ROMANTHIS

História, Arte, Cultura e Património do Romantismo

N.º 1 – 2022

TÍTULO
ROMANTHIS – História, Arte, Cultura e Património do Romantismo
N.º 1, 2022

COORDENAÇÃO
Francisco Queiroz
DIRECTOR
Cristina Moscatel
DIRECTORA ADJUNTA
revista@romanthis.pt
www.romanthis.pt

CONSELHO CIENTÍFICO
Alexandra de Carvalho Antunes
Ana Pessoa
Francisco Queiroz
Carlos Caetano
Gonçalo de Vasconcelos e Sousa
Isabel Albergaria
Isilda Braga da Costa Monteiro
Jorge Ricardo Pinto
José Manuel Lopes Cordeiro
José Pedro Tenreiro
Marize Malta
Pedro Urbano
Sandra Leandro

PROPRIEDADE
HistóriaSábias – Associação Cultural
Ilha de São Miguel, Açores

DESIGN EDITORIAL
Diana Vila Pouca

APOIO À REVISÃO
José Eduardo Reis

ISSN
2975-8106

SUBSCRITORES
Álvaro Sousa Holstein
Ana Mântua
António Francisco Cota Fevereiro
Beatriz Hierro Lopes
Cláudia Emanuel Franco dos Santos
Cláudia Thomé Witte
Gisela Monteiro
Gonçalo Maia Marques
Helena Nilo
Helena Santos da Cunha
I. Marília Peres
Inês Thomas Almeida
Joana Medeiros Couto
Jorge Ricardo Pinto
José Daniel Soares Ferreira
José Eduardo Reis
José Huet de Bacelar
José Maia Marques
José Pedro de Galhano Tenreiro
Luís Filipe Guimarães
Luís Laforga Granjo
Manuel António Pereira Couto
Mário Morais Marques
Nuno Borges de Araújo
Nzinga Oliveira
Pedro Pascoal de Melo
Ramiro Gonçalves
Rita van Zeller
Rodrigo Wenceslau Sarmento
Rosarinho Rodrigues
Sandra Osório da Silva
Sérgio Rodrigues

PATROCÍNIO

ENG. RICARDO CHARTERS D'AZEVEDO

A RomantHis é uma revista científica digital de acesso aberto sobre o Longo Século XIX no Mundo Português, entendido num sentido lato, enquadrando quatro grandes vertentes: História, Arte, Cultura e Património. A revista é propriedade da HistóriaSábias – Associação Cultural, estando ligada ao Grupo "Saudade Perpétua".
Todos os artigos publicados foram objecto de revisão científica anónima.
O conteúdo dos artigos é inteiramente da responsabilidade dos autores, incluindo a selecção das imagens e a indicação dos respectivos créditos, assim como a norma ortográfica adoptada.

© Os direitos dos artigos contidos nesta publicação periódica pertencem aos respectivos autores, sendo vedada a reprodução não autorizada de textos e imagens, ao abrigo da legislação em vigor.

6 António Francisco Cota
A obra do arquitecto Ventura Terra no período de 1896 a 1912: relações espaciais, inovação e modernidade

156 Joaquim Melon Simões
O primeiro ano de actividade do Conselho de Saúde Pública do Reino (1837)

172 Carlos Manique da Silva
Visão idílica e romântica de escola em António Feliciano de Castilho

184 Marília Peres e Sérgio P. J. Rodrigues
O Apelo do Liberalismo e do Romantismo na Ciência e na Política Portuguesa do Séc. XIX: Contribuições do Visconde de Vilarinho de São Romão e do Visconde de Vila Maior

202 Riccardo Cocchi
Maria Severa Onofriana: ancestralidade de uma heroína romântica

222 Daniela Simões
O caso dos Monumentos erigidos ao Doutor Sousa Martins no Campo Mártires da Pátria, em Lisboa: (1898-1904). Do reconhecimento científico ao culto popular: o papel da escultura pública na construção e materialização de novos significados e dinâmicas no espaço público na viragem para o século XX

256 José Pedro de Galhano Tenreiro
A passagem do arquitecto Luís Caetano Pedro d'Ávila pelo Porto e a arquitectura portuense da década de 1870

288 José Augusto Maia Marques
"O Pallanciano": um efémero periódico local maiato (1891-1892)

322 Francisco Queiroz
A fachada azulejada da antiga Mercearia de António Nunes da Ana, em Aradas (Aveiro)

338 Ricardo Charters-d'Azevedo
Duas imagens de Leiria

Editorial

Francisco Queiroz
Cristina Moscatel

A RomantHis é uma nova revista científica digital de acesso aberto sobre o Longo Século XIX no Mundo Português, entendido num sentido lato. Foca-se em quatro grandes vertentes: História, Arte, Cultura e Património. Com periodicidade anual, a revista é propriedade da HistóriaSábias – Associação Cultural, tendo nascido a partir do Grupo "Saudade Perpétua", ao qual se encontra intimamente ligada. Por conseguinte, a RomantHis assume-se como uma das raras revistas científicas de matriz histórica dinamizadas por um grupo informal – presumivelmente a única revista deste género em Portugal – com o que isso acarreta em termos de desafio adicional, mas também de independência.

Efetivamente, a RomantHis surge a pretexto de permitir a publicação, em formato adequado, de alguma da melhor produção de cariz científico que tem sido sumariamente divulgada no âmbito do Grupo "Saudade Perpétua", embora as páginas da revista estejam também abertas a investigadores que (ainda) não integrem o referido grupo. O facto de a RomantHis ser lançada como propriedade da HistóriaSábias explica-se por dois grandes motivos.

Por um lado, a divulgação de conteúdos de carácter histórico-patrimonial é um dos propósitos estatutários desta associação cultural. Por outro lado, pretendeu-se solidificar uma preexistente e profícua parceria, que remonta ao ano de 2016 e ao primeiro dos vários colóquios científicos promovidos pelo Grupo "Saudade Perpétua", aos quais a HistóriaSábias se associou e dos quais foram publicadas actas. Tal parceria tem agora o seu corolário na fundação da RomantHis. Importante para a concretização deste propósito foi também a subscrição realizada entre os membros do Grupo "Saudade Perpétua" e os sócios da HistóriaSábias, a qual permitiu custear o primeiro número da revista. A Direção da RomantHis expressa, pois, o seu agradecimento a todos os subscritores, assim como aos autores dos artigos.

A Direcção da revista agradece também aos reputados investigadores que aceitaram o convite para integrar a Comissão Científica, e ainda aos revisores seleccionados para avaliar cada artigo. De facto, a RomantHis aspira a congregar alguma da produção científica inédita mais relevante e pertinente sobre a temática do Romantismo no contexto cultural português. Para o efeito, para além da periodicidade regular, é essencial uma adequada revisão por pares, de modo a garantir a qualidade dos conteúdos – sejam eles mais curtos ou mais extensos. Todos os artigos publicados são, pois, objecto de uma prévia revisão científica anónima.

Sem descurar o rigor do conteúdo, na forma a RomantHis assume-se como uma revista relativamente flexível. De facto, embora apresente uma estrutura geral semelhante à de outras revistas científicas das ciências sociais e humanas, cada número da RomantHis pode comportar três tipos de artigos inéditos: artigos de fundo, ou seja, mais extensos do que o habitual, os quais poderão perfazer cerca de 15.000 a 50.000 palavras; artigos de extensão padrão, com cerca de 2.000 a 15.000 palavras; e ainda artigos curtos, ou verbetes, com cerca de 500 a 2.000 palavras.

Como artigos de fundo, a revista admite estudos inéditos que revelem grande pertinência e qualidade científica mas sem extensão suficiente para serem publicados em livro e, simultaneamente, demasiado longos para poderem ser aceites na maioria das revistas científicas, ou mesmo na generalidade das actas de congressos. Sendo submetido um artigo de fundo com mais de 50.000 palavras, ainda assim poderá ser aceite para publicação na RomantHis, conquanto seja dividido em duas partes, passando a segunda parte para o número seguinte da revista. No que diz respeito aos verbetes, trata-se de um tipo de artigo considerado demasiado curto para ser aceite em várias revistas e actas de encontros científicos. Contudo, revestindo-se de pertinência e rigor científico, tem o seu espaço na RomantHis. Nesta tipologia de artigo mais curto podem ser enquadradas também recensões críticas.

Este primeiro número da RomantHis apresenta dez trabalhos inéditos: um artigo de fundo, oito artigos de extensão padrão, e um verbete. Os temas dos artigos – centrando-se, obviamente, no Romantismo – vão desde a Arquitectura à Ciência, passando pela Genealogia, pela História, pela Imprensa, pela Iconografia, pela Azulejaria e pela Escultura. Os autores destes relevantes trabalhos são: António Francisco Cota, Joaquim Melon Simões, Carlos Manique da Silva, Marília Peres e Sérgio P. J. Rodrigues, Riccardo Cocchi, Daniela Simões, José Pedro de Galhano Tenreiro, José Augusto Maia Marques, Francisco Queiroz, e Ricardo Charters-d'Azevedo.

Fica, assim, inaugurada a primeira revista científica portuguesa de matriz histórica sobre o Romantismo.

A obra do arquitecto Ventura Terra no período de 1896 a 1912: relações espaciais, inovação e modernidade

António Cota[1]

Resumo

No século XIX com a ascensão da burguesia os espaços interiores da habitação tornaram-se cada vez mais vocacionados para uma determinada função e complementares entre si, separando assim eficientemente as zonas de estar das de serviço. Habilmente interligados com terraços, varandas, jardins de inverno, jardins, entradas, arruamentos, pontos cardeais e vistas, para serem plenamente vividos pelos seus ocupantes. No mesmo período coincidiu o desenvolvimento de novos métodos construtivos e que possibilitaram a criação de novos espaços, onde mesclaram os eclectismos em inovadoras soluções arquitectónicas. No final do século XIX estas abordagens implementaram-se e eram seguidas pelos projectistas portugueses, mas o trabalho do arquitecto Miguel Ventura Terra prima pela originalidade como reinterpretou estas tendências e por isso seleccionamos vinte e três projectos que assim o exemplificam, os quais foram analisados individualmente e cotejados com documentação diversa para trazer ao conhecimento novas apreciações sobre a sua obra.

Palavras-chave

Arquitectura, Urbanidade, Azulejo.

[1] Mestre em arquitectura pela Universidade Lusíada de Lisboa. Tem vindo a desenvolver estudos em torno da arquitectura do século XIX e início do século XX, da Arte Nova portuguesa, da azulejaria e de biografias de individualidades relevantes para a história da arte em Portugal, publicados em artigos científicos e em livros. É investigador no ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde também é doutorando em História da Arte e Museologia do Património com o tema: *A iluminação da Casa Real Portuguesa (1800 a 1910): Integração arquitectónica e programa decorativo*. Bolseiro de Doutoramento FCT 2021.06649.BD. Contacto electrónico: antoniofranciscocotafevereiro@gmail.com.

The work of architect Ventura Terra in the period from 1896 to 1912: spatial relationships, innovation and modernity

Abstract

In the nineteenth century with the rise of the bourgeoisie the residential interior spaces became increasingly dedicated to a specific function and complementary between each other, thus efficiently separating the living areas from the service ones, skilfully interconnected with terraces, balconies, winter gardens, gardens, entrances, streets, cardinal points and views, to be fully experienced by its inhabitants. In the same period coincided the development of new construction methods which allowed the creation of new spaces, integrating the eclecticisms in innovative architectural solutions. By the end of the nineteenth century, these approaches were implemented and were followed by Portuguese draftsmen. However the work of architect Miguel Ventura Terra excels in originality by the way he reinterpreted these trends therefore, we selected twenty three projects that exemplify it, which were examined individually and collated with diverse documentation to bring out to knowledge new insight of his work.

Keywords

Architecture, Urbanity, Azulejo (Tile).

Dedicamos este artigo à memória de Alda Saria Terra (1955-2020), sobrinha do arquitecto Miguel Ventura Terra (1866-1919), por todo o apoio e a generosidade que sempre nos deu na nossa investigação.

1. Introdução

O artigo aqui apresentado foi inicialmente intitulado *Os interiores domésticos na obra de Ventura Terra, relações, inovação e modernidade* e foi submetido para as actas do *Colóquio Miguel Ventura Terra: o tempo, o homem e a obra*, ocorrido de 17 a 18 de Novembro de 2016 na Universidade Lusíada de Lisboa, onde participámos e não vieram a ser publicadas. O trabalho foi todo revisto e complementado com novos dados entretanto levantados. No texto as designações dos espaços nos projectos analisados estão de acordo com o que foi descrito na documentação consultada em arquivo e nas publicações coevas.

A arquitectura na segunda metade do século XIX em Lisboa

Nos meados do século XIX houve um grande crescimento económico e reflectiu-se no desenvolvimento urbano das grandes cidades, onde os edifícios se tornaram mais complexos e com um determinado fim, como os grandes armazéns, as estações ferroviárias e as unidades fabris, entre outros, expressando exteriormente através do desenho arquitectónico e do uso de estruturas metálicas a organização espacial interna. Nalguns destes edifícios empregou-se o tijolo em frisos e noutros detalhes construtivos, por exemplo, para unificar as fachadas e na criação de ornatos. O moinho hidráulico das turbinas da fábrica de chocolates Menier, fundada em 1816, em Noisiel e projectado em 1869 pelo engenheiro francês Jules Saulnier (1817-1881) é exemplo paradigmático destas apropriações. O mesmo recurso foi igualmente seguido em edifícios civis em França e noutros países europeus. A passagem de Ventura Terra por Paris deverá ter influenciado a obra que desenvolveu em Portugal[2]. Nomeadamente, no desenho arquitectónico das fachadas e dos vãos no uso de persianas, na distribuição interna das habitações, na assimetria e na volumetria, entre outras características.

[2] Cf. PERDIGÃO, Maria José Araújo Lima, O Arquitecto Miguel Ventura Terra. Vida e Obra, (Tese de Mestrado em História da Arte apresentada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa), Lisboa, 1988.

O uso do tijolo era já corrente em Portugal com raízes na tradição mourisca e o seu uso, sem ser rebocado, foi reavivado em edifícios públicos como a Praça de Touros do Campo Pequeno em Lisboa, inaugurada em 1890, projectada pelo arquitecto António José Dias da Silva (1848-1912) e baseada na Praça de Touros de Madrid[3]. O tijolo também foi empregue em frisos, conforme a sua cor e sem reboco, como forma de acentuar as formas arquitectónicas e as fachadas, como nos edifícios erigidos pela dupla de construtores civis franceses Charles Vieillard (1850-1911) e Fernand Touzet (1864-1929), cunhados, residentes em Lisboa e sócios da Vieillard & Touzet que se tornou na mais prestigiante empresa de construção civil coeva[4]. Este material acessível e estrutural, além de ter um enorme potencial decorativo, foi escolhido pelo arquitecto José Luís Monteiro (1848-1942) ao projectar em 1885 no Pátio do Torel em Lisboa a residência particular de Manuel de Castro Guimarães (1858-1927), futuro 1.º Conde de Castro Guimarães, para as vergas de determinados vãos. Nos alçados foi proposta uma faixa azulejar e parece que não chegou a ser realizada[5], adoptando assim uma práctica influenciada pelos projectistas franceses e já corrente em Portugal.

O uso do azulejo em faixas e em painéis foi posteriormente empregue por vários projectistas, como os arquitectos Ventura Terra, Raúl Lino (1879-1974), Álvaro Machado (1874-1944) e José Alexandre Soares (1873-1930), entre outros, e artistas, como os pintores José António Jorge Pinto (1875-1945), Joaquim Luís Cardoso (1868-1967), Júlio Adolfo César da Silva (1872-1962), Carlos Afonso Soares

[3] SANTOS, António Maria dos Anjos, «Arquitectura de Tijolo e Indústria. A Introdução do Tijolo Sílico Calcário em Portugal (1903-1913)», *Arqueologia & Indústria, revista da Associação Portuguesa de Arqueologia Industrial*, Lisboa, Edições Colibri, 1998, p. 101-104.

[4] Tiveram especial predileção pelo tijolo sílico-calcário que começou a ser produzido na segunda metade do século XIX na Alemanha e foi exportado para França. O seu fabrico começou em 1903 em Portugal pela Empresa Cerâmica de Lisboa. O seu fabrico só começou em 1905 em França. Cf. SANTOS, *op. cit*., p. 105-106.

[5] Cf. Arquivo Municipal de Lisboa | Bairro da Liberdade (AML | BL), José Luís Monteiro, *Projecto de cavallariça, cocheira, palheiro e quartos para creados que Manoel de Castro Guimaraes deseja construir junto ao seu prédio no Pateo do Thorel*, 1885, 2984/1.ª REP/PG, fl. 1; AML | BL, José Luís Monteiro, *Projecto que apresenta Manoel de Castro Guimaraes em substituição do que foi approvado pela Ex.ma Camara em 22 de Novembro de 1884 para a construcção d`um predio no seu terreno sito na Travessa do Thorel n.º 29-31- freguesia da Pena*, 1885, 543/1.ª REP/PG, fl. 1 e COLARES, Eduardo Augusto Nunes, «Casa de habitação do Sr. Dr. Manuel de Castro Guimarães. Architecto, Sr. José Luiz Monteiro», *A Architectura Portugueza*, Ano II, Lisboa, n.º 1, Janeiro de 1909, p. 1-4.

(1887-1978)[6] e Benvindo António Ceia (1870-1941), assim como artistas, no período do Arte Nova e alcançou um patamar de originalidade ímpar a nível mundial[7].

O ferro era já corrente na construção de edifícios em Portugal e o estúdio fotográfico de Carlos Relvas (1838-1894) na Golegã é um exemplo paradigmático e foi construído de 1872 a 1874, onde uma certa desmaterialização é conseguida através da sua estrutura e de acordo com a funcionalidade subjacente. Na cidade de Lisboa o fotógrafo Damião da Graça (c. 1831-?) encomendou em 1882 o projecto para a sua *galeria photographica* no Largo do Regedor onde o mesmo material foi sugerido para a sua construção[8]. Contudo, o seu uso extrapolou na criação de novas espacialidades com o intuito específico de cativar e de deslumbrar os clientes dos Grandes Armazéns Grandela na Rua do Ouro, segundo o projecto de 1889 do arquitecto Alfredo de Ascenção Machado (1857-1926) para a sua remodelação[9].

No mesmo ano, foi construída pela Companhia de Credito Edificadora Portugueza, de autor desconhecido, a residência particular de Carlos Relvas[10] na Rua Braamcamp cuja estrutura do jardim de inverno era metálica[11], exemplificando a disseminação deste espaço para estar e para exibição de plantas alinhado com um enquadramento interior/exterior. No Monte Estoril em 1893 o projecto de ampliação do Chalet

6 Carlos Afonso Soares nasceu no dia 30 de Março de 1887 à 1H e foi baptizado a 20 de Maio do mesmo na freguesia da Sé da cidade de Lisboa, como filho de pai incógnito e de Maria José Afonso, costureira, natural da freguesia de Avô do concelho de Oliveira do Hospital. Casou na 2.ª Conservatória do Registo Civil de Lisboa a 19 de Dezembro de 1914 com Maria Rolinho de Matos. Faleceu no dia 23 de Abril de 1978 na freguesia de Benfica da mesma cidade.

7 Cf. FEVEREIRO, António Francisco Arruda de Melo Cota, "The Art Nouveau tiles as frames to architecture in Lisbon," *ARTis ON*, no. 2, (Fevereiro de 2016), 61-74. https://doi.org/10.37935/aion.v0i2.44 (2021.12.19; 19:20h) e FEVEREIRO, António Francisco Arruda de Melo Cota, «A Arte Nova em Lisboa», *In* Teresa Leonor M. VALE e Maria João Pereira COUTINHO (coordenação), *Cadernos do Arquivo Municipal / Lisboa e as Artes Decorativas: Obras, Artistas, Projetos*, Lisboa, Arquivo Municipal de Lisboa / Câmara Municipal de Lisboa, n.º 7, 2017, p. 227-255.

8 Cf. AML | BL, *Projecto de uma galeria photographica que Damião da Graça deseja construir em ferro e madeira, no predio pertencente à Ex.ma Camara Municipal de Lisboa, sito no Pateo do Regedor N.os 1 a 4 freguezia de S.ta Justa*, 1882, 44/1.ª REP/PG, fl. 1 e FEVEREIRO, António Cota, "A inovação arquitectónica nos Ateliers de Lisboa e Oeiras, entre 1867 a 1912," *Herança – Revista De História, Património e Cultura*, no. 2 (2), (2020), 90. https://doi.org/10.29073/heranca.v2i2.166 (2021.12.18; 16:15h).

9 Cf. AML | BL, Alfredo de Ascenção Machado, *Projecto Grandes Armazens Grandella*, 1889, 922/1.ª REP/PG, fl. 1; Edificio da Casa Grandella & C.ª, «Edificio da Casa Grandella & C.ª. Na Rua do Ouro, em Lisboa. Projecto do architecto, Sr. Alfredo d`Ascenção Machado», *A Construcção Moderna*, Lisboa, Ano I, n.º 12, 16 de Julho de 1900, p. 1-3 e Edificio da Casa Grandella & C.ª, «Edificio da Casa Grandella & C.ª. Na Rua do Ouro, em Lisboa. Projecto do architecto, Sr. Alfredo d`Ascenção Machado», *A Construcção Moderna*, Lisboa, Ano I, n.º 13, 1 de Agosto de 1900, p. 1.

10 Não temos ainda dados suficientes para apurar se seria o anterior.

11 AML | BL, *Projecto que apresenta a Companhia de credito Edificadora Portugueza para a alteração nas fachadas do predio em construcção na rua Mouzinho da Silveira por conta e ordem do Ex.mo Snr. Carlos Relvas. Projeto n.º 1*, 1889, 5340/.ªREP/PG, fl. 1.

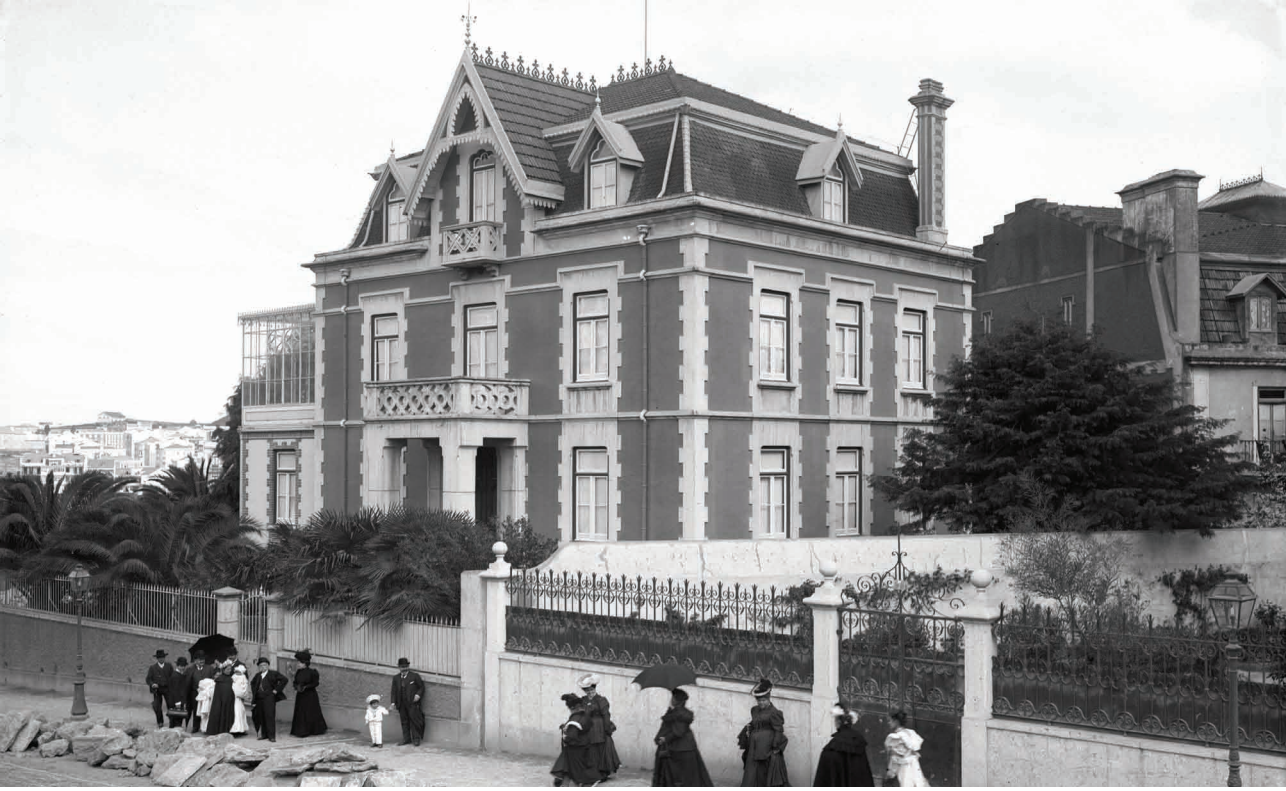


FIGURA 1 · Casa Carlos Relvas na Rua Braamcamp. Fotografia de Paulo Guedes (1886-1947), sem data. Arquivo Municipal de Lisboa, PAG000298. https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/X-arqWEB/.

da Rainha D. Maria Pia (1847-1911), ou do Estoril ou, ainda, Real Paço do Estoril, segundo projecto do arquitecto Luís Caetano Pedro de Ávila (1832-1904), utilizou-se vigamento em ferro no volume da *Casa de jantar* e terraço[12]. Na mesma época Luís Caetano Pedro de Ávila projectou em 1897 um edifício de habitação para o médico José Daniel da Silva Pereira Tavares (1843-1906)[13] na Avenida da Liberdade em Lisboa e durante a sua construção a cobertura passou a ser um terraço, de estrutura de madeira coberta com *ciment-bois*, para conter calhaus rolados e terra para plantas, e a mesma também poderia ter sido feita em ferro[14].

12 FEVEREIRO, António Cota, "A iluminação no Chalet do Estoril ao tempo da rainha D. Maria Pia," *Herança – Revista De História, Património e Cultura*, no. 3 (1), (2020), 56-57. https://doi.org/10.29073/heranca.v3i1.238 (2021.12.21; 15:18h).

13 José Daniel da Silva Pereira Tavares apresentou um projecto para licenciamento, na Câmara Municipal de Lisboa, no dia 22 de Fevereiro de 1897. No mesmo lote tinha sido construído um chalet e palco de madeira, por Edward Petil, cujo pedido deu entrada no dia 14 de Janeiro de 1893. O edifício foi demolido em 1971. AML | BL, Luís Caetano Pereira de Ávila, *Projecto doutor José Daniel da Silva Pereira Tavares*, 1897, 1333/.ªREP/PG, fl. 1.

14 Casa do Ex.mo Sr. Dr. Daniel Tavares, «Casa do Ex.mo Sr. Dr. Daniel Tavares. Na Avenida da Liberdade. Projecto do architecto, Ex.mo Sr. Luiz Caetano Pedro d`Ávila», *A Construcção Moderna*, Lisboa, Ano I, n.º 8, 16 de Maio de 1900, p. 1-3.

FIGURA 2 · Palácio Foz, *Sala de Jantar*, *Epocha Luiz XIV*, com vista para o Jardim de Inverno já desaparecido, 1891, M. Caetano de Portugal (atribuído); prova fotográfica em papel direto de colódio mate, 18x24 cm, Col. Álbum do Palácio dos Marqueses da Foz | FCG – Biblioteca de Arte e Arquivos, CFT172.021, Lisboa.

FIGURA 3 · Chalet do Estoril da Rainha D. Maria Pia. Postal sem data e editado pela M. & R. Lisboa N.º 287. Colecção do autor.

O vigamento era também intercalado por abobadilhas em tijolo e eram depois revestidos superiormente com material cerâmico para o pavimento de terraços, de jardins de inverno, de instalações sanitárias e de outros espaços que necessitassem de ser impermeabilizados. O terraço do apartamento do *1.º andar* da Casa António Pedroso Salgado[15], projectada pelo condutor de obras públicas e construtor civil Manuel Ferreira dos Santos (1852-1905) (ver Anexo II n.º 3) e construída no gaveto norte/nascente da Avenida Almirante Reis e Rua Cidade de Liverpool em Lisboa[16], era exemplificativo na forma como ligava o interior com o patamar superior, ao passar por cima do patamar inferior, do jardim.

No mesmo período a preocupação com a higiene era debatida e fomentada por projectistas e por proprietários, fundamentada no desenvolvimento da medicina e por conseguinte implementaram-se regras na construção de edifícios para controlar os surtos de epidemias e de outras doenças nos grandes centros urbanos. O projecto da residência particular do advogado Eduardo Dally Alves de Sá (1849-1906), casado com Ana Voight, é significativo e foi delineado em 1886 pelo Consultorio de Engenharia Civil e Architectura, sediado na Rua dos Capelistas (hoje do Comércio), n.º 99 2.º andar, e fundado pelos engenheiros Jacinto da Cunha Parreira de Brito (1843-1913), Eugénio Rodrigues Severim de Azevedo (1847-?) e João Cândido de Morais (1841-1895), que assinou o desenho arquitectónico exterior. O projecto foi aprovado pelo engenheiro Frederico Ressano Garcia (1847-1911) e no parecer do *Conselho de Saúde e Higiene do 4.º bairro* para a sua construção foi aconselhado o seguinte: que o encanamento dos esgotos fosse feito em ferro fundido, chumbado, ou em *verdadeiro grés*, unido por cimento; que se realizasse a construção de um sifão antes das águas irem para a rede pública e que a tubagem para arejamento das pias tivesse altura superior à chaminé. O parecer foi assinado pelos médicos António Germano Falcão de Carvalho (1816-1895), Nuno António Coelho de Vasconcelos Porto (1858-?) e José da Cunha de Castelo-Branco Saraiva (1848-1892)[17]. A residência foi

[15] Casa do sr. Antonio Pedroso Salgado, «Casa do sr. Antonio Pedroso Salgado. Na Avenida da Liberdade. Projecto do sr. Manuel Ferreira dos Santos», *A Construcção Moderna*, Lisboa, Ano VI, n.º 179, 1 de Outubro de 1905, p. 177-178.

[16] Na revista *A Construcção Moderna* enganaram-se na localização e imprimiram Avenida da Liberdade.

[17] O pedido para a sua construção deu entrada no dia 12 de Fevereiro de 1886, tendo sido determinado pelo engenheiro Frederico Ressano Garcia o prazo de um ano para a conclusão das obras. No entanto, a moradia foi representada parcialmente demolida na planta datada de Janeiro de 1911, desenhada por V. H. Wellenkamp e denominada 8F, no levantamento topográfico da cidade de Lisboa, datado de 1904 a 1911, dirigido por Júlio António Vieira da Silva Pinto e Alberto de Sá Correia. Arquivo Municipal de Lisboa (AML), Arco do Cego (AC), João Cândido de Morais, *Projecto de construção dentro da Quinta na R. Nova de S. Caetano n.º 2*, 1886, 460/1.ª REP/PG, fl. 1 e SANCHES, Luís António, «Salões, Ateliers, Interiores. Os Aposentos do Doutor Alves de Sá», *Brasil – Portugal*, Lisboa, n.º 5, 1 de Abril de 1899, p. 12-13.

construída na Rua de São Caetano e Travessa do Moinho de Vento envolta por um jardim, composta pela intersecção de vários volumes, com uma torre octogonal adossada a um deles, e o desenho arquitectónico era inspirado na arquitectura francesa e inglesa, expresso nas *bow windows*, nos vãos, na cobertura e noutros detalhes.

O mesmo Consultorio de Engenharia Civil e Architectura elaborou em 1888 o projecto para a residência particular do político Marçal de Azevedo Pacheco (1847--1896), prestes a casar-se no mesmo ano com Hercília Cordeiro de Sequeira (1868-1928)[18], e foi assinado pelo engenheiro Jacinto da Cunha Parreira de Brito[19]. A residência foi erigida no interior de um lote, rodeada por um jardim, na Rua das Amoreiras e o portão principal era encimado pelas iniciais sobrepostas do casal, um M e um H, e o desenho arquitectónico tinha parecenças com o anterior. O edifício era composto pela intersecção de volumes, tinha uma torre, dois torreões, duas *bow windows*, terraços, mansardas à francesa e a cobertura da torre e a dos torreões era ao gosto gótico. A distribuição interna da habitação reflectia uma optimização do espaço e uma interligação eficiente entre as zonas de estar e as de serviço, além de ter estabelecido com o jardim relações visuais e físicas através das *bow windows*, dos terraços e das escadarias.

A solução em planta da Casa Marçal de Azevedo Pacheco é o resultado dos inúmeros aperfeiçoamentos oitocentistas em torno da habitação e com o intuito de a tornar o mais confortável e o mais eficiente possível, nomeadamente, os que tiveram origem, sobretudo, nos países anglo-saxónicos. Nos Estados Unidos da América foi publicada em 1842 a obra *A Treatise on Domestic Economy for the Use of Young Ladies at Home and at School*, pela pedagoga Catharine Esther Beecher (1800-1878) com capítulos dedicados à concepção de espaços, à economia, à higiene e à gestão doméstica, entre vários outros conselhos e procedimentos considerados avançados. No Reino Unido o arquitecto Robert Kerr (1823-1904) publicou em 1864 na cidade de Londres a obra *The gentleman's house; or, How to plan English residences from the parsonage to the palace*[20]. A publicação periódica norte-americana *Godey's Lady's Book* (1830-1878), também conhecida como *Godey's*

18 Marçal de Azevedo Pacheco casou-se no dia 14 de Julho de 1888 na freguesia do Lumiar da cidade de Lisboa com Hercília Cordeiro de Sequeira. O primeiro filho nasceu nesta residência no dia 17 de Abril de 1890, freguesia de São Mamede da mesma cidade, e chamava-se Marçal de Sequeira Pacheco (1890-1968).

19 O pedido para a sua construção deu entrada no dia 8 de Maio de 1888 e foi demolida em 1966. AML | BL, Jacinto da Cunha Parreira de Brito, *Projecto de casa para o: Ex.mo Sr. Dr. Marçal Pacheco. Rua das Amoreiras N 170 a 174. Bairro 3.º. Freguezia St. Mamede*, 1888, 3447/1.ª REP/PG, fl. 1.

20 RAMOS, Rui Jorge Garcia, *A Casa: Arquitectura e projecto doméstico na primeira metade do século XX português*, Porto, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2010, p. 194-195.

Magazine and Lady's Book[21], de Philadelphia foi decisiva na propagação de várias soluções arquitectónicas e espaciais inovadoras, entre artigos de moda, de lavores femininos, de receitas culinárias, de artigos científicos e de partituras de música, entre outros assuntos. Os arquitectos Samuel Sloan (1815-1884) e Isaac Harding Hobbs (1817-1896) colaboraram nesta publicação com projectos de sua autoria e foram de edifícios públicos, residências particulares, anexos, pocilgas, queijarias, quintas e habitações de veraneio, entre outras tipologias[22], destinadas para a classe média emergente e para a classe média alta. Efectivamente, temos vindo a encontrar na obra desenvolvida pelos vários projectistas lisboetas coevos estas influências no delineamento das residências particulares urbanas e nas habitações de veraneio nos arredores da mesma cidade.

No mesmo período o conceito de *Hall* e que era o espaço central usado na época medieval nas casas nobres inglesas, onde todos comiam, dormiam, cozinhavam e viviam, foi reavivado no século XIX para ser de novo o centro da habitação, mas foi pensado para ser um eixo distribuidor para as diferentes zonas na habitação e para conter o acesso vertical principal, acentuado pela sua dimensão e pela iluminação zenital para um controle de luz e criação de uma ambiência confortável. O arquitecto americano Henry Hobson Richardson (1838-1886) explorou-o em algumas habitações e tornou-se no *central living hall*, principal espaço doméstico[23] e de forma progressiva este "… espaço transforma-se em espaço de estar e de trabalho doméstico, de vida quotidiana com menor formalidade, do que aquela que existe em espaços como a sala de estar ou a sala de receber. Esta nova postura e forma de estar é introduzida, neste espaço aberto e central da casa, pelo seu uso diário com certos trabalhos domésticos, como costurar, bordar, ler, escrever e estar com as crianças, até aí remetidos para compartimentos específicos como a sala de senhora, boudoir, quarto de dormir, quarto de crianças ou mesmo para compartimentos situados na área de serviço."[24]

21 RAMOS, Rui Jorge Garcia, A Casa Unifamiliar Burguesa na Arquitectura Portuguesa: mudança e continuidade no espaço doméstico na primeira metade do século XX, (Dissertação de Doutoramento em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto), Porto, 2004, p. 2-72.

22 Cf. HOBBS, Isaac Harding, *Hobbs's architecture: containing designs and ground plans for villas, cottages and other edifices, both suburban and rural, adapted to the United States. With rules for criticism, and introduction*, Philadelphia, Joshua Ballinger Lippincott & Co., 1876.

