, procurando a inspiração na “alma nacional” para reformar / refundar o país.

Herculano em 1835, como já referimos anteriormente, apelava à criação de uma mitologia nacional, ancorada na pesquisa da história e tradições medievais portuguesas, com a finalidade de regenerar a realidade social contemporânea (*Poesia: Imitação, Belo, Unidade*).

Para compreendermos como foi fabricado o conceito de património no período do romantismo é fundamental realçar dois aspetos do contexto histórico. O primeiro é a experiência do exílio desta geração, que contactou com as diferentes abordagens e problemáticas que em França e na Inglaterra se desenvolviam em torno do património e restauro e que vai fazer nascer um novo tipo de consciência patrimonial nos jovens liberais. Para este período podemos definir duas vagas emigratórias: a primeira em 1823 composta essencialmente de indivíduos politicamente comprometidos com o primeiro constitucionalismo; a segunda em 1828, consideravelmente mais heterogénea, “porque entretanto alastrara no reino a repressão e o temor ao mesmo tempo que crescera a sedução mítica do exílio”⁴⁶. O segundo aspeto, resulta da legislação desamortizadora (o decreto de 30 de maio de 1834) que extinguiu as ordens religiosas masculinas e nacionalizou os seus bens, para serem leiloados, na sua maior parte, pouco depois. Por volta de 1843 a venda dos prédios que tinham pertencido às ordens regulares e a outros estabelecimentos extintos estava praticamente concluída⁴⁷.

Logo em 1836, Mouzinho de Albuquerque (1792-1847), que no exílio em Paris de 1820 a 1823, na companhia do seu sogro José Diogo de Mascarenhas Neto, colaborou no jornal *Annaes das sciencias e das letras*

⁴⁶ Maria de Lourdes Costa Lima dos Santos, 1988, pág. 111 e Maria Helena Maia, 2007, págs. 13-41.

⁴⁷ António Martins da Silva, “A desamortização”, in José Mattoso (dir.), *História de Portugal*, 1993, vol. V, págs. 339-353 e Maria Helena Maia, 2007, págs. 43-101.

e se relacionou, entre outros, com Henri Jean-Baptiste Grégoire, conhecido como l'Abbé Gregoire (1750-1831), exercendo a função de ministro do Reino, pede à Academia das Ciências uma relação de “todos os edifícios pertencentes às extintas ordens regulares e hoje incorporados nos bens da Nação” para serem classificados como monumentos nacionais – “a fim de que se possa sobreestar [sic] a tempo na venda, alienação ou desorganização destes objetos de interesse nacional!”⁴⁸.

Os textos herculanianos publicados n’*O Panorama* entre 1837 e 1839 (“A Architectura Gótica”, 1837, págs. 2-4; “Belas-Artes – Viagens”, 1837, pág. 210; “Convento da Pena em Cintra”, 1838, págs. 9-10; “Os Monumentos”, 1838, págs. 266-268; “Monumentos II”, 1838, págs. 275-277; “Mais um brado a favor dos monumentos I”, 1839, págs. 43-45; “Mais um brado a favor dos monumentos II”, 1839, págs. 50-52. Os últimos quatro artigos vão ser publicados nos *Opúsculos* em 1872 com o título *Monumentos Pátrios*), são o principal prospeto da visão romântica e liberal no que concerne ao conceito de património e à necessidade da sua conservação.

Os artigos que posteriormente refunde, com o título *Monumentos Pátrios*, foram escritos no contexto histórico que já traçámos (a experiência do exílio e as consequências da legislação desamortizadora). As suas principais fontes foram os textos de Victor Hugo (1802-1885), “Guerre aux démolisseurs”, *Revue des Deux Mondes*, 1832 (anteriormente publicado na *Revue de Paris*, 1829) e de Montalembert (1810-1870), “Du Vandalisme en France. Lettre a M. Victor Hugo”. As ideias chave que percorrem os artigos franceses são: a condenação do vandalismo (retomando a indignação do Abbé Gregoire, nos famosos *Rapports* contra o vandalismo revolucionário de 1789⁴⁹), o culto dos monumentos históricos e o progresso *versus* monumento histórico.

Em síntese, nos *Monumentos Pátrios*, Herculano valoriza a arquitetura da Idade Média contra a hegemonia clássica; estabelece uma equivalência entre a arquitetura gótica e a História de Portugal; enlaça os monumentos

⁴⁸ “Circular do Ministro do Reino Mouzinho de Albuquerque a respeito dos Monumentos Nacionais”, 19 de fevereiro de 1836, in *Monumentos Nacionais Portugueses Legislação*, Lisboa, 1910.

⁴⁹ *Instruction Publique. Rapport sur les destructions opérées par le vandalisme et sur les moyens de le réprimer* (1793); *Instruction Publique. Second rapport sur le vandalisme* (1794), *Instruction Publique. Troisième rapport sur le vandalisme* (1794) (cf. Françoise Choay, 2000, págs. 103-134).

na idiossincrasia da nação (*volksgeist*); apela à conservação dos edifícios como testemunho e herança do passado, o que também se justifica em nome da instrução⁵⁰. Esta é a matriz que lança o debate em torno das questões do património no Portugal de oitocentos.

Nestes escritos, Herculano exerce uma pedagogia que vai despertar as consciências para o valor histórico do monumento. A questão central para este autor é a identidade nacional e não a estética. É valorizada a vertente histórica e documental atribuída ao monumento, entendida como um conjunto de factos e acontecimentos que lhe estão ou são associados e não como especificidade histórica de qualquer facto artístico, (Miguel Tomé, 2002, pág. 15). O historiador e obsessivo documentalista reconhece o património arquitetónico e arqueológico como a contraprova do acervo documental escrito. Muito influenciado pela hermenêutica da escola historiográfica alemã [Humboldt (1769-1859), Barthold Georg Niebuhr (1776-1831), Theodor Mommsen (1817-1903) e outros], criticava a manipulação estética que os monumentos tinham sofrido em Portugal no contexto pós-expansionista e tridentino. Os monumentos alterados a partir do reinado de D. Manuel eram vistos como documentos apócrifos, reminiscências do absolutismo e da intolerância da Inquisição. Daí a valorização do monumento que testemunhasse os tempos míticos da Idade Média, comunal e municipalista, a era de ouro em que se forjou a Nação⁵¹.

⁵⁰ Lúcia Maria Cardoso Rosas, “A consagração do Monumento Histórico em Portugal no século XIX: a palavra e a imagem”, *As Belas Artes do Romantismo em Portugal*, 1999, págs. 88-93.

⁵¹ Paulo Archer, 2003 e David Mourão Ferreira, 1977.

V

PATRIMÓNIO ARQUITETÓNICO E ARTÍSTICO NAS IMAGENS E TEXTOS DO *ARCHIVO PITTORESCO*

1. Património arquitetónico: das origens medievais à identificação do manuelino

1.1 A arquitetura da época medieval

Iniciamos o exame das imagens da arquitetura medieval em Portugal reproduzidas no *Archivo Pittoresco* entre 1857 e 1868. São 61 gravuras que mostram 44 edifícios situados em Portugal, datados dos séculos XII a XV (cerca de 4% do total de gravuras do semanário). Os anos de 1865 e 1863, com 15 e 10 ilustrações respetivamente, são os volumes com maior número de imagens referentes ao tema em análise. Somente em 12 gravuras a autoria não é identificada. As restantes 49 gravuras pertencem aos lápis de Nogueira da Silva (24 – 49%) e de Barbosa Lima (19 – 39%). Os buris que traduzem os desenhos são da responsabilidade de Pedroso (23 – 47%), Caetano Alberto (13 – 27%), Coelho Júnior (9 – 18%).

Nas ilustrações de edifícios portugueses do período medieval são quantitativamente mais relevantes os que pertencem à arquitetura religiosa (27 – 61%). Neste âmbito os mais reproduzidos foram o Mosteiro da Batalha (11), o Mosteiro de Alcobaça (3), a Sé do Porto (2) e a Sé de Braga (2). Um monumento tão significativo como a Sé Velha só serviu de tema a uma gravura⁵².

⁵² No caso do Mosteiro de Santa Cruz não foram contabilizadas as gravuras que representam o “Claustro del-rei D. Manuel, no mosteiro de Santa Cruz de Coimbra” (1865, pág. 233) e o “Claustro da

A arquitetura militar medieval, os castelos, estão representados por 13 gravuras (30% dos edifícios medievais portugueses) e os edifícios civis por 4 gravuras (9%).

O exemplo escolhido para analisar a leitura do estilo românico na perspectiva do romantismo foi a Sé Velha [fig. 16]. Na gravura deste edifício sito em Coimbra, é visível uma plataforma que serve de envasamento ao edifício e onde se situava um fontanário público. Como sabemos, foi posteriormente substituída por uma escadaria que dá acesso ao portal. O desenho de Barbosa Lima é de boa qualidade e mostra um interessante jogo de luz e sombra e não se limita ao edifício, mas retrata o espaço e arquitetura envolvente. O conjunto de personagens que se passeiam no largo anima a composição e fornece uma escala para os edifícios. A imagem acompanha um artigo de Vilhena Barbosa (1811-1890), que está inserido num conjunto de textos que publica sobre a cidade de Coimbra nesse ano de 1866. Descreve um conjunto variado de monumentos religiosos: “é rica a cidade de Coimbra em edifícios religiosos – São Tiago, Igreja de Santa Cruz, Sé Nova, Colégio da Sapiência [Misericórdia], Colégio de S. João Evangelista, Colégio de S. Bento, Colégio das Onze Mil Virgens, Convento de S. Domingos, Colégio de S. Tomás, Colégio de Nossa Senhora da Conceição, Colégio de Nossa Senhora da Graça, etc.” - e dedica alguns parágrafos à Sé Velha. Alude à localização: “levanta-se a meia encosta do monte em que está sentada a cidade”, e descreve o monumento como “um dos mais antigos do nosso país mais bem conservados e que melhor mostram as feições primitivas, não obstante as alterações que lhe têm feito. Pode-se dizer afoitamente que é um dos raros edifícios da antiguidade que possuímos, onde o arqueólogo pode estudar a arquitetura da época que o erigiu”. A mesma opinião já tinha sido escrita por Varnhagen (1816-1878) em 1842, “a veneranda sé de Coimbra é para toda a Europa um dos bem conservados documentos da arquitetura, nos primeiros séculos do engrandecimento da Igreja” (*Notícia Histórica e Descritiva do Mosteiro de Belém*).

Manga no mosteiro de Santa Cruz” (1865, pág. 381) porque os textos que as acompanham, da autoria de Vilhena Barbosa, estão vocacionados para épocas específicas deste monumento: o manuelino e o renascimento. A análise destes textos e imagens consta do capítulo referente à arquitetura moderna.

É simples reconhecer o magistério de Herculano nos escritos de Vilhena Barbosa. A preocupação com as “feições primitivas” do edifício pois só no seu estado original é possível compreender a arquitetura da época. A fundamentação nas fontes textuais para contestar a lenda popular segundo a qual o templo foi fundado pelos godos no século V ou VI e apresenta a documentação escrita contida no livro preto da Sé de Coimbra (“que se acha ao presente no arquivo da Torre do Tombo” e em nota refere que existe uma cópia no arquivo do cabido de Coimbra), para afirmar que a sua fundação aconteceu em 1177 envolvendo o bispo D. Miguel e o auxílio de D. Afonso Henriques. O importante documento que cita “dá interessantíssimas notícias acerca desta fundação, mencionando o nome dos arquitetos e outros artistas que nela se empregaram, os salários e remunerações que receberam”. É perceptível o eco de Herculano, com a documentação de arquivo a ser devidamente citada para comprovar os factos. Um bom exemplo do século do triunfo da História.

Apesar de se tratar de um artigo curto, e do próprio autor referir não ser a “ocasião própria para tratar o assunto com a largueza que ele requer”, a verdade é que nunca menciona tratar-se do estilo românico. Termo científico que não consegui registar nas centenas de artigos que consultei neste semanário. Segundo Paulo Varela Gomes, foi Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823) o primeiro em Portugal a distinguir o românico do gótico na *Colecção de Memórias* (Lisboa, 1823)⁵³, a partir da leitura de Jean-François Félibien (1658-1733)⁵⁴. Alguma bibliografia refere que foi Arcisse de Caumont (1801-1873), na obra *Essai sur l'architecture religieuse du moyen âge, principalement en Normandie* (1824), que criou esta designação (*Romanesque*), para caracterizar a arquitetura medieval que julgava dependente ou mesmo uma degenerescência da arquitetura romana (como se infere da etimologia do vocábulo românico) e que datava até ao século XII⁵⁵. Esta ideia é reforçada pelas expressões “romão”,

⁵³ “Cyrillo Volkmar Machado e a História da Arte em Portugal na transição do século XVIII para o século XIX”, *A Cultura Arquitectónica e Artística em Portugal no século XVIII*, 1988, pág. 169.

⁵⁴ *Recueil historique de la vie et des ouvrages des plus éminents architectes*, Paris, 1687.

⁵⁵ Françoise Choay, 2000, pág. 182 e Flávio Conti, 1984.

“romano”, “romano-bizantino” e mesmo “bizantino” com que este estilo é também designado⁵⁶. Joaquim de Vasconcelos (1849-1936) utiliza esta designação estilística, “românico” e situa-o nos séculos IV a XIII. Vilhena Barbosa utiliza para caracterizar a arquitetura anterior ao gótico as expressões de “estilo normando” ou “bizantino”.

O mosteiro de Alcobaça ocupa pela primeira vez as páginas deste semanário no ano de 1863⁵⁷ [fig. 3]. Numa perspetiva diagonal, o desenho de Nogueira da Silva, trasladado para a madeira por Caetano Alberto, apresenta uma vista geral da fachada do mosteiro. A imagem parece fundir-se com a brancura do papel. No largo fronteiro temos figuração humana para servir de escala ao monumento. Ilustra um artigo da pena prolixa de Vilhena Barbosa, que não perde o ensejo de divagar sobre a Reconquista e a fundação da pátria, a batalha de Ourique e a ação de D. Afonso Henriques. De seguida, estuda a fundação do mosteiro, concluindo que a cerimónia foi organizada de acordo com “esses tempos de vida frugal e de costumes singelos, em que a devoção e o acatamento substituíam nas funções da igreja e nas solenidades da corte o fausto e aparato que ora vemos na casa de Deus e nos paços reais”.

Para os românticos a história é bidimensional, no sentido em que analisando o passado pretendem enviar mensagens para o presente. Existe uma conceção pragmática da investigação histórica que se aproxima da perceção resumida por Cícero na frase “a história é mestra da vida” e tem um objetivo paidêutico. O historiador é sempre condicionado pela realidade coeva e, neste caso, apresenta os valores medievais da humildade e simplicidade como paradigmas para os contemporâneos⁵⁸.

A cerimónia fundadora, datada de 1148, é descrita de forma teatral, permitindo aos leitores visualizar a ação como se decorresse nas tábuas de um palco: “adiantou-se D. Afonso Henriques para o lugar onde devia

⁵⁶ Nuno Rosmaninho, 1993, págs. 85-86.

⁵⁷ Anteriormente tinha surgido, em 1862 (pág. 225), uma gravura dos túmulos de Pedro e Inês de Castro inseridos no contexto arquitetónico de Alcobaça.

⁵⁸ Almeida Garrett escreve, na advertência à primeira edição do *Arco de Sant'Ana* (1849), uma frase que revela enorme lucidez “o romance é deste século: se tirou o seu argumento do XIV foi escrito sob as impressões do XIX; e não o pode nem o quer negar o autor”.

ficar a capela-mor da igreja, e com uma enxada que levava começou a cavar, e enchendo uma ceira de terra, lançou-a aos ombros, e foi despejá-la dali a alguns passos. Seguiu-se a el-rei seu irmão, D. Pedro Afonso, praticando a mesma cerimónia, e após ele foram indo todas as pessoas principais, segundo a hierarquia de cada um”. Defende a teoria de que nas edificações mais consideráveis do século XII “era mister quase sempre recorrer à perícia dos arquitetos e escultores árabes um pouco mais adiantados que os nossos”. O mosteiro só estava concluído em 1222 e, no ano seguinte, era habitado pelos monges de S. Bernardo e as populações procuraram “à sombra dos seus muros abrigo e proteção contra as correrias de inimigos” dando origem à povoação de Alcobaça. É minucioso a descrever em vários artigos os “fastos do mosteiro” e só então parte para a descrição do monumento.

Apresenta medições do templo, inicialmente limitando-se à fachada e posteriormente à estrutura do edifício: “O frontispício da igreja conta 24 metros e meio de largura e 42 de altura desde o pavimento do adro até ao remate das torres (...)”. Segue-se uma dissecação estilística e identificadora de elementos iconográficos do portal, com o uso de terminologia científica: “dá ingresso ao templo uma só porta, formada por diversos arcos ogivais que descansam sobre colunas com seus capitéis de variados relevos. Aos lados da porta estão metidas em nichos as estátuas colossais e S. Bento e S. Bernardo. (...) As peanhas que lhes servem de base, e os baldaquinos que as cobrem são ornados de muita variedade de labores. Ficam os dois nichos entre quatro grossas pilastras, sobre as quais corre em toda a largura da fachada uma varanda decorada com quatro grandes estátuas de mármore, correspondentes às quatro pilastras, representando as virtudes cardeais. Sobre a varanda continua a erguer-se a fachada mas um pouco mais recolhida, e composta de dois corpos. No primeiro abrem-se, entre outras quatro pilastras, três janelas. A do centro é de forma circular como óculo, a que chamam espelho. As dos lados são rasgadas de alto a baixo, com a volta redonda e formada de dois arcos, que assentam sobre colunas. Consta o segundo corpo das duas torres e de um nicho no meio delas com uma imagem de Nossa Senhora, decorado com duas pilastras e um entablamento

coroado por duas figuras de anjos” (1863, pág. 194). É um texto com cerca de 150 anos, mas podia figurar num roteiro turístico do século XXI.

Devemos salientar as expressões relacionadas com a terminologia científica da historiografia da arte usadas corretamente: “arcos ogivais”, “colunas”, “capitéis”, “peanhas”, “baldaquinos”, “nichos”, “pilastras” e “entablamento”. Não se trata de uma novidade, são termos que se encontram definidos em qualquer dicionário oitocentista⁵⁹. Também tinham surgido várias propostas de dicionários de termos técnicos da arquitetura como o de Varnhagen, “Glossario de alguns termos respectivos á architectura” (1842), a que nos referiremos com mais detalhe.

É no momento seguinte do artigo que podemos reconhecer declaradamente a matriz romântica que realça o valor técnico, estrutural e simbólico do gótico e menospreza o classicismo, ou, mais especificamente, todos os classicismos. Porque se a primeira impressão da fachada é agradável, o “observador inteligente”, hoje diríamos “informado”, não deve estar de acordo com a “mistura de estilos diversos de arquitetura que ali se veem. Produzem sempre mau efeito semelhantes combinações, ainda que tais espécimes de arquitetura representem o belo em cada um desses diferentes estilos (...) a reunião de estilos é não só desagradável, mas até repugnante (...). Os frades, procedendo no século XVII à reconstrução do templo, deturparam e mascararam por tal modo com modernices o monumento de D. Afonso Henriques, que mal se lhe enxergará presentemente alguma das suas feições primitivas. Na fachada da igreja pouparam da fábrica antiga o pórtico e as três janelas, mas cercaram esses espécimes de arquitetura, que ostentam singelas galas do gótico puro, com as decorações desengraçadas e pesadíssimas, que entre nós são o distintivo da arquitetura clássica ou do renascimento das artes”.

Para além da crítica à manipulação estética que o monumento do “gótico puro” sofreu no período seiscentista, existe uma nítida hierarquia de estilos, que está associada à evolução da própria história pátria. Se o gótico corresponde aos tempos simultaneamente singelos e áureos,

⁵⁹ Como exemplo ver José da Fonseca, *Novo Dicionario da Lingua Portugueza, recopilado de todos os que até ao presente se teem dado à luz*, Paris, J-P- Aillaud, 1829.

já o renascimento está associado à decadência da nação e, por arrastamento, à decadência das belas artes: “a sua introdução em Portugal [renascimento] coincidiu com o princípio da nossa decadência, e os progressos desta foram tão rápidos, que no mesmo século nos arredaram do fastígio do poder e das riquezas à escravidão e à miséria (...) todos estes males se refletiram nas belas artes, que se definharam e corromperam. Tanto degenerou entre nós a arquitetura clássica, que não erigiu no solo português um só edifício, a que se possa dar com justiça o epíteto de belo (...) e inoculando no país e desamor, e ainda mais o desprezo pelo estilo gótico, e a quase todos que nos restam injuriou e desfigurou como ao mosteiro de Alcobaça”.

Os conceitos de “decadência” e “regeneração” são fundamentais para percebermos a visão da história por parte dos românticos. A primeira geração constitucionalista legitima a revolução de 1820 entendendo-a como uma regeneração da pátria decadente. A um período heroico correspondente à época medieval, que associam ao municipalismo e limitação do poder régio pelas determinações dos direitos e deveres presentes nos forais, e que termina com os tempos gloriosos dos Descobrimentos, seguiu-se uma época de decadência determinada pelo triunfo do absolutismo e da intolerância religiosa representada na atividade inquisitorial⁶⁰.

Para rebater o argumento, defendido por alguns “escritores nossos contemporâneos”, de que nada resta na frontaria do templo da fábrica primitiva, Vilhena Barbosa debate datações e considera que a fachada só estaria terminada em 1223 e que se manteve inalterável até ao final do reinado de D. Afonso V. É o mote para refletir sobre a questão fundamental da periodização do estilo gótico. Para este autor foi no reinado de D. Afonso V que começou a “transição para o *gótico florido*,

⁶⁰ A síntese do conceito de decadência oitocentista está presente na conferência de Antero de Quental, “Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos”, apresentada nas conferências democráticas, conhecidas como conferências do casino, em 27 de maio de 1871. A novidade do pensamento anterior em relação aos românticos é estender esta leitura a uma realidade iberista e acrescentar à ideia de decadência histórica a comparação de Portugal com os países mais civilizados da Europa na época. Ou seja, enquanto os românticos consideravam que desde o triunfo do liberalismo viviam uma época de regeneração, a geração de 70 vem acusar os liberais do prolongamento da agonia nacional.

que muitos chamam *degeneração do estilo gótico*, e que, por se completar e findar no feliz reinado de D. Manuel, com propriedade lhe damos o nome de *estilo manuelino*. A porta da igreja do hospital de Todos os Santos mostra com clareza que já se achava bastantemente adiantada aquela transição no tempo del-rei D. João II (...). A igreja de Belém foi o último edifício gótico que se erigiu em Portugal e na Europa, e a sua capela-mor, à qual el-rei D. Manuel, falecido em 1521, apenas abriu os alicerces, foi a primeira obra que se fez neste país conforme o estilo clássico” (1863, pág. 195 [em itálico na fonte]). A definição do estilo manuelino tinha vinte anos, correspondendo à publicação da *Noticia Historica e Descriptiva do Mosteiro de Belem* (1842) de Adolfo Varnhagen.

Neste interessante artigo, Vilhena Barbosa não só reflete sobre o *terminus* do estilo gótico em Portugal, mas também sobre a sua origem, ou seja, sobre o momento de transição do estilo bizantino para o gótico: “teve princípio sob o governo do próprio D. Afonso Henriques. A arquitetura gótica, introduzida em Portugal durante a regência da rainha D. Teresa, ou pouco depois de seu filho entrar no governo do país, foi largando pouco a pouco as feições com que a modificaram na sua entrada os arquitetos árabes, e os iniciados no estilo bizantino, já então há muito condenado na Europa além dos Pirenéus. No reinado daquele soberano, no de seu filho D. Sancho I e, mesmo posteriormente, ainda se construíram alguns templos em que aparecem combinados os estilos gótico e árabe, e também o bizantino, porém é fora de dúvida que em vida del-rei D. Afonso Henriques se edificaram outros puramente góticos, prevalecendo o sistema ogival, sobretudo nas portas e nas arcarias das naves das igrejas, e dos claustros”. Nesta transição estilística, Vilhena assume um modo de abordagem interessante, optando por defender um “deslizamento” entre o românico e o gótico e não um corte temporal exatamente localizado.

Informa os leitores do conceito de “gótico puro”: “entendendo-se aqui por este vocábulo não a perfeição daquele género de arquitetura, mas sim a isenção das influências dos outros estilos. Geralmente, costumamos empregar a denominação de *gótico puro* para designar as construções da época de D. João I, porque foi nesse período que esta arquitetura

chegou entre nós ao seu maior grau de perfeição e pureza. Porém neste caso a *pureza* não significa somente aquela isenção, mas também, e principalmente, a sublime aliança das boas proporções segundo os preceitos da arte, com a elegância e nobreza das formas, com o bom gosto na invenção dos ornatos e com a inteligente distribuição dos mesmos” (1863, págs. 195-196 [em itálico na fonte]).

Finalmente, depois da longa análise do portal, Vilhena entra no interior do templo para proceder a uma descrição minuciosa: “dividem o corpo da igreja, em três naves, duas ordens de arcos, que se firmam sobre 24 grossos pilares, e dois meios, compostos estes de quatro colunas (...) com uns 14 metros de altura da base ao capitel. O cruzeiro é dividido em duas naves por sete arcos sobre seis pilares, e dois meios embebidos na parede (...). A capela-mor é um semicírculo formado por nove arcos (...) e por detrás (...) um corredor semicircular, em que se abrem outros nove arcos (...) sete dos quais são capelas, e dois dão serventia para a sacristia e para o interior do mosteiro”. Estrutura que designa de “charola”⁶¹ e faz uma reflexão sobre a origem deste elemento arquitetónico encontrando a sua filiação na basílica de Santa Sofia de Constantinopla. As medições e a contabilidade dos elementos arquitetónicos parecem-lhe fundamentais e comprovam que esses dados de levantamento do edifício já existiam: “o comprimento do templo, desde a porta principal ao fundo das capelas da charola, é de 106 metros e quasi meio. De altura, desde o pavimento até ao fecho da abóbada, poucos centímetros lhe faltam para 21 metros. A sua largura excede a 16 metros. Dão luz ao templo 59 janelas, distribuídas pelo corpo da igreja, cruzeiro, capela-mor e charola”.

Note-se na perspectiva de também valorizar o interior dos templos de acordo com o que se julgava ser a época original, o que irá ter grande influência nas teorias de restauro que se prolongam pelo século XX, nas atividades desenvolvidas pela Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. Uma portaria criada em 1840, a propósito das obras realizadas

⁶¹ No glossário de Varnhagen, é definida como uma “galeria ou corredor quase semicircular que percorre por detrás do altar-mor, como se vê na Sé de Lisboa, em Alcobça, Tomar, &c.. Quase sempre havia charola, quando a capela-mor acabava em absis” (*ob. cit.*).

no Mosteiro dos Jerónimos, que continha alguns princípios para regular a ação de restauro de monumentos, referindo que “nos Edifícios designados com Monumentos Públicos a cargo do Governo, se não façam obras de reparo ou reforma, que alterem a ordem e plano segundo o qual foram construídos, por isso que da conservação da sua antiga forma e desenho depende o merecimento que os qualifica primores de arte, ou de recordação histórica e de Glória Nacional”. No escrito de Vilhena é óbvia a opção pelo critério de integrar o monumento na sua beleza primitiva: “O corpo da igreja retrata ao natural o viver singelo e a simplicidade das cerimónias religiosas nos primeiros tempos da monarquia (...) suas elevadas paredes de cantaria eram nuas de ornatos”. Também não são esquecidas as referências às reconstruções efetuadas no monumento, neste caso, no que diz respeito à capela-mor: “reconstruções, que, apesar de não serem completas, a tem alterado muito, não na sua forma geral, mas sim nas decorações e noutros acessórios. A última e mais importante foi a do ano de 1676”. As consequências nefastas para os monumentos derivadas das leis de desamortização são assinaladas: “A igreja de Alcobaça possuía outrora muita riqueza em vasos sagrados, alfaias e paramentos. Pela extinção das ordens religiosas foi despojada de tudo isto. Foram muitos e de grande valor os objetos desencaminhados. Todavia alguns chegaram a Lisboa”.

Tornando-se demasiado exaustiva e, por vezes, repetitiva uma análise pormenorizada de todos os textos publicados no *Archivo Pittoresco* relacionados com a historiografia artística, limitar-nos-emos a breves chamadas de atenção para algumas imagens e textos que nos parecem mais interessantes.

Este edifício de Alcobaça ainda é representado em mais duas imagens: “Claustro do silêncio de Alcobaça” (1866, vol. IX, pág. 33) [fig. 15], não está assinada mas é de excelente qualidade com os focos de luz a penetrarem pelas arcadas do claustro projetando zonas de claridade e sombras para o corredor. A presença de figuração humana é quase obrigatória neste tipo de imagem. A outra imagem retrata os “Claustros de D. Dinis e do Cardeal Infante D. Henrique” (1868, pág. 257), e mostra um estado de abandono e degradação do edifício na época. Note-se que no canto inferior direito

da figura os arcos do claustro parecem estar entaipados. Imagem que justifica o lamento de Vilhena Barbosa: “poucos monumentos nos restam, e desses poucos bem raros os que não estão desfigurados pelos cataclismos da natureza, ou pela incúria dos homens (...)” (1866, págs. 33-34).

O Mosteiro de Santa Maria da Vitória é o edifício mais representado neste semanário. Em 1865 onze gravuras ilustram um extenso artigo de Vilhena Barbosa que está dividido por capítulos publicados com periodicidade irregular durante o referido ano [figuras 5 a 12; 14; 30 e 31]. Dados que não surpreendem pois, desde o final do século XVIII, com a obra de James Murphy, este monumento transformou-se num ícone da arquitetura gótica europeia. A fachada do edifício é a capa do volume de 1865 [fig. 5]. Podemos observar a fachada principal e a capela do fundador a partir de um ponto elevado. Sendo uma vista geral é possível observar a minúcia do trabalho do delineador e gravador com os pormenores decorativos do edifício, onde se projetam, de forma realista, zonas de luz e sombra. Surpreende a existência de um corredor de acesso ao portal, constituído por dois muros em estilo neogótico ladeando um pátio, que não aparecem no desenho de Nogueira da Silva cinco anos antes. Este acrescento pode estar relacionado com as intervenções sucessivas de restauro, impulsionadas por D. Fernando II, que acontecem desde o início da década de 40 de oitocentos. Sabemos que em 1842, Mouzinho de Albuquerque no seu relatório apontou: “no último orçamento foram votados dois contos de réis para a conservação e reparo do primeiro destes monumentos [Batalha]”⁶². Raczynski, em 1843, verificava com satisfação que a reduzida dotação anual tinha proporcionado resultados consideráveis. Mouzinho de Albuquerque confirma no seu relatório de 1843 as importantes obras realizadas: “renovada toda a cobertura exterior e toda a parte arruinada dos madeiramentos, e completamente envidraçadas todas as janelas, por onde a água penetrava no edifício”⁶³. Os restauros prolongam-se para a década de 50 e no seu diário, relativamente a estas

⁶² *Relatório da Inspeção às obras e comunicações intensas ao norte do Tejo*, Lisboa, 1842, art.º 7, pág. 4.

⁶³ *Relatório da Inspeção*, 1843, pág. 25.

obras, D. Pedro V anotou: “as obras de conservação são em certo ponto obras de destruição” (1852). Registe-se que o príncipe D. Pedro V não partilhava o interesse de seu pai pelas formas medievais. Na visita que faz ao mosteiro em 1852 registou: “o templo é grande mas é como todas as igrejas de Portugal de um péssimo gosto de arquitetura”. As suas preferências incidiam na arquitetura clássica, como se deduz do comentário sobre a Sé Nova de Coimbra, templo apreciado por representar “uma arquitetura grega simples e despida de ornamentos e no todo grandioso e belo”⁶⁴.

A gravura de dupla página “igreja da Batalha – face lateral e as capelas imperfeitas”, também anónima, é impressionante pelo cenário envolvente ao mosteiro. No que hoje é uma praça existiam dezenas de humildes habitações privadas, com os seus quintais murados, ocupados por hortas. Todo este casario desapareceu com os restauros patrocinados pela Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais.

A partir das imagens publicadas por Murphy, Vilhena desenvolve o estudo do monumento. A admiração pelo autor inglês e pelo seu estudo da Batalha é referida repetidamente, como num artigo biográfico que lhe dedica em 1865: “Não se limitou o autor a historiar e descrever os monumentos; nas duas últimas obras [*Planos, Alçados, Cortes e Vistas da Igreja da Batalha* (1795) e *Antiguidades Árabes na Hespanha* (1813)], e principalmente na da Batalha, trata com bastante proficiência as questões de arte, não só analisando todas as partes do edifício que se veem acabadas, mas até propondo planos para aquelas que ficaram incompletas, e cujo risco primitivo se perdeu”. E traça a história dessa publicação, fornecendo-nos a informação que a Biblioteca Nacional possuía dois exemplares em ótimo estado: “Apesar do seu elevado custo, vieram muitos exemplares desta obra para o nosso país. Os principais conventos das diferentes ordens monásticas possuíam nas suas bibliotecas este magnífico livro. Todavia foram tais os descaminhos que houve nessas livrarias em seguida à extinção das ordens religiosas, que não chegou um só daqueles exemplares aos depósitos de Lisboa e Porto, onde foram mandados recolher todos os livros dos conventos. Assim veio juntar-se

⁶⁴ José Teixeira, 1986, págs. 293-295.

ao valor real da obra o apreço da raridade. Dos poucos exemplares que há em Lisboa tem a biblioteca pública dois ótimos” (“Jacob Cavanah Murphy”, 1865, pág. 237).

Desta forma foram popularizadas as imagens da “Planta geral do edifício da Batalha” (1865, pág. 125) [fig. 7]; “Interior da Igreja da Batalha” (1865, pág. 169) [figuras 8 e 9]; “Capela-mor e capela do cruzeiro da Igreja da Batalha” (1865, pág. 197); “Exterior da capela do Fundador, representada antes do terramoto que lhe derrubou a cúpula” (1865, pág. 213) [fig. 10]; “Claustro real do mosteiro da Batalha” (1865, pág. 273) [fig. 11]; “Capelas imperfeitas da Batalha vistas exteriormente” (1865, pág. 297) [fig. 12]; “Projecto de conclusão para as capelas imperfeitas pelo arq. Murphy” (1865, pág. 393) [fig. 14].

Detenhamo-nos brevemente nas duas últimas imagens: “Portal das capelas imperfeitas” (1865, pág. 321) [fig. 30] e “Portal das capelas imperfeitas do lado interior” (1865, pág. 345) [fig. 31]. As capelas imperfeitas, no entender de Vilhena, sintetizam três estilos arquitetónicos que designa por “gótico puro”, “gótico florido” e “renascimento”: “Vêm-se, pois, nas capelas imperfeitas três diversos estilos arquitetónicos, representantes de três diferentes épocas da nossa história: o *gótico puro*, que é como o padrão das empresas cavaleirosas del-rei D. João I e de seus ilustres filhos e dos primeiros descobrimentos dos portugueses; o *gótico florido*, onde o cinzel esculpiu os fastos gloriosos de Portugal, triunfante, poderoso e temido na África, na Ásia e na América; e, finalmente, o do *renascimento*, que, em oposição ao seu título, marca o princípio da nossa decadência no poder, na riqueza e nas próprias artes” (1865, pág. 347).

No que diz respeito ao projeto de conclusão das capelas imperfeitas, deve ser registado que D. Fernando II acarinhou, na década de 50, esta ideia e propunha-se contratar um arquiteto alemão, devido à inexistência de especialistas competentes no nosso país, para a concretizar. Não devemos esquecer que pela mesma época se projetavam obras de reconstrução na Catedral de Colónia, que também acabariam por ficar incompletas.

Relativamente à atividade do rei artista, não podemos deixar de referir a gravura “Templo romano em Évora”, que é cópia de uma

fotografia (1865, pág. 313) [fig. 13], no qual este mecenas também teve intervenção importante. A ação do rei D. Fernando II ao nível do restauro de monumentos no século XIX é significativa. Para além do caso do Mosteiro da Batalha, podemos assinalar a sua intervenção nos restauros do Mosteiro cisterciense de Alcobaça, do Mosteiro dos Jerónimos, do Paço dos Duques de Bragança (apenas se conhece uma imagem anterior ao restauro efetuado nesta época, um quadro a óleo de um amador que mostra uma vista geral) e o Convento de Cristo⁶⁵.

Em novo artigo de Vilhena, depois de traçar detalhadamente a história do monumento (“Templo romano em Évora”), - que serviu de celeiro e matadouro público até que, em 1836, sendo governador civil o Conde de Ávila, essas funções cessaram - explica a estranha imagem, em que se observa uma porta aberta no pano de muro que une as colunas centrais, sem qualquer acesso: “entrava-se para essa porta subindo dois ou três degraus de pedra, que se encostavam ao envasamento e que não tinham mais comprimento que a largura da dita porta. Então achava-se soterrado quase todo o envasamento sendo apenas visível a parte correspondente aos mencionados degraus. Deve-se esta obra de desobstrução do templo ao sr. D. Fernando II, quando visitou a cidade de Évora com a rainha (...). Foi pena que as obras se limitassem a isso, deixando ficar o muro” (1865, pág. 316). Posteriormente será encarregado do seu restauro Augusto Filipe Simões (1835-1884) que dirigia a biblioteca pública da cidade e procedia à organização do rico repositório epigráfico-arqueológico recolhido pelo arcebispo de Évora, D. Frei Manuel do Cenáculo (1724-1814).

Também devemos salientar a presença de 13 castelos, símbolos da Reconquista, período mítico da fundação da nacionalidade. Alguns mostram estar conservados, como o “castelo de Guimarães” (1863, pág. 205) [fig. 4] e o castelo de S. Jorge (1862, pág. 341 e 1863, pág. 193). A maioria em estado de ruína, lamentável, mas inspiradores para os escritores românticos ligados à narrativa de tema histórico: o “castelo de Miranda

⁶⁵ José Teixeira, 1986, págs. 292-301.

do Douro” (1862, pág. 181), o “castelo da Lousã” (1867, pág. 237) ou o “castelo de Porto de Mós” (1863, pág. 141) [fig. 2]⁶⁶.

1.2 A arquitetura manuelina

Na historiografia da arte portuguesa a noção de estilo foi sobretudo debatida a propósito do Manuelino, como refere Paulo Pereira, “foi o primeiro momento da Arquitetura Portuguesa a receber as atenções empenhadas por parte de vários sectores da intelectualidade (de historiadores, a poetas, de filósofos a políticos)”⁶⁷. O núcleo duro do debate centralizou-se em quatro aspetos: a pertinência da designação, discutida a partir do conceito de estilo artístico; a pertinência da sua individualização no contexto da arte portuguesa dos séculos XV e XVI; a sua caracterização, tendo em conta os elementos construtivos e decorativos, as influências e a originalidade e a sua especificidade nacional. Sobre este tema se vão debruçar autores cujas obras são marcos da historiografia artística portuguesa do final do século XIX e início do século XX: Joaquim de Vasconcelos (1885), Conde de Sabugosa (1903), José Pessanha (1918) e Vergílio Correia (1933).

Como já foi referido anteriormente, a primeira definição do estilo manuelino surge na *Noticia Historica e Descriptiva do Mosteiro de Belem* de Adolfo Varnhagen (1816-1878) em 1842, onde se reúnem os artigos publicados nesse mesmo ano nas páginas d'*O Panorama*. O batismo do estilo manuelino foi, durante muitos anos atribuído, erradamente, a Garrett. Na realidade, no segundo capítulo da obra de Varnhagen, surge a expressão “estilo português manuelino - seus caracteres”. Garrett usa a designação, em 1844, no *Jornal das Belas Artes*: “O Claustro de Belém pertence (...) à 3.^a época ou estilo, o manuelino”. Na quarta edição

⁶⁶ Relativamente às imagens dos castelos na imprensa oitocentista ver o estudo de Joaquim Manuel Rodrigues dos Santos, “Este antigo castelo tinha recordações de glória ...”. *A imagem do castelo medieval na imprensa periódica ilustrada em Portugal no século XIX*.

⁶⁷ Paulo Pereira, 1990, págs. 17-20.

do poema *Camões*, em 1854, alterou a nota L do canto I, introduzida originalmente na 2.^a edição, em 1839, onde escrevera: “No templo magnífico de Belém, naquele precioso exemplar de gótico florido”, acrescenta em 1854: “ou antes de um gênero tão único e especial que se deveria designar talvez manuelino”, não indicando que se tratava de um apenso à nova edição.

Na *Memória Inédita acerca do Edifício Monumental da Batalha*, L. S. Mouzinho de Albuquerque, emprega a expressão “arquitectura (...) emmanuelina”. Este relatório só foi publicado postumamente, em 1854, mas foi realizado entre 1838 e 1843, período em que o referido autor exerceu o cargo de Inspetor-Geral das Obras Públicas. Não conhecendo a data exata da redação do texto, não sabemos se o relatório precedeu os artigos d’*O Panorama*, e o termo teria circulado entre os especialistas ou se, pelo contrário, a partir da leitura da referida revista Mouzinho utiliza a expressão no seu relatório⁶⁸.

Na *Notícia Histórica e Descritiva do Mosteiro de Belem*, Varnhagen encontra os dez caracteres que definem o estilo manuelino. Resumidamente: predomínio da volta inteira e do sarapanel terminado nos dois extremos e arcos de círculo (gosto arábico); tolerância de todas as mais voltas; abóbadas sustentadas em altos pilares polistilos ou enfeixados e com pedestais; demasia e extravagância nos últimos; ausência de molduras retas; os corpos verticais intercetados por nichos de estátuas, ou por baldaquinos torreados e rendados; as ombreiras das portas, frestas, e janelas quasi sempre compostas, e as bases das colunas, cortadas por salientes repetições angulares; entre as harmonias de construção – ódio contínuo a repetições de monótona igualdade nos capitéis, mísulas e gárgulas e em geral falta de simetrias bilaterais; adoção de preferência às formas oitavadas; o uso contínuo para os florões e ornatos de lugares mais notáveis, das divisas conhecidas do rei fundador (pág. 10).

⁶⁸ Vergílio Correia, sem apresentar documentação, é favorável à hipótese da originalidade pertencer a Mouzinho (*História de Portugal*, Barcelos, 1932, vol. IV, pág. 436). Sobre este assunto ver Joaquim de Vasconcelos, 1885; José-Augusto França, 1966, vol. I, págs. 390-391 e vol. II, notas 444 e 445, pág. 422 e Paulo Pereira, 1990, págs. 17-20.

Já registamos na análise da arquitetura medieval que os românticos interpretavam o Manuelino como um momento de transição do “gótico puro” para o “gótico florido”. Assim, se o “gótico puro” corresponde aos tempos míticos da origem da nacionalidade, a introdução do Renascimento está associada à decadência da nação e da atividade artística. Raczyński no seu livro de ensaio *Les Arts en Portugal*, de 1846, registava uma observação que atribuía a Herculano: “Considero engenhosa e muito justa a observação que me fez um dia o Sr. Herculano a propósito da arquitetura d’Emmanuel. É a resistência do estilo gótico contra o estilo de Francisco I”⁶⁹.

Passemos ao exame das imagens da arquitetura manuelina reproduzidas no *Archivo Pittoresco* entre 1857 e 1868. São trinta e uma gravuras que mostram vinte edifícios, datados entre meados do século XV e do século XVI (cerca de 2% do total de gravuras do semanário). Em todos os volumes encontramos pelo menos uma imagem com a temática da arquitetura manuelina, mas os anos com maior número de imagens são 1867 e 1864 com seis e cinco ilustrações respetivamente. Das referidas trinta e uma gravuras apenas oito não têm indicação do autor (26%), sendo que três delas, as que estão relacionadas com as capelas imperfeitas, foram copiadas da obra de James Murphy. Não contabilizamos a gravura “Pavilhão português, na exposição universal de Paris, construído segundo os desenhos do arquiteto mr. Rampin Mayor” por se tratar de um exemplo do neomanuelino oitocentista. Para além desse edifício de arquitetura efémera outros revivalismos constam das imagens deste semanário ilustrado. As percentagens apresentadas têm em conta os vinte edifícios identificados como pertencentes ao estilo manuelino.

Os edifícios de arquitetura religiosa são quantitativamente mais relevantes (13 – 65%). Neste âmbito os mais reproduzidos foram o Mosteiro dos Jerónimos (5 gravuras) e o Convento de Cristo em Tomar (4 gravuras). Na arquitetura civil e militar o monumento mais representado é a Torre de Belém (4 gravuras). Os edifícios mais impressos não constituem uma surpresa, por serem, tradicionalmente, considerados os mais

⁶⁹ *Apud* Paulo Pereira e José Martins Carneiro, 1999, pág. 33.

representativos deste estilo arquitetónico. Não foram contabilizadas gravuras de vistas gerais em que os monumentos são visíveis, mas não são os protagonistas da composição.

No que diz respeito aos autores dos desenhos e aos responsáveis pela sua gravação, também não existem surpresas: Nogueira da Silva desenhou 14 das 23 gravuras assinadas (61%) e do lápis de Barbosa Lima saíram 7 desenhos (30%). As restantes duas foram de Leopold e Pedroso. O último foi o que traduziu mais desenhos para a madeira (7 – 30%), seguido do próprio Nogueira da Silva, responsável por seis gravações de desenhos próprios (26%). Coelho Júnior subscreve 5 gravuras (22%) e o seu pai, Baptista Coelho 2 gravuras (9%), o mesmo número de Caetano Alberto, restando uma que é subscrita por Flora (4%).

Das ilustrações consultadas, o edifício cronologicamente mais antigo onde se discute a transição do gótico para um novo estilo, é o portal das capelas imperfeitas, visto do lado interior e exterior (1865, págs. 321 e 345) [figuras 30 e 31]. No entender de Vilhena, como foi analisado supra, este portal sintetiza os três estilos arquitetónicos que designa por “gótico puro”, “gótico florido” e “renascimento”. A mais recente historiografia da arte considera que a decoração deste trecho, posterior a 1454, atinge “proporções verdadeiramente assombrosas, sendo um exemplo único no gótico português (...): as nervuras são acaireladas, com nervos secundários de função apenas escultórica, mas com pequenas chaves em cúspide invertida, decoradas com motivos vegetalistas trepanados, sendo as chaves maiores rendilhadas, apresentando, por sua vez, as armas reais e o ‘corpo de empresa’ de D. João II (o pelicano) e da rainha D. Leonor (o camaroeiro)”⁷⁰.

Um dos edifícios do primeiro ciclo do manuelino é a Igreja de S. João Baptista, Tomar (1490/1492-1510) (1860, pág. 81) [fig. 21]. O desenho de Nogueira da Silva é rigoroso em relação ao original e extremamente minucioso com os detalhes decorativos do portal, como se pode facilmente comprovar quando comparado com uma reprodução fotográfica.

⁷⁰ Paulo Pereira, “A Arquitetura (1250-1450)”, in Paulo Pereira (dir.), *História de Arte Portuguesa*, 1995, vol. 1, pág. 410.

A figuração humana junto ao pórtico, uma amena cavaqueira entre uma figura feminina sentada e um homem de costas para o observador, os dois com trajes típicos da região (apontamento etnográfico), permite obter a noção de escala e anima a composição. É muito interessante como o artista resolve o fundo da gravura, apenas esboçado permitindo um efeito de dissipação das margens na folha em que é impressa com o texto. Desta forma a composição é mais densa no centro e ténue nas margens, conduzindo eficazmente a atenção do espectador para tema principal do desenho.

Trata-se de um “portal de arcada conopial, inscrito numa moldura retangular coroada por um renque de flores-de-lis e enquadrado por dois contrafortes góticos esguios (...) o corpo mais elevado funcionando como um espaldar com o seu coroamento reto percorrido por uma grilhagem floral rematada nos extremos por dois pináculos flamejantes; no centro eleva-se a figura de um ‘rei de armas’ com armadura”⁷¹. O artigo que acompanha a imagem não está identificado. O autor discorre sobre o reinado de D. Manuel e é lacónico na leitura do portal “a igreja, cuja porta fizemos desenhar para amostra do estilo da sua arquitetura (...)”. É mais pormenorizado em relação às obras de arte no interior do templo, nomeadamente, aos quadros atribuídos a Grão Vasco, citando abundantemente a obra de Raczynski.

No mesmo ciclo das primeiras edificações manuelinas devemos considerar a Igreja do Convento de Jesus em Setúbal (1490 - ca. 1500/1510 de Diogo Boitaca) (1860, pág. 65) [fig. 20]. Mais uma vez desconhecemos a autoria do artigo que acompanha a imagem. Refere-se o nome do arquiteto e estabelecem-se comparações com a Torre de Belém: “O convento que hoje estampamos em gravura, é quase toda obra do grande edificador, el-rei D. Manuel, e um dos bons tipos que nos restam do estilo e desenho do arquiteto do mosteiro de Belém, o mestre Botaca [sic] (...) tem muitas pareças com o de Belém, nalguns acessórios, esculturas e rendados (...) o Conde de Raczynski na sua importante obra *Les arts*

⁷¹ Paulo Pereira, “As grandes edificações (1450 - 1530)”, in Paulo Pereira (dir.), *História de Arte Portuguesa*, vol. 2, pág. 43.

en Portugal, faz a devida comemoração deste monumento de arquitetura manuelina” (1860, págs. 65-66).

Como já referi o Mosteiro de Santa Maria de Belém é o mais representado dos monumentos manuelinos (1863, pág. 1 [fig. 24] e 249 [fig. 25]; 1864, pág. 33 [fig. 26]; 1865, pág. 241 [fig. 29] e 1866, pág. 229 [fig. 32]). O *Archivo Pittoresco* inicia o ano de 1863 com uma gravura de página inteira do “Interior da Igreja de Santa Maria de Belém” [fig. 24], desenho de Nogueira da Silva, esculpido por Coelho Júnior. De uma minúcia impressionante o desenho mostra os temas decorativos das colunas e das abóbadas. O tratamento da luz é verosímil, com as zonas de sombra a ficarem do lado da cabeceira. A figuração humana é posicionada num ritmo geométrico ao longo da nave (em três pontos diferentes) com o objetivo de informar da escala do edifício e de avivar o quadro. No texto é elogiada a ilustração “a estampa antecedente, primorosamente desenhada pelo sr. Nogueira da Silva, e gravada, com todo o esmero pelo sr. Coelho Júnior” (1863, pág. 4). No artigo relacionado com a gravura somos imediatamente informados da fonte a partir da qual vai ser redigido, “tentaremos fazer-lhe a descrição, seguindo a mais fiel que se conhece, publicada pelo sr. Warnhagen [sic] em 1842”. E a relação do estilo arquitetónico com a glória dos Descobrimentos dá o mote para o restante texto: “De arquitetura original, a que se deu o nome de ‘Manuelina’, foi o mosteiro, nos seus primeiros dias, o símbolo da originalidade das nossas conquistas” (1863, pág. 2). A partir daqui é feita uma descrição pormenorizada do monumento, com medições e uso de uma terminologia científica. Apenas um exemplo do esforço de fixar essa terminologia: “Tem os referidos pilares, à superfície exterior, oito ‘columnellas’ (adotando do latim esta palavra, de que carecemos) (...)” (1863, pág. 3).

Este esforço de sistematizar termos técnicos da arquitetura já é feito por Varnhagen, publicando no final da *Noticia Historica* um “Glossario de alguns termos respectivos á architectura”, onde define 123 termos científicos, citando obras portuguesas, francesas, inglesas e alemãs. Termina afirmando “a muito mais estenderíamos estas notícias se quiséssemos repetir pedantemente a significação de todos os vocábulos de arquitetura, principalmente clássica, já assentados, e conhecidos por

todos os que alguma vez folhearam a tradução portuguesa de Vignolla, e outras obras sobre o que se chama *cinco ordens da Architectura*, & c. (...). Desejamos antes insistir em recolher os vocábulos arquitetónicos, que bastantes existem em Português; mas sem ser escritos; e é neste sentido que convidamos a prosseguir no nosso caminho quem se achar de tal modo em contacto com os práticos, que possa ir fazendo colheita deles pouco e pouco”. Como verificamos a terminologia para analisar a arquitetura gótica estava em construção, no nosso país, nas décadas de 30 e 40. A obra de Viollet-le-Duc (1814-1879), *Dictionnaire Raisonné de L'Architecture Française du XIe au XVIe siècle*, em 10 volumes, publicados entre 1854 e 1858, vai estabelecer com segurança a terminologia relacionada com as estruturas arquitetónicas medievais.

É possível verificar o adiantamento da historiografia artística portuguesa na época – estamos a lidar com textos escritos há cerca de 150 anos - quando o autor, depois de apresentar um longo levantamento dos volumes do edifício, pode estabelecer comparações com outros monumentos, que forçosamente já foram alvo de um levantamento, “por esta medição, a igreja de Belém é pouco menor que a da Batalha, e muito mais pequena que a de Alcobaça”. Mas especificamente compara a abóboda do cruzeiro do Mosteiro dos Jerónimos com a abóbada da sala do capítulo da Batalha, “é menos abatida, e tem 348 metros quadrados, quando o cruzeiro de Belém conta 52 metros de largura sobre 34, no sentido longitudinal, vindo assim a dar maior superfície, sustentada sem o auxílio de um só pilar!” (1863, pág. 4).