23 RAMOS, Rui Jorge Garcia, *A Casa: Arquitectura e projecto doméstico na primeira metade do século XX português*, Porto, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2010, p. 109.

24 RAMOS, *op. cit.*, p. 313.

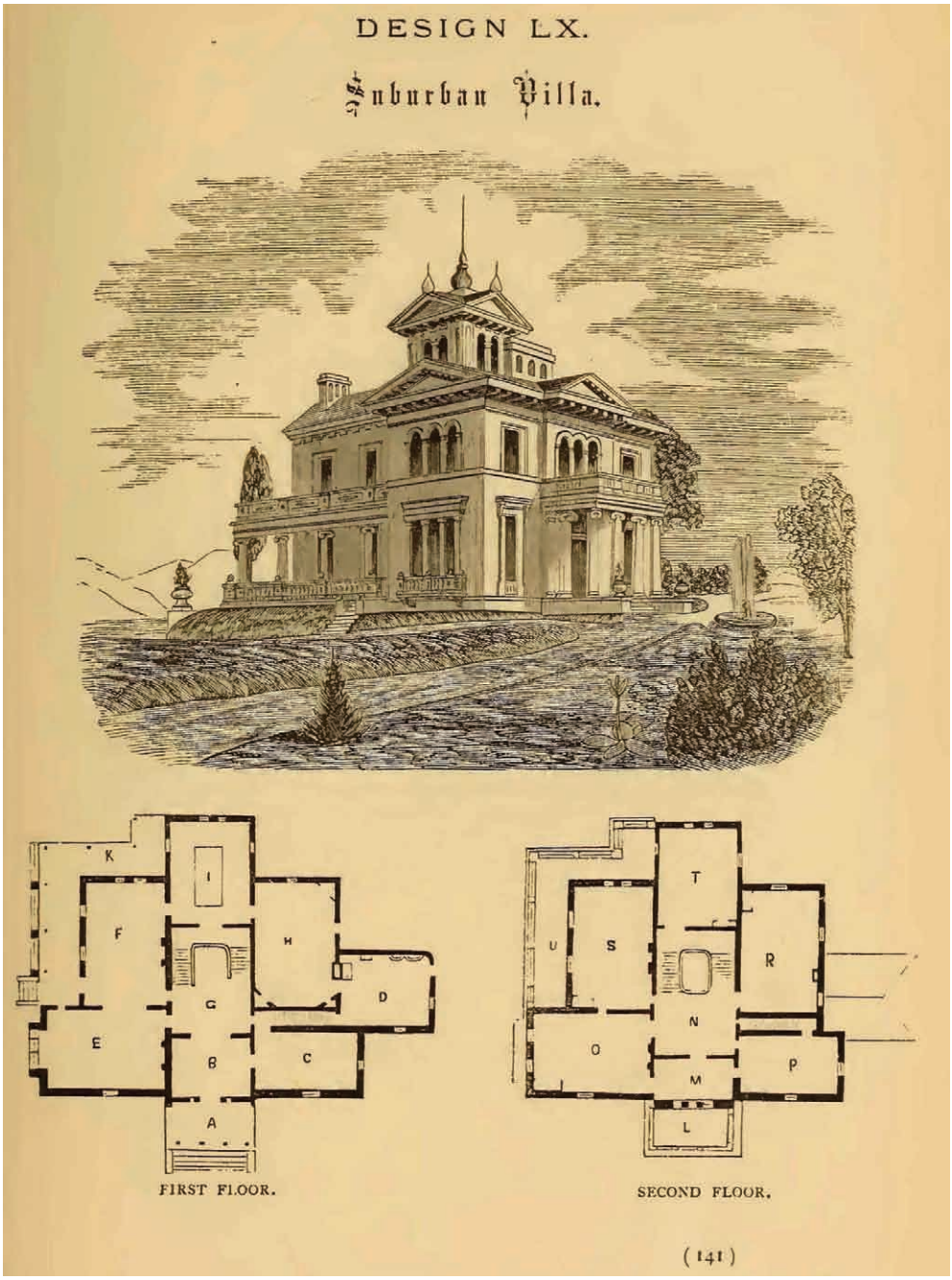


FIGURA 4 · Projecto n.º 60 de moradia para ser construída nos subúrbios, ao gosto italiano e grego americanizado, pelo arquitecto Isaac Harding Hobbs. O centro da habitação é o *Hall* que funciona como eixo distribuidor para os espaços em torno de si e para o piso superior. HOBBS, 1876, 140-141.

Na cidade de Lisboa o palacete do médico da Casa Real D. António Maria de Lencastre (1857-1941) era exemplificativo deste novo conceito espacial e foi construído em 1893, segundo projecto de autor desconhecido, no gaveto da Praça Marquês de Pombal e da Rua Braamcamp em Lisboa[25]. O *Hall* era o espaço com maior expressividade espacial e em área no seu interior, complementado por um fogão, lambris, sofás encastrados e escadaria em madeira com claraboia na cobertura ao gosto da Renascença, características que o tornavam bastante acolhedor e onde mais tempo se permanecia por causa da ambiência criada, visto ainda termos tido o privilégio de o ter vivido.

O conceito de *Hall* foi posteriormente explorado por vários projectistas quase até ao início da Primeira Grande Guerra (1914-1918) e o arquitecto Manuel Joaquim Norte Júnior (1878-1962) desenvolveu-o em 1910 na Casa Francisco Nicolau dos Santos construída na Avenida Júlio Dinis em Lisboa[26].

Na concepção destes espaços era igualmente tida em conta a decoração dos elementos construtivos, estruturais e decorativos, que se estendiam ao mobiliário e a vários objectos, inspirados em épocas passadas e espelhando a afirmação pessoal e financeira dos seus encomendadores. Os arquitectos, decoradores e artistas franceses foram preponderantes na difusão destas tendências e o arquitecto francês

[25] O edifício foi demolido por volta de 1992 e era a sede do Club Militar Naval. AML | BL, *Projecto António Maria de Lencastre*, 1893, 4918/1.ª REP/PG, fl. 1.

[26] O proprietário e o seu irmão, Guilherme Nicolau dos Santos, encomendaram ao arquitecto dois projectos para as suas habitações. Foram ambas construídas em dois lotes geminados na referida avenida. A Casa Francisco Nicolau dos Santos foi construída de 1910 a 1912 mas, durante a construção o desenho arquitectónico da fachada principal foi alterado ao gosto da *casa à portuguesa*, tendo sido demolida em 1970. A Casa Guilherme Nicolau dos Santos foi erigida de 1910 a 1911, logo de início ao gosto da *casa à potuguesa.* Foi demolida em 1966. Estes projectos foram publicados, acompanhados por desenhos técnicos e fotografias, em 1912 e o seu autor quis ficar no anonimato e usou o pseudónimo *Vitruvius Postulans*, mas foi revelado em 1913 na revista *A Architectura Portugueza* como sendo o usado pelo arquitecto Manuel Joaquim Norte Júnior. Cf. AML | BL, Manuel Joaquim Norte Júnior, *Projecto de uma propriedade para habitação própria que Francisco Nicolau dos Santos pretende construir no seu terreno sito na Rua Julio Diniz, Freguezia de S. Sebastião da Pedreira 3.º Bairro*, 1910, 5325/DAG/PG, fl. 1; AML | BL, Manuel Joaquim Norte Júnior, *Projecto de uma propriedade para habitação própria que Guilherme Nicolau dos Santos pretende construir no seu terreno sito na Rua Julio Diniz, Freguezia de S. Sebastião da Pedreira 3.º Bairro*, 1910, 6607/DAG/PG, fl. 1; AML | BL, Manuel Joaquim Norte Júnior, *Projecto para substituição da fachada principal que Francisco Nicolau dos Santos pretende fazer na sua casa em construção na rua Julio Diniz, freguesia de S. Sebastião da Pedreira 3.º bairro*, 1912, 312/1.ª REP/PG, fl. 1; Casa do sr. Francisco Nicolau dos Santos, «Casa do sr. Francisco Nicolau dos Santos. Na rua Julio Diniz. Constructor, sr. Fernando Soares», *A Construcção Moderna e as Artes do Metal*, Lisboa, Ano XII n.º 10, n.º 370, 20 de Maio de 1912, p. 73-74; Casa do sr. Guilherme Nicolau dos Santos, «Casa do sr. Guilherme Nicolau dos Santos. Na rua Julio Diniz. Architecto, «Vitruvius Postulans»», *A Construcção Moderna e as Artes do Metal*, Lisboa, Ano XII n.º 11, n.º 371, 5 de Junho de 1912, p. 81-82 e Ignotus, «Casa do Ex.mo Sr. Manoel Ottolini. No Bairro Heredia (Estrada de Bemfica). Arquitecto: Sr. Guilherme E. Gomes», *A Architectura Portugueza*, Lisboa, Ano VI, n.º 11, Novembro de 1913, p. 42.

César Denis Daly (1811-1894) destaca-se dos demais por se ter dedicado à criação de publicações especificamente dedicadas a projectos arquitectónicos e decorativos, como os periódicos *Revue générale de l'architecture et des travaux publics* (1840-1888) e *La Semaine des constructeurs* (1877-1895) e a obra *L'Architecture privée au XIXe siècle, urbaine et suburbaine* publicada em 1864 e reeditada em 1872 e em1874.

No último quartel do século XIX a crescente procura pela novidade e de novos artigos domésticos é expressa nos catálogos dos grandes armazéns, essenciais para cativar e fomentar o consumo junto do público.

Foi esta a realidade que Ventura Terra encontrou na cidade de Lisboa e para onde veio definitivamente viver em 1896, conciliando os eclectismos e a disposição espacial em planta oitocentista, com as últimas tecnologias então disponíveis, mas, foi na adaptação de um edifício à topografia, na manipulação volumétrica, na relação dos espaços interiores entre si e com o exterior, no uso dos elementos decorativos e no uso da azulejaria para acentuar as formas arquitectónicas, que o seu trabalho se destaca no panorama da edificação em Lisboa.

A sua biografia para este trabalho foi resumida e foi complementada com informação inédita levantada para esta investigação.

O arquitecto Miguel Ventura Terra

Miguel Ventura Terra nasceu no dia 14 de Julho de 1866 às 8 horas no lugar do Sobral da freguesia de Seixas e era filho legítimo de João Bento Terra, pescador, e de Maria Vitória Lindo ou Afonso Renda, neto paterno de Maria Rosa ou Galega de Pinto e de avô incógnito e neto materno de Luís Lindo e de Margarida Angélica. Foi baptizado como Miguel Bentura no dia 19 do referido mês e ano e o seu padrinho foi Miguel Martins Esteves, morador em Santa Marinha do Cabo, reino da Galiza, e a sua madrinha foi Maria Josefa Xavier, moradora também no Sobral (ver Anexo I n.º 3)[27].

No decurso da sua formação trabalhou em carpintaria, como nos relatou a sobrinha Alda Saria Terra, e iniciou os estudos na cidade do Porto, seguindo depois para Paris onde os prosseguiu na École Nationale et Speciale de Beaux--Arts. Durante a sua estadia na capital francesa frequentou o *atelier* de Victor Alexandre Frederic Laloux (1850-1937), autor do projecto para a Gare d'Orsay,

[27] FEVEREIRO, António Francisco Arruda de Melo Cota, «Miguel Ventura Terra, um distinto filho de Seixas», *O Caminhense*, Caminha, n.º 1588, 3 de Abril de 2015, p. 26.

hoje Musée d'Orsay, entre muitos outros. Na mesma instituição e no mesmo período esteve o escultor António Teixeira Lopes (1866-1942), filho do escultor José Joaquim Teixeira Lopes (1837-1918) e de quem nos ocuparemos mais adiante, e com quem Ventura Terra teve uma relação de amizade que perdurou depois de voltarem definitivamente para o seu país.

A estadia em Paris foi fundamental para Ventura Terra se inteirar das últimas abordagens em arquitectura e das últimas novidades tecnológicas concernentes a equipamentos.

Efectivamente, o volume foi para "… Ventura Terra, tudo. Quando construe, não procura nunca desenhar, modelando á superficie das paredas combinações mais ou menos consagradas. Trata, antes, de esculpir, com os materiaes que tem á mão e em que firma as suas construcções, os relevos que o emprego logico d`esses mesmos materiaes naturaes naturalmente lhe indica. E`isto racional e, por isso, moderno, e, no fundo, afinal, o mesmo principio da architectura gothica, posto infelizmente de parte pela Renascença, movimento de arte que, a maneira pombalina e o, mais recente, estylo mestre d`obras que, para gaudio da Obra-Publica triumphante, impera ainda em Portugal, de norte a sul."[28]

Nas fachadas projectou frisos de tijolo em diferentes tipos de edifícios, da mesma forma como os usados nos edifícios industriais, para acentuar as formas arquitectónicas e também para servirem como moldura para faixas azulejares.

A mesma opção pela pureza de linhas estendeu-se igualmente à decoração interior sóbria "…e toda constructiva. Poucos ouros, pouquissimos capiteis e nenhumas allegorias symbolicas. Ventura Terra detesta os *placages*, e abomina a mentira, qualquer que seja a fórma porque ella lhe appareça, e só recorre a esses processos quando, como no atrio do Theatro de S. Carlos, a natureza da construcção, lh`os impõe. Por isso, n`este edificio, em vez de recorrer a todos esses cançadissimos trucs, procurando, por exemplo, marcarar o reflexo monotonamente regular das molduras do vigamento em ferro em que assentam os diversos pavimentos, avoluma-os, tirando um interessante partido da repetição, differentemente combinada d`esses motivos." [29]

A solução de revestir o vigamento foi recorrente na sua obra e o próprio denominava-a como *vigamento aparente*, como iremos nos inteirar nos projectos aqui seleccionados. Efectivamente, o arquitecto tinha um domínio inato sobre os materiais e conseguia tirar o maior proveito do uso da madeira, do ferro, do azulejo, do estuque e da pedra,

[28] FIGUEIREDO, José de, «A Casa do Sr. J. J. da Silva Graça. Contornada pelas avenidas Fontes Pereira de Mello, Antonio Maria de Avellar, e ruas Latino Coelho, Barros Gomes e Thomaz Ribeiro. Architecto: Ventura Terra», *A Architectura Portugueza*, Lisboa, Ano I, n.º 12, Dezembro de 1908, p. 46-47.

[29] FIGUEIREDO, *op. cit.*, p. 46.

FIGURA 5 · Retrato de Miguel Ventura Terra enquanto jovem. Fotografia gentilmente cedida pela sobrinha Alda Saria Terra.

entre outros, então disponíveis para a construcção civil coeva, além de conhecer a forma como se trabalham, como se empregam e como se conjugam, ao criar desenhos sóbrios e onde muitas vezes o material era assumido pelas suas qualidades intrínsecas.

O arquitecto compreendeu as exigências da burguesia ao delinear espaços eficazmente interligados entre si[30] e enquadrados com elementos arquitectónicos, com arruamentos e com vistas, complementados pelo uso de sistemas de aquecimento, de ascensores, de persianas e de monta-pratos, entre outros equipamentos e dispositivos imprescindíveis para garantir o máximo conforto no interior da habitação. A preocupação com a salubridade, a exposição solar e o arejamento dos espaços interiores também foram uma constante preocupação na obra desenvolvida.

A incessante procura pela novidade e pelo estar actual, em suma, a plenitude do conceito de urbanidade deve ter sido intensamente vivido por Ventura Terra em Paris e ao regressar em 1896 definitivamente para Portugal começou a desenvolver uma obra progressista "…, aberta à cultura cosmopolita, urbana, orientada pelos ensinamentos das Beaux-Arts pela sua geometria, enfatizadora de uma nova dimensão disponível quer pela técnica, quer pela nova condição de transformação urbana; …"[31]

[30] RAMOS, Rui Jorge Garcia, A Casa Unifamiliar Burguesa na Arquitectura Portuguesa: mudança e continuidade no espaço doméstico na primeira metade do século XX, (Dissertação de Doutoramento em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto), Porto, 2004, p. 5-265.

[31] RAMOS, *op. cit.*, p. 5-240.

O seu trabalho foi gradualmente reconhecido ao vencer o concurso para a remodelação do Palácio das Cortes, hoje Palácio de São Bento e edifício-sede da Assembleia da República, levadas a efeito entre 1896 a 1903 ao gosto classicista e na mesma altura elaborou o projecto da Capela do andar térreo no Palácio da Ajuda, provavelmente encomendado pela Rainha D. Maria Pia ao gosto românico, com ínfimos detalhes ao gosto gótico[32]. A reinterpretação destas duas tendências estilísticas foram posteriormente adoptadas em muitos dos seus projectos como iremos demonstrar aqui.

O projecto do Palácio das Cortes e o da Capela do andar térreo no Palácio da Ajuda deverão ter sido decisivos para a encomenda de outros por várias individualidades influentes, geralmente pertencentes à aristocracia e à burguesia, com cultura e um espírito cosmopolita, que procuraram ter todas as comodidades então disponíveis no mercado nacional e internacional.

O seu prestígio foi-se firmando aos poucos e no final do século XIX vence o concurso para os dois pavilhões de Portugal destinados para a Exposição Universal de 1900 em Paris[33].

O primeiro pavilhão era dedicado às colónias portuguesas e foi pintado de branco, tinha planta quadrada, com quatro torreões nas extremidades, encimados por festões e esferas armilares, tendo entre si portas e janelões envoltos por arcos com conchas estilizadas (a mesma solução decorativa foi depois seguida no projecto da Casa Viscondessa de Valmor), em dourado sobre fundo azul, e o arco da fachada principal tinha ao centro o brasão de Portugal ladeado por figuras femininas, com parecenças com as peças escultóricas da Sala das Sessões do Palácio de São Bento, hoje Assembleia da República. O pavilhão tinha uma cúpula, encimada pela bandeira portuguesa, e era azul com pinturas em dourado para realçar as suas formas, contrastando com o branco e aludindo assim às cores da Monarquia Constitucional que era o regime de governação então vigente. A solução arquitectónica de Ventura Terra foi a resposta de divulgar a imagem de um Portugal moderno e civilizado entre iguais, mas foi sobretudo uma afirmação territorial e política na questão das colónias portuguesas em África após a humilhação do Ultimatum Britânico de 1890, visto o pavilhão ter sido erigido próximo aos pavilhões coloniais do Reino Unido.

32 FEVEREIRO, António Cota, «Os espaços de culto privados na transição do século XIX para o XX», *In* QUEIROZ, Francisco (editor), *Arte, Cultura e Património do Romantismo. Actas do 1.º Colóquio "Saudade Perpétua"*, Porto, CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, 2017, p. 482-484.

33 Cf. FEVEREIRO, António Francisco Arruda de Melo Cota, Álvaro Augusto Machado, José António Jorge Pinto e o movimento arte nova em Portugal, (Dissertação de Mestrado em Arquitectura apresentada na Universidade Lusíada de Lisboa), Lisboa, 2011, p. 190-193.

O segundo pavilhão foi dedicado às matas, à caça e à pesca e foi construído próximo à *Pont des Invalides* e aos pavilhões de Itália, da Turquia, dos Estados Unidos da América, do Perú e da Áustria. O pavilhão projectado por Ventura Terra era formado por um volume vertical interligado a um horizontal, com embasamento em pedra aparelhada e um friso de cordas, pontuado nas extremidades por argolas. No volume vertical havia proas e parte de cavernames simulando embarcações marítimas, aludindo à nossa história e à actividade que se divulgava, reforçada por redes de pesca que pendiam dos madeiramentos decorativos da cobertura. As fachadas tinham janelões intercalados por brasões e varandas no volume vertical. A cimalha tinha faixas azulejares com os dizeres: *Portugal*; *Chasse Pêche Forets*, emoldurados por motivos estilizados em tons polícromos, unificando assim as fachadas, e o seu uso foi elogiado na imprensa portuguesa. A cobertura era apoiada nas extremidades por peças em madeira, ao gosto dos *chalets* coevos. Afirmava-se, desta forma a imagem de um Portugal pitoresco e abundante, sem esquecer o seu passado que o levou aos quatro cantos do mundo.

No entanto, convém aqui salientar que o aspecto "pitoresco" deste pavilhão coadunava-se com os restantes dos outros países que participaram na exposição e como podemos observar na iconografia existente, tendo em comum a mesma estratégia de divulgar as suas principais características identitárias e diferenciadoras entre si.

No mesmo ano da exposição foi lançada em Portugal a revista quinzenal *A Construcção Moderna* – flagrantemente inspirada na congénere francesa *La Construction moderne* em publicação desde 1885 e fundada pelo engenheiro Paul Planat (1839--1911), antigo colaborador do arquitecto César Daly já mencionado – dedicada à arquitectura, à difusão de novos métodos construtivos e de materiais, entre outros temas, propriedade de Eduardo Augusto Nunes Colares (1850-?), mais conhecido por Eduardo Nunes Colares (ver Anexo III n.º 6), e o primeiro número foi lançado a 1 de Fevereiro e inaugurado com o projecto *Casa do Ex.mo Sr. D. Luiz de Castro*, na Rua do Prior em Lisboa, de Ventura Terra[34]. No total foram publicados 542 números e a revista terminou em 1919.

[34] Casa do Ex.mo Sr. D. Luiz de Castro, «Casa do Ex.mo Sr. D. Luiz de Castro. Na Rua do Prior, em Lisboa. Projecto do architecto, Ex.mo Sr. Miguel Ventura Terra», *A Construcção Moderna*, Lisboa, Ano I, n.º 1, 1 de Fevereiro de 1900, p. 1-5.

Os projectos publicados de Ventura Terra na revista foram os seguintes:

- no número 1 do ano de 1900 o projecto *Casa do Ex.mo Sr. D. Luiz de Castro. Na Rua do Prior, em Lisboa*;
- no 4 e 5 de 1900 o projecto *Casa do Ex.mo Sr. Miguel Henrique dos Santos. Na Rua Rosa Araujo, em Lisboa*;
- no 24 de 1901 o projecto *Casa do Sr. Abreu Valente. No Mont`Estoril*;
- no 27 de 1901 o projecto *Casa A. Ribeiro. A construir na Rua Rodrigues Sampaio* em Lisboa;
- no 35 de 1901 o projecto *Hotel de Santa Luzia. No Monte de Santa Luzia, em Vianna do Castelo. Propriedade do sr. Domingos José de Moraes*;
- no 41 de 1901 o projecto *Casa de aluguer, em construcção na praça Marquez de Pombal. Propriedade do sr. Manuel Vicente Ribeiro Junior* em Lisboa;
- no 47 de 1902 o projecto *Casa do sr. conselheiro Adriano Augusto de Pina Vidal. Na rua de Bicesse, Mont`Estoril*;
- no 54 de 1902 o projecto *Casa de aluguer, do sr. commendador Emilio Liguori* na Rua Braamcamp em Lisboa;
- no 63 de 1902 o projecto *Estabelecimento balnear em Setubal*;
- no 72 de 1902 o projecto *Casa de aluguer do ex.mo sr. Joaquim dos Santos Lima. Na rua Antonio Augusto d´Aguiar, formando angulo com a rua E* em Lisboa;
- no 78 de 1902 o projecto *Casa do ex.mo sr. Guilherme Pereira de Carvalho. Na Avenida da Liberdade* em Lisboa e o projecto *Jazigo da Familia José Joaquim Nogueira, no Cemiterio da freguesia de Seixas*;
- no 85 e no 86 (continuação do anterior) de 1903 o projecto *A nova camara dos srs. deputados* em Lisboa (o número 159 de 1905 também focou este projecto);
- no 89 de 1903 o projecto *Casa do ex.mo sr. Jose Joaquim Migueis. Na rua António Augusto d´Aguiar* em Lisboa;
- no 97 de 1903 o projecto *Uma Synagoga. Em construcção na Rua Alexandre Herculano* em Lisboa;
- no 105 e 106 de 1903 respectivamente o projecto *Splendid Hotel* e *Splendid Hotel II* em Cascais;
- no 116 de 1903 o projecto *Casa do ex.mo sr. dr. Alfredo Bensaude. Em S. Martinho do Porto*;
- no 121 de 1904 o projecto *Monumentos e Santuario de peregrinações, no Monte de Santa Luzia – Em Viana do Castelo*;

- no 125 de 1904 o projecto *Casas do ex.mo sr Miguel Henrique dos Santos. Na Rua do Pinheiro, no Mont`Estoril*;
- no 130 de 1904 o projecto *Casa do ex.mo sr. dr. Jacintho Candido. Na Rua da Arriaga* em Lisboa;
- no 133 de 1904 o projecto *Cavallariças, cocheiras e annexos, do Ex.mo sr. Henrique Bensaude. No Paço do Lumiar* em Lisboa;
- no 135 de 1904 o projecto *Casa que obteve o premio Valmôr, na rua Alexandre Herculano, junto ao largo do Rato* em Lisboa;
- no 139 de 1904 o projecto *Casa do ex.mo sr. dr. Julio G. da Costa Neves. Na rua Rosa Araujo* em Lisboa;
- no 149 de 1904 o projecto *Casas do ex.mo sr H. Santos. Para serem construidas próximo a Cascaes*;
- no 152 de 1904 o projecto *Casa da ex.ma sr.ª Condessa de Taboeira. Na rua Arriaga* em Lisboa;
- no 161 de 1905 o projecto *Casa dos srs. Cisneiros & Bello* em local por identificar;
- no 177 de 1905 o projecto *Casa do sr. Henrique Santos. Na rua Rosa Araujo* em Lisboa;
- no 181 de 1905 o projecto *Armazens dos srs. Fonseca & Araújo* em Lisboa;
- no 307 de 1909 o projecto *Casa da Ex.ma Sr.ª Viscondessa de Valmôr (para rendimento). Na Avenida Ressano Garcia e Rua Visconde de Valmôr* em Lisboa;
- no 330 de 1910 o projecto *Lyceu Camões. No largo do Matadouro* em Lisboa;
- no 361 de 1912 o projecto *Palacete do sr. Henrique de Mendonça. Na rua Marquez de Fronteira* em Lisboa;
- no 406 de 1913 o projecto *Casa do Ex.mo sr. Antonio Tomas Quartin. Na Rua Alexandre Herculano* em Lisboa;
- no 407 de 1913 o projecto *Casa do Ex.mo Sr. Dr. Silvestre d`Almeida. Na Rua Alexandre Herculano* em Lisboa;
- no 413 de 1914 o projecto *Casa do ex.mo sr. Artur Prat. No parque Eduardo VII, com frente para a Avenida António Augusto d`Aguiar* em Lisboa;
- no 421 de 1914 o projecto *Teatro Politeama* em Lisboa.

Todos estes projectos foram publicados na capa e nas primeiras páginas dos números elencados, excepto o projecto do jazigo no 78, o 86 e o 159, o que perfez 35 na totalidade.

A grande maioria foi destinada para a cidade de Lisboa num total de 24 projectos. Os restantes foram 3 no Monte Estoril, 2 em Cascais, 2 em Viana do Castelo, 1 em Seixas, 1 em Setúbal, 1 em São Martinho do Porto e 1 em local não identificado.

No ano de 1908 o jornalista Mário Heitor Nunes Colares (1888-1962), filho do anterior e conhecido por Mário Colares (ver Anexo III n.º 7), foi proprietário da revista mensal *A Architetura Portugueza* e o primeiro número foi inaugurado de novo com um projecto do arquitecto e que foi o do Banco Lisboa & Açores, na Rua do Ouro na Baixa de Lisboa[35]. Nos números publicados de 1908 até ao N.º 5 de 1909 o proprietário foi Mário Colares e o redactor o cirurgião-dentista Mário Abel da Silva Duarte (1890-?) (ver Anexo IV n.º 3)[36], mas a partir do n.º 6 de 1909 (de Junho com o projecto da Casa Viscondessa de Valmor aqui referenciado) o proprietário era o pai e o filho passou a ser o redactor.

Os projectos publicados de 1908 a 1914 na revista da autoria de Ventura Terra foram os seguintes:

- no n.º 1 e 12 de 1908 respectivamente o projecto *O novo edificio do Banco Lisboa & Açores* e *A Casa do Sr. J. J. da Silva Graça. Contornada pelas avenidas Fontes Pereira de Mello, Antonio Maria de Avellar, e ruas Latino Coelho, Barros Gomes e Thomaz Ribeiro*, ambos em Lisboa;
- no 6 de 1909 o projecto *Palacete da Ex.ma Sr.ª Viscondessa de Valmôr (Para rendimento). Na Avenida Ressano Garcia e R. Visconde de Valmôr* em Lisboa;
- no 1 de 1910 o projecto *Lyceu de Camões* em Lisboa;
- no 9 de 1911 o projecto *Palacete do Ex.mo Sr. Henrique José M. de Mendonça, Na rua Marquez de Fronteira* em Lisboa;
- no 12 de 1912 os projectos *Os predios dos Ex.mos Srs. António Thomaz Quartin e Dr. Silvestre d`Almeida, na Rua Alexandre Herculano* em Lisboa;
- no 12 de 1913 o projecto *O Theatro Politeama. Na Rua Eugenio Santos* em Lisboa;
- no 1 de 1914 o projecto *Casa do Ex.mo Sr. Artur Prat. No Parque Eduardo VII com frente para a avenida Antonio A. Aguiar* em Lisboa.

35 Cf. AML | BL, Miguel Ventura Terra, Projecto Banco Lisboa & Açores, 1905, 5137/1.ªREP/PG, fl. 1 e FIGUEIREDO, José de, «O novo edificio do Banco Lisboa & Açores», A Architectura Portugueza, Lisboa, Ano I, N.º 1, Janeiro de 1908, p. 1-4.

36 Mário Abel da Silva Duarte casou no dia 10 de Março de 1909 e uma das testemunhas do enlace foi Álvaro de Macedo Branco e morador na Casa Olímpia de Macedo Branco, certamente a sua mãe, na então Avenida Ressano Garcia e projectada em 1905 pelo arquitecto Álvaro Machado.

FIGURA 6 · Fachada principal da sede do Banco Lisboa & Açores. A fotografia foi publicada na revista *A Architectura Portugueza*. Fotografia de Arnaldo da Fonseca (no arquivo está como autor não identificado), sem data. Arquivo Municipal de Lisboa, LSM000916. https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/X-arqWEB/.

FIGURA 7 · O *Vestibulo* da sede do Banco Lisboa & Açores. A fotografia foi publicada na revista *A Architectura Portugueza*. Fotografia de Arnaldo da Fonseca (no arquivo está como autor não identificado), sem data. Arquivo Municipal de Lisboa, NEG000396. https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/X-arqWEB/.

Os nove projectos foram todos realizados para a cidade de Lisboa e foram também publicados na revista *A Construcção Moderna*, excepto o do Banco Lisboa & Açores e o do Palacete Silva Graça.

No entanto, importa aqui salientar que a quase totalidade das cópias destes projectos para licenciamento existentes em arquivo não se encontram assinadas por Ventura Terra; havendo por isso a necessidade de ampliar a pesquisa a outros projectos atribuíveis ao arquitecto existentes em arquivos municipais, igualmente não assinados, e que não foram divulgados nas publicações coevas, como iremos explanar mais à frente.

Ventura Terra tornou-se na viragem do novo século num dos mais conceituados arquitectos portugueses e foi um dos impulsionadores para a fundação em 1902 da Sociedade dos Arquitectos Portugueses, hoje Ordem dos Arquitectos.

FIGURA 8 · O *Hall* da sede do Banco Lisboa & Açores. A fotografia foi publicada na revista A Architectura Portugueza. Fotografia de Arnaldo da Fonseca (no arquivo está como autor não identificado), sem data. Arquivo Municipal de Lisboa, NEG000397. https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/X-arqWEB/.

A nível da sua vida particular sabemos que uniu-se, em data por determinar e certamente anterior a 1904, com Louise Audigé (c. 1871-1912), natural de Genebra na Suíça, de quem não teve filhos e com quem viveu maritalmente no *1.º andar* do edifício que projectou e mandou construir para si na Rua Alexandre Herculano, conjuntamente com alguns dos seus sobrinhos.

Os relatos familiares dizem-nos que Ventura Terra incentivava a veia artística dos sobrinhos, nomeadamente, com concursos familiares para a realização de cardápios em que participou o sobrinho Gilberto Ventura Renda (1884-1971), seu afilhado e filho de sua irmã Maria Rosa Terra (1884-1939), e a sobrinha Eugénia Terra (1889--1964), filha de seu irmão António Joaquim Terra (1860-?) (ver Anexo I n.º 4), que ainda estão na posse dos familiares.

FIGURA 9 · Menu do dia 11 de Dezembro de 1906 da autoria de Gilberto Renda. O aparador na imagem tem semelhanças com o mobiliário desenhado pelo arquitecto. Imagem gentilmente cedida pela sobrinha Alda Saria Terra.

FIGURA 10 · Viagem a Veneza em 1911 de Ventura Terra. Da esquerda para a direita: Vitorina da Silva de Melo, José Veloso Salgado, Ventura Terra, Louise Audigé Terra e Eugénia Terra. Fotografia gentilmente cedida pela sobrinha Alda Saria Terra.

No ano de 1911 Ventura Terra foi ao *Congressi internazionali degli architetti*[37] que se realizou de 2 a 10 de Outubro em Roma, aproveitando depois para empreender uma viagem por França, Alemanha, Suíça e Itália, onde esteve em Veneza acompanhado por Louise Audigé Terra, a sobrinha Eugénia Terra e o pintor José Veloso Salgado (1864-1945) e sua mulher Vitorina da Silva de Melo.

Contudo, a saúde de Louise Audigé Terra piorou e faleceu no primeiro andar (na planta está designado como *rez do chão*) do edifício na Rua Alexandre Herculano, na freguesia de São Mamede da cidade de Lisboa, de miomas uterinos que causaram uma síncope pelas dezasseis horas do dia 20 de Maio de 1912, no estado de solteira e sem filhos, e foi sepultada no Cemitério Ocidental em jazigo[38].

[37] Congresso Internacional dos Arquitectos.

[38] Conforme está no registo n.º 101, fl. 35 a 35v., do liv. de óbitos n.º 5 de 1912 da 3.ª Conservatória do Registo Civil de Lisboa.

No mesmo ano Ventura Terra foi uma das testemunhas do casamento, em Lisboa no dia 14 de Agosto, do sobrinho Gilberto Renda com Madalena Augusta Pereira (c. 1883-1961) e no respectivo assento o seu estado civil foi dado como viúvo, o que indica o quanto deveria amar Louise Audigé Terra[39].

O arquitecto nesta fase da vida teve um interregno das suas funções camarárias e continuou a trabalhar nos seus projectos, mas cada vez mais doente com vários problemas de saúde e relutante em seguir dietas, como nos foi confidenciado pelos familiares[40].

No dia 8 de Julho de 1916 casou na sua residência a sobrinha Eugénia Terra com Silvestre da Mota (1883-1947) e as testemunhas foram: o tio, de novo citado como viúvo; Vitorina da Silva de Melo, mulher de Veloso Salgado; António da Costa Cabral, diplomata, e José de Figueiredo (1871-1937), advogado e director do Museu Nacional de Arte Antiga.

Miguel Ventura Terra morreu no primeiro andar (*rez do chão* na planta) do seu edifício na Rua Alexandre Herculano de gastroenterite às três horas e trinta minutos no dia 30 de Abril de 1919, no estado de solteiro e sem filhos[41], tendo sido posteriormente sepultado em Seixas e para onde também foram os restos mortais de Louise Audigé Terra exumados a 19 de Julho do mesmo ano.

O levantamento da sua obra tem vindo a ser realizado por nós desde 2010, como referimos, e um dos nossos objetivos é localizar os desenhos técnicos entregues nas instituições, onde conseguimos apurar a seguinte quantificação de projectos: 28 em arquivos camarários (Lisboa, Oeiras e Cascais) que não estão assinados nem datados, dos quais 24 foram divulgados nas publicações acima referidas, e 1 no arquivo do Ministério da Educação referente ao Liceu Camões, hoje escola secundária, em que só sobreviveu a planta das caves.

O projecto da Colónia da Sineta em Caxias existente no Arquivo Municipal de Oeiras difere do fotografado[42] que está assinado e datado de Junho de 1909 pelo arquitecto Ventura Terra, mas o negativo da fotografia não está datado e foi localizado em 2010 por nós no Arquivo Municipal de Lisboa | Fotográfico[43]. Na

39 Nos assentos de óbito de ambos foram declarados solteiros e sem filhos, por isso, não temos ainda a confirmação de terem contraído matrimónio.

40 O arquitecto parece que sofria de gota.

41 Como consta no registo n.º 380, fl. 129, do liv. de óbitos n.º 41 de 1919 da 3.ª Conservatória do Registo Civil de Lisboa.

42 O projecto tem sombras nos vãos, a representação de um motivo padronizado na cimalha e outros pormenores que não aparecem nas cópias existentes em arquivo.

43 Cf. FEVEREIRO, António Francisco Arruda de Melo Cota, Álvaro Augusto Machado, José António Jorge Pinto e o movimento arte nova em Portugal, (Dissertação de Mestrado em Arquitectura apresentada na Universidade Lusíada de Lisboa), Lisboa, 2011, p. 636-638.

mesma instituição camarária identificamos em 2016 outra fotografia, sem data, do projecto assinado pelo arquitecto da construção de uma nova ala, paralela à fachada nordeste da actual Assembleia da República, para o *Archivo Nacional*.

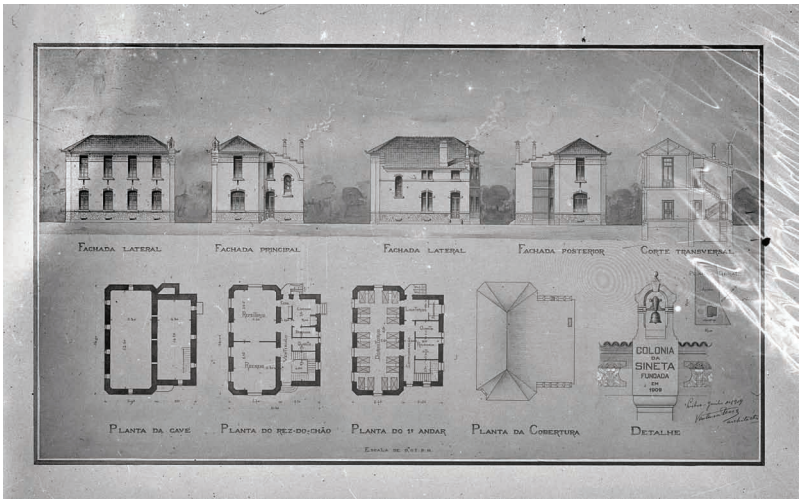


FIGURA 11 · Projecto da Colónia da Sineta em Caxias. Fotografia de Eduardo Alexandre Cunha, sem data. Arquivo Municipal de Lisboa, ACU001017. https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/X-arqWEB/.

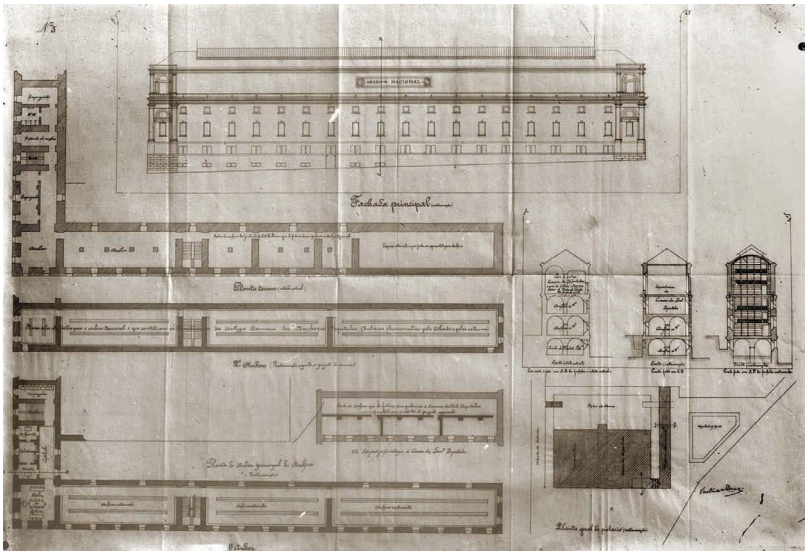


FIGURA 12 · Projecto para o *Archivo Nacional*. Fotografia de Alberto Carlos Lima (1872-1949), sem data. Arquivo Municipal de Lisboa, LIM002637. https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/X-arqWEB/.

O problema aqui levantado[44] dificulta a atribuição de outros projectos que Ventura Terra realizou e que têm vindo a ser identificados por nós e por outros investigadores[45], fundamentados nas semelhanças arquitectónicas flagrantes com a obra conhecida e por isso propomos serem da autoria do arquitecto o projecto da Fundição Jacob Lopes da Silva e o da Casa Joaquim Nunes da Silva que iremos abordar.

Neste artigo seleccionamos propositadamente vinte e três projectos de Ventura Terra por apresentarem características relevantes para o estudo aqui desenvolvido e foram elencados cronologicamente para entendermos como o arquitecto foi evoluindo ao longo da sua carreira.

Projectos

1896 – Casa D. Luís de Castro, Rua do Prior n.º 20, Lisboa

O projecto para a casa de D. Luís Filipe de Castro (1868-1928)[46] foi entregue para apreciação na 1.ª repartição da Câmara Municipal de Lisboa no dia 25 de Agosto de 1896 pela Companhia de Crédito Edificadora Portugueza em seu nome[47], decorridos quase nove meses depois de ter contraído matrimónio com Raquel dos

44 Constatamos, a mesma situação com outros projectistas coevos, como os arquitectos Álvaro Machado, Norte Júnior e Raul Lino, entre outros, e ainda não conseguimos perceber o porquê da omissão da assinatura nos projectos entregues nas câmaras municipais.

45 Cf. TENREIRO, José Pedro de Galhano, O Limiar do Moderno – Arquitectura Ecléctica no Porto e no Norte de Portugal – 1895-1925, (Tese de Doutoramento em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa), Lisboa, 2020, p. 126-128.

46 D. Luís Filipe de Castro nasceu na freguesia da Lapa da cidade de Lisboa e era filho de D. Luís Caetano de Castro e Almeida Pimentel de Sequeira e Abreu, 1.º conde de Nova Goa (1840-1914), e de Virgínia Folque (1839-1875), filha do General Filipe Folque (1800-1874). Casou na freguesia da Lapa no dia 23 de Novembro de 1895 e morreu na freguesia de São Martinho de Sintra.

47 O construtor civil responsável foi Luís dos Santos Pinhão (construtor n.º 171 inscrito na Câmara Municipal de Lisboa) e Manuel Pires (construtor n.º 25 inscrito na mesma câmara). Numa vistoria a 11 de Dezembro de 1897 Raquel dos Anjos Jardim pediu uma prorrogação para a conclusão das obras e pinturas até 30 de Setembro do mesmo ano. No dia 3 de Setembro de 1898 foi entregue um pedido para a reconstrução de um muro, entre a propriedade de D. Luís Filipe de Castro e a do seu pai, o Conde de Nova Goa. Os construtores civis responsáveis foram Charles Vieillard (construtor n.º 70 na mesma câmara) e Fernand Touzet (construtor n.º 82 na mesma câmara). O orçamento estimado para a sua construção foi de 10.000$000 réis. Os desenhos técnicos não estão assinados nem datados. Cf. AML | BL, Miguel Ventura Terra, *Projecto D. Luiz de Castro*, 1896, 3022/1.ª REP/PG, fl. 1; Casa do Ex.mo Sr. D. Luiz de Castro, «Casa do Ex.mo Sr. D. Luiz de Castro. Na Rua do Prior, em Lisboa. Projecto do architecto, Ex.mo Sr. Miguel Ventura Terra», *A Construcção Moderna*, Lisboa, Ano I, n.º 1, 1 de Fevereiro de 1900, p. 1-5 e Um ministro novo, «Um ministro novo. D. Luiz de Castro», *Illustração Portugueza*, 2.ª Série, Lisboa, N.º 151, 11 de Janeiro de 1909, p. 49-52.

Anjos Jardim (1875-1947), e para ser erigida num lote subtraído a um jardim, tendo por isso sido aplanado o terreno[48] que confrontava com a propriedade do pai.

A moradia foi erigida dentro do lote, envolta por um jardim, de um só corpo rectangular em planta, com a fachada principal virada a sul, com parte da fachada tardoz recuada, para os espaços interiores serem iluminados pelo sol a poente, e com um torreão na extremidade da fachada principal e lateral nascente, que confere verticalidade e quebra a simetria do alçado.

O desenho dos vãos, dos elementos construtivos, dos frisos em tijolo e das serralharias é inspirado nos congéneres franceses coevos, nomeadamente os empregues em edifícios habitacionais ou fabris, onde prevaleceu a sobriedade e o equilíbrio de proporções como forma de sobressair o carácter puro da arquitectura; reflectindo a afirmação de modernidade de um casal que tinha contraído matrimónio recentemente, certamente com intenções de se tornar independente e de constituir família, e da sua posição social e cultural no meio aristocrático e da alta burguesia lisboeta a que pertenciam. A contenção e a pureza de desenho aqui preconizadas foram posteriormente desenvolvidas por Ventura Terra em residências particulares e edifícios para habitação, entre outros, que iremos abordar.

Os frisos em tijolo a emolduarem as faixas azulejares foram aplicados na cimalha das fachadas do edifício e nas do torreão, como que unificando-as e conferindo ritmo e cor, com um motivo padronizado composto pela sobreposição de motivos geométricos e estilizações vegetalistas, baseado no que o arquitecto desenhou nos desenhos técnicos[49]. Todavia, não sabemos se este foi criado pelo próprio ou se era produzido por uma fábrica, visto não ter sido localizada documentação e acesso ao tardoz de um exemplar para averiguarmos marcas.

O tijolo também foi usado e conjugado com cantaria, como pedra de fecho e saiméis, nas vergas da porta principal e das portas janelas do primeiro andar, como em França e esta conjugação de baixo custo em materiais providenciou um elevado efeito cromático, um certo ritmo e uma certa sofisticação singulares na obra do arquitecto, realçados pelo facto de não terem sido pintados nem rebocados como forma de valorizar as suas qualidades intrínsecas. O mesmo foi seguido na exposição do arco de ressalva das janelas do *Salão* na fachada lateral e valorizando assim esta solução construtiva.

[48] No *Atlas da Carta Topographica de Lisboa*, realizado entre 1856 e 1858 sob a direcção do conselheiro e brigadeiro Filipe Folque, na planta número 48, datada de Setembro de 1858, podemos observar que a maioria dos edifícios no quarteirão já se encontravam construídos em 1856 nas extremidades dos arruamentos.

[49] FEVEREIRO, António Francisco Arruda de Melo Cota, "The Art Nouveau tiles as frames to architecture in Lisbon," *ARTis ON*, no. 2, (Fevereiro de 2016), 62. https://doi.org/10.37935/aion.v0i2.44 (2021.12.19; 19:20h).

Nos desenhos técnicos não há indicação de persianas nos vãos e estes já existiam em 1909 como podemos constatar no artigo publicado na *Illustração Portugueza* e aqui referenciado. Este dispositivo para quebrar a entrada de luz e para arejar o interior da habitação foi empregue noutros projectos de Ventura Terra que iremos focar.

As ferragens exteriores também foram especificamente desenhadas e o arquitecto soube entender o ferro e a forma como se unem as diferentes peças, ao criar um padrão, geralmente arrematado nas pontas por figuras geométricas, largamente empregue em muitos dos seus projectos.

O *Andar terreo* tem um pórtico na fachada principal para proteger da intempérie e para servir como um espaço que antecede o interior da habitação, além de, sustentar o *Terraço* do *Andar nobre* e ambos ocupam em todo o seu comprimento a referida fachada, vincando arquitectonicamente e conferindo escala com a restante volumetria a entrada principal.

A porta principal está no eixo central e alinhado no mesmo eixo está o *Vestibulo* e a *Escada principal*, com a *Biliotheca* na fachada sul e lateral. O acesso aos restantes espaços faz-se através de um corredor, com o volume do *W.cl. creados* destacado na fachada tardoz, debaixo dos patamares e dos lanços da *Escada principal* e do *Serviço* ou *Escada* e são os seguintes: o *Quarto de creado* e a *Cave* para nascente; a *Cosinha*, com porta janela e resguardada pelo *Terraço*, para sul e a *Despensa*, a escada de *Serviço* e o *Monte-plats* (elevador para serviços de mesa e comida usado para os transportar entre pisos), que é na realidade uma copa, para norte e para poente. A localização da zona da cozinha num local seco e fresco tem como intuito preservar os alimentos da melhor forma possível, para não se deteriorarem e serem prejudiciais ao organismo humano, e esta práctica ancestral ainda era seguida pelos projectistas coevos.

No *corte longitudinal* podemos observar que a porta interior do *Vestibulo* para a *Biliotheca* tinha as ombreiras e a verga com as extremidades recortadas em ângulo, como Ventura Terra delineou para os projectos para o Conde de Sabrosa e para José Joaquim da Silva Graça como iremos demonstrar.

No *Andar nobre* a *Galeria de communicação* direcciona-nos para o *Escriptorio* na extremidade nascente/norte e para a *Sala d'espera* no mesmo eixo longitudinal, que serve de espaço intermediário entre o público e o privado entre o *Escriptorio* e o *Salão*. No artigo publicado em 1909 e aludido há uma fotografia de D. Luís Filipe de Castro no seu gabinete de trabalho com uma estante, com ornatos Arte Nova, com livros atrás de si, mas não temos a certeza se teria sido tirada neste espaço ou na *Biliotheca* do *Andar terreo*. No lado oposto temos o *Lavabo*, propositadamente próximo à *Sala de jantar* para se lavarem as mãos antes das refeições e com o respectivo *W. Cl.*

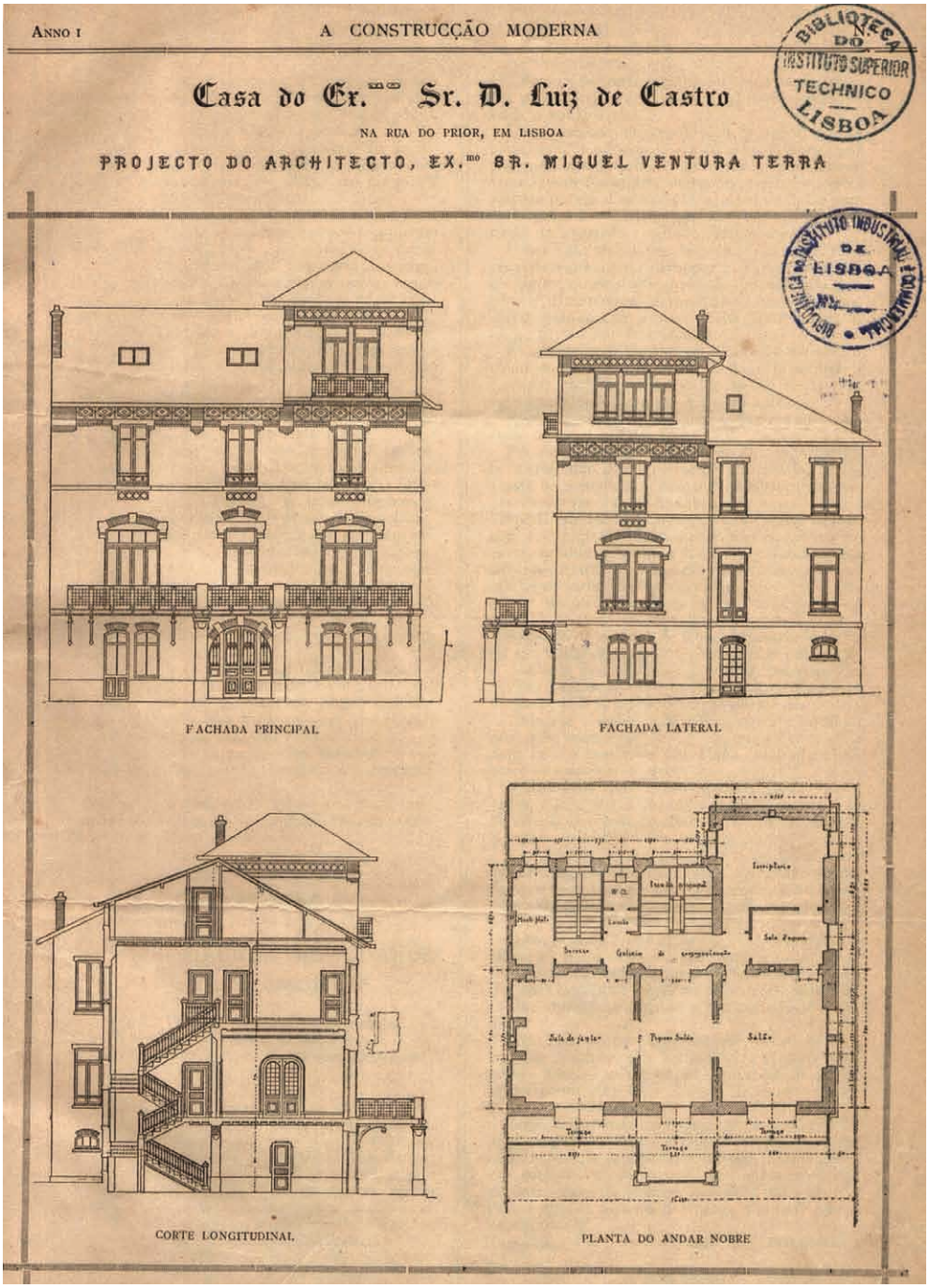


FIGURA 13 · Desenhos técnicos publicados na revista *A Construcção Moderna* da Casa D. Luís de Castro. Casa do Ex.mo Sr. D. Luiz de Castro, 1900, p. 1.

(abreviatura da designação inglesa de Water Closet e que é um espaço com a retrete e outras louças sanitárias), e o *Monte-plats* que serve como copa e apoio à *Sala de jantar*. Na fachada sul estão os espaços de carácter social e de estar que são a *Sala de jantar*, o *Pequeno Salão* e o *Salão*, com portas janelas para o *Terraço* mencionado e criando assim uma extensão destes espaços para o exterior, estabelecendo uma relação visual com a envolvente e com o arruamento.

A *Sala de jantar* tem um fogão ao gosto românico em pedra, com duas tonalidades e encimado por ornamentações[50], e as paredes e o "… tecto d`esta sala, do pequeno salão e do salão, obedecerão a uma decoração simples e uniforme de modo que as tres salas n`um momento desejado pareçam uma só. As paredes serão apainelladas e pintadas a oleo com côr escolhida pelo architecto.

Estas tres salas deverão ser executadas, em todas as suas partes, com a maxima perfeição, empregando se o maior escrupulo na sua decoração que será muito simples."[51]

A união espacial aqui adoptada faz-se através das portas de correr, dispostas ao centro e num eixo, e tem origem nos Estados Unidos da América no final do século XVIII para que dois espaços se tornassem num só[52]. Desta forma, os espaços unidos podiam receber um número substancial de pessoas para se ouvir música, para se dançar, para se comer ou para se armar um palco para uma peça de teatro, entre muitos outros usos e entretenimentos, que faziam parte das prácticas sociais e quotidianas coevas. O arquitecto Ventura Terra explorou este conceito espacial em vários outros projectos ao estabelecer determinadas relações com o exterior que iremos desenvolver.

O *Salão* era onde se passava o serão e onde se conversava, se lia e se bordava e tinha, pelo menos, uma mesa ao centro, com livros e moldura para fotografias ao gosto Arte Nova, um candeeiro para gás de suspensão, com *abat-jour* de tecido, e um móvel de canto com um candeeiro para petróleo de coluna e com *abat-jour* de cartão Arte Nova, o que indica que a família estava a par das últimas novidades em decoração e que o espaço era efectivamente vivido.

A *Escada principal* de lanços perpendiculares no *Andar nobre* tem o primeiro lanço com menos degraus que o terceiro e a cadeia deste assenta na parede mestra do referido andar, para conferir altura e enquadramento ao janelão na fachada tardoz com o *Primeiro andar*, visto não continuar para o *Segundo andar*, e daí a *Galeria* em planta não coincidir com a *Galeria de comunicação*.

50 Poderá ser o brasão da família ou uma estilização em consonância com o restante desenho.

51 Casa do Ex.mo Sr. D. Luiz de Castro, *op. cit.*, p. 5.

52 RAMOS, Rui Jorge Garcia, A Casa: Arquitectura e projecto doméstico na primeira metade do século XX português, Porto, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2010, p. 78-79.

FIGURA 14 · *Sala de jantar* na Casa D. Luís de Castro vendo-se o fogão, Raquel dos Anjos Jardim sentada numa das cadeiras de braços e prateleiras com peças decorativas e utilitárias. Um ministro novo, 1909, p. 49. Proveniência de imagem com créditos à Hemeroteca Municipal de Lisboa.

FIGURA 15 · Um serão familiar no *Salão* na Casa D. Luís Filipe de Castro. Da esquerda para a direita: D. Luís Filipe de Castro; Raquel dos Anjos Jardim; senhora não identificada; senhor não identificado e senhora não identificada. Um ministro novo, 1909, p. 50. Proveniência de imagem com créditos à Hemeroteca Municipal de Lisboa.

O *1.º Andar* distribui-se da seguinte forma: o *Quarto principal*, a *Sala de toucador* e o *Quarto*, com o *Guarda vestidos* e que é um espaço intermediário entre o *Banho* (corresponde ao *Monte-plats* do piso inferior) e o *Serviço* ou *Escada*, interligados entre si na fachada principal; *Lavabo* e *W. Cl.*, no mesmo seguimento que os dos *Andar nobre*, na fachada tardoz; o *Toilette*, que serve os dois quartos nas extremidades do edifício, na fachada lateral nascente e o *Quarto* na fachada nascente/tardoz.

No *2.º Andar* há a *Sala na torre*, um primeiro *Quarto*, mais pequeno, e o *Quarto grande* na fachada principal; o *Banho creados*, no seguimento do *Banho* no *Andar nobre*, o *Serviço* ou *Escada*, o *W.Cl.* e o *Quarto* na fachada tardoz e o *Quarto*, com área superior ao anterior, na fachada nascente/norte.

A Casa D. Luís Filipe de Castro foi dos primeiros projectos de Ventura Terra construídos na cidade de Lisboa que temos conhecimento e onde preconizou vários conceitos que explorou nos anos seguintes.

O edifício mantém a função de habitação e encontra-se bem conservado.

1896 – Casa Alfredo Bensaúde, Rua de São Caetano n.º 4, Lisboa

No dia 27 de Janeiro de 1896 o mineralogista, engenheiro e professor universitário Alfredo Bensaúde (1856-1941) – fundador e primeiro director do Instituto Superior Técnico em Lisboa – entregou na 1.ª repartição da Câmara Municipal de Lisboa o projecto para uma vedação no ângulo de gaveto de um terreno em declive que detinha, no alto da Rua de São Caetano e da Rua do Arco do Chafariz das Terras, e no dia 26 de Agosto do mesmo entregou na mesma repartição camarária o projecto para construção de uma habitação no seu interior da autoria de Ventura Terra que ficou terminada ao fim de um ano[53].

A configuração e a localização do terreno foram uma mais-valia para a implementação em ângulo da moradia com os pontos cardeais e permitindo assim que todas as fachadas tenham luz solar.

[53] O construtor civil responsável foi Frederico Augusto Ribeiro (1853-?), inscrito segundo o número 12 na Câmara Municipal de Lisboa, e o projecto deu entrada na 1.ª repartição a 27 de Agosto de 1896. No dia 11 de Setembro de 1896 foi apresentado um deferimento. No dia 13 de Setembro de 1897 foi apresentada uma prorrogação por mais um ano para concluir as obras por causa da falta de cantarias. No dia 16 do mesmo mês e ano foi lançada a data final para a conclusão do edifício. Os desenhos técnicos não estão assinados nem datados. AML | BL, Miguel Ventura Terra, *Projecto de casa de habitação. Propriedade de Alfredo Bensaude*, 1896, 3021/1.ª REP/PG, fl. 1.

A mesma sobriedade arquitectónica foi seguida no desenho dos vãos, da exposição dos arcos de ressalva e das ferragens das varandas com o mesmo padrão anterior. O uso do azulejo em faixas e emoldurado por frisos em tijolo foi igualmente adoptado, mas incluíram pequenas faixas imediatamente abaixo dos parapeitos das janelas do *Andar Nobre* e na cimalha do *Primeiro andar*, com um motivo padronizado formado por uma moldura que encerra um quadrado na diagonal e uma estilização ao centro, em amarelo e azul sobre fundo branco. Nas faixas em azulejo do torreão o motivo tem parecenças com o anterior e as cores empregues foram o amarelo, o azul e o verde sobre fundo branco. Toda esta azulejaria foi desenhada por Ventura Terra nos alçados, enquadra-se com a luz da cidade de Lisboa e não sabemos, ainda, se foram especificamente desenhados ou encomendados por catálogo para estes edifícios, como aludimos anteriormente.

A moradia parte de um volume ao qual foi recuada parte da fachada lateral noroeste, com a *Escada Nobre* e para sobressair a *Varanda* da *Sala de Jantar*, e o *Andar Terreo* ficou parcialmente enterrado por causa do declive do terreno. A distribuição espacial deste piso tem um corredor central que comunica para: a *Entrada* de serviço, para a Rua de São Caetano, e dois quartos designados como *Criado* na fachada lateral sudeste; a *Garrafeira* virada a nordeste; o *Corredor* com acesso para *Vinhos* (com porta também para a *Garrafeira*), *W. Cl. Criados* e o *Calorifero* (o *Corredor* e estes três últimos espaços comunicam para um *Pateo* semienterrado com acesso à zona da cozinha, por razões de arejamento e de proximidade ao carvão para a caldeira do calorífero) e a *Escada de Serviço* na fachada noroeste; a *Casa para Engommar*, a *Despensa* e a *Cosinha*, com a *Entrada de Serviço* na Rua do Arco do Chafariz das Terras, o *Serviço* (poderá ser o despejo) e a *Carvoeira Etc.*, na fachada sudoeste.

A porta principal para o *Andar Nobre* fica no eixo do ângulo de gaveto, com ombreiras decoradas e arco de geração, e no mesmo eixo vertical há a *Loggia* da porta janela da *Galeria de Cummunicação* do *Primeiro andar*, cujas ombreiras continuam e formam um arco abatido, mas nos desenhos técnicos foi sugerida para ambos os vãos uma decoração nas ombreiras e no arco do segundo e não sabemos se foi realizada, visto estes elementos estarem rebocados e pintados. A verticalidade deste conjunto marca a entrada para o interior da habitação e a mesma inspiração foi depois desenvolvida na *Entrada principal* do Edifício Emilio Liguori que iremos abordar.

FIGURA 16 · Fachada lateral sudeste da Casa Alfredo Bensaúde. Fotografia do autor.

FIGURA 17 · Faixa de azulejos no parapeito de uma das janelas da fachada lateral sudeste. Fotografia do autor.

A distribuição espacial interna do *Andar Nobre* parte de um *Vestibulo*, alinhado com a porta principal, que nos direcciona à esquerda para o *Escriptorio* e o *Salão* na fachada sudeste; em frente para a *Ante Camara*, ladeada pelo *Salão Intimo* e pela *Sala de Jantar*[54] com *Varanda* na fachada sudoeste (estes três espaços têm portas janelas para varandas e no projecto inicial eram para ser somente janelas); à direita para o *Laboratorio* (provavelmente um laboratório de uso privado de Alfredo Bensaúde) e a *Escada Nobre*[55] na fachada noroeste. Por baixo do lanço da *Escada Nobre* há um corredor de serviço com porta que nos direcciona para a *Escada de Serviço* e para um *W. C.* na extremidade. A *Escada de Serviço* tem uma porta para a *Sala de Jantar* e outra para o *Elevador Monte Plats* que também serve a anterior. Nos principais espaços de estar e de receber há duas portas alinhadas em enfilade, em detrimento do eixo central, como as dos edifícios parisienses e esta solução é a única, até agora identificada, que foi seguida por Ventura Terra ao longo da sua carreira.

O *Primeiro Andar* tem a *Galeria de Cummunicação*, como mencionamos, e os espaços foram delineados da seguinte maneira: *Quarto d'Amigo* (de hóspede), *Sala para Crianças* e *Quarto de Criada* na fachada sudeste; *Quarto de Crianças* (comunica com o anterior e estes espaços eram dedicados aos filhos de Alfredo Bensaúde e à sua ama), *Toilette* e *Quarto Principal* (com outro *Toilette* virado a noroeste e com porta para a *Escada de Serviço*) na fachada sudoeste; *Corredor* que serve o *Banho*, o *Lavabo* e o *W. Cl.* na fachada noroeste.

No sótão há quartos e uma *Sala* no torreão.

A disposição interna dos espaços e a relação visual com os arruamentos determinou o dimensionamento dos vãos (nos desenhos técnicos estão anotadas as medidas para a colocação de persianas), de acordo com a sua função no quotidiano doméstico, o que adveio uma assimetria dos alçados e "animado" pelas faixas azulejares.

A Casa Alfredo Bensaúde foi especificamente projectada para o seu proprietário, para a sua mulher Jane Oulman (1862-1938), escritora de livros infantis e didácticos, e para os seus filhos ainda crianças Matilde Bensaúde (1890-1969) e José Bensaúde (1893-1992), como podemos observar na relação entre os respectivos aposentos no *Primeiro Andar*.

O edifício pertence ao Grupo Portugália Restauração e foi recentemente restaurado.

[54] Nos alçados que constam nos desenhos técnicos foram propostas caixilharias com vitrais para a *Sala de Jantar*, mas não sabemos se de facto existiram ou se foram substituídos por vidraças transparentes.

[55] No alçado existente constatamos que também foram propostos vitrais, como na *Sala de Jantar*, e também não sabemos se foram efectivamente colocados, mas no corte longitudinal foi desenhada uma quadrícula e que coincide com a caixilharia existente.

1898 – Casa Condes de Taboeira, Rua da Arriaga n.º 9 a 9A, Lisboa

Na Rua da Arriaga[56] num terreno em declive o casal João Cardoso Valente (1859-1903) – agraciado com o título de Conde da Taboeira, por uma vida, pelo Rei D. Carlos I (1863-1908) por decreto de 19 de Julho de 1901 – e María Aurora Ângela de Muñoz y Puig (1861-1945), sem filhos, encomendaram ao arquitecto Ventura Terra o projecto da sua residência particular, entregue na 1.ª repartição da Câmara Municipal de Lisboa no dia 2 de Julho de 1898 e os construtores civis responsáveis foi a dupla Vieillard & Touzet[57].

O edifício foi construído no interior do terreno, rodeado por um jardim, e o seu interior foi projectado de forma a tirar o maior partido possível da vista a sul sobre o Rio Tejo através de um volume virado a norte, com as entradas e as caixas de escadas, ao qual adossou outro a sul, com os principais espaços de estar e de receber, com um torreão na fachada nascente/sul; ou seja, o arquitecto compreendeu a topografia ao delinear todo o programa interior e a sua importância de acordo com a envolvente.

O desenho arquitectónico vem no seguimento dos projectos anteriores e onde constatamos a mesma contenção e a mesma sobriedade e onde optou por cantarias nos vãos e pelas fachadas rebocadas e pintadas, excepto o eitão do janelão do *Atelier* que foi decorado com pinturas a fresco ou com azulejaria e o volume do *Oratorio* projectado ao gosto medieval – cuja volumetria apresentava semelhanças com o volume destacado da capela do Hôtel[58] de Cluny em Paris[59] – o que poderá indicar um certo conservadorismo por parte dos encomendadores e se observarmos atentamente as vergas dos vãos do *andar nobre* constatamos uma influência nitidamente classicista na sua concepção. Nomeadamente, o desenho arquitectónico dos *hôtel particuliers* de Paris na época renascentista e maneirista.

[56] Na mesma rua Ventura Terra projectou uma moradia para o jurista açoriano Jacinto Cândido da Silva Júnior (1857-1926) e foi construída de 1902 a 1903 pela Vieillard & Touzet, com orçamento de 8:000$000 réis. O projecto publicado difere da versão que foi construída. Cf. AML | BL, Miguel Ventura Terra, *Projecto Jacinto Cândido da Silva Júnior*, 1902, 2674/.ªREP/PG, fl. 1 e Casa do ex.mo sr. dr. Jacintho Candido, «Casa do ex.mo sr. dr. Jacintho Candido. Na Rua da Arriaga. Architecto sr. Ventura Terra», *A Construcção Moderna*, Lisboa, Ano V, n.º 130, 1 de Maio de 1904, p. 73-75.

[57] O edifício teve o custo total de 33.000$000 réis. Os desenhos técnicos não estão assinados nem datados. Cf. AML | BL, Miguel Ventura Terra, *Projecto João Cardoso Valente*, 1898, 2925/1.ª REP/PG, fl. 1; Casa da ex.ma sr.ª Condessa de Taboeira, «Casa da ex.ma sr.ª Condessa de Taboeira. Na rua Arriaga. Architecto, sr. Ventura Terra», *A Construcção Moderna*, Lisboa, Ano V, n.º 152, 10 de Dezembro de 1904, p. 249-251 e SANTOS, António Maria dos Anjos, Para o estudo da arquitectura industrial na região de Lisboa (1846-1918), (Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea apresentada na Universidade Nova de Lisboa), Lisboa, 1996, p. 163.

[58] Palavra que neste sentido significa a habitação particular da nobreza e do clero francês.

[59] Nos dias de hoje é o Musée de Cluny.

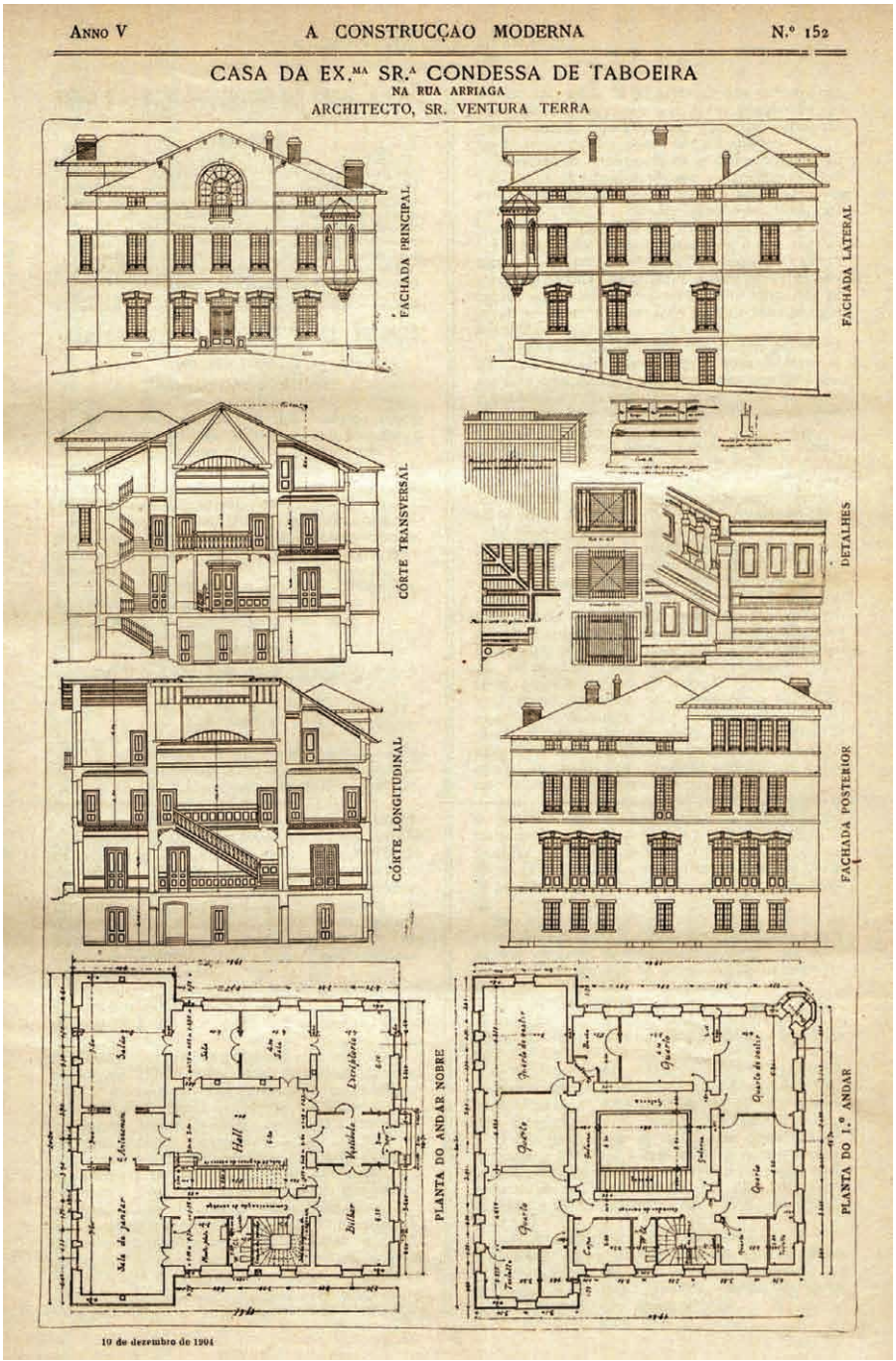


FIGURA 18 · Desenhos técnicos da Casa Condes de Taboeira publicados na revista *A Construcção Moderna*. Casa da ex.ma sr.ª Condessa de Taboeira, 1904, p. 249.