Em termos estilísticos desperta a atenção para as diferenças da capela-mor com o restante edifício: “Chegando à capela-mor dividida do cruzeiro por uma balaustrada de mármore branco, esquece-se o observador de está em Belém. Vê-se circundado de mármore polidos de várias cores; uma colunata jónica estereóbata o rodeia, e sobre o entablamento desta colunata fica outra coríntia, cada uma de seis colunas correspondentes; a abóbada é apainelada de almofadas de mármore (...) Nos intercolúnios da ordem superior fica o retábulo (...)”. E neste exemplo percebe o fim do manuelino e o início do renascimento, “no período de 30 anos entre a fundação do mosteiro e a construção da capela-mor

(...) se tinha consumado de todo na Europa a revolução da arquitetura. Já Buonaroti tinha sancionado a restauração completa da arquitetura greco-romana. Nesta capela-mor é que julgamos teriam parte arquitetos italianos, apóstolos do novo estilo triunfante (...)” (1863, pág. 4).

E com o triunfo dos classicismos a resistência do gótico, como definia Herculano o manuelino, vai desaparecendo.

2. Património artístico: primeiros ensaios historiográficos

2.1 Monumentos fúnebres dos séculos XII a XIX

Neste capítulo vamos analisar as imagens da arte tumular publicadas no *Archivo Pittoresco* entre 1857 e 1868 respeitando, sem fundamentalismos, a diacronia dos objetos artísticos representados. As vinte e seis gravuras mostram monumentos fúnebres que vão dos séculos XII a XIX. É interessante assinalar que em todos os volumes temos pelo menos uma ilustração relacionada com a temática da arte tumular, sendo os anos de 1862 e 1863, com 5 e 4 ilustrações respetivamente, os volumes com maior número de imagens. Os desenhos são na maioria de Nogueira da Silva (11 – 42%) e de Barbosa Lima (9 – 35%). Três não estão identificados (11,5% do total) e os outros três desenhos pertencem a Bordalo Pinheiro, Vidal Júnior e Leipold. Os gravadores com mais trabalhos são da responsabilidade de Alberto (8 – 31%), sendo um deles em conjunto com Pedroso, Coelho Júnior (4 – 15%) e Barbosa Lima traduz para a madeira 4 dos seus desenhos (15%).

Salientaremos alguns destes monumentos fúnebres, particularmente os túmulos medievais (séculos XII a XIV).

Coincide a primeira imagem de arte tumular publicada no semanário ilustrado em estudo com o memorial fúnebre mais antigo do conjunto das vinte e seis gravuras. A freguesia de Ancede foi passagem de duas vias provenientes do atravessamento do Douro, igualmente enquadradas nos caminhos que levavam a Santiago de Compostela. A que procedia de

Oliveira do Douro, subia ao lugar do Arco de Lordelo, local em que existiu até ao século XIX um memorial datado do século XII. O autor do artigo, D. Miguel Sotto Mayor, localiza este vestígio histórico “em uma pequena planura sobranceira ao rio Douro, na margem direita”. Verificando que não existe nenhuma inscrição gravada que o identifique, relata a lenda que lhe está associada para de seguida a refutar: “Diz apenas a tradição conservada pelos povos daqueles sítios, que esse arco fora levantado para comemorar a passagem da rainha de Castela D. Mafalda, filha do nosso rei D. Sancho I (...). Destituída de fundamento nos parece, porém, esta tradição, e o mesmo arco nol-a [sic] denuncia como falsa. É fácil de ver da estampa, que este monumento está já hoje incompleto. Com efeito falta-lhe uma pedra em forma de túmulo, que repousava sobre o arco, servindo de remate ao monumento, pedra que ainda há poucos anos foi dali derribada por alguns rudes campónios, que buscavam um tesouro (...) a face superior da dita pedra tinha esculpida uma espada (...) homenagem fúnebre prestada a algum ilustre guerreiro”. E o autor do artigo profetiza o total desaparecimento da ruína histórica “ (...) esta rude obra das mãos dos nossos avós é veneranda pela sua antiguidade; e é para sentir que as injúrias do tempo, e a cobiçosa credulidade do povo (...) o tenham posto em tal estado de ruína, que dentro de poucos anos estará completamente destruído” (1857, págs. 167-168) [fig. 35].

O túmulo de Egas Moniz (1859, pág. 273) [fig. 36] já havia sido alvo de atenção n’*O Panorama* em 1837 (“Paço de Sousa – Egas Moniz – Frei João Alvarez”, págs. 100-101). A gravura anónima obedece a um esquema original que é copiado na imagem do *Archivo Pittoresco*. Não se pretende dar uma “vista” do túmulo, mas apresentar a iconografia que preenche essa arca tumular. Na mesma imagem são representadas as diferentes faces do túmulo e a decoração geométrica da tampa. É evidente o esforço de sintetizar e facilitar a leitura iconográfica. No artigo que acompanha esta imagem, atribuível a Herculano, são apresentados dados biográficos de Egas Moniz e feita a descrição do monumento. Já refere que existiam dois monumentos distintos, o que leva a supor que a arca tumular estava desconjuntada. Deve ser um dos primeiros estudos sobre escultura tumular medieval portuguesa. As gravuras de Nogueira da Silva e Coelho

Júnior apresentam a mesma imagem d'*O Panorama* e acrescentam as faces do túmulo que não constavam nesse periódico. O texto, anônimo, que acompanha as gravuras volta a referir a existência de dois monumentos compostos por pedras diversas⁷². Cita a História de Portugal de Herculano (publicada em 1846), “ (...) que com tamanha e tão merecida reputação gira hoje nas mãos de todos”, para assegurar a autenticidade do episódio de Egas Moniz e descreve os “monumentos lapidares” que são o tema das gravuras. Discute, com o cruzamento de fontes a inscrição que consta do túmulo. A expressão latina traduzida em 1837 n'*O Panorama*: “Aqui descansa o filho de Deus Egas Moniz varão ilustre. Era 1182” e em 1859 no *Archivo Pittorresco*: “Aqui repousa o servo de Deus Egas Moniz varão famoso. Era 1182” (1859, pág. 274). Colocando em causa a informação que consta no *Nobiliário do Conde D. Pedro* que referia a era de 1184, “ou a inscrição sofreu mudança de então para cá, ou os antigos copistas se enganaram” e criticando o Padre Francisco de Santa Maria por perpetuar este erro no seu livro *Anno Historico*⁷³. Termina o artigo estimando que a escultura deste monumento se deve datar do século XII. Refira-se que a atual historiografia da arte considera este monumento como o mais importante túmulo românico português. Apresenta três faces historiadas, com cenas relativas à vida, morte e salvação do defunto – a quarta face estaria encostada à parede – sendo uma caixa retangular coberta por uma tampa dupla com decoração geométrica⁷⁴. Ferreira de Almeida refere a possibilidade desta arca contemplar dois períodos distintos de elaboração: o primeiro na segunda metade do século XII e depois acrescentado com cenas da vida do aio⁷⁵.

⁷² Reinaldo dos Santos no seu livro *Oito séculos de Arte Portuguesa. História e Espírito*, refere-se a este túmulo como recomposto recentemente ([1966], pág. 249).

⁷³ “O padre Francisco de Santa Maria no *Anno Histórico*, tomo I, pág. 658, não só segue a opinião de que Egas Moniz falecera no ano de 1146, mas chega a assinalar-lhe o dia do seu óbito (...). É para sentir, que neste e em tantos semelhantes casos se deixasse fazer no tinteiro a declaração das provas, ou fundamentos em que se estribava” (1859, págs. 274-275).

⁷⁴ Jorge Rodrigues, “A escultura românica”, in Paulo Pereira (dir.), *História da Arte Portuguesa*, vol. I, págs. 265-331.

⁷⁵ Carlos Alberto Ferreira de Almeida, 1986, vol. 3.

Transitamos para a tumulária gótica e para o túmulo do rei D. Dinis que se encontra na Igreja do Mosteiro de Odivelas [fig. 37]. Segundo Pedro Dias, trata-se de um exemplar que foge à tipologia comum dos três principais centros de escultura portuguesa de trezentos⁷⁶. O articulista do *Archivo Pittoresco* inicia o artigo lamentando a ausência de uma estátua “do fundador da Universidade, do criador da literatura portuguesa e restaurador da agricultura”, para valorizar o jacente que ainda se conserva no túmulo. E explica o objetivo da gravura: “passando-o a estas páginas, fielmente desenhado, tal como se acha ao presente, conseguiremos perpetuar pela gravura um monumento de tanta veneração, antes que a mão do tempo e a dos homens o mutilem mais do que já está”. Escreve sobre o património artístico do Mosteiro de Odivelas e menciona a mudança do túmulo que se encontrava no meio da igreja, impedindo a visibilidade dos ofícios divinos às religiosas e por isso o “passaram à banda da espístola”. Descreve a iconografia do túmulo, relacionando-a com a lenda do rei ter sido vítima de um ataque de um urso durante uma montaria. Indica os materiais em que é construído e o formato e dimensões: “todo de pedra, quadrilongo, de 262 centímetros de comprimento, por 142 de altura. Em cima está o vulto del-rei, com os pés para o coro, armado e de vestes reais, porém muito mutilado e disforme, mormente o rosto, o colo e as mãos, que estão meio decepadas”. De seguida, denuncia as intervenções desastradas que o túmulo tem sofrido: “tem sido torpemente restaurado com chapadas de cal e areia (...) os troncos, porém, de todos estes fragmentos estão hoje substituídos por uns enfeites, à laia de remate de chaminé, feitos de cal e areia, ou coisa semelhante, o que o nosso artista não copiou no desenho, por ter pejo de prostituir o seu lápis em trasladar tão ignominioso barbarismo!”. Esta informação é importante pois alerta o estudioso atual para se manter avisado em relação a “restausos gráficos” que podem existir nestas imagens oitocentistas. O artigo termina com o autor a formular o desejo de um restauro urgente: “quando nesta terra houver governo que mande preservar e restaurar os monumentos nacionais, um dos primeiros deve ser o túmulo del-rei D. Dinis” (1862, págs. 77-79).

⁷⁶ Pedro Dias, 1993.

Ao nível estético observa-se o excelente tratamento das áreas de luz e sombra, assim como o pormenor no registo da decoração do túmulo. Na face representada observamos as edículas largas com trilóbulos sob gablete que albergam duas figuras de frades por edícula. O espaço entre as edículas é revestido com filetes lobulados que partem de um friso de losangos encadeados. São visíveis três das seis figuras de animais em que a arca tumular assenta, sendo que apenas uma, representando um mastim, não se encontra mutilada (1862, pág. 77).

Da mesma época é o túmulo de D. Vataça, na Sé Velha de Coimbra, concluído em 1337, atribuído por Vergílio Correia a Mestre Pero⁷⁷. Na face da arca vêem-se as armas da sua família – três brasões iguais em paralelo -, o que é uma variante ou mesmo uma exceção à tipologia coimbrã, aproximando-se mais da corrente que esteve em voga em Lisboa⁷⁸. O jacente é uma dama com um manto a cobrir o vestido e a cabeça coberta por um véu, erguendo as mãos em atitude de orante, os pés apoiam-se em dois cães⁷⁹. Vilhena Barbosa traça a biografia de “Vetaça Lascaris”, a princesa grega que acompanhou o séquito de D. Isabel de Aragão, e deixa para o final a análise do túmulo de mármore “que se levanta em uma capelinha no cruzeiro da Sé Velha de Coimbra, do lado do evangelho”. Explica em que consiste a heráldica das águias bicéfalas e compara o nome da inscrição sepulcral “Bataça” com o nome que consta no testamento da princesa “Vetaça”. Refere que o jacente tem “aos pés encostado um leão”, mas a gravura não mostra este pormenor. Conclui afirmando que “tanto a estátua como toda a escultura do mausoléu é obra grosseira, o que revela bastante atraso na arte”. Sobre a gravura temos a informação que é “cópia de um desenho original do sr. Barbosa Lima” (1866, pág. 325) [fig. 39].

Obras-primas da tumulária gótica portuguesa, os túmulos de D. Pedro e D. Inês, na abadia cisterciense de Alcobaça, também ficaram registados

⁷⁷ Vergílio Correia, 1953.

⁷⁸ Pedro Dias, 1986.

⁷⁹ Francisco Pato de Macedo, “O descanso eterno. A tumulária”, Paulo Pereira (dir.), *História da Arte Portuguesa*, vol. I, págs. 443-444.

nas páginas deste semanário ilustrado. Outro artigo da abundante pena de Vilhena Barbosa. Considerações várias sobre as lendas de amores e desventuras de D. Pedro e D. Inês, pois os monumentos em questão “são ricos de variados primores de arte, como o são de bem diversas recordações históricas”. Não tem dúvidas sobre o valor artístico dos túmulos, que compara aos monumentos fúnebres anteriores e coevos para afirmar “sobressaem a todos em beleza e magnificência”. A descrição das obras é breve: “São ambos de mármore branco e cobertos por todas as partes de figuras e delicados relevos (...) sobre as tampas estão deitadas as estátuas dos dois soberanos, de proporções naturais, e ataviadas com as insígnias da realeza. Em torno das estátuas vê-se coros de anjos, ajoelhados e de mãos postas, como em oração, e expressando no rosto tamanha piedade e ternura, que parecem condoídos e magoados do infortúnio dos dois amantes”. Na gravura os túmulos estão representados no contexto arquitetónico e não mostram os pormenores da iconografia. É de salientar, novamente, o correto tratamento da luz e das sombras e o cuidado relativamente ao desenho da arquitetura (1862, pág. 225) [fig. 38].

No *Archivo Pittoresco* foi publicado um conjunto interessante de artigos de Augusto Filipe Simões, no período em que assumia a direção da Biblioteca de Évora e em que foi encarregado de organizar uma coleção arqueológica com base no museu do bispo de Beja. É neste contexto que surge o artigo sobre a face do que restava de uma arca tumular proveniente do claustro de S. Francisco de Évora (“descobriu-se há alguns anos entaipado numa parede do claustro do convento”) datada de 1382. A descrição é minuciosa: “É todo inteiriço, de mármore branco, e tem 1,23 m de largura, 0,94 m de altura e 0,23 metros de espessura. Representa em mais de meio relevo a Anunciação de Nossa Senhora. As figuras são toscas. Outras há em Évora contemporâneas muito menos imperfeitas (...). Na parte inferior do relevo lê-se em caracteres góticos: *Aqui jaz Ruy Pires Alfageme, frade da ordem terceira. Era 420.* A fita que o anjo segura nas mãos contém os mesmos caracteres maiúsculos: *Ave Maria gratiae ...* No livro aberto entre as duas figuras lê-se em gótico minúsculo: *Ecce ancilla domini fiat mihi ...* Junto

do livro está um vaso com a açucena”. A gravura é de qualidade inferior mas permite uma fácil leitura iconográfica (1868, pág. 361) [fig. 40].

2.2 Do retábulo quatrocentista às telas do romantismo

A reprodução em gravura de obras pictóricas nas páginas do *Archivo Pittoresco* é muito reduzida. Foram impressas dezoito gravuras com esta temática. Uma dezena de estampas mostra obras estrangeiras, destacando pintores, do período barroco à contemporaneidade, como: Rubens (1577-1640), “O sepulcro de Jesus Cristo” (1858, pág. 313 [anónima]); “Descimento da cruz” (1867, pág. 9 [anónima]); Poussin (1594-1655), “O dilúvio” (1857, pág. 65, [Coelho]); Murillo (1617-1682), “Santo António” (1868, pág. 73 [Pannemaker / Pauquet]); G. Marmocchi (?-?), “Uma cena da peste em Milão em 1630” (1858, pág. 45 [anónima]); Wilhelm von Kaulbach (1805-1874), “A Lili de Goethe” (1868, pág. 33 [Pasquier / C. Laplante]) e “A Carlota de Goethe” (1868, pág. 397 [L. Chafon / Staal]); Josephus Laurentius Dyckmans (1811-1888), “O mendigo cego” (1868, pág. 105 [Pannemaker / Pauquet]); Girardet (1813-1871), “O inverno” (1858, pág. 45 [Anunciação / Pedrosol]); Berchère (1819-1891), “As esfinges de Séboua, paisagem da Núbia durante o crepúsculo da tarde” (1868, pág. 57 [ilegível]).

O património pictórico em Portugal é divulgado em oito ilustrações. As tábuas quatrocentistas, “Quadro da Coroação da Virgem na capela do Paço Arquiepiscopal de Évora” (1868, pág. 177 [anónima] [fig. 47]); uma tela de André Reinoso (ativo entre 1610-1650), “S. Francisco Xavier ensinando doutrina cristã no Malabar” (1865, pág. 137 [anónima] [fig. 45]); o mosaico de Mattia Moretti (?-1779) transpondo uma pintura de Agostino Masucci (1691-1758): “Quadro da Anunciação na Capela de S. João Baptista em S. Roque” (1864, pág. 273 [Nogueira da Silva / Alberto] [fig. 44]); dois esboços de Domingos Sequeira (1768-1837): “Ascensão de Jesus Cristo” (1868, pág. 17 [anónima] [fig. 46]) e “O Calvário” (1868, pág. 401 [anónima] [fig. 48]); a reprodução de uma tela de F. Augusto Schenck (1828-1901), “Vendedeiras de fruta de Avintes” (1857, pág. 57 [Coelho] [fig. 41]) e duas gravuras delineadas pelo próprio autor dos quadros, Tomás da Anunciação

(1818-1879), “Arribana” (1858, pág. 185 [Anunciação / Pedroso] [fig. 42]) e “Vaca leiteira” (1861, pág. 341 [Anunciação / Pedroso] [fig. 43]).

No seu esforço de organizar e divulgar o espólio reunido por Frei Manuel do Cenáculo, Filipe Simões escreve um ensaio sobre o misterioso retábulo da Sé de Évora, focalizando a sua atenção na pintura, “Quadro da Coroação da Virgem na capela do Paço Arquiepiscopal de Évora” [fig. 47]⁸⁰. Começa por corrigir as informações constantes das obras dos jesuítas Manuel Fialho (1646-1718)⁸¹ e Francisco da Fonseca (1668-1738)⁸², que datavam este retábulo de 1204, atribuindo a encomenda a D. Paio e à época da consagração da Sé de Évora. Baseavam-se no facto desta pintura ter estado na capela-mor da referida Sé até à sua demolição em 1718. Datação impossível de sustentar pela técnica da pintura a óleo utilizada na sua feitura.

Filipe Simões considera que o conde Raczyński foi “o único entendedor que escreveu algumas linhas acerca deste notável monumento” e cita a sua obra: “C’est de tous les tableaux gothiques que j’ai vu en Portugal, celui auquel je trouve le plus mérite” (1868, pág. 177). Raczyński comparava esta pintura com as obras de Van Eyck (1385/90 – 1441) e Filipe Simões recorda a passagem deste pintor flamengo por Lisboa no reinado de D. João I (1428) para colocar a questão da possível autoria destas tábuas. Acrescenta que foi o bispo de Évora, D. Álvaro, que celebrou o casamento por procuração, do duque de Borgonha com a Infanta D. Isabel em 1429, o que possibilitaria o contacto deste prelado com o mestre da pintura flamenga.

Confessa não conhecer profundamente a obra de Van Eyck, no entanto, considera que estas tábuas devem ser datadas da segunda metade do século XV e que, filiando-se esteticamente na escola flamenga, não devem ser atribuídas ao pincel de Van Eyck. Para sustentar esta hipótese

⁸⁰ Atualmente pertencente à coleção de pintura do Museu de Évora com o título “Nossa Senhora da Glória” ou “Virgem em Glória”. A mesma gravura é reproduzida na obra Vilhena Barbosa *Monumentos de Portugal – Históricos Artísticos e Archeológicos*, 1886, pág. 351.

⁸¹ *Évora ilustrada* [manuscrito da Biblioteca Pública de Évora].

⁸² *Evora gloriosa; epílogo dos quatro tomos da «Evora ilustrada» que compoz o R. P. Manoel Fialho, da Companhia de Jesu ...*, Roma, Officina Komarekiana, 1728.

examina detalhadamente as inscrições que constam da obra, nomeadamente na orla do manto de um anjo na parte esquerda do quadro e dos dísticos na orla de um dos quatro anjos que sustentam a coroa. Reproduz com fidelidade todas os caracteres: “alguns puramente romanos (...) Outros dísticos são mistos e contêm letras góticas e romanas (...)”. A partir desta análise paleográfica estabelece o cotejo com os selos e moedas da segunda metade do século XV (o selo de Luís XII e moedas do reinado de D. João II), encontrando “letras de forma semelhante, as quais perderam o arredondado para se tornarem angulosas”. Estabelece a analogia com as inscrições gravadas na custódia da Sé de Évora e compara com as da assinatura de Grão Vasco que foram reproduzidas na recentíssima obra de J. C. Robinson (1824-1913)⁸³.

Baseado nesta análise, o autor vai concluir que estas tábuas terão sido encomendadas pelo bispo D. Afonso de Portugal, que exerce este cargo desde 1485, “deixamos registada a ideia, sem pretendermos que a tenham em mais que mera conjectura”. A leitura dos elementos formais da pintura permite sustentar a sua tese: “No quadro da Coroação da Virgem vemos todos os caracteres das obras dos melhores pintores da segunda metade do século XV. As cabeças são admiráveis. Nos rostos há uma expressão simples, animada e natural, que os artistas daquele tempo sabiam dar às figuras em que retratavam suas próprias crenças verdadeiras e singelas. O doirado dos cabelos, pintados com tanto esmero que se podem contar, e as outras cores são vivas e brilhantes. As roupas têm desenhos vários e complexos, executados com suma perfeição. Falta,

⁸³ John Charles Robinson exerceu o cargo de superintendente da coleção de arte do South Kensington Museum desde a sua fundação em 1852 até 1869. Em meados da década de 60 foi convidado por D. Fernando a desvendar a polémica relacionada com a primitiva pintura portuguesa. Passou por Viseu e Coimbra e escreveu as suas conclusões em Lisboa em 1865 (segundo o prefácio do editor da tradução portuguesa a sua presença em território nacional aconteceu entre outubro e novembro desse ano). Publicou o seu estudo, “The early Portuguese School of Painting”, in *The Fine Arts Quarterly Review*, em outubro de 1866. Foi traduzido para português pelo Marquês de Sousa Holstein e publicado por ordem e a expensas da Sociedade Promotora das Belas Artes – *A Antiga Escola Portuguesa de Pintura. Estudo sobre os quadros atribuídos a Grão Vasco*, Lisboa, Typographia Universal, 1868. Posteriormente Robinson viria a organizar uma exposição de arte ibérica em Londres de que conhecemos o catálogo – *Catalogue of special loan exhibition of spanish and portuguese art*, London, South Kensington Museum, 1881.

porém, toda a perspectiva e a combinação harmónica dos grupos para realçarem tamanhas belezas” (1868, pág. 177).

São referidos os outros doze quadros, que estavam colocados na capela-mor da Sé e foram recolhidos por Frei Manuel do Cenáculo no início do século XIX⁸⁴, parecendo a Filipe Simões menos antigos que a “Coroação da Virgem”. Com o intuito documental estabelece uma listagem dessas tábuas que representam o ciclo da vida da Virgem, indicando os seus temas: “são todos de madeira e representam: S. Joaquim e Santa Ana; o Nascimento da Virgem; a Apresentação da Virgem no templo; o Casamento; a Anunciação; o Nascimento de Jesus; a Apresentação; a Adoração; a Circuncisão; a Fugida para o Egipto; o Menino entre os doutores; a Morte da Virgem” (1868, pág. 178). Refere ter examinado atentamente toda a coleção de pintura e apenas ter encontrado um monograma no quadro da Circuncisão “num vidro de certa janela gótica, pintado na parte superior”. Refere ainda a existência de um outro monograma, no quadro do “Menino entre os doutores”, que é reproduzido na obra de Raczyński, mas considera sem fundamento a sua atribuição a “Cristovão de Utrecht”. Nesta lista de quadros corrige algumas informações de Raczyński no que concerne à definição dos temas de algumas pinturas.

Impressiona neste breve texto os métodos modernos usados por Filipe Simões para atribuir uma cronologia e filiação estética a esta obra pictórica. Atualmente as suas conclusões continuam, em parte, válidas, sendo consensual considerar que este retábulo está associado a uma en-

⁸⁴ Colocado inicialmente na capela-mor da Sé de Évora foi em 1718 apeado e desmembrado quando se edificou a nova capela-mor da catedral, projetada por João Ludovice. Mais tarde, os painéis passaram para um depósito do adjacente palácio arcebispal. Estas tábuas foram Redescobertas no início do séc. XIX (1804), foram então restauradas, re-emolduradas e colocadas, posteriormente, numa capela do Paço Episcopal, com exceção da pintura “Menino entre os Doutores” que foi para a Biblioteca Pública de Évora (inaugurada em 1805). A partir daí seguiram percursos pontualmente diferenciados, voltando o conjunto a ser reunido em 1915 aquando da criação do Museu Regional de Évora. Uma intervenção datada de 1916, agora em Lisboa, levou novamente à separação do conjunto, sendo este reagrupado em 1962. Como conjunto têm-se mantido até hoje, sendo alguns dos painéis objeto de intervenções pontuais, nomeadamente para a exposição *Europália* em 1990 (cf. Dulce Delgado, *Análise comparativa entre as pinturas Virgem em Glória e as doze representando o Ciclo de Vida da Virgem do retábulo da Sé de Évora, com incidência nos principais aspectos materiais e técnicos*).

comenda do bispo D. Afonso de Portugal para a Sé de Évora e sua datação calculada entre 1495 e 1510. O facto de ser uma obra resultante de várias oficinas apresentando diferentes mãos e técnicas na sua manufatura e as desiguais dimensões que este específico painel apresenta, induziu Filipe Simões a considerar as restantes doze tábuas posteriores no tempo à “Coroação da Virgem” e, dessa forma, não sustentar a ideia de um conjunto retabular único e coeso. Tese que continua a ser defendida atualmente, com base numa rigorosa e exaustiva documentação laboratorial: raios X, fotografia à luz ultravioleta e de reflectografia do infravermelho, para além de análises químicas a pigmentos, ligantes e camada preparatória das pinturas e estudo dendrocronológico dos respetivos suportes, tem lógica concluir que a “Virgem em Glória” não se enquadra na empreitada dos restantes doze quadros do retábulo, o que não inviabiliza que as tábuas sejam da mesma época⁸⁵.

Apesar das muitas dúvidas que ainda hoje se colocam sobre esta obra, não se conhece o contexto exato da encomenda que lhe deu origem e falta a documentação indiciadora da sua autoria e local de manufatura, resulta evidente, em termos estilísticos, o parentesco ganto-brugense do retábulo⁸⁶. Influências flamengas já detetadas por Raczynski e Filipe Simões em meados de Oitocentos.

A tela “S. Francisco Xavier ensinando doutrina cristã no Malabar” [fig. 45] está incluída num conjunto de vinte pinturas sobre a vida e a lenda de S. Francisco Xavier, da autoria de André Reinoso, datadas de 1619-20, expostas na sacristia da Igreja de São Roque. Segundo Vítor Serrão os vinte quadros xavierianos constituíam, na época da sua encomenda, uma narrativa propagandística, orientada pelos textos jesuíticos, em prol da canonização do Apóstolo das Índias⁸⁷.

⁸⁵ Dulce Delgado, *ob. cit.*

⁸⁶ Uma das proveniências possíveis é a oficina de Gerard David.

⁸⁷ Cf. Vítor Serrão, *A lenda de São Francisco Xavier pelo pintor André Reinoso. Estudo histórico, estético e iconológico de um ciclo barroco existente na sacristia da igreja de São Roque*, Lisboa, Santa Casa da Misericórdia, 2006 (2.^a ed.) e *A Pintura Maneirista e Proto-Barroca*, Vila Nova de Gaia, Fubu, 2009, págs. 73-78.

O artigo de Silva Túlio (1818 – 1884) surge numa sequência de estudos sobre a Igreja de São Roque. Partindo da análise iconográfica do quadro tece algumas considerações sobre a atividade doutrinária dos padres da Companhia de Jesus em Portugal e no espaço colonial: “O santo Xavier, acompanhado de outro sacerdote, como era uso dos padres da Companhia, está sobre um estrado, na praça pública, doutrinando a mocidade [do Malabar]. Neste quadro está representado com exactidão o modo por que os jesuítas ensinavam doutrina, tanto em Lisboa como nas missões ultramarinas” (1865, pág. 138).

No que concerne à autoria da pintura baseia-se na obra de Raczyński⁸⁸ para referir o nome de “André Reinoso, pintor português do século XVII, que na mesma igreja de São Roque tem painéis de maior merecimento, segundo a opinião do sr. Conde A. Raczyński”. Na análise formal da pintura é muito sintético: “as figuras estão mui bem agrupadas e distribuídas (...). O colorido é de boa escola, e o desenho em geral correcto”. Apresenta as dimensões do objeto artístico, “as figuras têm de 30 a 45 centímetros de altura; o quadro tem 1,55 m de largo e 0,93 de alto”. Congratula-se com o facto de nenhuma das telas ter sido repintada (1865, pág. 138).

Faz referência elogiosa ao desenho e à gravura, “fielmente desenhado e bem gravado”, mas não indica os seus autores. No final do artigo revela o plano de representar oportunamente a tela da audiência de despedida que D. João III deu a São Francisco Xavier, gravura que não veio a ser publicada.

A estampa intitulada “Quadro da Anunciação na Capela de S. João Baptista em S. Roque” [fig. 44] ilustra um longo artigo de Vilhena Barbosa sobre a edificação da Capela de S. João Baptista (1864, págs. 273-276). No seu habitual registo de enaltecimento do património nacional compara esta capela à capela Sistina em Roma: “verdadeiro monumento artístico, o primeiro de Lisboa e de Portugal, se se atender a que aos primores de arte reúne a riqueza dos materiais. No seu género é único na Península; e em todo o mundo apenas tem uma companheira, que é

⁸⁸ *Les Arts en Portugal. Lettres adressées a la Société Artistique et Scientifique de Berlin, et accompagnées de documents*, pág. 289.

a capela Sistina em Roma”. Trata-se, nas suas palavras, do epítome de todas as glórias arquitetônicas e artísticas do reinado de D. João V e que mostra o “carácter caprichoso” deste soberano. Considera ainda que se trata do monumento da capital mais digno para se oferecer à contemplação dos estrangeiros “qualquer que seja a terra de onde estes venham, tem ali muito que ver e admirar”. Relata minuciosamente os acontecimentos que estão na origem da fundação da capela, identificando o arquiteto Vanvitelli como autor do risco.

Os painéis de mosaicos estão bem documentados e Vilhena Barbosa esclarece que foram “feitos na célebre e mui antiga oficina de mosaicos que há em Roma, foram copiados de outros três quadros pintados expressamente por Agostinho Masucci, que passava então pelo mais abalizado pintor de toda a Itália”. Identifica os quadros que serviram de modelo a Masucci, “para o quadro do *baptismo de Cristo* foi buscar um exemplar do mais insigne pintor da escola florentina, Miguel Ângelo Buonarroti (1475-1564). Copiou o painel da *Anunciação* do excelente quadro de Guido Reni (1575-1642), um dos mais eminentes professores da escola bolonhesa. O da *descida do Espírito Santo sobre a Virgem Maria e os apóstolos* é cópia de uma das melhores produções de Rafael Sanzio de Urbino (1483-1520), o fundador de suprema ilustração da escola romana”. Procede a uma leitura iconográfica desses três painéis, das quais apresentamos a que corresponde à gravura, o painel da “Anunciação”, “a expressão e nobreza das figuras, sobretudo na Virgem, que, escutando em profundo recolhimento a nova que o anjo lhe anuncia, parece mostrar aquele combate entre a fé e a dúvida que a agitou quando respondeu: *Quomodo fiet istud?* (Como se há de realizar isto?)”. Encerra o artigo com uma descrição do riquíssimo tesouro da Capela de São João Baptista, realçando os paramentos e a ourivesaria (1864, págs. 273-276).

Referindo-se à estampa, enaltece o desenho competente de Nogueira da Silva e o hábil trabalho de gravação de Caetano Alberto, “a estampa que juntamos, desenhada pelo sr. Nogueira da Silva com muita proficiência, e gravada habilmente pelo sr. Alberto” (1864, pág. 275).

Da obra de Domingos Sequeira são reproduzidos dois esboços, “Ascensão de Jesus Cristo” e “O Calvário”, acompanhados de textos arrebatados do

jovem literato Eduardo A. Vidal (1841-1907). O pintor é exaltado, através de uma escrita poética, como um génio incompreendido no seu tempo e no seu país: “Imaginem uma águia pregada a um rochedo. Há génios a quem a fatalidade põe aos pés uma braga, chumbando-a pelo outro lado a essa rocha bronca da ignorância e da indiferença comum (...) o pintor (...) só teve contra si o país e o século. O que Deus confere aos seus escolhidos possuiu-o ele em tal grau, que não sabemos de outro que lhe sobreleve (...). Substitui estes dois nomes – Pedro Alexandrino e Cyrilo Volkmar Machado, entre os quais se aperta a figura colossal de Sequeira, por estes dois outros – Vinci e Buonarotti; converti 1823 em 1500; onde ledes Ajuda, escrevi concelho de Florença; até onde imaginais que sobe o autor do *Calvário*, da *Adoração dos Magos*, da *Ascensão* e do *Juízo Universal*? Ninguém o afirmará ao certo” (1868, pág. 17)⁸⁹.

Não deixa de citar os elogios de Raczyński à obra de Sequeira e fornece resumidos dados biográficos deste artista, visto que no volume II do *Archivo Pittoresco* já consta uma biografia detalhada⁹⁰.

O esboço “Ascensão de Jesus Cristo” [fig. 46] é inspirado no livro dos Atos dos Apóstolos e Vidal considera que a ideia jorrou resultando na sublimidade da composição e do agrupamento. Admira neste desenho imediato “o que é pensamento, conceção, raio de luz, está ali naquele assombro inefável, naquele sagrado terror que revelam os apóstolos, e que se contrapõe à serenidade com que vemos elevar-se no ar a figura cândida e graciosa do Cristo. (...) o pintor deu mais latitude ao dizer do evangelista” (1868, pág. 18). A mesma análise aplica ao esboço “O Calvário” [fig. 48], novamente com a ideia colhida no evangelho, “os grupos dispõem-se sem esforço, e cada um deles exprime um sentimento diverso. Há unidade na variedade (...)” (1868, pág. 402).

Trata-se de uma interpretação que não se limita aos aspetos formais do objeto apreciado e pretende valorizar as características românticas na produção artística: a imaginação inspirada num determinado e fugaz

⁸⁹ Estes quatro quadros de Sequeira integravam, nesta época, a coleção dos Duques de Palmela.

⁹⁰ Artigo anónimo ilustrado com o retrato de Sequeira da autoria de Nogueira da Silva e Vidal Júnior (1858, págs. 89-91).

momento e que impressionou a sensibilidade do génio. Segundo Vidal, estas características são melhor compreendidas num esboço imediato, em que é perceptível o turbilhão e o génio, do que na obra mais apurada com “recamos de opulência” e “exigência do bom gosto”: “Fitar um destes esboços é ver como que agitar-se uma multidão confusa de homens (...) por baixo daquelas linhas incertas corre um oceano de ideias” (1868, pág. 18). Compara os esboços dos grandes mestres com as ruínas de monumentos que suscitam a imaginação: “Estas obras incompletas dos grandes mestres têm um secreto atrativo para os que prezam os labores do talento humano. Como os viajantes se assentam sobre as ruínas, e tentam reconstruir o edifício desabado, pela estrutura de uma coluna ou de um mainel” (1868, pág. 18).

O objetivo do articulista é afastar o véu de esquecimento que tem envolvido a figura de Sequeira e propõe que a fotografia ou a gravura o possa dar a conhecer. E reflete sobre as possibilidades da gravura se constituir como um museu de imagens que eleve a cultura artística e, simultaneamente, o sentimento patriótico da população: “o povo, que não pode observar a tela, compreende-a pela gravura. Desta vulgarização resulta uma consequência benéfica. Quanto mais sabemos que há glórias da pátria, tanto mais nos afeiçoamos a esta” (1868, pág. 402). O autor considera que Sequeira valia bem o ser conhecido: “É preciso que o povo saiba uma vez por todas, que acima desses heróis da espada, com cujos nomes ele tanto se ufana, há também na sua história outros heróis, que em vez de sangue derramam luz, e que em vez de destruir edificam” (1868, pág. 18).

O único quadro reproduzido que se compagina na pintura de costumes, tão ao gosto romântico da valorização do pitoresco do folclore nacional, é a tela F. Augusto Schenck, “Vendedeiras de fruta de Avintes” [fig. 41]. Este quadro figurou na secção portuguesa da exposição de Paris. Representa “uma das mais graciosas cenas, em que aparecem os regatões do Porto [definidos como comerciantes grossistas que no sítio da Ribeirinha compram produtos frutícolas às aldeãs para venderem a retalho], a comprar fruta às mulheres de Avintes, que é o pomar da cidade eterna”.

Sobre o pintor Augusto Schenk escasseiam as informações na bibliografia. No texto que estamos analisar apenas se refere que nasceu no ducado de Holstein e optou pela naturalidade portuguesa, tendo sido discípulo do pintor francês Léon Cogniet (1794-1880).

O anónimo autor do texto lamenta que pintores estrangeiros, que têm visitado a Espanha e registado os seus costumes, não se desloquem a Portugal com o mesmo objetivo, “se o fizessem teriam ocasião de tirar partido do carácter e costumes de uma grande população, raça distinta da cidadã, que existe nos nossos campos, e é escrupulosa depositária daqueles nobres e admiráveis sentimentos, que outrora conquistaram para o país o seu famigerado poder” (1857, pág. 57). O povo rural surge como recetáculo de um carácter original que esteve na origem de feitos históricos gloriosos. Mas esta crítica à ausência de estrangeiros para registarem as tradições portuguesas não é justa. As ilustrações dos livros de viagens de autores estrangeiros precederam as telas dos pintores, na representação dos costumes nacionais. Basta referir alguns exemplos de edições londrinas, já citadas no capítulo IV, da autoria de James Murphy, William Bradford, William Morgan Kingsey, Robert Batty, George Vivian, William Hickling Burnett.

Não é novidade na história da arte em Portugal que um pintor de origem estrangeira se dedique a fixar em imagem os costumes portugueses. Foi pela mão de artistas estrangeiros com ligação a Portugal, Roquemont (1804-1852) e B. Dufourcq (1807-?) que, na II exposição trienal da Academia de Belas Artes de Lisboa (1843), surgiu uma pintura de paisagem e de costumes populares. O primeiro expôs três retratos e dois quadros de costumes populares, destacando-se uma tela de reduzidas dimensões (23 x 28,5 cm), “Visita Pascal”, localizada no interior de uma habitação minhota. Representa várias ações em torno de uma cena central e é particularmente rica em pormenores etnográficos. Revelando também, nas atitudes e nos gestos, a cultura e os hábitos de um povo marcados por uma profunda religiosidade. O segundo pintor referido enviou ao mesmo certame várias telas de paisagem, todas referenciadas a Sintra e ainda “A vista do Convento da Cava em Nápoles”. A exposição destas obras pode considerar-se o ponto de partida para o surgimento

do romantismo artístico, que apresenta aspetos naturalistas, líricos, bucólicos e sentimentais⁹¹.

Sublinhava-se, na crítica de Garrett à obra de Roquemont, pintor suíço que se tinha estabelecido no nosso país em 1828, o tema tipicamente português, relacionando as raízes culturais, as tradições, os costumes e crenças do povo⁹². As Belas Artes acompanhavam, finalmente, os progressos da literatura. Pela mesma época (1851), Garrett publica o *Romanceiro*, onde escreve, programaticamente, “o que é preciso é estudar as nossas primitivas fontes poéticas, os romances em verso e as lendas em prosa, as fábulas e as crenças velhas, as costumeiras e as superstições antigas (...). O tom e o espírito verdadeiro português, esse é forçoso estudá-lo no grande livro nacional que é o povo, e as suas tradições e as suas virtudes, e os seus vícios e os seus erros”.

O gosto do pitoresco que se revelou, entre outros registos, nos quadros de sabor folclórico aliados à pintura de costumes, não está apenas representado nesta gravura. As telas “Arribana” e “Vaca leiteira” de Tomás da Anunciação, considerado um dos expoentes da pintura romântica portuguesa, reproduzem uma temática campestre, onde podemos observar o comprazimento do pintor no desenho de detalhes iconográficos relacionados com os trajes ou instrumentos agrícolas e denotando um particular interesse pelos motivos animalistas.

São ilustrações de grande qualidade ao nível do desenho, executadas pelo próprio Anunciação e transpostas com perfectibilidade pelo buril de Pedroso. Note-se a forma como se diluem na página branca sem apresentarem limites definidos para a cena representada.

O autor do artigo relacionado com a tela “Arribana” [fig. 42] é Nogueira da Silva que expande algumas considerações sobre o amor pela natureza e a arte da pintura: “as faculdades do espírito e do coração mais

⁹¹ Regina Anacleto, 1986, vol. 10, pág. 151.

⁹² “ (...) O Sr. Roquemont, artista distinto cujo principal merecimento é a verdade, por uma longa residência no Minho é que se fez português, artista português e legítimo, como oxalá que sempre sejam todos os naturais (...) a verdade, a expressão, a naturalidade e a posição das figuras são, como já dissemos, de quem conhece perfeitamente o país, a sua natureza e o seu povo” (“O Folar (Costumes do Minho), quadro do Sr. Roquemont”, in *Jornal das Belas-Artes*, 1843, n.º 5, pág. 76).

generosas e elevadas (...) sentiram-se, animaram-se, principiaram a viver e a desenvolver-se na contemplação da natureza exemplificada pelos milagres do pincel (...)” (1858, pág. 185). Esta questão do pintor se inspirar no contacto direto com a natureza e na recolha de motivos do natural foi polémica no início da década de 40, conduzindo a uma revolta académica dos alunos de Belas-Artes que reclamavam a reforma nos velhos programas e nos antiquados métodos de ensino, de modo a que lhes fosse permitido pintar do natural. Em consequência dessa revolta, Luís de Meneses e Metrass abandonaram a Academia e seguiram para Roma procurando ensinamentos mais modernos. Joaquim de Sousa partiu para Paris e Tomás da Anunciação procurou os conselhos de Roquemont. Outros artistas, seus colegas, em virtude do reduzido poder económico de que dispunham e sem auxílios oficiais, não puderam deslocar-se ao estrangeiro. No entanto, descontentes com o ensino ministrado na Academia e encorajados por Tomás da Anunciação que seguia um caminho individual com registos tomados do natural, continuaram a exigir reformas nos programas e métodos da “velha” escola⁹³. As disposições estatutárias que fundam o ensino artístico no Portugal Liberal (1836) definiam as linhas programáticas para a aula de Desenho Histórico: o objetivo principal era a imitação da natureza, quer fosse humana, animal ou vegetal. Essa cópia direta do natural só poderia ter início depois de um longo processo de estudo de modelos, quer antigos quer modernos⁹⁴.

⁹³ António Manuel Ribeiro, 2008.

⁹⁴ : “Art.º 48 – O Professor (...) terá particular cuidado de fazer observar a seus Discípulos as dimensões, e proporções regulares das figuras, ou sejam humanas, ou de animais, ou de plantas, ou de outros quaisquer seres produzidos pela natureza, e lhes dará oportunamente algumas noções de anatomia aplicada ao Desenho. Art.º 49 – Quando os Discípulos começarem a copiar as estampas historiadas, tanto antigas como modernas, lhes explicará e fará notar as perfeições, ou defeitos da invenção, e composição; a boa e a má postura relativa das figuras, os seus contornos, as suas atitudes, as suas cores, trajos, e mais acidententes com relação aos tempos e lugares; a direcção e efeitos da luz sobre o quadro, os seus ornatos, etc. Art.º 50 – Habilitados os Discípulos em copiar as estampas, os fará passar à cópia dos modelos em relevo, e ainda dos objectos naturais, fazendo-lhes sempre as competentes observações, de maneira que se vão acostumando a copiar a natureza, e até em certo modo a melhorá-la, e aperfeiçoá-la pela escolha das mais belas, e mais elegantes formas. Art.º 62 – Os estudos do Antigo e do Natural, ou do Nu, fazem parte essencial da Escola Académica. Neles se compreendem: 1.º O estudo das Estátuas

O pintor Tomás da Anunciação emergiu como líder desta corrente paisagista e animalista do movimento pictórico romântico, tendo assumido o cargo de professor substituto de pintura de paisagem, entre 1853 a 1857 e proprietário da mesma aula a partir da última data até 1873⁹⁵. No artigo relacionado com a tela “Vaca leiteira” [fig. 43], o autor anónimo reconhece que Tomás da Anunciação “é hoje, entre nós, quem prima na pintura de animais e paisagens” (1861, pág. 341). Mas não é o único pintor romântico a produzir uma obra pictórica com estas temáticas. Os costumes populares e as suas manifestações festivas, festas e feiras populares tratados com rigoroso pormenor e riqueza descritiva, genuínos documentos etnográficos, preencheram quase integralmente a obra de Leonel Marques Pereira (1828-1892). O pintor português Francisco José Resende (1825-1893), professor da Academia, legou-nos um conjunto de obras onde é evidente a influência de Roquemont, o que advém de ter frequentado o seu atelier. Criou uma vasta galeria de quadros de costumes e figuras populares, do campo e da beira-mar, da região norte do país.

No *Archivo Pittoresco* a reprodução de telas com esta temática é reduzida, mas são prolixas as imagens de costumes populares, urbanos e rurais, nas composições originais de Nogueira da Silva e Tomás da Anunciação. E a atenção que esta temática merecia para os seus redatores e colaboradores artísticos é reiteradamente expressa nessas páginas: “Nos quadros de género é que verdadeiramente se revela a fisionomia nacional (...). A civilização ainda não penetrou suficientemente no nosso país, para que tenha conseguido uniformizar os nossos costumes. Os pescadores de Aveiro são uma cousa mui diferente dos ceifeiros do Alentejo, dos ratinhos da Beira, e a arte da pintura e da gravura tem um vasto campo a explorar dedicando-se ao estudo dos nossos costumes nacionais” (1858, pág. 205 - artigo que acompanha a gravura “O trovador camponês” de Anunciação e Pedroso).

e Baixos-relevos clássicos. 2.º O estudo dos gestos tirados sobre os melhores originais. 3.º O estudo dos panejamentos, ou roupagens. 4.º Estudo dos Modelos-vivos” (*Diário do Governo* de 29/10/1836).

⁹⁵ Maria Helena Lisboa, 2007.

A título de exemplo podemos observar um conjunto de desenhos de tipos populares urbanos representados de forma satírica ou caricatural: “Vestir a capricho” (1858, pág. 160, Nogueira da Silva / Coelho); “O que é um petisco social”, (1858, pág. 189, Nogueira da Silva / Baracho); “A saia entufada no omnibus” (1859, pág. 228, Nogueira da Silva / Coelho Júnior); “O barbeiro-sangrador” (1859, pág. 373, [Nogueira da Silva]); “O trapeiro de Lisboa” (1860, pág. 13, Nogueira da Silva [copiado do natural]); “Tipo provinciano do analfabeto” (1860, pág. 137, Nogueira da Silva / Pedroso); “O agiota” (1860, pág. 209, Nogueira da Silva / Pedroso); “O caldeireiro” (1860, pág. 245, Nogueira da Silva / Pedroso); “O chanfaneiro” (1860, pág. 273, Nogueira da Silva / Baracho); “Morangueiras no mercado do Porto” (1861, pág. 265, Nogueira da Silva / Alberto); “Admiradores das iluminações de Lisboa: tipos ribatejanos; família de um pequeno lavrador da Beira; operárias das fábricas de Lisboa; lisboetas no requinte da moda”; (as últimas quatro são do ano de 1862, pág. 272, Nogueira da Silva / Alberto).

Outro tipo de composições apela ao sentimentalismo, representam uma cena de costumes ao mesmo tempo que são uma denúncia, de cariz realista, da condição social: “O cego pedinte” (1857, pág. 129, Nogueira da Silva / Baracho), “O galego da esquina” (1858, pág. 238, [Nogueira da Silva]); “A pedinte” (1859, pág. 393, Nogueira da Silva / Baracho); “Grupo de crianças pedindo esmola” (1861, pág. 249, Nogueira da Silva / Alberto).

Nogueira da Silva também retratou tipos rurais, valorizando o pitoresco dos costumes populares e prestando particular atenção às indumentárias tradicionais: “Costumes populares do Minho” (1862, pág. 13, Nogueira da Silva / Alberto); e “Pastora do Barroso” (1863, pág. 85, Nogueira da Silva / Alberto).

Algumas das estampas que ilustram textos ficcionais representam tradições rurais: “António com os olhos pregados no chão, encostado ao varapau, e verrumando a terra com ele, parecia entregue a um pensamento penoso ...” (1857, pág. 205, Nogueira da Silva / Coelho).

Neste âmbito também devemos assinalar os desenhos originais de Anúnciação gravados por Pedroso, na linha do paisagismo rural e animalista: “O trovador camponês”, (1858, pág. 205); “O burro e o homem em repouso” (1858, pág. 237); “Uma cena campestre” (1859, pág. 277);

“O penedo de ovos ou penha longa” (1860, pág. 49). Outro tema que resulta da colaboração destes dois artistas é a representação de tipos populares, urbanos e rurais, num registo naturalista: “A varina” (1859, pág. 297); “Pescadores de Ílhavo” (1860, pág. 25); “As saloias vendendo na praça da Figueira” (1860, pág. 153).

A análise da quantidade e das temáticas do património pictural português divulgado nas estampas do *Archivo Pittoresco* surpreende pela escassez e pela ausência de um género tão ao gosto romântico como a pintura de história. No entanto, foram publicadas gravuras com temática histórica, encontrando um número muito significativo de retratos de varões ilustres⁹⁶ e, raramente, a reconstituição imagética de acontecimentos da história de Portugal ou história europeia⁹⁷.

A ilustração “Tomada de Lisboa - Martim Moniz atravessando a porta do castelo”, (1867, pág. 209, Nogueira da Silva / Alberto), ilustra um longo artigo de Pinheiro Chagas acerca da Reconquista e termina com uma reflexão do autor sobre a temática da história nas artes plásticas nacionais: “Antes de terminar, chamarei contudo, a atenção do leitor para a bela gravura que este artigo acompanha, e cujo desenho original é do sr. Nogueira da Silva. O quadro histórico tem sido desprezado em Portugal, e, contudo, parece que temos talentos capazes de arcarem com as dificuldades que o género oferece. Demonstra-o mais uma vez esta tentativa do sr. Nogueira da Silva, cujo lápis prestigioso e fecundo nos está sempre preparando surpresas. Se este Portugal não fosse uma terra tão ingrata para as artes, e se o sr. Nogueira da Silva não tivesse de pedir ao trabalho incessante e quotidiano os seus meios de subsistência, este desenho nos demonstra quanto podíamos esperar do seu incontestável talento, que mesmo na improvisação, a que é, para assim dizermos condenado, se revela com tanto vigor”.

Em síntese, a pintura gótica em Portugal mereceu uma única gravura e o período proto-barroco e barroco duas ilustrações. As restantes cinco

⁹⁶ Podemos enquadrar 108 gravuras na tipologia de retratos o que corresponde a 7% da totalidade das gravuras publicadas no *Archivo Pittoresco*.

⁹⁷ “Insurreição de Sokol (Sérvia)” (H. P. Hansen), (1868, pág. 217).

estampas que reproduzem pinturas (duas delas são esboços de futuras telas), enquadram-se na contemporaneidade e três destes divulgam a obra de pintores vivos.

2.3 *Objetos preciosos de ouro e prata*

Os objetos de ourivesaria são o tema principal de 17 gravuras no *Archivo Pittoresco*. Uma das ilustrações não está relacionada com a arte portuguesa, “Jóias da coroa de Inglaterra” (1865, pág. 181 - anónima – em princípio trata-se de um cliché importado) e outra é um testemunho da Idade do Bronze: “Bracelete de bronze” (1868, pág. 168 - anónima), vestígio arqueológico encontrado na freguesia do Cercal e recolhido para a sala de arqueologia do museu de Évora. As restantes quinze imagens pertencem a peças de ourivesaria portuguesa que dividimos em ourivesaria sacra dos séculos XV a XVI e, no caso da ourivesaria civil, objetos contemporâneos.

Elencando as imagens pela ordem cronológica pela qual foram publicadas no *Archivo Pittoresco*: “A Custódia dos Jerónimos” (1859, pág. 241 - Nogueira da Silva / Coelho, [fig. 49]); “Cálice da Real Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira em Guimarães” (1861, pág. 5 - Nogueira da Silva / Pedroso, [fig. 50]); “Custódia rica da Colegiada de Guimarães” (1861, pág. 41 - Nogueira da Silva / Pedroso, [fig. 51]); “Cálice de Torcato” (1861, pág. 216 - Nogueira da Silva / S., [fig. 52]); “Cofre que se depositou no alicerce do monumento de Camões” (1862, pág. 136 - Nogueira da Silva / Coelho – Pedroso, [fig. 53]); “Pena de ouro com que S. M. assinou o auto da colocação da pedra do monumento” (1862, pág. 136 - Nogueira da Silva / Coelho – Pedroso, [fig. 54]); “Redoma onde se conservam as barbas de D. João de Castro” (1863, pág. 320 – anónima [fig. 55]); “Osculatório ou porta-paz que se guarda na casa da moeda” (1864, pág. 97 - Nogueira da Silva / Alberto, [fig. 56]); “Osculatório ou porta-paz do século XVI que se guarda na Casa da Moeda” (1864, pág. 169 - Nogueira da Silva / Alberto, [fig. 57]); “Modelo em prata do monumento de D. Pedro V no Porto” (1864, pág. 269 - Barbosa Lima / Pedroso,

[fig. 58]); “Báculo dos arcebispos de Évora” (1868, pág. 53 - Alberto / Leipold, [fig. 59]); “Custódia de prata doirada pertencente à Sé de Évora” (1868, pág. 161 – anónima, [fig. 60]); “Maça de prata -Misericórdia de Lisboa” (1868, pág. 325 - Leipold / Alberto, [fig. 61]); “Patena da Sé de Évora” (1868, pág. 340 - Leipold / Alberto, [fig. 62]); “Cálice da Sé de Évora” (1868, pág. 341 - Leipold / Alberto, [fig. 63]).