O *andar terreo* distribuía-se da seguinte forma: a *Entrada de serviço* era na fachada lateral nascente com a *Escada de serviço*; o centro entre os dois volumes era o *Vestibulo* (no piso superior era o *Hall*) que nos direcionava para os vários espaços; na fachada lateral nascente havia o *W. Cl. creados* e o *Monte-plats*, também com porta para a *Cosinha*; na fachada sul estava a *Cosinha*, a *Copa* e a *Sala de engomar*; na lateral poente *Quarto para creado*, *Serviços diversos* e *Quarto para creado* e na zona norte era a *Despensa*, o *Deposito* e a *Cave*, semienterrados no terreno e para manterem a frescura dos alimentos.

No mesmo seguimento estrutural o *andar nobre* comportava os seguintes espaços: a entrada principal[60] para o *Vestibulo*, ladeado pelo *Bilhar* e pelo *Escriptorio*, na fachada norte; a *Comunicação de serviço* interna, entre o *Bilhar* e a *Sala de jantar*, a *Escada de serviço*, o *W. Cl.* e *Lavabo* e o *Monte-plats* na fachada lateral nascente; a *Sala de jantar*, a *Antecamara* e o *Salão*, com portas de correr numa enfilade como o seguido nos projectos anteriores, na fachada sul e com portas janelas para um terraço para se poder admirar a vista; a *Sala* e *Sala*, ambas com a mesma área, na fachada lateral poente e o *Hall* com a escadaria principal e a *Galeria* no *1.º andar* no centro da habitação. Neste projecto Ventura Terra explora pela primeira vez, pelo que nos é dado a apurar, o conceito de *central living hall*, posteriormente adoptado noutras habitações ao longo da carreira, e que era o elemento unificador entre as várias zonas com os seus espaços, realçado pela *Galeria* percorrível no *1.º andar* e pelo duplo pé direito com a claraboia. Nos desenhos técnicos conhecidos constam os pormenores construtivos dos lambris, da escadaria, das guardas, da galeria e do tecto do *Hall*, pertinentes para a sua execução e cujo desenho se enquadrava com o restante projecto, comprovando o domínio que Ventura Terra tinha na conjugação das peças em madeira ao criar uma estereotomia sóbria.

O *1.º andar* era constituído pelos seguintes espaços: um *Quarto*, um *Toilette*, um *Quarto* (de maior dimensão que o anterior) e um *Quarto de vestir* com *Oratorio*, que era um volume destacado no cunhal da fachada norte/poente com janelas[61] e cimalha ao gosto romântico[62], que deverão ter sido os aposentos da Condessa de Taboeira, na fachada norte; o *Corredor de serviço*, a *Escada de serviço*, o *W. Cl.* e a *Copa*, onde se recebiam refeições que eram depois levadas para os aposentos, na fachada lateral nascente; um espaço sem designação, um *Toilette*, um *Quarto*,

60 Tinha um toldo em ferro e em vidro exterior sobre a porta principal.

61 Nos desenhos técnicos as vergas seriam em arcos ogivais e não abatidos como os que foram realizados.

62 FEVEREIRO, António Cota, «Os espaços de culto privados na transição do século XIX para o XX», *in* QUEIROZ, Francisco (editor), *Arte, Cultura e Património do Romantismo. Actas do 1.º Colóquio "Saudade Perpétua"*, Porto, CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, 2017, p. 495-496.

um *Quarto* e um *Quarto de vestir*, que deverão ter sido os aposentos do Conde de Taboeira, na fachada sul e uma *Passagem*, entre o *Quarto de vestir* e a *Galeria*, o *Banho* e um *Quarto* na fachada lateral poente.

O sótão no mesmo seguimento tinha: uma *Saleta*, um *Atelier*, realçado por um janelão com porta janela e uma varanda e certamente destinado para uma determinada práctica artística[63], e um *Deposito* na fachada norte; a *Escada de serviço*, o *W. Cl.* e a *Copa* na fachada lateral nascente; o *Torreão*, um primeiro *quarto* e um *quarto*, com área superior ao anterior, na fachada sul e o *Banho* e um *quarto* na fachada lateral poente.

No decorrer do século XX a Casa Condes de Taboeira foi bastante alterada e é hoje a Embaixada do Iraque.

1898 a 1899 – Casa António Maria de Oliveira Belo, Rua do Quelhas n.º 16 a 18A, Lisboa

No dia 27 de Junho de 1884 o engenheiro Manuel Maria de Oliveira Belo (1858-1924) entregou na Câmara Municipal de Lisboa em nome do irmão António Maria de Oliveira Belo (1847-1899) o projecto para modificação da platibanda, ampliação da cobertura e de outras obras de modificações da sua residência particular[64] construída entre 1856 e 1884 na extremidade sul de um lote em vértice, devido ao entroncamento da Rua do Quelhas com a Travessa da Bela Vista, e com a planta em ângulo devida à própria configuração do terreno[65].

O desenho arquitectónico era sóbrio, de gosto classicista e caracteristicamente romântico de meados do século XIX, com a fachada principal revestida a azulejo com um motivo padronizado, e a entrada principal era na extremidade poente, visto a rua ser íngreme, com quatro janelas no rés-do-chão e quatro varandas, sendo uma dupla, para cinco portas janelas no *Andar Nobre*. A distribuição espacial interna neste piso desenvolvia-se da seguinte forma: salas de estar e de receber

[63] Não sabemos se os Condes de Taboeira se dedicavam a uma determinada actividade artística, mas a irmã da condessa, Nathalia de Muñoz y Puig, era pianista e pintora amadora. Cf. FEVEREIRO, António Francisco Arruda de Melo Cota, «Miguel Ventura Terra, um distinto filho de Seixas», *O Caminhense*, Caminha, n.º 1588, 3 de Abril de 2015, p. 26-27 e FEVEREIRO, António Cota, "A inovação arquitectónica nos Ateliers de Lisboa e Oeiras, entre 1867 a 1912," *Herança – Revista De História, Património e Cultura*, n.º 2 (2), (2020), 101. https://doi.org/10.29073/heranca.v2i2.166 (2021.12.18; 16:15h).

[64] Os desenhos técnicos não estão assinados nem datados. AML | BL, *Projecto d'uma mansarda que Antonio Maria d'Oliveira Bello pretende edificar no seu predio sito na Rua do Quelhas n.º 16, Freguezia da Lappa, Bairro Occidental*, 1884, 243/1.ª REP/PG, fl. 1.

[65] Como podemos observar na planta 41 do *Atlas da Carta Topographica de Lisboa*, datada de Agosto de 1856, o terreno estava vago e com algumas árvores.

para a fachada principal; escadaria principal alinhada com a entrada; escadaria de serviço no centro do edifício; sala de jantar e cozinha na fachada tardoz e corredor, entre a escadaria principal e a sala de jantar, com um passadiço, sobre um pátio, para o jardim.

No ano de 1898 António Maria de Oliveira Belo decidiu ampliar o edifício e encomendou ao arquitecto Ventura Terra o projecto de um corpo lateral, perpendicular ao arruamento e adossado ao anterior, com *Sala de bilhar*, *Ante-camara* e *Sala de jantar* para continuar o *Andar Nobre*, com cobertura em terraço, entregue na 1.ª repartição no dia 12 de Agosto de 1898. A construção esteve a cargo da dupla Vieillard & Touzet e quando ficou finalizada foi elaborado outro projecto, também pelo arquitecto, para a ampliação de mais um piso para quartos interiores, substituindo assim o terraço, entregue na mesma entidade no dia 3 de Janeiro de 1899 e erigido pela mesma firma construtora[66].

O projecto de Ventura Terra aproveitou o pátio do passadiço para o jardim para criar um corredor de serviço[67], perpendicular a uma estrutura metálica construída na fachada tardoz e denominada por *Communicação a coberto* que ligava a zona da cozinha a este novo volume, com a *Sala de bilhar* (com passagem interna para os restantes espaços de estar e de receber já existentes), na fachada principal em ângulo com a anterior, a *Ante-camara* e a *Sala de jantar* com *Copa* (comunicava com a *Communicação a coberto*) com lambris e tectos em madeira de desenho sóbrio (recorrentes na obra do arquitecto), unidas por portas de correr numa enfilade no eixo simétrico longitudinal, com portas janelas exteriores e circundadas por um terraço com acesso directo ao jardim por degraus, alinhados com a porta janela da *Ante-camara*. No entanto, durante a sua construção foi realizado um jardim de inverno em estrutura metálica, de dimensão considerável e harmoniosamente integrado com a fachada, para a *Sala de jantar* e alinhado no mesmo eixo que a enfilade das portas de correr. A ampliação reflecte uma necessidade para espaços complementares, com um determinado uso específico, necessários para criar um quotidiano doméstico requintado e de relação com o jardim.

66 Os desenhos técnicos não estão assinados nem datados. Cf. AML | BL, Miguel Ventura Terra, *Projecto António Maria de Oliveira Belo*, 1898, 3834/1.ª REP/PG, fl. 1; AML | BL, Miguel Ventura Terra, *Projecto António Maria de Oliveira Belo*, 1899, 4577/1.ª REP/PG, fl. 1 e SANTOS, António Maria dos Anjos, Para o estudo da arquitectura industrial na região de Lisboa (1846-1918), (Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea apresentada na Universidade Nova de Lisboa), Lisboa, 1996, p. 163.

67 Na planta foi proposta uma escadaria para o terraço no piso superior, mas que não deverá ter sido realizada por não aparecer assinalada na planta de 1899 do piso superior.

O desenho arquitectónico primava pela sobriedade e pelo uso intensivo da pedra a forrar as superfícies parietais, contrastando com a fachada principal coberta por azulejo, e realçado pela verticalidade sugerida pelas pilastras com capitel dórico. Na Rua do Quelhas a porta janela da *Sala de bilhar* tinha largura superior e uma varanda, apoiada em mísulas com características de Ventura Terra e que as repetirá noutros trabalhos, e o seu desenho foi repetido nas restantes portas janelas. A porta janela do corredor seguiu exactamente o mesmo desenho que as da edifício inicial, como se a nova construção fosse um seguimento da anterior, e da mesma altura das suas impostas partiu a das portas janelas dos novos espaços interiores. A mesma preocupação com a preexistência foi igualmente seguida por Ventura Terra ao projectar a ampliação da residência do Conde de Sabrosa e de que nos ocuparemos mais adiante.

Na fase final da sua construção foi apresentado o segundo projecto referido e o terraço superior deu lugar a três quartos, com corredor interno, pé direito inferior aos espaços do *Andar Nobre* e as janelas e a porta janela da fachada lateral, com frontão[68] e varanda alinhada com a porta janela da *Ante-camara*, tinham largura inferior às portas janelas do terraço para o jardim. Desta forma, assumia-se este piso como um acrescento para sobressair o volume inicial através do equilíbrio e da proporção entre os vários elementos: como a marcação por frisos em cantaria com faixas em azulejo, com um motivo composto por círculos interrompidos por estilizações, e de novo este recurso decorativo durável foi usado para cingir as fachadas; cornijas nas pilastras encimadas por pilares com ornatos; frisos em azulejo entre os vãos e ao nível das vergas do último piso, com um motivo padronizado de volutas; a escala do entablamento na cobertura ter menor expressividade que as cornijas do piso inferior e a platibanda estar em proporção com o anterior, com uma canelura como decoração e frequentemente usada noutros projectos.

Neste volume todos os vãos tinham persianas e os mesmos dispositivos foram igualmente contemplados nos vãos da construção inicial[69].

No final da sua construção morreu António Maria de Oliveira Belo no dia 18 de Setembro de 1899 à uma hora e trinta minutos da noite nesta residência.

O edifício foi totalmente demolido em 1963.

[68] A janela na fachada principal, alinhada com o mesmo eixo da porta janela da *Sala de bilhar*, também tinha um frontão.

[69] O fotógrafo Artur João Goulart tirou uma fotografia antes da demolição à construção inicial e podemos observar que os vãos tinham persianas como as do novo volume. O negativo pertence ao Arquivo Municipal de Lisboa | Fotográfico e tem a seguinte cota: AJG002639.

FIGURA 19 · Casa António Maria de Oliveira Belo e o novo volume. Fotografia de Artur João Goulart, sem data. Arquivo Municipal de Lisboa, N34937. https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/X-arqWEB/.

1899 – Cavalariças, cocheiras e anexos Henrique Bensaúde, Estrada do Paço do Lumiar n.º 22 a 24 e Azinhaga das Lameiras, Lisboa

Na Estrada do Paço do Lumiar o capitalista Henrique Bensaúde (1853-1924), primo de Alfredo Bensaúde, tinha uma propriedade composta por residência e jardins e em Outubro de 1899 apresentou na 1.ª repartição da Câmara Municipal de Lisboa o projecto de umas cavalariças e cocheiras com anexos[70], para serem construídas na extremidade poente, e o autor foi Ventura Terra "… que, apesar de encher a capital

[70] Os desenhos técnicos não estão assinados nem datados. Cf. AML | BL, Miguel Ventura Terra, *Projecto para construcção de uma cocheira e cavallariça na Estrada do Paço do Lumiar, pertencente a Henrique Bensaude*, 1899, 4577/1.ª REP/PG, fl. 1 e Cavallariças, cocheiras e annexos, «Cavallariças, cocheiras e annexos, do Ex.mo sr. Henrique Bensaude. No Paço do Lumiar. Architecto, sr. Ventura Terra», *A Construcção Moderna*, Lisboa, Ano V, n.º 133, 1 de Junho de 1904, p. 97-99.

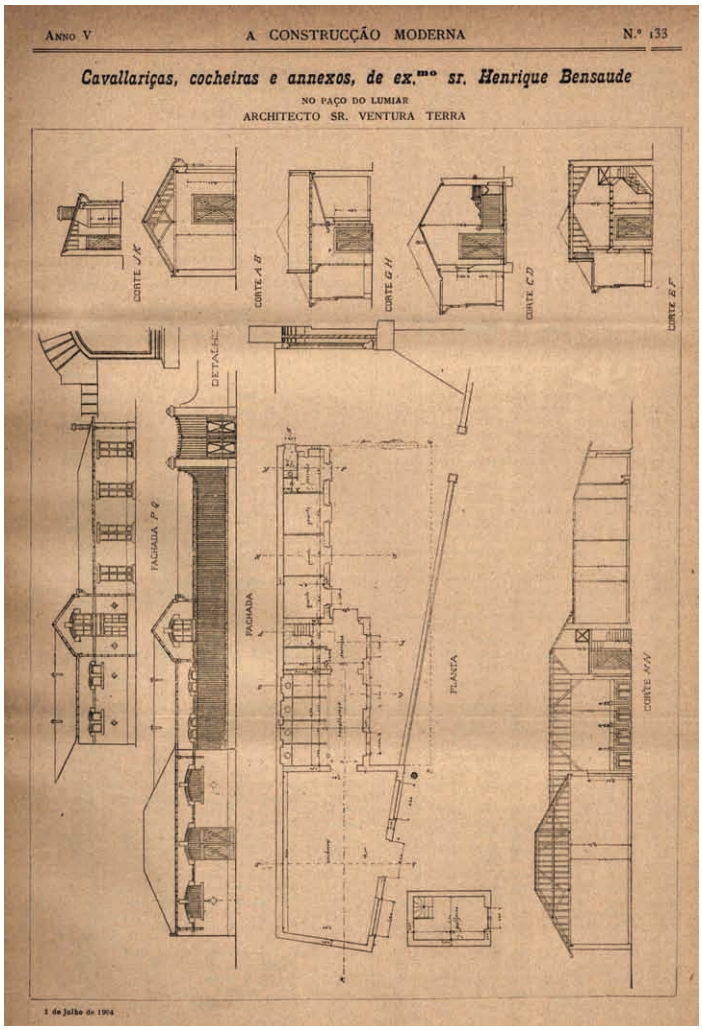


FIGURA 20 · Desenhos técnicos publicados na revista *A Construcção Moderna* das cavalariças, cocheiras e anexos Henrique Bensaúde. Cavallariças, cocheiras e annexos, 1904, p. 97.

de projectos de bellas propriedades, não descura tambem de vez emquando, para ser agradavel, empregar o seu engenho em modestas, embora curiosas construcções, porque em tudo, se conhece o gosto do verdadeiro artista."[71]

O edifício proposto difere do construído nos seguintes pontos: a cocheira ocuparia a extremidade da propriedade e teria um portão exterior; a cavalariça seria adossada a este corpo mas, no interior do terreno e a cavalariça teria um volume adossado, de menor dimensão que o anterior, com quartos e uma cozinha num volume.

71 Cavallariças, cocheiras e annexos, *op. cit.*, p. 99.

FIGURA 21 · Cavalariças, cocheiras e anexos. Fotografia do autor.

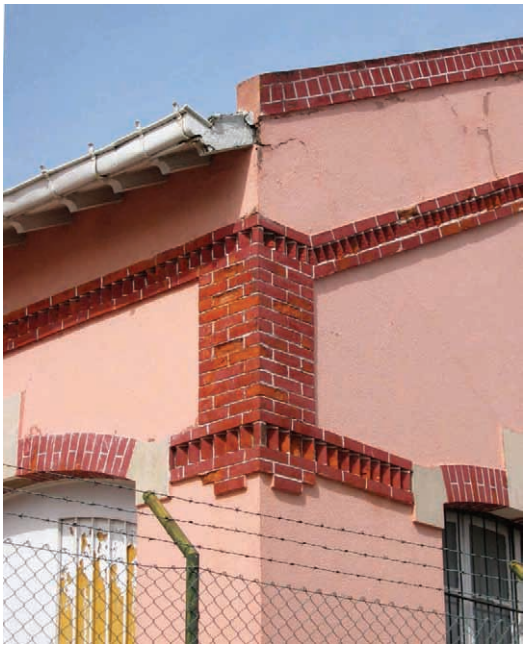


FIGURA 22 · Detalhe no cunhal da fachada principal. Fotografia do autor.

A versão construída é formada por um corpo central com dois pisos, fachada principal com eitão e janela com roldana[72] e frisos em tijolo como nos projectos anteriores. Este volume é ladeado por outros dois laterais e simétricos, de dimensão inferior, e o desenho arquitectónico manteve as mesmas características que o proposto, nomeadamente, os arcos de geração em tijolo e as pedras de fecho e os saiméis em cantaria, solução igualmente empregue nas habitações particulares acima mencionadas.

O que este projecto comprova é que Ventura Terra tanto se empenhava em edifícios de vulto, como residências particulares e os ditos prédios de rendimento, como nos de equipamentos e de apoio aos anteriores.

As cavalariças, cocheiras e anexos Henrique Bensaúde ainda existem, assim como a sua residência e jardins.

1899 – Palácio Sabrosa, Praça Marquês de Pombal n.º 12 a 14 e Avenida Fontes Pereira de Melo n.º 2, Lisboa

O Palácio Sabrosa teve origem numa construção demolida por causa da abertura da Praça Marquês de Pombal e da Avenida Fontes Pereira de Melo que deu origem a outra construída depois de 1882 e mandada aumentar em 1893 pelo inglês Frederick Augustus Davidson (1821-1897)[73], ocupando assim o gaveto da praça e da avenida referidas. O pedido para a sua edificação e os desenhos técnicos deram entrada na 1.ª repartição da Câmara Municipal de Lisboa no dia 12 de Abril de 1893, conjuntamente com o projecto da cocheira e cavalariça para serem erigidas no gaveto da mesma praça com a Avenida Duque de Loulé. Todavia, o projecto da

[72] Nas cocheiras e cavalariças era costume o palheiro estar no pavimento superior. Os braços com roldanas serviam para elevarem os fardos para serem armazenados e posteriormente eram desfeitos e postos por orifícios específicos para abastecer as manjedouras dos animais.

[73] Frederick Augustus Davidson detinha na mesma área uma propriedade denominada por Quinta e Casa de Lázaro Verde na Rua Vale do Pereiro n.º 136. Efectivamente, no *Atlas da Carta Topographica de Lisboa* (1856-1858), referido anteriormente, na planta número 19, datada de Setembro de 1857, a Rua Vale do Pereiro terminava onde hoje é a Praça Marquês de Pombal e prolongava-se na Travessa de Lázaro Verde onde hoje é a Avenida Fontes Pereira de Melo. No início da travessa mencionada havia um edifício, delimitado pelo arruamento e com jardim à francesa na fachada tardoz, que coincide actualmente com o gaveto da Praça Marquês de Pombal e com a Avenida Fontes Pereira de Melo. Contígua a esta propriedade Frederick Augustus Davidson mandou construir uma habitação e a 31 de Março de 1865 apresentou nos serviços camarários da cidade de Lisboa o projecto para um gradeamento em ferro e portão para a mesma. O projecto foi aprovado pelos respectivos serviços no dia 19 de Abril do mesmo ano. Cf. Arquivo Municipal de Lisboa | Arquivo Histórico (AML | AH), *Quinta do Lazaro Verde n.º 136 Rua do Valle do Pereiro*, 1865, 94, Alçado n.º 1177, fl. 1 a 3.

cocheira e cavalariça foi modificado e entregue no dia 6 de Fevereiro de 1896 na mesma repartição e o início da construção teve início a 6 de Março do mesmo ano e o construtor civil responsável foi João Soares Branco, mas não sabemos quem foi o autor destes projectos. No dia 10 de Julho do mesmo ano foi apresentado o projecto para a vedação do terreno[74].

A construção inicial era composta por um corpo horizontal de um piso, com porta no eixo de simetria e ladeado por duas janelas, com dois torreões nas extremidades, com pilastras de pedra desencontradas nas extremidades e vãos com quadrados desalinhados entre as ombreiras e as vergas, mas ficou numa cota inferior em relação à Avenida Fontes Pereira de Melo e a ampliação veio a ocupar o gaveto, só uma parte da fachada virada para a Avenida Fontes Pereira de Melo, e a conferir verticalidade ao conjunto, acentuada pelo torreão. A platibanda tinha balaustradas alinhadas com os vãos dos pisos inferiores.

A ampliação seguiu o mesmo desenho arquitectónico da construção anterior e tinha a porta principal virada para a praça, com acesso a um vestíbulo e a escadaria principal interior. A distribuição interna de cada piso era a seguinte: a cave tinha a zona da cozinha e arrecadações; o rés-do-chão tinha dois quartos; o *andar nobre* tinha dois quartos virados para a avenida e uma sala para o jardim; o *2.º andar* tinha dois quartos para cada lado e a escadaria principal terminava neste piso e o sótão tinha um quarto na cobertura e outro no torreão, ambos eram servidos por uma escadaria metálica exterior para um pequeno jardim de inverno no *2.º andar*.

A cocheira e cavalariça tinha nos cunhais das fachadas pilastras de pedra desencontradas, como as anteriores, e os vãos tinham um desenho diferente: nas janelas as vergas tinham arco de geração e no portão a verga era um arco abatido. No alçado principal o portão era encimado por um frontão e na cobertura havia um lanternim. O primeiro espaço interior, para quem entrava pelo portão na Praça Marquês de Pombal, tinha a cocheira e ao fundo era a cavalariça, com o palheiro do lado direito. A cave aparentemente não tinha serventia.

74 Cf. AML | BL, *Projecto de reedificação do predio situado na Rua do Valle do Pereiro n.º 140 a 142, que foi demolido para a construcção da Praça do Marquez de Pombal e rua Fontes Pereira de Mello, pertencente a Frederico Augusto Davidson, Freguesia do Coração de Jesus, 2.º Bairro*, 1893, 1.ª REP/PG, fl. 1; AML | BL, *Projecto da construcção de umas cocheiras que Frederico Augusto Davidson deseja faser annexas ao seu predio sito na Praça do Marquez de Pombal*, 1893, 1.ª REP/PG, fl. 1 e AML | BL, *Projecto de cocheira e cavallariça, que Frederico Davidson pretende construir annexas à sua casa sita na Praça Marquez de Pombal*, 1896, 1.ª REP/PG, fl. 1.

O registo mais recuado que conseguimos identificar destes edifícios é o da cromolitografia designada *Lisboa – Festejos do Centenario da India – 1898 A Feira Franca na Avenida da Liberdade*, da autoria dos pintores João Ribeiro Cristino da Silva (1858--1948) e Alfredo Roque Gameiro (1864-1935), realizada por altura dos festejos do IV Centenário do Descobrimento da Índia e onde podemos observar que eram pintados de cor-de-rosa.

No dia 15 de Outubro de 1897 morreu Frederick Augustus Davidson e a propriedade passou para a sua filha Florence Fraser Davidson (1864-1927), casada com o capitão e deputado José Gonçalves Guimarães Serôdio (1855-1937) e empreenderam em 1899 uma grande campanha de obras com os seguintes projectos entregues na Câmara Municipal de Lisboa: o da ampliação da cocheira e cavalariça no dia 9 de Agosto, o construtor civil responsável foi Augusto Carlos da Cunha (1861-?)[75] (ver Anexo V 1.º n.º 4), e o da ampliação da residência no dia 11 de Setembro, o construtor civil responsável foi Guilherme Francisco Baracho (1855-?)[76] (ver Anexo VI N.º 3) e todos pela Vieillard & Touzet, segundo projecto de Ventura Terra[77].

A cocheira e cavalariça foi aumentada com mais um piso e curiosamente parece terem aproveitado o frontão, alongando por isso as pilastras, e o lanternim. Os cunhais das fachadas eram na diagonal, rebocados e pintados, e o desenho das janelas tinha parecenças com os do *1.º andar* da Casa Condes de Taboeira, excepto umas faixas azulejares abaixo dos parapeitos e nas vergas uns recortes nas extremidade interiores e ao nível destas foi marcado um friso liso que servia de base a uma faixa azulejar, unificando assim as fachadas e acompanhando o frontão, com um singular motivo padronizado composto por ferraduras e molduras circulares com bustos de cavalos, intercaladas por estilizações vegetalistas. A azulejaria estava em consonância com a função do edifício e foi propositadamente realizada: visto o motivo não coincidir com a métrica de cada fiada de azulejo na vertical e a mesma constatação é visível na azulejaria realizada para o palácio.

[75] Augusto Carlos da Cunha era conductor de obras públicas e era o construtor n.º 101 inscrito na Câmara Municipal de Lisboa.

[76] Guilherme Francisco Baracho foi conductor de obras públicas e foi o construtor n.º 34 inscrito na mesma câmara.

[77] Os desenhos técnicos não estão assinados nem datados. Cf. AML | BL, Miguel Ventura Terra, *Projecto de ampliação das cocheiras e cavalariças de José Gonçalves Guimarães Serôdio*, 1899, 1.ª REP/PG, fl. 1; AML | BL, Miguel Ventura Terra, *Projecto de ampliação da residência particular de José Gonçalves Guimarães Serôdio*, 1899, 1.ª REP/PG, fl. 1; SANTOS, António Maria dos Anjos, Para o estudo da arquitectura industrial na região de Lisboa (1846-1918), (Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea apresentada na Universidade Nova de Lisboa), Lisboa, 1996, p. 162 e FEVEREIRO, António Francisco Arruda de Melo Cota, Álvaro Augusto Machado, José António Jorge Pinto e o movimento arte nova em Portugal, (Dissertação de Mestrado em Arquitectura apresentada na Universidade Lusíada de Lisboa), Lisboa, 2011, p. 515-520.

O interior da cocheira e cavalariça foi praticamente mantido, excepto o palheiro que deu lugar à *entrada*, com porta exterior para a Avenida Duque de Loulé e por isso alterou-se uma das janelas, com a escada para o *1.º andar* que se desenvolvia da seguinte forma: o *corredor*, perpendicular à escada; a *cosinha*, exígua e no gaveto, o *quarto*, o *quarto*, com área inferior ao primeiro, e o *quarto grande* na fachada principal e o *palheiro*, também com uma conduta para as cavalariças, o *anexo ao palheiro*, que era um vestíbulo entre o *quarto* e o *quarto*, com área inferior e tinha uma porta para o *quarto grande*, na fachada tardoz.

A ampliação da residência deu origem ao edifício que ficou conhecido como Palácio Sabrosa e determinou o seguinte: a demolição do edifício construído entre 1882 a 1893; o aproveitamento das fachadas viradas para a Praça Marquês de Pombal e para o jardim; o aproveitamento parcial da fachada virada para a Avenida Fontes Pereira de Melo e a manutenção do interior existente com a inclusão de portas para os novos espaços.

A fachada principal passou a ser a da Avenida Fontes Pereira de Melo e para manter o mesmo traçado arquitectónico seguiram nos cunhais e nas pilastras que ladeavam a entrada principal as pedras desencontradas e a continuação do friso da platibanda; no entanto, os vãos tinham um desenho totalmente diferente dos anteriores e a platibanda com caneluras e pilares com pontas de diamante. A métrica e o dimensionamento dos vãos, de acordo com a função espacial interna, determinou a assimetria do alçado. A entrada era ladeada por colunas dóricas, com três degraus ascendentes, para o patamar da porta principal que estava recuado, criando assim uma antecâmara antes de se entrar no seu interior, e por cima tinha mísulas – que serviram de inspiração às mísulas dos vãos no projecto de 1901 que iremos abordar – de uma varanda com balaustrada e porta janela com arco de volta perfeita, que ultrapassava o friso da fachada, envolta por azulejaria. Nos frisos entre o *andar nobre* e o *1.º andar* foi criada uma faixa azulejar, interrompida pelas mísulas das varandas, e que continuaria ao mesmo nível na estrutura do pavimento do *jardim d'inverno*. O torreão inicialmente era para ser mantido e foi proposto o *jardim d'inverno* referido entre a fachada inicial da Avenida Fontes Pereira de Melo, que constava de um só vão por piso, com a nova fachada e de alçado geométrico com azulejaria nos elementos metálicos estruturais; para iludir o facto da diferença de pavimentos, de dois degraus para a nova construção, do *1.º andar* e fazer assim a transição entre a preexistência e a nova fachada.

A fachada na Praça Marquês de Pombal e a virada para o jardim mantiveram o mesmo traçado e Ventura Terra inspirou-se nesta última e na construção demolida para criar a fachada da ampliação, que foi traçada da seguinte forma: opção pela

mesma métrica por pilastras entre vãos e o mesmo número destes do edifício construído entre 1882 a 1893; cópia do mesmo desenho das vergas do andar nobre, mas o limite exterior das ombreiras era em ângulo, e adopção do mesmo desenho das janelas do *1.º andar* nos vãos do respectivo piso. No *andar nobre* só havia uma porta janela e foi projectado um terraço em estrutura metálica, quebrando assim a simetria do novo alçado, que veio a ser realizado, mas o terraço deu lugar a um jardim de inverno de alçado geométrico, aparentemente com azulejaria, e a cobertura passou a ser o terraço do *quarto* do *1.º andar* e esta mesma abordagem foi posteriormente desenvolvida pelo arquitecto em edifícios de habitação. O entablamento tinha a platibanda com caneluras e pilares, sem pontas de diamante, como o anterior.

No decurso da construção anulou-se *o jardim d'inverno* e demoliu-se a fachada da construção inicial a favor do novo desenho arquitectónico, eliminando assim a transição entre pisos inicialmente proposta, cujo projecto deu entrada a 28 de Março de 1900 na 1.ª repartição camarária[78]. O desenho das janelas do andar nobre foi complementado por frisos nas ombreiras a dois terços de altura e com círculos sobrepostos na parte superior, pontas de diamante nas extremidades com as vergas e os mesmos círculos nestas.

No dia 15 de Novembro de 1900 por decreto o Rei D. Carlos nobilitou José Gonçalves Guimarães Serôdio com o título de Conde de Sabrosa e para comemorar encomendou o projecto de modificação da cimalha, desde a fachada principal até à fachada da construção inicial no jardim, que deu entrada no dia 7 de Fevereiro de 1901 na mesma entidade, para incluir na fachada principal o seu brasão de armas com coroa de conde[79].

No projecto manteve-se o mesmo friso entre as construções e logo acima foram colocadas mísulas alinhadas com os cunhais e com as pilastras, tendo entre si faixas em azulejo, encimadas for um entablamento com escala superior ao anterior para rematar e dar expressividade ao edifício, além de, unificar as fachadas para os arruamentos e para o jardim. A platibanda tinha caneluras, pilares com pontas de diamante encimados por pinhas, que marcavam o espaçamento entre os vãos, e pilares encimados por urnas, nos cunhais e nas pilastras. As ombreiras da porta janela da varanda da construção inicial foram ladeadas com pilastras, que vinham na

78 Os desenhos técnicos não estão assinados nem datados. AML | BL, Miguel Ventura Terra, *Projecto de modificação da fachada principal da Casa em construcção do Ex.mo Sr. Jose Gonçalves Guimarães Serodio na Rua Fontes Pereira de Mello*, 1900, 1.ª REP/PG, fl. 1.

79 Os desenhos técnicos não estão assinados nem datados. Cf. AML | BL, Miguel Ventura Terra, *Projecto de modificação a fazer na Casa do Ex.mo Sñr Conde de Sabrosa sita na Rua Fontes Pereira de Mello*, 1901, 1.ª REP/PG, fl. 1.

mesma continuação das da porta no piso inferior, e terminavam numa sobre-verga, na continuação do mesmo friso, com frontão abaixo do novo entablamento, e com mísulas da sobre-verga nas pilastras, evidenciando verticalmente desta forma o eixo de simetria da fachada através dos elementos construtivos pétreos e a entrada para o interior da habitação. As mesmas mísulas e sobre-vergas foram repetidas em todas as portas janelas do *1.º andar* como forma de "enobrecer" os alçados. Finalmente, o arco de volta perfeita da porta janela, com varanda e alinhada com a porta principal, na fachada da avenida foi realçado com o brasão de armas num frontão, vincando assim eficazmente quem era o proprietário do edifício.

O projecto foi levado a efeito e neste processo o torreão desapareceu.

O azulejo tinha um papel preponderante como decoração e realce do edifício e do brasão de armas e foram realizados os seguintes trabalhos: a faixa entre as mísulas das varandas do *1.º andar* tinha um motivo padronizado vegetalista em consonância com os da cocheira e cavalariça; a faixa azulejar da cimalha e da porta janela com o arco de volta perfeita tinha flores-de-lis (símbolo associado à Casa Real de França) alternadas por estilizações vegetalistas e o brasão de armas em pedra foi ladeado por dois grifos de ouro como suportes, tendo como enquadramento envolvente duas flores-de-lis e ramos com as respectivas folhas. Constatamos, uma vez mais que estes azulejos foram feitos propositadamente e infelizmente não conseguimos identificar o seu autor nem a fábrica que os produziu.

O Palácio Sabrosa tornou-se assim numa das mais expressivas e paradigmáticas habitações naquela zona da cidade, com cinco pisos e três caixas de escadas estrategicamente colocadas, reflectindo a separação funcional entre as diferentes zonas e a social no quotidiano doméstico que iremos desenvolver em seguida.

As designações dos espaços em planta foi cotejada com a informação do artigo de Santos Tavares publicado em 1904 na *Illustração Portugueza*[80] como forma de sabermos como o interior do edifício foi idealizado e efectivamente vivido pelo Conde de Sabrosa e pela sua família.

[80] TAVARES, Santos, «Habitações Artisticas, Digressões e visitas, Casa do sr. Conde de Sabrosa», *Illustração Portugueza*, 1.ª Série, Lisboa, n.º 12, 25 de Janeiro de 1904, p. 182-183.

FIGURA 23 · Palácio Sabrosa e as fachadas viradas para a Praça Marquês de Pombal e para a Avenida Fontes Pereira de Melo. Fotografia de Eduardo Alexandre Cunha, sem data. Arquivo Municipal de Lisboa, ACU001358. https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/X-arqWEB/.

FIGURA 24 · Palácio Sabrosa e a fachada virada para o jardim. Fotografia de Kurt Pinto (1887-1959), sem data. Arquivo Municipal de Lisboa, A22233. https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/X-arqWEB/.

FIGURA 25 · Cocheira e cavalariça do Palácio Sabrosa. Fotografia de Alberto Carlos Lima, 1910. Arquivo Municipal de Lisboa, LIM000536. https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/X-arqWEB/.

A ampliação seguiu a fachada virada para o jardim, virada a sudeste, e o limite da propriedade com a Avenida Fontes Pereira de Melo, virada a noroeste, o que fez com que as novas fachadas ficassem em ângulo e a lateral com comprimento superior à oposta da Praça Marquês de Pombal, e a sua dimensão deliberou o seguinte:

- a partir da caixa de escadas da construção inicial foi criado um espaço central em cada piso e distribuidor para dois corredores, que serviam os espaços nas novas fachadas, com um *pateo* para arejamento e luz;
- da porta principal foi traçado um eixo perpendicular ao espaço central e alinhado paralelamente com a construção inicial, que nos direccionava para os vários espaços de estar e de receber.

A *cave* manteve a cozinha na construção inicial e na nova criaram-se os seguintes espaços: a *despensa* e *depósitos* para sudeste; a *passagem* (espaço central), seguida pela *casa dos creados* com a escadaria para o *andar terreo* e um *W. cl. creados*. Os restantes espaços não tinham acesso e os quatro virados a noroeste foi cada um designado como *aterro* e o virado a nordeste como *caixa d'ar*. A sua construção

era sólida, de forma a conter as terras da Avenida Fontes Pereira de Melo, e demonstrativa da elevada qualidade técnica e de engenharia que pautou as obras da dupla Vieillard & Touzet[81].

O *andar terreo* tinha no mesmo seguimento as seguintes compartimentações: a *casa de passagem*, a *casa de jantar* ou *Sala de jantar* e a *sala* ou *Sala de fumo* unidas por uma enfilade e com portas janelas para o jardim; o *vestibulo* (espaço central) e seguido pela *escada d'honra* com a *passagem*, debaixo dos lanços, e a *chegada da cosinha*, com a escadaria mencionada, que era a copa e comunicava com a *casa de jantar* ou *Sala de jantar*; a *cave*, o *deposito* (tinha área inferior em relação aos restantes), o *deposito* (tinha a maior área dos três) e o *deposito*, estes três unidos por uma enfilade, a noroeste e um corredor em forma de L, que circundava os último para a *sala* ou *Sala de fumo*, para o *banho*, a *escada de serviço* de compensação, com um *W. cl.* debaixo dos lanços, o *quarto* e o *quarto* (ambos com a mesma área), com janelas para o *pateo* e provavelmente destinados para criados. Na construção inicial o *escriptorio* do Conde de Sabrosa estava virado para o jardim e ao lado da *casa de passagem*.

A *casa de jantar* ou *Sala de jantar* tinha boiseries e o vigamento do piso superior foi revestido com madeira, criando assim uma estereotomia para o valorizar e não o esconder com estuque como era recorrente, denominado por Ventura Terra como *vigamento apparente* nos desenhos técnicos[82].

O *andar nobre* comportava a seguinte distribuição no mesmo seguimento: o *salão*, que no projecto inicial foi proposto um terraço e foi substituído por um jardim de inverno como referimos, o *toilette*, o *quarto principal* e o *toilette*, unidos por uma enfilade e provavelmente seriam os aposentos do Conde ou da Condessa de Sabrosa, ou de ambos, com serventia para um corredor em forma de U de que nos ocuparemos mais adiante, e virados para o jardim; a *ante-camara* (espaço central) e seguida pela *escada d'honra* com a *galeria*; o *vestibulo*, em planta tinha formato elíptico e estava num eixo distorcido com a *ante-camara* por causa da fachada principal, a *casa d'entrada* (com porta para o *vestibulo*), o *salão* ou *Sala Luiz XV* e o *escriptorio* (como foi designado em planta e que na realidade veio a ser uma sala de estar com um fogão e respectivo alçado em espelho, como podemos constatar na fotografia publicada em 1904), unidos por uma enfilade com portas de correr; um corredor em U para o *lavabo* e *W. cl.*, propositadamente próximo às salas atrás mencionadas, a *escada de serviço*, o *W.cl.* e o *banho* próximos aos aposentos do *quarto*

[81] As fotografias da demolição existentes no Arquivo Municipal de Lisboa | Fotográfico assim o comprovam.

[82] Como nos desenhos técnicos da Casa José Joaquim Migueis e que iremos abordar.

FIGURA 26 · A *casa de jantar* ou *Sala de jantar*. Tavares, 1904, 182.
Proveniência de imagem com créditos à Hemeroteca Municipal de Lisboa.

principal. O pé direito era superior ao da construção inicial para conferir escala e enquadramento aos principais espaços de estar, à *escada d'honra*, à *galeria*, à *ante-camara* e ao *vestibulo*. As alterações na construção inicial fizeram com que o espaço que iria ser o *jardim d'inverno* tivesse a sua área aumentada e foi transformado na *Saleta Luiz XVI*, com porta interior para o *Gabinete* da Condessa de Sabrosa no gaveto, e no lado oposto era a *Sala de visitas* que ocupava parte da fachada para a Praça Marquês de Pombal e a do jardim.

A interligação entre os espaços deliberadamente originou um percurso gradual entre o público e o privado, e destes com as áreas de serviço, através de um cuidado desenho arquitectónico propositadamente realizado para nos direccionar para determinado ponto, como por exemplo o *vestibulo* e que da porta principal tinha uma escadaria ascendente, ladeada por corrimãos curvos, que enfatizava o pé direito, com um friso na sanca e um motivo padronizado formado por espirais, e aliado ao formato elíptico em planta envolvia-nos antes de nos direcionar para as duas portas interiores que tinha. A porta do lado esquerdo dava para a *casa d'entrada*, que mediava o acesso aos espaços de recepção na fachada principal e à *galeria*, e a da frente comunicava com a *ante-camara*, ou seja, o centro da habitação e o eixo distribuidor para as seguintes zonas:

- através de uma porta para a construção inicial com a caixa de escadas ao centro, a *Sala de visitas* do lado esquerdo e a *Saleta Luiz XVI* e o *Gabinete* da Condessa de Sabrosa no lado direito, que eram espaços de estar e de receber as visitas mais íntimas da família;
- através de uma porta em frente para o *salão* com o jardim de inverno que mediava o acesso para o aposento principal e o corredor de serviço;
- através de um arco abatido com pilastras, que ocupava toda a parede, para a *galeria* com a *escada d'honra*, que nos dirigia para o aposento principal, para a *casa de jantar* no piso inferior e para os espaços de recepção e de festas virados para a fachada principal.

A *escada d'honra* em planta tinha formato rectangular, com o patamar de acesso à *galeria* e ao corredor de serviço no sentido perpendicular e a escadaria em si era de três lanços perpendiculares, com pilares e balaustradas, tinha início do lado direito para quem passava o arco abatido da *ante-camara*, e era realçada pelo janelão com um vitral do artista francês Marcel Delon, na fachada que dava para o *pateo*, e a luz que entrava, *rico de colorido,* fazia *com que a claridade do dia inverniço,* fosse *menos aggressiva*[83]. Deliberadamente, o início ascendente do lado direito permitiu usufruir o percurso até ao piso inferior e enquadrar visualmente a arcaria da galeria, constituída, devido à largura do patamar, ao centro por um arco abatido ladeado por arcos de volta perfeita e assentes em colunas dóricas; criando, assim, um efeito cenográfico de grande qualidade arquitectónica no quotidiano doméstico.

Na única fotografia conhecida do *salão* ou *Sala Luiz XV* podemos observar que o tecto tinha um desenho formado por quadrados, rectângulos e círculos também para evidenciar a estrutura construtiva do pavimento superior, solução que Ventura Terra repetiu anos depois noutros projectos e no Palacete Silva Graça que iremos focar aqui.

A designação de *Sala Luiz XV* prende-se com o facto de a maioria do mobiliário ser ao gosto desse período histórico setecentista. Efectivamente, o Conde de Sabrosa reuniu uma considerável coleção de arte constituída por mobiliário, pintura e cerâmica parcialmente adquirida nos mais reputados leilões, como os do Conde de Daupiás (1818-1900) em 1892 e em 1894 e no do Marquês da Foz (1849-1917)

[83] TAVARES, *op. cit.*, p. 183.

FIGURA 27 · A *galeria* e a *escada d'honra*. Tavares, 1904, 183. Proveniência de imagem com créditos à Hemeroteca Municipal de Lisboa.

FIGURA 28 · A *Sala Luiz XV*. Tavares, 1904, 183. Proveniência de imagem com créditos à Hemeroteca Municipal de Lisboa.

em 1901[84], e estrategicamente colocada em determinados espaços interiores para poder ser admirada pela família e pelos seus convidados.

Finalmente, continuando com o mesmo alinhamento o *1.º andar* comportava os seguintes espaços: o *quarto*, com terraço sobre o jardim de inverno, o *quarto*, o *toilette* e o *quarto*, unidos por uma enfilade e virados para o jardim; o *vestibulo* (espaço central) e um corredor em forma de O para três espaços designados cada um como *quarto de creada* com janelas para o *pateo*; o *salão*, de formato elíptico como o *vestibulo* no andar inferior e com a porta janela para a varanda encimada pelo brasão de armas, o *quarto*, o *toilette*, o *quarto*, com área superior ao interior, e o *toilette*, igualmente unidos por uma enfilade; o *quarto de creada*, o *W.cl. creados*, a *escada de serviço*, o *W.cl.* e o *banho* com janelas para o *pateo*.

Os projectos para o Conde de Sabrosa ocupam um lugar singular na obra do arquitecto Ventura Terra pela forma exímia como aliou um novo desenho arquitectónico e espaços interiores às preexistências.

O jardim foi delineado ao gosto inglês e complementado com o projecto denominado por *Construcções Rusticas* da autoria do arquitecto Manuel Joaquim Norte Júnior e construídas de 1903 a 1904 ao gosto da *casa à portugueza* e composto

84 Na *Saleta Luiz XVI* o mobiliário de assento foi adquirido no leilão Foz. Cf. FEVEREIRO, António Cota, «Do Palácio Foz para os Paços Reais, as aquisições da Família Real Portuguesa no leilão de 1901», *In* NETO, Maria João e MALTA, Marize (editores), *Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX. Coleções Reais e Coleções Oficiais*, Lisboa, Caleidoscópio, 2020, p. 158.

por: n.º 1 *cavallariça e quarto de creado*[85], n.º 2 estufa, n.º 3 *gallinheiro*, n.º 4 *aves e passaros* ou *pombal*, n.º 5 alpendre e n.º 6 garagem[86]. As construções n.º 1, 3, 4, 5 e 6 foram realizadas, embora a garagem tenha ficado com um desenho arquitectónico diferente na fachada principal virada para a Avenida Duque de Loulé e a estufa proposta, aparentemente, não foi realizada[87].

A propriedade com os seus edifícios depois da morte do Conde de Sabrosa foi adquirida pelo empresário hoteleiro Alexandre de Almeida (1885-1972) e foi demolida na década de 50 do século passado.

1899 a 1900 – Edifício Manuel Gomes Barroso, Avenida da Liberdade n.º 194 a 196 e Rua Rodrigues de Sampaio n.º 11 a 13, Lisboa

No ano de 1899 Manuel Gomes Barroso encomendou ao arquitecto Ventura Terra o projecto de um edifício para habitação para ser construído na Avenida da Liberdade[88] e foi entregue na 1.ª repartição da Câmara Municipal de Lisboa no dia 11 de Fevereiro do referido ano, do qual constam em arquivo só duas plantas. O projecto foi substituído por outro de Ventura Terra e entregue na

[85] Esta construção parece ter sido realizada para póneis e para o criado, visto os filhos do Conde de Sabrosa serem crianças na altura em que este projecto foi encomendado.

[86] As designações em itálico são da revista *A Construcção Moderna* e a numeração de cada uma das construções é dos desenhos técnicos em arquivo. Cf. AML | BL, Manuel Joaquim Norte Júnior, *Projecto para seis pequenas construcções diversas que o Conde de Sabrosa deseja edificar no jardim da sua propriedade situada na Praça Marquez de Pombal n.º 3*, 1903, 1.ª REP/PG, fl. 1; Construcções Rusticas, «Construcções Rusticas. No Parque do Ex.mo sr. Conde de Sabrosa. Praça Marquez de Pombal. Projecto do architecto, sr. Manuel Joaquim Norte Junior. Constructor, sr. Frederico Augusto Ribeiro», *A Construcção Moderna*, Lisboa, Ano IV, n.º 99, 20 de Junho de 1903, p. 113-115 e FEVEREIRO, António Francisco Arruda de Melo Cota, «Genealogia, dados biográficos e obra de arquitectos, artistas e construtores civis portugueses do século XIX e XX», *Raízes e Memórias*, n.º 29, Lisboa, Associação Portuguesa de Genealogia, 2012, p. 285-287.

[87] Nas plantas e nas fotografias consultadas para esta investigação confirmamos a presença de, pelo menos, três estufas encostadas no muro que dava para a Rua Camilo Castelo Branco, mas nenhuma coincidia com a proposta do arquitecto Norte Júnior.

[88] No lote a sul foi construída por A Constructora em 1903 a Casa Guilherme Pereira de Carvalho (1854-1927) segundo projecto de Ventura Terra. Os pedidos que constam no volume de obra consultado são: construção no dia 15 de Janeiro de 1903 e o construtor civil responsável foi Hermenegildo Augusto de Faria Blanc (construtor n.º 29 inscrito na Câmara Municipal de Lisboa) (termo de responsabilidade a 9 de Fevereiro de 1903 do construtor referido); prorrogação por mais 3 meses a 7 de Março de 1904; prorrogação por mais 6 meses no dia 2 de Julho de 1904. No volume de obra consultado verificamos a inexistência dos alçados, dos cortes e de outros desenhos elucidativos sobre este projecto. A moradia foi demolida em 1969. Cf. AML | BL, Miguel Ventura Terra, *Projecto Guilherme Pereira de Carvalho*, 1903, 2721/1.ª REP/PG, fl. 1 e Casa do ex.mo sr. Guilherme Pereira de Carvalho, «Casa do ex.mo sr. Guilherme Pereira de Carvalho. Na Avenida da Liberdade. Architecto, sr. Ventura Terra», A Construcção Moderna, Lisboa, Ano III, n.º 78, 20 de Novembro de 1902, p. 153-155.

mesma repartição no dia 1 de Junho de 1900, composto por plantas, cortes e alçados, excepto o da fachada principal que entretanto desapareceu[89] e por isso não podemos determinar se a azulejaria foi inicialmente prevista pelo arquitecto, e foi edificado pela Vieillard & Touzet[90].

A principal diferença entre os dois projectos é a estrutura interna: no primeiro seria totalmente em madeira; no segundo passou a ter uma parede-mestra em alvenaria paralela à fachada principal, entre esta e a caixa de escadas, e outra parede-mestra paralela à primeira, entre a fachada tardoz e a *galeria* de cada apartamento, unidas perpendicularmente por outras duas, de largura inferior, entre a caixa de escadas e a *galeria* referida, solidificando a estrutura construtiva do edifício. Devido a este "reforço" estrutural o arquitecto empreendeu as seguintes alterações: a escadaria no segundo projecto passou a ter três lanços, em vez de dois; o *salão* perdeu área para o *escriptorio* e para um dos quartos; a *galeria* longitudinal passou a estar do lado oposto ao inicialmente previsto, o que levou a que os quartos na fachada norte tivessem mais área, e o desenho em planta das varandas exteriores na fachada principal diferem.

O edifício foi construído na extremidade poente do lote, com as fachadas laterais recuadas para que todas as divisões tivessem arejamento e luz natural, e como há uma grande diferença de cotas entre os arruamentos construiu-se uma parede para suster as terras do lado da Avenida da Liberdade. O piso térreo tinha uma estrutura construtiva formada por paredes grossas, assentes em sapatas e unidas por arcos de volta perfeita, e duas entradas independentes na fachada tardoz para o logradouro que era dividido por dois muros, mas nas plantas não foi designada a função que teria e, aparentemente e de acordo com os desenhos técnicos existentes, não tinha comunicação interna com os restantes pisos.

89 Não podemos deixar de deixar aqui um aviso a uma situação que constatamos no Arquivo Municipal de Lisboa | Bairro da Liberdade: na consulta de vários volumes de obra relativos à Avenida da Liberdade faltam vários desenhos técnicos, sobretudo de alçados, que figuraram numa exposição camarária e como os desenhos foram requisitados ao arquivo para outra instituição não houve o seu retorno, não se responsabilizando ninguém pelo seu desaparecimento.

90 O construtor civil responsável pelo primeiro projecto foi Cosme Damião Dias (construtor n.º 17 inscrito na Câmara Municipal de Lisboa) e o do segundo projecto foi o construtor Francisco Ferreira de Azevedo (construtor n.º 5 inscrito na mesma câmara). No dia 15 de Fevereiro de 1902 foi apresentado um pedido para colocação de um tapume e da cantaria, e uma prorrogação por mais 12 meses para a conclusão das obras, o construtor responsável foi Guilherme Francisco Baracho pela Vieillard & Touzet (construtor n.º 34 inscrito na Câmara Municipal de Lisboa). Os desenhos técnicos não estão assinados nem datados. Cf. AML | BL, Miguel Ventura Terra, *Projecto Manuel Gomes Barroso*, 1900, 2525/1.ª REP/PG, fl. 1 e SANTOS, António Maria dos Anjos, Para o estudo da arquitectura industrial na região de Lisboa (1846-1918), (Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea apresentada na Universidade Nova de Lisboa), Lisboa, 1996, p. 162.

A entrada principal ficava na Avenida da Liberdade e no eixo de simetria estava a *entrada* principal do edifício com escadas ascendentes para a *sobre-loja* e a porta para o apartamento do *rez do chão*, que tinha um *vestibulo* seguido pelo *escriptorio* na fachada principal e ambos com portas para o interior da habitação. Do *escriptorio* partia uma enfilade composta por um *quarto*, um *toilette*, um *quarto* e terminava na *casa de banho* na fachada lateral norte, mas tinha uma porta, não-alinhada com a anterior, para um *toilette* que comunicava com um *W.cl.* inserido num volume sobressaído na fachada mencionada. A porta do vestíbulo comunicava para um *hall* e deste partia-se para o *salão*, na fachada principal, para um *quarto* na fachada lateral sul e para uma *galeria* em forma de T que nos direcionava para os seguintes espaços:

- para dois quartos, igualmente unidos por uma *enfilade* com o *salão* e a *galeria* na fachada lateral sul, e o do meio tinha área superior em relação aos laterais;
- um *quarto* interno, um *corredor* para o *quarto* na fachada lateral norte, um *quarto*, com porta para o *quarto* atrás referido, e *arrumações*;
- um *quarto*, a *sala de jantar*, ambos com porta interior, e a *cosinha* com *despensa* e os *despejos* no volume sobressaído da fachada lateral.

A concentração do *W.cl.* e dos *despejos* no volume sobressaído da fachada garantia uma maior salubridade, arejamento e higiene.

O apartamento designado como *sobre-loja* vinha no mesmo seguimento do anterior e com algumas diferenças que eram: o *hall* e o *quarto* eram o *vestibulo* da caixa de escadas e esta iluminada por luz zenital através de uma claraboia na cobertura; duas portas para o apartamento no mesmo patamar, sendo uma para a parte social e a segunda para a zona dos quartos; um *corredor* paralelo à *galeria* longitudinal, debaixo do lanço da caixa de escadas, e perpendicular ao *corredor* para um dos quartos na fachada lateral norte; dois quartos para a fachada principal; o *escriptorio* era na fachada lateral sul e tinha portas para o *salão* e para a *galeria*. Constata-se, que a inclusão do *vestibulo* da caixa de escadas levou a uma quebra na distribuição interna do apartamento, visto ocupar todo o piso e ser só para um arrendatário.

Os apartamentos no *andar nobre, 2.º e 3.º andar* acompanhavam a mesma estrutura e as diferenças eram: o corredor debaixo do lanço da escada foi suprimido; cada habitação tinha uma porta para um corredor interno, perpendicular à *galeria*, que comunicava com o *quarto* na fachada lateral norte e com o *salão* na fachada principal, sendo estes unidos internamente por um *quarto*; a *galeria* tinha uma porta para o *escriptorio* na fachada principal e deste partia-se para um *quarto* que também

comunicava com um *quarto* na fachada lateral sul (era o *escriptorio* no andar inferior), e o *quarto*, o *salão*, o *escriptorio* e o *quarto* na fachada principal eram unidos por uma enfilade. A eficiência de ligações internas e a separação entre zonas foi melhor alcançada nesta solução que a da *sobre-loja* anteriormente abordada.

A distribuição interna de cada apartamento foi delineada para uma só família, pertencente a uma classe social elevada, e este tipo de programa doméstico burguês foi posteriormente desenvolvido pelo arquitecto noutras soluções, como iremos abordar aqui.

A fachada principal primava por um desenho arquitectónico cuidado e realçado pelo uso de material pétreo da seguinte forma: a revestir totalmente a superfície parietal do *rez do chão* e da *sobre-loja*; nos cunhais do *andar nobre, 2.º e 3.º andar*; nos frisos das faixas azulejares; nos elementos arquitecturais dos vãos; nas cimalhas; no entablamento; na platibanda e na balaustrada. Desta forma, evidenciava-se os dois primeiros pisos e que eram efectivamente a base do edifício, contrastando com os restantes que tinham as paredes rebocadas e pintadas. A fachada era enriquecida pelo facto de por piso os elementos estruturais e decorativos serem diferentes; nomeadamente, o desenho das varandas, das mísulas, das bacias, dos vãos, das guardas em ferro das varandas e da azulejaria.

A *sobre-loja* tinha varandas com balaustrada em pedra e os frisos da cimalha emolduravam uma faixa em azulejo, que circundava os cunhais das fachadas laterais[91], com um motivo padronizado Arte Nova, com folhas entrelaçadas e flores polícromas, atribuído à Fábrica de Cerâmica das Devesas e posteriormente foi igualmente empregue no Edifício Comendador Emilio Liguori e nos Edifícios Joaquim dos Santos Lima que iremos abordar. O arquitecto chegou a desenhar este motivo nos alçados do projecto da Colónia da Sineta em Caxias e foi substituído por outro composto por flores em tons de azul sobre fundo branco Arte Nova[92].

O *andar nobre* tinha uma varanda corrida para o *salão* e o *escriptorio* e uma varanda para cada um dos quartos, com guardas com o mesmo desenho. A cimalha também circundava os cunhais e tinha menos expressividade que a anterior. As mísulas eram diferentes das da *sobre-loja* e eram intercaladas por uma faixa em azulejo, igualmente emoldurada e sem seguimento para as fachadas laterais, com o motivo n.º 67 da referida fábrica, composto por uma flor-de-lis, uma grinalda pendente e outras estilizações ao gosto germânico, e posteriormente empregue no Edifício Emilio Liguori. As portas

91 No desenho técnico da fachada lateral norte não é sugerida uma grelha a indicar azulejaria.

92 Cf. FEVEREIRO, António Francisco Arruda de Melo Cota, Álvaro Augusto Machado, José António Jorge Pinto e o movimento arte nova em Portugal, (Dissertação de Mestrado em Arquitectura apresentada na Universidade Lusíada de Lisboa), Lisboa, 2011, p. 637.

FIGURA 29 · Edifício Manuel Gomes Barroso. Fotografia de José Artur Leitão Bárcia (1873-1945), sem data. Arquivo Municipal de Lisboa, BAR000463. https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/X-arqWEB/.

janelas do *salão* e do *escriptorio* tinham persianas, assim como as dos dois andares superiores, e eram os únicos vãos do edifício que tinham este tipo de dispositivo.

O *2.º andar* tinha uma varanda corrida, com largura inferior às do *andar nobre* e guardas com desenho diferente, para todos os espaços interiores e não tinha cimalha para o *3.º andar*, mas tinha faixas azulejares entre as mísulas e sobre as vergas dos vãos, com um motivo padronizado que não conseguimos identificar.

O *3.º andar* tinha uma varanda corrida para o *salão* e o *escriptorio*, com guarda igual à do piso inferior, e uma varanda para cada um dos quartos, ambas com guardas com o mesmo desenho das do *andar nobre*, e a mesma solução de uma varanda central ladeada por outras como a que foi seguida no *andar nobre*. A cimalha tinha uma dimensão superior às descritas, como forma de conferir escala ao conjunto e para sobressair o entablamento, com mísulas sobre as vergas dos vãos e entre estas foi aplicada uma faixa azulejar com o motivo padronizado n.º 70 da Fábrica de Cerâmica das Devesas.

O entablamento tinha uma platibanda composta por uma balaustrada intercalada, de acordo com a métrica dos vãos, por pilares com pontas de diamante, como os que foram realizados para o Palácio Sabrosa.

Nos vãos centrais do *andar nobre, 2.º e 3.º andar*, correspondentes ao *salão* e ao *escriptorio*, eram os únicos que tinham persianas.

O Edifício Manuel Gomes Barroso constituía um marco na carreira de Ventura Terra pela exploração da diferença de escala entre os elementos construtivos e decorativos da fachada principal, os quais contribuíam para um certo ritmo, mas infelizmente foi demolido em 1974.

1900 – Edifício Manuel Vicente Ribeiro Júnior, Praça Marquês de Pombal n.º 5 a 7, Lisboa

Na Praça Marquês de Pombal construiu-se em 1900 um edifício para habitação[93] para Manuel Vicente Ribeiro Júnior (1853-1909)[94] e parece ter sido o primeiro projecto deste género publicado na revista *A Construcção Moderna* "… de uma casa de aluguer para uns poucos de inquilinos.

[93] Os pedidos que constam no volume de obra consultado são os seguintes: construção a 1 de Junho de 1900 e o construtor civil responsável foi Francisco Ferreira de Azevedo (construtor n.º 5 inscrito na Câmara Municipal de Lisboa); prorrogação da licença para conclusão da obra a 7 de Maio de 1902; nova licença para conclusão das obras a 21 de Maio de 1902 e o construtor foi Augusto Carlos da Cunha (condutor de obras públicas e construtor n.º 101 inscrito na mesma câmara); declaração para responsabilidade da obra a 16 de Outubro de 1902. O edifício teve o custo total de 34.000$000 réis. Os desenhos técnicos não estão assinados nem datados. Cf. AML | BL, Miguel Ventura Terra, *Projecto Manuel Vicente Ribeiro Junior*, 1900, 2526/1.ª REP/PG, fl. 1 e Casa de aluguer, em construcção na praça Marquez de Pombal, «Casa de aluguer, em construcção na praça Marquez de Pombal. Propriedade do sr. Manuel Vicente Ribeiro Junior. Architecto, sr. Miguel Ventura Terra», *A Construcção Moderna*, Lisboa, Ano II, n.º 41, 1 de Outubro de 1901, p. 1-3.

[94] Manuel Vicente Ribeiro Júnior nasceu a 23 de Novembro de 1853 na freguesia de São João da Madeira, onde foi baptizado a 21 de Dezembro do mesmo ano, e era filho de Manuel Vicente Ribeiro e de Joana Delfina de Jesus Soares. Casou duas vezes: o primeiro com Maria Bárbara Lapa e o segundo a 4 de Março de 1905 na freguesia do Coração de Jesus de Lisboa com Maria dos Anjos Pinheiro. Faleceu no dia 8 de Dezembro de 1909 na freguesia do Coração de Jesus às 5 horas da manhã no primeiro andar deste edifício e deixou um filho menor.

E *[…]* apresentando uma construcção com todas as condições de habitação moderna, isto é, com muita luz, ventilação, boa disposição das divisões, e, até jardim de inverno para cada inquilino."[95] A construção do jardim de inverno para cada apartamento e as "… ornamentações interiores, são elegantes. As salas de jantar, tem lambris de boa madeira."[96]

O edifício foi destinado para um determinado grupo socioeconómico devido à sua concepção que o distanciava do modelo corrente dos *prédios para rendimento* comuns na cidade; constituindo um dos mais originais na carreira do arquitecto por causa do desenho arquitectónico exterior da fachada principal em pedra, da distribuição interna de cada apartamento e da integração do jardim de inverno, cujo desenho se complementava com a restante fachada rebocada e pintada.

Cada piso tinha dois apartamentos simétricos e cada um desenvolvia-se da seguinte maneira: na fachada principal estava o *Salão*; na lateral era a *Saleta*, os três quartos, a *Cosinha*, a *Copa* e a *Casa de Jantar* precedida pelo seu *Jardim d'inverno*, tendo do lado oposto a zona de apoio constituída pela *Despensa*, por um quarto, pelos *Despejos* e pelo *W.Cl.* e *Banho*; na fachada tardoz a *Casa de Jantar* era o espaço de maior dimensão na habitação, e a *Galeria de communicação* unia esta sucessão de espaços, iluminada pelo pátio interior. Desta forma, as extremidades da habitação eram as zonas de estar e social, onde se recebiam as visitas, e o meio da habitação eram os aposentos de carácter reservado, tendo do outro lado os espaços de apoio.

Cada piso tinha uma particularidade diferente na *Casa de Jantar* e que era:

- no *rez do chão* tinham o *Jardim d'inverno* e um *Terraço*, com escadarias, para o jardim no patamar inferior;
- no primeiro e no segundo andar tinham só o *Jardim d'inverno*, mas nos desenhos técnicos foi proposto mais um terraço, com escadaria comum para o patamar superior do jardim, que não se materializou no primeiro andar;
- no terceiro andar o *Jardim d'inverno* era uma varanda exterior e a cobertura do inferior.

O *Jardim d'inverno* era em estrutura metálica e a relação que estabelecia com o jardim exterior permitia o contacto com a natureza para cada apartamento: devido ao facto de o edifício ter sido erigido entre outro e uma moradia, além de se desenvolver longitudinalmente num lote com comprimento superior à largura.

[95] Casa de aluguer, em construcção na praça Marquez de Pombal, *op. cit.*, p. 3.

[96] *Idem*, *ibldem*, p. 3.

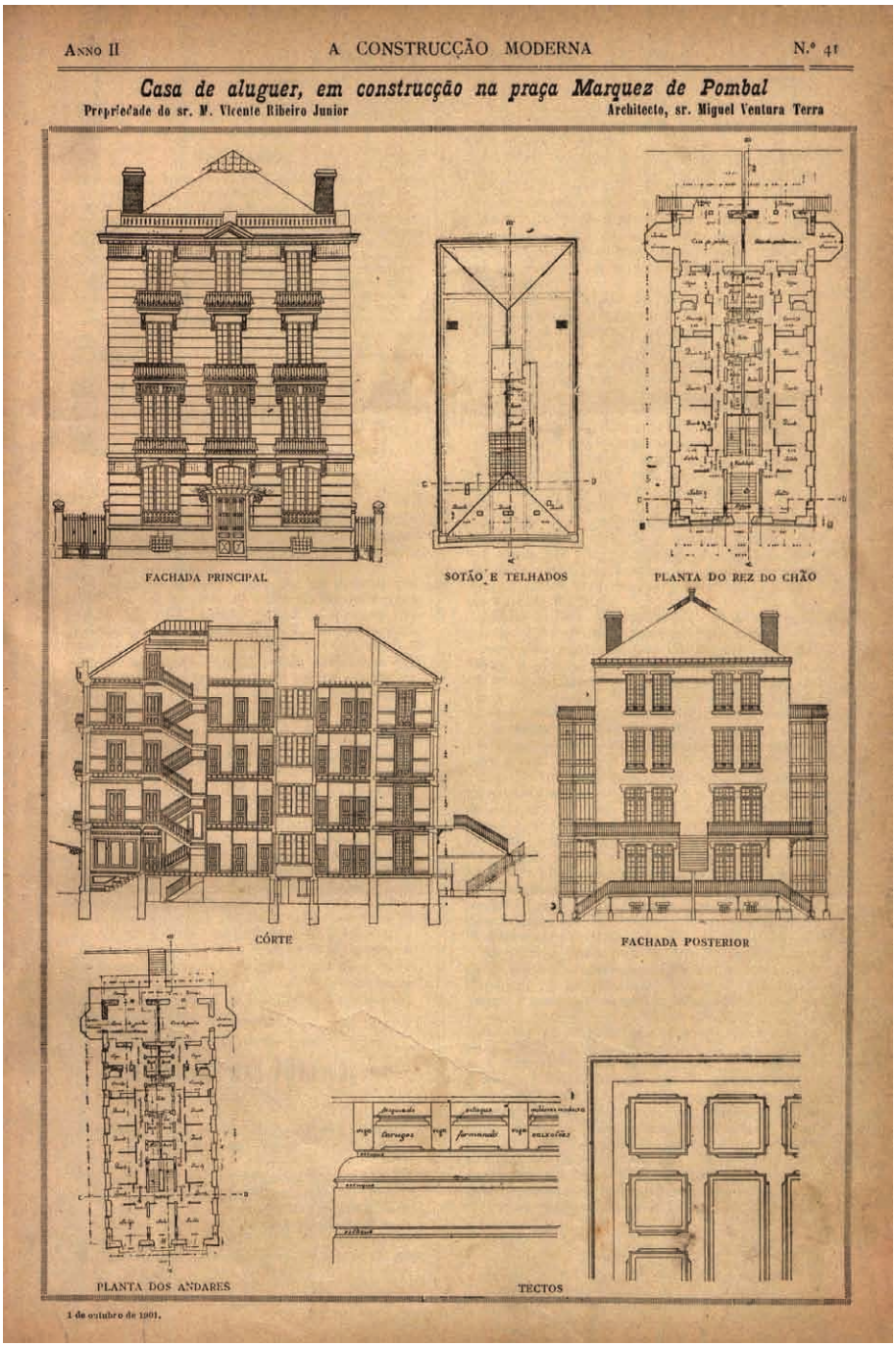


FIGURA 30 · Desenhos técnicos do Edifício Manuel Vicente Ribeiro Júnior publicados na revista *A Construcção Moderna*. Casa de aluguer, em construcção na praça Marquez de Pombal, 1901, p. 1.

O edifício era ladeado por dois portões de serviço, um de maior dimensão na fachada lateral nascente e aparentemente servia para a entrada e a saída de veículos, visto terem sido construídos uns anexos no jardim.

Na porta principal o arquitecto desenhou um toldo em ferro e em vidro de desenho sinuoso, que se complementava com o desenho arquitectónico e com características semelhantes ao do edifício Emilio Liguori que iremos abordar. No entanto, não sabemos se foi realizado, por não termos encontrado fotografias onde pudéssemos constatar a sua presença.

A fachada principal era revestida a pedra mármore, mas no rés-do-chão e na cimalha do último piso foi intenção do arquitecto recorrer a uma faixa em azulejo e que não se realizou. Os vãos do rés-do-chão e do primeiro andar eram de largura superior aos do segundo e terceiro andares, conferindo a ilusão de que a fachada se alongava verticalmente.

No decorrer do século XX os jardins de inverno desapareceram e na fachada tardoz foram construídas umas *marquises* em cimento armado.

O edifício foi demolido em 1999.

1901 – Casa Abreu Valente, Rua de Nice n.º 8, Monte Estoril, Cascais

No dia 3 de Janeiro de 1901 J. H. de Abreu Valente, morador em Lisboa, entregou na Câmara Municipal de Cascais o projecto de uma moradia e das respectivas cocheiras e cavalariças da autoria do arquitecto Miguel Ventura Terra e foi aprovado no dia 9 do mesmo mês e ano[97]. A construção esteve a cargo da dupla Vieillard &Touzet "… com materiaes de primeira qualidade e todas as condições de conforto moderno, é o seu orçamento de 6:300$000 réis."[98]

A moradia foi construída num ligeiro declive no interior do lote e as cocheiras e cavalariças no limite do lote e perpendiculares à moradia, em detrimento da proposta em planta que seria na extremidade norte do terreno.

A entrada principal da moradia é na fachada lateral, que nos passa despercebida e, talvez, com o intuito de preservar ao máximo a privacidade do seu interior, e

97 O construtor responsável pela sua construção foi Guilherme Francisco Baracho. Os desenhos técnicos não estão assinados nem datados. Cf. Arquivo Histórico Municipal de Cascais (AHMC), Miguel Ventura Terra, *Projecto Abreu Valente*, 1901, Est/0256A, fl. 1 e Casa do Sr. Abreu Valente, «Casa do Sr. Abreu Valente. No Mont`Estoril – Projecto do architecto, Sr. Miguel Boaventura Terra», *A Construcção Moderna*, Lisboa, Ano I, n.º 24, 16 de Fevereiro de 1901, p. 1-3.

98 Casa do Sr. Abreu Valente, *op. cit.*, p. 3.

devido ao declive Ventura Terra delineou o piso térreo da seguinte forma: na parte semienterrada há a *Arrecadação* e a *Cave*; no restante piso há o *Quarto*, com *Alpendre* coberto, um *Quarto* e a *Escada* que é o acesso vertical interior. O *Vestibulo* estabelece o acesso a todos estes espaços e está no eixo da porta principal. No primeiro andar é o *Salão* e a *Casa de jantar*, ambos com *Terraço coberto* por cima do alpendre mencionado e virados para a fachada principal, a *Copa*, a *Cosinha*, a *Despensa*, o *W.cl* e a *Sala de trabalho*. No segundo andar há três quartos, dois com terraço, um *Toilette* e um *W.Cl. e banho*. No terceiro e último piso é o *Quarto principal* com varanda exterior no torreão, dois quartos e a *Arrecadação*. Todo o interior doméstico foi delineado tendo em conta as vistas, os pontos cardiais e o jardim envolvente através da fachada principal e que efectivamente estabelece essas relações. Os vãos têm persianas e a sua largura difere consoante o grau de privacidade dos espaços interiores.