Na sua maioria são peças de arte sacra (onze) a que se associam quatro peças profanas. No âmbito das alfaiais para o culto religioso temos representadas três custódias, três cálices, dois porta-pazes, um báculo, uma patena e uma maça de prata. Nas peças civis encontramos um “relicário” de uma memória histórica quinhentista, um cofre, uma pena e um modelo de uma estátua, os últimos três oitocentistas.

Iniciamos o estudo pelas peças de arte sacra, obedecendo a uma divisão tipológica e diacrónica. A mais célebre peça da ourivesaria nacional, a custódia do Mosteiro de Santa Maria de Belém [fig. 49], inaugura a representação deste tipo de peças. É apresentada como “precioso monumento das passadas glórias” que esteve exposto, na casa do risco do arsenal da marinha, em 1858, no certame organizado pela sociedade filantrópica. Datada do reinado de D. Manuel I (1506) o articulista reflete sobre a filiação estilística deste artefacto: “é feita a custódia de Belém no estilo chamado impropriamente gótico, e com maior razão manuelino” (1859, pág. 242). É detetada, prematuramente, a feição arquitetónica da peça inspirada no portal sul do Mosteiro⁹⁸: “representa uma das colunas da porta que abre para o meio-dia, na igreja de Nossa Senhora de Belém”⁹⁹. A descrição da peça é baseada

⁹⁸ “A profunda relação entre as alfaiais de culto e os edifícios que as protegiam tem sido notada desde, pelo menos, o século XVIII. No reinado de D. João V, frei Jacinto de S. Miguel, monge Jerónimo, associava a desaparecida cruz em prata oferecida por D. Manuel ao Convento de Belém com a porta travessa do edifício: ‘é coisa bem singular e relevante, em que se vê lavrado em prata quasi o pórtico todo da porta travessa deste templo (...)’ (Nuno Vassallo e Silva, “A ourivesaria como ‘micro-arquitectura’”, in Paulo Pereira (dir.), *História de Arte Portuguesa*, vol. II, pág. 90).

⁹⁹ João Couto e António Manuel Gonçalves escrevem um século mais tarde: “A lavrança da peça magnificente (...) realiza-se pela comum inspiração que depois fez erguer a surpreendente porta lateral dos Jerónimos. Comparando os dois monumentos, não pode negar-se uma feição arquitetónica semelhante, reproduzindo o portal-sul do Mosteiro a estrutura da cúpula e dos pilares (contíguos

nos aspetos formais e iconográficos estabelecendo o cotejo com as obras arquitetónicas manuelinas e salientando o exotismo da decoração: “compõe-se de uma cúpula, sustida em arcos e colunas de gracioso lavor. Em torno do Santuário, vê-se prostrados os doze apóstolos, de um desenho assaz correto, ornando o todo folhagens em que pousam aves e insetos, sendo tudo esmaltado ao antigo: desgarros de uma arquitetura que, liberta e fantástica, não só abrangia e copiava todos os seres naturais, senão que dava formas, donnaires e gentilezas aos produtos de imaginação” (1859, pág. 242)¹⁰⁰. Também é transcrita corretamente a inscrição de esmalte branco do friso da base que certifica a datação, assim como é visível em parte na gravura de página inteira, optando por atualizar a grafia: “Em volta da base lê-se em letras de esmalte: *O muito. alto: príncipe. e poderoso. Senhor Rei D. manael. I. a mandou fazer. do ouro. das parias de quilva. aquabou e. CCCCVI*”.

A observação deste “monumento mostra, a todos os respeitos, o grau de aperfeiçoamento em que naqueles tempos de gloriosa recordação, se achavam as belas-artes entre nós”. O merecimento histórico desta peça serve de pretexto para recordar a epopeia dos descobrimentos com o relato sumário da viagem de Vasco da Gama à Índia e a citação de estrofes da epopeia camoneana. O autor anónimo, possivelmente Vilhena Barbosa, explica a origem da peça sustentado em análise documental que cita em nota de rodapé (o testamento de D. Manuel I de Abril de 1517 – “torre do tombo, na casa da coroa, gaveta 16”) e termina com o elogio à ação de D. Fernando II como protetor das artes: “Esta joia de inestimável preço passou, pela supressão dos conventos, para a casa da moeda, e se guarda atualmente no tesouro da casa real. Para esta se tornou, como em refúgio,

ao ostentório) da peça de ourivesaria. Idêntica disposição se observa nos botaréus, circundados de baldaquinos que abrigam esculturas e nas formas poligónicas e encordoadas” (*A Ourivesaria em Portugal*, 1960, pág. 103; António Manuel Gonçalves, *A Custódia de Belém*, Lisboa, 1958).

¹⁰⁰ Na análise da decoração da peça continuam a ser salientados, em bibliografia da segunda metade do século XX, os mesmos elementos como “flores, frutos, aves e outras aplicações naturalistas, esculpidas em alto-relevo e esmaltadas, que traduzem a mundividência das terras novas que os portugueses desvendaram – motivos terrestres ou marítimos, animalistas e vegetalistas, espalhados prodigamente” (João Couto e António Manuel Gonçalves, *A ourivesaria em Portugal*, págs. 104-105).

ao cabo de quatro séculos; daí veio realçar e presidir à exposição filantrópica, pela bondosa concessão de um príncipe que sabe prezar as artes, e que é digno de ser estimado pelos homens” (1859, pág. 242).

A gravura mostra o hostiário circular que viria a ser substituído, em restauro de julho de 1929, por decisão de José de Figueiredo, e com a orientação técnica de João Couto, por um cilindro de cristal, diminuindo a altura da peça e suprimindo as pilastras laterais. Esta intervenção foi justificada com a pretensão de atribuir um novo equilíbrio à custódia e integrá-la nas “verdadeiras proporções do estilo em que foi realizada”¹⁰¹. No confronto da gravura de 1858 com a fotografia após o restauro as diferenças são significativas, tendo sido suprimidas duas colunas de ordem compósita que sustentavam o referido hostiário circular e que apresentavam uma decoração que remete para influências renascentistas. Assim, a verdadeira razão do restauro estava relacionada com o expurgar de elementos estranhos a uma estética gótico-manuelina, pretendendo restituir uma identidade nacional que era perturbada por esses elementos. Estamos perante as mesmas opções metodológicas, de inspiração herculaniana, verificadas nos restauros arquitetónicos: restituir o objeto artístico à sua primitiva pureza que, neste caso, é aplicada à “microarquitectura” da ourivesaria. Segundo João Couto estas peças apresentavam fragilidades que não permitiam um emprego cómodo no culto religioso, o que explica as modificações introduzidas posteriormente ao seu fabrico com vista a dar-lhes solidez, “foi o que sucedeu por exemplo com a custódia de Belém, só há poucos anos restituída à sua primitiva pureza, com a de Évora, a da paróquia da Sardoura, a da Igreja do Pessegueiro, etc.”¹⁰².

O tesouro da real colegiada de Nossa Senhora da Oliveira em Guimarães é tema para um conjunto de artigos de Vilhena Barbosa. O teor nacionalista é uma constante: “poucos países possuíam, como este nosso, tantas riquezas acumuladas nos tesouros dos seus templos” (1861, pág.

¹⁰¹ Existe um relatório ilustrado com fotografias do trabalho efetuado (Cf. João Couto e António Manuel Gonçalves, *A Ourivesaria em Portugal*, pág. 130 e João Couto, *Ourivesaria Portuguesa, Exposição Portuguesa em Sevilha*, 1929, págs. 20-21).

¹⁰² “A Arte da Ourivesaria em Portugal” in João Barreira (dir.), *Arte Portuguesa - As Artes Decorativas*, pág. 37.

4). Este facto é justificado com as doações à igreja e com a vinda das colónias de metais preciosos em tão grande quantidade que nem mesmo as “invasões estrangeiras que nos tem despojado de infinitas preciosidades; nem os terramotos, que por tantas vezes nos tem aniquilado e confundido no pó das ruínas, cidades, monumentos, cabedais e primores de arte; nem finalmente, o desbarato que lhe sobreveio na extinção das ordens religiosas” destruíram este património (1861, pág. 4). O tesouro da colegiada apesar de espoliado na invasão francesa de 1809 é considerado por Vilhena Barbosa como o mais rico e curioso em objetos arqueológicos, históricos e artísticos do reino.

Depois de observar várias custódias que pertencem ao tesouro da real colegiada de Guimarães, Vilhena Barbosa considera esta peça quinhentista, “Custódia rica da Colegiada de Guimarães” [fig. 51], como a “mais valiosa e de maior primor artístico” (1861, pág. 41). Uma peça de prata doirada oferecida pelo cónego Gonçalo Annes à colegiada em 1534 “pesa 25 marcos e duas oitavas, e tem de altura noventa e cinco centímetros, ou quatro palmos e duas polegadas¹⁰³; e quase a mesma medida de circunferência na base, incluindo as figuras em que descansa (...). Eleva-se a base em três degraus, a modo de trono. No último estão esculpidas, em meio relevo, as imagens de Nossa Senhora com o Menino Jesus nos braços, Santa Isabel, seu filho S. João Baptista, e S. Pedro. Desta base, ou peanha, ergue-se o tronco, lavrado em mui variados feitios, tendo a meia altura seis nichos com estátuas de santos, debaixo de baldaquinos delicadamente arrendados. Este tronco sustenta um como prato oblongo, do centro do qual se levanta a píxide entre dois pilares compostos de delgadas colunas, e rematando em nichos com pequenas estátuas, e floreados baldaquinos. Junto da píxide, e na borda do prato, estão dois anjos em adoração, tocando instrumentos de vento. O prato é guarnecido de uma brincada renda, e adornado de seis campainhas,

¹⁰³ As dimensões que surgem no catálogo do Museu Alberto Sampaio são de 788 mm. de altura. A diferença está na alteração do remate da peça de onde não consta a imagem de Cristo crucificado que deveria prolongar a altura. Na fotografia da peça publicada por Joaquim de Vasconcelos ainda é rematada com o crucifixo que este autor refere ser moderno e assinala que a peça tem a altura de 0,85 cm (*Arte Religiosa em Portugal*).

que pendem da base de cada uma das estátuas de anjos e dos dois pilares. Serafins, silvados e rendas, fazem três cercaduras em volta da píxide sobre a qual se eleva um formoso pavilhão dividido em quatro nichos de baldaquinos rendilhados, onde avultam as estátuas dos quatro evangelistas. Um elegante coruchéu, todo lavrado de arabescos, flores e querubins, e coroado pela imagem de Cristo crucificado, serve de remate a esta obra primorosa” (1861, págs. 41-42).

Concluída a extensa descrição formal e iconográfica, Vilhena Barbosa data a peça: “Por baixo do prato que sustenta a píxide, lê-se a seguinte inscrição: esta custódia foi acabada na era de 1534” e lamenta não poder atribuir a autoria desta obra, (“pena é que não diga o nome do autor ou autores e o da terra onde foi executada”), apesar de não duvidar terem sido “mãos de portugueses que delinearam tão esbelta e engenhosa traça, e que deram vida e graça ao duro metal, esculpindo com tamanha perfeição e excelência de arte tão graciosas figuras, tão formosos feitios, tão esquisitos e variados labores”. Para a atribuição da autoria portuguesa vem aduzir o facto de em Guimarães existir uma longa tradição na arte da ourivesaria “ (...) nos séculos passados, e na época presente (...) conta essa cidade [Guimarães] muitas oficinas de ourives de ouro e prata” (1861, pág. 42).

Vilhena Barbosa revela um pormenor interessante para compreendermos a relação que se estabelece entre a peça real e a imagem publicada. Ao analisar a base da custódia, que se apoia em dois grifos e duas esfinges e nos intervalos quatro garras de águia, empolgando quatro bolas, o autor denuncia criticamente a menor “perfeição, nesta parte do desenho original, feito à vista da custódia” pois “ficaram as ditas figuras, na gravura junta, sem representar com exatidão aqueles monstros” (1861, pág. 41)¹⁰⁴. Na realidade, a observação da gravura mostra três cavalos alados e não são detetáveis as garras da águia. Assim, o autor do artigo corrige a informação visual, apesar de referir que o desenho do objeto

¹⁰⁴ Esta base assente em grifos é uma inovação renascentista, mas já se encontram na base da copa de D. João de Ornelas do mosteiro de Alcobaça (1412) as garras idênticas às que na custódia da colegiada de Guimarães envolvem as esferas que entremeiam com os grifos (cf. João Couto e António M. Gonçalves, *A ourivesaria em Portugal*, pág. 109).

foi feito à vista, não reproduz com fidelidade este detalhe do artefacto. Tratando-se de uma publicação com intuito de divulgação generalista, Vilhena Barbosa não renuncia ao rigor histórico do pormenor.

No final do artigo Vilhena Barbosa envia uma mensagem para o presente, no seu habitual registo nacionalista, sobre as capacidades artísticas dos artesãos portugueses: “sirva ao menos a estampa que publicamos, e esta sucinta notícia, para mostrar o que fomos, e o que podemos tornar a ser, aos que não creem nos progressos que outrora fizemos nas artes, e que desdenham dos nossos esforços artísticos na atualidade. A estes diremos que Portugal, quando tomou o passo a todas as nações no caminho da civilização, devassando mares ignotos, descobrindo novas regiões, levando a todos os extremos do globo a luz do evangelho, e as quinas de Afonso Henriques, brilhou simultaneamente nas armas, nas letras, e nas artes” (1861, pág. 42).

Do tesouro da Sé de Évora vão ser selecionadas um conjunto de alfaias religiosas para serem estudadas e divulgadas em imagens aos leitores do *Archivo Pittoresco*. No ano de 1868 são publicadas em gravura quatro peças de ourivesaria deste tesouro¹⁰⁵. O autor desses artigos, Vilhena Barbosa, lamenta a destruição desse património alvo de saque pelo exército francês: “A sé de Évora era uma das igrejas mais ricas de Portugal em vasos sagrados e outros objetos de prata doirada e branca. Desgraçadamente, durante a ocupação dos franceses, nos princípios deste século, foi despojada de quase todas essas riquezas. Por ordem do governo intruso, foram levadas da catedral eborense mais de setenta arrobas de prata, cujo inventário se conserva na biblioteca pública da mesma cidade” (1868, pág. 340).

A Custódia de prata doirada pertencente à Sé de Évora [fig. 60] é descrita nas suas feições artísticas para determinar a época a que pertence, voltando a referir a equivalência estética com as obras de arquitetura nomeadamente com o mosteiro da Batalha. “Os ornatos da parte superior

¹⁰⁵ As já referidas “Báculo dos arcebispos de Évora” (pág. 53); “Custódia de prata doirada pertencente à Sé de Évora” (pág. 161); “Patena da Sé de Évora” (pág. 340) e “Cálice da Sé de Évora” (pág. 341).

pertencem ao estilo gótico, e tanto se assemelham aos da igreja da Batalha, que bem poderiam passar, considerados separadamente do resto, por obra contemporânea daquele famoso monumento. Porém a parte inferior revela manifestamente um trabalho de época mais moderna. Tanto no feitio como na ornamentação desta parte, desde a base da custódia até ao caixilho quadrangular, no centro do qual se coloca a hóstia, apresentam um tipo de estilo que, sucedendo ao gótico puro, foi o ponto de transição para o renascimento. Há nesta parte um adorno que caracteriza mais particularmente a custódia, denunciando os fins do século XV ou os princípios do XVI como a época precisa em que foi fabricada. Esse adorno consiste nas seis campainhas, que pendem e circundam o vaso que sustenta o referido caixilho com a sua cúpula” (1868, pág. 162)¹⁰⁶. Partindo deste elemento Vilhena historia o uso de campainhas nos paramentos sacerdotais, tintinábulo, entre os costumes religiosos judaicos e a passagem dessa tradição para a Igreja Católica referindo, para sustentar a sua explicação, objetos arqueológicos do século IX, do tesouro da sé de Aix-la-Chapelle, à capa oferecida pelo rei de Inglaterra ao Abade de Cluny no século XI e à existência de paramentos na Catedral de Cantebury do século XII, para afirmar que na segunda metade do século XV foi ressuscitado o uso de tintinábulo aplicado aos vasos sagrados. Aduzindo grande cópia de elementos apresenta a suposição de esta “moda” ter sido importada da Flandres para a Península Ibérica durante o reinado de D. João II e se estendeu o seu uso até 1530, argumentando com o exemplo do cálice da colegiada de Guimarães que datado de 1534 já não tem campainhas.

Recorrendo ao método comparativo com outras alfaias do culto religioso vai concluir que a ourivesaria religiosa fabricada em Portugal durante a primeira metade do século XV apresenta o “mesmo estilo gótico puro que se observa no templo da Batalha. Por conseguinte, distinguem-se por uma perfeita harmonia entre todas as suas partes”

¹⁰⁶ Vilhena Barbosa deteta facilmente esta discrepância estilística. O pé no estilo seiscentista é um acrescento posterior (cf. João Couto e António M. Gonçalves, *A ourivesaria em Portugal*, págs. 109-110).

(1868, pág. 162). Esta harmonia estilística não existe nesta custódia. Devido ao elemento dos tintinábulo propõe a datação de 1480-1490. Atualmente considera-se uma peça quinhentista, provavelmente encomenda do bispo D. Afonso de Portugal (1485-1522)¹⁰⁷.

O cálice do tesouro da colegiada de Guimarães é pretexto para nova ilustração e artigo, não assinado, mas atribuível a Vilhena Barbosa, pelo estilo de redação e pelo facto de assinar artigos anteriores relacionados com a divulgação de peças de ourivesaria pertencentes a este núcleo patrimonial. O “Cálice de Torcato” [fig. 52] é selecionado por ser “uma das mais estimáveis peças” que se guardam nesse tesouro, valorizando o seu “interesse histórico e merecimento artístico” (1861, pág. 216). O autor refere a tradição que afirma ter pertencido este cálice a S. Torcato, arcebispo de Braga na época da invasão islâmica da Península Ibérica. Martirizado pelos infiéis em 719, o “corpo incorrupto de S. Torcato” ocasionou disputas entre Braga e Guimarães que pretendiam estar na sua posse. Esse corpo foi trasladado para a capela-mor de um novo templo, ainda não concluído, no momento em que redigia o texto. Centrando-se na análise do cálice, considera-o “uma peça curiosíssima”, remetendo o leitor para a observação da gravura, salienta o grande diâmetro da base. “Não prima em esculturas, pois que de relevos apenas tem algumas ligeiras e pouco ressaltadas molduragens. Sobressai porém em obra de esmalte, e a este género de trabalho pertence quase tudo o que na gravura mostra labores. A base é recortada em oito grandes divisões pontiagudas, separadas por uns pequenos ornatos de volta redonda. Nas oito grandes divisões estão a imagem de Nossa Senhora, e as de alguns apóstolos, todas de esmalte, e cada uma ocupando um daqueles oito repartimentos” (1861, pág. 216).

Vilhena Barbosa complementa a análise da peça com a referência a fontes escritas especializadas e a testemunhos orais. Cita Gaspar Estaço e o Padre Carvalho, que afirmam ser este cálice de prata doirada e contrapõe o testemunho de um dos cónegos da Colegiada de Guimarães,

¹⁰⁷ Cf. João Couto e António M. Gonçalves, *A ourivesaria em Portugal*, págs. 109-110.

“pessoa instruída e conhecedora dos referidos autores, que asseverou ser o cálice de ouro” (1861, pág. 216).

Corrige novamente a informação visual transmitida pela gravura no pormenor da decoração da base: “não faça dúvida a gravura por mostrar em vez de imagens outros ornatos. Neste ponto não está fiel o desenho original tirado a lápis à vista do cálice” (1861, pág. 216).

Num outro artigo Vilhena Barbosa centra a sua atenção no cálice da real colegiada de Nossa Senhora da Oliveira em Guimarães [fig. 50], datado do reinado de D. Manuel I, “esta época afortunada da nossa história não se contentou de deixar comemorada a sua glória e grandeza nos descobrimentos e conquistas que assombraram o mundo; ainda nos legou, em variados padrões, documentos autênticos do lustre que adquiriu na cultura das letras e das artes” (1861, pág. 5). A análise da peça é detalhada, indicando o tipo de metal, as dimensões e a iconografia. “É o cálice de prata doirada, e tem de peso oito marcos menos uma onça. No pé vêem-se esculpidas em alto-relevo as figuras de oito apóstolos. No meio estão seis estátuas, a de Nossa Senhora e de cinco apóstolos, metidas em nichos, inteiramente vazados, aos quais fazem coroa uns arrendados baldaquinos, guarnecidos de delicadíssimos labores. Na parte superior tem um coro de anjos em adoração, cinzelado com singular esmero” (1861, pág. 5).

Retomando o tesouro da Sé de Évora, Vilhena Barbosa salienta a qualidade artística do cálice da Sé de Évora [fig. 63], “formosa peça (...) na invenção e na delicadeza do labor” e comparativamente às restantes peças analisadas no mesmo tesouro, esta é “a que mais se avanta em perfeição artística” (1868, pág. 341). Apesar dos seus ornamentos serem estilo renascença e no final do artigo considerar esta estética inferior em gosto ao estilo gótico.

A descrição é minuciosa, não esquecendo a referência aos materiais, às formas e à iconografia: “é o cálice de prata doirada. A metade superior do vaso é inteiramente lisa, e a metade inferior lavrada em relevos e excelente composição. Começam estes em um cordão, ao qual se segue uma cercadura, tendo, a espaços iguais, seis querubins, que servem como coroa a seis medalhas ovais, em que estão representados outros tantos passos da vida de Jesus Cristo. Entre as medalhas avultam figuras de

anhos, mostrando segurá-las ou ampará-las, tendo vestida compridas roupas. A maçã [terminologia sinónima do elemento designado por “nó”] do cálice é sextavada, fazendo divisão a cada face uns ornatos, que ressaltam da mesma maçã, e saem mais para fora na parte inferior que na superior. Naquelas seis faces figurou o artista outros seis passos da vida de Jesus Cristo (...). Na base do cálice, entre variados labores, vêem-se imagens de seis apóstolos. Tudo o mais que medeia entre o vaso e a maçã, e entre esta e a base, está coberto de muita diversidade de relevos de gracioso desenho e de escultura delicadíssima. São igualmente muito bonitos os esmaltes, e produzem lindo efeito pela variedade e boa combinação das cores” (1868, pág. 340).

A preocupação científica implica a revelação da inscrição latina na base do cálice, a respetiva tradução em vulgar e a identificação do brasão de armas do cónego: “*Doct. paulus Alphonsus Reg. Consiliarius in eccéia Eboren. Archid. et Canonicus donavit. Anno Dñi 1587.* Em vulgar: O doutor Paulo Afonso, do conselho del-rei, arcediago e cónego da sé de Évora, fez doação deste cálice, no ano do Senhor de 1587. No centro desta data acha-se o brasão de armas do cónego, ficando de um lado os números 15 e do outro 87” (1868, pág. 340).

Na atribuição da autoria Vilhena Barbosa volta a revelar o seu intuito nacionalista, justificando a autoria autóctone devido à qualidade dos ourives portugueses quinhentistas e à não existência de documentação que comprove a presença de ourives estrangeiros em Portugal até ao século XVIII: “não sabemos o nome do ourives que fez este belo cálice, nem o da terra que lhe serviu de berço. Há, porém, todo o fundamento para acreditar que era português. Havendo no país, em todo o decurso daquele século, artistas tão distintos na escultura em metal e nos trabalhos de esmalte (...) não se deve supor que o cónego Paulo Afonso mandasse fazer o cálice a país estrangeiro. (...) Não temos achado notícia de ourives algum estrangeiro domiciliado em o nosso país, ou que a ele viesse de passagem e nele exercesse o seu ofício em eras anteriores ao século XVIII” (1868, pág. 340).

O exame desta alfaia religiosa é complementado pela consulta de documentação escrita, citando a *Relação sumária da vida do ilustríssimo*

e reverendíssimo senhor D. Theotónio de Bragança, arcebispo de Évora, onde se refere que este cálice “custara 2.200 cruzados (880\$000 réis), quantia avultada em relação ao tempo”.

Na análise da evolução dos estilos artísticos em Portugal Vilhena Barbosa verifica uma desconformidade entre a arquitetura e a ourivesaria na passagem do estilo gótico para o renascimento. “A transição da arquitetura gótica para a da renascença operou-se, ou antes completou-se, como por vezes temos dito, nos princípios do reinado del-rei D. João III. Desde então foi proscrito o estilo gótico, e não só deixou de ser empregado em as novas edificações que se empreenderam, mas até foi abandonado, com grave sacrifício da arte e escândalo do bom gosto, nos próprios monumentos em construção segundo o dito estilo (...). Mas não aconteceu o mesmo com respeito à ourivesaria. Apesar do desprezo a que os architectos votaram o velho estilo, e da aceitação, e até entusiasmo, com que o novo foi recebido e geralmente seguido, continuaram os ourives ainda por longos anos a empregar o estilo gótico na fabricação dos vasos sagrados. Conhecemos alguns feitos assim no último quartel do século XVI e no princípio do século XVII. Porém o cálice da Sé de Évora foi fabricado conforme o estilo da renascença” (1868, pág. 340).

A única patena reproduzida em imagem é a da Sé de Évora [fig. 62] que pertence ao cálice deste tesouro eborense também analisado por Vilhena Barbosa. Inicia o seu exame pela descrição da iconografia: “no centro da patena avulta, deitado sobre a mesa, o cordeiro, emblema do Salvador, e por cima dele, e aos lados da haste da cruz, símbolo da fé, a primeira e última letras do alfabeto grego, *alpha* e *omega*, alusivas à vítima imaculada, princípio e fim de todas as coisas” (1868, pág. 340).

O porta-paz do Convento do Espinheiro [fig. 57] é apresentado visualmente, catalogado e identificada a sua suposta proveniência: “é de prata¹⁰⁸; pesa 17 marcos, 2 onç. 2 oit., 36 gr., isto é, perto de 4 kilog.,

¹⁰⁸ João Couto e António Manuel Gonçalves escrevem que deveria ter sido dourado, antes de lhe tirarem a patina, o que sucedeu em Londres, no ano de 1881, quando, na Exposição de Arte Ornamental Hispano-Lusa do South Kensington” (*A ourivesaria em Portugal*, pág. 111). Informação retirada de Joaquim de Vasconcelos: “Esta joia nacional foi reproduzida, por meio de galvanoplastia, em Londres, em 1881, pelo Museu de South-Kensington. E veio de lá, *lavada*,

e tem 56 centímetros”¹⁰⁹. O inventário da casa da moeda regista a entrada desta peça em 1836, vindo de um convento do Alentejo. “Nenhuma outra indicação achámos, que nos encaminhasse para descobrir a sua procedência (...) parece-nos que este de que nos ocupamos pertenceria ao convento de Nossa Senhora da Graça, de Vila Viçosa”. O autor defende esta proveniência a partir da análise iconográfica: “talvez esta riquíssima peça pertencesse ao convento da Senhora da Graça, dos eremitas de Santo Agostinho de Vila Viçosa, por nela se ver a figura daquele famoso e eloquentíssimo escritor eclesiástico, e porque o convento mencionado foi muito favorecido pelos duques de Bragança, que o enriqueceram com preciosas alaias. Isto é apenas uma suposição” (1864, págs. 169-170)¹¹⁰. No entanto, Ribeiro Guimarães (1818-1877), que assina este texto, aproxima-se, através da leitura da iconografia, da que se pensa ser a verdadeira proveniência desta alfaia religiosa, apresentando a pista correta mas não infere essa conclusão: “Procurámos descobrir qual será a invocação da Virgem representada no porta-paz, porque por aí poderíamos talvez alcançar notícia do seu antigo proprietário. Mas também não foi possível acharmos o fio que nos guiasse no embrenhado *Santuário Mariano*, sendo tantas e tão variadas as maneiras de representar a Virgem, e tão diversas as suas invocações. A devoção dos antigos, engenhosa nas manifestações de culto à Mãe de Deus, imaginou mil lendas, todas mais ou menos graciosas, para excitar a piedade dos fiéis. Assim, a Virgem, ora aparece num espinheiro, ora num zambujeiro, ora num sobreiro, ora numa lapa, ora num rosal, ora num rochedo, ora na praia sobre as águas, e daí se deriva frequentemente a sua invocação, acontecendo que é representada sobre a árvore ou arbusto em que primeiro se revelou. No porta-paz, de nos ocupamos, está a Virgem sobre uma árvore, mas não sabemos decifrar qual seja”.

isto é, sem a “patina” secular!” (*A Arte Religiosa em Portugal*, fascículo 13). Ribeiro Guimarães, em 1864, não refere ser de prata dourada.

¹⁰⁹ No catálogo atual são indicadas as seguintes dimensões: 560 mm de altura e 3767 gramas de peso.

¹¹⁰ A mesma proveniência é definida por João Couto e António M. Gonçalves, *A ourivesaria em Portugal*, pág. 111.

Atualmente pertence à coleção do Museu Nacional de Arte Antiga e a sua proveniência está identificada: Convento de Nossa Senhora do Espinheiro (Évora)¹¹¹.

O autor mostra um profundo conhecimento do espólio de objetos de ourivesaria depositados na casa da moeda, mas uma cultura artística inferior à de Vilhena Barbosa. Descreve iconograficamente a alfaia religiosa num registo superficial de identificação das figuras, “representa (...) um como altar, sobre o qual se levanta uma árvore, tendo sobreposto no crescente, em que está assentada, uma imagem da Virgem, com o Divino Menino em pé no colo, e aconchegando-o ao peito. A Virgem tem na mão esquerda um coração, que o Menino igualmente sustenta; e parecem apresentá-lo aos fiéis¹¹². No alto, dois anjos coroam a Virgem e seu Filho. Nos pilares dos lados, em nichos, se veem, do lado direito, S. Pedro com as chaves, e Moisés com as tábuas da lei; e do lado esquerdo, S. Paulo com a espada, e o rei David com a cítara. E em baixo, noutros nichos formados por outros pilares ressaídos, estão da parte direita, S. Marcos com o leão¹¹³; e da parte esquerda, Santo Agostinho, de vestes episcopais, tendo na mão direita um coração, como é costume representar este santo padre¹¹⁴. Por baixo do altar, junto à base dois anjos sustentam uma coroa de espinhos, sobreposta num escudo com as cinco chagas. No remate vê-se a figura do Salvador do mundo¹¹⁵, como

¹¹¹ Prata branca, trabalho português do primeiro terço do século XVI, alt. 560 mm, n.º inv. 93 (cf. Natália Correia Guedes, *Roteiro de Ourivesaria*, pág. 24; João Couto, “Alguns tipos de portapaz nas coleções do Museu das Janelas Verdes”, *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. I, n.º 1 (2.ª ed.), 1946, págs. 15 a 23 e 57; Joaquim Vasconcelos, *A Arte Religiosa em Portugal*, 1914).

¹¹² Outra leitura iconográfica refere que “O menino de pé, sobre o regaço, recebe um fruto das mãos de sua mãe” (João Couto, António Manuel Gonçalves, *A ourivesaria em Portugal*, pág. 111).

¹¹³ Identificação que pode estar trocada com S. Jerónimo (cf. João Couto, António Manuel Gonçalves, *A ourivesaria em Portugal*, pág. 111).

¹¹⁴ A comparação da gravura com a atual fotografia mostra um erro na colocação desta imagem. Na gravura é representada de frente para o observador e na realidade está voltada para o lado direito (cf. Natália Correia Guedes, *Roteiro de Ourivesaria*, fotografia 34). Esta gravura foi publicada na obra de João Couto e António M. Gonçalves, *A ourivesaria em Portugal*, pág. 110 e a fotografia na estampa 67.

¹¹⁵ Esta figura olha para o lado direito enquanto na fotografia atual a cabeça está voltada para o lado esquerdo (cf. Natália Correia Guedes, *Roteiro de Ourivesaria*, fotografia 34).

se usa representá-lo, com o dedo polegar da mão direita apontando para o céu, e sopesando na esquerda o globo com uma cruz” (1864, pág. 170).

O autor apresenta uma desconformidade entre o desenho da peça e o objeto, justificando essa opção: “A parte superior ao altar não é como se apresenta na gravura: tem nas costas uma lâmina lisa de prata até ao remate. O nosso habilíssimo desenhador, para mostrar melhor a delicadeza do lavor, apresentou-a sem a lâmina. Cumpre advertir que a lâmina se pode tirar, sem que se destrua esta preciosa peça, porque todos os mimosos bordados que se admiram na gravura são sustentados pelos pilares laterais”. A lâmina de prata referida faz parte da atual peça, de acordo com a fotografia observável no catálogo do Museu Nacional de Arte Antiga¹¹⁶.

Encontramos preocupação com o estado de conservação desta alfaia religiosa e o conhecimento de técnicas de restauro dos metais. Ribeiro Guimarães informa que a peça se encontra já oxidada pelo tempo, “mas é fácil restituir ao metal a sua primitiva cor (...)”.

Para aferir a datação da alfaia, que situa na primeira metade do século XVI, utiliza um método comparativo com outras obras de ourivesaria conhecidas: “distancia-se algum tanto do estilo da célebre custódia de Belém, e já se aproxima mais do da custódia rica de Guimarães”, que está datada de 1534¹¹⁷. A questão estilística é sopesada, identificando neste porta-paz o estilo manuelino, elaborando uma ideia interessante sobre a gramática da iconografia manuelina, reparando na alternância de temas do Antigo e do Novo Testamentos com símbolos mitológicos e apresenta exemplos de outras peças deste período com as mesmas características: “o artífice que a esculpiu ainda se não inclinava para a restauração clássica. Era sectário do estilo manuelino, pois que conservou as formas esbeltas, e os arrendados graciosos que o caracterizam. As figuras do antigo testamento confundidas com as do novo, são também um característico deste estilo. Os artífices não só mesclavam por

¹¹⁶ Cf. Natália Correia Guedes, *Roteiro de Ourivesaria*, [pág. 64].

¹¹⁷ É interessante que ao utilizar este método vai datar com precisão a peça. Joaquim de Vasconcelos em 1915, apresenta como possível datação o período entre 1500 e 1510 (cf. *Arte Religiosa em Portugal*) e João Couto e António M. Gonçalves, comparando esta peça com a Custódia da Igreja de Nossa Senhora da Pena (1530-1540) voltam a apresentar a datação de 1533-1534.

tal forma os assuntos dos dois Testamentos, mas até com estes alternavam os mitológicos. Isto é bem visível na admirável cruz de altar, que foi dos Jerónimos, na qual se acha um baixo-relevo apresentando Judas depois de receber os trinta dinheiros, e o Senhor com a cruz às costas, ao lado de outro em que figura o rapto de Europa. Esta cruz é também um monumento de arte, doado ao mosteiro de Santa Maria de Belém, conjuntamente com a custódia, por el-rei D. Manuel” (1864, pág. 170). Posteriormente Joaquim de Vasconcelos caracteriza de forma semelhante a ornamentação das peças de ourivesaria manuelina, referindo-se ao cálice de D. Diogo de Sousa, da Sé de Braga (1509), salienta o carácter heterogéneo da peça, “equivale à obra gótica florida do novo estilo (...) ficando as linhas essenciais construtivas sendo góticas, surgem na decoração os florões decorativos e emblemas da renascença, os relevos figurados das tabelas clássicas, os troféus copiados das estampas, em suma, - a mitologia em luta com a teologia, luta mansa, rivalidade pacífica (...) a expressão estilo manuelino está consagrada para determinar uma conceção artística em que aparecem aliados dois estilos: um tradicional com linhas construtivas góticas; outro inovador, que pretende suplantar o primeiro, impondo-lhe uma decoração cheia de inovações, que tem a sua origem nos símbolos da arte da Renascença. Assim as condições construtivas de uma obra e as condições decorativas ou ornamentais dela ora se aliam, ora se repelem. É uma luta de preceitos estéticos que começa no último terço do século XV e se prolonga além do meado do século XVI. Não está circunscrita ao reinado de D. Manuel (1495-1521) e o nome convencional que se deu ao estilo que ela na história da nossa arte representa, indica apenas o auge da sua florescência”¹¹⁸.

Conhecendo a datação das peças que usou como referência vai concluir por uma datação correta deste porta-paz: “A custódia dos Jerónimos é de 1506, e a da colegiada de Guimarães de 1534. O osculatório que temos descrito não será posterior, antes o consideramos anterior, ou da mesma era de 1534, pois que não lhe achámos ainda nenhum dos indícios da restauração greco-romana que se desenvolveu, mais francamente, no

¹¹⁸ *A Arte Religiosa em Portugal*, vol. 1, fasc. 5.º, pág. 53.

meado do século XVI”. Permanecendo fiel a um método comparativo considera esta obra um trabalho português: “cumprer notar que se deve supor obra portuguesa, pois que a arte da escultura em metal, ou de ourivesaria, estava então muito adiantada em Portugal, do que é prova a custódia de Belém. Sempre esta arte floresceu entre nós (...)” (1864, pág. 170)¹¹⁹.

A ideia de fundar um museu para albergar estes objetos, já defendida por Vilhena Barbosa, volta a ser referida por Ribeiro Guimarães: “Decerto será esta uma das peças mais curiosas do museu que se há-de fundar com todos esses objectos arrecadados na casa da moeda (...) teremos de voltar a este assunto e para então reservaremos várias considerações sobre o museu de antiguidades que se pretende organizar, mas que, a nosso ver, tarde será” (1864, pág. 170).

Outro osculatório ou porta-paz que se guarda na casa da moeda foi uma das peças selecionadas nesse espólio para ser reproduzida em gravura. Trata-se de uma peça de prata doirada, datada de 1534 e proveniente de Évora [fig. 56]. Estas informações constam do inventário da casa da moeda, mas não está registado o convento a que pertenceu¹²⁰, nem o fundamento para a datação. No entanto, uma análise das características formais e a filiação estilística da peça confirma ser dessa época: “(...) por esse tempo foi feito, como é evidente pelo seu estilo e forma. As colunas áticas da ordem toscana, com o entablamento jónico, os bustos em medalhões, o caprichoso dos ornatos, e o estilo do baixo-relevo, mostram claramente que pertence ao meado do século XVI” (1864, pág. 98). O articulista não compreende que se tenha utilizado uma ornamentação renascentista com motivos bélicos, “nas pilastras aqueles emblemas

¹¹⁹ Neste ponto divergem as leituras de Joaquim de Vasconcelos e Vergílio Correia. Analisando o tipo da Virgem, o último coloca em relevo a influencia germano-flamenga e Joaquim de Vasconcelos considera que “está assentada à moda peninsular, com as pernas cruzadas é bem nacional, e concorda com os modelos pintados nas tábuas da escola antiga portuguesa” (cf. Vergílio Correia, “Artes Industriais ou aplicadas em Portugal no século XVI – ouro e ferro”, *O Instituto*, vol. 79, Coimbra, 1930, págs. 555-556 e Joaquim de Vasconcelos, *A arte religiosa em Portugal*, fascículo 13).

¹²⁰ O autor informa que “do distrito de Évora se arrecadaram na casa da moeda três osculatórios. Um da casa dos cônegos seculares de S. João Evangelista, outro do mosteiro de Nossa Senhora do Espinheiro, da ordem de São Jerónimo, e o terceiro do convento de Santo Agostinho de Vila Viçosa (...). Decerto este porta-paz veio de algum desses conventos” (1864, pág. 98).

de guerra, como escudos, couraças, aljavas com frechas e os seus arcos”, num objeto que simboliza a paz e a humildade.

São referidas as informações necessárias a uma catalogação do objeto: “é de prata doirada. Tem 29 centímetros de altura até ao cimo da cruz lisa que o remata, e 18 centímetros de largura”. A preocupação de se dirigir a um público alargado está sempre presente e é explicada a funcionalidade do porta-paz: “se dá a beijar em certas missas solenes, e que costuma ser ou uma figura, ou uma lâmina de prata representando algum assunto sagrado” (1864, pág. 98).

A iconografia da peça, uma descida da cruz, não é analisada, apenas aludindo ao facto da figura de Cristo estar energeticamente modulada.

O báculo dos arcebispos de Évora [fig. 59] acompanhado de outras peças do tesouro dessa sé, foram levados à Exposição de Paris de 1867, “onde figuraram com muita distinção na secção de história do trabalho” (1868, pág. 54)¹²¹. A gravura de Alberto e Leipold é de grande qualidade, de tal forma que esta mesma imagem é usada na obra de João Couto e António Manuel Gonçalves¹²². Na análise desta peça, Vilhena Barbosa vai escrever um longo artigo intitulado “Escultura em Metal. Báculo da Sé de Évora” (1868, págs. 51-54).

Inicia com uma reflexão sobre a Reconquista e a fundação do reino de Portugal para justificar a influência da arte muçulmana na cultura artística portuguesa. “Os nossos primeiros reis (...) recorriam aos arquitectos e canteiros muçulmanos, pois que então florescia com grande esplendor a arquitectura e a escultura nas cidades moiriscas da Andaluzia,

¹²¹ Também vai figurar na exposição retrospectiva de arte ornamental portuguesa e espanhola, realizada em Lisboa no ano de 1882, identificada no catálogo com o número 83, descrita nestes termos por Augusto Filipe Simões: “Báculo de prata dourada, altura 0m,54. A parte inferior da haste e a cossa são adornadas com pedras de várias cores. A cossa assenta sobre um corpo hexágono formado por arcarias ogivais. A parte inferior deste corpo tem seis baixos-relevos separados por ornatos e representando figuras de fantasia. Dentro da arcada inferior vêem-se seis estatuetas de santos do Velho e Novo Testamento, sentados. Dentro da arcada superior e encostadas às faces da haste estão outras seis estatuetas de pé. No meio da cossa ergue-se a imagem da Virgem. Século XVI” (*Catálogo Ilustrado da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola celebrada em Lisboa em 1882*, 1882, pág. 10).

¹²² *A Ourivesaria em Portugal*.

foco de civilização de onde se irradiava a luz das artes, com mais ou menos brilho, para todas as terras da península ainda sujeitas ao domínio sarraceno. Os artistas árabes foram, portanto, os mestres, pode-se afoitamente dizer, dos nossos primeiros architectos e escultores em pedra. Disto resultou inocular-se o estilo árabe na architectura nacional, de maneira que adulterou, em maior ou menor escala, os diferentes estilos architectónicos que se introduziram e predominaram em o nosso país até aos fins do primeiro quartel do século XVI”. Desta influência árabe também resulta o atraso que se verificou na arte portuguesa na área da estatuária, devido aos interditos religiosos na representação das figuras, mas verificou-se o contrário na escultura em metal. A necessidade de vasos sagrados e outras alfaias sacras para o exercício do culto incentivaram os artífices na produção destes objetos, que eram encomendados pelas mais elevadas personalidades do reino: “da concorrência, que é um dos mais fortes incentivos das artes, tiravam os ourives novo alento e novos brios para mais arrojados cometimentos”. A partir deste ponto reflete sobre a prodigalidade de objetos de ourivesaria medieval: “grande número de igrejas encerra em seus tesouros vasos sagrados, relicários e outras alfaias de ouro, prata e bronze, belos na forma, e excelentemente cinzelados segundo os estilos gótico e do renascimento”. Refere os tesouros dos mosteiros de Alcobaça e Santa Cruz (com as ofertas da rainha D. Dulce durante o reinado de D. Sancho I), “as sés do reino, principalmente as de Lisboa, Évora, Braga e Coimbra; a capela real dos nossos soberanos, a Colegiada de Nossa Senhora de Oliveira de Guimarães, a misericórdia do Porto” (1868, pág. 52).

É elogiada a ação do Marquês de Sousa Holstein, recolhendo estas peças na academia real das belas-artes criando o embrião de museu nacional arqueológico e artístico: “Guarda-se uma boa cópia de tais objetos [de ourivesaria], que pertenceram aos extintos conventos, na Academia Real das Belas-Artes de Lisboa, para onde conseguiram levá-los a diligência, zelo e amor da arte do sr. Marquês de Sousa Holstein, com o patriótico intento de formar um museu nacional arqueológico e artístico”. Menciona alguns objetos mais significativos como a baixela de prata dourada dos séculos XV e XVI pertencente à casa real ou peças

do tesouro da colegiada de Guimarães (custódias, cálices, cruzes processionais) e a custódia de Belém. Mas a arte da ourivesaria continuou a florescer em Portugal como prova a baixela de prata desenhada “pelo exímio pintor Domingos António Sequeira e oferecida pelo príncipe regente D. João ao duque de Wellington (...) prova irrecusável do estado florescente em que se achava a escultura em metal nesta cidade nos princípios do presente século”. Vilhena Barbosa acrescenta uma nota: “esta copiosa baixela foi fabricada em 1814. Era admirável pela graça do desenho e pela perfeição da mão-de-obra. Esteve exposta ao público antes de ser enviada para Inglaterra. Pouco depois da sua chegada a Londres também foi posta em exposição, obtendo dos entendedores gerais aplausos” (1868, pág. 52).

Principia o exame do báculo definindo os materiais que o constituem, o estilo e as dimensões: “é de prata doirada, de estilo gótico, e do tamanho comum a todos os báculos”. De seguida procede a uma análise formal e iconográfica da peça: “a haste é cavada em meias canas. Guarnecem-na, logo abaixo do nó e entre dois frisos, dois anéis ou círculos de pedras preciosas, os quais ressaltam da haste para fora. O nó é como edifício gótico, composto de duas ordens de baldaquinos. Apoiam-se estes em uma base a modo de capitel, ornada de figuras de mera fantasia em meio relevo, umas com asas nas espáduas, outras na cabeça, e todas em posturas mais ou menos extravagantes, fingindo sustentar o edifício gótico. Sobre esta base ergue-se o primeiro baldaquino, que é vazado e representa uma arcada gótica, tendo a parte superior floreada. Dentro dele, correspondendo aos arcos estão seis estátuas, de relevo inteiro e separadas da haste: são os quatro evangelistas e dois profetas. O baldaquino superior, também vazado, é mais pequeno e recolhido, servindo como de cúpula ao inferior, e igual a este na arquitetura e na ornamentação. Dentro vêem-se encostadas à haste, em alto-relevo, as figuras de dois apóstolos e dois profetas, sendo um daqueles S. Pedro, e um destes Moisés. A parte superior da haste e a voluta por ela formada são decoradas com 41 pedras preciosas e relevos à maneira de folhagem. Nesta voluta, que termina por uma grande ametista, ergue-se na parte interior dela sobre uma peanha de folhagens, a imagem de Nossa Senhora da Conceição em estátua de maiores proporções que as dos baldaquinos. As pedras preciosas com que se guarnece

esta peça são ametistas, esmeraldas, crisólitas brancas e da sua cor vulgar, também águas-marinhas, se nos não engana a memória, e talvez alguma outra espécie de que nos não lembramos”.

A datação do báculo não oferece dúvidas a Vilhena Barbosa “para saber-se a época em que foi feito este báculo não é necessário recorrer a penosas investigações. Basta vê-lo (...) para se reconhecer que é obra do século XVI. O observador menos experiente, iludido pelo estilo gótico-florido, que nele domina, julgá-lo-á produção do princípio desse século. Porém quem contemplar com reflexão e estudo os grossos e pesados pilares que sustentam os arcos dos dois baldaquinos, convencer-se-á de que não foram cinzelados ao mesmo tempo que eram esculpidas as delgadas e esbeltas colunas do claustro do mosteiro de Belém. Considerado na sua forma geral, não é falta de elegância este báculo. Pode-se dizer que o seu desenho é gracioso; mas a escultura não apresenta aquela variedade e delicadeza de labores que são o distintivo da ourivesaria portuguesa nos reinados de D. João II e D. Manuel. Se o compararmos com a custódia de Belém, cremos poder tirar a conclusão que a obra mimosa de Gil Vicente representa o apogeu do esplendor a que chegou em o nosso país a escultura em metal; e que o rico báculo da sé de Évora (...) revela o princípio da decadência deste ramo da arte. Portanto, se estas considerações têm o peso que lhes ligámos, devem ser suficientes para se determinar o reinado de D. João III como a época em que foi fabricado o báculo” (1868, pág. 52). Já é identificado como a insígnia do poder episcopal pertencente ao cardeal-infante D. Henrique quando arcebispo eborense apesar de não existirem documentos escritos que comprovem essa doação em meados do século XVI.

Neste ponto, Vilhena estabelece uma relação entre a decadência da instituição monárquica no reinado de D. João III e a sua influência na produção artística e cultural da época, apontando o renascimento como um momento de abatimento das belas-artes: “a decadência de monarquia (...) tinha já estendido a sua influência sinistra, mais ou menos, sobre todos os ramos das belas-artes. A arquitectura foi o primeiro desses ramos, e o que mais se ressentiu daquela maléfica acção, pelo motivo de coincidir com a decadência do país a grande revolução que se operou

na mesma arquitectura. Por essa razão, enquanto que o estilo do renascimento tinha erigido e continuava a erigir, sobretudo na Europa central, tão esbeltos e formosos monumentos, introduzindo em Portugal apareceu desfigurado, produzindo entre nós, com raras exceções, edifícios acanhados, sem elegância nas formas, sem graça nem beleza na ornamentação. A arquitectura do renascimento proscreeu, desde a sua introdução neste país, o estilo gótico, que tendo acompanhado em seu desenvolvimento o progresso das grandezas e glórias de Portugal, assistira ao aperfeiçoamento e esplendor dos outros ramos da arte. Porém a ourivesaria apesar de ferida do mal comum a suas irmãs, subtraiu-se, felizmente, àquela proscricção durante todo o século XVI. Assim conservou por mais tempo a graça do desenho e a gentileza das formas. Assim se explica como o báculo da sé de Évora foi fabricado segundo o estilo gótico, em tempo que a arquitectura do renascimento dominava em todo o reino com império absoluto” (1868, pág. 52).

A autoria não está identificada mas não se coloca em dúvida a sua origem portuguesa “por duas razões muito plausíveis. Consiste a primeira em possuímos nos princípios desse século uma escola nacional de ourivesaria muito aperfeiçoada. A segunda radica nos costumes públicos, que ainda prevaleciam nessa época, os quais não permitiam que se fosse buscar ao estrangeiro o que tínhamos em a nossa terra” (1868, págs. 52-53).

A gravura assinada por Caetano Alberto e Leipold foi elaborada a partir de uma fotografia.

Terminamos a análise da ourivesaria sacra representada nas gravuras e textos do *Archivo Pittoresco* com a Maça de prata que se guarda na Santa Casa da Misericórdia desde o século XVI [fig. 61]. Mais uma vez estamos perante uma peça do reinado de D. Manuel que o autor do artigo, apenas identificado com a letra x., regista ser tradicionalmente atribuída a Gil Vicente, “célebre artista lavrante da rainha a sr.^a D. Leonor, viúva del-rei o sr. D. João II”. O exame da peça é sintético, limitando-se a uma descrição iconográfica que está relacionada com a missão a desempenhar pela misericórdia: “Sobre o capitel da coluna está uma urna, e nela esculpidos quatro baixos-relevos: em um se vê representada a Visitação da Senhora Santa Isabel; em outro a distribuição do comer aos

presos no cárcere, em outro o acto do casamento; e em outro o acto da encomendação de um morto. No topo uma esfera armilar del-rei o sr. D. Manuel, que era a sua empresa”. A estampa é copiada de uma fotografia “pelo hábil lápis do sr. Leipold e a gravura é do sr. Caetano Alberto” (1868, pág. 324).

No âmbito da ourivesaria civil iniciamos com uma peça híbrida, no sentido em que formalmente está relacionada com uma categoria da ourivesaria sacra, os relicários, mas cumpre uma função de preservar uma memória de um episódio da história política e militar da presença portuguesa na Índia no século XVI.

O autor anónimo do artigo considera a redoma onde se conservam as barbas de D. João de Castro (1500-1548) uma relíquia histórica (1863, pág. 320, [fig. 55]). Cita a obra “Vida de D. João de Castro” de Jacinto Freire de Andrade (1597-1657)¹²³, para confirmar que os cabelos e barbas desta personalidade histórica “*se haviam recolhido numa urna ou pirâmide de cristal, assentada numa base de prata, tendo gravados em torno dísticos diferentes, que fazem de acção tão ilustre engenbosa memória, ficando aos sucessores de sua casa este honrado depósito, como para fazer hereditárias as virtudes de D. João de Castro*” (1863, pág. 317).

Apesar de contemporaneamente se duvidar da sua existência, o Abade Castro informou o autor do artigo que este relicário estava na posse do Conde de Penamacor¹²⁴. Esta obra de ourivesaria foi encomendada pelo bispo da Guarda, D. Francisco de Castro, neto paterno do vice-rei, em meados do século XVI.

O desenho não foi tirado do original não tendo sido possível comprovar a falta de algumas peças da pirâmide pelo facto do seu atual

¹²³ A obra citada é *Vida de Dom João de Castro quarto Viso-Rey da India / escrita por Jacinto Freyre de Andrada; impressa por ordem de seu neto o Bispo Dom Francisco de Castro...*, Lisboa, Officina Craesbeeckiana, 1651. Esta obra teve novas edições em 1664 (Londres, tradução inglesa); 1671 (Lisboa); 1747 (Lisboa); 1759 (Paris); 1786 (Lisboa), 1796 (Paris); 1815 (Lisboa), 1818 (Rio de Janeiro), 1822 (Lisboa), 1835 (Lisboa - juntão-se algumas breves notas autorizadas com documentos originaes e ineditos por D. Fr. Francisco de S. Luiz), 1839 (Lisboa), 1852 (Lisboa) e 1861 (Lisboa).