O arquitecto partiu de um volume rectangular ao qual recuou parte da fachada principal para que o alpendre referido esteja resguardado do vento, assim como os terraços em estrutura metálica[99], e realçado pelo volume vertical do torreão no último piso.

O embasamento é em pedra irregular e no segundo e no terceiro piso há faixas em tijolo, que servem de moldura às faixas azulejares com motivos padronizados polícromos previstas por Ventura Terra, mas nos desenhos técnicos não sugeriu um motivo e foi aplicado um composto por festões polícromos (em tons de azul, de amarelo e verde) com fitas de fábrica desconhecida. Todavia, o motivo padronizado nos azulejos do torreão parece ser o n.º 70 da Fábrica de Cerâmica das Devesas.

O edifício das cocheiras e cavalariças assemelhava-se, em projecto, ao corpo central do que foi construído para Henrique Bensaúde, mas neste a cocheira era de um lado, com uma escadaria para o piso superior, e do lado oposto eram as cavalariças. No piso superior era o palheiro, com uma conduta para as manjedouras das cavalariças, e dois quartos.

A Casa Abreu Valente encontra-se bem preservada e o edifício das cocheiras e cavalariças foi bastante alterado e é hoje a garagem.

[99] O desenho das guardas proposto nos desenhos técnicos difere do existente.

FIGURA 31 · Casa Abreu Valente actualmente. Fotografia do autor.

1901 – Casa A. Ribeiro, Rua Rodrigues de Sampaio, Lisboa

No ano de 1901 publicou-se na revista *A Construcção Moderna* o projecto de Ventura Terra de uma habitação em nome de A. Ribeiro e de desenho arquitectónico semelhante à Casa D. Luís de Castro, Casa Alfredo Bensaúde, Casa Condes de Taboeira e Casa Abreu Valente, mas o lado "… notavel, em relação com outros projectos de que nos temos occupado, é a sua cobertura ser em terraço, que possa servir de jardim á casa annexa, em vez das vulgares de differentes aguas, feitas com telhas de qualquer systema."[100]

A originalidade deste projecto consiste na cobertura ser plana, como a que foi construída na Casa António Maria de Oliveira Belo, mas a diferença entre os dois é o desenho arquitectónico exterior: neste era sóbrio e onde contemplaram materiais de baixo custo; no segundo as fachadas foram revestidas a pedra e com peças escultóricas no mesmo material, denotando assim uma certa sofisticação.

[100] O orçamento proposto foi de 5.100$000 réis. Casa A. Ribeiro, «Casa A. Ribeiro. A construir na Rua Rodrigues Sampaio. Projecto do architecto, sr. Ventura Terra», *A Construcção Moderna*, Lisboa, Ano II, n.º 27, 1 de Março de 1901, p. 3.

Neste projecto o arquitecto explorou de novo os frisos em tijolo a encerrarem faixas azulejares – com o mesmo motivo padronizado proposto nos desenhos técnicos da Casa Alfredo Bensaúde e Casa D. Luís de Castro – e num dos detalhes construtivos temos uma faixa em azulejo, proposta para a parte inferior dos parapeitos das janelas, com um motivo padronizado composto por um ziguezague que sugere um certo movimento. Contudo, não sabemos se foi criado por Ventura Terra ou por um artista ou, ainda, produzido por alguma fábrica de cerâmica. Todavia, foram efectivamente empregues azulejos com um motivo em ziguezague em muitas das estruturas metálicas de jardins de inverno e de parapeitos em determinados edifícios para habitação projectados pelo arquitecto que iremos abordar. Neste o ziguezague é emoldurado e realçado por círculos entre os vértices, denotando uma certa modernidade imbuída no movimento Jugendstil e Secession.

A fachada principal seria parcialmente recuada no interior do terreno para permitir um *Jardim* e o acesso a um terraço com a porta principal e a porta janela do *Escriptorio*. No interior o *Vestibulo* com a escadaria seria o centro da habitação e comunicaria com o *Salão*, na fachada principal; com a *Casa de jantar* na tardoz e com um corredor de serviço para o *Escriptorio* e para a *Cosinha* que terminava num *W.Cl.*, separando assim o espaço de refeições da área de apoio. O *Salão* e a *Casa de jantar* comunicavam directamente por uma *Galleria* interior com vãos interiores, com vergas semicirculares, para a escadaria, particularidade invulgar no trabalho de Ventura Terra e que acentuava a separação entre os proprietários e os empregados no quotidiano doméstico. No *1.º andar* seriam os quartos e um *W.Cl. e banho*. Na cave foi previsto um *Deposito*, uma *Cave* e um *Quarto*.

A moradia parece ter sido destinada para ser construída entre duas edificações, conforme nos parece indicar os desenhos técnicos publicados, mas após uma pesquisa exaustiva no arquivo não conseguimos localizar este edifício e a consulta às plantas da cidade de Lisboa, datadas entre 1904 a 1960, também se mostrou inconclusiva e, aparentemente, não foi construída.

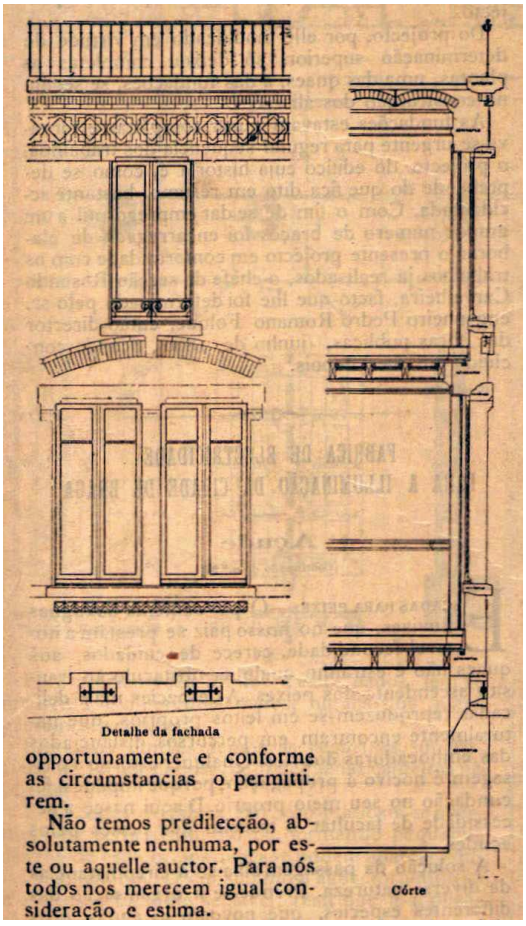


FIGURA 32 · Desenho técnico do pormenor da fachada e corte construtivo da Casa A. Ribeiro publicados na revista *A Construcção Moderna*. Casa A. Ribeiro, 1901, p. 3.

1902 – Casa General Adriano Augusto de Pina Vidal, Avenida das Acácias n.º 4, Monte Estoril, Cascais

O General Adriano Augusto de Pina Vidal (1841-1919) encomendou ao arquitecto Ventura Terra o projecto para uma moradia e apresentou-o para apreciação no dia 8 de Janeiro de 1902 na Câmara Municipal de Cascais, tendo sido aprovado no dia 9 do referido mês e ano[101]. A moradia desenvolve-se

[101] A obra foi adjudicada ao construtor civil José Gomes Militão (construtor n.º 146 inscrito na Câmara Municipal de Lisboa) e o orçamento proposto foi de 4.250$000 réis. Os desenhos técnicos não estão assinados nem datados. Cf. Arquivo Histórico Municipal de Cascais (AHMC), Miguel Ventura Terra, *Projecto general Adriano Augusto de Pina Vidal*, 1902, Est/0298A, fl. 1 e Casa do sr. conselheiro Adriano Augusto de Pina Vidal, «Casa do sr. conselheiro Adriano Augusto de Pina Vidal. Na rua de Bicesse, Mont`Estoril. Architecto, sr. Miguel Ventura Terra», *A Construcção Moderna*, Lisboa, Ano II, n.º 47, 1 de Janeiro de 1902, p. 1-3.

horizontalmente no interior de um lote rectangular e inicialmente foi previsto um torreão na fachada principal, elemento contrastante e vertical no conjunto, como podemos observar no projecto publicado no mesmo ano, mas nos desenhos técnicos existentes em arquivo rasuraram uma cruz por cima a lápis para o suprimir. Nos mesmos também constatamos a intenção de revestir parte da fachada principal com faixas azulejares, com os respectivos frisos em tijolo e como temos vindo a constatar na obra do arquitecto, que aparentemente não foram realizadas na versão erigida.

A fachada principal está virada a nascente e é parcialmente recuada, como na Casa A. Ribeiro, para permitir o abrigo do *Terraço* dos ventos vindos de norte e com a escadaria exterior para o jardim. No *Terraço* há a porta principal para o *Vestibulo* e outra, hoje em dia emparedada, para o *Salão* na fachada principal e uma janela para o *Quarto*. O *Vestibulo* é o ponto de partida e de separação física entre as várias zonas interiores, seguindo a mesma lógica adoptada nos apartamentos do Edifício Manuel Vicente Ribeiro Júnior, através de um corredor denominado por *Communicação* e por isso temos a seguinte disposição alinhada:

- na fachada lateral sul temos o *Quarto*, seguido pelo respectivo *Toilette*, e um *Quarto*, igualmente com *Toilette*;
- na fachada lateral norte temos o *Quarto de vestir*, também com porta interior para o *Salão* e seguido pelo *W.C.l e banho*, a *Escada*, o *Quarto* e a *Despensa*, ambos com um vestíbulo que os separa e que comunica com a *Cosinha*.

A *Communicação* termina na *Casa de jantar*, com um terraço de acesso directo ao jardim, e no lado norte há a *Cosinha*, com o respectivo *Despejo*.

No *Sotam* há quartos e um *Despejo* no seguimento da instalação sanitária no piso inferior.

A moradia encontra-se actualmente bem conservada.

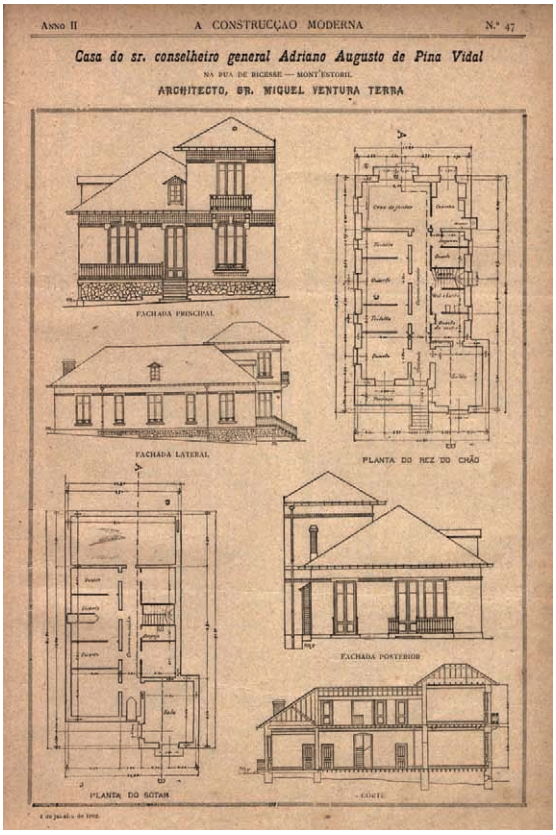


FIGURA 33 · Desenhos técnicos da Casa general Adriano Augusto de Pina Vidal publicados na revista *A Construcção Moderna*. Casa do sr. conselheiro Adriano Augusto de Pina Vidal, 1902, p. 1.

1902 – Edifício Comendador Emilio Liguori, Rua Braamcamp n.º 3 a 3B e Rua Duque de Palmela n.º 35 a 37, Lisboa

No dia 21 de Fevereiro de 1902 deu entrada na 1.ª repartição da Câmara Municipal de Lisboa o projecto de um edifício para habitação em nome do comendador Emilio Liguori[102] da autoria do arquitecto Ventura Terra e foi construído num terreno de formato triangular de gaveto, em declive e com considerável diferença de cotas entre a Rua Braamcamp e a Rua Duque de Palmela. Devido a esta condicionante o arquitecto "… soube com o seu provado talento, tirar partido

102 O construtor civil responsável foi Augusto Carlos da Cunha, condutor de obras públicas e construtor n.º 101 inscrito na Câmara Municipal de Lisboa. O edifício teve o custo total de 49.400$000 réis. Os desenhos técnicos não estão assinados nem datados. Cf. AML | BL, Miguel Ventura Terra, *Projecto Emilio Liguori*, 1902, 808/1.ª REP/PG, fl. 1 e Casa de aluguer, do sr. commendador Emilio Liguori, «Casa de aluguer, do sr. commendador Emilio Liguori. Architecto, sr. Miguel Ventura Terra», *A Construcção Moderna*, Lisboa, Ano III, n.º 54, 20 de Março de 1902, p. 25-27.

da irregularidade do terreno, fazendo uma planta interessante, pela disposição que lhe deu."[103]

A entrada de serviço era na Rua Braamcamp, numa cota superior e que servia um jardim e a *Escada de serviço* virada para a fachada tardoz, e no ângulo de gaveto é a *Entrada principal* na Rua Braamcamp, que inicialmente tinha um toldo em ferro e vidro, para proteger das intempéries quem quisesse entrar ou sair do seu interior, não previsto em projecto, mas que realçava a fachada e marcava a entrada, além de denotar uma certa sofisticação e exclusividade à *Entrada principal* com o seu porteiro fardado.

A *Entrada principal* tinha um vestíbulo e uma escadaria que terminava em dois cubículos simétricos denominados por *Porteiro*, que constituíam o ponto de onde se partia para a entrada dos dois apartamentos do *rez do chão* e para a *Escada principal* iluminada por janelas numa das fachadas do *Pateo* interior.

A distribuição interna de cada apartamento seguiu a mesma lógica distributiva constituída por um eixo longitudinal que separa as zonas de estar e de carácter privado das de serviço/apoio anteriormente aludidas. Neste caso, o eixo partia da entrada de cada apartamento no *rez do chão* e foi denominado por *Communicação*, desenvolvia-se em forma de L e neste sentido tinha os seguintes espaços distribuídos da seguinte maneira:

- para as fachadas viradas para o arruamento havia o *Salão*, que comunicava internamente para a *Sala* e que em planta tinha formato circular, a *Casa de jantar*, o *Quarto*, o *Quarto* (tinha área superior ao precedente) e o *Toilette*, unidos internamente por uma enfilade;
- para a fachada do *Pateo* interior havia a *Cosinha*, a *Despensa*, o *W.Cl. de serviço* e o *Banho*;
- para a fachada lateral havia a *Passagem* dos quartos referidos para o *Toilette* na fachada tardoz e para um *Gabinete*, no apartamento virado para a Rua Braamcamp era interrompido pela passagem de serviço e não tinha gabinete;
- para a fachada tardoz havia o *Toilette* mencionado, o *W.cl.*, que comunicava internamente com o anterior, três quartos e a porta para a *Escada de serviço* já mencionada.

Nos apartamentos do *1.º 2.º e 3.º andar* a distribuição era a mesma, mas com as seguintes diferenças:

[103] Casa de aluguer, do sr. commendador Emilio Liguori, *op. cit.*, p. 27.

- a entrada para cada apartamento tinha uma *Ante-camara*, com uma porta comum no caso de o arrendatário querer alugar os dois apartamentos;
- a *Ante-camara* comunicava para o *Salão*, de forma elíptica, por causa da curvatura que o edifício faz no gaveto, e para a *Communicação*;
- os espaços virados para o arruamento eram o *Salão*, o *Bilhar*, a *Casa de jantar*, o *Quarto*, o *Quarto* (também tinha área superior ao anterior) e o *Toilette*, igualmente unidos por uma enfilade;
- os dois apartamentos por piso tinham cada um o seu *Gabinete*.

Nas plantas existentes os dois salões, simétricos, têm uma porta para o *Jardim d'inverno* no ângulo de gaveto, mas ficamos na dúvida para qual apartamento estaria destinado este espaço ou se seria comum aos dois.

O desenho arquitectónico exterior tem detalhes usados nos projectos anteriores, nomeadamente o desenho dos vãos, uma certa sobriedade anteriormente desenvolvida, como por exemplo na Casa D. Luís de Castro, Alfredo Bensaúde e Condes de Taboeira, e a azulejaria disposta em faixas para realçar as formas arquitectónicas, criando ritmo e cor ao conjunto, disposta da seguinte forma:

- em faixa sobre as vergas dos vãos do *rez do chão* e interrompida pela porta principal;
- em faixa entre as mísulas das varandas do *1.º* e do *2.º andar*;
- em faixa sobre as vergas dos vãos do *3.º andar*;
- em faixa sobre os parapeitos das janelas em todos os pisos, excepto nas do *rez do chão*;
- no sentido horizontal e vertical dos elementos metálicos estruturais de cada *Jardim d'inverno* no *1.º* e no *2.º andar*.

O motivo padronizado nos azulejos das faixas sobre as vergas dos vãos do *rez do chão* e sobre as vergas dos vãos do *3.º andar* são da Fábrica de Cerâmica das Devesas, semelhantes aos que foram aplicados na cimalha da sobreloja do Edifício Manuel Gomes Barroso e referido anteriormente. O segundo motivo nos azulejos entre as mísulas das varandas do *1.º* e do *2.º andar* é o n.º 67 da mesma fábrica e também aplicado no Edifício Manuel Gomes Barroso. O terceiro na azulejaria empregue sobre os parapeitos das janelas e nos elementos metálicos estruturais dos jardins de inverno, entretanto desaparecidos, é o ziguezague com círculos que abordamos na Casa A. Ribeiro e de fábrica, ainda, desconhecida.

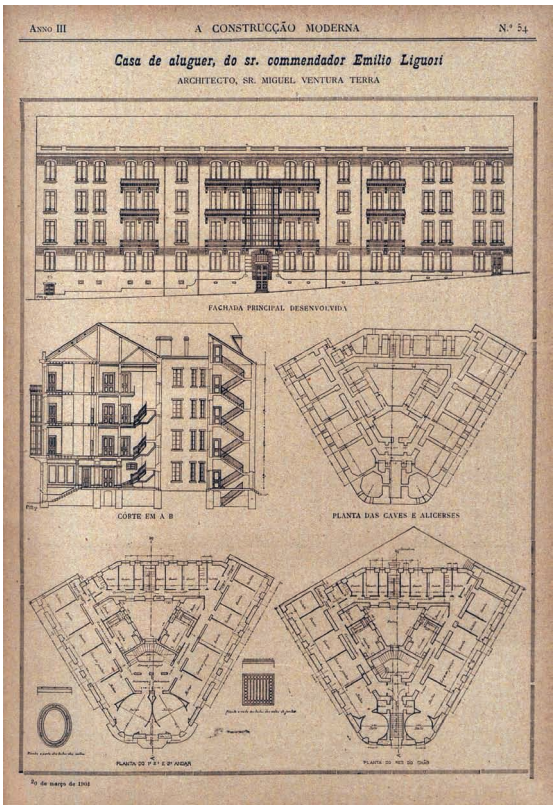


FIGURA 34 · Desenhos técnicos publicados na revista *A Construcção Moderna* do Edifício Emilio Liguori. Casa de aluguer, do sr. commendador Emilio Liguori, 1902, p. 25.

Os azulejos utilizados neste edifício foram fabricados em série, eram acessíveis e é vulgar encontrarmos exemplares em vários edifícios nos principais centros urbanos do país, mas o que os torna únicos neste projecto é a forma sofisticada como foram usados e perfeitamente integrados na arquitectura. Efectivamente, se observamos os desenhos técnicos e fotografias coevas[104] a estrutura dos jardins de inverno vem no mesmo seguimento da solução em planta e dos corrimãos das guardas das varandas onde foram aplicados os azulejos em faixas, o que revela um cuidado até ao detalhe pelo arquitecto Ventura Terra e reinterpretando de forma original a práctica comum de revestir parcialmente com azulejaria este tipo de superfícies envidraçadas. Na sua carreira este é o primeiro projecto em que integrou os jardins de inverno na fachada principal e no eixo de simetria, em detrimento das fachadas laterais e tardozes com

104 No *2.º andar*, no apartamento virado para a Rua Duque de Palmela, residiu o advogado, professor universitário, político republicano e estadista Afonso Costa (1871-1937), quando em 1915 vários manifestantes vieram prestar a sua simpatia e o fotógrafo Joshua Benoliel (1873-1932) tirou fotografias deste acontecimento, as quais foram publicadas na revista *A Ilustração Portugueza* n.º 495 e datada de 16 de Agosto de 1915 na página 221.

FIGURA 35 · Motivo padronizado em azulejo da Fábrica de Cerâmica das Devesas empregue nas faixas sobre as vergas dos vãos do *rez do chão*. Fotografia do autor.

FIGURA 36 · Motivo padronizado em azulejo empregue sobre o parapeito de uma das janelas do *1.º andar*. Fotografia do autor.

relação visual e física com jardins como era corrente, colmatando assim a falta de área ajardinada e de contacto com a Natureza no interior das habitações.

O edifício em 1973 foi arrendado ao jornal O Expresso e onde se manteve até 2002 e foi posteriormente vendido a uma entidade bancária, o que determinou a demolição total do seu interior para ser adaptado a novas funções.

1902 – Edifício Joaquim dos Santos Lima, Avenida António Augusto de Aguiar n.º 124 e Rua Carlos Testa n.º 18, Lisboa

No dia 12 de Setembro de 1902 o produtor e exportador de vinhos Joaquim dos Santos Lima (1846-1931) (ver Anexo VII n.º 3) entregou na 1.ª repartição da Câmara Municipal de Lisboa o projecto de um edifício para habitação[105] da autoria do arquitecto Ventura Terra e que foi "… mais uma manifestação do seu saber e não precisa apresentação para os que entendem do assumpto.

Pelas plantas se vê a boa applicação que o auctor fez do terreno, de fórma que todas as divisões tenham luz directa.

São habitações para numerosa familia, de não poucos haveres, e como taes com todos os confortos modernos.

O proprietário, um conceituado commerciante da nossa praça, entendeu e bem, dever fazer uma construcção a que nada faltasse para ser uma das melhores da capital."[106]

O edifício foi também construído num lote de gaveto, em declive e de formato rectangular, com as fachadas principais viradas a sudeste e a sudoeste e as tardozes a nordeste, com um *Pateo* a noroeste. Desta forma, os espaços interiores tinham luz solar, conforme foi escrito no artigo acima, e arejamento.

A entrada principal era no gaveto, com os dois arruamentos em sentido descendente, e o *andar terreo* tinha a *Entrada de serviço* e para um dos apartamentos na avenida, a entrada do segundo apartamento na Rua Carlos Testa e os *Aposentos do porteiro* com entrada debaixo do lanço da *Escada principal*.

A *Entrada de serviço* era na extremidade da fachada e tinha um corredor, o patamar para o apartamento referido e a *Escada de serviço*. O apartamento desenvolvia-se da seguinte forma: *Ante-camara* com janela para o *Pateo* e portas para a *Sala*, o *Quarto* e o *Quarto* virados para a avenida; o *W.cl.*, a *Cosinha* e a *Casa de jantar* na fachada virada para o *Pateo*.

[105] O construtor civil responsável foi Joaquim Francisco Tojal (construtor n.º 129 inscrito na Câmara Municipal de Lisboa). O edifício estava em construção quando no dia 2 de Setembro de 1903 foi apresentado um pedido para prorrogação do prazo. O edifício teve o custo total de 21.000$000 réis. Os desenhos técnicos não estão assinados nem datados. Cf. AML | BL, Miguel Ventura Terra, *Projecto Joaquim dos Santos Lima*, 1902, 3946/1.ª REP/PG, fl. 1 e Casa de aluguer do ex.mo sr. Joaquim dos Santos Lima, «Casa de aluguer do ex.mo sr. Joaquim dos Santos Lima. Na rua Antonio Augusto d´Aguiar, formando angulo com a rua E. Architecto, sr. Ventura Terra», *A Construcção Moderna*, Lisboa, Ano III, n.º 72, 12 de Outubro de 1902, p. 121-123.

[106] Casa de aluguer do ex.mo sr. Joaquim dos Santos Lima, *op. cit.*, p. 123.

O apartamento oposto tinha um *Pequeno vestibulo* ladeado pela *Casa de jantar* e por um corredor que comunicava com o *Quarto* e o *Quarto*, na fachada principal, e com outro corredor longitudinal interior com ligação para a *Sala*, o *W.cl e banho* e a *Cosinha*, na fachada do *Pateo*, e de novo com a *Casa de jantar*.

Os *Aposentos do porteiro* tinham uma janela para o *Pateo*, uma chaminé, provavelmente para servir de cozinha, e o acesso à *Cave* no ângulo de gaveto.

No *rez-do-chão* o *Vestibulo de entrada* era de planta redonda e com lambris de estereotomia desemparelhada, molduras em estuque nas paredes, friso na sanca com um motivo padronizado formado por espirais (o mesmo projectado para o vestíbulo do Conde de Sabrosa) e a *Escada principal d'entrada* estava alinhada no eixo da porta principal. A qualidade espacial era a simbiose entre esta e os vãos que a ladeavam – criando assim uma relação visual sugestiva com os moradores e transeuntes – com a forma em planta que nos envolvia e o pé direito, realçado pelo facto de a *Escada principal d'entrada* ter sido ascendente para o patamar da *Escada principal*, que era o acesso vertical aos restantes apartamentos, de lanços perpendiculares e iluminada lateralmente por janelas na fachada do *Pateo*. A mesma solução e o desenho de fachadas, com distribuição espacial interna diferente, foi seguido no projecto que Ventura Terra fez para o mesmo proprietário de três edifícios na Avenida da República e Elias Garcia na mesma cidade[107], mas o vestíbulo de entrada no edifício de gaveto tinha a escadaria principal de planta redonda, com o ascensor ao centro, e no mesmo eixo as janelas para a iluminar de luz natural, o que tornava este espaço e a sua conjugação com o vestíbulo de uma qualidade arquitectónica ímpar na sua obra.

No patamar do *rez-do-chão*, do edifício na Avenida António Augusto de Aguiar e Rua Carlos Testa, o respectivo apartamento desenvolvia-se da seguinte forma: da entrada havia uma *Ante-camara*, iluminada pelo *Pateo*, partia um corredor em forma de L para os espaços na fachada tardoz, outro corredor em L, que circundava os lanços e patins da *Escada principal*, e perpendicular com outro longitudinal e interno; o *Salão*, a *Sala* e a *Casa de jantar*, unidos por uma enfilade, estavam virados para a fachada da avenida; na fachada tardoz havia a *Escada de serviço*, o *Quarto*, o

[107] O pedido para a sua construção foi entregue a 7 de Maio de 1906 e no dia 18 de Setembro de 1907 foi entregue uma prorrogação da licença para a finalização da obra. No dia 22 de Maio de 1908 foi apresentado o projecto de alterações levados a cabo durante a sua edificação. Os desenhos técnicos não estão assinados nem datados. No edifício virado para a Avenida da República morou o arquitecto Álvaro Augusto Machado no rés-do-chão esquerdo. No ano de 2012 o interior de todos os edifícios foi demolido. AML | BL, Miguel Ventura Terra, *Projecto de casa a construir na Avenida Ressano Garcia e Avenida Jose Luciano. Propriedade de Joaquim dos Santos Lima*, 1906, 3094/1.ª REP/PG, fl. 1.

Quarto, a *Cosinha*, com *W.cl. de serviço* num volume exterior destacado, e a *Despensa* na fachada virada para o *Pateo*; o *Quarto*, o *Toilette*, o *Toilette* e o *Quarto* virados para a rua e o *Quarto*, o *W.cl. e banho* e o *Quarto* para a fachada do *Pateo*.

Os apartamentos do primeiro, do segundo e do terceiro andares tinham a mesma distribuição espacial interna, mas o corredor era em forma de U e funcionava de forma mais eficiente, em vez de contornar pelo lado oposto como o anterior a *Escada principal*, e no gaveto havia o *Quarto* com planta redonda, como o *Vestibulo de entrada*, e nos dois primeiros andares cada apartamento tinha o respectivo *Jardim d'inverno* como no Edifício Emilio Liguori.

Neste edifício Ventura Terra concentrou na fachada virada para a avenida os espaços de estar e de receber e na fachada virada para o arruamento os aposentos principais, relegando para as fachadas do *Pateo* os espaços de apoio.

O sótão tinha quartos, uma *Cosinha* com *Despensa* e um *W.cl. de serviço* no mesmo seguimento que os espaços anteriores e provavelmente para os criados que trabalhavam nos apartamentos.

O edifício tinha semelhanças notórias com o anterior, nomeadamente, a sobriedade e a contenção como forma de evidenciar os elementos arquitectónicos, mas a marcação no gaveto da entrada foi realizada de forma mais expressiva através de um arco de volta perfeita e dividido ao meio pela porta principal, com duas janelas laterais com caixilharia quadriculada e ornatos curvilíneos, e duas faixas azulejares com o motivo padronizado N.º 67 da Fábrica de Cerâmica das Devesas e referido anteriormente.

A azulejaria foi prevista pelo arquitecto e empregue para unificar e realçar as fachadas em cada piso da seguinte forma: sobre as vergas dos vãos do *rez-do-chão* e do terceiro andar com o mesmo motivo anterior e entre as mísulas e sobre as vergas das portas janelas do primeiro e do segundo com o motivo N.º 70, todos da mesma fábrica.

No ângulo de gaveto também foram construídos para o primeiro e para o segundo andar um *Jardim d'inverno* exactamente com o mesmo desenho que os anteriores e onde foram empregues os azulejos com o ziguezague. No entanto, ao contrário do anterior, a marcação vertical deste conjunto foi reforçada pela largura superior das três portas janelas do terceiro andar, pelo frontão da central e pela mansarda em cantaria, não prevista no projecto inicial, no eixo de simetria.

O desenho dos vãos era semelhante e as vergas dos vãos do *rez-do-chão*, do primeiro e do segundo andar eram parcialmente recortadas, como as janelas da cocheira e cavalariça do Conde de Sabrosa, na face inferior e nas arestas.

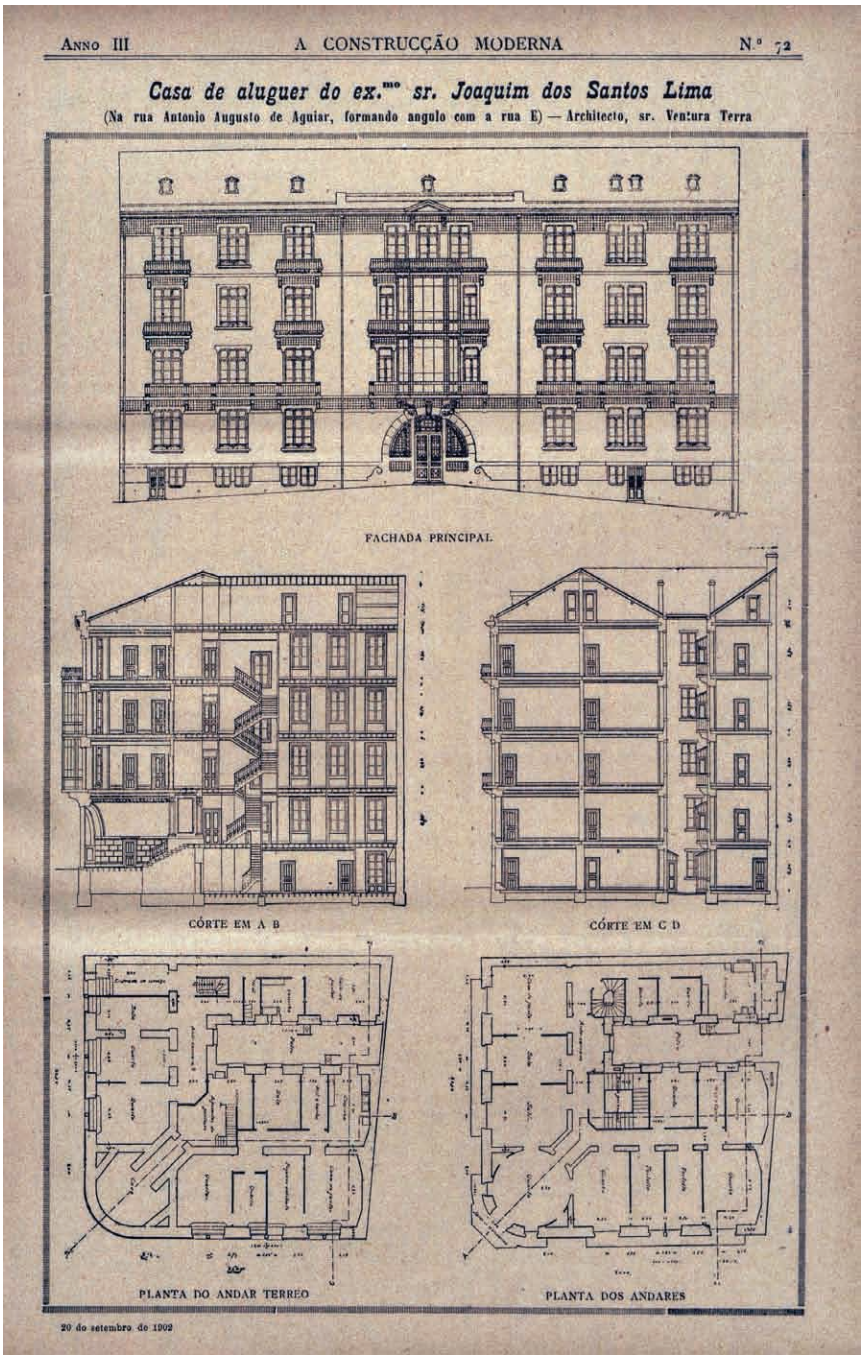


FIGURA 37 · Desenhos técnicos publicados na revista *A Construcção Moderna* do Edifício Joaquim dos Santos Lima. Casa de aluguer do ex.mo sr. Joaquim dos Santos Lima, 1902, p. 121.

FIGURA 38 · Edifício Joaquim dos Santos Lima. Fotografia de Alberto Carlos Lima, sem data. Arquivo Municipal de Lisboa, LIM000821. https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/X-arqWEB/.

O mesmo truque de salientar o primeiro andar com uma varanda corrida foi utilizado nas três portas janelas para cada fachada virada para os arrumamentos, mas no segundo e no terceiro as duas portas janelas com varandas tinham entre si janelas.

As persianas foram igualmente empregues, mas só na fachada virada para a Avenida António Augusto de Aguiar e para os espaços de estar e de receber, visto os quartos de dormir terem tido portadas para ficarem completamente fechados.

A platibanda tinha pilares lisos encimados por vasos e balaustrada no gaveto em pedra, que contrastavam com a restante que era em alvenaria e com o canelado no mesmo género que as realizadas no Palácio do Conde de Sabrosa. O recurso à alvenaria revela economia na sua construção e simula o material pétreo proposto.

O Edifício Joaquim dos Santos Lima foi totalmente demolido em 1962.

1902 – Casa José Joaquim Migueis, Avenida António Augusto de Aguiar n.º 134, Rua Marquês de Fronteira e Rua Dr. Nicolau de Bettencourt n.º 19, Lisboa

O pedido para construção da Casa José Joaquim Migueis deu entrada no dia 15 de Março de 1902 na 1.ª repartição da Câmara Municipal de Lisboa, mas implicou uma terraplanagem e construções de muros, a delimitar o terreno e de sustentação, para criar um jardim, horta e pomar em patamares num lote de gaveto com três frentes – no mesmo quarteirão que o Edifício Joaquim dos Santos Lima anteriormente analisado – cujos trabalhos se estenderam até ao ano de 1904 e estiveram a cargo da dupla Vieillard & Touzet. Os muros e a entrada de serviço na Rua Dr. Nicolau de Bettencourt foram construídos em tijolo sílico-calcário[108] e a moradia foi erigida perpendicularmente à Avenida António Augusto de Aguiar.

O projecto da residência é da autoria de Ventura Terra[109], "… já vantajosamente conhecido dos nossos leitores, como o ficou sendo de todo o paiz, pela sua importante obra da nova camara dos srs. deputados, é relativamente modesto, porque nem só projectos monumentais fazem os grandes artistas.

No pequeno, como no grande, porém, se revela o cuidado e bom gosto que presidem a todos os trabalhos do sr. Ventura Terra."[110]

A implementação da moradia no terreno foi ao encontro da topografia, das relações visuais e dos pontos cardeais de acordo com a hierarquização do programa interior doméstico e a relação deste com os arruamentos, o jardim, a horta e o pomar, facto singular e de grande modernidade na obra do arquitecto. As relações aqui apontadas efectuavam-se da seguinte forma: a fachada lateral noroeste tinha a *Entrada principal* e a *Entrada de serviço*, era assimétrica e dava para o jardim definido por canteiros; a fachada lateral sudoeste, com os espaços de estar e de receber, era

108 SANTOS, António Maria dos Anjos, «Arquitectura de Tijolo e Indústria. A Introdução do Tijolo Sílico Calcário em Portugal (1903-1913)», *Arqueologia & Indústria, revista da Associação Portuguesa de Arqueologia Industrial*, Lisboa, Edições Colibri, 1998, p. 107.