¹²⁴ António de Saldanha Albuquerque e Castro Ribafria, 2.º conde de Penamacor (Lisboa, 1815 – Roma, 1864).

proprietário estar fora do reino. O seu desenho foi copiado de uma gravura antiga e confere com a indicação feita no testamento, datado de 1563, do referido bispo da Guarda¹²⁵: “(...) mandei eu fazer uma peça de prata doirada, sobre a qual, em um canudo de cristal, mandei recolher aqueles cabelos”. Este relicário cívico é descrito no artigo nos seguintes termos: “peça de prata doirada, com tubo de cristal onde está recolhida a madeixa dos cabelos das barbas do vice-rei. Tem dois palmos (0,44 m) de altura, e o pé quatro faces. A primeira tem no meio uma praça de armas em relevo¹²⁶, com este moto: *Sic firmius*. E em volta a legenda: *Abstulit sed non parca pátria*. Nas outras três faces lêem-se os seguintes dísticos: *Nisi uno Regis pendebat vita capillo; // Castre tuo Regni pendula vita pillo est. // Sanson crine suas scisso male perdidit arces // Servas crine tuo sed bene, Castre, tuam. // Orbem humeris sustentat Atlas, tu crine Joannes // Visus es Eoas sistinuisse plagas*. No remate tem o escudo das armas dos Castros (...). Esta pirâmide está hoje em poder do exc. conde de Penamacor (...) com alguma falta de peças de prata dos ornatos, que lhe furtou um criado em 1836” (1863, pág. 320).

Esta gravura serve de pretexto à divulgação do episódio histórico do empenho das barbas deste vice-rei da Índia que segundo ao autor “muito se deve divulgar nas escolas populares”¹²⁷.

O cofre de prata que se depositou na cavidade da pedra fundamental do monumento de Camões [fig. 53], no dia 28 de junho de 1862, encerrava no seu interior uma lâmina comemorativa, moedas nacionais e o “auto da solenidade da colocação da pedra fundamental do monumento que se vai erigir ao grande poeta nacional Luís de Camões” (1862, pág.

¹²⁵ A cópia deste documento foi fornecida ao autor pelo Visconde de Juromenha.

¹²⁶ Segundo nota do autor deve tratar-se da praça de Diu.

¹²⁷ Foi para reedificar a fortaleza de Diu, que ficara derribada até ao cimento, que D. João escreveu aos vereadores da câmara de Goa, a fim de obter um empréstimo de 20.000 pardaos para as obras. A célebre carta, datada de 23 de novembro de 1546, em que ele dizia, que mandara desenterrar seu filho D. Fernando, que os mouros mataram nesta fortaleza, para empenhar os seus ossos, mas que o cadáver fora achado de tal maneira, que não se pudera tirar da terra; pelo que, o único penhor que lhe restava era as suas próprias barbas porque todos sabiam que não possuía ouro nem prata, nem móvel, nem coisa alguma de raiz, por onde pudesse segurar as suas fazendas, e só uma verdade seca e breve que Nosso Senhor lhe dera.

130), assinado por suas majestades, pelos ministros e secretários de estado, pelos presidentes da duas câmaras legislativas, pelo da câmara municipal de Lisboa e pela comissão central dos subscritores. O cofre apresenta uma medalha com a esfinge do poeta e os pés decorados com uma gramática vegetalista. Não existe qualquer referência no texto à sua proveniência.

A pena de ouro foi usada na assinatura do auto na cerimónia da colocação da pedra fundamental do monumento dedicado ao autor dos *Lusíadas* [fig. 54]. Não se menciona nenhuma outra informação sobre a proveniência deste objeto.

A Associação Benéfica dos Ourives do Porto ofereceu à Sociedade Portuguesa de Beneficência do Rio de Janeiro, um modelo em prata da estátua de D. Pedro V que estava a ser erigida na Praça da Batalha do Porto [fig. 58], para ser leiloado e contribuir para o hospital fundado e mantido por essa sociedade. Em 1864 faltava ao monumento a estátua do soberano, já se tendo feito uma primeira e mal sucedida tentativa de fundição, e o gradeamento envolvente. Vilhena Barbosa descreve o monumento considerando o pedestal esbelto e os ornamentos graciosos e apropriados. Mas considera a estátua demasiado realista, revelando uma posição muito habitual do desventurado monarca em que ressumbrava aquele ar melancólico e meditativo, que às vezes parecia reflexo de uma grande prostração moral. No entanto esta posição vai mal com uma estátua de um monarca não louvando o artista pelo seu rigor histórico “é melhor amoldar a história à arte do que sacrificar a arte à história” (1864, pág. 270).

Em relação ao modelo em prata, Vilhena Barbosa confessa não o ter visto mas segundo consta é “um trabalho de muita delicadeza e esmero (...) é uma imitação exata, guardadas as proporções do monumento de D. Pedro V (...) tem 60 centímetros de altura, e mais alguma coisa de 9 quilogramas de peso. A estátua, emblemas e escudos de armas são de prata não polida, e o resto de prata brunida” (1864, pág. 270). A sua autoria é partilhada por três ourives, Francisco José Aranha fez a estátua e os escudos de armas; António Marques dos Santos executou trabalhos de gravador e António José Machado fez o monumento e respetiva grade.

É interessante verificar que os estudos sobre a ourivesaria indiciam uma preocupação com a destruição deste extenso património artístico que, em consequência da extinção dos conventos, ficou na responsabilidade da esfera estatal. Em vários momentos os articulistas defendem a sua preservação e musealização. Parte significativa desse património artístico foi entregue na casa da moeda: “Depois da extinção dos conventos, o governo mandou entrar na casa da moeda todos os objetos preciosos, de oiro e prata, que neles foram achados, e se inventariaram, com a exceção dos que o mesmo governo mandou entregar a diferentes paróquias e outras igrejas para uso do culto. Dos objetos arrecadados na casa da moeda, uns venderam-se, outros foram amoedados, e os mais preciosos, por serem obras de arte de grande estimação e valor, ou por serem memórias dignas de conservação, ali ficaram, e ainda estão esperando, como foi determinado, o seu lugar em um museu nacional. Foi grande o destroço das preciosidades possuídas pelos conventos (...). Para se ajuizar qual foi o descaminho que houve no pecúlio precioso dos conventos, basta dizer que, pelas referidas contas correntes [publicadas pelo tesouro público em 1842], o valor total dos objetos amoedados ou vendidos na casa da moeda, e nos diversos distritos do continente do reino, e dos que foram distribuídos, não excedeu até 2 de Março de 1842, a 118:106\$038 réis, além de 1.549 marcos existentes naquela data na casa da moeda. Mas dêmos graças a Deus por haverem escapado do naufrágio as preciosidades arrecadadas com tanta fidelidade na casa da moeda. Ainda ali estão objetos dignos de apreço e de subido valor, verdadeiros monumentos artísticos de diferentes épocas. É assim que ali admiramos a custódia de oiro e a cruz de prata que el-rei D. Manuel deu ao mosteiro de Santa Maria de Belém, assim como o cofre para depósito do Sacramento em quinta-feira maior, do mesmo mosteiro; igualmente ali admiramos duas riquíssimas cruzes processionais do século XIV ou XV; um curioso relicário; diferentes cálices, e muitos outros objetos (...) e que muito bem ficam num museu, como espécime da arte, nos passados séculos em Portugal”. Este processo de recolha de peças de ourivesaria para um museu estava já a decorrer em 1864: “ultimamente foi à casa da moeda, a pedido do seu digno diretor, o sr. Bettamio de Almeida,

uma comissão composta dos senhores Anunciação, Bastos, e Cristino, professores da Academia das Belas Artes, para escolher de entre todos os objetos que ali estão em depósito, aqueles que merecessem ser conservados, e ter o seu lugar no museu nacional” (1864, págs. 97-98).

Este conjunto de artigos corresponde a um objetivo bem definido por Vilhena Barbosa que pretendia reunir materiais para o estudo da ourivesaria em Portugal e que em 1868 enunciava, “com o propósito de ir reunindo materiais para o estudo da introdução e progressos da ourivesaria em Portugal, tem o *Archivo Pittoresco* publicado vários artigos e gravuras”. Em alguns destes textos foi denunciada a destruição deste património artístico e proposto, como uma necessidade nacional, a criação de um museu para preservar e expor estas peças.

No âmbito da ourivesaria religiosa, a seleção incidiu no período quinhentista, com a exceção do cálice de S. Torcato datado do século XV. Foi colocada em relevo a relação que se estabelece entre a traça da arquitetura coetânea e as peças de ourivesaria representadas em imagem e examinadas. Outra isotopia que percorre os textos é a defesa da tese de uma escola nacional florescente que marca um período notável nas artes em Portugal. Em 1895, Albrecht Haupt manifestava uma opinião diversa considerando que um avultado número de trabalhos de ourivesaria do gótico e do renascimento teve proveniência de Espanha e da Itália, acrescentando que o aparecimento de trabalhos em filigrana, exclusivos do país, se limitara à época manuelina¹²⁸.

2.4 Dois painéis da azulejaria barroca

Do extenso acervo azulejar português apenas surgem duas imagens no *Archivo Pittoresco*: “Azulejo do século XVI copiado da igreja de Jesus de Setúbal” (1860, pág. 333, [fig. 64]) e “Os restauradores de 1640 - azulejo do jardim do palácio dos condes de Almada” (1861, pág. 289, [fig. 65]). Pertencem ao período barroco, produzidos na segunda metade de

¹²⁸ *A Arquitectura do Renascimento em Portugal*, 1986 (ed. original 1895), págs. 45-46.

setecentos, um exemplar da azulejaria religiosa e outro da azulejaria profana. Salienta-se a temática figurativa religiosa e histórica respetivamente. Ambas as gravuras foram delineadas por Nogueira da Silva, sendo a primeira gravada por Baracho e a segunda por Pedroso. Os artigos correspondentes às imagens não estão assinados.

A reprodução dos azulejos em gravura, onde tudo se reduz às relações do preto e do branco, do sombreado e da luminosidade, não capta a harmonia da cor que esta arte permite, com o predomínio, no século XVIII, do azul de cobalto e amarelo sobre o branco.

No primeiro caso, “Azulejo do século XVI copiado da igreja de Jesus de Setúbal” [fig. 64], o texto reflete sobre a história do azulejo em Portugal, testemunho do interesse que já despertava nos meios intelectuais relacionados com a historiografia artística. Inicia com a afirmação da importância deste património artístico na arquitetura religiosa e a iconografia dominante: “Muitas das nossas igrejas antigas são forradas, interiormente, de azulejos até ao meio, e nalgumas havia capelas todas azulejadas. Representam, quase sempre, os sucessos mais notáveis da Sagrada Escritura, a vida de Cristo, da Virgem Maria, dos santos e varões religiosos, milagres, parábolas, etc.”. Evidenciando conhecimentos da historiografia da arte portuguesa coeva, cita as referências aos azulejos notáveis presentes no ensaio *Les arts en Portugal* de Raczynski. Especifica a nota do Visconde de Juromenha (1807-1887), sobre a origem do azulejo e a sua introdução em Portugal¹²⁹, transcrita nessa obra e que o autor traduz e divulga nestas páginas.

Na parte final do artigo caracteriza o objeto artístico, localiza a sua posição na igreja, “damos o desenho dos que formam o quadro que fica à mão esquerda, logo à entrada”, e procede a uma leitura iconográfica. Define o tema como alegórico, avisando que permite diversas interpretações, descrevendo a que considera mais óbvia: “uma vítima do amor profano, inspirado ou cantado pelo poeta que ali jaz caído, e aterrado à

¹²⁹ O autor refere as págs. 434-497 do referido ensaio de Raczynski. O que é um erro pois o texto do Visconde de Juromenha corresponde às págs. 429-433: Azulejos (communication de M. le vicomte de Juromenha – 17 Octobre 1844 [Appendice I – vingt-quatrième lettre]).

vista do dragão infernal, vai arrastada para o fogo eterno, pelos três inimigos da alma, mundo, diabo e carne, figurados nas três cadeias que saem das bocas do cão trifuca, guarda-barreira do averno ou inferno da fábula. No plano superior vê-se a rainha dos anjos, a mãe dos homens, intercedendo pela pecadora, e alcançando de seu bendito Filho que a livre do poder do demónio. As inscrições que se leem neste painel confirmam a nossa interpretação. Todavia, quem sabe se isto é mais que uma parábola, ou uma alegoria moral como as de Alciato? Pode ser algum caso memorado e perpetuado nesta pintura simbólica” (1860, pág. 334).

Verificamos que não existe qualquer menção à cronologia destes painéis setecentistas (1781), não integra o objeto analisado no programa decorativo constituído pelo silhar de azulejos que corre as paredes da igreja formando dezoito painéis, não discute hipóteses sobre a autoria, indicação das proporções, cotejo com outras obras azulejares e não procura o seu enquadramento numa corrente estética. A análise limita-se a uma ingénua interpretação iconográfica, para concluir que se trata da narrativa de episódios da litania da Virgem. Também é de assinalar que o articulista não aponta a policromia destes objetos artísticos com o domínio dos azuis, amarelos e os castanhos-arroxeados ou alude às belíssimas molduras com temas vegetalistas.

A gravura apresenta, em parte, o emolduramento da cena, cercaduras policromas com vegetação e, comparando com as fotografias atuais, concluímos que existe rigor no desenho. A estampa mostra as expressões latinas que constam do painel. O desenho original dos azulejos manifesta uma certa inépcia na anatomia das personagens e na perspectiva mas, mesmo assim, a gravura não faz justiça ao modelo e é um desenho apressado apesar de representar corretamente a composição.

A reprodução do “azulejo do jardim do palácio dos condes de Almada” [fig. 65] que tem como tema a reunião dos conjurados envolvidos na revolução de 1640, é pretexto para uma reflexão sobre esse acontecimento histórico e para sustentar uma posição política de crítica às ideias iberistas. O iberismo defendia a união entre os dois Estados da Península Ibérica. O ideal ibérico ganhou partidários entre um número reduzido de intelectuais e políticos portugueses influenciados pelo impacto da

revolução de 1848 em França. Por um lado, o triunfo da ideologia emancipalista e federalista de 48 consubstanciada na ideia ecuménica da união dos povos e, por outro, a conjuntura política europeia em que as nações peninsulares viviam com o espectro da decadência política e económica na balança das nações (nomeadamente a submissão aos interesses económicos da Inglaterra), deu força a este movimento, no qual se destaca a ação de José Maria do Casal Ribeiro [até 1851] (1825-1896), António Pedro Lopes de Mendonça (1826-1865), Custódio José Vieira (1822-1879), José Félix de Henriques Nogueira (1823-1858), entre outros. Acresce que em 1861, ano do artigo em análise do *Archivo Pittoresco*, a notícia da unificação italiana e a tendência para a unificação alemã (que se viria a concretizar em 1871) acendeu o debate sobre a federação ibérica, entendida como um primeiro passo para a federação europeia com o fim de se atingir a federação universal¹³⁰.

O autor (ou autores) anónimo(s) enceta o artigo com a citação de “patrióticas e canoras estâncias” de um poema de António José Viale (1806-1889) sobre a restauração de 1640, retirado da obra *Bosquejo métrico da História de Portugal*¹³¹ e com a notícia de um grupo de cidadãos lisboenses (trata-se da comissão central do primeiro de dezembro de 1640), que indignados com o esquecimento de mais de dois séculos, pretenderem erguer um padrão na frente do palácio dos Condes de Almada em que se gravem e perpetuem os nomes dos mentores da revolução de 1640, com a seguinte inscrição: “Aos restauradores de 1640. A cidade de Lisboa em 1861”. Este padrão serviria para pagar a dívida de gratidão nacional enquanto não decidissem construir um “monumento digno de tal feito” (1861, págs. 291-293).

No ano de 1867 foi criada a Comissão para a edificação do Monumento aos Heróis da Restauração presidida por Joaquim Tomaz Lobo d'Ávila e

¹³⁰ Ver Victor de Sá, *A Crise do Liberalismo e as primeiras manifestações das ideias socialistas em Portugal (1820-1852)*, 1978; Maria Manuela Tavares Ribeiro, *Portugal e a Revolução de 1848*, 1990; Fernando Catroga, “Nacionalismo e Ecumenismo. A Questão Ibérica na segunda metade do século XIX”, *Revista Cultura, História e Filosofia*, Lisboa, vol. IV, 1985, págs. 419-463 e Vítor Neto, *As ideias políticas e sociais de José Félix Henriques Nogueira*, 2005.

¹³¹ *Bosquejo métrico dos acontecimentos mais importantes da história de Portugal até à morte do Senhor Rei D. João VI*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1858.

no ano seguinte foi criada outra Comissão com o fim de promover uma subscrição em Portugal e no Brasil para a construção do referido monumento. Em 1875 foram expostos na Câmara Municipal oito projetos para o monumento dedicado à memória dos libertadores de 1640, mas o concurso foi abolido por se considerar não apresentarem a qualidade desejada. Em 1877 é aprovado o monumento desenhado por António Tomás da Fonseca (1822-1894), que viria a ser inaugurado em 28 de abril de 1886 em cerimónia presidida pelo rei D. Luís. Trata-se de um obelisco de 30 metros tendo no envasamento duas estátuas de bronze alegóricas, uma figura feminina representando o “génio da liberdade ou da vitória” e uma figura masculina simbolizando o “génio da independência” modelados, respetivamente, pelos escultores Simões de Almeida (1844-1926) e Alberto Nunes (1838-1912).

O artigo prossegue com o elogio da ação de João Pinto Ribeiro, a quem a comissão central do primeiro de dezembro pretendia erguer um monumento, pois “de um homem tão benemérito da pátria e das letras, só nos resta, além dos seus escritos, esse imperfeito debuxo num azulejo”¹³² e citam a biografia desta personalidade que consta do *Diccionario Bibliographico* do “amigo e colaborador” Inocêncio Francisco da Silva (1861, pág. 290)¹³³. Os articulistas evidenciam a sua repulsa às teorias iberistas remetendo os leitores para o manifesto da comissão central de Lisboa onde se lavra um solene protesto contra a união ibérica, acrescentando que esse manifesto teve o apoio de toda a nação. É transcrita a lista dos fidalgos que participaram na restauração de 1640, originalmente redigida pelo padre Nicolau da Maia ou padre Manuel de Galhegos, com a indicação da genealogia e cargos de cada um dos indivíduos, que lhe acrescentou Roque Rodrigues Lobo.

Não devemos esquecer que o tema da Restauração de 1640, símbolo da independência nacional, foi motivo inspirador de diversas obras plásticas e literárias durante o período romântico. Podemos afirmar que foi

¹³² Ideia que já tinha sido proposta pela comissão do primeiro de dezembro, usando como modelo a “imagem que dele nos resta no monumento do jardim do palácio dos condes de Almada”.

¹³³ Citação do *Diccionario Bibliographico*, tomo IV, pág. 22.

um dos mitos patrióticos mais exaltado pelos autores românticos principalmente na ficção e no drama histórico. No ano em que se comemoravam os duzentos anos desse acontecimento, em maio de 1840, os alunos do Conservatório de Lisboa representaram no Teatro do Salitre o drama histórico de Garrett “D. Filipa de Vilhena” e na exposição trienal de Academia, Manuel Maria Bordalo Pinheiro apresenta um pequeno óleo com o título “Os conspiradores de 1640 perante a Duquesa de Mântua”. No ano de 1842 este mesmo autor assinava uma gravura n’O *Panorama* com o título “D. Filipa de Vilhena armando cavaleiros seus filhos”¹³⁴ para ilustrar a ficção histórica “O que foram portugueses! 1640” de Silva Leal Júnior.

Para compreender o intuito comemorativo do acontecimento histórico e a intenção política deste texto do *Archivo Pittoresco*, deve ser considerado que na segunda metade do século XIX a questão ibérica estava na ordem do dia e foram publicados opúsculos contra as correntes iberistas. Como exemplo podemos apontar os da autoria de António Pereira da Cunha: “Não! Resposta nacional às pretensões ibéricas” (1857) e “Brado dos portugueses contra a ideia da União Ibérica”. Em 1860 Rebelo da Silva (1822-1871) vai escrever a história de Portugal que sintomaticamente se iniciava com a revolução de 1640¹³⁵ e Tomás Ribeiro (1831-1901) publica, em 1862, o poema *D. Jaime ou a dominação de Castela*¹³⁶, de profundo cariz nacionalista e que obteve retumbante êxito entre as camadas mais intelectualizadas da burguesia liberal.

O autor (ou autores) do texto em exame vai trair o compromisso editorial de total alheamento do semanário literário e científico em relação às questões políticas coevas e refere especificamente o desiderato de protestar contra a união ibérica: “Se não houvesse tantos testemunhos públicos deste sentimento nacional, bastava o recentíssimo, da criação

¹³⁴ *O Panorama*, 1842, pág. 277. Uma composição simples, com três personagens, em ato declamatório em que as figuras dispostas em friso lembram personagens a representar um drama histórico. A influência da tela “D. Filipa Vilhena armando seus filhos cavaleiros” (1801) de Vieira Portuense é evidente no reposteiro do lado esquerdo da imagem e na janela rasgada à direita (no quadro de Vieira está do lado inverso), que mal se vê mas projeta luz para o interior da cena.

¹³⁵ *História de Portugal nos séculos XVII e XVIII*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1860-1871.

¹³⁶ Lisboa, Typ. da Sociedade Typographica Franco-Portugueza, 1862.

de comissões em todos os municípios da monarquia e nas províncias do Império do Brasil, onde se acham estabelecidos os nossos concidadãos, para solenizar o dia primeiro de dezembro, aniversário da nossa libertação do domínio de Castela. E mais ainda o manifesto da comissão central de Lisboa, onde se lavra um solene protesto contra a união ibérica”.

Só na parte final do artigo se dedicam algumas linhas ao “sítio e azulejos onde se acham representadas as três principais cenas da revolução de 1640” (1861, pág. 294), que consideram serem desconhecidas pois um escritor nacional (que não é identificado) afirma estar ali representado Miguel de Vasconcelos no ato de o arrojarem das varandas do paço para o terreiro. É descrito o local onde se encontra o painel: “No fundo do jardim hoje inculto e devastado (...) as paredes são todas azulejadas de alto a baixo, e ao meio é que estão desenhadas as cenas da revolução”. É referida a existência de uma fonte pelo estilo do século XVI: “o pavilhão tem uma fonte no topo, com o seu tanque em forma de pia baptismal, de cantaria lavrada, pelo estilo do século XVI”. Trata-se de uma fonte de taça polilobada com decoração zoomórfica manuelina sobre plinto quadrangular liso, sobreposta por uma bica de pedra representando o rosto de um anjo. Poderá ali ter sido colocada em 1774 por ocasião do embelezamento dos jardins e da colocação dos painéis de azulejo comemorativos da Restauração.

São descritos iconograficamente os painéis azulejares: “No fundo, e por cima da fonte, está figurado o Paço da Ribeira, invadido pelos conjurados, desarmando a guarda castelhana; e a uma das varandas D. Miguel de Almeida, com a espada em punho, bradando ao povo: Liberdade, liberdade, viva el-rei D. João IV (...) por baixo deste quadro está escrito: Redempção de Portugal. A Fidelidade e o Amor triumphão. Na parede do lado direito está representada a procissão que saiu da Sé, no momento em que no largo de Santo António se despregou o braço direito da imagem de Cristo que ia diante do Arcebispo D. Rodrigo da Cunha. (...) Por baixo desta cena está este versículo de S. Lucas: Benedictus Dominus Deus Israel, quia visitavit et fecit redemptionem plebis suae. Na parede do lado esquerdo é que está a cena que desenha a nossa gravura. As seis figuras que nele se veem são, os primeiros conjurados que chamaram para as suas

conferências o Doutor João Pinto Ribeiro; a saber: D. Miguel de Almeida – D. Antão de Almada – Francisco de Melo – Jorge de Melo – Pedro Mendonça e ele Pinto Ribeiro. Por cima deste quadro está a seguinte inscrição: Amor, Constância e Fidelidade. Por baixo: Venturoso sítio; honrosas conferências em que se formou a redempção de Portugal” (1861, pág. 294).

Neste caso é salientado o valor documental do património artístico e não são valorizadas as questões estéticas. No atinente à crítica de arte do objeto artístico, limita-se a identificar as personalidades representadas neste quadro setecentista. A gravura centra toda a atenção na composição figurativa e não representa a belíssima cercadura vegetalista que a enquadra. Foi em 1774 que se realizaram obras de embelezamento dos jardins do Palácio dos Condes de Almada, com colocação de painéis de azulejos comemorativos da Restauração. É correta a interpretação iconográfica dos três painéis e a reprodução das legendas que os constituem. Como já foi referido o tema deste painel é a reunião dos conjurados: à volta de uma mesa, encontram-se reunidos D. Antão de Almada, D. Miguel de Almeida, Francisco de Melo, Jorge de Melo, Pedro de Mendonça e João Pinto Ribeiro. Os conspiradores estão sentados em cadeirões D. José, bem posteriores à cena que se pretende representar, assim como também dessa época são os ornamentos de estuque que se observam na decoração arquitetónica do recanto onde se encontram as figuras. Na parte superior, numa faixa, pode ler-se: “Amor, Constância e Fidelidade” e, em baixo também se lê: “Venturoso sítio; honrosas conferências, em que se firmou a redempção de Portugal”. Conhecemos fotografias da década de 30 do século XX em que este painel está muito danificado no lado esquerdo¹³⁷. Ulteriormente, nos anos 50 e 60, sofreu um restauro em que alguns azulejos foram substituídos por outros novos, notando-se assim o contraste, devido ao excesso de perfeição, que é bem diferente dos antigos.

A ilustração deste silhar de azulejo foi um pretexto para comemorar um acontecimento histórico e marcar uma posição política adversa ao

¹³⁷ Cf. *Revista dos Centenários*, n.º 12, 31 de dezembro de 1939, Lisboa, Comissão Executiva dos Centenários, pág. 9.

iberismo. O culto cívico do 1.º de dezembro era o principal objetivo da associação primeiro de dezembro, fundada em 24 de maio de 1861, que mais tarde viria a dar origem à Sociedade Histórica da Independência de Portugal, e na lista dos fundadores que assinam o manifesto e auto de posse da comissão central primeiro de dezembro de 1640 encontramos colaboradores do *Archivo Pittoresco*: António da Silva Túlio; Inocêncio Francisco da Silva; José da Silva Mendes Leal Júnior e Pedro Venceslau de Brito Aranha.

2.5 *Mobiliário: o canapé de Bocage*

O mobiliário não suscitou o interesse dos responsáveis do *Archivo Pittoresco*. Apenas encontramos uma gravura relacionada com o assunto: “Canapé de Bocage” (1858, pág. 16, [fig. 66]). A imagem não está assinada, mas a leitura do texto que a acompanha, um diálogo entre dois amigos que visitam a Exposição da Sociedade Filantrópica, escrito num tom humorístico, parece aproximar-se do estilo de Nogueira da Silva. O texto tem interesse porque refere, de forma satírica, a questão do restauro do património histórico.

O móvel do século XVIII é caracterizado em termos rudimentares: “canapé¹³⁸ antigo de pau santo, polido, envernizado e empalhado de novo”. Durante o diálogo é designado de “célebre relíquia” por ter pertencido a Bocage enquanto esteve em Goa (1786-1789)¹³⁹ e é citada a quadra do poeta: “Quando a velha antiguidade / Por estas casas entrou / Disse àquele canapé / Sua bênção, meu avô!”. Um dos interlocutores

¹³⁸ Móvel de assento coletivo, divulgado no século XVIII, constituído por assento, com costas e apoios de braços. O número de lugares pode eventualmente ser marcado por espaldares diferenciados e unidos, ou pelos apoios intermédios dos braços. No início do século XVIII designou-se este assento coletivo por banco preguiçoso, espreguiceira, preguiçadeira, diferenciando-se depois do canapé, por apresentar o assento mais fundo. A nomenclatura só será mais clara no final de setecentos, embora seja confusa na documentação a destrição entre estes dois móveis.

¹³⁹ É um dado da tradição oral que não coincide com outras informações lendárias que afirmavam ser uma herança dos pais ou que estaria abandonado na casa para onde se mudou (cf. *O Occidente*, 1905, pág. 287).

coloca em causa esta identificação do móvel por que se recorda de o observar na Exposição da Filantrópica em 1850¹⁴⁰: “um canapé do mesmo desenho, da mesma madeira, mas todo empastado de poeira, com um assento de madeira já muito gasto e descaído, e os pés amarrados com cordas”.

O autor do artigo é encorajado pelo seu interlocutor a desenhar esta peça e a resposta é uma crítica aos conceitos de restauro da época “– Diga-me uma cousa: que prestígio teriam as ruínas do Carmo, depois de caídas? / – Nenhum! Mas quem poderia ter a lembrança de mandar cair o Carmo? .../ – O mesmo que já a concebeu, ou quem mandou limpar, concertar, polir e empalhar o canapé de Bocage” (1858, pág. 16).

A leitura do texto indica que a gravura da peça de mobiliário setecentista restaurado serviu de pretexto para a crítica a uma proposta de intervenção nas ruínas do Carmo. Na realidade, trata-se de uma peça de mobiliária atípica. As características morfológicas que possui são do século XVIII, mas o conjunto parece uma invenção a partir de peças setecentistas: base de canapé; balaústres de cancela para as costas e, possivelmente, a cimalha de um armário para o remate. Este conjunto pouco ortodoxo e que dificulta a catalogação estilística da peça poderá ser o resultado de um restauro.

Esta gravura volta a ser publicada n’O *Occidente* em 1905 (pág. 287), em número dedicado à evocação do centenário do nascimento de Bocage. O artigo é assinado com a sigla C. A. [Caetano Alberto] e acrescenta alguns dados à história do “canapé”. Antes de 1850 encontrava-se no ministério da marinha “abandonado para um canto, carregado da poeira dos anos, meio mutilado e com um assento de pau, uma verdadeira ruína”. Em 1858, na referida exposição onde foi desenhado, possivelmente por Nogueira da Silva, estava completamente “remoçado”. A opinião do articulista, quase meio século após o artigo do *Archivo Pittoresco*, continua a ser frontalmente contra o restauro: “Não sabemos que amigo Mephistopheles do Fausto, se lembrou de restituir à juventude o decrépito móvel, livrando-o do pó dos séculos e das mutilações do tempo,

¹⁴⁰ Realizada na Sala do Risco e designada de filantrópica pois os objetos expostos eram prémios de rifas, sendo a receita em benefício dos pobres. O canapé encontrava-se na sala como peça decorativa.

que o faziam venerando e que ao poeta inspirara o engraçado improvisto; mas o atentado cometeu-se, tirando todo o valor à preciosa relíquia e à razão da quadra, que para memória, sempre irá escapando destes restauradores monomaníacos”.

Apesar do mobiliário, com esta exceção, não constar das páginas do *Archivo Pittoresco*, convém recordar que esta peça estava presente numa exposição, o que indicia a existência de algum interesse dos colecionadores de bricabraque¹⁴¹ por este património artístico. Nomeadamente, era bem conhecido na época o interesse de D. Fernando pelo mobiliário antigo.

2.6 As festividades da monarquia constitucional na arte efémera

Algumas das construções efémeras de cariz comemorativo realizadas no Portugal de oitocentos foram perpetuadas pelos buris dos colaboradores do *Archivo Pittoresco*. Trata-se de estampas que reproduzem manifestações artísticas edificadas com o objetivo de assinalar momentos insígnies da história da monarquia constitucional nos reinados de D. Pedro V e D. Luís. Marcam momentos de celebração e essas manifestações artísticas transformam-se em referência da memória coletiva que, neste caso, foram fixadas através da gravura e publicitadas pela imprensa. A arte do efémero prolonga uma tradição que remonta à Roma imperial, foi retomada no Renascimento, levada ao limite na época barroca e na monarquia liberal encontramos exemplos dessa vetusta tradição¹⁴².

Registámos catorze gravuras relacionadas com este tema. O primeiro núcleo de imagens está relacionado com o consórcio real de D. Pedro V e D. Estefânia Hohenzollern-Sigmaringen (1837-1859) em maio de 1858. Três dos quatro desenhos estão assinados por Nogueira da Silva e foram gravados por Flora (dois) e Coelho (um), sendo que a última imagem não

¹⁴¹ José-Augusto França define o bricabraque como uma “acumulação de trastes e objetos de luxo, uma sumptuária eclética, satisfazia um gosto, mau ou bom, eclético também” (1966, vol. II, pág. 373).

¹⁴² Relacionado com a festa barroca e os casamentos régios ver Nelson Correia Borges, *A Arte nas festas do casamento de D. Pedro II*, págs. 85-115.

está assinada: “Vista da rua do Ouro por ocasião do consórcio real”, (1858, pág. 381 - Nogueira da Silva / Flora, [fig. 67]); “Perspectiva da Praça de D. Pedro, através do arco da rua do ouro, no dia do consórcio real”, (1858, pág. 385 - Nogueira da Silva / Coelho, [fig. 68]); “Coluna da Praça de D. Pedro”, (1858, pág. 393 - Nogueira da Silva / Flora, [fig. 69]) e “Coluna no largo do Cais do Sodré”, (1858, pág. 397 – anónima, [fig. 70]). A imagem seguinte já pertence ao reinado de D. Luís: “Pavilhão Real onde a Câmara Municipal de Lisboa entregou as chaves a D. Luís I no dia da sua aclamação”, (1861, pág. 345 - Nogueira da Silva / Pedroso, [fig. 71]). O casamento real de D. Luís com D. Maria Pia de Sabóia (1847-1911), em outubro de 1862, é o motivo para um conjunto de cinco imagens, três delas registadas e assinadas pelo desenho de Nogueira da Silva e esculpidas em conjunto por Coelho, Caetano Alberto e Pedroso: “Desembarque de S. M. a Rainha D. Maria de Sabóia na praça do comércio”, (1862, pág. 241 - Nogueira da Silva / Coelho-Alberto-Pedroso, [fig. 72]); “Arco do Comércio”, (1862, pág. 249 - Nogueira da Silva / Coelho – Pedroso, [fig. 73]); “Coluna levantada na praça de D. Pedro vista de noite”, (1862, pág. 256 – anónima, [fig. 74]); “Arco levantado pela Câmara Municipal de Belém às portas de Alcântara”, (1862, pág. 265 - Nogueira da Silva, [fig. 75]) e “Arco da Companhia do Gás na rua da Boavista”, (1862, pág. 313 - Nogueira da Silva / Pedroso, [fig. 76]). Um último conjunto de ilustrações com o tema da arte efêmera surge no final de 1863 desenhadas por Barbosa Lima e abertas na madeira por Coelho Júnior, relacionadas com a visita de D. Luís I e de D. Maria Pia de Sabóia à cidade de Braga para distribuir os prémios no âmbito da exposição agrícola que decorreu nessa localidade entre 25 de outubro e 8 de novembro de 1863: “Arco da Câmara Municipal” (1863, pág. 396, [fig. 77]); “Arco do Comércio” (1863, pág. 396, [fig. 78]); “Pavilhão dos Brasileiros” (1863, pág. 397, [fig. 79]) e “Arco dos artistas” (1863, pág. 397, [fig. 80]).

As celebrações matrimoniais de D. Pedro V e D. Estefânia foram registadas por uma reportagem do *Archivo Pittoresco* que lhe dedica cinco gravuras e três artigos de Nogueira da Silva, publicados sucessivamente nos números 48 a 50, correspondentes à última semana do mês de maio e duas primeiras semanas de junho. D. Estefânia foi recebida em Lisboa

no dia 18 de maio de 1858 no Pavilhão Real, erigido pela Câmara Municipal, onde se encontrava a corte e as notabilidades nacionais. A gravura “Recepção de Sua Majestade a Rainha D. Estefânia no Pavilhão Real” (1858, pág. 377 - Nogueira da Silva / Coelho) é um retrato de grupo onde se salientam D. Pedro V, D. Estefânia, D. Fernando, o príncipe Leopoldo (irmão de D. Estefânia), as infantas D. Maria Ana e D. Antónia, o infante D. Luís, o duque de Saldanha, Garrett e outras figuras notáveis. Não existem referências que caracterizem, em termos arquitetónicos, este pavilhão.

O cortejo dirigiu-se para o templo de S. Domingos atravessando o arco da rua do ouro. Esta via estava ornamentada por cortinas de damasco e de seda, riquíssimas colchas de variado colorido que decoravam todas as janelas de onde caía uma profusão de flores sobre os régios esposos (1858, pág. 379, [fig. 67]).

O delineador e autor do texto, Nogueira da Silva, elogia o formoso sucesso dos arcos observados de longe mas, “vistos de perto, dismantelavam cruelmente as impressões daquele belo efeito, porque estavam pesados e sombrios, como verdadeiros sepulcros. De todas as decorações que a câmara levantou, eram aquelas onde a arte foi mais abafada. Não tinham os seus autores a alma e o coração bem dispostos no momento em que tentaram inspirar-se da elegância e imponência da forma, da fantasia dos ornatos e arabescos, da contraposição e vigor do colorido que revestem, animam e caracterizam as composições orientais (...). À proporção que deles nos aproximávamos, desertava da alma a alegria. Olhava-se mais atenta e fixamente para tão informes colossos, porque, parecendo ameaçar-nos, nos transiam de medo. Havia dificuldade em passar por baixo deles”.

Nogueira da Silva não refere o nome do arquiteto que desenhou estas decorações urbanas, mas trata-se do engenheiro-arquiteto municipal francês, Joseph-Pierre Pézerat (1801-1872), ativo em Portugal entre 1840 e 1872. Na sua obra salienta-se a colaboração na reconstrução da Escola Politécnica de Lisboa (anos 50 e 60)¹⁴³, o risco dos Banhos de São Paulo

¹⁴³ A Escola Politécnica sofreu um incêndio em 1843 sendo o novo edifício desenhado pelo arquiteto João Pedro Monteiro (1826-1853) e continuado por Pézerat a partir de 1853. (cf. José-Augusto França, 1966, vol. I, pág. 325).

(1850), do pavilhão do Parque da Estrela (1858) e o edifício do matadouro municipal (1863). No caso destes arcos efémeros, o arquiteto experimentou um ecletismo heterodoxo, onde conciliava o estilo neoclássico com o estilo mourisco. Mais precisamente um arco neoclássico ladeava um arco de estilo neomourisco.

Crítica mais positiva mereceu a ideia da coluna, no centro da praça do Rossio, coroada com uma estátua da figura mitológica Himeneu [fig. 69]¹⁴⁴, compreendida como alegoria ao casamento real, mas também como uma bênção à nação portuguesa: “A Praça de D. Pedro era realmente uma das superiores perspetivas que a cidade apresentava, e a ideia de a consagrar à representação do himeneu foi bem deduzida”. Apoiava a localização da estátua no Rossio, “naquele vasto largo batia o coração da formosa Lisboa”, argumentando com o facto de o real esposo ser um rei constitucional, representando o seu povo que se reuniria naquele lugar em muito maior número. “Segundo o espírito das leis orgânicas da república, com o rei, ou, antes do rei, participava a nação da sua felicidade, porque tão notável acontecimento nascia de uma necessidade política: evitar as lutas, quase sempre funestas, de direitos duvidosos, preparando e segurando a continuação tranquila das nossas liberdades. Pelo que, nem só o rei era esposo; era-o o povo também; era-o o povo e o rei. O voluptuoso Himeneu sorria, portanto, a ambos. Um e outro pensamento compreendeu a câmara e o autor da estátua. Bem alto, como para receber as bênçãos do céu surgia o Himeneu, voltado para o lado da Praça do Comércio, chamando com a mão esquerda os reais esposos, e agitando com a direita o facho do seu génio, que tanta luz de felicidade espargue sobre os corações que por ele se deixam iluminar, e que, neste faustíssimo sucesso, significava mais ainda: o complemento do esplendor da nação portuguesa”. A coluna, como elemento arquitetónico, e as cores que a decoram também são interpretadas simbolicamente: “símbolo do apoio e da firmeza, decorada de branco e ouro (...) exprimia eloquentemente a segurança e solidificação das nossas instituições,

¹⁴⁴ Representado na arte como um homem jovem, usando uma grinalda de flores e segurando uma tocha ardente numa das mãos, coberto por vestes púrpuras.

a pureza e as virtudes da excelsa esposa e o brilho com que vinha adornar a majestade do trono”. A base da coluna era constituída por quatro estátuas femininas com atributos que as identificavam com as quatro estações: “em torno do pedestal que sustentava a coluna, sorriam ao povo as quatro estações, em sinal de satisfação, voltadas para a circunferência do país, como ordenando aos campos que não mais se cobrissem com o luto da esterilidade” (1858, pág. 386). Não é aludida a autoria desta coluna coroada com a estátua de Himeneu que foi desenhada pelo cenógrafo Cinatti (1808-1879).

A última gravura relacionada com o casamento de D. Pedro V representa a coluna que os estudantes das escolas politécnica e naval levantaram no largo do cais do Sodré [fig. 70]. Para Nogueira da Silva tratava-se de “uma feliz combinação artística” e pelo aspeto estético “levava a palma a todas as decorações”. No entanto, discorda da iconografia bélica do monumento, “com a ideia, porém, é que nós não simpatizámos muito (...) semelhante impressão tiveram os moradores do largo, porque foram de todos os habitantes, aqueles que não decoraram as suas janelas, como querendo mostrar que não aceitavam uma manifestação que só guerra, guerra, guerra viva transpirava. Mais felizes teriam sido os seus autores, se, modificando um pouco os seus bélicos entusiasmos, suavizassem o aspeto ameaçador daquele monumento improvisado, entrelaçando os atributos da guerra com os atributos das ciências, das artes e das letras”. O próprio rei D. Pedro V fez sentir o seu descontentamento aos estudantes aludindo a esta coluna disse: “dificilmente hoje as armas se separam das letras”. O autor do artigo interpretou as palavras do rei como uma mensagem política pois “hoje sem paz, sem liberdade, sem imprensa e sem artes, não há reino que possa ser duradouro” (1858, pág. 397).

Os atos solenes da aclamação de D. Luís I, em 1861, decorreram em ambiente de alguma consternação fruto do inesperado falecimento de D. Pedro V em 11 de novembro de 1861, vítima da febre tifóide e, no mesmo ano padecendo da mesma doença epidémica, do príncipe D. Fernando (6 de novembro), encontrando-se em estado terminal o príncipe D. João que viria a falecer a 27 de dezembro, cinco dias após a

aclamação de D. Luís. O autor do artigo, que não está identificado, refere esta situação: “Os atos solenes de aclamação del-rei D. Luís Filipe de Bragança, primeiro de nome, e vigésimo oitavo na série dos soberanos de Portugal, não foram devidamente acompanhados daquelas manifestações de júbilo e expansão de alegria, com que o povo português costumou sempre festejar os monarcas no dia da sua exaltação ao trono, porque nunca fora tão sensível nem tão chorada, com dor e saudade, a morte do antecedente imperante, como em nossos dias foi a do sábio e virtuoso rei D. Pedro V” (1861, pág. 346).

As cerimónias solenes tiveram o seu início no Palácio das Cortes com o juramento do soberano sobre os Santos Evangelhos, perante os representantes da nação, que havia de manter a religião católica, apostólica, romana; a integridade do reino; observar e fazer observar a constituição política e mais leis do país, assim como prover ao bem geral da nação. Depois de aclamado por ambos os corpos legislativos e pelo povo que enchia o largo das Cortes, dirigiu-se para a Igreja de S. Domingos para a celebração do ato de ação de graças. Só depois se dirigiu para a Praça do Comércio onde a Câmara Municipal mandara edificar um pavilhão [fig. 71] “para aí lhe entregar as chaves da cidade em salva de oiro”. Este monumento efémero é descrito nos seguintes termos: “Este pavilhão é de 26 colunas, da ordem composta, e de forma poligonal para a parte do mar. Pelo lado que olha para a estátua equestre, e desenha a nossa estampa, tem 18,50 m de altura, desde o chão até ao ápice do frontão, e 13,30 m de largura. Assenta sobre um entablamento flanqueado de 18 pedestais, suportando 20 trípodés para fochos. Uma escadaria de doze degraus dá acesso para o pavimento onde estava o trono, debaixo de um dossel de veludo carmesim forrado de arminho, caindo em mantelete. Do tecto pendiam dez lustres belíssimos para gás” (1861, pág. 346). No frontão estavam pintadas figuras alegóricas (dois corpos femininos alados que sustentam uma coroa de louros) e a arquivolta estava preenchida com brasões com as armas das capitais da província alternadas com escudetes com as iniciais L.I (Luís I). Segundo o autor do artigo “estas armas estavam primorosas, tanto pelo lado artístico como pelo heráldico”. Figuravam arvoradas no cimo do pavilhão as bandeiras de várias nações: Inglaterra,

França, Espanha, Itália, Brasil, Alemanha e nas laterais, no prolongamento do cais das colunas, havia seis mastros venezianos com troféus bélicos, tendo cada um sua trípode para facho. À noite iluminou-se a gás “fazendo um belíssimo efeito, e atraindo grande concorrência, que não evacuou a amplíssima praça do Comércio, enquanto no pavilhão permaneceram as bandas de música de todos os corpos da guarnição” (1861, pág. 346).

Não nos foi possível identificar os autores da decoração do pavilhão. No texto é referido que as figuras alegóricas do frontão foram pintadas pelo “sr. Zeferino” e os brasões pelo “sr. Januário Correia”. O pavilhão de estilo neoclássico foi riscado por Joseph-Pierre Pézerat. O discurso estilístico deste arquiteto francês adequava-se à solenidade do ato.

Especificamente sobre a gravura, o autor do escrito participa que “nenhuma das fotografias que se tiraram deste efémero monumento nos serviram, porque saíram péssimas”. Assim, o desenho “é feito pelo nosso colaborador artístico o sr. Nogueira da Silva, com aquela fidelidade e esmero que os nossos assinantes terão, como nós, admirado e aplaudido. À perfeição do desenho junta-se o primor da gravura, obra do sr. Pedroso, que está competindo com os trabalhos estrangeiros deste género” (1861, pág. 346).

Com a morte do rei e dos infantes [apenas sobreviveu o infante D. Augusto (1847-1889)], e estando as irmãs casadas com príncipes estrangeiros¹⁴⁵, o casamento de D. Luís tornou-se uma necessidade política urgente¹⁴⁶.

No dia 6 de outubro de 1862, D. Maria Pia era recebida na Praça do Comércio tendo sido montado para o efeito um pavilhão real, em estilo neoclássico, representando o templo de Himeneu, o deus protetor dos casamentos. Essa visão de conjunto da Praça do Comércio é transposta

¹⁴⁵ D. Maria Ana (1843-1884) casou em 1859 com Frederico Augusto Jorge (1832-1904), Rei de Saxe e D. Antónia (1845-1913) casou em 1860 com Leopoldo (1835-1905), príncipe de Hohenzollern-Sigmaringen.

¹⁴⁶ “Para acautelar qualquer situação inesperada, o Parlamento rapidamente aprovou duas propostas de lei: uma, estabelecendo que, caso D. Luís não deixasse sucessão, a regência fosse exercida pelo pai; outra, prevendo a possibilidade de as irmãs subirem ao trono, na condição de os respetivos maridos renunciarem os seus direitos políticos nos respetivos países” (Luís Nuno Espinha da Silveira e Paulo Jorge Fernandes, *D. Luís*, 2006, pág. 37).

para a gravura de página inteira, “Desembarque de S. M. a Rainha D. Maria de Sabóia na praça do comércio” [fig. 72]. No artigo anónimo somos informados que esta vista geral da praça do comércio foi “tirada das janelas da Câmara Municipal, pelo sr. Nogueira da Silva, sem auxílio de fotografia, mas tão fiel como podem testemunhar os que assistiram ao ato que ela representa. A chapa em que ele a desenhou com incrível rapidez, foi logo distribuída por todos os nossos gravadores, que trabalharam incessantemente com o esmero que a estampa demonstra”. No mesmo artigo somos informados que também foram desenhados os “arcos que se tinham levantado em vários sítios até às portas de Alcantara” e que seriam tratados “quando dermos os desenhos que se estão gravando” (1862, pág. 244).

O comércio da capital levantou um arco do triunfo no largo do Corpo Santo que foi considerado, depois do pavilhão do Terreiro do Paço, “o mais notável monumento com que na capital se solenizou a entrada de S. M. a princesa real de Sabóia” [fig. 73]. O arco foi desenhado pelos famosos cenógrafos italianos Rambois (1810-1882) e Cinatti (1808-1879) e as estátuas da autoria de Vítor Bastos (1830-1894). O monumento, em estilo neoclássico, fingindo os materiais de mármore e talha dourada, apresentava uma dimensão que impressionou os lisboetas, “foi levantado no meio da praça formando um paralelogramo de 10,4 m por 8 m. Nos lados maiores estão as aberturas de dois arcos de 6 m de largo sobre o eixo da rua principal; e nos lados menores as de outros dois arcos de 8,2 m de largura sobre o eixo transversal. A elevação dos arcos maiores é de 9,6 m; a dos menores é de 5,8 m. Os ângulos são formados por 4 pilastras de 1,6 m por 1,2 m, decorados com emblemas do comércio e da navegação. Sobre as empostas dos arcos grandes assenta o entablamento composto de arquitrave, friso e cornija; o friso é decorado de folhas de palma, e a cornija entalhada. Nos espaços entre as empostas dos arcos e as pilastras há umas coroas de relevo. Sobre o ático estão gravadas em letras de oiro relevadas as seguintes inscrições: dos lados do Arsenal e cais do Sodré: O COMMERCIO DE LISBOA. Do lado do mar: OUTUBRO 31 DE 1838. Do lado de terra: OUTUBRO 16 DE 1847. Remontando o ático, nas frentes maiores, estão unidas as armas de Portugal e Itália, com mimosas decorações. Nos quatro ângulos, sobre grupos de ornato

e coroas, tendo no centro as letras L. M., sobem 4 mastros com bandeiras portuguesas e italianas. O teto interior forma uma abóbada de caixotões, com frisos e florões doirados. Nas oito frentes das pilastras há outras tantas estátuas, modeladas pelo sr. Victor Basto [sic], mui graciosas e artísticas, representando génios em ação de impor as coroas que tem nas mãos. Todo este arco triunfal é pintado de branco, figurando mármore, e todos os frisos e ornatos são de oiro. Tem de altura 16 metros. Ouvimos que importara em cinco contos de réis. À noite suspendia-se-lhe ao centro da abóbada um sol iluminado a gás, que irradiava uma claridade quasi solar” (1862, págs. 249-250).

A gravura “Coluna levantada na praça de D. Pedro vista de noite” [fig. 74], pretende captar o efeito da iluminação da coluna em detrimento da arquitetura. Esta coluna foi edificada sobre o pedestal destinado ao monumento de D. Pedro IV. O concurso internacional para a construção do monumento em memória de D. Pedro IV é publicado no *Diário de Lisboa* de 1862 e é aberto em março de 1864, sendo o monumento, da autoria de Davidoud e E. Robert, inaugurado em 1870. No entanto, tinha sido erguido em 1851 um pedestal no meio da praça do Rossio, a que o povo chamaria “galheteiro”, destinado a uma estátua nunca executada. O tal “galheteiro” seria demolido em 1864, tendo entretanto servido de pedestal à coluna de Cinatti coroada com a estátua do Himeneu para festejar o casamento de D. Pedro V e a esta coluna iluminada a gás para o casamento de D. Luís I¹⁴⁷. Inspirada na coluna de Trajano tinha “9 metros de altura incluído o capitel, pintada de cor de bronze, tendo desenhados a oiro os coches e mais estado com que Suas Majestades se foram receber à igreja de S. Domingos. Este desenho é em espiral, volteando toda a coluna, acompanhado de fileiras de bicos de gás, para se iluminar com 600 luzes. A coluna remata por uma grande estrela, também para se iluminar a gás, tendo no centro a cifra dos régios noivos em letras de fogo. Nos ângulos do pedestal tem quatro fogaréus bronzeados”. Mas o que impressionou os habitantes de Lisboa foi o efeito da iluminação, “esplêndido, aumentado com o da iluminação do teatro D. Maria II (...) tudo

¹⁴⁷ José-Augusto França, 1966, vol. I, págs. 333-339.

junto arrojava torrentes de luz sobre a praça, toda embandeirada com os pavilhões portugueses e italianos, flutuando sobre alterosos mastros engrinaldados” (1862, pág. 256).

O poder municipal lisboeta custeou os ornamentos e iluminação da Praça do Comércio e da Praça de D. Pedro, constando que despendeu perto de vinte e cinco contos de réis. Todos os outros arcos e iluminações da cidade foram subvencionados pelas corporações e pessoas particulares.

O município de Belém festejou o casamento real com a construção de um imponente arco de triunfo de inspiração romana, “que todas as noites dos festejos nupciais se iluminou a gás, com maravilhosa profusão” (1862, pág. 265, [fig. 75]), às portas da Alcântara, fronteira do município de residência da família real (Palácio Nacional da Ajuda). O monumento representado na estampa “tem 16 metros de altura, e de 11 desde a base até ao fecho do arco, que é de 6 metros de largura. A volta da cimalha é cercada de escudos com as iniciais dos nomes dos augustos consortes. No ático, e dentro de um retábulo sustido por dois génios, lê-se Concelho de Belém. Remata o monumento com as novas armas deste moderno concelho (...). Aos lados do arco abriram-se duas tribunas para coreto das músicas que ali tocaram todas as noites”. O projeto e a direção deste arco é do arquiteto Valentim José Correia (1822-1900) e a pintura da responsabilidade de António José da Rocha, Cândido José Xavier e Gualdino Agostinho Cândido de Barros.

A direção da companhia lisbonense de iluminação a gás mandou erigir defronte das oficinas um majestoso arco para ser todo iluminado a gás, associando-se aos festejos do casamento real [fig. 76]. A gravura mostra o arco no seu lado oriental, apoiado em colunas salomónicas, desenhado no seu aspeto noturno para salientar o efeito da iluminação, parecendo uma “colina de fogo, artisticamente distribuído”. “A abertura do arco tinha 10 metros de altura e 8 de largura”. Apresentava a legenda “Itália 6/10/1862 Portugal” no lado oriental e no lado oposto as iniciais dos augustos cônjuges “L. M.”, encimado por uma coroa e com as bandeiras de Itália e Portugal. “Todos os filetes e ornatos das colunas, socos, volta do arco, as letras e algarismos, eram formados por vinte mil furos de gás, que despendiam um clarão que alumiava a grande distância”.

O autor do artigo não tem dúvida em considerar este arco, entre todos os que se erigiram em Lisboa para festejar este acontecimento, como o mais “recamado e resplandecente de luz”. Esta característica atraiu “grandíssima concorrência”. Foi desenhado pelo engenheiro da companhia, J. Harens, e nele só trabalharam operários das oficinas de gás. Nas oito noites em que esteve iluminado, cinco para o festejo do real consórcio e as outras três nos aniversários da Rainha, do Rei D. Luís e do Rei D. Fernando, consumiu 12.160 metros cúbicos de gás (1862, pág. 313).

O artigo de Inácio Vilhena Barbosa, “Exposição Agrícola de Braga. Distribuição de prémios por el-rei e festa pelas visitas de Suas Majestades” (1863, págs. 394-396) é ilustrado por cinco gravuras. A primeira, uma gravura de página inteira, mostra uma panorâmica geral do certame e nas restantes quatro são representadas edificações efémeras, três arcos de aparato e um pavilhão.

O artigo elogia a ação do Governador Civil de Braga, Januário Correia de Almeida, que organizou a exposição agrícola, mas que também continha produtos do sector fabril. Efetua a comparação com os certames semelhantes na Grã-Bretanha e França onde, para esse efeito, se erguem edifícios esplêndidos, para elogiar o local escolhido em Braga: o campo de Sant’Ana. Os produtos foram expostos ao ar livre e em modestas baracas, “não era o lugar menos digno dessa solenidade porque mui bem quadrava ver dispostas entre as árvores e mais plantas de um jardim, e sob a majestosa abóbada do céu, obras que representavam ao mesmo tempo as forças da natureza e do homem, combinando-se para o aperfeiçoamento dos seres criados, e para o aumento ou melhoramento dos gozos e comodidades da sociedade” (1863, pág. 394). A gravura inicial, “Exposição agrícola de Braga no campo de Sant’Anna” (Barbosa Lima / Pedroso), mostra o Campo de Sant’Ana em quase todo o seu comprimento, de oeste para leste. No lado sul distinguem-se os contornos da Igreja e Convento de Nossa Senhora da Assunção, onde na época funcionava o Liceu. Ao fundo avulta a paisagem natural onde está edificado o Santuário do Bom Jesus e no lado oeste temos as ruínas do castelo e as edificações contemporâneas que se “foram aninhar sobre os seus bastiões, ou entre as suas muralhas derrocadas, onde se levanta a Igreja de Nossa

Senhora da Lapa” (1863, pág. 396)¹⁴⁸. No primeiro plano um fontenário e a entrada do parque público engalanado por pendões festivos. Vislumbramos um conjunto de tendas de variadas dimensões. A gravura é agitada por uma profusão de figuras humanas.

No dia da inauguração, 25 de outubro de 1863, “o campo de Sant’Anna apresentava uma formosa perspectiva, e o mais festivo aspecto que se pode imaginar. As catorze barracas em que estavam expostos os diversos produtos industriais, achavam-se distribuídas simetricamente por todo o jardim. Cerca de setecentas bandeiras, variadas no feitio e nas cores, e alguns escudos com as armas reais de Portugal e de Sabóia, ornavam o jardim e a parte restante do campo. Durante toda a cerimónia subiam de contínuo aos ares girândolas de foguetes, e duas bandas de música tocavam, em dois coretos bem armados, hinos compostos expressamente para esta festividade”.

A família real, “querendo dar uma prova do seu amor pelo país e do quanto lhe merecem os que pelo trabalho concorrem directamente para a prosperidade e grandeza dele” decidiu honrar os expositores “entregando el-rei por suas próprias mãos os prémios conferidos pelo júri”. Saíram de Lisboa oito dias depois do encerramento da exposição tendo visitado Leiria, Coimbra e Porto, “foi uma contínua ovação dos povos por onde passavam”. Em Braga também foi celebrada a entrada dos reais viajantes no dia 26 de Novembro de 1863.

O pavilhão onde se procedeu à distribuição dos prémios pelo monarca, no dia 27 de novembro, estava situado próximo das duas portas do lado ocidental do jardim, foi expressamente edificado para esse efeito. Estranhamente não é representado visualmente apesar de ter sido, de acordo com o texto do artigo, a mais espetacular das construções efémeras realizadas para a comemorar a presença régia. Vilhena Barbosa descreve esta construção minuciosamente: “tinha a forma sextavada, dando-lhe ingresso uma larga escadaria. Seis colunas de ordem compósita sustentavam a cúpula, que era guarnecida exteriormente de seda azul

¹⁴⁸ A gravura “Campo de Santa Anna em Braga” (Nogueira da Silva / Alberto) tem como tema este conjunto urbano de Braga e ilustra um artigo de Vilhena Barbosa (1863, pág. 49).

e branca (as cores da bandeira monárquica), e interiormente cor-de-rosa e branca. Em volta da cúpula, sobre a cornija, faziam-lhe cercadura seis frontões, correspondentes a cada uma das quatro faces do pavilhão, tendo cada um no tímpano os escudos unidos com as armas reais de Portugal e de Itália. A cúpula, cuja elevação era de onze metros e meio, sobre dez de largura, rematava com uma grande coroa e ceptro real, colocados sobre a almofada de veludo carmesim. As duas cadeiras reais estavam sobre um estrado de três degraus. As cortinas que desciam da cornija, e se prendiam às colunas, eram de seda azul claro. As colunas, cornija e frontões, eram decorados com ornatos dourados relevados, em obra de pasta, sobre campo branco, ou azul, e além disto com seis dragões bronzeados, de cujo colo pendia o escudo real das quinas” (1863, pág. 395).

Pela descrição de Vilhena Barbosa podemos concluir que este pavilhão constituiu um instrumento cénico eficaz para a exibição do poder real. O esplendor do ato da distribuição dos prémios foi reforçado pelos “adornos dispostos para a iluminação do jardim e campo¹⁴⁹, as colchas de damasco e sedas multicores, pendendo de todas as janelas em torno do campo, as novas e melhores galas com que se ornavam as damas, um concurso de povo muito mais numeroso, e de mais variado e pitoresco trajar, e, finalmente, sobretudo aqueles alvoroços de júbilo e de entusiasmo populares, que dão a qualquer espetáculo ou solenidade a sua feição mais festival” (1863, pág. 395).

Representado visualmente temos o “Pavilhão dos Brasileiros” [fig. 79], situado em frente do palácio do conde de Bretiandos, onde se alojaram suas majestades. Era “de forma oitavada. Sustentavam a cúpula oito colunas de ordem dórica, ficando quatro vãos abertos ao trânsito, e os outros

¹⁴⁹ O autor do artigo informa que “O campo de Sant’Ana ostentava uma vistosa iluminação em que se contavam mais de seis mil balões transparentes e de muita diversidade de cores. Correu toda a despesa e direção por conta dos estudantes do liceu e seminário”. As iluminações estavam dispersas pela cidade, “na fachada do paço do arcebispo, que deita para o campo dos toiros, cuja a parte do palácio é ocupada pelo governo civil e repartições públicas, havia uma bela iluminação. Era esta feita com alguns milhares de vidros de diversas cores, pendentes de festões de murta, que ornavam as janelas, as quais também eram decoradas com transparentes e bonitas pinturas, e com muita diversidade de bandeiras. O regimento de infantaria n.º 8 também fez outra não menos rica em toda a grandiosa frontaria do seu quartel” (1863, págs. 395-396).

quatro tapados com painéis transparentes, onde estavam pintadas no meio de troféus as armas de Portugal, de Itália, do Brasil e da cidade de Braga. Uma grande coroa real servia de remate à cúpula, em torno da qual se erguiam sobre a cimalha oito escudos de armas, guarnecidos de bandeiras. Toda a cúpula e coroa eram iluminadas a gás, e as colunas com vidros de cores dispostos em grinaldas de rosas artificiais, que cingiam as colunas em espiral desde a base até aos capitéis”. Fundamentalmente, este pavilhão cumpria uma função semelhante à de um arco por onde circulava o séquito real no trajeto para os aposentos na cidade de Braga (1863, pág. 396).

A entrada solene de D. Luís e D. Maria de Sabóia na cidade é marcada por um conjunto de cinco arcos de aparato edificadas pela autoridade municipal e pelas corporações locais¹⁵⁰. Apenas três desses arcos ficaram registados visualmente nas páginas do *Archivo Pittoresco*. Esta é uma das efemérides reais mais notáveis, trata-se uma celebração pública na qual a população de uma cidade recebe solenemente o soberano. Os arcos triunfais cumprem uma função de ornamentação do espaço público e, ao mesmo tempo, reportam para uma simbologia de poder que, em última estância, tem a sua origem na Roma Imperial¹⁵¹.

A Câmara Municipal levantou um arco junto ao Campo das Hortas, por onde o séquito real entrou em Braga e onde se verificou a cerimónia da entrega das chaves da cidade ao monarca. Trata-se do arco menos

¹⁵⁰ “A chegada dos reis às cidades e vilas foi sempre festejada com cerimónias solenes promovidas pelas Câmaras e pelo próprio rei. Consoante as épocas, estas cerimónias podem ser constituídas por diferentes rituais, como a entrega de bandeiras ou chaves, cortejos, discursos, decoração de ruas e fachadas, etc.” (cf. Ana Maria Alves, *As entradas régias portuguesas. Uma visão de conjunto*, s.d.).

¹⁵¹ “A presença de elementos do passado relacionados com um imaginário que nos transporta à Roma Imperial, readaptando desde as festas do Renascimento a representação do «Triunfo antigo» é uma constante na festa barroca. As entradas régias, recreavam, por influência do «redescubrimiento humanista» e das diversas edições ilustradas da obra de Francesco Petrarca (1304-1374) *I Trionfi*, as entradas cesáreas, que tinham nos carros triunfais e nos arcos de triunfo duas formas de expressão da glória e do poder” (Joaquim Jaime B. Ferreira-Alves, “Formas de arte efémera no duplo consórcio Bragança-Bourbon em 1785”, *Revista da Faculdade de Letras Ciências e Técnicas do Património*, Porto, 2004, I Série, vol. III, págs. 95-108).

aparatoso, “tinha no friso os escudos das armas reais de Portugal e de Itália e sobre a cúpula do arco a coroa real” (1863, pág. 395, [fig. 77]).

A corporação do Comércio “erigiu um grandioso arco contíguo à porta do Souto, ornado com colunas de ordem dórica, vasos, e variados relevos, painéis alegóricos à indústria comercial, e a estátua de Mercúrio, simbolizando o comércio” (1863, pág. 395, [fig. 78]).

Os artistas “fabricaram o seu arco ao pé da Igreja da Misericórdia. Era de ordem jónica, de esbeltas proporções, e decorado com bonitos relevos e pirâmides, com as armas reais portuguesas e italianas, e com uma estátua alegórica”. O autor não regista a identificação da estátua e a observação da gravura também não permite reconhecer a alegoria representada (1863, pág. 396, [fig. 80]).

Dos arcos levantados pelos estudantes e pelos bacharéis apenas ficou a descrição textual. O arco dos estudantes estava situado no campo da vinha em frente ao seminário arquiepiscopal e do quartel de Infantaria 8 e é apresentado como “de verdura”. O dos bacharéis, localizado na rua da Fonte da Carcova, era de “arquitetura gótica, com pinturas e labores, parte deles vazados e adornado com as estátuas alegóricas da Glória e das ciências e artes metidas em nichos e cobertas por baldaquinos floreados” (1863, pág. 396).

Observamos nas ilustrações e somos informados no texto que estes arcos “eram precedidos de grandes pirâmides e colunas, que à noite se iluminavam” (1863, pág. 396).

Estas imagens mostram uma continuidade da tradição barroca na monarquia liberal que não deixou de investir nos cenários espetaculares e simbólicos do poder no espaço público. As festas de esponsais da realeza foram momentos de grande pompa assinalados com construções efémeras, constituindo nove dos temas das catorze ilustrações: quatro relacionados com o matrimónio de D. Pedro V e outras cinco com o consórcio de D. Luís I. Outras solenidades régias, como a aclamação de D. Luís I e a entrada na cidade de Braga em 1863 constituem cinco das imagens. Estes dispositivos comemorativos provocavam impacto na população presente nesses locais e através da gravura na imprensa foi possível fazer circular a sua imagem pelo reino e pelo

Brasil, onde o *Archivo Pittoresco* estava fortemente implantado na comunidade portuguesa, ao mesmo tempo que perpetuou estes instrumentos cenográficos¹⁵².

¹⁵² A circulação das imagens da arte efémera não é uma novidade do século XIX. Como afirma Pedro Cardim as imagens das festas régias circulavam através de registos escritos e visuais: “ (...) as imagens evocadas no decurso das entradas solenes surgiam em múltiplos registos e suportes. De facto, para além de serem exibidas no momento das festas, elas eram também postas em circulação por meio das descrições que costumavam ser impressas e difundidas por toda península ibérica” (Pedro Cardim, “Entradas Solenes Rituais Comunitários e Festas Políticas, Portugal e Brasil, Séculos XVI e XVII”, in István Janckó e Íris Kantor (org.), *Festa Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*, pág. 107).

VI

SÍNTESE FINAL

O percurso realizado pelas imagens e textos do *Archivo Pittoresco* relacionados com o património arquitetónico e artístico ficou longe de esgotar este tema. Para além da arquitetura medieval e manuelina existem ilustrações e estudos do património arquitetónico em Portugal do século XVI ao século XIX que merecem a atenção dos investigadores. O património arqueológico granjeou um interesse significativo dos redatores desta revista ilustrada e merece um estudo sistemático, articulado com a apreciação da emergência das instituições especializadas na matéria e dos museus.

Exemplos de património arquitetónico, arqueológico e artístico estrangeiro foram também reproduzidos nesta e em muitas outras revistas ilustradas de divulgação cultural oitocentistas. Um conjunto de questões permanece uma área de sombra na historiografia: os monumentos estrangeiros mais valorizados pela intelectualidade romântica; as obras de arte e os autores mais divulgados na imprensa; as notícias relacionadas com descobertas arqueológicas; a receção da historiografia da arte exógena, etc.

Não tendo exaurido analiticamente a totalidade das estampas e textos relacionados com os monumentos e objetos artísticos nacionais, opção realizada conscientemente de acordo com os limites de tempo e espaço definidos para o presente trabalho, parece-nos possível registar algumas conclusões.

Podemos estabelecer uma relação entre os objetivos definidos pelos redatores do *Archivo Pittoresco* e a divulgação do património arquitetónico e artístico: a multiplicação visual dos monumentos e objetos artísticos nas suas páginas pretendia ilustrar textos que apresentam

diferentes níveis de profundidade científica e apoiam o leitor no conhecimento desse património, apesar de também condicionarem a sua leitura de acordo com uma perspetiva ideológica e cultural definida no contexto do romantismo português.

A gravura elaborada a partir de um desenho sobre a matriz de madeira, feito à vista ou a partir de uma outra gravura preexistente ou fotografia, coloca a questão da interpretação pessoal do delineador ou mesmo da sua qualidade técnica para revelar a exata materialidade do objeto. Detetámos em alguns textos a garantia, por parte do autor do texto explicativo, da fidelidade da imagem com o real ou, em casos mais raros, a correção de aspetos menos conseguidos da reprodução visual. Em algumas situações foi possível comparar com os objetos ou com a sua reprodução fotográfica na atualidade.

Podemos comprovar, nos textos publicados no semanário examinado, a valorização da arte gótica e manuelina, sempre associada pela *intelligentsia* romântica à idiossincrasia nacional e, de uma forma geral, a crítica aos estilos renascentista e pós-renascença, identificados com a influência estrangeira e o triunfo das monarquias absolutas.

Em 1869, na introdução que assina para o periódico conimbricense *Panorama Photographico de Portugal*, Vilhena Barbosa sintetiza a visão do património que predomina entre a intelectualidade romântica e que foi possível comprovar pela nossa análise: “O nosso país não é tão rico de monumentos artísticos, ainda que se guardem as boas proporções, como a Espanha, a França, a Grã-Bretanha, a Alemanha, a Itália, e até a própria Bélgica, apesar da sua pequenez. Mas a todas estas nações sobreleva na significação dos seus monumentos históricos. Enquanto tais padrões naqueles países recordam, pela maior parte, a opressão do feudalismo, os excessos do poder teocrático e da realeza, e as lutas sangrentas destes princípios constitutivos da sociedade na Idade Média; em Portugal comemoram mil ações briosas de energia e valor de um povo, que funda e defende à custa dos maiores sacrifícios a sua independência (...)”.

Os monumentos e outros objetos artísticos são perspetivados como padrões comemorativos de uma história nacional gloriosa, testemunhos

de feitos populares que preservam a identidade nacional. É este o discurso predominante nos textos sobre esta temática publicados no *Arquivo Pittoresco*, onde se observa o comprometimento do intelectual com uma missão patriótica, na esteira da teorização herculaniana, de divulgação e proteção do património. O que não é contraditório, mas paralelo, com o desenvolvimento da historiografia artística, muito enformada por uma epistemologia positivista que pretende responder a problemas como a autoria, datação, encomendantes, dimensões dos objetos e fixar uma terminologia científica na língua portuguesa.

Independentemente de se reconhecer o mérito estético das ilustrações em madeira publicadas nos periódicos oitocentistas, temos de concordar nos seguintes pontos: primeiro, esta produção artística existe; segundo, é muito abundante e, por último, deverá ser estudada, senão por outro motivo, pelo seu valor documental.

As fontes são em número significativo mas apresentam várias dificuldades: a falta de identificação dos autores das gravuras; a sua dispersão por muitas publicações, algumas delas de acesso difícil e em estado de degradação; a falta de trabalhos monográficos em relação à identificação de gravuras e biografias dos seus autores e a ausência de estudos sistemáticos que definam com clareza as características desta produção de imagens na época do romantismo em Portugal.

A escassa investigação nesta área está relacionada com o facto de ter sido atribuído um carácter obreiro, enquadrado no âmbito da indústria tipográfica, a este tipo de produção artística. A maioria dos exemplares são obras coletivas com a intervenção conjunta de um delineador e de um gravador. Frequentemente o delineador limita-se à reprodução de uma imagem que já existe, depreciando a vertente criativa do ato artístico. No caso do gravador é-lhe atribuída a função mecânica de traduzir um trabalho de outrem. Esta perspetiva, que considero redutora, esteve na origem da marginalização destes estudos pela historiografia da arte. Na realidade, ultrapassando a qualidade técnica, subsiste em muitas gravuras um aspeto inventivo e original paralelo a uma produção imagética meramente reprodutora. A gravura situa-se assim num relativo limbo por figurar na charneira entre a simples técnica de reprodução e a obra de arte.

No entanto, julgo que se trata de uma informação útil e interessante para os historiadores da cultura, nomeadamente, para os historiadores que se dedicam à história do movimento romântico em Portugal.

O museu de imagens construído pela imprensa do século XIX, - apesar de serem publicações enciclopedistas e não especializadas na questão patrimonial - é um filão que merece ser explorado, constituindo, *per si*, um património que merece ser devidamente preservado e compreendido.

BIBLIOGRAFIA

As fontes e os estudos foram agrupados de acordo com a seguinte ordem:

Fontes: Publicações Periódicas Portuguesas; Publicações Periódicas Estrangeiras; Dicionários e Enciclopédias; Artigos do *Archivo Pittoresco* (subdivididos por temas) e Publicações.

Estudos: Dicionários e Enciclopédias; Catálogos; Publicações.

Fontes

Publicações Periódicas Portuguesas

ARCHIVO DE ARCHITECTURA CIVIL, LISBOA, 1865-1867.

ARCHIVO PITTORESCO, LISBOA, 1857-1868.

ARCHIVO POPULAR. SEMANÁRIO PINTORESCO, LISBOA, 1837-1843.

ARCHIVO UNIVERSAL, LISBOA, 1859-1861.

BEIJA-FLOR (O), LISBOA, 1838-1842.

ÉPOCA (A) - JORNAL DE INDUSTRIA, SCIENCIAS, LITTERATURA E BELLAS ARTES, LISBOA, 1848-1849.

ILLUSTRAÇÃO (A), LISBOA, 1845-1846.

ILLUSTRAÇÃO LUSO-BRAZILEIRA (A), LISBOA, 1856-1859.

ILLUSTRAÇÃO POPULAR, LISBOA, 1866-1868.

JORNAL DAS BELAS-ARTES, LISBOA, 1843-1844 / 1848.

JORNAL DE BELAS-ARTES, LISBOA, 1857-1858.

MOSAICO (O). JORNAL DE INSTRUÇÃO E RECREIO, LISBOA, 1841.

MUSEU PITTORESCO, LISBOA, 1840-1843.

OCCIDENTE (O), LISBOA, 1878-1915.

PANORAMA (O), JORNAL LITTERARIO E INSTRUCTIVO DA SOCIEDADE PROPAGADORA DOS CONHECIMENTOS ÚTEIS, LISBOA, 1837-1868.

PANORAMA PHOTOGRAPHICO DE PORTUGAL, COIMBRA, 1869-1874.

PORTUGAL PITTORESCO, COIMBRA, 1879.

RAMALHETE (O), LISBOA, 1837-1844.

RECREIO (O). JORNAL DAS FAMÍLIAS, LISBOA, 1835-1842.

REVISTA PITTORESCA, LISBOA, 1861-1863.

REVISTA POPULAR, SEMANÁRIO DE LITTERATURA, SCIENCIA E INDUSTRIA, LISBOA, 1848-1855.

REVISTA UNIVERSAL LISBONENSE, LISBOA, 1841-1853/1859.

UNIVERSO PITTORESCO, LISBOA, 1839-1844.

Publicações Periódicas Estrangeiras

LE MAGASIN PITTORESQUE, PARIS, 1833-1938.

LE MUSÉE DES FAMILLES, PARIS, 1833-1900.

MUSEO DE LAS FAMILIAS, MADRID, 1843-1867.

SEMÁNARIO PINTORESCO ESPAÑOL, MADRID, 1836-1857.

THE PENNY CYCLOPEDIA OF THE SOCIETY OF THE DIFFUSION OF USEFUL KNOWLEDGE, LONDRES, 1833-1858.

THE PENNY MAGAZINE, LONDRES, 1832-1845.

Dicionários e Enciclopédias

ASSUNÇÃO, TOMÁS LINO DE, *DICCIONARIO DOS TERMOS D'ARCHITETURA: SUAS DEFINIÇÕES E NOÇÕES HISTÓRICAS*, LISBOA, ANTIGA LIVRARIA BERTRAND – JOSÉ BASTOS, 1895.

CHATTO, W. A. e JACKSON, JOHN, *A TREATISE ON WOOD ENGRAVING. HISTORICAL AND PRATICAL. WITH UPWARDS OF THREE HUNDRED ILLUSTRATIONS ENGRAVED ON WOOD BY JOHN JACKSON*, LONDRES, HENRY G. BOHN, 1861 (ED. ORIGINAL 1838).

FONSECA, JOSÉ DA, *NOVO DICCIONARIO DA LÍNGUA PORTUGUEZA – RECOPIADO DE TODOS OS QUE ATÉ O PREZENTE SE TEEM DADO À LUZ*, PARIS, J.-P. AILLAUD, 1829.

HUNT, ROBERT (ED.), *DICTIONARY OF ARTS, MANUFACTURES AND MINES CONTAINING A CLEAR EXPOSITION OF THEIR PRINCIPLES AND PRACTICE*, LONDRES, LONGMANS, GREEN AND CO., 1867, 3 vols..

PEREIRA, A. XAVIER DA SILVA, *DICCIONARIO JORNALISTICO PORTUGUEZ [DOCUMENTO ELECTRÓNICO]*, LISBOA, ACADEMIA DAS CIÊNCIAS, 2009.

PEREIRA, A. XAVIER DA SILVA, *O JORNALISMO PORTUGUÊS. RESENHA CRONOLÓGICA DE TODOS OS PERIÓDICOS PORTUGUESES PUBLICADOS NO REINO E NO ESTRANGEIRO, DESDE O MEADO DO SÉCULO XVII ATÉ À MORTE DE D. LUIZ I, BEM COMO OS JORNAIS EM LÍNGUA ESTRANGEIRA PUBLICADOS EM PORTUGAL DURANTE O MESMO TEMPO. EXTRAÍDA DO DICCIONÁRIO JORNALÍSTICO PORTUGUÊS*, LISBOA, TYP. SOARES, 1895.

- PEREIRA, A. XAVIER DA SILVA, *Os JORNAIS PORTUGUESES. SUA FILIAÇÃO E METAMORFOSES. NOTÍCIA SUPLEMENTAR ALFABÉTICA DE TODOS OS PERIÓDICOS MENCIONADOS NA RESENHA CRONOLÓGICA DO JORNALISMO PORTUGUÊS*, LISBOA, IMPRENSA LIBÂNIO DA SILVA, 1897.
- PERROT, A. M., *MANUEL DU GRAVEUR OU TRAITÉ COMPLET DE L'ART DE LA GRAVURE EN TOUS GENRES, D'APRÈS LES RENSEIGNEMENTS FOURNIS PAR PLUSIEURS ARTISTES*, PARIS, LA LIBRAIRIE ENCYCLOPÉDIQUE DE RORET, 1830.
- REIS, ARTUR DUARTE SOUSA, *CATÁLOGO DA BIBLIOTECA PÚBLICA MUNICIPAL DO PORTO. JORNAIS DE LITERATURA, CIENTÍFICOS, POLÍTICOS, HUMORÍSTICOS, NOTICIOSOS, COMERCIAIS E DE ANÚNCIOS, ETC., ETC., EXISTENTES NA MESMA E DATANDO DESDE 1667 A 1895*. PORTO, IMPRENSA CIVILIZAÇÃO, 1896.
- RIBEIRO, JOSÉ SILVESTRE, *HISTORIA DOS ESTABELECIMENTOS SCIENTIFICOS, LITTERARIOS E ARTÍSTICOS DE PORTUGAL NOS SUCESSIVOS REINADOS DA MONARCHIA*, LISBOA, TYPOGRAPHIA DA ACADEMIA REAL DAS SCIENCIAS, 1871-1893, 18 VOLUMES.
- RODRIGUES, FRANCISCO DE ASSIS, *DICIONARIO TECNICO E HISTORICO DE PINTURA, ESCULPTURA, ARCHITECTURA E GRAVURA*, LISBOA, IMPRENSA NACIONAL, 1876.
- SAVAGE, WILLIAM, *A DICTIONARY OF THE ART OF PRINTING*, LONDRES, LONGMAN, BROWN, GREEN, AND LONGMANS, 1841.
- SILVA, INOCÊNCIO FRANCISCO DA, *DICIONÁRIO BIBLIOGRÁFICO PORTUGUÊS*, LISBOA, IMPRENSA NACIONAL, 1858-1923.
- VIOULET-LE-DUC, EUGÈNE EMMANUEL, *DICIONNAIRE RAISONNÉ DE L'ARCHITECTURE FRANÇAISE: DU XIÈME AU XVÈME SIÈCLE*, PARIS, A. MOREL/B. BUANCE ÉDITEUR, 1864, 10 VOLUMES.

Artigos do Archivo Pittoresco

ARQUITETURA DA ÉPOCA MEDIEVAL

- ANÓNIMO, “[CONVENTO DA BATALHA – PORTA PRINCIPAL]”, 1860, VOL. III, PÁGS. 113-114.
- ANÓNIMO, “[CONVENTO DE PALMELA]”, 1860, VOL. III, PÁGS. 369-370.
- ANÓNIMO, “[SÉ DE ÉVORA]”, 1862, VOL. V, PÁGS. 169-170.
- ANÓNIMO, “CASTELO DE S. JORGE DE MINA”, 1861, VOL. IV, PÁGS. 105-106.
- ANÓNIMO, “CASTELO DE VINHAIS”, 1863, VOL. VI, PÁG. 30.
- ANÓNIMO, “CASTRO DE AVELÁS”, 1862, VOL. V, PÁGS. 83-84.
- ANÓNIMO, “IGREJA DO CASTELO DE MONTALEGRE”, 1862, VOL. V, PÁGS. 69-70.
- ANÓNIMO, “PROVÍNCIA DE TRÁS-OS-MONTES”, 1862, VOL. V, PÁGS. 121-122.
- ARANHA, BRITO, “VILA DA LOUSÃ”, 1867, VOL. X, PÁGS. 233-235.
- AZEVEDO, A., “A VILA DE MACHICO E A CAPELA DE MACHIM”, 1866, VOL. IX, PÁGS. 353.
- BARBOSA, VILHENA, “[A IGREJA DE NOSSA SENHORA DA OLIVEIRA EM GUIMARÃES]”, 1861, VOL. IV, PÁGS. 353-355.
- BARBOSA, VILHENA, “[CASTELO DE ALVITO]”, 1866, VOL. IX, PÁGS. 105-106.
- BARBOSA, VILHENA, “[CASTELO DE S. JORGE]”, 1863, VOL. VI, PÁGS. 193-194.

- BARBOSA, VILHENA, “[ERMIDA DE S. BRAZ EM ÉVORA]”, 1864, VOL. VII, PÁGS. 185-187.
- BARBOSA, VILHENA, “[EXTERIOR DA CAPELA-MOR DA SÉ DE BRAGA]”, 1866, VOL. IX, PÁGS. 241-242.
- BARBOSA, VILHENA, “[FACHADA LATERAL DA SÉ DO PORTO]”, 1861, VOL. IV, PÁG. 97.
- BARBOSA, VILHENA, “[IGREJA DE SÃO MIGUEL E CASTELO DE GUIMARÃES]”, 1864, VOL. VII, PÁGS. 173-174.
- BARBOSA, VILHENA, “[MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE LEÇA DO BALIO]”, 1861, VOL. IV, PÁGS. 257-259.
- BARBOSA, VILHENA, “[SÉ DE BRAGA]”, 1862, VOL. V, PÁGS. 185-187.
- BARBOSA, VILHENA, “[TEMPLO ROMANO EM ÉVORA]”, 1865, VOL. VIII, PÁGS. 313-316.
- BARBOSA, VILHENA, “BRAGA”, 1864, VOL. VII, PÁGS. 101-102; 364-365.
- BARBOSA, VILHENA, “CASA DA CÂMARA DE GUIMARÃES”, 1862, VOL. V, PÁGS. 385-386.
- BARBOSA, VILHENA, “CASTELO DE PALMELA”, 1860, VOL. III, PÁGS. 153-154; 313-314.
- BARBOSA, VILHENA, “CIDADE DE COIMBRA”, 1866, VOL. IX, PÁGS. 297-299.
- BARBOSA, VILHENA, “CLAUSTRO DO SILÊNCIO NO MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE ALCobaça”, 1866, VOL. IX, PÁGS. 33-34.
- BARBOSA, VILHENA, “ÉVORA. CASA DOS CÔNEGOS SEculares DE S. JOÃO EVANGELISTA”, 1867, VOL. X, PÁGS. 385-386.
- BARBOSA, VILHENA, “FRAGMENTOS DE UM ROTEIRO DE LISBOA (INÉDITO). ARRABALDES DE LISBOA”, 1862, VOL. V, PÁGS. 356-357; 1863, VOL. VI, PÁGS. 332-333.
- BARBOSA, VILHENA, “FUNDAÇÃO E REEDIFICAÇÃO DO MOSTEIRO”, 1866, VOL. IX, PÁGS. 121-122.
- BARBOSA, VILHENA, “MONUMENTO DE D. DINIS”, 1863, VOL. VI, PÁG. 165.
- BARBOSA, VILHENA, “MOSTEIRO DE SANTA CRUZ DE COIMBRA”, 1865, VOL. VIII, PÁGS. 33-34.
- BARBOSA, VILHENA, “MOSTEIRO DE SANTA MARIA DA VITÓRIA VULGARMENTE CHAMADO DA BATALHA”, 1865, VOL. VIII, PÁGS. 2-6; 52-54; 123-124; 170-171; 195-198; 274-275; 297-299; 393-395.
- BARBOSA, VILHENA, “O CASTELO DE GUIMARÃES”, 1863, VOL. VI, PÁGS. 204-206.
- BARBOSA, VILHENA, “O CLAUSTRO DA SÉ DO PORTO”, 1861, VOL. IV, PÁGS. 2-3.
- BARBOSA, VILHENA, “O MOSTEIRO DE SANTO TIRSO”, 1863, VOL. VI, PÁGS. 238-240.
- BARBOSA, VILHENA, “O VOTO / FUNDAÇÃO DO MOSTEIRO”, 1863, VOL. VI, PÁGS. 169-170.
- BARBOSA, VILHENA, “PAÇOS DOS DUQUES DE BRAGANÇA EM GUIMARÃES”, 1861, VOL. IV, PÁGS. 33-34.
- BARBOSA, VILHENA, “PORTA DO MONIZ NO CASTELO DE S. JORGE”, 1862, VOL. V, PÁGS. 340-341.
- BARBOSA, VILHENA, “TOMAR. CASTELO DOS TEMPLÁRIOS E CONVENTO DA ORDEM MILITAR DE CRISTO”, 1867, VOL. X, PÁGS. 41-43; 73-75; 185-187; 329-331.
- BARBOSA, VILHENA, “VILA DE ALCOCHETE”, 1866, VOL. IX, PÁGS. 372-374.
- BARBOSA, VILHENA, “VILA DE TORRES VEDRAS”, 1865, VOL. VIII, PÁGS. 373-375.
- GUSMÃO, F. A. RODRIGUES DE, “FLOR DA ROSA”, 1862, VOL. V, PÁGS. 6-7.
- MATOS, A. C. DA SILVA, “[CASTELO DE PORTO DE MÓS]”, 1863, VOL. VI, PÁGS. 141-142.
- MOURA, JOSÉ ADÃO DOS SANTOS, “IGREJA DE S. VICENTE DA CHÃ”, 1862, VOL. V, PÁGS. 156-157.
- P., “[CASTELO DE ALMOUROL]”, 1858, VOL. I, PÁGS. 241-242.
- PIMENTEL, A. E. DE SOUSA FREIRE, “RUÍNAS DO CASTELO DE MIRANDA DO DOURO”, LISBOA, 1862, VOL. V, PÁGS. 181-182.
- SIMÕES, AUGUSTO FILIPE, “[CLAUSTROS DE D. DINIS E DO CARDEAL INFANTE D. HENRIQUE EM ALCobaça]”, 1868, VOL. XI, PÁGS. 257-258.

ARQUITECTURA MANUELINA

- ANÓNIMO, “[CONVENTO DE JESUS DE SETÚBAL]”, 1860, VOL. III, PÁGS. 65-66.
- ANÓNIMO, “[CRASTA OU CLAUSTRO DO MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE BELÉM]”, 1863, VOL. VI, PÁGS. 249-251.
- ANÓNIMO, “[IGREJA DA CONCEIÇÃO VELHA EM LISBOA]”, 1858, VOL. II, PÁGS. 33-34.
- ANÓNIMO, “[PORTA PRINCIPAL DA IGREJA DE S. JOÃO BAPTISTA EM TOMAR]”, 1860, VOL. III, PÁGS. 81-82.
- ANÓNIMO, “[TORRE DE BELÉM]”, 1859, VOL. II, PÁG. 405.
- ANÓNIMO, “[TORRE DE BELÉM]”, 1861, VOL. IV, PÁGS. 313-314.
- ANÓNIMO, “LISBOA VELHA E LISBOA NOVA”, 1860, VOL. III, PÁGS. 73-74.
- ANÓNIMO, “PORTAL GÓTICO DO HOSPITAL DE TODOS OS SANTOS”, 1861, VOL. IV, PÁGS. 215-216.
- ANÓNIMO, “VISTA INTERIOR DA IGREJA DE BELÉM”, 1863, VOL. VI, PÁGS. 2-4.
- BARBOSA, VILHENA, “[PALÁCIO REAL DE SINTRA]”, 1864, VOL. VII, PÁGS. 225-226.
- BARBOSA, VILHENA, “[PORTA PRINCIPAL DA IGREJA DE SANTA MARIA DE BELÉM]”, 1864, VOL. VII, PÁGS. 33-36.
- BARBOSA, VILHENA, “[PORTA PRINCIPAL DA IGREJA PAROQUIAL DE S. JULIÃO EM SETÚBAL]”, 1868, VOL. XI, PÁGS. 81-82.
- BARBOSA, VILHENA, “CLAUSTRO DE SANTA MARIA DE BELÉM”, 1866, VOL. IX, PÁGS. 229-230.
- BARBOSA, VILHENA, “EMBAIXADA DE FREDERICO III, IMPERADOR DA ALEMANHA A EL-REI D. AFONSO V DE PORTUGAL”, 1861, VOL. IV, PÁGS. 273-275; 283-286.
- BARBOSA, VILHENA, “ÉVORA. CASA DOS CÓNEGOS SEculares DE S. JOÃO EVANGELISTA”, 1867, VOL. X, PÁGS. 401-402.
- BARBOSA, VILHENA, “FRAGMENTOS DE UM ROTEIRO DE LISBOA (INÉDITO). ARRABALDES DE LISBOA”, 1862, VOL. V, PÁGS. 356-357; 1864, VOL. VII, PÁGS. 52-53; 61-62
- BARBOSA, VILHENA, “IGREJA DE NOSSA SENHORA DE BELÉM”, 1865, VOL. VIII, PÁG. 242.
- BARBOSA, VILHENA, “MOSTEIRO DE SANTA CRUZ DE COIMBRA”, 1865, VOL. VIII, PÁGS. 233-234.
- BARBOSA, VILHENA, “MOSTEIRO DE SANTA MARIA DA VITÓRIA VULGARMENTE CHAMADO DA BATALHA”, 1865, VOL. VIII, PÁGS. 321-322; 345-347.
- BARBOSA, VILHENA, “PARIS. EXPOSIÇÃO UNIVERSAL DE 1867. PAVILHÃO DA INDÚSTRIA PORTUGUESA”, 1867, VOL. X, PÁGS. 49-50.
- BARBOSA, VILHENA, “PORTA DA IGREJA DO MOSTEIRO DE CHELAS”, 1864, VOL. VII, PÁGS. 212-214.
- BARBOSA, VILHENA, “TOMAR. CASTELO DOS TEMPLÁRIOS E CONVENTO DA ORDEM MILITAR DE CRISTO”, 1867, VOL. X, PÁGS. 2-3; 314-315; 345-347; 381-382.
- BARBOSA, VILHENA, “VILA DA GOLEGÃ”, 1867, VOL. X, PÁGS. 161-163.
- C., A., “PÓRTICO DA ANTIGA GAFARIA DE SETÚBAL”, 1861, VOL. VI, PÁG. 84.
- PIMENTEL, A. E. DE SOUSA FREIRE, “[SÉ DE MIRANDA DO DOURO]”, 1863, VOL. VI, PÁGS. 25-26.
- SIMÕES, AUGUSTO FILIPE, “PAÇOS REAIS DE ÉVORA”, 1868, VOL. XI, PÁGS. 1-2; 41-42.

TUMULÁRIA

- ANÓNIMO, “[TÚMULO DE RAQUEL]”, 1861, VOL. IV, PÁGS. 133-134.
- ANÓNIMO, “[TÚMULO DEL-REI D. DINIS]”, 1862, VOL. V, PÁGS. 77-78.
- ANÓNIMO, “D. DUARTE DE MENESES”, 1860, VOL. III, PÁGS. 105-106.
- ANÓNIMO, “EGAS MONIZ”, 1859, VOL. II, PÁGS. 273-275.
- ANÓNIMO, “JAZIGO DE FILINTO ELÍSIO”, 1862, VOL. V, PÁGS. 319-320.
- ANÓNIMO, “TÚMULO DE FREI LUÍS DE GRANADA”, 1863, VOL. VI, PÁGS. 71-72.
- BARBOSA, VILHENA, “[MAUSOLÉUS DE D. PEDRO I E DE D. INÊS DE CASTRO]”, 1862, VOL. V, PÁGS. 225-226.
- BARBOSA, VILHENA, “[TÚMULO DO ARCEBISPO D. DIOGO DE SOUSA]”, 1862, VOL. V, PÁGS. 321-322.
- BARBOSA, VILHENA, “CARDEAL D. JAIME”, 1868, VOL. XI, PÁGS. 35-38.
- BARBOSA, VILHENA, “D. VETAÇA LASCARIS”, 1866, VOL. IX, PÁGS. 325-326.
- BARBOSA, VILHENA, “LISBOA. TÚMULO DE MENDO DE FOIOS PEREIRA”, 1864, VOL. VII, PÁGS. 181-182.
- BARBOSA, VILHENA, “MAUSOLÉU DA RAINHA D. BEATRIZ”, 1863, VOL. VI, PÁGS. 207-208.
- BARBOSA, VILHENA, “MAUSOLÉU DE JOÃO DAS REGRAS”, 1863, VOL. VI, PÁG. 120.
- BARBOSA, VILHENA, “MEMÓRIA DO PRIMEIRO DUQUE DE BRAGANÇA”, 1866, VOL. IX, PÁGS. 196-198.
- BARBOSA, VILHENA, “MOSTEIRO DE SANTA MARIA DA VITÓRIA VULGARMENTE CHAMADO DA BATALHA”, 1865, VOL. VIII, PÁGS. 209-211; 223-224.
- BARBOSA, VILHENA, “OS TÚMULOS DO CONDE D. HENRIQUE E DA RAINHA D. TERESA”, 1860, VOL. III, PÁGS. 389-391.
- BARBOSA, VILHENA, “TOMAR. CASTELO DOS TEMPLÁRIOS E CONVENTO DA ORDEM MILITAR DE CRISTO”, 1867, VOL. X, PÁGS. 124-127.
- BARBOSA, VILHENA, “TÚMULO DO SEGUNDO CONDE DE MIRANDA”, 1862, VOL. V, PÁGS. 403-404.
- CALDEIRA, C. J., “O TÚMULO DE S. FRANCISCO XAVIER”, 1859, VOL. II, PÁGS. 250-251.
- GUSMÃO, F. A. RODRIGUES DE, “[TÚMULO DO BISPO D. JORGE DE MELO]”, 1864, VOL. VII, PÁGS. 313-315.
- LEORNE, A. M., “[JAZIGO DO CORAÇÃO DE D. PEDRO]”, 1861, VOL. IV, PÁGS. 81-83.
- SIMÕES, AUGUSTO FILIPE, “[BAIXO-RELEVO DO SÉCULO XIV]”, 1868, VOL. XI, PÁGS. 361-362.
- SOTOMAIOR, D. MIGUEL, “ARCO DE LORDELO”, 1857, VOL. I, PÁGS. 167-168.

PINTURA

- ANÓNIMO, “[VENDEDEIRAS DE FRUTA DE AVINTES]”, 1857, VOL. I, PÁG. 57.
- ANÓNIMO, “A VACA LEITEIRA”, 1861, VOL. VI, PÁGS. 341-342.
- BARBOSA, VILHENA, “CAPELA DE SÃO JOÃO BAPTISTA NA IGREJA DE SÃO ROQUE”, 1864, VOL. VII, PÁGS. 273-276.
- SILVA, NOGUEIRA DA, “[A ARRIBANA]”, 1858, VOL. II, PÁGS. 185-186.
- SIMÕES, AUGUSTO FILIPE, “[QUADRO DA COROAÇÃO DA VIRGEM NA CAPELA DO PAÇO ARQUIEPISCOPAL DE ÉVORA]”, 1868, VOL. XI, PÁGS. 177-179.

BIBLIOGRAFIA

- TULIO, A. DA SILVA, “S. FRANCISCO XAVIER NO MALABAR”, 1865, VOL. VIII, PÁG. 138.
- VIDAL, E. A., “[ASCENSÃO DE JESUS CRISTO – CÓPIA DE UM ESBOÇO DE DOMINGOS ANTÓNIO SEQUEIRA]”, 1868, VOL. XI, PÁGS. 17-18.
- VIDAL, E. A., “[O CALVÁRIO – ESBOÇO DE SEQUEIRA]”, 1868, VOL. XI, PÁGS. 401-402.

OURIVESARIA

- ANÓNIMO, “[OSCLATÓRIO OU PORTA-PAZ QUE SE GUARDA NA CASA DA MOEDA]”, 1864, VOL. VII, PÁGS. 97-98.
- ANÓNIMO, “BARBAS DE D. JOÃO DE CASTRO”, 1863, VOL. VI, PÁGS. 317-320.
- ANÓNIMO, “CUSTÓDIA DE BELÉM”, 1859, VOL. II, PÁG. 242.
- ANÓNIMO, “O CÁLICE DE TORCATO”, 1861, VOL. IV, PÁG. 216.
- BARBOSA, VILHENA, “[CUSTÓDIA DE PRATA DOIRADA PERTENCENTE À SÉ DE ÉVORA]”, 1868, VOL. XI, PÁGS. 161-163.
- BARBOSA, VILHENA, “[CUSTÓDIA RICA DA COLEGIADA DE GUIMARÃES]”, 1861, VOL. IV, PÁGS. 41-42.
- BARBOSA, VILHENA, “CÁLICE DA SÉ DE ÉVORA”, 1868, VOL. XI, PÁGS. 340-341.
- BARBOSA, VILHENA, “ESCULTURA EM METAL. BÁCULO DA SÉ DE ÉVORA”, 1868, VOL. XI, PÁGS. 51-54.
- BARBOSA, VILHENA, “MAÇA DE PRATA QUE SE GUARDA NA SANTA CASA DA MISERICÓRDIA DE LISBOA DESDE O SÉCULO XVI”, 1868, VOL. XI, PÁGS. 324-326.
- BARBOSA, VILHENA, “MONUMENTO DE D. PEDRO V NO PORTO E SEU MODELO ESCULPIDO EM PRATA”, 1864, VOL. VII, PÁGS. 268-270.
- BARBOSA, VILHENA, “O TESOURO DA REAL COLEGIADA DE NOSSA SENHORA DA OLIVEIRA EM GUIMARÃES”, 1861, VOL. IV, PÁGS. 4-5.
- GUIMARÃES, J. RIBEIRO, “[OSCLATÓRIO OU PORTA-PAZ DO SÉCULO XVI QUE SE GUARDA NA CASA DA MOEDA]”, 1864, VOL. VII, PÁGS. 169-170.

AZULEJARIA

- ANÓNIMO, “AZULEJO DO SÉCULO XVI, COPIADO DA IGREJA DE JESUS DE SETÚBAL”, 1860, VOL. III, PÁGS. 332-334.
- ANÓNIMO, “OS RESTAURADORES DE 1640”, 1861, VOL. IV, PÁGS. 289-293.

MOBILIÁRIO

- [NOGUEIRA DA SILVA], “CANAPÉ DE BOCAGE”, 1858, VOL. II, PÁG. 16.

ARTE EFÊMERA

- ANÓNIMO, “[ARCO DA COMPANHIA DO GÁS]”, 1862, VOL. V, PÁG. 313.
- ANÓNIMO, “[ARCO DO COMÉRCIO]”, 1862, VOL. V, PÁGS. 249-250.
- ANÓNIMO, “[ARCO LEVANTADO PELA CAMARA MUNICIPAL DE BELÉM]”, 1862, VOL. V, PÁG. 265.
- ANÓNIMO, “[CASAMENTO DE D. LUÍS I]”, 1862, VOL. V, PÁGS. 242-244.

- ANÓNIMO, “COLUNA DA PRAÇA DE D. PEDRO”, 1862, VOL. V, PÁG. 256.
- ANÓNIMO, “PAVILHÃO REAL”, 1861, VOL. VI, PÁG. 346.
- BARBOSA, VILHENA, “EXPOSIÇÃO AGRÍCOLA DE BRAGA. DISTRIBUIÇÃO DOS PRÉMIOS POR EL-REI, E FESTAS PELA VISITA DE SUAS MAJESTADES”, 1863, VOL. VI, PÁGS. 394-396.
- SILVA, NOGUEIRA DA, “COLUNA NO LARGO DO CAIS DO SODRÉ”, 1858, VOL. II, PÁG. 397.
- SILVA, NOGUEIRA DA, “CONSÓRCIO REAL [CASAMENTO DE D. PEDRO V]”, 1858, VOL. II, PÁGS. 377-379 E 385-387.

Publicações

- ALBUQUERQUE, LUÍS MOUZINHO DE, *MEMÓRIA INÉDITA ACERCA DO EDIFÍCIO MONUMENTAL DA BATALHA*, LEIRIA, TYPOGRAPHIA LEIRIENSE, 1854.
- ARANHA, BRITO, *ESBOÇOS E RECORDAÇÕES*, LISBOA, TYPOGRAPHIA UNIVERSAL, 1875.
- BARBOSA, VILHENA, *ESTUDOS HISTÓRICO-ARQUEOLÓGICOS*, LISBOA, TYPOGRAPHIA CASTRO E IRMÃOS, 1874.
- BARBOSA, VILHENA, *MONUMENTOS DE PORTUGAL – HISTÓRICOS ARTÍSTICOS E ARCHEOLÓGICOS*, LISBOA, CASTRO & IRMÃO EDITORES, 1886.
- BASTOS, SOUSA, *LISBOA VELHA. SESSENTA ANOS DE RECORDAÇÕES (1850 A 1910)*, LISBOA, S.E., 1947.
- BEWICK, THOMAS, *A GENERAL HISTORY OF QUADRUPEDES*, NEWCASTLE, S. HODFSON, R. BEILBY, & T. BEWICK, 1792.
- BEWICK, THOMAS, *BRITISH BIRDS*, NEWCASTLE, EDW. WALKER, 1826.
- GUSMÃO, FRANCISCO ANTÓNIO RODRIGUES DE - "NOTÍCIA DE ALGUNS ARTISTAS DE QUE NÃO TRATA O DICTIONNAIRE HISTORIQUE-ARTISTIQUE DU PORTUGAL, ETC., PAR LE COMTE A. RACZYNSKI - ADITAMENTOS E RECTIFICAÇÕES A VÁRIOS ARTIGOS DESTA OBRA", IN *O INSTITUTO. REVISTA CIENTÍFICA E LITERÁRIA*. COIMBRA, IMPRENSA DA UNIVERSIDADE, VOL. XXXIII, 1885-1886.
- HERCULANO, ALEXANDRE, “OS MONUMENTOS”, *O PANORAMA, JORNAL LITTERARIO E INSTRUCTIVO DA SOCIEDADE PROPAGADORA DOS CONHECIMENTOS ÚTEIS*, LISBOA, 1838, VOL. 2, PÁGS. 266-268.
- HERCULANO, ALEXANDRE, “OS MONUMENTOS II”, *O PANORAMA, JORNAL LITTERARIO E INSTRUCTIVO DA SOCIEDADE PROPAGADORA DOS CONHECIMENTOS ÚTEIS*, LISBOA, 1838, VOL. 2, PÁGS. 275-277.
- HERCULANO, ALEXANDRE, “MAIS UM BRADO A FAVOR DOS MONUMENTOS”, *O PANORAMA, JORNAL LITTERARIO E INSTRUCTIVO DA SOCIEDADE PROPAGADORA DOS CONHECIMENTOS ÚTEIS*, LISBOA, 1839, VOL. 3, PÁGS. 44-45 E 50-52.
- HERCULANO, ALEXANDRE, “ARCHEOLOGIA PORTUGUEZA VI”, *O PANORAMA, JORNAL LITTERARIO E INSTRUCTIVO DA SOCIEDADE PROPAGADORA DOS CONHECIMENTOS ÚTEIS*. LISBOA, 1843, VOL. II, 2.^a SÉRIE, PÁG. 82.
- HERCULANO, ALEXANDRE, *OPÚSCULOS*, LISBOA, VIÚVA BERTRAND & CIA., 1873-1908, 10 VOLS.