109 Os pedidos que constam no volume de obra consultado foram: entrada na 1.ª repartição a 17 de Março de 1902; despacho a 17 de Abril de 1902 (que terminava a 21 de Abril de 1903); construção do muro a 6 de Janeiro de 1903; prorrogação por mais 6 meses a 14 de Abril de 1903; construção do galinheiro a 25 de Dezembro de 1903; construção de um muro de suporte, gradeamento e terraplanagem a 21 de Maio de 1904; despacho a 30 de Junho de 1904; ampliação do muro para a Rua Dr. Nicolau de Bettencourt a 10 de Outubro de 1904. O construtor civil responsável foi Guilherme Francisco Baracho pela Vieillard & Touzet. O orçamento proposto foi de 14.000$000 réis. Os desenhos técnicos não estão assinados nem datados. Cf. AML | BL, Miguel Ventura Terra, *Projecto José Joaquim Migueis*, 1902, 11391/1.ª REP/PG, fl. 1 e Casa do ex.mo sr. Jose Joaquim Migueis, «Casa do ex.mo sr. Jose Joaquim Migueis. Na rua António Augusto d´Aguiar. Architecto, sr. Ventura Terra», *A Construcção Moderna*, Lisboa, Ano IV, n.º 89, 10 de Março de 1903, p. 33-35.

110 Casa do ex.mo sr. Jose Joaquim Migueis, *op. cit.*, p. 35.

simétrica e tinha um *Terraço* com escadarias para o jardim virado para esse lado, também com canteiros, e para o pomar e a horta e a fachada principal e a tardoz eram assimétricas. O desenho e o dimensionamento diferente dos vãos estava de acordo com o interior e alguns tinham persianas.

O desenho arquitectónico vinha no mesmo seguimento dos projectos anteriores, nomeadamente, a mesma sobriedade, o mesmo desenho das vergas com recortes na maioria dos vãos e vergas em tijolo nos restantes. A pureza do desenho estendeu-se à simplicidade da cornija em pedra com os algerozes do telhado. A azulejaria foi novamente prevista e colocada da seguinte maneira: a circundar a cimalha de todas as fachadas (no desenho técnico só estava circunscrita à principal, à lateral sudoeste e ao início da lateral noroeste) com o motivo N.º 70 da Fábrica de Cerâmica das Devesas; entre as mísulas da varanda do *Quarto* do *2.º andar* com o mesmo motivo e em faixa debaixo dos parapeitos da maioria das janelas em todas as fachadas com o motivo N.º 67 da mesma fábrica[111].

O portão principal era na avenida e no seu eixo havia um carreiro ao longo da fachada lateral, com o jardim do lado oposto, com a *Entrada principal* e a *Entrada de serviço* e ligações aos espaços na cave sem uso específico em planta. O facto de ter relegado para a fachada lateral o acesso ao interior da habitação, como na Casa Abreu Valente, acentuava ainda mais a sua privacidade e passava quase desapercebido.

O *andar nobre* desenvolvia-se da seguinte forma: a *Escada principal* tinha perpendicularmente uma *Ante-camara* que era um corredor e eixo distribuidor para as várias zonas; o *Escriptorio* era na fachada lateral; a *Sala de bilhar ou de estudo* na lateral e principal; o *Salão* na principal e na lateral, seguido pela *Sala* e pela *Casa de jantar* na fachada lateral sudeste, unidos por uma enfilade e com portas janelas para o *Terraço*; o *corredor de serviço* com o *W.Cl.*, a *Despensa*, a *Escada de serviço* e a *Cosinha* com despejo, que era um volume destacado na fachada tardoz, na fachada lateral e a *Copa*, espaço de ligação entre a *Cosinha* e o *corredor de serviço*, na fachada tardoz.

O *2.º andar* tinha um *Vestibulo* que comunicava com: o *Quarto* na fachada lateral; o *Quarto* na lateral e principal (comunicava com o anterior); o *Quarto* na principal e lateral (também comunicava com o anterior), seguido pelo *Quarto* (com área inferior aos das extremidades) e pelo *Quarto*, unidos por uma enfilade; um corredor interno para o *W.Cl*, a *Casa de Banho*, a *Escada de serviço* e o *Quarto* e o *Toilette*, espaço de união entre o corredor e o *Quarto* virado a sudeste, na fachada tardoz.

111 A identificação dos motivos padronizados fundamentou-se na reprodução integral do catálogo da fábrica na obra *Os Catálogos da Fábrica das Devesas* pelo historiador de arte Francisco Queiroz. Cf. QUEIROZ, Francisco, *Os Catálogos da Fábrica das Devesas*, Lisboa, Chiado Editora, 2016.

FIGURA 39 · A Casa José Joaquim Migueis em construção do lado direito. Fotografia de Paulo Guedes, sem data. Arquivo Municipal de Lisboa, PAG000100. https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/X-arqWEB/.

FIGURA 40 · Fachada principal da Casa José Joaquim Migueis. Fotografia de Augusto de Jesus Fernandes (1887-1959), sem data. Arquivo Municipal de Lisboa, AJF001737. https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/X-arqWEB/.

FIGURA 41 · Casa José Joaquim Migueis e os patamares do jardim, horta e pomar no lado direito. Fotografia de Joshua Benoliel, sem data. Arquivo Municipal de Lisboa, JBN003500. https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/X-arqWEB/.

O sótão aparentemente não tinha serventia.

O fornecedor das cantarias foi Pedro Pardal Monteiro (1862-1946), pai do arquitecto Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957), como publicitou num anúncio da sua empresa e impresso em 1905 no anuário da *Sociedade dos Architectos Portuguezes* desse ano.

A moradia e os seus muros de suporte foram demolidos em 1997.

1902 – Edifício Miguel Ventura Terra, Rua Alexandre Herculano n.º 57 a 57C, Lisboa

No dia 17 de Abril de 1902 o arquitecto Miguel Ventura Terra apresentou o projecto de um edifício de habitação, onde incluiu a sua própria residência, de sua autoria na 1.ª repartição da Câmara Municipal de Lisboa para ser aprovado para construção. O edifício ficou terminado em 1903 e foi galardoado com o Prémio Valmor desse mesmo ano[112] por satisfazer "«… plenamente as clausulas

[112] O construtor civil responsável foi José de Passos Mesquita (construtor n.º 187 inscrito na Câmara Municipal de Lisboa). Os desenhos técnicos não estão assinados nem datados. Cf. AML | BL, Miguel Ventura Terra, *Projecto Ventura Terra*, 1902, 11391/1.ª REP/PG, fl. 1 e Casa que obteve o premio Valmôr, «Casa que obteve o premio Valmôr, na rua Alexandre Herculano, junto ao largo do Rato, Architecto e proprietario, sr. Ventura Terra», *A Construcção Moderna*, Lisboa, Ano V, n.º 135, 20 de Junho de 1904, p. 113-115.

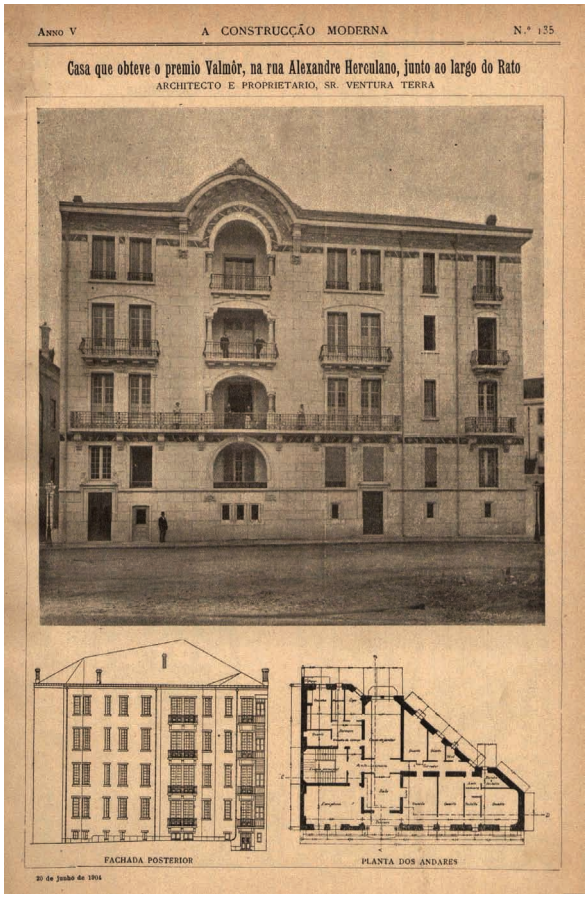


FIGURA 42 · Fotografia da fachada principal e o desenho técnico da fachada posterior e da planta dos andares do edifício arquitecto Miguel Ventura Terra publicados na revista *A Construcção Moderna*. Casa que obteve o prémio Valmôr, 1904, p. 113.

estabelecidas no legado do benemerito visconde de Valmor, por ser um bello typo artistico, digno de uma capital como a nossa, e de correctissima composição de linhas e de um original effeito decorativo, que resulta da muita harmonia entre a mancha dos seus motivos polychromos e em relevo, todos sabiamente compostos e habilmente trabalhados, assim como os menores detalhes da sua construcção».

> «Tambem se impõe á attenção do juri o modo porque neste edificio se evidencia a influencia dos modernos processos de construcção, sob a forma artistica, promovendo ao mesmo tempo o emprego de certos productos de caracter eminentemente nacional, como é o azulejo, que nesta casa se acha largamente representado.»"[113]

[113] Casa que obteve o premio Valmôr, *op. cit.*, p. 115.

O edifício foi construído num lote de formato trapezoidal com a fachada principal virada a noroeste, com a entrada principal e a de serviço para a *cave*, e a fachada tardoz moldou-se ao lote, conforme os espaços interiores e a sua função. Desta forma, o arquitecto ocupou na extremidade com largura superior a caixa de escadas, a zona da cozinha e dos espaços de estar e de receber, que são efectivamente os que ocupam maior área no interior da habitação, e os aposentos e as instalações sanitárias, consoante a sua importância, foram projectados na extremidade menor e também para terem uma boa luminosidade e arejamento. A divisão por zonas, de acordo com o terreno, determinou o desenho arquitectónico exterior conforme iremos demonstrar depois de descrevermos o interior do edifício.

A entrada principal fica na extremidade do edifício e tem um *Vestibulo*, com duplo pé direito e tecto em estuque de desenho geométrico, com a *Escada principal* com ascensor, não previsto no projecto inicial, e uma porta para a *Cave*. A *Escada principal* é de lanços perpendiculares, foi erigida na extremidade e ao centro, iluminada por uma claraboia e tem em cada piso uma porta para a escadaria de serviço, não contemplada inicialmente nos desenhos técnicos e que abordaremos em seguida.

O edifício tem por piso um apartamento no *rez do chão* e no *1.º, 2.º e 3.º andar* que se desenvolve da seguinte forma:

- a *Ante-camara* em forma de T em planta que nos dirige para a zona da cozinha e o *Escriptorio* nas extremidades e longitudinalmente separa a *Casa de jantar* da *Sala*, com o *Corredor* no mesmo alinhamento, mas com largura inferior, para o interior da habitação e enfatizando o carácter íntimo dos aposentos;
- o *Escriptorio* (o do apartamento do *rez do chão* tem menor área por causa do duplo pé direito do *Vestibulo*), a *Sala* com *Terraço* semiexterior, o *Quarto*, com portas para os anteriores, o *Quarto*, o *Toilette*, com *Ante-camara* para o *Corredor* e para o *Banho e Toilette* na fachada lateral, e o *Quarto*, unidos por enfilade, na fachada principal;
- a zona de circulação denominada por *Serviços* na planta original e à qual incluíram a escadaria de serviço interna em leque, a *Cosinha* na extremidade do edifício com quarto interior e com o *Despejo* num volume destacado exterior, a *Despensa*, a *Copa*, a *Casa de jantar*, com porta para a anterior, o *Quarto*, o *Quarto* e o *W.cl.* na fachada tardoz.

FIGURA 43 · O arquitecto Ventura Terra com a sua família e o cão Açor (?) no *Terraço* do *1.º andar*. Da esquerda para a direita: Eugénia Terra (?), Louise Audigé, uma das sobrinhas do arquitecto, Ventura Terra e uma das sobrinhas do mesmo. Fotografia gentilmente cedida pela sobrinha Alda Saria Terra.

A eficiência desta planta separa em quatro zonas o interior da habitação e que são: a de serviço para a fachada tardoz; a do *Escriptorio* para a principal e geralmente este tipo de espaço fica quase sempre próximo à entrada da habitação, devido ao exercício de uma profissão ou para receber visitas de fora, sem importunar o restante espaço doméstico; a *Sala* e a *Casa de jantar* de estar e de receber, entre as duas fachadas e criando assim um invulgar eixo visual e complementado pela varanda exterior da segunda e pelo *Terraço* da primeira, e a dos aposentos entre as duas fachadas.

O sótão tinha quartos sem função aparente.

Os testemunhos familiares dizem-nos que o arquitecto e a sua família residiam no apartamento do *1.º andar*, corroborados por uma fotografia informal da família no *Terraço* e na varanda da *Sala* (ao fundo no *Escriptorio* vemos rolos de desenhos técnicos), e o seu *Atelier* era no *rez do chão*. Contudo, devem de ter mudado de apartamento e nos assentos de óbito do casal dizem-nos que faleceram no primeiro andar, ou seja, o *rez do chão* nos desenhos técnicos e chegamos a esta conclusão depois de lermos o assento de casamento de Gilberto Renda que nos informa do seguinte: o noivo residia no quarto andar (*3.º andar* nos desenhos citados) e o tio e padrinho Ventura Terra, uma das testemunhas do enlace, residia no primeiro andar do mesmo edifício, que na altura tinha o número de polícia 111 e actualmente tem o 57 a 57C.

A forma como os vãos, os terraços e as varandas dialogam com o arruamento é o que torna este projecto admirável na sua carreira: repare-se como o desenho e a dimensão da entrada principal – encimada por dois golfinhos[114], sendo, pelo menos, um da autoria do escultor António Teixeira Lopes[115], e por uma janela exactamente igual à de serviço – passa quase despercebida para resguardar assim a intimidade do seu interior, mas ao entrarmos deparamo-nos com o duplo pé direito para enfatizar o *Vestibulo* e o acesso vertical, que é a *Escada principal* com o ascensor. O mesmo jogo continua com os terraços das salas que deixam vislumbrar um pouco do interior e ao mesmo tempo resguardam-nas de olhares curiosos, conjugado com soluções diferente por piso e que são: um varandim no *rez do chão*; uma varanda no *1.º andar* que se alonga para todas as portas janelas desse piso; uma varanda no *2.º andar* e uma varanda no *3.º andar* com largura inferior à anterior. Desta forma, marcou-se a cave e o *rez do chão* como a base do edifício e separando-os dos restantes pisos, facto realçado pela faixa azulejar que o circunda, mas apesar desta marcação o efeito de conjunto, através do desenho dos vãos, das persianas e dos elementos arquitectónicos, oblitera-a.

A fachada principal é formada por um troço simétrico na extremidade nordeste, composta pelas entradas, pelos vãos dos escritórios, pelos terraços cobertos e pelos vãos dos dois quartos, e é assimétrica na oposta, composta pelos vãos dos *toilettes* e dos quartos.

O desenho arquitectónico é enriquecido por diferenças em cada piso e que são:

- por janelas e o varandim no *rez do chão*;
- por portas janelas para a varanda corrida, uma janela para o *Toilette* e uma varanda para o *Quarto* no *1.º andar*, com um desenho formado por quadrícula pontuada por ornatos Arte Nova;
- por uma varanda no *Escriptorio*, outra no *Terraço*, uma terceira para os dois quartos, uma janela para o *Toilette* e uma varanda para o *Quarto* no *2.º andar*;
- por duas janelas no *Escriptorio*, uma varanda no *Terraço*, duas janelas, para cada um, dos dois quartos, uma janela para o *Toilette* e uma varanda, com largura inferior à do piso inferior, para o *Quarto* no *3.º andar*.

114 Na cultura cristã o golfinho representa a ressurreição e bem-estar em relação à pureza do coração.

115 *Arquitecto Ventura Terra (1866-1919)*, Lisboa, Divisão de Edições da Assembleia da República, Março de 2009, p. 435-437.

As diferenças aqui apontadas conferem escala a cada piso, além de revelarem a importância do proprietário e do locatário, e note-se, ainda, a relação eficaz de abertura e de usufruto que o *1.º andar* estabelece com o arruamento e gradualmente esbate-se à medida que subimos para o *2.º* e para o *3.º andar*.

As mesmas diferenças estenderam-se aos vãos e assim temos as janelas no *rez do chão* com um desenho sóbrio e só o parapeito é saliente em relação à fachada. No *1.º andar* as portas janelas têm vergas com frisos, com secções perpendiculares nas extremidades, e no eixo de simetria tem conchas, encimadas por volutas e ladeadas por folhas de carvalho, ao gosto francês e a janela do *Toilette* tem a verga recortada, como as que foram realizadas para a cocheira e cavalariça do Conde de Sabrosa e para a Casa José Joaquim Migueis. No *2.º andar* as portas janelas têm frisos em arcos e com as mesmas extremidades, sem ornatos, e a janela do *Toilette* tem um desenho sóbrio como as do *rez do chão*. No *3.º andar* as janelas têm um desenho sóbrio como as anteriores.

Os terraços foram construídos com vigas de ferro e abobadilhas, revestidos a estuque sem dissimular a estrutura, e por piso empregaram-se diferentes vergas e no *rez do chão* temos um arco românico, no *1.º andar* um arco abatido, assente em duas colunas dóricas, no *2.º andar* uma viga, igualmente assente em duas colunas dóricas, e no *3.º andar* um arco de volta perfeita, novamente assente no mesmo tipo de colunas, mas o seu limite exterior passa a arco ogival. O mesmo tipo de arco define o friso entre duas faixas azulejares da cimalha, define o entablamento, define a cornija e define os algerozes, encimado por um cabochão, com uma palmeta no topo e ladeado por volutas e ornatos, no eixo de simetria. A marcação deste eixo através dos arcos eleva todo o alçado e é eximiamente realçado pela azulejaria.

A fachada principal foi revestida a pedra como forma de a enobrecer, contrastando com a fachada tardoz que é rebocada e pintada com janelas.

A azulejaria foi mais uma vez toda prevista por Ventura Terra, de novo magistralmente integrada com a arquitectura, e na faixa azulejar mencionada, entre o *rez do chão* e o *1.º andar*, foi pintado um motivo padronizado limitado por riscas azuis, sobre fundo laranja, composto por girassóis polícromos, com as suas folhas, envoltos por fitas brancas e, uma vez mais, constatamos que os azulejos foram propositadamente realizados para este edifício e como estabelecemos nos que foram pintados para o Conde de Sabrosa. O mesmo motivo foi usado na faixa da cimalha, separado por um simples friso em pedra que mencionamos, e a terceira faixa azulejar tem tamanho superior aos anteriores, para poder ser visto pelos transeuntes, e nela foram pintadas ondas do mar com bustos femininos despidos,

FIGURA 44 · Edifício Miguel Ventura Terra. Fotografia de Alberto Carlos Lima, sem data. Arquivo Municipal de Lisboa, LIM000903. https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/X-arqWEB/.

em várias poses e com as mãos dadas, com gaivotas em diferentes planos de voo e fundo cor de laranja, que marcam o início e o fim da faixa. O dinamismo, o erotismo e a frescura deste conjunto foram magistralmente conseguidos na pintura em azulejo e cujo tardoz ostenta a marca da Fábrica de Cerâmica das Devesas. No entanto, não sabemos o autor das pinturas[116], mas é facto conhecido que a fábrica dedicou-se ao fabrico de azulejos artísticos, pintados à mão em diferentes cores e cozidos a grande fogo, e nela começou a trabalhar o escultor José Joaquim Teixeira Lopes, pai do escultor António Teixeira Lopes atrás referido, e em 1894 o seu genro o pintor Albino Pinto Rodrigues Barbosa (1854-1920), que se tornaram nos principais pintores decoradores de peças decorativas em faiança e em azulejo[117].

116 No estudo que temos vindo a desenvolver desde 2011 era práctica corrente os pintores lisboetas empregarem azulejos de várias fábricas, sobretudo nacionais, como os pintores José António Jorge Pinto, Joaquim Luís Cardoso e Carlos Afonso Soares. No entanto, este conjunto não se enquadra no trabalho que desenvolveram e esperamos que no futuro venha a ser identificado o seu autor.

117 Cf. QUEIRÓS, José, *Ceramica portugueza*, Lisboa, Typographia do Annuario Commercial, 1907, p. 134 e 245; *Arquitecto Ventura Terra (1866-1919)*, Lisboa, Divisão de Edições da Assembleia da República, Março de 2009, p. 435; QUEIROZ, Francisco / ARAÚJO, Nuno Borges de / SOARES, Catarina, "Os primeiros retratos de matriz fotográfica nos cemitérios portugueses (1885-1890). Notas para uma biografia de Albino Pinto Rodrigues Barbosa," *Cadernos de História da Arte*, no. 2, (2014). http://cad.letras.ulisboa.pt/index.php/Cadharte/article/view/49/49 (2022.01.09; 22:50h) e QUEIROZ, *op. cit.*, p. 9-17.

FIGURA 45 · Os terraços na fachada principal. Fotografia do autor.

FIGURA 46 • Motivo padronizado das faixas azulejares. Fotografia do autor.

No interior optou-se de novo pelo *vigamento apparente* nas salas e nas casas de jantar, mas na *Sala* do *1.º andar* foram realizados estuques nas paredes e no tecto ao gosto rococó ou Luís XV, que Ventura Terra repetirá com as mesmas semelhanças no *Salão* da Casa Viscondessa de Valmor e na *Sala Luiz XV* do Palacete Mendonça que iremos desenvolver.

O edifício vem no seguimento dos projectos que o arquitecto Ventura Terra realizou e onde reinterpretou as referências do classicismo e do românico numa linguagem muito própria, enfatizados pelos elementos decorativos em determinados elementos construtivos e os motivos das faixas azulejares com os girassóis, e modernamente realçados pela inclusão de ferragens Arte Nova e pelo naturalismo das pinturas dos bustos femininos nas ondas do mar, características que o tornam num dos mais interessantes e originais projectos ao longo da sua carreira.

No dia 30 de Abril de 1919 faleceu Miguel Ventura Terra no primeiro andar, como foi mencionado, e no seu testamento legou o edifício à Escola de Belas Artes de Lisboa e do Porto.

1902 – Palacete Henrique José Monteiro de Mendonça, Rua Marquês de Fronteira n.º 18 ao 28, Lisboa

No dia 4 de Agosto de 1902 Henrique José Monteiro de Mendonça (1864-1942), capitalista e proprietário de roças na ilha de São Tomé e Príncipe, apresentou na 1.ª repartição da Câmara Municipal de Lisboa o projecto para construção do seu palacete e para a sua família[118].

O palacete ficou concluído em 1909, foi galardoado nesse ano com o Prémio Valmor e foi construído num lote rectangular na Rua Marquês de Fronteira com "… um bellissimo panorama da cidade, parte do Tejo e grande parte da margem sul, ter-se-há uma pequena ideia do que é a bella vivenda, cercada de jardins por todos os lados."[119]

A frente do lote para o arruamento está virada a sudeste, na rua em declive, com um portão na cota mais alta, que era a entrada e de onde se segue caminho em direcção ao palacete, e na extremidade oposta há um segundo portão exactamente igual ao anterior, com a habitação do porteiro e era o portão de saída. A disposição destes portões prendeu-se com o facto de que se conduzia pela esquerda em Portugal[120] e o desenho do jardim à inglesa determinou propositadamente que o percurso até ao palacete fosse feito para podermos apreciar a fachada principal e a lateral sudoeste, relegando para segundo plano a fachada lateral noroeste e a tardoz onde é respectivamente a entrada lateral e a entrada de serviço, além de, garantir boa entrada de luz nos espaços interiores, daí a sua disposição interna de acordo com a sua importância, a sua orientação, o seu enquadramento e a sua interligação.

O palacete é formado por um volume central com a *Entrada principal*, a varanda do *Primeiro andar* e a *Loggia* da *Galeria* ou *atelier* no *Segundo andar*, sobressaindo em altura dos laterais adossados. A fachada tardoz também sobressai, mas só em planta

[118] O projecto foi aprovado no dia 11 de Setembro de 1902 e no dia 21 de Fevereiro de 1903 foi apresentado um pedido para construção de barracões provisórios para apoio à obra. No dia 30 de Setembro de 1903 foi requerida a prorrogação do prazo por mais 12 meses para se finalizarem as obras, mas no dia 12 de Outubro de 1904 foi pedida outra prorrogação do prazo por mais 6 meses. No dia 30 de Dezembro de 1908 foi pedido um prazo de mais 3 meses para a conclusão do edifício. Os desenhos técnicos não estão assinados nem datados. Cf. AML | BL, Miguel Ventura Terra, *Projecto Henrique José Monteiro de Mendonça*, 1902, 35221/1.ª REP/PG, fl. 1; COLARES, Eduardo Augusto Nunes, «Palacete do Ex.mo Sr. Henrique José M. de Mendonça, Na rua Marquez de Fronteira, Architecto, sr. Ventura Terra», *A Architectura Portugueza*, Lisboa, Ano VII, n.º 9, Setembro de 1911, p. 33-36 e Palacete do sr. Henrique de Mendonça, «Palacete do sr. Henrique de Mendonça. Na rua Marquez de Fronteira. Architecto, sr. Ventura Terra», *A Construcção Moderna e as Artes do Metal*, Lisboa, Ano XII, n.º 361, 5 de Janeiro de 1912, p. 1-3.

[119] Palacete do sr. Henrique de Mendonça, *op. cit.*, p. 3.

[120] No dia 1 de Junho de 1928 implementou-se em Lisboa e em todo o país a condução pela direita.

e tem os cunhais arredondados. Na fachada lateral sudoeste foi construído o *Jardim d'hinverno*, que a ocupa em todo o seu comprimento, com *Terraço* como cobertura e na lateral noroeste foi erigida a *Sala d'almoço*, com metade da área em planta do anterior, e também com um *Terraço* como cobertura. Desta forma, conseguiu-se um equilíbrio e uma harmonia arquitectónica através da altura e da proporção destes volumes.

A fachada principal é simétrica, excepto no *Rez-do-chão* por causa do ligeiro declive do terreno e daí ter sido colocada a entrada lateral com a *Passagem a coberto* no volume da *Sala d'almoço*. A fachada tardoz é assimétrica no mesmo piso anterior e na porta janela do *Jardim d'hinverno* que tem verga metálica, assim como os da fachada lateral, como nos edifícios comerciais ou industriais desenhadas pelo arquitecto. Na fachada principal este espaço, e a *Sala d'almoço*, têm portas janelas para uma varanda com colunas dóricas e a mesma ordem[121] foi escolhida para as duas colunas e as duas pilastras da *Entrada principal* envidraçada. No *Andar nobre* os vãos têm um desenho sóbrio com frisos nos elementos arquitectónicos e o mesmo foi seguido nos restantes, mas com secções perpendiculares no topo das ombreiras, como as do *1.º andar* do edifício que o arquitecto desenhou para si, quartos de círculo nas extremidades das vergas e nas três portas janelas do *Primeiro andar*, no volume central, há no eixo conchas, como no edifício anterior, com folhas de louro descendentes e em faixas enlaçadas em friso na horizontal. Contudo, esta solução decorativa nas vergas foi inicialmente proposta para os restantes vãos desse piso e não foi seguida na versão construída. O mesmo constata-se na intenção de se colocarem nos cunhais da fachada principal, entre o *Primeiro andar* e o *Segundo andar*, duas peças escultóricas a simularem brasões de armas ao gosto italiano.

As portas janelas do *Primeiro andar* têm varandas com balaustrada e as três centrais têm pilastras com capitéis jónicos. A mesma ordem foi seguida nas duas colunas e nas duas pilastras da *Loggia* do *Segundo andar* e que tem uma cimalha de decoração classicista e sóbria. No entanto, no desenho técnico referente ao alçado principal foi proposta uma decoração da cimalha composta por medalhões, grinaldas e palmetas. A fachada lateral nordeste é assimétrica por causa da inclusão do volume da *Sala d'almoço* e o conjunto das três janelas, duas para o corredor e a terceira para o *W.cl. e lavabo*, têm um frontão na central.

No *Segundo andar* as janelas e as portas janelas da *Loggia* têm um desenho sóbrio e em consonância com os vãos do *Andar nobre*.

Os vãos têm persianas e como foi seguido nos projectos anteriores.

[121] Nos desenhos técnicos os capitéis foram desenhados com a ordem jónica.

FIGURA 47 · Fachada principal do Palacete Mendonça. Fotografia do autor.

O entablamento é de desenho classicista com platibanda com caneluras e pilares com pontas de diamante encimados por pinhas, no mesmo seguimento dos que Ventura Terra projectou para o Palácio Sabrosa, Casa António Maria de Oliveira Belo e para os edifícios Manuel Gomes Barroso e Joaquim dos Santos Lima.

A fachada principal do volume central é revestida a pedra e as restantes são rebocadas e pintadas a simular a estereotomia da pedra[122].

A sua situação "… faz resaltar a imponencia do edifício, cuja architectura severa, mas elegante, se destaca no meio de um vasto e lindo jardim.

Sob o ponto de vista architectonico é o palacete do sr. Henrique de Mendonça um dos mais completos trabalhos do grande artista que se chama Ventura Terra, que, aliás, tem produzido não só na capital, como em todo o paiz, muitas e verdadeiras obras de arte, que demonstram á saciedade *[sic]* o seu grande talento e gosto artistico."[123]

No projecto do Palacete Mendonça o arquitecto enveredou por elementos recorrentes na sua obra e onde explorou de forma mais incisiva a influência da arquitectura italiana, como a *Loggia* no *Segundo andar*.

[122] Nos desenhos técnicos não há indicação desta estereotomia simulada.

[123] COLARES, *op. cit.*, p. 33.

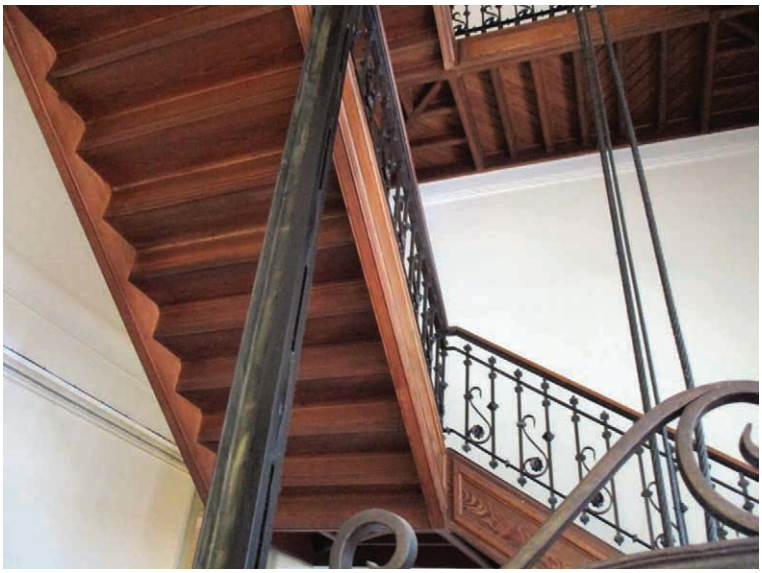


FIGURA 48 · Pormenor dos lanços da *Escada principal*. Fotografia do autor.

A *Passagem a coberto* no *Rez-do-chão* servia para os veículos pararem e para os passageiros ficarem protegidos da intempérie, entrando assim no interior do palacete na *Escada principal*, com o ascensor, da Ch. Stigler. Ing. R. Paris, ao centro e não previsto inicialmente, e que serve todos os pisos do edifício visto não haver escadaria de serviço, ladeada por *Arrecadações* a sudeste e pelo *Vestibulo e Casa de jantar para creados* com monta-pratos a noroeste. No mesmo alinhamento, que advém da estrutura, há a *Casa forte*, propositadamente enterrada no terreno por causa da segurança, os *Serviços geraes* (o centro do edifício) e a *Cosinha* com um fogão da francesa Fourneaux Briffault, com *Arrecadações*, com uma porta de serviço debaixo do *Terraço* da *Sala de jantar*, com o *W.cl. de serviço* e com o *Despejo* debaixo do *Terraço* e na fachada tardoz. Na mesma continuação há dois quartos, a continuação de *Serviços geraes* e a *Despensa*. Finalmente, no volume do *Jardim d'hinverno* e seguindo a mesma direcção há o *Quarto*, os *Serviços geraes* e a *Garrafeira*.

O *Andar nobre* tem na fachada principal ao centro uma escadaria exterior de acesso à *Entrada principal*, como referimos, e no mesmo seguimento para o seu interior há o *Atrio*, o *Hall* (o centro do edifício) e a *Sala de jantar* com *Terraço* exterior ladeado por duas escadarias ascendentes. Repare-se, no eixo que Ventura Terra estabelece entre a fachada principal e a tardoz como forma de nos guiar pelo interior e sermos recebidos pelo proprietário e família no espaço principal de refeições, eximiamente

complementado com o *Terraço* como ponto de estar exterior e de usufruto com o jardim, reforçado pelas escadarias que nos permitem descer e deambular por entre a natureza. O eixo aqui estabelecido e a distribuição para os espaços adjacentes torna o *Hall* um espaço de circulação e de não permanência, como terá sido provavelmente a intenção e como foi efectivamente conseguido noutros projectos que o arquitecto elaborou, reforçado pela superfície envidraçada do *Atrio* para a *Entrada principal* e a relação visual com o arruamento, apesar do arco abatido assente em colunas com capitéis jónicos entre o *Atrio* e o *Hall* os separarem, assim como, o cromatismo das diferentes soluções decorativas entre ambos: o primeiro tem as paredes revestidas a mármore em tons de vermelho e branco, tecto a simular madeira (cujo desenho advém da estrutura) e candeeiros de parede mistos para gás e para electricidade, e o segundo tem as paredes com lambris e a escadaria de madeira, com as mesmas características que Ventura Terra projectou para a Casa Condes de Taboeira, já mencionada, e para o Palacete Silva Graça, que iremos abordar.

No entanto, a disposição em planta do *Atrio* e do *Hall* permite uma aproximação ao jardim e uma boa entrada de luz, criando assim um contraste com o duplo pé direito do *Hall* iluminado por uma claraboia e à noite por um lustre em bronze e vidro para electricidade (inicialmente era misto e também para gás), com uma escadaria que tem início do lado direito para quem entra pelo *Atrio* de lanços perpendiculares, com uma *Tribuna* ao centro e sobre as portas para a *Sala de jantar*, e uma galeria no *Primeiro andar*, com três portas janelas, sendo a central com largura superior, com balaustrada e arcos de volta perfeita alinhadas no mesmo eixo que a tribuna, que iluminam o corredor interno dos aposentos.

O *Hall* é um espaço cenográfico e exemplifica o modo de estar, de se apresentar e de impressionar o visitante, por onde desce o proprietário pela escadaria para receber os seus convidados ou conduzi-los para salas mais reservadas. Efectivamente, há uma fotografia deste espaço na altura em que a família ainda vivia no palacete e podemos observar peças decorativas, cadeiras alinhadas junto ao primeiro lanço da escadaria e telas emolduradas pelas paredes, que demonstram que o *Hall* era igualmente um espaço para exibição de peças de valor artístico[124].

O *Atrio* e o *Hall* seguiram o mesmo desenho criado por Ventura Terra nos desenhos técnicos.

[124] VARELA, Júlia Zurbach, «Palacete Mendonça: ecletismo, internacionalismo e progresso», *In* SILVA, Maria Raquel Henriques da (coordenação), *Cadernos do Arquivo Municipal / Histórias de casas e de quem lá vive (u) – Vol. I*, Lisboa, Arquivo Municipal de Lisboa / Câmara Municipal de Lisboa, n.º 5, 2016, p. 281.