- HERCULANO, ALEXANDRE, “OS MONUMENTOS”, *BOLETIM DA REAL ASSOCIAÇÃO DOS ARCHITECTOS E ARCHEOLOGOS PORTUGUESES*, LISBOA, NÚMERO COMEMORATIVO DO CENTENÁRIO DE ALEXANDRE HERCULANO, 1910.
- HOLSTEIN, F. S., *OBSERVAÇÕES SOBRE O ACTUAL ESTADO DO ENSINO DAS ARTES EM PORTUGAL, A ORGANIZAÇÃO DOS MUSEUS E O SERVIÇO DOS MONUMENTOS HISTÓRICOS E DA ARCHEOLOGIA*, LISBOA, IMPRENSA NACIONAL, 1875.
- LEAL, JOSÉ MARIA DA SILVA MENDES, *MONUMENTOS NACIONAES*, LISBOA, TYPOGRAPHIA FRANCO-PORTUGUEZA, 1868.
- MOUTINHO, JOAQUIM FERREIRA, *IGNACIO DE VILHENA BARBOSA: HOMENAGEM*, PORTO, TYPOGRAPHIA DO COMMERCIO DO PORTO, 1886.
- MURPHY, JAMES, *VOYAGE EN PORTUGAL*, PARIS, DENNÉ, 1797.
- RACZYNSKI, ATHANASIU, *LES ARTS EN PORTUGAL. LETTRES ADRESSÉES A LA SOCIÉTÉ ARTISTIQUE ET SCIENTIFIQUE DE BERLIN, ET ACCOMPAGNÉES DE DOCUMENTS*, PARIS, RENOARD ET CIE LIBRAIRIES-ÉDITEURS, 1846.
- RACZYNSKI, ATHANASIU, *DICIONNAIRE HISTORICO-ARTISTIQUE DU PORTUGAL. POUR FAIRE SUITE À L'OUVRAGE AYANT POUR TITRE LES ARTS EN PORTUGAL. LETTRES ADRESSÉES A LA SOCIÉTÉ ARTISTIQUE ET SCIENTIFIQUE DE BERLIN, ET ACCOMPAGNÉES DE DOCUMENTS*, PARIS, JULES RENOARD ET CIE LIBRAIRIES-ÉDITEURS, 1847.
- ROBINSON, JOHN CHARLES, *A ANTIGA ESCOLA PORTUGUESA DE PINTURA. COM NOTAS ACERCA DOS QUADROS EXISTENTES EM VISEU E COIMBRA E ATRIBUÍDOS POR TRADIÇÃO A GRÃO VASCO*, LISBOA, TYPOGRAPHIA UNIVERSAL, 1868.
- SILVA, JOAQUIM POSSIDÓNIO NARCISO DA, *MEMÓRIA HISTÓRICA DA REAL ASSOCIAÇÃO DOS ARCHITECTOS CIVIS E ARCHEÓLOGOS PORTUGUESES*, LISBOA, TYPOGRAPHIA COMPANHIA NACIONAL EDITORA, 1889.
- SIMÕES, AUGUSTO FILIPE, *CATÁLOGO ILUSTRADO DA EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA DE ARTE ORNAMENTAL PORTUGUEZA E HESPAÑHOLA CELEBRADA EM LISBOA EM 1882*, LISBOA, IMPRENSA NACIONAL, 1882.
- VARNHAGEN, ADOLFO DE, *NOTICIA HISTORICA E DESCRIPTIVA DO MOSTEIRO DE BELEM*, LISBOA, TYP. DA SOCIEDADE PROPAGADORA DOS CONHECIMENTOS UTEIS, 1842.
- VASCONCELOS, JOAQUIM DE, *A ARTE RELIGIOSA EM PORTUGAL*, PORTO, EMÍLIO BIEL & C^a EDITORES, 1914.
- VASCONCELOS, JOAQUIM DE, *DA ARCHITECTURA MANUELINA. CONFERENCIA REALISADA NA EXPOSIÇÃO DISTRICTAL DE COIMBRA*, COIMBRA, IMPRENSA DA UNIVERSIDADE, 1885.

Estudos

Dicionários, Enciclopédias e outras obras de consulta geral

- ALMEIDA, JOSÉ ANTÓNIO FERREIRA DE, *TESOUROS ARTÍSTICOS DE PORTUGAL*, LISBOA, SELECÇÕES DO READER'S DIGEST, 1976.

- BÉNÉZIT, E., *DICIONNAIRE CRITIQUE ET DOCUMENTAIRE DES PEINTRES, SCULPTEURS, DESSINATEURS ET GRAVEURS DE TOUS LES TEMPS E DE TOUS LES PAYS PAR UN GROUPE D'ÉCRIVAINS SPÉCIALISTES FRANÇAIS ET ÉTRANGERS*, PARIS, LIBRAIRIE GRÜND, 1956-1962, 10 VOLS.
- BUESCU, HELENA CARVALHÃO (COORD.), *DICIONÁRIO DO ROMANTISMO LITERÁRIO PORTUGUÊS*, LISBOA, CAMINHO, 1997.
- COELHO, JACINTO PRADO (DIR.), *DICIONÁRIO DE LITERATURA*, PORTO, MÁRIO FIGUEIRINHAS EDITORA, 1994, 5 VOLS.
- GRANDE ENCICLOPÉDIA PORTUGUESA E BRASILEIRA*, LISBOA-RIO DE JANEIRO, EDITORIAL EICLOPÉDIA LIMITADA, S.D., 40 VOLS.
- PAMPLONA, FERNANDO, *DICIONÁRIO DE PINTORES E ESCULTORES PORTUGUESES OU QUE TRABALHARAM EM PORTUGAL*, BARCELOS, LIVRARIA CIVILIZAÇÃO, 1991.
- SOARES, ERNESTO E LIMA, HENRIQUE DE CAMPOS FERREIRA, *DICIONÁRIO DE ICONOGRAFIA PORTUGUESA*, LISBOA, INSTITUTO DE ALTA CULTURA, 1947-1960, 5 VOLS.

Catálogos

- AAVV, *AS BELAS ARTES DO ROMANTISMO EM PORTUGAL*, S.L., INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS, MINISTÉRIO DA CULTURA, 1999.
- ANACLETO, REGINA (DIR.), *O NEOMANUELINO OU A REINVENÇÃO DA ARQUITECTURA DOS DESCOBRIMENTOS*, LISBOA, COMISSÃO NACIONAL PARA AS COMEMORAÇÕES DOS DESCOBRIMENTOS PORTUGUESES, 1994.
- TEIXEIRA, JOSÉ, *D. FERNANDO II. REI - ARTISTA. ARTISTA - REI*, LISBOA, FUNDAÇÃO DA CASA DE BRAGANÇA, 1986 (CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO COMEMORATIVA DO 1.º CENTENÁRIO DA MORTE DO REI D. FERNANDO II).

Publicações

- AAVV, *ESTÉTICA DO ROMANTISMO EM PORTUGAL*, LISBOA, ED. DO CENTRO DE ESTUDOS DO SÉCULO XIX DO GRÉMIO LITERÁRIO, 1974.
- AAVV, *O SÉCULO XIX EM PORTUGAL. COMUNICAÇÕES AO COLÓQUIO ORGANIZADO PELO GABINETE DE INVESTIGAÇÕES SOCIAIS*, LISBOA, ED. PRESENÇA, 1979.
- AAVV, *ROMANTISMO – DA MENTALIDADE À CRIAÇÃO ARTÍSTICA*. SINTRA, INSTITUTO DE SINTRA, 1986.
- AAVV, *ROMANTISMO – FIGURAS E FACTOS DA ÉPOCA DE D. FERNANDO II*. SINTRA, INSTITUTO DE SINTRA, 1990.
- AAVV, *ROMANTISMO – SINTRA NOS ITINERÁRIOS DE UM MOVIMENTO*. SINTRA, INSTITUTO DE SINTRA, 1988.
- ALMEIDA, CARLOS ALBERTO FERREIRA DE, “ARTE DA ALTA IDADE MÉDIA”, *HISTÓRIA DA ARTE EM PORTUGAL*, LISBOA, EDIÇÕES ALFA, 1986, VOL.2.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, CARLOS ALBERTO FERREIRA DE, “O ROMÂNICO”, *HISTÓRIA DA ARTE EM PORTUGAL*, LISBOA, EDIÇÕES ALFA, 1986, VOL.3.
- ALMEIDA, LUÍS MANUEL, “A SOCIEDADE MADRÉPORA”, *HISTÓRIA*, N.º 93, LISBOA, JANEIRO 2007, PÁGS. 46-49.
- ANACLETO REGINA ANACLETO, *ARQUITECTURA NEO-MEDIEVAL PORTUGUESA, 1780-1924*, LISBOA, FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN / JNICT, 1997, 2 VOLS.
- ANACLETO, REGINA, “O ROMANTISMO”, *HISTÓRIA DA ARTE EM PORTUGAL*. LISBOA, EDIÇÕES ALFA, 1986, VOL. 10, PÁGS. 133-144.
- ANSELMO, ARTUR, *ORIGENS DA IMPRENSA EM PORTUGAL*, LISBOA, IMPRENSA NACIONAL – CASA DA MOEDA, 1981.
- ARAÚJO, AGOSTINHO RUI MARQUES DE, “ARTES VÁRIAS, DUROS TEMPOS. NOTAS PARA O ESTUDO DE UMA FAMÍLIA ÍTALO-PORTUGUESA (CA. 1788-1838)”, *REVISTA DA FACULDADE DE LETRAS, CIÊNCIAS E TÉCNICAS DO PATRIMÓNIO*, PORTO, 2002, 1.ª SÉRIE VOL. 1, PÁGS. 149-172.
- ARCHER, PAULO, *SOBRE A VISÃO PATRIMONIAL DE HERCULANO EM “MONUMENTOS PÁTRIOS”*, TOMAR, TERRA DE LINHO, 2003.
- ASSIS, JOSÉ LUÍS, “A REVISTA MILITAR (1850 - 1910): DIFUSÃO DE CIÊNCIA E TÉCNICA EM PORTUGAL”, WWW.REVISTAMILITAR.PT, 2006.
- BACOT, JEAN-PIERRE, *LA PRESSE ILLUSTRÉE AU XIXE SIÈCLE. UNE HISTOIRE OUBLIÉE*. LIMOGES, PULIM, 2005.
- BAPTISTA, JACINTO, *ALEXANDRE HERCULANO JORNALISTA*, AMADORA, LIVRARIA BERTRAND, 1977.
- BAPTISTA, MARIA JOÃO, “JAMES MURPHY E O MOSTEIRO DE SANTA MARIA DA VITÓRIA”, IN *ROMANTISMO. IMAGENS DE PORTUGAL NA EUROPA ROMÂNTICA*, 1998, PÁGS. 291-306.
- BEIRANTE, CÂNDIDO E CUSTÓDIO, JORGE, *ALEXANDRE HERCULANO: UM HOMEM E UMA IDEOLOGIA NA CONSTRUÇÃO DE PORTUGAL – ANTOLOGIA*, AMADORA, LIVRARIA BERTRAND, 1979.
- BEIRANTE, CÂNDIDO, *ALEXANDRE HERCULANO: AS FACES DO POLIEDRO*, LISBOA, VEGA, 1991.
- BÉRALDI, HENRI, *LES GRAVEURS DU XIXE SIÈCLE*, PARIS, CONQUET, 1885-1892, 12 VOLS.
- BESSA, ALBERTO, *O JORNALISMO. ESBOÇO HISTÓRICO DA SUA ORIGEM E DESENVOLVIMENTO ATÉ AOS NOSSOS DIAS*, LISBOA, LIVRARIA VIÚVA TAVARES CARDOSO, 1904.
- BLACHON, REMI, *LA GRAVURE SUR BOIS AU XIXE SIÈCLE. L'ÂGE DU BOIS DEBOUT*. PARIS, LES ÉDITIONS DE L'AMATEUR, 2001.
- BORBA, HENRIQUE, “OS REIS DE PORTUGAL E AS SUAS RELAÇÕES COM AS ARTES, AS LETRAS E AS CIÊNCIAS”, *ATLÂNTIDA – ÓRGÃO DO INSTITUTO AÇORIANO DE CULTURA*, ANGRA DO HEROÍSMO, VOL. X, 1966.
- CALVO CABALLERO, PILAR, *POLÍTICA, SOCIEDAD Y CULTURA EN EL SIGLO XIX*, MADRID, EDITORIAL ACTAS, 2002.
- CANAVARRO, PEDRO, *IMPRESA NACIONAL. ACTIVIDADE DE UMA CASA IMPRESSORA*, LISBOA, IMPRENSA NACIONAL/CASA DA MOEDA, 1975.
- CANAVEIRA, RUI, *HISTÓRIA DAS ARTES GRÁFICAS*, LISBOA, ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE INDÚSTRIA GRÁFICA E TRANSFORMAÇÃO DE PAPEL, 1994-1996, 2 VOLS.

- CARNEIRO, JOSÉ MARTINS E PEREIRA, PAULO, *O PALÁCIO DA PENA*, LONDRES, INSTITUTO PORTUGUÊS DO PATRIMÓNIO ARQUITETÓNICO E ARQUEOLÓGICO, 2002.
- CARNEIRO, PAULA DIAS, "A IMPRENSA ILUSTRADA", *AS BELAS ARTES DO ROMANTISMO EM PORTUGAL*, PORTO, INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS, MINISTÉRIO DA CULTURA, 1999, PÁGS. 78-86.
- CARVALHO, JOSÉ ALBERTO SEABRA E CARVALHO, MARTA BARREIRO, "MUSEUS E EXPOSIÇÕES: IDEIAS, FORMAS E DISCURSOS DE REPRESENTAÇÃO E CELEBRAÇÃO DA ARTE PORTUGUESA (DO LIBERALISMO AO ESTADO NOVO)", IN *EM TORNO DA HISTÓRIA DA ARTE*, VILA NOVA DE GAIA, FUBU EDITORES, 2009, PÁGS. 7-29.
- CARVALHO, JOSÉ ALBERTO SEABRA; TEDIM, JOSÉ MANUEL E MECO, JOSÉ, *ESTÉTICA BARROCA II: PINTURA, ARTE EFÊMERA, TALHA E AZULEJO*, VILA NOVA DE GAIA, FUBU EDITORES, 2009.
- CARVALHO, MANUEL RIO, "DO ROMANTISMO AO FIM DO SÉCULO", *HISTÓRIA DA ARTE EM PORTUGAL*, LISBOA, EDIÇÕES ALFA, 1986, VOL. 11.
- CARVALHO, MARIA JOÃO VILHENA DE E CORREIA, MARIA JOÃO PINTO, *A ESCULTURA NOS SÉCULOS XV A XVII*, VILA NOVA DE GAIA, FUBU EDITORES, 2009.
- CARVALHO, RÓMULO DE, *HISTÓRIA DO ENSINO EM PORTUGAL DESDE A FUNDAÇÃO DA NACIONALIDADE ATÉ O FIM DO REGIME DE SALAZAR-CAETANO*, LISBOA, FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, 1986.
- CATROGA, FERNANDO E ARCHER, PAULO, *SOCIEDADE E CULTURA PORTUGUESAS II*, LISBOA, UNIVERSIDADE ABERTA, 1996.
- CATROGA, FERNANDO, *MEMÓRIA, HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA*, COIMBRA, QUARTETO EDITORA, 2001.
- CATROGA, FERNANDO, MENDES, JOSÉ AMADO & TORGAL, LUÍS REIS, *HISTÓRIA DA HISTÓRIA EM PORTUGAL: SÉCULOS XIX-XX*, LISBOA, CÍRCULO DE LEITORES, 1996.
- CHAVES, ANA MARIA MACHADO E SANTOS, MARIA DO ROSÁRIO GIRÃO RIBEIRO DOS, "SINTRA, UM LUGAR DE REIS E POETAS", *ROMANTISMO: FIGURAS E FACTOS DA ÉPOCA DE D. FERNANDO II*, SINTRA, INSTITUTO DE SINTRA, 1988, PÁGS. 19-33.
- CHAVES, CASTELO BRANCO, "MURPHY EM PORTUGAL. ALGUMAS ACHEGAS BIOGRÁFICAS E DUAS CARTAS INÉDITAS", IN *LUSÍADA*, N.º 6, PORTO, 1954.
- CHAVES, LUÍS, "A ARTE NOS METAIS", IN BARREIRA, JOÃO (DIR.), *ARTE PORTUGUESA - AS ARTES DECORATIVAS*, S.L., EDIÇÕES EXCELSIOR, S.D., PÁGS. 321-358.
- CHAVES, LUÍS, "O MOBILIÁRIO", IN BARREIRA, JOÃO (DIR.), *ARTE PORTUGUESA - AS ARTES DECORATIVAS*, S.L., EDIÇÕES EXCELSIOR, S.D., PÁGS. 359-394.
- CHAVES, LUÍS, *SUBSÍDIOS PARA A HISTÓRIA DA GRAVURA EM PORTUGAL*, COIMBRA, IMPRENSA DA UNIVERSIDADE, 1927.
- CHICÓ, MÁRIO TAVARES, "AS ARTES DECORATIVAS EM PORTUGAL NO SÉCULO XV – A OURIVARIA", IN *HISTÓRIA DA ARTE EM PORTUGAL*, PORTO, PORTUCALENSE EDITORA, 1948, VOL. II, PÁGS. 207-224.
- CHOAY, FRANÇOISE, *A ALEGORIA DO PATRIMÓNIO*, LISBOA, EDIÇÕES 70, 2000.

BIBLIOGRAFIA

- COELHO, MARIA EDUARDA LEAL (COORD.), *DAR FUTURO AO PASSADO*, LISBOA, INSTITUTO PORTUGUÊS DO PATRIMÓNIO ARQUITECTÓNICO E ARQUEOLÓGICO, 1993.
- CONTI, FLÁVIO, *COMO RECONHECER A ARTE ROMÂNICA*, LISBOA, EDIÇÕES 70, 1984 (ED. ORIGINAL 1978).
- CORREIA, LUÍS MIGUEL MALDONADO DE VASCONCELOS, *CASTELOS EM PORTUGAL. RETRATO DO SEU PERFIL ARQUITECTÓNICO [1509-1949]*, COIMBRA, IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA, 2011.
- CORREIA, VERGÍLIO, *ESTUDOS DE HISTÓRIA DA ARTE. ESCULTURA E PINTURA*, COIMBRA, 1953, VOL. III.
- COSTA, ANA MARIA, “D. FERNANDO E A IMPRENSA ROMÂNTICA PORTUGUESA”, *ROMANTISMO: FIGURAS E FACTOS DA ÉPOCA DE D. FERNANDO II*, SINTRA, INSTITUTO DE SINTRA, 1988, PÁGS. 23-38.
- COSTA, LUCÍLIA VERDELHO DA, *ALFREDO DE ANDRADE (1839-1915) - DA PINTURA À INVENÇÃO DO PATRIMÓNIO*, LISBOA, VEGA, 1997.
- COUTO, JOÃO E GONÇALVES, ANTÓNIO MANUEL, *A OURIVESARIA EM PORTUGAL*, LISBOA, LIVROS HORIZONTE, 1960.
- COUTO, JOÃO, “A ARTE DA OURIVESARIA EM PORTUGAL”, IN BARREIRA, JOÃO (DIR.), *ARTE PORTUGUESA - AS ARTES DECORATIVAS*, S.L., EDIÇÕES EXCELSIOR, S.D., PÁGS. 15-74.
- CUSTÓDIO, J., “DE ALEXANDRE HERCULANO À CARTA DE VENEZA (1837-1964)”, *DAR FUTURO AO PASSADO*, LISBOA, SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA, 1993, PÁGS. 33-71.
- CUSTÓDIO, J., “POSSIDÓNIO DA SILVA E AS ORIGENS DA SALVAGUARDA E VALORIZAÇÃO DO PATRIMÓNIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO E MONUMENTAL PORTUGUÊS”. *ARQUEOLOGIA E HISTÓRIA*, LISBOA, 1999, 51, PÁGS. 37-59.
- DESWARTE-ROSA, SYLVIE, “ATHANASE RACZYNSKI AU PORTUGAL, 1842-1848. LUZ E SOMBRA”, *ARTIS. REVISTA DO INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE DA FACULDADE DE LETRAS DE LISBOA*, N.º 9/10 (2010-2011), PÁGS. 19-91.
- DIAS, EURICO, *A CONSTRUÇÃO DA HISTÓRIA MEDIEVAL NA IMPRENSA PERIÓDICA PORTUGUESA DE OITOCENTOS: OS EXEMPLOS DE O PANORAMA E DO ARCHIVO PITTORESCO*, PORTO, DISSERTAÇÃO DE MESTRADO – FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO, 2002, 2 VOLS.
- DIAS, EURICO, *O ARCHIVO PITTORESCO (1857-1868). SUBSÍDIOS PARA A SUA HISTÓRIA*, COMUNICAÇÃO APRESENTADA NO CICLO DE CONFERÊNCIAS “ARQUIVO PITTORESCO, 150 ANOS DEPOIS (1857-2007)”, HEMEROTECA MUNICIPAL DE LISBOA, 2007.
- DIAS, PEDRO, “MANUELINO E NEOMANUELINO. SUGESTÕES E ENGANOS”, ANACLETO, REGINA (COORD.), *O NEOMANUELINO OU A REINVENÇÃO DA ARQUITECTURA DOS DESCOBRIMENTOS*, LISBOA, INSTITUTO PORTUGUÊS DO PATRIMÓNIO ARQUITECTÓNICO E ARQUEOLÓGICO, 1994, PÁGS. 45-55.
- DIAS, PEDRO, “MANUELINO E NEOMANUELINO: O PODER, A SAUDADE E A SAUDADE DO PODER”, *II COLÓQUIO LUSO-BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE - COMUNICAÇÕES*, BELO HORIZONTE, CENTRO DE PESQUISAS DO BARROCO MINEIRO, 1996, PÁGS. 7-27.

- DIAS, PEDRO, "O GÓTICO", *HISTÓRIA DA ARTE EM PORTUGAL*, LISBOA, EDIÇÕES ALFA, 1986, VOL. 4.
- DIAS, PEDRO, "O MANUELINO", *HISTÓRIA DA ARTE EM PORTUGAL*, LISBOA, EDIÇÕES ALFA, 1986, VOL. 5.
- DIAS, PEDRO, *A ARQUITECTURA MANUELINA*, VILA NOVA DE GAIA, FUBU EDITORES, 2009.
- DIAS, PEDRO, *A VIAGEM DAS FORMAS*, LISBOA, EDITORIAL ESTAMPA, 1995.
- DOMINGOS, MANUELA, *ESTUDOS DE SOCIOLOGIA DA CULTURA. LIVROS E LEITORES DO SÉCULO XIX*. LISBOA, CENTRO DE ESTUDOS DE HISTÓRIA E CULTURA PORTUGUESA – INSTITUTO PORTUGUÊS DE ENSINO À DISTÂNCIA, 1985.
- ESTEVES, ROSA, "ARQUIVO PITORESCO", BUESCU, HELENA CARVALHÃO (COORD.), *DICIONÁRIO DO ROMANTISMO LITERÁRIO PORTUGUÊS*, LISBOA, CAMINHO, 1997, PÁGS. 23-24.
- ESTEVES, ROSA, "GABINETES DE LEITURA EM PORTUGAL NO SÉCULO XIX (1815-1853)", *REVISTA DA UNIVERSIDADE DE AVEIRO*, N.º 1, 1984.
- FERREIRA, DAVID-MOURÃO, *ALEXANDRE HERCULANO E A VALORIZAÇÃO DO PATRIMÓNIO CULTURAL PORTUGUÊS*, LISBOA, SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA, 1977.
- FRANÇA, JOSÉ AUGUSTO, *A ARTE PORTUGUESA DE OITOCENTOS*, LISBOA, INSTITUTO DE CULTURA PORTUGUESA, 1979.
- FRANÇA, JOSÉ-AUGUSTO, "A ARTE MEDIEVAL PORTUGUESA NA VISÃO DE HERCULANO", *ALEXANDRE HERCULANO À LUZ DO NOSSO TEMPO*, LISBOA, ACADEMIA PORTUGUESA DE HISTÓRIA, 1977, PÁGS. 48-67.
- FRANÇA, JOSÉ-AUGUSTO, *ARTE EM PORTUGAL NO SÉCULO XIX*, LISBOA, BERTRAND, 1966, 2 VOLS.
- FRANÇA, JOSÉ-AUGUSTO, *O ROMANTISMO EM PORTUGAL. ESTUDO DE FACTOS SOCIOCULTURAIS*, LISBOA, LIVROS HORIZONTE, 1993 (2.ª ED.).
- GALLEGO, ANTONIO, *HISTORIA DEL GRABADO EN ESPAÑA*, MADRID, EDICIONES CÁTEDRA, 1999.
- GOMES, JOAQUIM FERREIRA, *ESTUDOS PARA A HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO NO SÉCULO XIX*, COIMBRA, LIVRARIA ALMEDINA, 1980.
- GOMES, PAULO VARELA, *A CULTURA ARQUITECTÓNICA E ARTÍSTICA EM PORTUGAL NO SÉCULO XVIII*, LISBOA, CAMINHO, 1988.
- GOMES, PAULO VARELA, *EXPRESSÕES DO NEOCLÁSSICO*, VILA NOVA DE GAIA, FUBU EDITORES, 2009.
- GUEDES, FERNANDO, *O LIVRO E A LEITURA EM PORTUGAL. SUBSÍDIOS PARA A SUA HISTÓRIA, SÉCULOS XVIII E XIX*, LISBOA, VERBO, 1987.
- GUEDES, NATÁLIA CORREIA E OUTROS, *ROTEIRO DE OURIVESARIA*, LISBOA, MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA, 1975.
- GUIMARÃES, FERNANDO, "O PENSAMENTO ESTÉTICO EM PORTUGAL: DO ROMANTISMO À ACTUALIDADE", IN *EM TORNO DA HISTÓRIA DA ARTE*, VILA NOVA DE GAIA, FUBU EDITORES, 2009, PÁGS. 7-29.
- GUSMAN, PIERRE, *LA GRAVURE SUR BOIS EN FRANCE AU XIXE SIÈCLE*, PARIS, ÉDITIONS ALBERT MORANCÉ, 1929.
- HAUPT, ALBRECHT, *A ARQUITECTURA DO RENASCIMENTO EM PORTUGAL*, LISBOA, EDITORIAL PRESENÇA, 1986 (ED. ORIGINAL 1895).
- HUYGHE, RENÉ, *O PODER DA IMAGEM*, LISBOA, EDIÇÕES 70, 1986.

BIBLIOGRAFIA

- LEAL, JOANA CUNHA, *GIUSEPPE CINATTI (1808-1879): PERCURSO E OBRA*. LISBOA, DISSERTAÇÃO DE MESTRADO – UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA, 1996.
- LISBOA, MARIA HELENA, *AS ACADEMIAS E ESCOLAS DE BELAS ARTES E O ENSINO ARTÍSTICO (1836-1910)*, LISBOA, EDIÇÕES COLIBRI, 2007.
- LOBO, EULÁIA MARIA LAHMEYER, *HISTÓRIA DO RIO DE JANEIRO. DO CAPITAL COMERCIAL AO CAPITAL INDUSTRIAL E FINANCEIRO*, RIO DE JANEIRO, IBMEC, 1978.
- LUCENA, ARMANDO, *A ARTE SACRA EM PORTUGAL*, LISBOA, EMPRESA CONTEMPORÂNEA DE EDIÇÕES, 1946, 2 VOLS.
- MACEDO, JORGE BORGES DE, *ALEXANDRE HERCULANO: POLÊMICA E MENSAGEM*, AMADORA, LIVRARA BERTRAND, 1980.
- MAIA, MARIA HELENA, *PATRIMÓNIO E RESTAURO EM PORTUGAL (1825-1880)*, LISBOA, EDIÇÕES COLIBRI, 2007.
- MARQUES, A. H. DE OLIVEIRA & SERRÃO, JOEL (DIR.), *NOVA HISTÓRIA DE PORTUGAL*, LISBOA, EDITORIAL PRESENÇA, 2003, 12 VOLS.
- MARQUES, A. H. DE OLIVEIRA (COORD.), *HISTÓRIA DE PORTUGAL CONTEMPORÂNEO. ECONOMIA E SOCIEDADE*, LISBOA, UNIVERSIDADE ABERTA, 1993.
- MARTIN, MICHÈLE, *IMAGES AT WAR: ILLUSTRATED PERIODICALS AND CONSTRUCTED NATIONS*, TORONTO, UNIVERSITY OF TORONTO PRESS, 2006.
- MARTINS, ANA CRISTINA, *POSSIDÓNIO DA SILVA E O ELOGIO DA MEMÓRIA (1806-1896): UM PERCURSO NA ARQUEOLOGIA DE OITOCENTOS*, LISBOA, ASSOCIAÇÃO DOS ARQUEÓLOGOS PORTUGUESES, 2003.
- MARTINS, ISABEL OLIVEIRA, *WILLIAM MORGAN KINSEY – UMA ILUSTRAÇÃO DE PORTUGAL*, LISBOA, EDIÇÕES 70, 1987.
- MATOS, ANA MARIA CARDOSO DE, “SOCIEDADES E ASSOCIAÇÕES INDUSTRIAIS OITOCENTISTAS: PROJECTOS E ACÇÕES DE DIVULGAÇÃO TÉCNICA E INCENTIVOS À ACTIVIDADE EMPRESARIAL”, *ANÁLISE SOCIAL*, VOL. XXXI, (136-137), 1996 (2.º-3.º), PÁGS. 397-412.
- MATOS, OLGA MARIA PINTO DE, *SUBSÍDIOS PARA A HISTÓRIA DA VALORIZAÇÃO DO PATRIMÓNIO ARQUEOLÓGICO EM PORTUGAL*, COIMBRA, FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA, 2002.
- MATOS, SÉRGIO CAMPOS, *HISTORIOGRAFIA E MEMÓRIA NACIONAL: NO PORTUGAL DO SÉC. XIX (1846-1898)*, LISBOA, EDIÇÕES COLIBRI, 1998.
- MATTOSO, JOSÉ (DIR.), *HISTÓRIA DE PORTUGAL*, LISBOA, CÍRCULO DE LEITORES, 1992-1993, 8 VOLS..
- MEDINA, JOÃO (DIR.), *HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DE PORTUGAL. DAS INVASÕES FRANCESAS AOS NOSSOS DIAS*, LISBOA, AMIGOS DO LIVRO / MULTILAR, 1985-1990.
- MELO, MARIA CRISTINA NOGUEIRA LANÇA DE, *O PANORAMA: HISTÓRIA DE UM JORNAL*, LISBOA, POLICOPIADO – DISSERTAÇÃO DE LICENCIATURA, 1971.
- MESQUITA, JOÃO CARLOS DE VILHENA E CÉSAR, *A ILUSTRAÇÃO NAS PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS PORTUGUESAS (1820-1850)*, PORTO, DISSERTAÇÃO DE MESTRADO – FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO, 1997.

- MESQUITA, MARIETA DÁ, *ARQUITECTURA E RENOVAÇÃO – ASPECTOS DO RESTAURO ARQUITECTÓNICO EM PORTUGAL NO SÉCULO XIX*, LISBOA, DISSERTAÇÃO DE DOUTORAMENTO - UNIVERSIDADE TÉCNICA DE LISBOA, 1993.
- MONTEIRO, JOÃO GOUVEIA, *OS CASTELOS PORTUGUESES DOS FINAIS DA IDADE MÉDIA: PRESENÇA, PERFIL, CONSERVAÇÃO, VIGILÂNCIA E COMANDO*, LISBOA, EDIÇÕES COLIBRI, 1999.
- MOREIRA, RAFAEL (DIR.), *HISTÓRIA DAS FORTIFICAÇÕES PORTUGUEAS NO MUNDO*, LISBOA, EDIÇÕES ALFA, 1989.
- MUCHAGATO, JORGE M. S., *IDEOLOGIA E ARQUITECTURA NA ÉPOCA DE D. MANUEL. DA RÉPLICA AO MODELO: UMA EXPERIÊNCIA DA TEMPORALIDADE. DE 1800 A 1500 E DE 1500 AS ORIGENS*, LISBOA, DISSERTAÇÃO DE Mestrado – UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA, 1993.
- NETO, MARIA JOÃO, *A DIRECÇÃO GERAL DOS EDIFÍCIOS E MONUMENTOS NACIONAIS E A INTERVENÇÃO NO PATRIMÓNIO ARQUITECTÓNICO EM PORTUGAL (1929-1960)*, LISBOA, POLICÓPIADO, 1995.
- NETO, MARIA JOÃO, *MEMÓRIA, PROPAGANDA E PODER - O RESTAURO DOS MONUMENTOS NACIONAIS (1929-1960)*, PORTO, FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO, 2001.
- NETO, MARIA JOÃO, *O RESTAURO DO MOSTEIRO DE SANTA MARIA DA VITÓRIA DE 1840 A 1900*, LISBOA, DISSERTAÇÃO DE Mestrado – FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA, 1990.
- NORONHA, EDUARDO, *O CONDE DE FARROBO: MEMÓRIAS DA SUA VIDA E DO SEU TEMPO*. PORTO, ROMANO TORRES, 1945.
- NUNES, MARIA DE FÁTIMA, “A IMPRENSA ESPECIALIZADA NA 2.^a METADE DO SÉCULO XIX EM PORTUGAL”, *ESTUDOS DE HOMENAGEM A LUÍS ANTÓNIO DE OLIVEIRA RAMOS*, PORTO, FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO, 2004, PÁGS. 797-804.
- NUNES, MARIA DE FÁTIMA, *A IMPRENSA PERIÓDICA CIENTÍFICA (1772-1852). LEITURAS DE “SCIENCIA AGRÍCOLA” EM PORTUGAL*, LISBOA, ED. ESTAR, 2001.
- NUNES, MARIA DE FÁTIMA, “A LEITURA POLÍTICA, ECONOMIA E MUNDANA”, REIS, ANTÓNIO (DIR.), *PORTUGAL CONTEMPORÂNEO*, LISBOA, PUBLICAÇÕES ALFA, 1990, VOL. 1, PÁGS. 329-336.
- NUNES, MARIA DE FÁTIMA, “O FENÓMENO DA DIFUSÃO LEITURA”, REIS, ANTÓNIO (DIR.), *PORTUGAL CONTEMPORÂNEO*, LISBOA, PUBLICAÇÕES ALFA, 1990, VOL. 1, PÁGS. 647-654.
- NUNES, MARIA DE FÁTIMA, “O PUBLICISMO E A DIFUSÃO DE CONHECIMENTOS ÚTEIS”, REIS, ANTÓNIO (DIR.), *PORTUGAL CONTEMPORÂNEO*, LISBOA, PUBLICAÇÕES ALFA, 1990, VOL. 1, PÁGS. 319-328.
- NUNES, MARIA DE FÁTIMA, *O PANORAMA - JORNAL LITERÁRIO E INSTRUTIVO DA SOCIEDADE PROPAGADORA DOS CONHECIMENTOS ÚTEIS*, LISBOA, PUBLICAÇÕES ALFA, 1989.
- PEREIRA, PAULO (DIR.), *HISTÓRIA DA ARTE PORTUGUESA*, LISBOA, CÍRCULO DE LEITORES, 1995.
- PEREIRA, PAULO, “ALGUNS ASPECTOS DA CULTURA ARTÍSTICA DE F. A. VARNHAGEN” IN *ROMANTISMO - DA MENTALIDADE À CRIAÇÃO ARTÍSTICA*, SINTRA, INSTITUTO DE SINTRA, 1986.
- PEREIRA, PAULO, “HISTÓRIA DA HISTÓRIA DA ARTE EM PORTUGAL”, IN *EM TORNO DA HISTÓRIA DA ARTE*, VILA NOVA DE GAIA, FUBU EDITORES, 2009.

BIBLIOGRAFIA

- PEREIRA, PAULO, *A OBRA SILVESTRE E A ESFERA DO REI*, COIMBRA, INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE, 1990.
- PEREIRA, PAULO E CARNEIRO, JOSÉ MARTINS, *O PALÁCIO DA PENA*, LONDRES, SCALA PUBLISHERS, 1999.
- PIRES, MARIA LAURA BETTENCOURT, *WILLIAM BECKFORD E PORTUGAL*, LISBOA, EDIÇÕES 70, 1987.
- PORFÍRIO, JOSÉ LUÍS E BARREIROS, MARIA HELENA, *DA EXPRESSÃO ROMÂNTICA À ESTÉTICA NATURALISTA*, VILA NOVA DE GAIA, FUBU EDITORES, 2009.
- POULOT, DOMINIQUE, *MUSÉE, NATION, PATRIMOINE 1789-1815*, PARIS, ÉDITIONS GALLIMARD, 1997.
- REIS, ANTÓNIO (DIR.), *PORTUGAL CONTEMPORÂNEO*, LISBOA, PUBLICAÇÕES ALFA, 1990.
- RIBEIRO, ANTÓNIO MANUEL, "O PERIODISMO CIENTÍFICO E LITERÁRIO ROMÂNTICO. O PANORAMA - 1837/1844", *MUNDA*, N.º 29, MAIO 1995.
- RIBEIRO, ANTÓNIO MANUEL, "ANDRADE CORVO E O ENSINO ARTÍSTICO. DA FUNDAÇÃO DAS ACADEMIAS DE BELAS-ARTES À REACÇÃO ROMÂNTICA (1836-1856)", *NOVA AUGUSTA - REVISTA DE CULTURA*, N.º 20, TORRES NOVAS, MUNICÍPIO DE TORRES NOVAS, 2008.
- RIBEIRO, ANTÓNIO MANUEL, "FIGUEIRA DA FOZ NAS IMAGENS E TEXTOS DA IMPRENSA OITOCENTISTA. "VILLA DA FIGUEIRA" NO ARCHIVO PITTORESCO (1868)", *LITORAIS - REVISTA DE ESTUDOS FIGUEIRENSES*, 2009.
- RIBEIRO, ANTÓNIO MANUEL, "MANUEL MARIA BORDALO PINHEIRO E O DEALBAR DO ROMANTISMO EM PORTUGAL", IN *BORDALO EM ESPANHA - OBRA GRÁFICA*, CALDAS DA RAINHA, PATRIMÓNIO HISTÓRICO - GRUPO DE ESTUDOS, 2006.
- RIBEIRO, ANTÓNIO MANUEL, *A IMAGEM ROMÂNTICA EM PORTUGAL. AS ILUSTRAÇÕES D'O PANORAMA (1837-1841)*, COIMBRA, POLICOPIADO - FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA, 2004.
- RIBEIRO, ANTÓNIO MANUEL, *O HISTORICISMO NA OBRA DE HERCULANO*, COIMBRA, POLICOPIADO - FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA, 1995.
- RIBEIRO, MARIA MANUELA TAVARES, "A REGENERAÇÃO E O SEU SIGNIFICADO", IN JOSÉ MATTOSO (DIR.), *HISTÓRIA DE PORTUGAL*, LISBOA, CÍRCULO DE LEITORES, 1993, VOL. V.
- RIBEIRO, MARIA MANUELA TAVARES, "LIVROS E LEITURAS NO SÉCULO XIX", *REVISTA DE HISTÓRIA DAS IDEIAS*, VOL. 20, COIMBRA, FACULDADE DE LETRAS, 1999, PÁGS. 187-227.
- RIBEIRO, MARIA MANUELA TAVARES, "O TEMPO DO NEOMANUELINO. CULTURA E REPRESENTAÇÃO", ANACLETO, REGINA (COORD.), *O NEOMANUELINO OU A REINVENÇÃO DA ARQUITECTURA DOS DESCOBRIMENTOS*, LISBOA, INSTITUTO PORTUGUÊS DO PATRIMÓNIO ARQUITETÓNICO E ARQUEOLÓGICO, 1994.
- RIBEIRO, MARIA MANUELA TAVARES, *PORTUGAL E A REVOLUÇÃO DE 1848*. COIMBRA, MINERVA, 1990.
- RIBEIRO, MARIA MANUELA TAVARES, *SUBSÍDIOS PARA A HISTÓRIA DA LIBERDADE DE IMPRENSA: MEADOS DE SÉCULO XIX*, COIMBRA, SEPARATA DO BOLETIM DO ARQUIVO DA UNIVERSIDADE, 1984.
- RODRIGUES, CARLOS TELO, *MAURÍCIO JOSÉ SENDIM. PROFESSOR E LITÓGRAFO (1790-1870)*, PORTO, DISSERTAÇÃO DE MESTRADO - FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO, 2001.
- RODRIGUES, ERNESTO, "(O) PANORAMA", BUESCU, HELENA CARVALHÃO (COORD.), *DICIONÁRIO DO ROMANTISMO LITERÁRIO PORTUGUÊS*, LISBOA, CAMINHO, 1997.

- RODRIGUES, PAULO SIMÕES, *PATRIMÓNIO, IDENTIDADE E HISTÓRIA: O VALOR E O SIGNIFICADO DOS MONUMENTOS NACIONAIS NO PORTUGAL DE OITOCENTOS*, LISBOA, DISSERTAÇÃO DE MESTRADO - UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA, 1998.
- ROSAS, LÚCIA MARIA CARDOSO, *MONUMENTOS PÁTRIOS. A ARQUITECTURA RELIGIOSA MEDIEVAL – PATRIMÓNIO E RESTAURO (1835-1928)*, PORTO, DISSERTAÇÃO DE DOUTORAMENTO – FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO, 1995.
- ROSMANINHO, NUNO, *A HISTORIOGRAFIA ARTÍSTICA PORTUGUESA. DE RACZYNSKI AO DEALBAR DO ESTADO NOVO (1846-1935)*, COIMBRA, DISSERTAÇÃO DE MESTRADO – FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA, 1993.
- SANTOS, INÊS FERNANDES, *A TORRE DE BELÉM NO CONTEXTO ROMÂNTICO DE OITOCENTOS. O RESTAURO E O IMAGINÁRIO NEOMANUELINO*, LISBOA, DISSERTAÇÃO DE MESTRADO – FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA, 2005.
- SANTOS, JOAQUIM MANUEL RODRIGUES DOS, “ESTE ANTIGO CASTELO TINHA RECORDAÇÕES DE GLÓRIA ...”. *A IMAGEM DO CASTELO MEDIEVAL NA IMPRENSA PERIÓDICA ILUSTRADA EM PORTUGAL NO SÉCULO XIX*, COIMBRA, DEPARTAMENTO DE ARQUITECTURA – FACULDADE DE CIÊNCIAS E TECNOLOGIA, S.D.
- SANTOS, MARIA DE LOURDES COSTA LIMA DOS, “SOCIABILIDADE, COMUNICAÇÃO E APRENDIZAGEM”, REIS, ANTÓNIO (DIR.), *PORTUGAL CONTEMPORÂNEO*, LISBOA, PUBLICAÇÕES ALFA, 1990, VOL. 1.
- SANTOS, MARIA DE LOURDES COSTA LIMA DOS, *INTELECTUAIS PORTUGUESES NA PRIMEIRA METADE DE OITOCENTOS*, LISBOA, PRESENÇA, 1988.
- SANTOS, MARIA DE LOURDES COSTA LIMA DOS, *PARA UMA SOCIOLOGIA DA CULTURA BURGUESA EM PORTUGAL NO SÉCULO XIX*, LISBOA, PRESENÇA, 1983.
- SANTOS, PAULO E RIBEIRO, GUSTAVO DE ALMEIDA, *A MARINHA, LISBOA E O TEJO NA OBRA DE GRAVURA E DE PINTURA DE JOÃO PEDROSO [1825-189]*, LISBOA, EDIÇÕES INAPA, 2004.
- SENA, ANTÓNIO, *HISTÓRIA DA IMAGEM FOTOGRÁFICA EM PORTUGAL — 1839-1997*, PORTO, PORTO EDITORA, 1998.
- SERÉN, MARIA DO CARMO, *A FOTOGRAFIA EM PORTUGAL*, VILA NOVA DE GAIA, FUBU EDITORES, 2009.
- SERRÃO, JOAQUIM VERÍSSIMO, *HERCULANO E A CONSCIÊNCIA DO LIBERALISMO PORTUGUÊS*, LISBOA, LIVRARIA BERTRAND, 1977.
- SILVA, NUNO VASSALLO E, “A OURIVESARIA COMO ‘MICRO-ARQUITECTURA’”, IN PEREIRA, PAULO (DIR.), *HISTÓRIA DA ARTE PORTUGUESA*, LISBOA, CÍRCULO DE LEITORES, 1995, VOL. II.
- SILVA, NUNO VASSALLO E, “A OURIVESARIA NO PERÍODO MANUELINO”, IN PEREIRA, PAULO (DIR.), *HISTÓRIA DA ARTE PORTUGUESA*, LISBOA, CÍRCULO DE LEITORES, 1995, VOL. II.
- SILVA, NUNO VASSALLO E, *ARTES DECORATIVAS NA ÉPOCA DOS DESCOBRIMENTOS*, VILA NOVA DE GAIA, FUBU EDITORES, 2009.
- SILVA, RAQUEL HENRIQUES DA, “A ARTE ENTRE O NEOCLASSICISMO E O ROMANTISMO”, REIS, ANTÓNIO (DIR.), *PORTUGAL CONTEMPORÂNEO*, LISBOA, PUBLICAÇÕES ALFA, 1990, VOL. 1.
- SILVA, RAQUEL HENRIQUES DA, “ROMANTISMO E PRÉ-NATURALISMO”, PEREIRA, PAULO (DIR.), *HISTÓRIA DA ARTE PORTUGUESA*, LISBOA, CÍRCULO DE LEITORES, 1995, VOL. III, PÁGS. 182-367.

BIBLIOGRAFIA

- SILVEIRA, MARIA DE AIRES, “NOGUEIRA DA SILVA: O ILUSTRADOR SATÍRICO DO ROMANTISMO PORTUGUÊS”, *COLÓQUIO-ARTES*, n.º 70, LISBOA, SETEMBRO 1986.
- SOARES, CLARA MOURA, *AS INTERVENÇÕES OITOCENTISTAS DO MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE BELÉM: O SÍTIO, A HISTÓRIA E A PRÁTICA ARQUITECTÓNICA*, LISBOA, DISSERTAÇÃO DE MESTRADO – FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA, 2005.
- SOARES, ERNESTO, “A ILUSTRAÇÃO DO LIVRO”, BARREIRA, JOÃO (DIR.), *ARTE PORTUGUESA. ARTES DECORATIVAS*. LISBOA, EDIÇÕES EXCELSIOR, S.D.
- SOARES, ERNESTO, *ESTAMPADORES E IMPRESSORES. CONTRIBUIÇÃO PARA O ESTUDO DAS ARTES GRÁFICAS*, SEPARATA DO *BOLETIM DA ACADEMIA PORTUGUESA DE EX-LIBRIS*, LISBOA, 1966.
- SOARES, ERNESTO, *EVOLUÇÃO DA GRAVURA DE MADEIRA EM PORTUGAL: SÉCULOS XV A XIX*, LISBOA, PUBLICAÇÕES CULTURAIS DA CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA, 1951.
- SOARES, ERNESTO, *HISTÓRIA DA GRAVURA ARTÍSTICA EM PORTUGAL. OS ARTISTAS E AS SUAS OBRAS*, LISBOA, INSTITUTO DE ALTA CULTURA, 1940-1941, 2 vols.
- SOARES, ERNESTO, *INVENTÁRIO DA COLEÇÃO DE ESTAMPAS – SÉRIE PRETA*, LISBOA, BIBLIOTECA NACIONAL, 1975, 2 vols.
- SOUSA, JOÃO SILVA DE, “ESPONTANEIDADE E DESORDENAMENTO NO ROMANTISMO EUROPEU”, *ROMANTISMO: DA MENTALIDADE À CRIAÇÃO ARTÍSTICA*, SINTRA, INSTITUTO DE SINTRA, 1988.
- TEIXEIRA, MADALENA BRAZ, “OS PRIMEIROS MUSEUS CRIADOS EM PORTUGAL”, *BIBLIOTECAS, ARQUIVOS E MUSEUS*, LISBOA, VOL. I, TOMO I, JANEIRO / JUNHO, 1985.
- TENGARRINHA, JOSÉ, *HISTÓRIA DA IMPRENSA PERIÓDICA PORTUGUESA*, LISBOA, EDITORIAL CAMINHO, 1989 (2.ª ED.).
- THIESSE, ANNE-MARIE, *LA CRÉATION DES IDENTITÉS NATIONALES. EUROPE XVIII^e-XX^e SIÈCLE*, PARIS, ÉDITIONS DU SEUIL, 1999.
- TOMÉ, MIGUEL, *PATRIMÓNIO E RESTAURO EM PORTUGAL (1920-1995)*, PORTO, FACULDADE DE ARQUITETURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO, 2002.
- VICENTE, ANTÓNIO PEDRO, “OS PRIMEIROS 75 ANOS DA FOTOGRAFIA EM PORTUGAL”, IN *HISTÓRIA DE PORTUGAL*, MEDINA, JOÃO (DIR.), LISBOA, EDICLUBE, 1993, VOL. XV.
- VILLACORTA BAÑOS, FRANCISCO, *BURGUESIA Y CULTURA. LOS INTELLECTUALES ESPAÑOLES EN LA SOCIEDAD LIBERAL 1808-1931*, MADRID, SIGLO XXI, 1980.
- VILLACORTA BAÑOS, FRANCISCO, *CULTURAS Y MENTALIDADES EN EL SIGLO XIX*, MADRID, EDITORIAL SÍNTESIS, 1993.
- VITERBO, F. M. DE SOUSA, *A GRAVURA EM PORTUGAL. BREVES APONTAMENTOS PARA A SUA HISTÓRIA*, SEPARATA DO BOLETIM DA REAL ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITETOS CIVIS E ARQUEÓLOGOS PORTUGUESES, LISBOA, TIPOGRAFIA DA CASA DA MOEDA E PAPEL SELADO, 1909.
- WATELET, JEAN, “LA PRESSE ILLUSTRÉE”, IN CHARTIER, ROGER E MARTIN, HENRI-JEAN (DIR.), *HISTOIRE DE L'ÉDITION FRANÇAISE. LE TEMPS DES ÉDITEURS. DU ROMANTISME À LA BELLE ÉPOQUE*, PARIS, FAYARD, 1998.
- ZIGROSSER, CARL, *PRINTS AND THEIR CREATORS. A WORLD HISTORY. AN ANTHOLOGY OF PRINTED PICTURES AND INTRODUCTION TO THE STUDY OF GRAPHIC ART IN THE WEST AND THE EAST*. NEW YORK, CROWN PUBLISHERS, 1974.

ANEXOS

I
REFERÊNCIAS CRONOLÓGICAS

1. CONTRIBUTO PARA UMA CRONOLOGIA DA GRAVURA ARTÍSTICA EM PORTUGAL (1768-1915)

1768

Criação de uma aula oficial de gravura artística em Lisboa junta à fundação da Imprensa Régia (alvará de 24 de dezembro). É ensinada a especialidade de gravura de cunhos e medalhas. Foi nomeado como «abridor de estampas conhecidamente perito, o qual terá obrigação de abrir todas as que forem necessarias para a Impressão, e se lhes pagarem pelo seu justo valor, e de mais ensinará continuamente os aprendizes», Joaquim Carneiro da Silva (1727-1818).

Nasce Gregório Francisco de Queirós (1768-1845) que virá a ser discípulo de Joaquim Carneiro da Silva e vai esculpir vários desenhos do mestre.

1769

Em julho, foi incorporada na Imprensa Régia a Fábrica de Cartas de Jogar e Papelões, sob a direção do genovês Lorenzo Solesio, cujo monopólio de fabrico e venda de cartas de jogar no «reino e conquistas» foi um dos seus principais rendimentos até 1832, quando foi extinta.

1779

É criada no Porto a Aula de Debuxo e Desenho pela Companhia da Agricultura das Vinhas do Alto Douro.

1780

Cirilo Volkmar Machado funda, em Lisboa, a Academia do Nu que teve vida efémera.

1781

Inicia-se a Aula Régia do Desenho de Figura e Arquitetura Civil.

1785

Início das bolsas para artistas em Roma.

1790

Carneiro da Silva, mestre da aula de gravura artística da Imprensa Régia, parte para Madrid.

1796

Nasce Luís Gonzaga Pereira (1796-1868) um dos gravadores do jornal *O Panorama*.

1800

É fundada a oficina calcográfica do Arco do Cego que fecha no ano seguinte: "Typographia ou Casa Calchographica, Typoplastica e Litteraria do Arco do Cego".

1802

O florentino Bartolozzi (1728-1815) vem de Londres para Portugal, por convite de D. João VI a quem foi indicado pelo presidente do Real Erário, D. Rodrigo de Sousa Coutinho, para dirigir a aula de gravura anexa à Imprensa Régia.

A oficina calcográfica do Arco do Cego e o italiano Bartolozzi são responsáveis pela revivescência da gravura de metal e da produção de estampas.

José António do Vale (1765-1840) é professor de gravura de cunhos e medalhas na aula da Casa da Moeda.

É encerrado definitivamente o Colégio Português de Belas Artes ou Colégio de Roma.

1803

A aula de Desenho e Debuxo é incorporado na Academia Real da Marinha e Comércio.

1804

O gravador suíço Benjamim Comte celebra um contrato com o governo português. É professor de gravura na Aula da Imprensa Régia entre 1804 e 1836.

1812

Nasce José Maria Baptista Coelho (1812-1891), foi um dos iniciadores da gravura em madeira em Portugal com trabalhos em *O Panorama* e *Archivo Pittoresco*.

1815

Morre em Lisboa o gravador Bartolozzi.

Nasce Manuel Maria Bordalo Pinheiro (1815-1880), foi um dos iniciadores da gravura de madeira em Portugal no periódico *O Panorama* e outros periódicos ilustrados.

1816

P. A. Cravoé, marceneiro e arquiteto autodidata, inicia a publicação do *Jornal de Belas-Artes* ou *Mnemósine Lusitana* (52 números até 1817).

1817

Cirilo Volkmar Machado cria a "Nova Academia de Pintura".

1819

Fundação do "Estabelecimento Litográfico de Madrid" (16 de março).

1821

Primeira prensa litográfica em Portugal enviada de França por Luís Mouzinho de Albuquerque ao pintor Domingos António Sequeira (1768-1837).

Silva Oeirense publica o álbum de retratos litográficos dos constituintes.

1822

Sequeira realiza os primeiros trabalhos litográficos. António de Carvalho Lemos (?-1885) inicia em Lisboa os seus trabalhos litográficos.

1823

Nasce João Pedroso Gomes da Silva (1823-1890).

Criação da Escola de Desenho de História e Pintura a ser estabelecida no Liceu ou Ateneu das Belas Artes no Porto. Domingos Sequeira (1768-1837) é o director e responsável pelos estudos.

1824

É criada a Oficina Régia Litográfica e nomeado seu diretor João José Le Coq, artista que havia estudado a arte em França.

D. Fernando de Saxe-Coburgo chega a Lisboa para casar com D. Maria II.

1828

António Joaquim dos Santos, administrador da Casa Pia, instala nessa instituição uma oficina de Litografia a partir de 20 de junho.

Charles Thompson (1791-1843) publica em Paris o catálogo *Recueil de vignettes gravées sur bois et polytype*, com o intuito de vender ou alugar clichés para jornais ilustrados.

1830

Nasce Francisco Augusto Nogueira da Silva (1830-1868) que virá a ser o delineador mais ativo no *Arquivo Pittoresco*.

1832

Durante o cerco do Porto é introduzida a prensa litográfica no Porto por ordem de D. Pedro IV.

Surge em Londres o primeiro jornal de conhecimentos úteis ilustrado com gravuras em madeira: *The Penny Magazine* (Londres, 1832-1845).

1833

Surgem em Paris o *Magasin Pittoresque* (1833-1923) e *Le Musée des familles* (1833-1900) que vão ser muito divulgados entre a intelectualidade portuguesa e inspiram a criação nacional de "jornais pittorescos".

The Penny Cyclopedia of the Society for the Diffusion of Useful Knowledge (Londres, 1833-1858).

É instituído por D. Pedro IV, no Porto, o museu de pinturas e estampas que reuniria as obras dos conventos abandonados e das casas sequestradas. João Baptista Ribeiro (1790-1868) ficou encarregado da sua organização.

1834

Promulgação da lei da liberdade de imprensa que vai, em parte, conduzir a um surto de publicações algumas delas ilustradas.

Sendo administrador da Casa Pia António Maria Couceiro, é criada, a 4 de julho, a Aula de Desenho e Pintura da Casa Pia.

1835

Em janeiro inicia-se a publicação de *O Recreio, jornal das famílias* (1835-1842). Estampa gravuras de monumentos nacionais.

Em março é publicado um artigo n' *O Recreio*, "Periodicos Ingleses", onde se traça o retrato da imprensa naquele país e se salienta o *Penny Magazine* "com muitas gravuras abertas com bastante delicadeza em pau" e com uma tiragem de 200 mil exemplares.

1836

Criação da Academia de Belas Artes em Lisboa por portaria de 25 de outubro e da Academia Portuense de Belas Artes no mês seguinte.

Com a fundação da Academia de Belas Artes de Lisboa a administração da Oficina Régia Litográfica passa para uma comissão de três artistas.

Ensino da arte litográfica em alguns colégios portugueses.

A Aula de Desenho e Pintura da Casa Pia é frequentada por 48 alunos de ambos os sexos. Continuam a funcionar aulas de litografia.

Nos artigos 60.º e 61.º dos Estatutos da Academia de Belas Artes de Lisboa são indicados os preceitos para a aula de gravura.

Benjamim Comte é professor proprietário de gravura de paisagem na Academia de Belas Artes de Lisboa entre 1836 e 1851.

Domingos José da Silva (1785-1863) é professor proprietário de gravura histórica na Academia de Belas Artes de Lisboa (1836-1863). Frequentou a aula de gravura da Imprensa Régia, tendo Bartolozzi como mestre.

João Vicente Priaz (?-1845) é professor substituto de gravura histórica na Academia de Belas Artes de Lisboa (1836-1845). Frequentou, desde 1802, a aula de gravura da Imprensa Régia de Bartolozzi.

José António Vale é professor proprietário de gravura de cunhos e medalhas na Academia de Belas Artes de Lisboa (1836-1839).

Início da publicação de *O Correio das Damas* (1836-1852). Publicava litografias a cores importadas de Paris, que mostravam a moda ao nível do vestuário.

Início da publicação em Madrid do *Semanario Pintoresco Español* (1836-1857), fundado por Mesonero Romanos (1803-1882), que vai instituir uma escola de gravadores em madeira. Salientam-se como autores de gravuras neste periódico Calixto Ortega e Vicente Castelló.

1837

Em maio inicia-se a publicação de *O Panorama* que com várias interrupções vai ser publicado até 1868. Foi o primeiro periódico que apresentou em Portugal gravuras em madeira a topo assinadas por José Maria Baptista Coelho e Manuel Maria Bordalo Pinheiro e muitos outros artistas nacionais e estrangeiros.

Início da publicação do *Arquivo Popular. Semanário Pitoresco* (1837-1843) e de *O Ramalbeta* (1837-1844).

Em 28 de maio é publicado um artigo n' *O Panorama* sobre a Litografia em Portugal.

É proposto o curso de gravura histórica, com a duração de 3 anos, na Academia Portuense de Belas Artes.

Francisco da Silva Oeirense (1797-1869) é diretor da Oficina Nacional Calcográfica (superintendida pela Academia de Belas Artes de Lisboa). João Pedroso inicia a sua atividade como gravador no periódico *O Ramalhete*.

1838

É publicado em *O Panorama*, em 28 de abril, mais um artigo sobre a litografia.

Nasce José Severini (1838-1882), artista espanhol que colaborou em várias revistas ilustradas desde o início da década de 1850.

Francisco da Silva Oeirense é professor proprietário de gravura (1838-1866) na Academia Portuense da Belas Artes.

1839

Em janeiro inicia-se a publicação do *Universo Pitoresco. Jornal de Instrução e Recreio* (1839-1844), dirigido por Vilhena Barbosa era animado com ilustrações litografadas assinadas por C. Legrand.

Início da publicação de *O Mosaico* (1839-1840) com ilustrações litografadas de Maurício José Sendim.

N' *O Panorama* de 6 de abril e 24 de agosto são publicados artigos sobre a Litografia em Portugal. A última notícia serve para anunciar as litografias do sr. Fonseca (na estampa do 3.º quadro histórico de Feliciano de Castilho) e do sr. Lopes (retrato de Abeillard). Estas duas estampas "saíram da oficina do sr. Manuel Luís, a quem esta arte deve principalmente os progressos que em Portugal tem tido". Em 16 de fevereiro o mesmo periódico publicou a primeira notícia em Portugal sobre o recente invento de Daguerre (1787-1851), o daguerreótipo.

1840

Início da publicação do *Museu Pitoresco* (1840-1842).

É organizada a primeira exposição trienal da Academia de Belas Artes de Lisboa.

Artigo sobre a gravura em madeira n'*O Panorama*.

Só por volta deste ano começam a ser usados em Portugal os rolos de tintagem, sistema utilizado pelos primeiros prelos mecânicos, que vieram substituir as antiquíssimas balas usadas pelos impressores medievais para "entintar" a composição.

1841

Na revista *O Panorama* aparece a gravura da “Parte da frente do Paço d’Ajuda compreendida entre os dois torreões, lado oriental”, da autoria de José Maria Baptista Coelho, segundo um daguerreótipo atribuído a um aparelho de Francisco Mocenig, comerciante em Lisboa (20 de março).

É extinta a aula de gravura de cunhos e medalhas na Academia de Belas Artes de Lisboa, após a morte do seu professor proprietário, José António do Vale.

Frequentam, na Academia de Belas Artes de Lisboa, a aula de gravura histórica 4 alunos e a aula gravura de paisagem 9 alunos.

1842

A 5 de janeiro sai o primeiro número do semanário *The Illustrated London News* (Londres, 1842-1971). Fundado por Herbert Ingram, cada exemplar tinha 16 páginas de texto de carácter noticioso e 32 de gravuras, feitas por artistas conhecidos, que reproduziam os acontecimentos descritos em desenho.

Na Academia de Belas Artes de Lisboa a aula de gravura histórica é frequentada por 4 alunos e a aula de gravura de paisagem por 10 alunos.

1843

Nasce Caetano Alberto da Silva (1843-1924) foi discípulo de Nogueira da Silva e fundador de *O Ocidente* em 1878.

Publica-se o *Jornal das Belas-Artes* (1843-1844), tem Garrett como colaborador literário assíduo. Reproduz litografias das obras de Grão-Vasco, Sequeira, Rafael, G. Romano. Os autores das litografias são Maurício José Sendim, Pedro Augusto Guglielmi, Legrand, Novaes e Joaquim Pedro Monteiro. Com gravuras em madeira pela mão de Manuel Maria Bordalo Pinheiro e Baptista Coelho que também assumem cargos de direção deste periódico.

Está em funcionamento a oficina litográfica de Manuel Luís, situada na Rua Nova dos Mártires, onde são estampadas as gravuras do *Jornal das Belas-Artes*.

Na Academia de Belas Artes de Lisboa a aula de gravura histórica é frequentada por 2 alunos e a gravura de paisagem por 7 alunos.

Realiza-se a segunda trienal da Academia.

1844

Os alunos da Academia de Belas Artes de Lisboa revoltam-se, fazem greve e exigem uma modificação radical no tipo de ensino e na metodologia adotada.

A Imprensa Nacional compra as duas primeiras máquinas de impressão a vapor.

1845

Início da publicação de *A Ilustração* (1845-1846).

Na Academia de Belas Artes de Lisboa a aula de gravura histórica é frequentada por 2 alunos e a gravura de paisagem por 6 alunos.

1846

Publica-se a segunda série do *Jornal das Belas-Artes* (1846) que se resumiu a três números.

José Estevão num memorando de 17 de agosto da Liga Promotora dos Melhoramentos da Imprensa aponta para a necessidade da criação de uma aula de gravura em madeira ("arte nascente entre nós") na Academia de Belas Artes: "(...) VI- Que se estabeleça uma aula, na Academia de Belas-Artes, para ensino da gravura em madeira, arte nascente entre nós, que aliás tem já feito bastantes progressos".

Raczynski publica *Les Arts en Portugal. Lettres adressées a la Société Artistique et Scientifique de Berlin et accompagnées de documents*.

1847

Início da publicação do *Suplemento Burlesco do Patriota* (1847-1853).

Raczynski publica *Dictionnaire historique-artistique du Portugal* (...).

1851

Morre Benjamim Comte (1762-1851) e é extinta a aula de gravura de paisagem na Academia de Belas Artes de Lisboa.

1852

O Periódico dos Pobres no Porto (1834-1858) publica, na edição de 15 de abril, um artigo sobre a importância da gravura na cultura coeva.

São candidatos a provas de concurso para professor substituto de Gravura Histórica na Academia de Belas Artes de Lisboa, Joaquim Pedro de Sousa (escolhido) e João José dos Santos. A 1.^a prova foi gravura – cópia do quadro pertencente à Academia ("S. Jerónimo", atribuído a Miguel Ângelo);

2.^a Prova – desenho do modelo vivo; 3.^a prova – lição escrita sobre: “Utilidade da gravura histórica. Qual o melhor método e processo da arte de gravar em cobre e em aço. Qual o método de gravar em madeira, e se o uso deste método de gravar pode ser mais vantajoso e económico do que a litografia”.

Joaquim Pedro de Sousa (1818-1878) é professor substituto de gravura histórica na Academia de Belas Artes de Lisboa entre 1852 e 1864 e professor proprietário desde esta data até 1878.

1853

Manuel Maria Bordalo Pinheiro redige os estatutos para uma sociedade de Belas Artes que não chega a ser fundada.

1854

Até ao ano letivo de 1853-54, os relatórios anuais da Academia Portuense de Belas Artes, fazem menção à frequência de 2-3 alunos por ano na aula de gravura. A partir dessa data deixa de haver alunos inscritos, embora continue a ser mencionada essa aula como existindo no currículo académico.

1855

Vem para Portugal o francês Lallemand, como impressor e melhorou a qualidade da estampagem da gravura. Era considerado como um exímio impressor de trabalhos a cores e em relevo.

A Imprensa Nacional obtém uma terceira máquina de impressão a vapor de grandes dimensões para imprimir atempadamente o diário das sessões da Câmara dos Deputados.

1856

Francisco Augusto Nogueira da Silva funda o *Jornal para rir* (1856-1857). Publica-se a revista *Ilustração Luso-Brasileira* (1856-1859), dirigida por Rebelo da Silva, muito ilustrada com gravuras em madeira, assinadas pelos artistas Coelho Júnior, Flora, Baracho, Vidal Júnior e Vidal Sénior. Propriedade de António José Fernandes Lopes que acumulava com a propriedade d' *O Panorama*.

1857

Publicam-se os oito números do *Jornal de Belas-Artes* com gravuras em água-forte a reproduzirem obras de Anunciação, Metrass, Cristino,

Rodrigues, Leonel, Patrício, Vítor Bastos e D. Fernando e incluíam notáveis artigos de comentário. Também integrou gravuras em madeira da autoria de João Pedroso.

É suspensa a publicação da *Ilustração Luso-Brasileira* devido à falta de papel. Só voltaria a ser publicada a partir de 2 de janeiro de 1858.

1858

Início da publicação do *Archivo Pittoresco* (1857-1868). Inclui um extenso repositório de gravuras em madeira, assinadas por Bordalo Pinheiro e Baptista Coelho, juntando-se mais tarde os nomes de Nogueira da Silva, João Pedroso, Caetano Alberto e Barbosa Lima. Os pintores Anunciação e Cristino juntam os seus nomes como colaboradores no desenho.

1859

Publica-se a *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil* (1859-1865). A última publicação em Portugal ilustrada com gravuras em metal teve como colaboradores artísticos Joaquim Pedro de Sousa (o gravador mais ativo desta publicação), Anunciação, Metrass, Cristino, D. Fernando, Follet e J. Roiz.

1860

Joaquim Pedro de Sousa é nomeado mestre da cadeira de gravura da Real Academia de Belas-Artes de Lisboa.

1861

É fundada em Lisboa a Sociedade Promotora das Belas Artes, os seus 14 catálogos de 1862 a 1890 reproduzem em valiosas estampas gravadas em metal ou em madeira e ainda litografadas as melhores obras expostas. São publicadas as obras completas de Nicolau Tolentino, ilustradas com gravuras de Nogueira da Silva.

É criada a Sociedade Promotora de Belas-Artes que irá existir até 1901.

1862

Por iniciativa de um dos proprietários do *Archivo Pittoresco* é estabelecido um atelier de ensino da gravura em madeira, dirigido por Nogueira da Silva e Pedroso.

1863

Em ata da Academia de Belas Artes de Lisboa (15 de outubro) é decidido introduzir a aula de gravura em madeira, por iniciativa do

recém-nomeado Vice-inspector, Sousa Holstein. Este defendia a importância crescente desta arte em países mais cultos, perante a oposição do professor proprietário de gravura histórica. Joaquim Pedro de Sousa não atribuía à gravura em madeira o estatuto de “*arte maior*”, mas apenas “uma arte secundária e mecânica (...) proveitosa para a propagação dos conhecimentos das artes industriais”. Acrescentava que faltavam àqueles que praticavam essa arte as “fortes habilitações em desenho”, necessárias e exigíveis a todos os professores de belas artes. É apoiado por Victor Bastos e Tomás da Anunciação.

O ensino da gravura em madeira na Academia de Belas Artes de Lisboa é instituído pela portaria de 22 de outubro.

1864

João Pedroso é nomeado professor de gravura em madeira na Academia de Belas Artes de Lisboa (1864-1887).

1865

João Pedroso inicia como professor o primeiro curso regular de gravura em madeira na Academia de Belas Artes de Lisboa.

1866

Nogueira da Silva publica n’*O Panorama* o artigo “A gravura em madeira em Portugal”.

1868

Finda a publicação das revistas *O Panorama* e *Archivo Pittoresco*.

Morre Nogueira da Silva.

Por decreto de 31 de dezembro o ensino da gravura em madeira na Academia de Belas Artes de Lisboa passa a ter o estatuto de aula. O decreto é assinado pelo Ministro do Reino, o Bispo de Viseu.

1869

Não se realiza o concurso que estava programado para o cargo de professor proprietário da aula de gravura em madeira na Academia de Belas Artes de Lisboa.

1872

João Pedroso Gomes da Silva publica em fascículos entre 1872 e 1876 a obra: *A gravura de madeira em Portugal. Estudos em todas as especialidades e diversos estilos*. Trata-se de uma obra-síntese dos temas mais abordados

do movimento romântico: retratos, paisagens, monumentos, marinhas, figuras populares, costumes e aspetos de Lisboa. Reproduzindo obras de artistas do romantismo, nela colaborando Vítor Bastos, Manuel Macedo, Cristino, Lupi, Anunciação, Bordalo Pinheiro, Isaías Newton, Soares dos Reis, sendo as ilustrações inteiramente gravadas por João Pedroso.

Publica-se a revista *Artes e Letras* (1872-1875). As ilustrações dividem-se entre as gravuras em metal, todas de origem estrangeira, impressas em folhas de papel fora do texto, e as de madeira, onde figuram nomes como João Pedroso, José Severini, Caetano Alberto, Leotte e Francisco Pastor.

António José Nunes Júnior (1840-1905) é bolseiro do Estado em Paris (1872-1879) para estudar gravura com o mestre gravador Henri Dupont.

1874

Existem cerca de vinte oficinas litográficas na cidade de Lisboa.

1878

Início da publicação de *O Ocidente* (1878-1915). Caetano Alberto e Manuel Macedo são os diretores artísticos desta publicação e criam uma “escola” de gravadores.

António Augusto Gonçalves funda em Coimbra a Escola Livre das Artes e do Desenho.

1879

Publica-se o periódico *A Arte* (1879-1881), que sucede a *Artes e Letras*.

1880

Morre Manuel Maria Bordalo Pinheiro.

Rafael Bordalo Pinheiro publica o *Álbum das Glórias*.

1881

Constituição do Grupo do Leão.

A reforma do ensino artístico de 1881 estabelece os cursos de “Gravura a talho-doce” e de “Gravura em madeira” com a duração de 4 anos.

António José Nunes Júnior é professor de gravura a talho doce na Escola de Belas Artes de Lisboa de 1881-1904.

1885

Em ata da Conferência Académica (3 de setembro) é deliberado que os cursos de gravura em talho doce e em madeira deixam de ser conside-

rados cursos superiores, já que a vertente da idealização se encontra neles totalmente dominada pela vertente meramente técnica da aprendizagem.

1886

Vilhena Barbosa publica a sua obra: *Monumentos de Portugal históricos, artísticos e arqueológicos*, ilustrada com gravuras em madeira.

1890

Morre João Pedroso Gomes da Silva.

1891

É criado O Grémio Artístico. Os nove catálogos referentes a 1891-1899 são ilustrados com reproduções litografadas das obras mais notáveis expostas nos seus certames.

1892

Sousa Viterbo publica no *Jornal de Comércio* de 6 de janeiro um artigo sobre a história da gravura em Portugal que será reeditado com algumas modificações em 1909.

1901

A reforma do ensino artístico (Decreto de 14 de novembro) extingue a aula de gravura em madeira com o argumento que esse ensino era já então assegurado pelas escolas industriais. Relativamente ao curso de gravura em talho-doce foi determinado que só deveria funcionar quando houvesse alunos inscritos, recorrendo-se para a sua docência a um académico de mérito.

1904

O *Diário de Notícias* é editado através da composição mecânica a quente.

1911

Com a reforma do ensino de 1911 regressa como currículo académico o curso de gravura artística.

1915

Deixa de se imprimir a revista *O Ocidente*.

2. DIPLOMAS LEGISLATIVOS RELACIONADOS COM A PROTEÇÃO DO PATRIMÓNIO EM PORTUGAL (1721-1899)

1721

Alvará de D. João V que atribuía à Academia Real de História Portuguesa e ao seu secretário o exame e conservação dos “monumentos antigos” que havia e se podiam descobrir no reino (20 de agosto).

1802

Alvará do príncipe regente D. João VI que confirma o alvará de 1721, atribuindo a responsabilidade da recolha de antiguidades arqueológicas, epigráficas e numismáticas ao Bibliotecário Maior da Real Biblioteca de Lisboa (4 de fevereiro).

1836

Portaria, redigida pelo ministro do reino Luís Mouzinho de Albuquerque, a incumbir a Academia Real das Ciências de Lisboa da inventariação dos edifícios que merecessem ser conservados pelo governo (19 de fevereiro).

1839

Portaria do Ministério do Reino a autorizar o restauro do Mosteiro de Santa Maria da Vitória - Batalha (26 de junho).

Portaria do Ministério do Reino a autorizar o restauro do convento de Mafra (12 de agosto).

1875

Decreto do Ministério dos Negócios do Reino a nomear uma comissão para propor a reforma do ensino artístico e a organização do serviço de Museus, monumentos históricos e arqueologia (10 de novembro).

1876

Projeto-lei da organização do serviço dos monumentos históricos.

1880

Relação dos monumentos Nacionais e Padrões Históricos e Comemorativos de Varões Ilustres apresentado pela Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portugueses (30 de dezembro).

1881

Portaria a nomear Joaquim Possidónio Narciso da Silva responsável pela inventariação dos monumentos nacionais (29 Dezembro).

1894

Portaria a regulamentar a atividade da Comissão dos Monumentos Nacionais (27 de fevereiro).

1898

Portaria a criar o Conselho Superior dos Monumentos Nacionais (9 dezembro).

1899

Decreto a nomear os vogais do Conselho Superior dos Monumentos Nacionais (24 de outubro).

II
NOTAS BIOGRÁFICAS

NOTAS BIOGRÁFICAS DOS PRINCIPAIS DELINEADORES
E GRAVADORES
PORTUGUESES COM ASSINATURAS NO *ARCHIVO PITTORESCO*

Baracho (? - ?)

Não se conhecem dados biográficos. É o responsável pelas gravuras das Obras de Nicolau Tolentino, com base em desenhos de Nogueira da Silva. No *Arquivo Pittoresco* colabora de 1857 a 1861, assinando individualmente 22 ilustrações e escavando desenhos de Nogueira da Silva (13 trabalhos).

Caetano Alberto da Silva (Lisboa, 1834 - Lisboa, 1924)

Assinava os seus trabalhos como “Alberto”, aparecendo essa marca em 134 gravuras do *Arquivo Pittoresco* nos volumes de 1861 a 1868. Salienta-se na sua biografia o facto de ter sido fundador, diretor artístico e colaborador literário da revista *O Ocidente*, onde fundou uma verdadeira escola de abridores em madeira.

Coelho Júnior (Lisboa (?), 183? - ?)

É filho de José Maria Baptista Coelho, assina “Coelho J.” e tem uma obra extensa, que se inicia em 1856 e ainda está ativo na década de 80. Deve ter tido como principal mestre o seu pai e prolongado a linhagem familiar na arte da gravura em madeira. Talha desenhos de Nogueira da Silva, Manuel Maria Bordalo Pinheiro, Barbosa Lima, Cristino da Silva, Luís Gonzaga Pereira e outros.

Flora (?-?)

Os dados biográficos para este nome são inexistentes, levando Ernesto Soares a reconhecer que não sabemos se se trata de um homem ou de uma

mulher. A sua assinatura surge na *Revista Popular* em 1850, com uma estampa caricatural, tema reproduzido em folhas litografadas. Colabora depois n' *O Panorama* entre 1856 e 1857 e no *Archivo Pittoresco* entre 1857 e 1862.

Francisco Augusto Nogueira da Silva (Lisboa, 1830 - Lisboa, 1868)

Com 12 anos entrou para a oficina de abridores do Arsenal e devido a dificuldades económicas não pode prosseguir os estudos na Academia de Belas-Artes onde esteve matriculado por pouco tempo. Depois de uma contrariada e curta carreira militar, terminada em 1853, dedica-se exclusivamente ao desenho. Colabora inicialmente na *Revista Popular*. Funda, em sociedade com Gonçalves Lopes, o *Jornal Para Rir* (1857) e entre 1858 e 1868 é o delineador mais ativo e, possivelmente, o diretor artístico do *Archivo Pittoresco*. Simultaneamente a sua assinatura surge noutras publicações: *O Carnaval* (1858), *Cabרון* (1860/61), *Biblioteca do Cabרון* (1861), *O Escalpelo* (1863), *O Demócrito* (1865), *Boudoir* (1865), assim como foi o autor de uma série de folhas volantes, com caricatura e biografia, sob o título geral de *Celebridades Contemporâneas*. O seu discípulo Caetano Alberto refere: "(...) se a Manuel Maria Bordalo Pinheiro cabe a honra de ter iniciado em Portugal a arte da gravura em madeira, a Nogueira da Silva coube o mérito de a reformar e desenvolver seguindo mais de perto os progressos a que ela tinha chegado no estrangeiro" (*Diário Ilustrado*, 1874).

João Barbosa Lima (? , 1839 - Lisboa?, 1867)

Barbosa Lima foi discípulo de Nogueira da Silva e tem extensa obra no *Archivo Pittoresco* (234 desenhos) no lustro de 1862 a 1867 (ano da sua morte). Desenhava a lápis diretamente sobre a madeira o que enfurecia o mestre Nogueira da Silva, mas tornava os desenhos menos secos, de contornos mais irregulares permitindo um efeito em que a imagem se funde com a brancura do papel. Existem desenhos de Barbosa Lima gravados por Pedroso desde 1860.

João Cristino da Silva (Lisboa, 1829 - Lisboa, 1877)

Cristino matriculou-se na Academia de Belas Artes em 1840, tendo abandonado a instituição em 1847, em protesto contra os métodos de ensino

(a execução em atelier, segundo princípios cenográficos, artificialmente compostos e iluminados). Ligou-se a Manuel Maria Bordalo Pinheiro, Tomás da Anunciação, seu mestre e amigo, e a outros que como ele se tinham manifestado contra o academismo. Tinha uma enorme atração pela natureza, e este tema veio a tornar-se recorrente nas suas composições. Para o *Archivo Pittoresco* produziu sete desenhos entre 1860 e 1862.

João Pedroso Gomes da Silva (Lisboa, 1823 (25) - Lisboa, 1890)

Pedroso assina os primeiros trabalhos em gravura em 1837, com apenas doze ou catorze anos, no *Ramalhete*. Em 1840 inicia a colaboração n' *O Panorama* e em 1858 estreia-se no *Archivo Pittoresco*, estando presente até 1868 (subscrevendo 292 ilustrações). Colaborou nas melhores publicações ilustradas da época: no *Jornal de Belas Artes* (1858), *Artes e Letras*; *Douro Ilustrado* e *O Occidente* (1878), etc... Dirigiu em conjunto com Nogueira da Silva o atelier de ensino da arte da gravura em madeira promovido pela empresa editora do *Archivo Pittoresco*. É do seu buril o álbum de sete estampas que constituiu o sétimo prémio da Sociedade Promotora das Belas Artes (1868) e em 1872 e 1876 publicou os dois volumes de uma magnífica obra com o título *A gravura de madeira em Portugal. Estudos em todas as especialidades e diversos estylos*, passando para a gravura desenhos dos melhores delineadores e pintores da época: Manuel de Macedo, Cristino, Rafael Bordalo Pinheiro, Vítor Bastos, Newton, Lúpi, Soares dos Reis, Emílio Pimentel, Nunes Júnior, etc... Também foi um pintor de grandes recursos tendo-se especializado em temas marítimos. Foi nomeado em 1864 professor adido da aula de gravura histórica mas só com a reforma do ensino em 1881, passou a professor proprietário dessa aula, na especialidade de gravura em madeira enquanto Nunes Júnior era professor de gravura a talho-doce, da Academia de Belas Artes de Lisboa.

José Leipold (?-?)

Delineador e gravador com obra conhecida n' *O Panorama* e no *Archivo Pittoresco*. Colabora com alguma assiduidade com Caetano Alberto. Mais tarde surge relacionado com a atividade de fotógrafo.

José Maria Baptista Coelho (Lisboa, 1812 - Lisboa, 1891)

São escassas as referências biográficas a este gravador que, por uma análise empírica do número de assinaturas que constam nas gravuras publicadas na imprensa oitocentista, deve ter sido o mais prolixo da sua geração. É considerado um dos introdutores da gravura em madeira a topo em Portugal, tendo traduzido os desenhos de Manuel Maria Bordalo Pinheiro, Nogueira da Silva, Joaquim Pedro de Sousa, Luís Gonzaga Pereira, Cristino da Silva, Barbosa Lima e outros. Ativo desde 1838, como colaborador de Bordalo Pinheiro n' *O Panorama*, subscreve gravuras num extenso rol de periódicos. Foi o primeiro em Portugal a produzir uma gravura a partir de um daguerreótipo “Parte da frente do Paço da Ajuda, compreendida entre dois torreões do lado oriental” (*O Panorama*, 1841, pág. 89).

Manuel Maria Bordalo Pinheiro (Lisboa, 1815 - Alcolena (Belém), 1880)

Foi primeiro-oficial da Secretaria da Câmara dos Pares e, nos momentos livres das suas obrigações profissionais, para além desenhar e gravar em madeira para a ilustração de periódicos e livros, foi pintor, escultor, figurinista, tradutor de peças teatrais e amador de música. Inscreveu-se, como aluno extraordinário, na Academia de Belas-Artes de Lisboa em 1836, tendo sido discípulo na aula de pintura, de António Manuel da Fonseca (1796-1877) e do miniaturista Luís Pereira Resende (1760-1847) e na aula de escultura, de Feliciano José Lopes e do gravador Gregório Francisco de Assis Queirós (1768-1845). Como delineador e gravador tem uma carreira ativa entre 1832 e 1880, autor das primeiras gravuras de autoria portuguesa d' *O Panorama* (1837-1868), colaborou entre outros com o *Jornal Enciclopédico* (1836); *Museu Pitoresco* (1841-1842); *Época* (1849), *Archivo Pittoresco* (1857-1861) e *Occidente* (1878-1880) [as datas correspondem à colaboração de Bordalo Pinheiro]. Dirigiu, conjuntamente com José Maria Baptista Coelho, o *Jornal das Bellas-Artes* que foi publicado entre 1843 e 1846.

Tomás de Anunciação (Lisboa, 1818 - Lisboa, 1879)

Desde cedo se iniciara na observação da natureza, pois desempenhara a atividade de desenhador do Museu de História Natural da Ajuda.

A partir de 1844 vai desenvolver um percurso individual, à margem da Academia, trocando a prática de cópia de estampas e quadros antigos pela pintura de ar livre. Tendo como fonte de inspiração a natureza, a sua obra baseia-se nos registos de paisagem e, posteriormente, na representação de animais. Na sua atividade docente, como professor de paisagem desde 1857 até ao final da sua vida, no que foi substituído por Silva Porto, introduziu a “novidade de aprendizagens práticas do natural, aconselhando os alunos a correrem ao campo e trazendo ao pátio das traseiras da própria Academia (...) bois, cavalos, carneiros e outros animais domésticos, para que os alunos se aplicassem na colheita direta desses ensaios naturalistas”. No *Archivo Pittoresco*, entre 1858 e 1861, encontramos dez desenhos seus gravados por Pedroso: paisagens, cenas de costumes e temas animalistas.

Vidal (?-?) e Vidal Júnior (?-?)

Existem dois gravadores com o nome Vidal. Um assina V.S. (Vidal Sénior?) e o outro V. J. (Vidal Júnior). No *Archivo Pittoresco* surgem “V”. e “V. J.” de 1858 a 1861, siglas únicas por 10 vezes e 5 ocorrências como abridor de desenhos de Nogueira da Silva.

III
QUADROS

(Página deixada propositadamente em branco)

Quadro 1 - Número total de gravuras publicadas por ano/volume

ano/volume	n.º de gravuras	% do total de gravuras
1857/1858 - I	185	11,9
1858/1859 - II	159	10,2
1860 - III	150	9,6
1861 - IV	150	9,6
1862 - V	150	9,6
1863 - VI	137	8,8
1864 - VII	132	8,4
1865 - VIII	134	8,6
1866 - IX	118	7,5
1867 - X	118	7,5
1868 - XI	121	7,7
total	1554	

Quadro 2 – Principais áreas temáticas das gravuras

ano/volume	arquite- tura belas-artes	paisa- gens	retra- tos	zoolo- gia	etno- grafia	passa- tempos	curiosida- des científicas	arque- ologia	tecnolo- gias
1857/58 - I	44	21	18	8	23	14	5	24	2
1858/59 - II	33	24	20	10	16	24	2	5	5
1860 - III	33	20	13	27	8	17	1	6	9
1861 - IV	65	18	6	16	10	10	0	4	1
1862 - V	67	28	6	23	5	8	1	2	3
1863 - VI	84	23	8	0	3	0	5	7	1
1864 - VII	61	37	10	3	1	0	8	5	6
1865 - VIII	55	20	11	7	0	0	36	0	4
1866 - IX	35	26	17	11	2	1	3	3	10
1867 - X	33	23	12	18	3	0	4	0	8
1868 - XI	53	20	15	9	5	0	2	9	2
Total	563	260	136	132	76	74	67	65	51

Quadro 3 - Gravuras com temática de arquitetura medieval em Portugal

ano/volume	n.º	descrição (título da gravura, pág.)	assinaturas (del./grav.)	tipologia
1857/58 - I	3	1. Castelo de Almourol, 241 2. Ruínas da Igreja do Carmo em Lisboa, 389 3. Ruínas da Igreja do Carmo em Lisboa - vista interior, 401	1. Coelho 2. Nogueira da Silva/Coelho Júnior 3. Nogueira da Silva/Flora	1. Militar 2. Religiosa 3. Religiosa
1858/59 - II	1	1. Leiria, 337	1. Nogueira da Silva/Flora	1. Militar
1860 - III	4	1. Casa do Capítulo da Ordem de Cristo em Tomar, 41 2. Convento da Batalha (porta principal da Igreja), 113 3. Castelo de Palmela, 313 4. Convento de Palmela, 369	1. Nogueira da Silva 2. Nogueira da Silva/Coelho 3. Nogueira da Silva/Pedroso 4. Nogueira da Silva/Coelho Júnior	1. Religiosa 2. Religiosa 3. Militar 4. Religiosa
1861 - IV	7	1. Claustro da Sé do Porto, 1 2. Paço dos Duques de Bragança em Guimarães, 33 3. Fachada Lateral da Sé do Porto, 97 4. Igreja de Cedofeita, 161 5. Ermida de Nossa Senhora da Conceição em Braga, 217 6. Mosteiro de Santa Maria de Leça do Balio, 257 7. A Igreja de Nossa Senhora da Oliveira em Guimarães, 353	1. Nogueira da Silva/Pedroso 2. Nogueira da Silva/Pedroso 3. Nogueira da Silva/Coelho 4. Nogueira da Silva 5. Nogueira da Silva/Pedroso 6. P. Gago / Baracho 7. Nogueira da Silva/Pedroso	1. Religiosa 2. Civil 3. Religiosa 4. Religiosa 5. Religiosa 6. Religiosa 7. Religiosa
1862 - V	12	1. Flor da Rosa, 5 2. Igreja do Castelo de Montalegre, 69 3. Castelo de Avelãs, 85 4. Sé de Viseu, 89 5. Vista geral de Montalegre, 117 6. Cidade de Bragança, 121 7. Igreja de S. Vicente da Chã (Montalegre), 157 8. Sé de Évora, 169 9. Ruínas do Castelo de Miranda do Douro, 181 10. Sé de Braga, 185 11. Porta do Moniz no Castelo de S. Jorge, 341 12. Casa da Câmara de Guimarães, 385	1. Nogueira da Silva/Pedroso 2. Nog. da Silva/Alberto-Pedroso 3. Nogueira da Silva/Lima-Pedroso 4. Nog. da Silva/Alberto-Pedroso 5. Nogueira da Silva/Lima-Pedroso 6. Nog. da Silva/Alberto-Pedroso 7. Nog. da Silva/Coelho J.-Pedroso 8. Nog. da Silva/Alberto-Pedroso 9. Nog. da Silva/Alberto-Pedroso 10. Nog. da Silva/Coelho J.-Pedroso 11. B. Lima - Coelho/Pedroso 12. Nogueira da Silva/Alberto	1. Religiosa 2. Religiosa 3. Militar 4. Religiosa 5. Militar 6. Militar 7. Religiosa 8. Religiosa 9. Militar 10. Religiosa 11. Militar 12. Civil

ANEXOS

1863 - VI	10	<ol style="list-style-type: none"> 1. Castelo de Vinhais, 29 2. Paços dos Arcebispos de Lisboa, 57 3. Castelo de Porto de Mós, 141 4. Monumento de D. Dinis, 165 5. Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, 169 6. Castelo de S. Jorge, 193 7. Portaria do mosteiro de Alcobaça, 201 8. Castelo de Guimarães, 205 9. Interior do claustro do mosteiro de Santo Tirso, 237 10. Convento de S. Dinis em Odivelas, 333 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Nogueira da Silva/Alberto 2. B. Lima/Coelho 3. Nogueira da Silva/Alberto 4. B. Lima 5. Nogueira da Silva/Alberto 6. B. Lima/Coelho 7. Nogueira da Silva/Alberto 8. Anónima 9. B. Lima/Alberto 10. B. Lima 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Militar 2. Civil 3. Militar 4. Religiosa 5. Religiosa 6. Militar 7. Religiosa 8. Militar 9. Religiosa 10. Religiosa
1864 - VII	5	<ol style="list-style-type: none"> 1. Monte da Sé no Porto, 81 2. Porta e muralhas antigas da cidade de Braga , 101 3. Igreja de S. Miguel e Castelo de Guimarães, 173 4. Ermida de S. Braz em Évora, 185 5. Campo de S. Tiago em Braga, 365 	<ol style="list-style-type: none"> 1. B. Lima / Coelho – Pedroso 2. B. Lima / Coelho 3. B. Lima / Pedroso 4. B. Lima / Pedroso 5. N. da Silva/ Coelho J.-Pedroso 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Religiosa 2. Militar 3. Religiosa 4. Religiosa 5. Religiosa
1865 - VIII	13	<ol style="list-style-type: none"> 1. Mosteiro de Santa Maria da Vitória - vulgarmente da Batalha, 1 2. Igreja da Batalha - face lateral e as capelas imperfeitas, 4 3. Igreja de Santa Cruz de Coimbra, 33 4. Vila de Óbidos, 41 5. Cruzeiro e fachada lateral da Batalha e face posterior ..., 53 6. Planta geral do edifício da Batalha, 125 7. Castelo de Palmela, 153 8. Interior da Igreja da Batalha, 169 9. Capela-mor e capelas do cruzeiro da Igreja da Batalha, 197 10. Exterior da capela do Fundador, representada ..., 213 11. Claustro real do mosteiro da Batalha, 273 12. Capelas imperfeitas da Batalha vistas exteriormente, 297 13. Projecto de conclusão para as capelas imperfeitas [...] Murphy, 393 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Anónima 2. Anónima 3. Nogueira da Silva / Pedroso 4. Anónima 5. S. 6. Anónima 7. Anónima 8. Nog. Silva & Alberto/Coelho J. 9. Anónima 10. B. Lima / Coelho J. 11. Anónima 12. Anónima 13. Anónima 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Religiosa 2. Religiosa 3. Religiosa 4. Militar 5. Religiosa 6. Religiosa 7. Militar 8. Religiosa 9. Religiosa 10. Religiosa 11. Religiosa 12. Religiosa 13. Religiosa
1866 - IX	8	<ol style="list-style-type: none"> 1. Claustro do silêncio de Alcobaça, 33 2. Castelo de Alvito, na vila deste nome e pertencente ..., 105 3. Mosteiro de S. Martinho de Tibães, 121 4. Exterior da capela-mor da Sé de Braga, 241 5. Sé Velha de Coimbra, 297 6. Capela de Machim (Machico), 357 7. Capela de Nossa Senhora da Piedade na vila da Lousã, 361 8. Igreja Matriz de Alcochete, 373 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Anónima 2. J. Pedroso 3. B. Lima / J. P. 4. Anónima 5. B.L. / C.J. 6. B. L. / Pedroso 7. B. Lima / Pedroso 8. B.L. / Leote 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Religiosa 2. Militar 3. Religiosa 4. Religiosa 5. Religiosa 6. Religiosa 7. Religiosa 8. Religiosa

1867 - X	7	1. Castelo dos templários e cavaleiros da ordem do templo, 41 2. Igreja de Santa Maria do Olival, 73 3. Castelo dos templários e paços do infante D. Henrique Tomar, 185 4. Castelo da Lousã, 237 5. Vila de Castro Marim, 293 6. Claustro do cemitério no convento de Cristo em Tomar, 329 7. Porta da Igreja de S. João Evangelista em Évora, 385	1. B. Lima 2. B. Lima / Pedroso 3. Anónima 4. B. Lima / Alberto 5. Pedroso 6. B. Lima / Alberto 7. Nogueira da Silva / Alberto	1. Religiosa 2. Religiosa 3. Militar 4. Militar 5. Militar 6. Religiosa 7. Religiosa
1868 - XI	3	1. Claustros de D. Dinis e [...] Infante D. Henrique em Alcobaca, 257 2. Castelo de S. Filipe em Setúbal, 297 3. Cidade de Lamego, 353	1. Anónima 2. Anónima 3. Anónima	1. Religiosa 2. Militar 3. Religiosa

Quadro 4 - Gravuras com temática de arquitetura medieval no estrangeiro

ano/volume	n.º	descrição (título da gravura, pág.)	assinaturas (del./grav.)	tipologia
1857/58 - I	5	1. Abadia de Westminster, 136 2. Alhambra, 201 3. Igreja Catedral de Barcelona, 293 4. Igreja de S. João em Tunbridge-Wells, 336 5. Porta de Serranos em Valência, 384	1. Anónima 2. Flora 3. Flora 4. Anónima 5. Anónima	1. Religiosa 2. Civil 3. Religiosa 4. Religiosa 5. Militar
1858/59 - II	2	Granada, 117 Meca, 285	1. Vidal 2. Anónima	1. Religiosa 2. Religiosa
1860 - III				
1861 - IV				
1862 - V	1	1. Ruínas de um quartel dos cavaleiros do Hospital em Rodes, 229	1. Anónima	1. Religiosa
1863 - VI				
1864 - VII				
1865 - VIII				
1866 - IX	2	1. Cidade de Dinant (Bélgica), 93 2. Sé de Moguncia (Alemanha), 168	1. Anónima 2. Anónima	1. Religiosa 2. Religiosa
1867 - X	1	1. Portal para o palácio dos grão-mestres [...] Jerusalém, 341	1. Anónima	1. Religiosa
1868 - XI	3	1. Um dos canais de Veneza e o Palácio Ferro, 13 2. Claustro do mosteiro de S. João da Vinhas em Soissons, 113 3. Capela da Natividade em Bethleem, 369	1. Anónima 2. ilegível / Cosson & Smeeton 3. Leibold / Alberto	1. Civil 2. Religiosa 3. Religiosa

Quadro 5 - Gravuras com temática de arquitetura manuelina

ano/volume	n.º	descrição (título da gravura, pág.)	assinaturas (del./grav.)	tipologia
1857/58 - I				
1858/59 - II	2	1. Igreja da Conceição Velha em Lisboa, 33 2. Torre de Belém, 405	1. Nogueira da Silva / Flora 2. Nogueira da Silva / Coelho	1. Religiosa 2. Militar
1860 - III	3	1. Convento de Jesus de Setúbal, 65 2. Casa dos Bicos, 73 3. Porta principal da igreja de S. João Baptista em Tomar, 81	1. Nogueira da Silva 2. Nogueira da Silva 3. Nogueira da Silva	1. Religiosa 2. Civil 3. Religiosa
1861 - IV	4	1. Pórtico da antiga gafaria de Setúbal, 84 2. Portal gótico do hospital de todos os Santos, 213 3. Portal gótico dos antigos paços de S. Cristovão, 285 4. Torre de Belém, 313	1. Nogueira da Silva 2. Pereira/Coelho 3. Nogueira da Silva 4. Pedroso	1. Religiosa 2. Religiosa 3. Religiosa 4. Militar
1862 - V	1	1. Colégio dos Meninos Órfãos, 357	1. Barbosa Lima / Coelho	1. Civil
1863 - VI	3	1. Interior da Igreja de Santa Maria de Belém, 1 2. Sé de Miranda do Douro, 25 3. Crasta ou Claustro do mosteiro de Santa Maria de Belém, 249	1. Nog. da Silva / Coelho Júnior 2. Nog. da Silva/Coelho J.-Pedroso 3. Nog. da Silva / Coelho Júnior	1. Religiosa 2. Religiosa 3. Religiosa
1864 - VII	5	1. Porta principal da igreja de Santa Maria de Belém, 33 2. Torre de Belém vista da plataforma da bateria superior, 53 3. Sala do andar superior da Torre de Belém, 61 4. Porta principal da igreja do mosteiro de Chelas, 213 5. Palácio Real de Sintra, 225	1. Nogueira da Silva / Pedroso 2. Barbosa Lima / Pedroso 3. Barbosa Lima / Coelho Júnior 4. Barbosa Lima / Coelho Júnior 5. Nogueira da Silva / Pedroso	1. Religiosa 2. Militar 3. Militar 4. Militar 5. Civil
1865 - VIII	4	1. Claustro del-rei D. Manuel [...] de Santa Cruz de Coimbra, 233 2. Grande portal da igreja de Nossa Senhora de Belém, 241 3. Portal das capelas imperfeitas, 321 4. Portal das capelas imperfeitas do lado interior, 345	1. Barbosa Lima / Pedroso 2. Anónima 3. Anónima 4. Anónima	1. Religiosa 2. Religiosa 3. Religiosa 4. Religiosa
1866 - IX	1	1. Claustro do Mosteiro de Santa Maria de Belém, 229	1. Anónima	1. Religiosa

1867 - X	6	<p>1. Portal e corpo da Igreja do Convento [...] Cristo em Tomar, 1</p> <p>2. Igreja de Nossa Senhora da Conceição, matriz da vila da Golegã, 161</p> <p>3. Corpo da igreja do Convento de Cristo em Tomar, 313</p> <p>4. Capela da igreja do Convento de Cristo em Tomar, 345</p> <p>5. Janela da casa do capítulo no Convento de Cristo em Tomar, 381</p> <p>6. Portal do capítulo e refeitório no claustro de S. João em Évora, 401</p>	<p>1. Anónima</p> <p>1. Barbosa Lima / Alberto</p> <p>3. Anónima</p> <p>4. Barbosa Lima / Pedroso</p> <p>5. Anónima</p> <p>6. Anónima</p>	<p>1. Religiosa</p> <p>2. Religiosa</p> <p>3. Religiosa</p> <p>4. Religiosa</p> <p>5. Religiosa</p> <p>6. Religiosa</p>
1868 - XI	3	<p>1. Galeria dos Paços reais de Évora vista do lado sueste, 1</p> <p>2. Galeria dos Paços reais de Évora vista da parte do nascente, 41</p> <p>3. Porta principal da igreja paroquial de S. Julião em Setúbal, 81</p>	<p>1. Anónima</p> <p>2. Leipolde / Alberto</p> <p>3. Nogueira da Silva / Pedroso</p>	<p>1. Religiosa</p> <p>2. Religiosa</p> <p>3. Religiosa</p>

IV
ICONOGRAFIA

ICONOGRAFIA

Nota Prévía

Foram selecionadas as ilustrações que mereceram uma referência, mesmo que breve, no corpo do texto.

As imagens estão organizadas tematicamente e obedecendo à ordem cronológica de publicação no *Archivo Pittoresco*.

As legendas informam o título da gravura (que consta na respetiva fonte), o ano, o volume e a página em que se encontram reproduzidas e a(s) assinatura(s) que constam da gravura. Normalmente surge do lado esquerdo o delineador e do lado direito o(s) gravador(es). Entre [] foram desenvolvidas algumas das assinaturas que estavam abreviadas ou, quando se conhece, indicada a autoria mesmo que a gravura não esteja assinada.

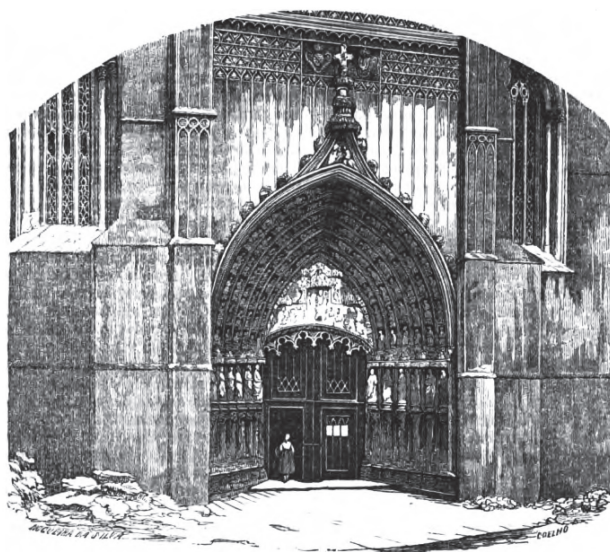
Índice de imagens

1. Património arquitetónico	
1.1. Arquitetura da época medieval	Figuras 1-18
1.2. Arquitetura manuelina.....	Figuras 19-34
2. Património artístico	
2.1. Tumulária	Figuras 35-40
2.2. Pintura	Figuras 41-48
2.3. Ourivesaria.....	Figuras 49-63
2.4. Azulejaria	Figuras 64-65
2.5. Mobiliário.....	Figuras 66
2.6. Arte efémera.....	Figuras 67-80

1. PATRIMÓNIO ARQUITETÓNICO

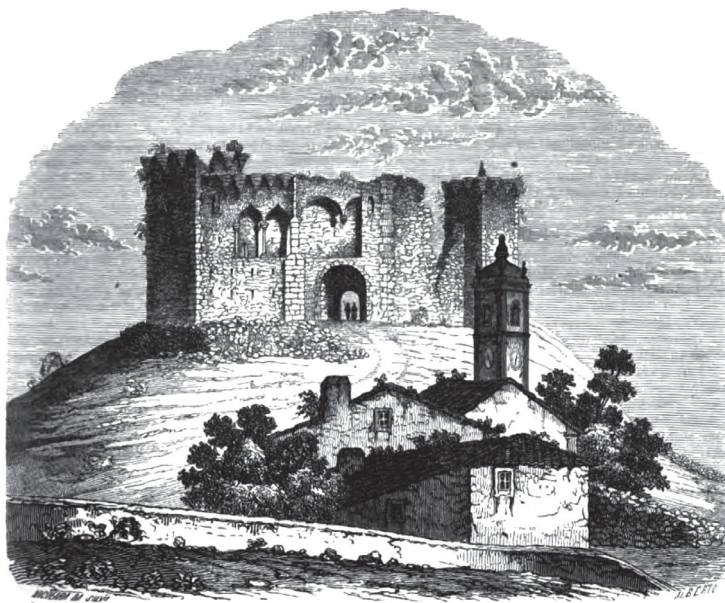
1.1. *Arquitetura da época medieval*

CONVENTO DA BATALHA



Porta principal da igreja. — Desenho de Nogueira da Silva.

Fig. 1 “Convento da Batalha - porta principal da igreja”, 1860, vol. III, pág. 113
Nogueira da Silva/Coelho



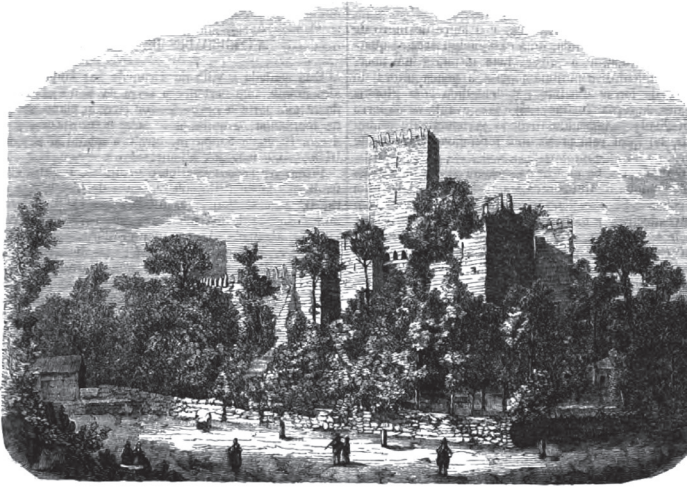
Castelo de Porto de Mós — Desenho de Nogueira da Silva, segundo um esboço do sr. Silva Mattos

Fig. 2 “Castelo de Porto de Mós”, 1863, vol. VI, pág. 141
Nogueira da Silva/Alberto



Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça — Desenho de Nogueira da Silva

Fig. 3 “Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça”, 1863, vol. VI, pág. 169
Nogueira da Silva/Alberto



Castello de Guimarães

Fig. 4 Castelo de Guimarães, 1863, vol. VI, pág. 205

ARCHIVO PITTORESCO

SEMANARIO ILLUSTRADO

EDITORES PROPRIETARIOS, CASTRO IRMÃO & C.^a

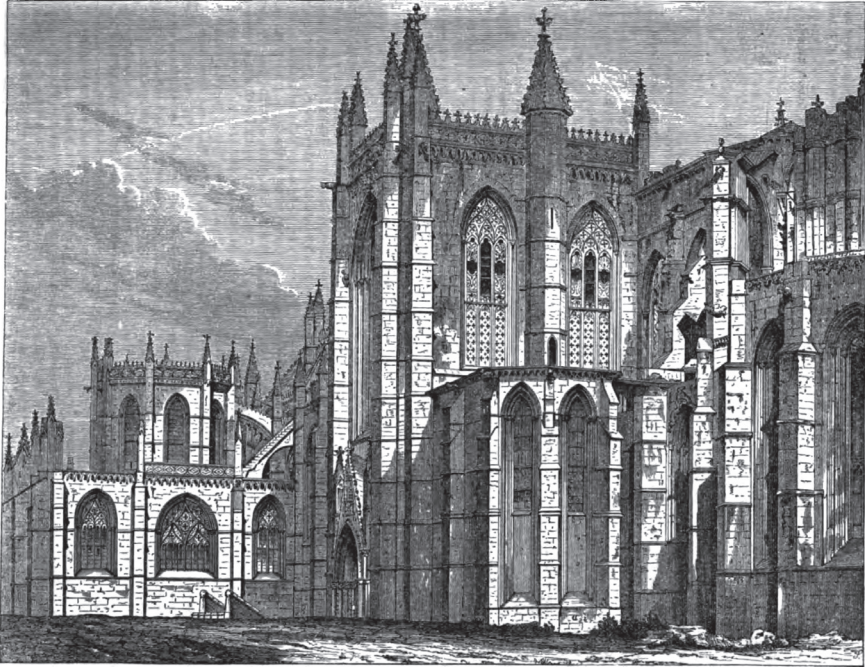
Ansigature, em Lisboa 28000 rs. — para as provincias, pelo correio, 28200 rs. — Brazil, moeda franceza, 60000 frs. — numero avulso 50 rs.
Escritorio, rua da Boa-Vista — palacio do antigo de S. Joazeiro

8.^o ANNO — 1865



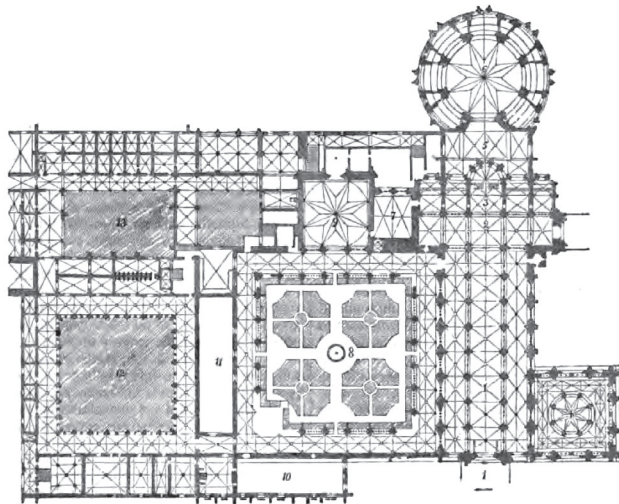
Mosteiro de Santa Maria da Vitória, vulgarmente da Batalha

Fig. 5 “Mosteiro de Santa Maria da Vitória, vulgarmente da Batalha”, 1865, vol. VIII, pág. 1



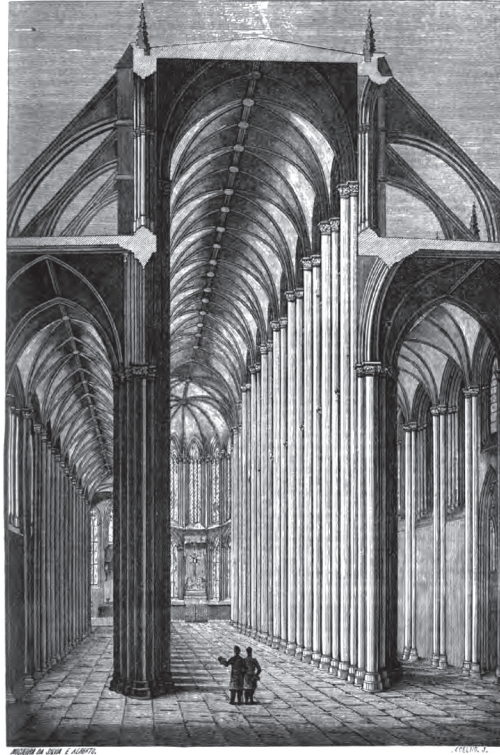
Cruzeiro e fachada lateral da igreja da Batalha, e face posterior da capela do fundador

Fig. 6 “Cruzeiro e fachada lateral da igreja da Batalha e face posterior da capela do fundador”, 1865, vol. VIII, pág. 53
S. [Severini]



Planta geral do edificio da Batalha

Fig. 7 “Planta geral do edificio da Batalha”, 1865, vol. VIII, pág. 125



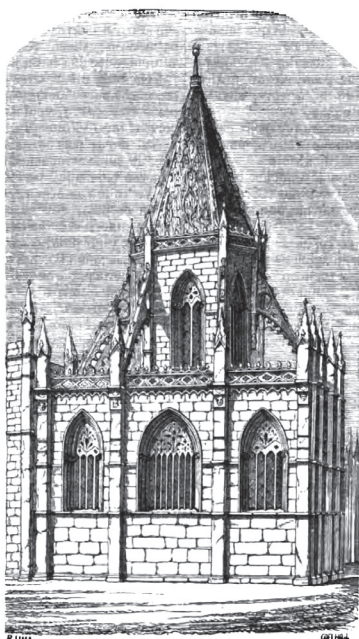
Interior da igreja da Batalha

Fig. 8 “Interior da Igreja da Batalha”, 1865, vol. VIII, pág. 169
Nogueira da Silva & Alberto/Coelho Júnior



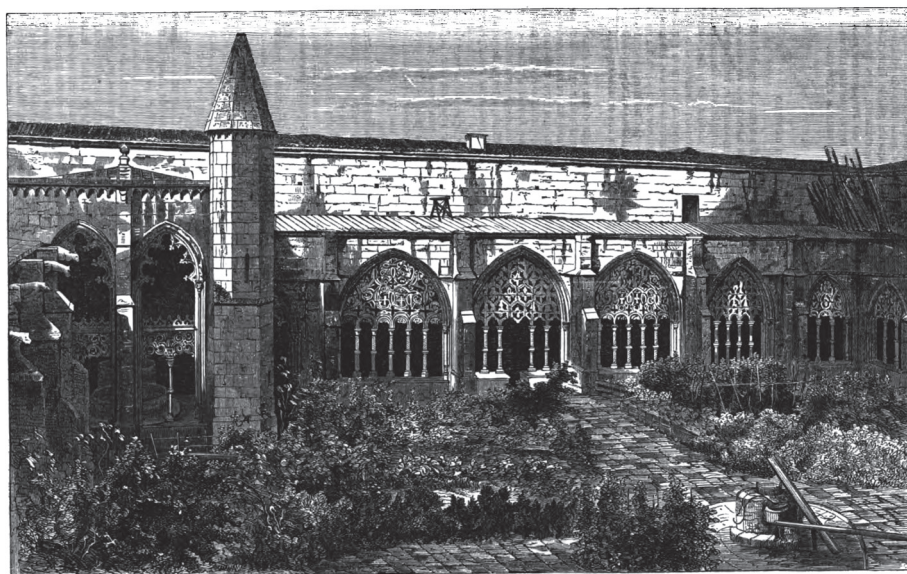
Capela-mór e capelas do cruzeiro da igreja da Batalha

Fig. 9 “Interior da Igreja da Batalha”, 1865, vol. VIII, pág. 197



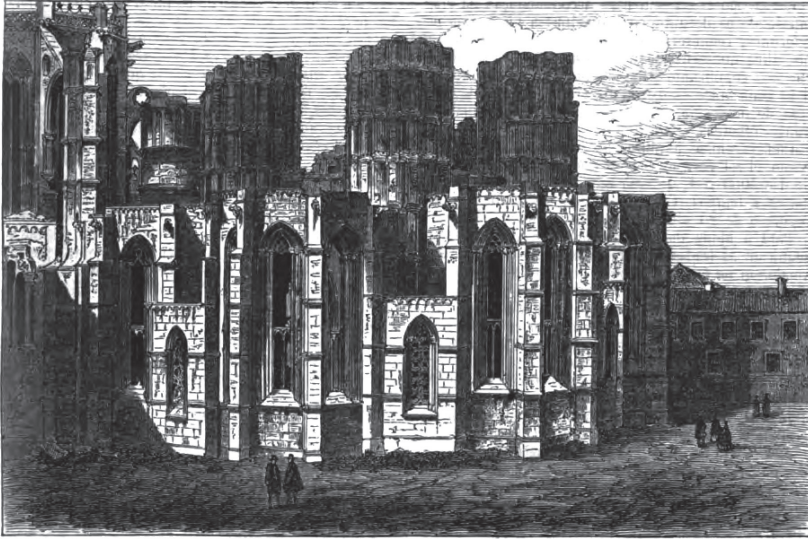
R. LIMA. G. LIMA.
Exterior da capela do Fundador, representada antes do terramoto que lhe derrubou a cúpula

Fig. 10 “Exterior da capela do Fundador, representada antes do terramoto que lhe derrubou a cúpula”, 1865, vol. VIII, pág. 213
Barbosa Lima/Coelho Júnior



Claustro real do mosteiro da Batalha

Fig. 11 “Claustro real do mosteiro da Batalha”, 1865, vol. VIII, pág. 273



Capelas imperfeitas da Batalha, vistas exteriormente

Fig. 12 “Capelas imperfeitas da Batalha vistas exteriormente”, 1865, vol. VIII, pág. 297



Templo romano em Évora

Fig. 13 “Templo Romano em Évora”, 1865, vol. VIII, pág. 313
Barbosa Lima/Coelho Júnior



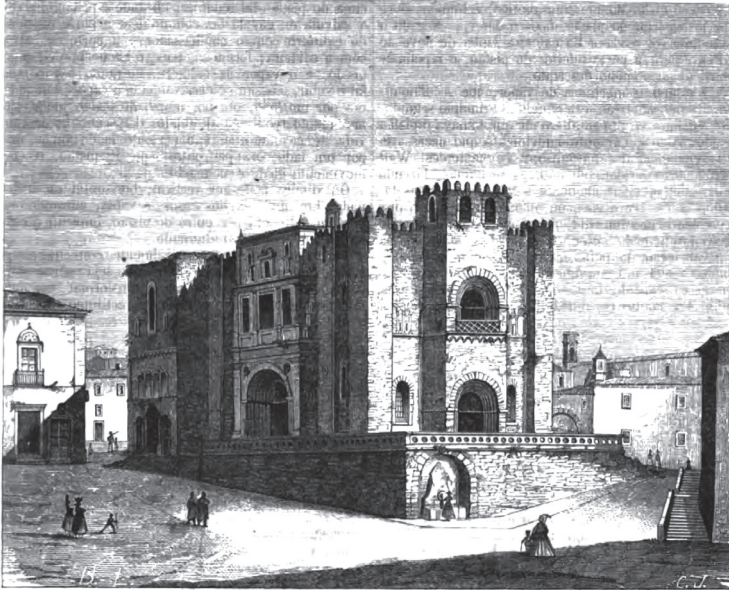
Projecto de conclusão para as capellas imperfeitas, pelo architecto Murphy

Fig. 14 “Projecto de conclusão para as capellas imperfeitas pelo arq. Murphy”, 1865, vol. VIII, pág. 393



Claustro do Silêncio, no mosteiro de Alcobaça

Fig. 15 “Claustro so silêncio de Alcobaça”, 1865, vol. IX, pág. 33



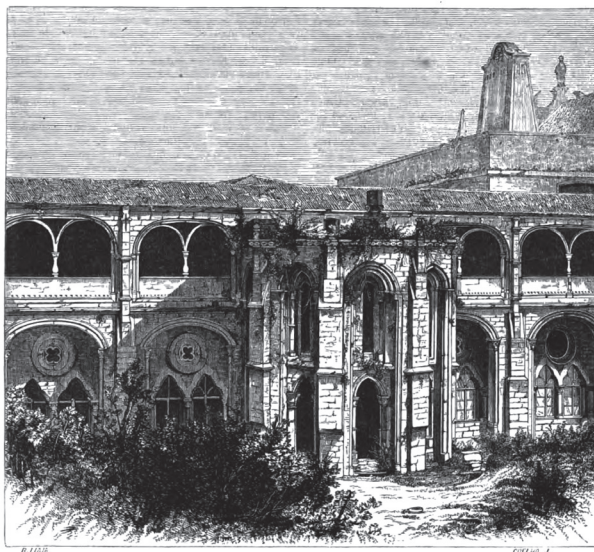
Sé velha de Coimbra

Fig. 16 “Sé Velha de Coimbra”, 1866, vol. IX, pág. 297
Barbosa Lima/Coelho Júnior



Igreja de Santa Maria do Olival

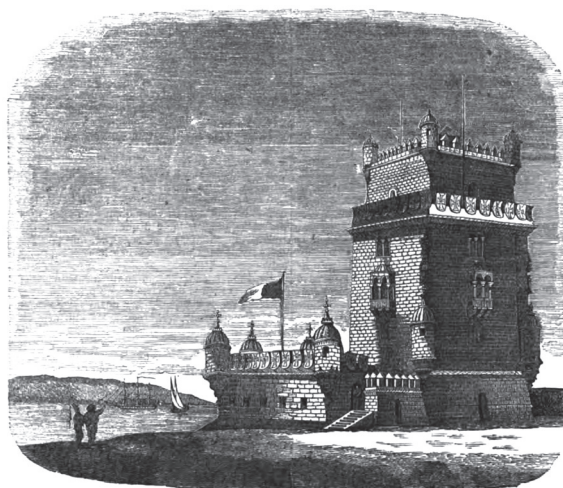
Fig. 17 “Igreja de Santa Maria do Olival”, 1867, vol. X, pág. 73
Barbosa Lima/Pedroso



Claustros de D. Dinis e do cardeal Infante D. Henrique, em Alcobaça

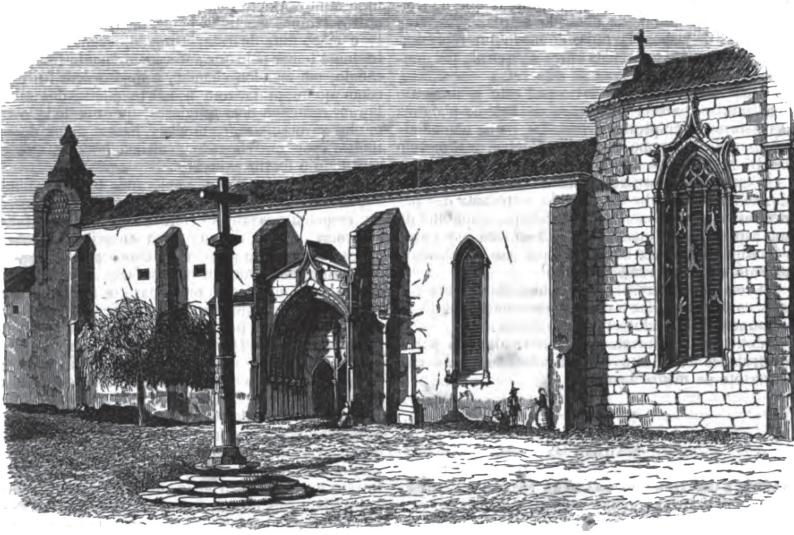
Fig. 18 “Claustros de D. Dinis e do cardeal Infante D. Henrique em Alcobaça”, 1868, vol. XI, pág. 257
Barbosa Lima/Coelho Júnior

1.2. *Arquitetura manuelina*



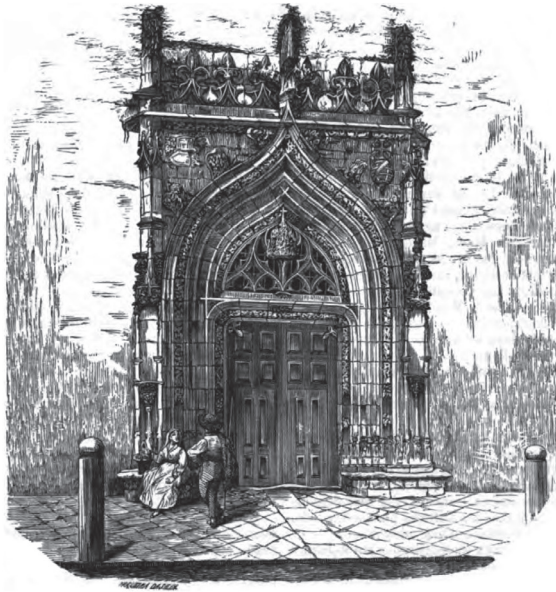
Torre de Belém. — Desenho de Nogueira da Silva. — Gravura de Coelho.

Fig. 19 “Torre de Belém”, 1859, vol. II, pág. 405
Nogueira da Silva/Coelho



Convento de Jesus de Setúbal — Desenho de Nogueira da Silva

Fig. 20 “Convento de Jesus de Setúbal”, 1860, vol. III, pág. 65
Nogueira da Silva



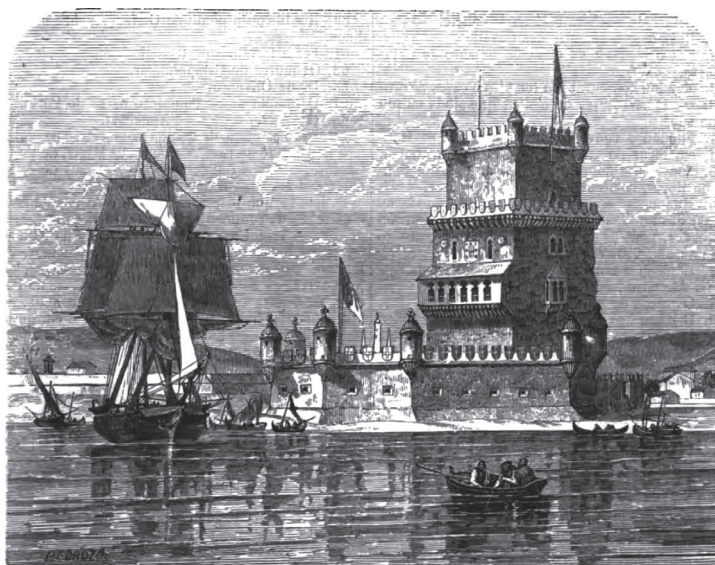
Porta principal da igreja de S. João Baptista em Tomar — Desenho de Nogueira da Silva

Fig. 21 “Porta Principal da igreja de S. João Baptista em Tomar”, 1860, vol. III, pág. 81
Nogueira da Silva



Portico da antiga gaffaria de Setúbal

Fig. 22 “Pórtico da antiga gaffaria de Setúbal”, 1861, vol. IV, pág. 84
Nogueira da Silva



Torre de Belém — Desenho e gravura de Pedroso

Fig. 23 “Torre de Belém”, 1861, vol. IV, pág. 313
Pedroso

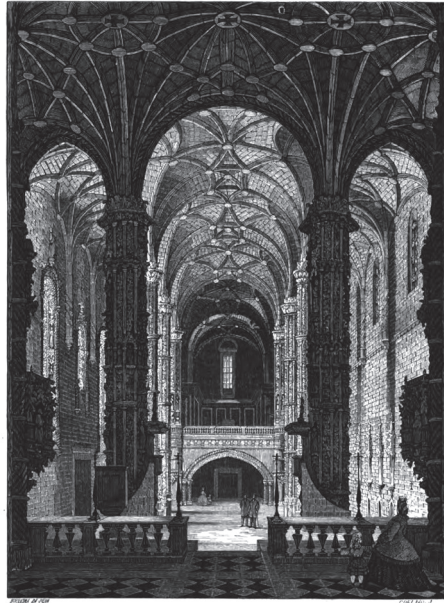
ARCHIVO PITTORESCO

SEMANARIO ILUSTRADO

EDITORES PROPRIETARIOS, CASTRO IRMÃO & C.^a

Assignatura, em Lisboa 7500 rs. — para as provincias pelo correio, 2500 rs. — Estrajal, moeda franceza, 6000 rs. — numero avulso 90 rs.
Repartidor, rua da Boavista — Districto do crado de S. Paulo.

6.^o ANNO—1863



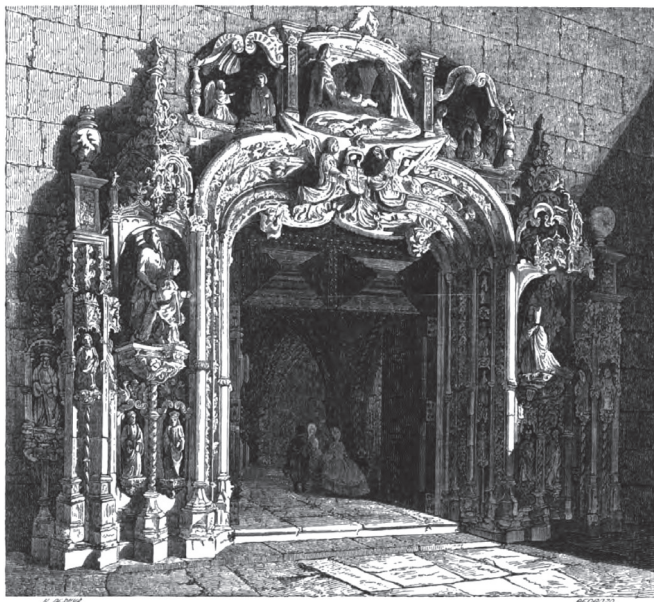
Interior da igreja de Santa Maria de Belém — Districto de Nogueira da Silva — Gravata de Gualthero Junier
Tom. VI 1863

Fig. 24 “Interior da Igreja de Santa Maria de Belém”, 1863, vol. VI, pág. 1
Nogueira da Silva/Coelho Júnior



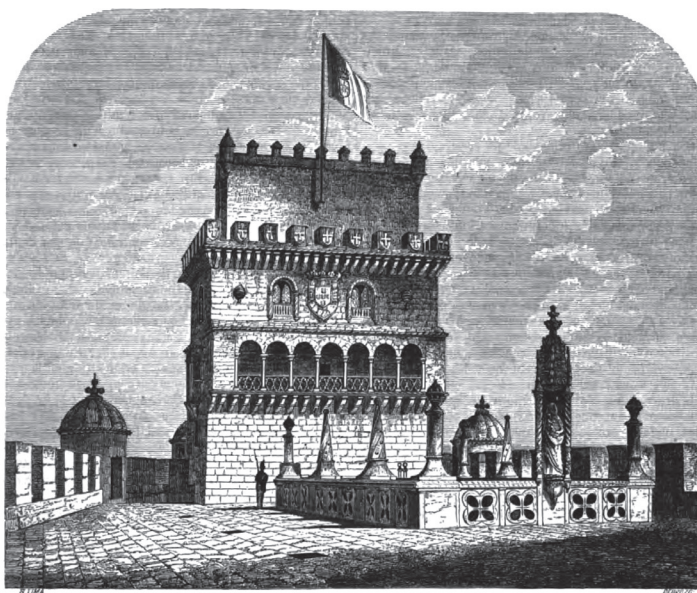
Craste ou claustro do mosteiro de Santa Maria de Belém

Fig. 25 “Craste ou Claustro do mosteiro de Santa Maria de Belém”, 1863, vol. VI, pág. 249
Nogueira da Silva/Coelho Júnior



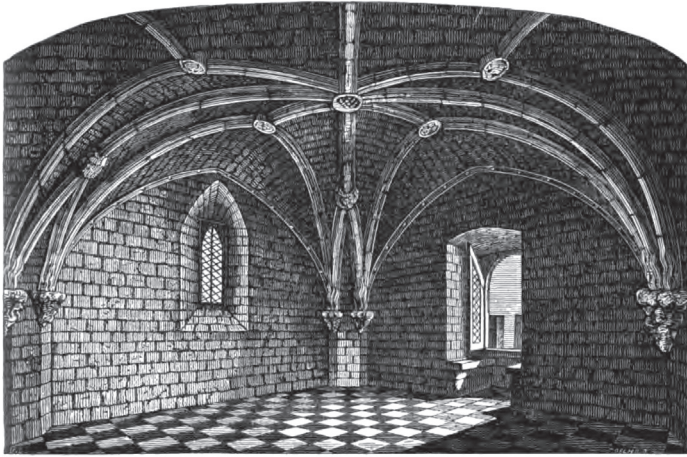
Porta principal da igreja de Santa Maria de Belém

Fig. 26 “Porta principal da igreja de Santa Maria de Belém”, 1864, vol. VII, pág. 33
Nogueira da Silva/Pedroso



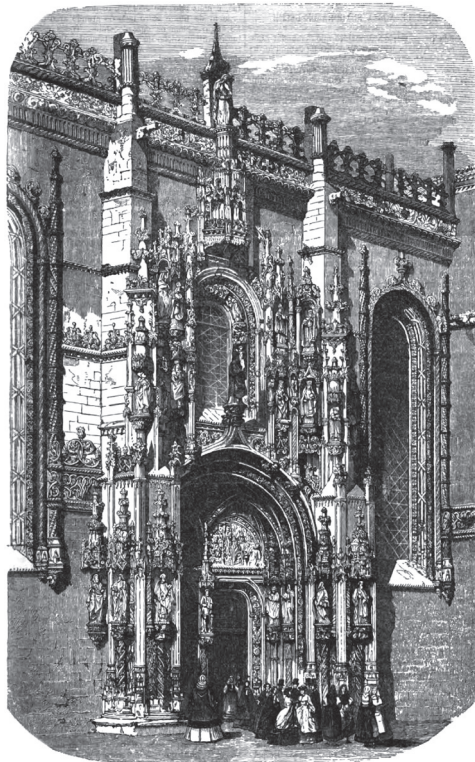
Torre de Belém vista da plataforma da bateria superior

Fig. 27 “Torre de Belém vista da plataforma da bateria superior”, 1864, vol. VII, pág. 53
Barbosa Lima/Pedroso



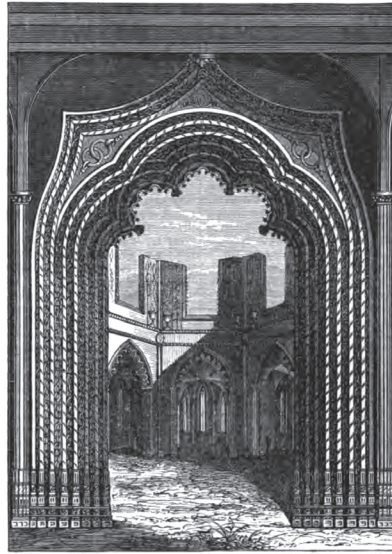
Sala do andar superior da torre de Belém

Fig. 28 “Sala do andar superior da Torre de Belém”, 1864, vol. VII, pág. 61
Barbosa Lima/Coelho Júnior



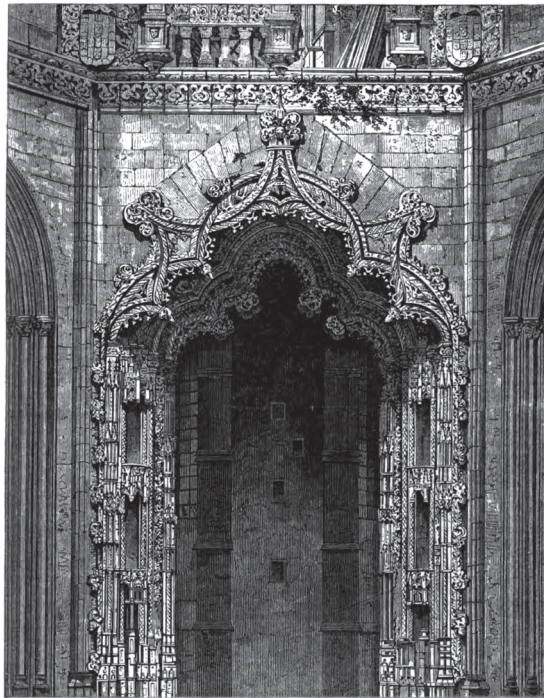
Grande portal da igreja de Nossa Senhora de Belém
Tomé VIII 1865

Fig. 29 “Grande portal da igreja de Nossa Senhora de Belém”, 1865, vol. VIII, pág. 241



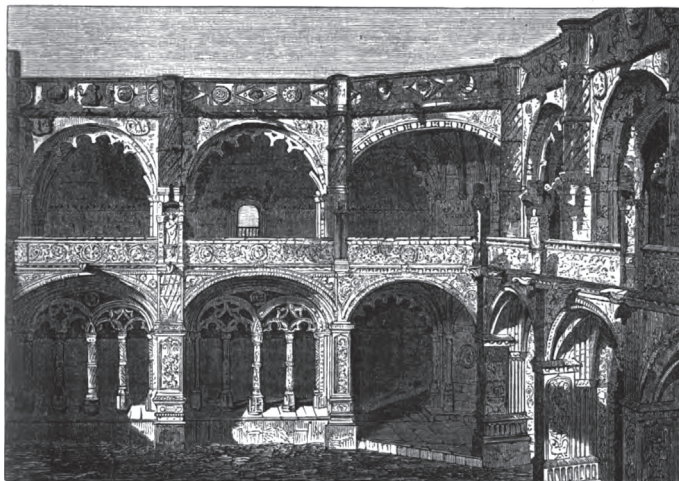
Portal das capelas imperfeitas

Fig. 30 “Portal das capelas imperfeitas”, 1865, vol. VIII, pág. 321



Portal das capelas imperfeitas, do lado interior

Fig. 31 “Portal das capelas imperfeitas do lado interior”, 1865, vol. VIII, pág. 345



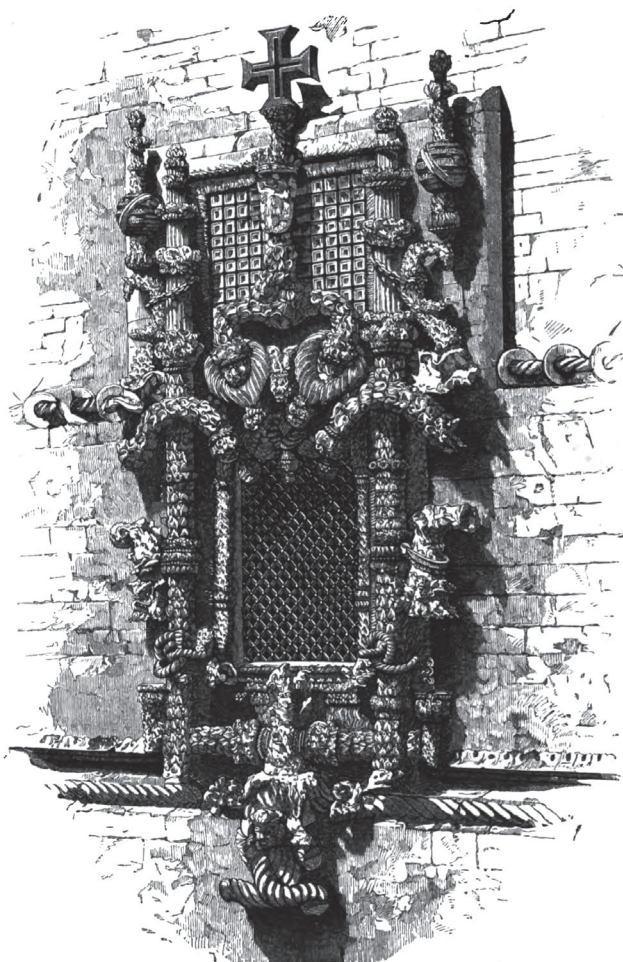
Claustro do mosteiro de Santa Maria de Belém

Fig. 32 “Claustro do Mosteiro de Santa Maria de Belém”, 1866, vol. IX, pág. 229



Igreja de Nossa Senhora da Conceição, matriz da vila da Golegã

Fig. 33 “Igreja de Nossa Senhora da Conceição, matriz da vila da Golegã”, 1867, vol. X, pág. 161
Barbosa Lima/Alberto



Janela da casa do capítulo, no convento de Cristo, em Thomar

Fig. 34 “Janela de casa do capítulo no Convento de Cristo em Thomar”, 1867, vol. X, pág. 381

2. PATRIMÓNIO ARTÍSTICO

2.1. Tumulária



Fig. 35 “Arco de Lordêllo”, 1867, vol. I, pág. 168

EGAS MONIZ.

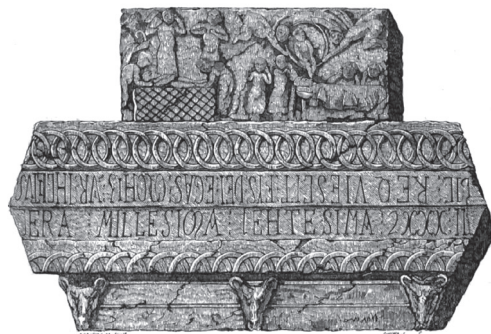
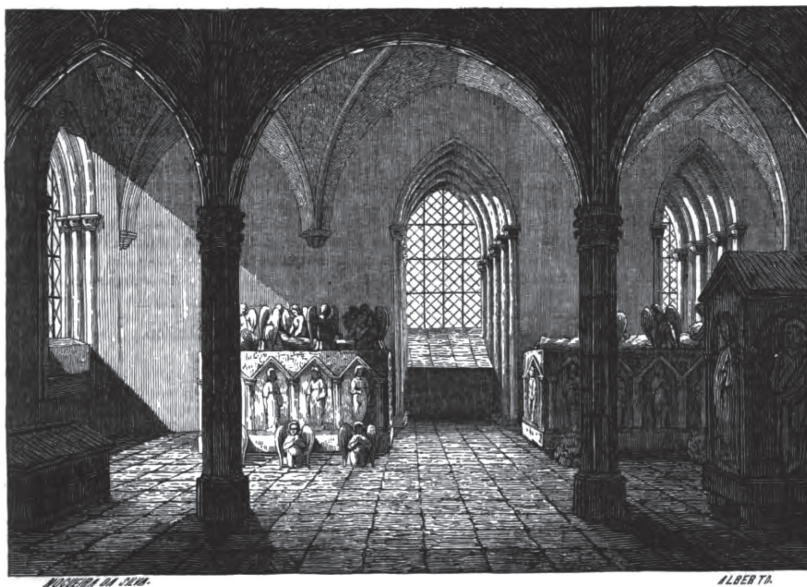


Fig. 36 “Túmulo de Egas Moniz”, 1859, vol. II, pág. 273
Nogueira da Silva/Coelho Júnior



Túmulo del-rei D. Diniz — Desenho de Nogueira da Silva

Fig. 37 “Túmulo del-rei D. Diniz”, 1862, vol. V, pág. 77
Nogueira da Silva/Alberto - Pedroso



NOGUEIRA DA SILVA

ALBERTA

Mausóleos de D. Pedro I e de D. Inêz de Castro — Desenho de Nogueira da Silva

Fig. 38 “Mausoléus de D. Pedro I e de D. Inês de Castro”, 1862, vol. V, pág. 225
Nogueira da Silva/Alberto



Túmulo de D. Vetaça Lascaris

Fig. 39 “Túmulo de D. Vetaça Lascaris”, 1866, vol. IX, pág. 325
B. L. [Barbosa Lima]



Baixo-rolêvo do século XIV

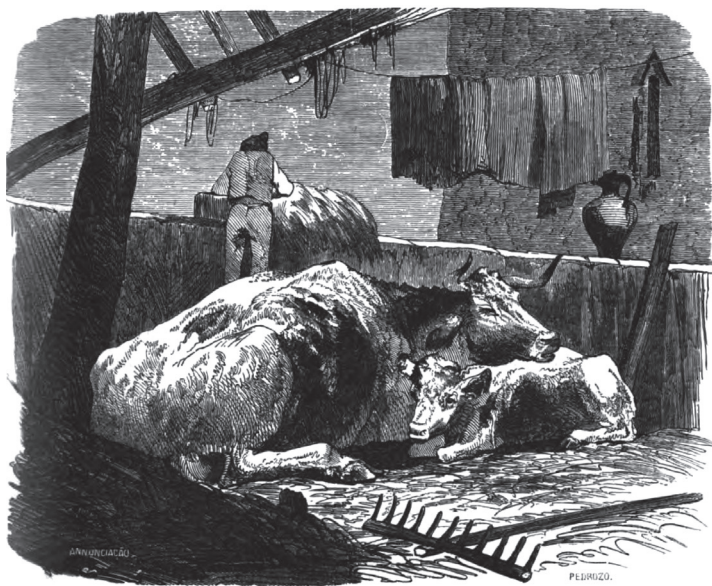
Fig. 40 “[Pormenor] Túmulo no Busento (Évora)”, 1868, vol. XI, pág. 325
Leipold/Alberto

2.2. Pintura



Vendedeiras de fruta de Avintes. — Gravura de Coelho.

Fig. 41 “Vendedeiras de fruta de Avintes”, 1857, vol. I, pág. 57
Coelho



A arribana. — Desenho d'Anunciação. — Gravura de Pedroso.

Fig. 42 “Arribana”, 1858, vol. II, pág. 185
Anunciação/Pedroso



Vaca leiteira

Fig. 43 “Vaca leiteira”, 1861, vol. IV, pág. 341
Anunciação/Pedroso



Quadro da Anunciação, na capela de S. João Baptista em S. Roque

Fig. 44 “Quadro da Anunciação na Capela de S. João Baptista em S. Roque”, 1864, vol. VII, pág. 273
Nogueira da Silva/Pedroso



S. Francisco Xavier ensinando a doutrina cristã no Malabar.—Quadro de André Reinoso, pintor português do século XVII

Fig. 45 “S. Francisco Xavier Ensinando doutrina cristã no Malabar”, 1865, vol. VIII, pág. 137



Ascensão de Jesus Cristo — Cópia de um esboço de Domingos António de Sequeira

Fig. 46 “Ascensão de Jesus Cristo - cópia de um esboço de Domingos António Sequeira”, 1868, vol. XI, pág. 17



Quadro da Coroação da Virgem, na capela do paço arcebisposal de Évora

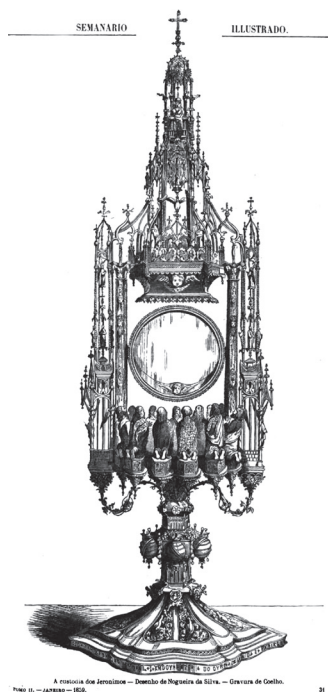
Fig. 47 “Quadro da Coroação da Virgem na capela do Paço Arceiepiscopal de Évora”, 1868, vol. XI, pág. 117



O Calvário — Esboço de Sequeira

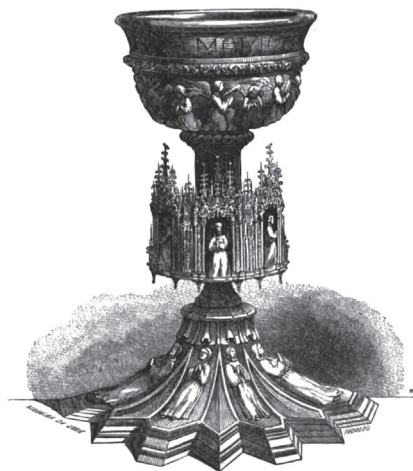
Fig. 48 “O Calvário - Esboço de Sequeira”, 1868, vol. XI, pág. 401

2.3. Ourivesaria



A Custódia dos Jerónimos — Desenho de Nogueira da Silva — Gravura de Coelho.
Página 21. — LANTANA — 1854.

Fig. 49 “A Custódia dos Jerónimos”, 1859, vol. II, pág. 241
Nogueira da Silva/Coelho



Calix da real collegiada de Nossa Senhora da Oliveira em Guimarães
Desenho de Nogueira da Silva — Gravura de Pedroso

Fig. 50 “Cálice da Real Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira em Guimarães”, 1861,
vol. IV, pág. 5
Nogueira da Silva/Pedroso

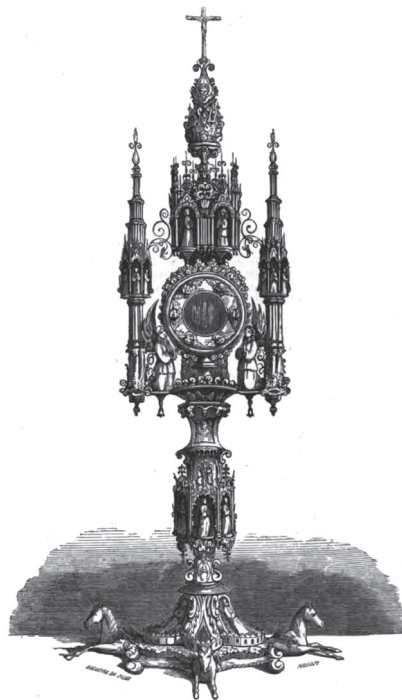


Fig. 51 “Custódia rica da Colegiada de Guimarães”, 1861, vol. IV, pág. 41
Nogueira da Silva/Pedroso



Fig. 52 “Cálice de Torcato”, 1861, vol. IV, pág. 216
Nogueira da Silva/S.

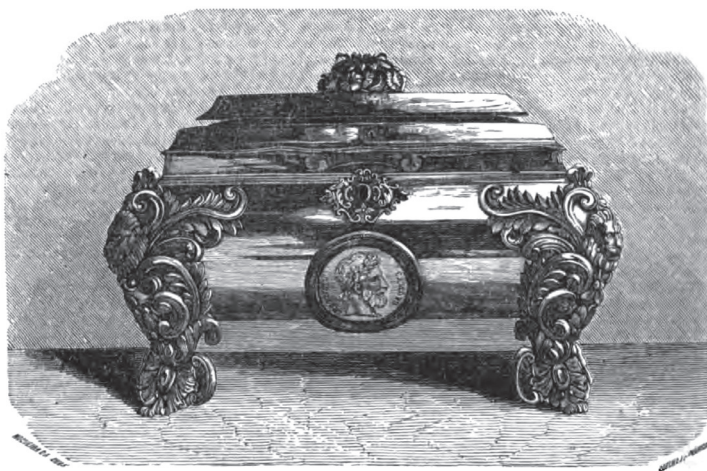


Fig. 53 “Cofre que se depositou no alicerce do monumento de Camões”, 1862, vol. V pág. 136
Nogueira da Silva/Coelho - Pedroso



Fig. 54 “Pena de oiro com que S. M. assinou o auto da colocação da pedra do monumento”, 1862, vol. V, pág. 136
Nogueira da Silva/Coelho - Pedroso

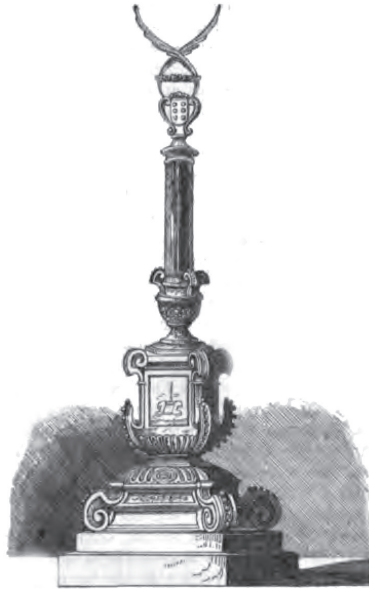


Fig. 55 “Redoma onde se conservam as barbas de D. João de Castro”, 1863, vol. VI, pág. 320

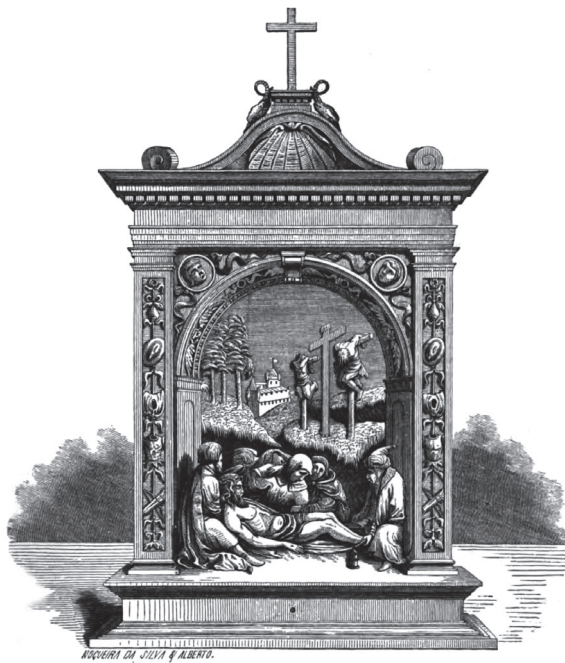


Fig. 56 “Osculatório ou porta-paz que se guarda na casa da moeda”, 1864, vol. VII, pág. 97
Nogueira da Silva/Alberto



Fig. 57 “Osculatório ou porta-paz do século XVI que se guarda na Casa da Moeda”,
1864, vol. VII, pág. 169
Nogueira da Silva/Alberto

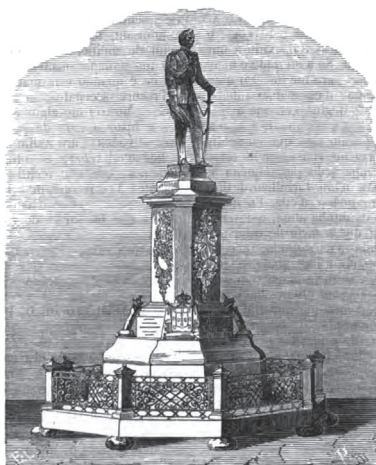


Fig. 58 “Modelo em prata do monumento de D. Pedro no Porto”, 1864, vol. VII, pág.
269
Barbosa Lima/Pedroso

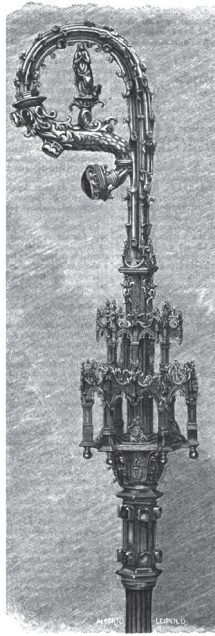


Fig. 59 “Báculo dos arcebispos de Évora”, 1868, vol. XI, pág. 53
Alberto/Leipold



Fig. 60 “Custódia de prata doirada pertencente à Sé de Évora”, 1868, vol. XI, pág. 161



Fig. 61 “Maça de prata - Misericórdia de Lisboa”, 1868, vol. XI, pág. 325
Leipold/Alberto



Fig. 62 “Patena da Sé de Évora”, 1868, vol. XI, pág. 340
Leipold/Alberto



Fig. 63 “Cálice da Sé de Évora”, 1868, vol. XI, pág. 341
Leipold/Alberto

2.4. Azulejaria



Fig. 64 “Azulejo do século XVI copiado da igreja de Jesus de Setúbal”, 1860, vol. III,
pág. 333



Fig. 65 "Os restauradores de 1640 - azulejo do jardim do palácio dos condes de Almada", 1861, vol. IV, pág. 289

2.5 Mobiliário



Fig. 66 "Canapé de Bocage", 1853, vol. II, pág. 16
[Nogueira da Silva]

2.6 Arte efêmera



Fig. 67 “Vista da rua do Ouro por ocasião do consórcio real”, 1858, vol. I, pág. 381
Nogueira da Silva/Flora

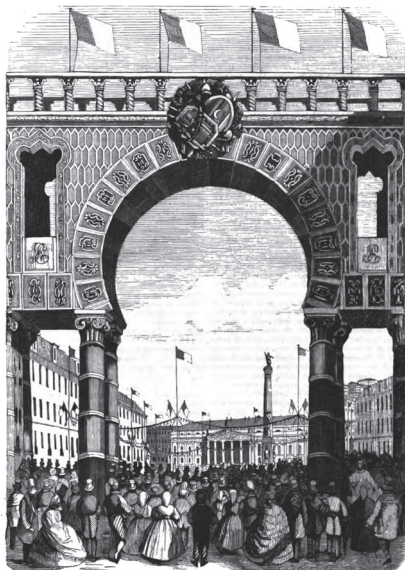


Fig. 68 “Perspectiva da Praça de D. Pedro, através do arco da rua do ouro, no dia do consórcio real”, 1858, vol. I, pág. 385
Barbosa Lima/Pedroso



Fig. 69 “Coluna da Praça de D. Pedro”, 1858, vol. I, pág. 393
Nogueira da Silva/Flora

Pelas estrelas-candentes.

Quando se vêem correr na atmosfera e na mesma noite milites d'estes globos luminosos, que se chamam estrelas-candentes, são quasi sempre prenuncios de proxima decomposição do ar, e por consequencia signaes de mudança de tempo.

Pelo arco-iris.

O arco-iris simples vem de ordinario no fim da chuva; mas quando, depois da chuva, apparece bem colorido e delorado, annuncia frequentemente que a chuva recomeça.

Se o arco-iris tem já essa apparencia, quando ainda chove, indicio ordinario, de que vaç chover com mais força.

Pelas auroras-boreaes.

As auroras boreaes, principalmente quando são logo seguidas de ventos do norte, annunciam em todas as estações tempo secco, e de inverno tempo secco e frio.

COLUMNA NO LARGO DO CÉS DO SODRÉ.

A gravura que acompanha estas linhas representa a columna que os estudantes das escolas polytechnica e naval levantarão no largo do cães do Sodré, em frente da rua do Alcerim. De

uma feliz combinação artistica, era a que, por esse lado, levava a palma a todas as decorações. Com a idea, porém, é que nós não sympathisamos muito, por se nos apresentar exclusiva de mais, e não pertencer à categoria das aspirações para que o espirito da epocha surti. Parece que simultaneamente impresso tiveram os moradores do largo, porque foram de todos os habitantes, aquelles que não decoraram as suas janellas, como querendo mostrar que não aceitavam uma manifestação que só guerra, guerra, guerra viva transpirava. Mais felizes teriam sido os seus auctores, se, modificando um pouco os seus bellicos enthusiasmos, tivessem o aspecto ameaçador d'aquele monumento improvisado, entrelaçado os attributos da guerra com os attributos das sciencias, das artes e das letras. Foi um esquecimento, cuja ingratiidão e inconveniencia ei-rei D. Pedro y lhes fez sentir na sua breve, mas mui philosophica e aguda resposta ao discurso que da deputação dos estudantes recebeu, quando, alludindo aquelle demasiado exclusivismo, disse: « difficilmente hoje as armas se separam das letras. » Estas palavras, nascidas de uma profunda sagacidade, e concentração politica, quem diz: Passou o tempo em que as armas eram a alavanca e a gloria dos estados; passou o tempo em que ellas davam a lei suprema. O seu brilho fulgura, apenas, nas paginas da historia, mas não acha já alimento possível no coração dos po-

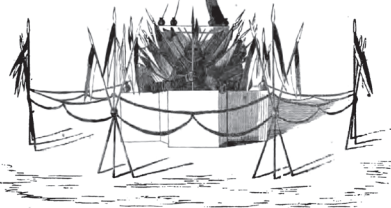


Fig. 70 “Coluna do largo do Cais do Sodré”, 1858, vol. I, pág. 397

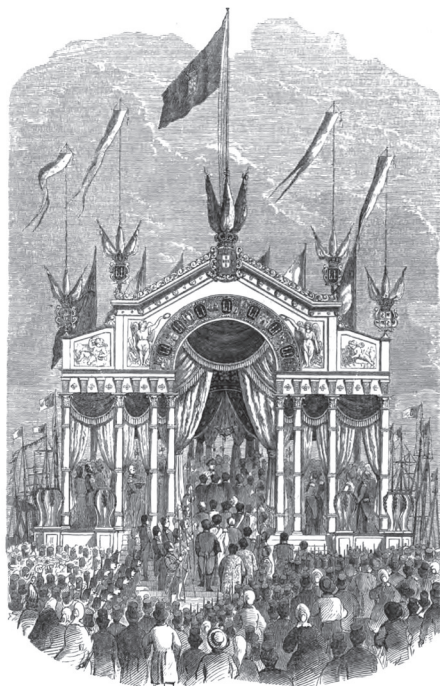


Fig. 71 “Pavilhão Real onde a Câmara Municipal de Lisboa entregou as chaves a D. Luís I no dia da sua aclamação”, 1861, vol. IV, pág. 345
Nogueira da Silva/Pedroso

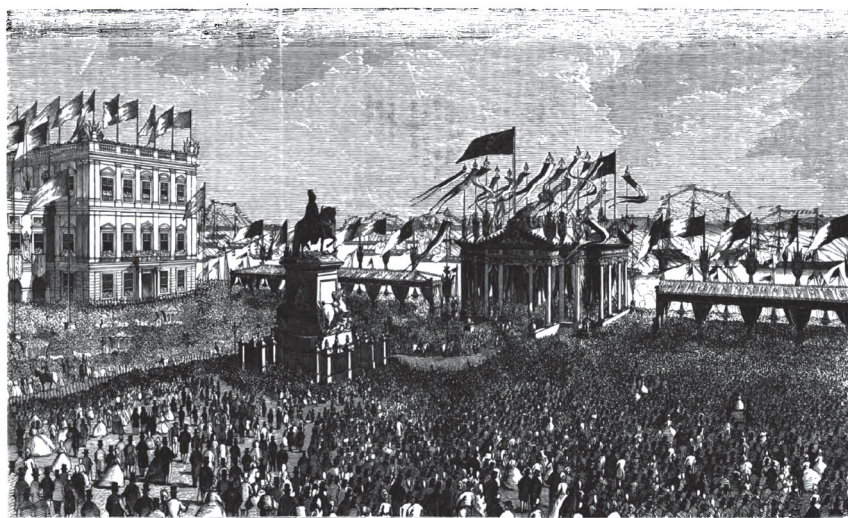


Fig. 72 “Desembarque de S. M. a Rainha D. Maria de Sabóia na praça do comércio”,
1862, vol. V, pág. 241
Nogueira da Silva/Coelho-Alberto-Pedroso



Fig. 73 “Arco do Comércio”, 1862, vol. V, pág. 249
Nogueira da Silva/Coelho-Pedroso



Fig. 74 “Coluna levantada na praça de D. Pedro vista de noite”, 1862, vol. V, pág. 256



Fig. 75 “Arco levantado pela Câmara Municipal de Belém às portas de Alcântara”, 1862, vol. V, pág. 265
Nogueira da Silva



Fig. 76 “Arco da Companhia do Gás na rua da Boavista”, 1862, vol. V, pág. 313
Nogueira da Silva/Pedroso



Fig. 77 “Arco da Câmara Municipal”, 1863, vol. VI, pág. 396
Barbosa Lima/Coelho Júnior



Fig. 78 “Arco do Comércio”, 1863, vol. VI, pág. 396
Barbosa Lima/Coelho Júnior



Fig. 79 “Pavilhão dos Brasileiros”, 1863, vol. VI, pág. 397
Barbosa Lima/Coelho Júnior



Fig. 80 “Arco dos artistas”, 1863, vol. VI, pág. 397
Barbosa Lima/Coelho Júnior



HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