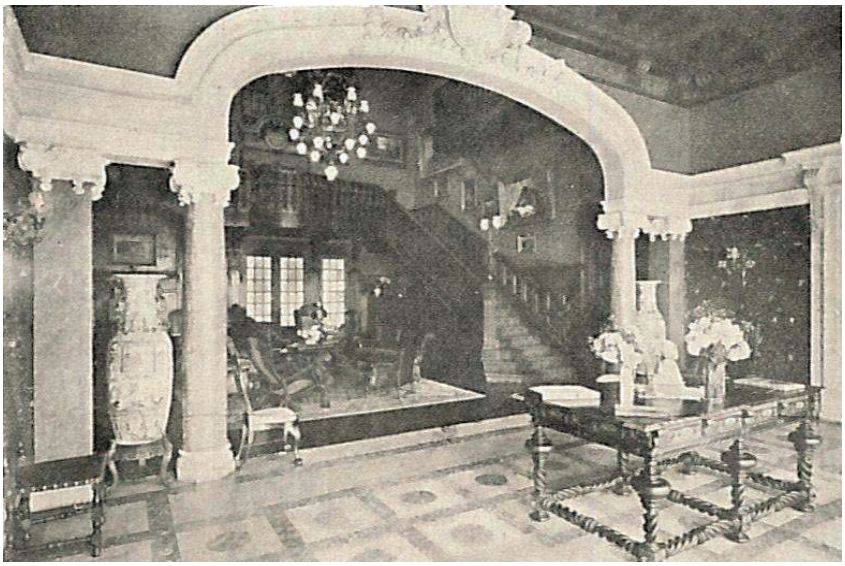


FIGURA 49 · Fotografia publicada em 1911 na revista *A Architectura Portugueza* do *Atrio* com vista para *o Hall*. COLARES, 1911, 33.

FIGURA 50 · Vista geral do *Hall*. Fotografia do autor.

FIGURA 51 · A *Tribuna* do *Hall*. Fotografia do autor.

FIGURA 52 · O lustre e a claraboia do *Hall*. Fotografia do autor.

No volume lateral a sudoeste há três espaços denominados em planta por *Salão* e unidos por uma enfilade de portas de correr no projecto inicial, mas na versão construída passaram a ser a *Sala Luiz XV* na fachada principal, a *Sala estylo Luiz XVI* e a *Sala estylo Imperio*, com arco abatido entre as duas primeiras e portas de correr para a última.

A *Sala Luiz XV* deveria ser uma sala de visitas, visto ter porta para o *Atrio* e para o *Hall*, pelo facto de ter sido escolhido mobiliário de assento, uma mesa de centro e consolas no mesmo gosto para se receberem convidados num ambiente requintado, complementado por um retrato a óleo setecentista que representa uma senhora. No arco, no tecto e nos medalhões nos cantos das cambotas há pinturas datadas de 1919 do pintor Constantino Fernandes (1878-1920) e o arco abatido assente em pilastras, ladeado por duas aberturas na parede onde estiveram dois jarrões, deixa antever visualmente de forma eficaz a *Sala estylo Luiz XVI* e tem uma porta para o *Jardim d'hinverno*.

A *Sala estylo Luiz XVI* devido à sua posição central em planta, com ligação ao *Hall*, era uma passagem para as duas salas nas fachadas e para o *Jardim d'hinverno*, complementada com mobiliário de assento, mesa de centro, telas a óleo e dois medalhões género Wedgwood com as efígies do Rei Luís XVI de França (1754--1793) e sua mulher a Rainha Maria Antonieta (1755-1793), aludindo assim à época histórica escolhida para caracterizar este espaço.

A *Sala estylo Imperio* comportava mobiliário de assento, uma mesa, uma cómoda e uma estante ao gosto desse período histórico, entre outras peças, e era também um espaço de estar, com ligação para a *Sala de jantar* e para o *Jardim d'hinverno*.

A união entre estes três espaços pode transformá-los num só, consoante a finalidade ou o entretenimento, e as decorações adoptadas não seguiram as propostas no corte construtivo elaborado por Ventura Terra, embora a *Sala Luiz XV* tenha semelhanças com a *Sala* do *1.º andar* do seu apartamento e com o *Salão* da Casa Viscondessa de Valmor aqui mencionados.

A ligação privilegiada que todos estes espaços têm com o *Jardim d'hinverno* estabelece uma continuidade espacial e de contacto visual com o jardim, através das superfícies envidraçadas e do sistema construtivo adoptado assim o permitir e da porta janela com uma escada exterior na fachada tardoz. O *Jardim d'hinverno* no chão tem mosaicos hidráulicos, com um motivo padronizado em preto e branco, e nas paredes há lambris em azulejo com temas historicistas em tons de azul sobre branco da autoria do ilustrador, caricaturista e ceramista Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro (1867-1920), executados nas Caldas da Rainha e datados de 1906. O tecto tem o

FIGURA 53 · *Sala Luiz XV*. Fotografia do autor.

FIGURA 54 · *Sala Luiz XV*, pormenor das portas e das cambotas. Fotografia do autor.

sistema construtivo à vista, como nos terraços do Edifício Ventura Terra, formado por vigamento e abobadilhas revestidos a estuque que sustentam o Terraço superior.

A *Sala de jantar* também não seguiu o desenho proposto pelo arquitecto e foi decorada ao gosto da época da Renascença, com lambris e o tecto quase na totalidade revestidos de madeira (também com estuques a simular este material) e com os cantos arredondados com nichos, acompanhando assim os cunhais da fachada tardoz e estabelecendo uma simetria. Nas paredes foram colocados apliques com velas falsas para lâmpadas eléctricas, em consonância com a decoração, e com a data de 1572, talvez uma alusão ao casamento da Princesa Margarida de Valois de França (1553-1615) com o seu primo o Rei Henrique III de Navarra (1553-1610), que depois se tornou em 1589 no Rei Henrique IV de França. Posteriormente, para enfatizar ainda mais o período histórico aqui adoptado, colocaram dois medalhões e uma placa semicircular ao gosto das peças de della Robbia sobre a porta do *Hall* e foi pintada uma natureza-morta com figura humana, não assinada, na porta para a *Copa* e que não aparecem na fotografia publicada em 1911 na revista *A Architectura Portugueza*.

A *Sala Luiz XV*, a *Sala estylo Luiz XVI*, a *Sala estylo Imperio* e a *Sala de jantar* foram propositadamente decoradas ao gosto francês para serem espaços de aparato, de convívio e de recepção, reflectindo assim a urbanidade e a civilidade dos seus proprietários, através de uma cronologia decorativa de épocas passadas e ilustrativas de períodos áureos da civilização europeia.

A *Sala de jantar* tem uma porta para a *Copa* com o monta-pratos e uma escadaria para a zona da *Cosinha* no *Rez-do-chão*. A *Copa* também comunica para um corredor na fachada nordeste, com o *W.cl. e lavabo* na extremidade, que serve a *Sala d'almoço* no volume lateral, a *Escada principal* com o ascensor e o *Gabinete de trabalho* e a *Ante-camara*, unidos internamente, na fachada principal.

A *Sala d'almoço* era onde se servia a primeira refeição do dia – que nos dias de hoje denominados por pequeno-almoço e traduzido do francês petit-déjeuner – e era comum neste género de habitações haver este espaço especificamente usado para esse fim, como também nos relata o escritor norte-americano S. S. Van Dine (1888--1939) no romance policial *The Casino Murder Case* publicado em 1934 ao descrever um palacete construído na década de 1890 em Nova Iorque e transformado em casino.

Na concepção e na decoração da *Sala d'almoço* integraram eximiamente entre si os lambris, as guarnições dos vãos, as portas, as prateleiras e o louceiro, com um desenho marcadamente Jugendstil, assim como, as mísulas, a caixa do relógio, as cadeiras, a mesa e as colunas floreiras, e a sua disposição coincide com a estereotomia do pavimento. Nos vãos há ferragens em tons prateados e do tecto pende um lustre com pesos para gás (hoje electrificado) niquelado, com *abat-jour* ao centro e globos nos braços laterais, todos ao gosto Arte Nova. Por cima dos vãos e ao longo das paredes há um friso em azulejo monocromo branco da autoria do ceramista e artista Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), pai de Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro anteriormente referido, que é considerado o seu último trabalho antes de morrer e nele representou em altos-relevos patos, peixes, redes de pesca, aves e flores. O tecto uma vez mais evidencia a estrutura construtiva, realçada pela madeira e pelo estuque.

A *Ante-camara* tem o vigamento do tecto revestido a madeira, característico de Ventura Terra, e define a transição espacial entre o *Atrio* e o *Gabinete de trabalho*.

O *Gabinete de trabalho* tem lambris em madeira e parte do mobiliário original, composto por uma secretária, uma cadeira, um cadeirão, um sofá ladeado por dois móveis, um armário parcialmente envidraçado e uma viga em madeira com mísulas no canto da parede, ao gosto Jugendstil. No topo do lambril e quase encostada à ombreira da porta janela há uma torneira com válvula para gás e da qual partia um tubo para o candeeiro portátil da secretária. No topo das vergas das portas interiores há dois medalhões em faiança, inspirados nos de della Robbia, representando

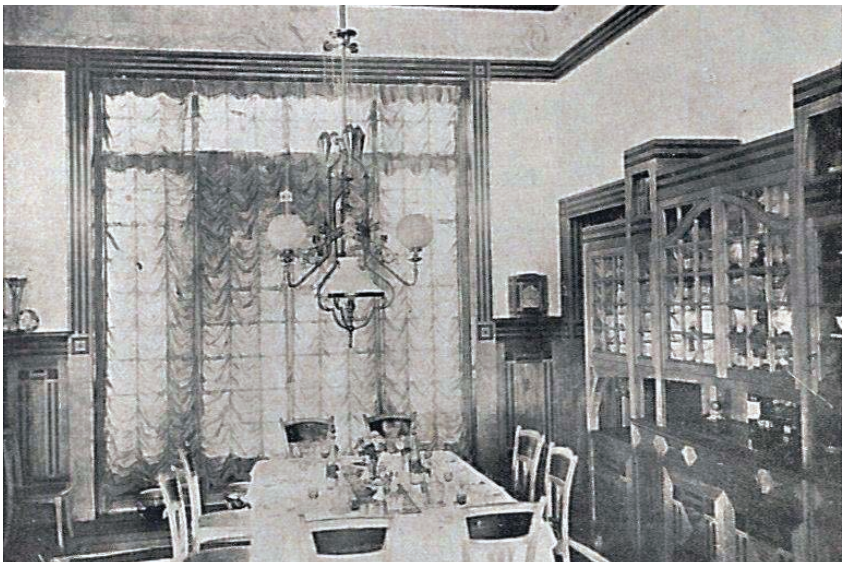


FIGURA 55 · Fotografia da *Sala d'almoço* publicada em 1911 na revista *A Architectura Portugueza*. COLARES, 1911, 35.

FIGURA 56 · Louceiro da *Sala d'almoço*. Fotografia do autor.

FIGURA 57 · Tecto e lustre da *Sala d'almoço*. Fotografia do autor.

Rafael Bordalo Pinheiro e o poeta lírico e pedagogo João de Deus (1830-1896) da autoria de Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro.

Deliberadamente, isolou-se esta zona no interior da habitação para refeições informais entre a família e para local de trabalho. No entanto, convém frisar aqui o gosto Arte Nova patente nestes espaços e que contrasta com os anteriores de pendor mais historicista, afirmando assim a ascensão social de uma família burguesa ao conciliar os valores do passado com um modo de vida moderno e o mais actual possível.

Os restantes intervenientes nas decorações interiores que se conhecem foram os estucadores Cruz & Franco, o dourador Manuel João da Costa e as "… madeiras empregadas nas salas de jantar e de almoço, e noutras salas, vieram directamente da ilha de S. Thomé, onde é abastado proprietario o sr. Henrique de Mendonça. Essas madeiras foram empregadas em tectos, lambris e móveis, e trabalhadas pelo distincto artista sr. José Pedro dos Santos."[125]

Na revista *A Architectura Portugueza* Eduardo Nunes Colares informa-nos que o artista se chama José Pedro de Sousa e que o trabalho e a competência demonstrados eram pouco vulgares[126]. Contudo, desde 2011 que temos vindo a recolher informação acerca do trabalho de artistas, fornecedores, fábricas e manufacturas que intervieram em projectos de arquitectura no início do século XX e o nome deste artista só aparece associado a esta obra; por isso não sabemos se foi efectivamente o autor desde extraordinário conjunto de mobiliário e de decoração marcadamente Jugendstil ou se o executou de acordo com os desenhos de outrem.

No *Primeiro andar* a galeria do *Hall* tem acesso directo para o *Quarto* e para o *Toilette*, na fachada principal e no volume central, para a *Escada principal* e para um corredor que serve o *Toilette*, com porta interior para o *Quarto* anterior, que é uma instalação sanitária decorada com painéis azulejares, com composições florais e assinados Hel. Eisenbart com a data de 1905, e louças sanitárias inglesas da Porcher, marcadas para exportação para o mercado francês, três quartos na fachada sudoeste, com portas janelas para o *Terraço*, e o *W.cl. e banho* no lado oposto ao *Toilette* anterior. O corredor tem um segundo perpendicular e que nos direcciona para o *Oratorio*, a *Sala*, a copa com o monta-pratos e o *W.cl. banho e toilette* na fachada tardoz. A instalação sanitária mencionada tem um corredor ao longo da fachada que comunica com outro *Toilette*, com acesso ao *Terraço* do volume da *Sala d'almoço*, e este com o *Quarto*, com porta para a *Escada principal*, na fachada principal. O *Oratorio* e a *Sala* remetem-nos para uma certa privacidade e aconchego familiar, visto estarem virados para o parque envolvente.

125 Palacete do sr. Henrique de Mendonça, *op. cit.*, p. 3.

126 COLARES, *op. cit.*, p. 35-36.

O *Segundo andar* segue a mesma estrutura construtiva que o anterior e temos a *Galeria* decorada ao gosto Jugendstil, como os espaços anteriores, com a *Loggia* e ladeada por um *Toilette*, seguido por o *Quarto*, e por a *Sala*, seguida por o *Quarto*, na fachada principal. Na fachada lateral sudoeste há mais dois quartos; na fachada tardoz há o *W.cl. e banho*, dois quartos, a copa com o monta-pratos e a *Rouparia* e na fachada lateral nordeste há de novo um corredor. A *Galeria* e a *Loggia* dialogam com a vista e a envolvente, mas também são um espaço de carácter mais intimista para se estar e para se receber convidados.

O construtor civil responsável pela obra foi João Pedro dos Santos (construtor n.º 68 inscrito na Câmara Municipal de Lisboa), as cantarias foram fornecidas por José António de Almeida e por Pedro Pardal Monteiro, as esculturas foram da autoria de Jorge Pereira, as serralharias foram realizadas na Fundição Jacob Lopes da Silva e o sistema de aquecimento é da francesa Jacquemet, Mesnet & Cie.

O Palacete Mendonça foi recentemente alvo de profundas obras de conservação e de restauro e pertence à Fundação Aga Khan.

1904 – Armazéns Fonseca & Araújo ou Colonial Oil Company, Doca de Santo Amaro, Lisboa

Na doca de Santo Amaro foi construído um edifício para armazém da firma Fonseca & Araújo e o autor do projecto foi o arquitecto Ventura Terra[127], mas passou logo pouco tempo depois para a Colonial Oil Company[128] que era uma empresa norte americana importadora de petróleo para veículos motorizados e para iluminação e candeeiros para petróleo, nomeadamente, da fábrica Bradley & Hubbard (1852-1940), com sede e loja no Palácio Foz e onde também estava instalada a Legação dos Estados Unidos da América.

O armazém foi construído paralelamente à foz do rio, com as competentes fundações em estacas, e o seu interior era de uma só nave.

A fachada principal era formada por duas janelas, uma porta encimada por frontão quebrado, três janelas, uma porta igual à anterior e duas janelas. A fachada lateral tinha uma porta ao centro, ladeada por janelas, e encimada por três janelas no eitão. As vergas das portas eram arcos de geração em tijolo e as pedras de fecho e os saiméis eram em cantaria, como as das cavalariças, cocheiras e anexos Henrique Bensaúde.

[127] Armazens dos srs. Fonseca & Araújo, «Armazens dos srs. Fonseca & Araújo. No Poço do Bispo. Projecto do architecto sr. Ventura Terra», *A Construcção Moderna*, Lisboa, Ano VI, n.º 181, 20 de Outubro de 1905, p. 193-194.

[128] Rectificação, «Rectificação», *A Construcção Moderna*, Lisboa, Ano VI, n.º 182, 1 de Novembro de 1905, p. 202.

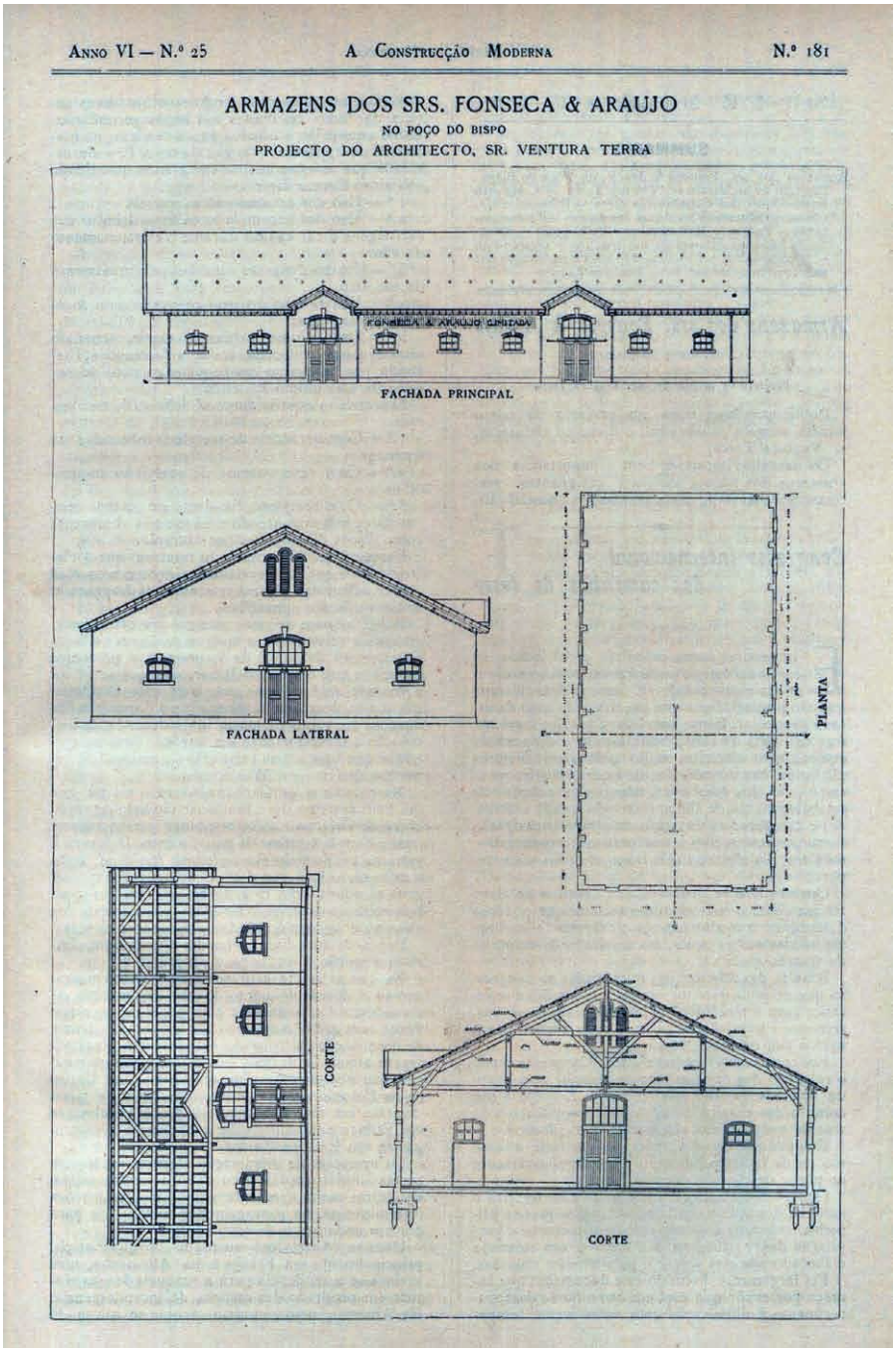


FIGURA 58 · Desenhos técnicos do projecto dos Armazéns Fonseca & Araújo ou da Colonial Oil Company publicados na revista *A Construcção Moderna*. Armazens dos srs. Fonseca & Araújo, 1905, p. 193.

As janelas tinham parapeitos em pedra, as vergas eram no mesmo arco e no mesmo material e as pedras de fecho eram em pedra. As janelas do eitão tinham parapeito em pedra e as vergas eram arcos de volta perfeita em tijolo. O limite superior das superfícies parietais tinha um friso em tijolo abaixo da cornija de cantaria e com um desenho sóbrio.

O desenho arquitectónico era equilibrado e comprova, uma vez mais, o cuidado e o rigor que Ventura Terra dedicava a todo o género de projectos a que se dedicava.

No decorrer do século XX a Colonial Oil Company passou a ser detida pela Mobil e as instalações na Doca de Santo Amaro foram demolidas em 1962 por causa da construção da Ponte 25 de Abril.

1905 – Fundição Jacob Lopes da Silva, Rua Garcia de Orta n.º 26 e Rua dos Remédios à Lapa n.º 2 e 2A, Lisboa

No dia 13 de Novembro de 1905 o industrial Jacob Lopes da Silva (1877-1954) (ver Anexo VIII n.º 3) apresentou na 1.ª repartição da Câmara Municipal de Lisboa o projecto para a fundição homónima e respectivas oficinas na Rua dos Remédios à Lapa, mas o projecto não está assinado[129] e de acordo com a investigação encetada parece-nos ser da autoria do arquitecto Miguel Ventura Terra pelas seguintes razões: a fundição forneceu várias peças em ferro para muitos dos seus projectos; nos desenhos técnicos o tipo de letra utilizado, o grafismo e o traço do desenho são os mesmos e o desenho arquitectónico tem semelhanças flagrantes com projectos anteriores.

A fachada principal tinha uma porta central, para a *Officina*, ladeada por outras duas, a na extremidade norte era a da *Cavallariça* e a oposta era a do *Escriptorio*, com vergas em arcos de geração em tijolo com pedras de fecho e saiméis em cantaria, exactamente iguais às vergas das cavalariças, cocheiras e anexos Henrique Bensaúde e às dos Armazéns Fonseca & Araújo ou Colonial Oil Company anteriormente abordados. As duas últimas portas eram encimadas por frontões e com as mesmas características dos análogos nos armazéns referidos. As fachadas tinham um friso em tijolo, dispostos em ângulo, cornija sóbria em cantaria e algerozes, com as mesmas características dos congéneres realizados em muitos dos seus projectos.

[129] O construtor civil responsável foi José Gomes Militão, inscrito na referida Câmara com o número 146. Cf. AML | BL, Miguel Ventura Terra, *Projecto Jacob Lopes da Silva*, 1905, 5764/1.ª REP/PG, fl. 1.

FIGURA 59 · Fundição Jacob Lopes da Silva. Fotografia de autor desconhecido, sem data. Arquivo Municipal de Lisboa, FAN000163. https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/X-arqWEB/.

Nos dois frontões referidos foram aplicados dois painéis em azulejo da autoria do pintor José António Jorge Pinto datados de 1906 e neles foram representados os operários em algumas fases do seu trabalho, árduas e extenuantes, e onde podemos observar os fumos, os vapores, a fornalha e os instrumentos, entre outros pormenores, de um realismo extraordinário[130].

O interior era de uma só nave e a *Officina* ocupava quase todo o seu interior, com a *Cavallariça* e o *Escriptorio* na fachada principal virada a poente, com o *Deposito* num volume destacado a norte, com o *Motor*, o *W.cl.* com *Armario* e o *Pateo* exterior com *W.cl.* e com serventia pela Rua Garcia de Orta na fachada tardoz nascente.

O edifício foi demolido em 1993 e a azulejaria foi preservada pelo Museu de Lisboa.

130 Cf. FEVEREIRO, António Francisco Arruda de Melo Cota, Álvaro Augusto Machado, José António Jorge Pinto e o movimento arte nova em Portugal, (Dissertação de Mestrado em Arquitectura apresentada na Universidade Lusíada de Lisboa), Lisboa, 2011, p. 561-564.

1905 – Palacete Silva Graça, Avenida Fontes Pereira de Melo, Rua Latino Coelho n.º 1 a 3, Rua Viriato n.º 22 a 24 e Rua Tomás Ribeiro n.º 2, Lisboa

No dia 6 de Maio de 1905 o proprietário do jornal *O Seculo* e da revista *Illustração Portugueza* José Joaquim da Silva Graça (1858-1931) apresentou na 1.ª repartição da Câmara Municipal de Lisboa o projecto para construção do seu palacete e segundo projecto do arquitecto Ventura Terra[131].

O palacete foi erigido no interior de um lote rectangular em declive, com um dos vértices em ângulo por causa da então Avenida António Maria de Avelar o ter atravessado (hoje anulado), virado para cinco arruamentos e envolto por um jardim, com o portão principal no gaveto formado pelo cruzamento da Rua Viriato e Rua Tomás Ribeiro a norte. Desta forma, o palacete foi disposto paralelamente ao portão, em ângulo com os referidos arruamentos, para ficar com a fachada principal virada a norte e a tardoz a sul de acordo com o programa interior doméstico. Assim sendo, a fachada tardoz ficava em ângulo com a Avenida Fontes Pereira de Melo e por causa do declive tinha um impacto visual para quem a subia.

O proprietário soube "... o que queria. N`estas condições, e com um programma definido, ao architecto só cabia a sua realisação logica, preoccupando-se, sobretudo, com o que devia ser um dos pontos a attingir na construcção d`uma casa moderna, digna d`este nome: a hygiene e o conforto. A parte plastica, se o architecto é verdadeiramente artista, vir-lhe-ha depois, da planta, crescendo d`ahi, naturalmente a construcção, no devido equilibrio, com as tres medidas: de largura, profundidade e altura.

Tal foi o fito de Ventura Terra. Disposta a fachada principal do edificio ao norte, por o terreno, mais alto de esse lado, offerecer assim um envasamento natural, o architecto ergueu essa parte da casa em torre, não para, n`uma vesania analoga á da maioria dos proprietarios suburbanos, fantasiar-lhe dentro bésteiros e mais homens d`armas medievaes, mas para fazer assim, com o cutello d`esses dois altos pannos de parede, um resguardo para abrigo da parte posterior da construcção. E essa defeza

[131] O construtor civil responsável foi António Pio dos Santos (construtor inscrito na Câmara Municipal de Lisboa segundo o n.º 111) pela firma A Constructora do Porto. No dia 1 de Agosto de 1905 foi apresentado um deferimento e no dia 10 de Julho de 1906 foi apresentada uma prorrogação por mais 6 meses para terminar a obra, com despacho passado no dia 9 de Agosto de 1906. Contudo, no dia 27 de Fevereiro de 1907 foi apresentada uma segunda prorrogação por mais 6 meses e uma terceira a 26 de Setembro de 1907 por mais 6 meses, cujas obras estiveram a cargo do construtor civil José de Passos Mesquita, inscrito com o n.º 187 na referida câmara, pela firma Campos & Fonseca e donos de A Constructora. No dia 8 de Outubro de 1907 foi apresentado um pedido para abertura de um poço no jardim e o construtor civil responsável foi José de Passos Mesquita. O edifício foi construído em 18 meses e teve o custo total de cem contos de réis. Os desenhos técnicos não estão assinados nem datados. Cf. AML | BL, Miguel Ventura Terra, *Projecto da casa que pretende construir o Snr. José Joaquim da Silva Graça*, 1905, 2667/1.ª REP/PG, fl. 1 e FIGUEIREDO, *op. cit.*, p. 45-48.

completou-a o architecto com a serie de corpos salientes que crescem a noroeste, e, ainda, com a maneira porque fechou, o mais possivel, esse lado da sua edificação. As aberturas ahi ou são cortadas em fresta, estranguladas o mais possivel, ou, se rompem mais largas, por necessidade da illuminação interior, soffrem a correcção d`um mainel que as reduz e protege contra os assaltos da ventania desabrida. Em Lisboa, os ventos dominantes e verdadeiramente encommodos são os do norte.

Protegido assim o edificio, a fachada do sul abre-se já em amplas aberturas, que, ou se extendem em largas e arejadas varandas e terraços com vistas panoramicas admiraveis, ou se fecham em magnificos jardins de inverno, que são, por assim dizer, outros tantos depositos de calôr que, em dias de bom tempo, vão, sem outro auxilio, aquecer a casa até ao ultimo extremo da fachada norte."[132]

O desenho arquitectónico do palacete tinha referências do período românico patente no embasamento, nas colunas dos terraços no *rez-do-chão*, no uso de arcos de volta perfeita em determinados vãos do *andar nobre*, do *segundo andar* e da torre, no uso de círculos e de quadrados para simular vitral nas caixilharias da *Entrada principal*, da *Antecamara*, da *Saleta*, da *Bibliotheca* e da torre, nas mísulas da torre e no entablamento. A sobriedade destes elementos foi complementada pelo uso de volutas nas extremidades das vergas formados pelos arcos de volta perfeita e pelos arcos abatidos dos vãos. Os vãos do *primeiro andar* tinham vergas de linhas direitas com as mesmas características das do apartamento do arquitecto no edifício da Rua Alexandre Herculano e das do Palacete Mendonça, mas sem as conchas e os ornatos correspondentes. Consequentemente, todas as fachadas eram assimétricas e o dimensionamento dos vãos estava de acordo com o espaço interior ao estabelecer diferentes níveis de privacidade com os arruamentos e tinham persianas

A torre era o elemento mais expressivo de todo o conjunto e foi provavelmente inspirada nas torres de menagem medievais, intensificando ainda mais o carácter sólido e sóbrio deste edifício, construída no gaveto da fachada norte/nascente para conter a *Escada geral* e a entrada de serviço para a cozinha. Nos quatro primeiros pisos o cunhal era em ângulo, terminando no quinto piso num corpo saliente, com vãos e a cobertura era o *Terraço* com um volume no ângulo da fachada que encerrava a escada de acesso[133], com vista panorâmica sobre toda a freguesia de São Sebastião e arredores.

[132] FIGUEIREDO, *op. cit.*, p. 45-46.

[133] O torreão tinha semelhanças com o volume do oratório na Casa Condes de Taboeira.

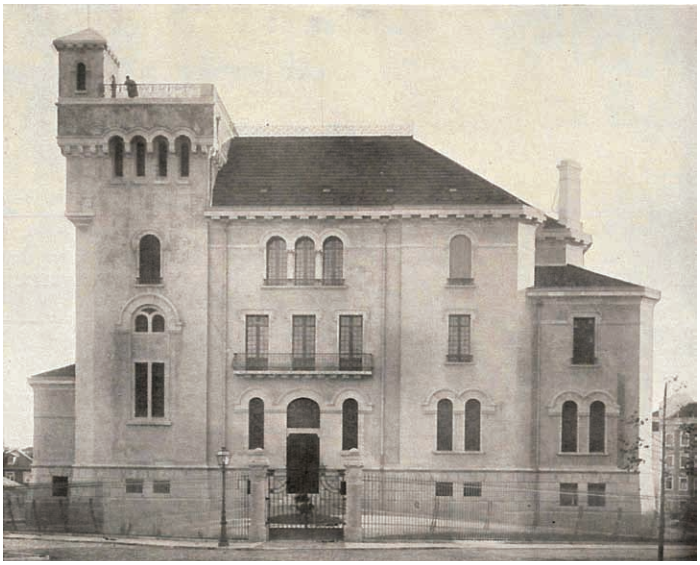


FIGURA 60 · Fachada principal do Palacete Silva Graça.
FIGUEIREDO, 1908, Intercalar XXIII.

FIGURA 61 · Fachada lateral poente.
FIGUEIREDO, 1908, Intercalar XXVI.

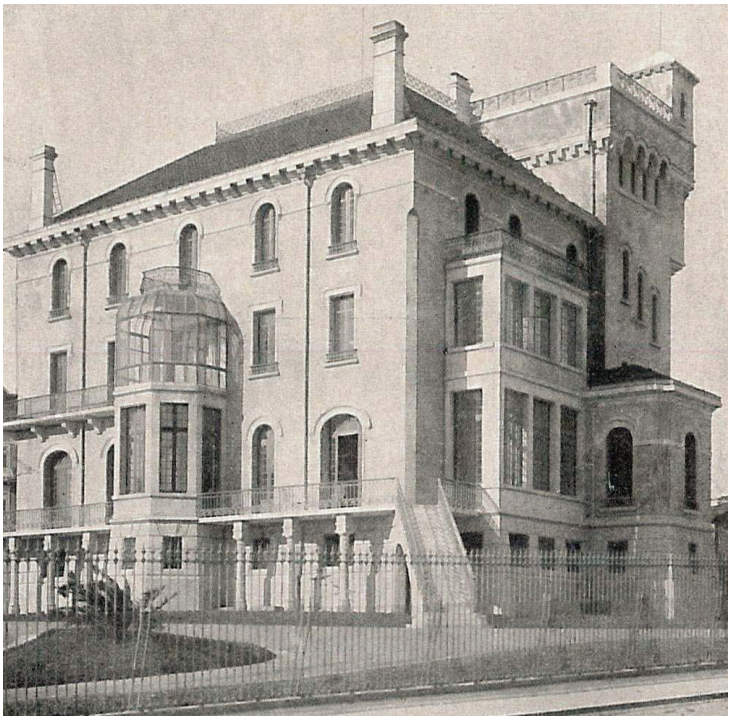


FIGURA 62 · Fachada lateral nascente e sul. FIGUEIREDO, 1908, Intercalar XXVI.

FIGURA 63 · Fachada lateral poente e sul, sem data, Mário Novais; negativo, Col. Palácios I FCG – Biblioteca de Arte e Arquivos, CFT003 056577.ic, Lisboa.

FIGURA 64 · Torre, fachada principal e lateral. FIGUEIREDO, 1908, p. 45.

FIGURA 65 · Torre, fachada principal e lateral. Fotografia de Paulo Guedes, sem data. Arquivo Municipal de Lisboa, PAG000488. https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/X-arqWEB/.

Toda a construção "… é modelar. Proprietario e architecto estudaram-n`a nas suas menores minucias, e aquelle, não se limitando a fornecer unicamente ao artista os meios essenciaes ao levantamento do edificio, tornou-se n`um verdadeiro e valioso collaborador de Ventura Terra. Assim, procedendo a experiencias com os tijolos, chegou á conclusão de que o emprego d`esse material era nocivo para a saúde, banindo-o da sua construcção em que entra apenas nos fundamentos.

As suas experiencias feitas com vasilhas de barro, cheias d`agua e hermeticamente fechadas, são d`uma grande simplicidade, mas, nem por isso, provam menor engenho. E`,como sempre, o caso do ovo de Colombo. Resta só agora que os homens de sciencia constatem, devidamente, essas conclusões.

Depois, sempre com o mesmo fito hygienico, a casa não tem, nem nas paredes, nem entre os tectos de um andar e o pavimento do immediato, um unico vasio, tornando-se portanto impossivel a existencia de depositos de ar confinado, prejudiciais sob tantos pontos de vista, e banindo-se assim egualmente a possibilidade da cohabitação dos ratos, muito menos inoffensivos do que geralmente se supõe.

Na divisão interna, tambem como deve sempre ser, a collaboração foi mutua. E todo o aproveitamento do edifício, feito em harmonia com as necessidades da pessoa a que era destinado, avulta em toda a nitidez sem que mereça o menor reparo. Não ha recanto que não tenha a sua utilidade, e a sua funcção é sempre a mais adquada á sua situação em relação á exposição exterior e em relação á distribuição dos outros compartimentos."[134]

O ligeiro declive do terreno do *rez-do-chão* foi vantajosamente aproveitado para a seguinte distribuição interna: a entrada de serviço na fachada lateral nascente para o *Vestibulo* e *Escada Geral* que nos conduzia, na mesma fachada, para um pequeno corredor com acesso à *Copa* com monta-pratos e à *Cosinha*, ambas com portas para a *Despensa* na mesma fachada; do mesmo *Vestibulo* partia-se para um corredor que ligava o *W.C. e banho para creados* na fachada norte com a *Casa de jantar para creados* na sul; a *Entrada* na fachada lateral poente para a *Carvoeira e diversos* e o *Espaço dos caloriferos*; a *Carvoeira e diversos* tinha acesso a três quartos na fachada norte e para os *Serviços geraes*, que era o centro do edifício, com portas para o *Quarto* e a *Adega*, na fachada norte, para o *Vestibulo de entrada* na lateral poente e para o *Deposito de carruagens* na sul com o *Ascensor* privado de José Joaquim da Silva Graça para o seu *Gabinete de trabalho* e para o seu *Quarto principal de verão* que iremos abordar.

134 FIGUEIREDO, *op. cit.*, p. 46.

FIGURA 66 · *A Cosinha* com a coluna e os dois arcos de geração, Mário Novais; negativo, Col. Palácios I FCG – Biblioteca de Arte e Arquivos, CFT003 056579.ic, Lisboa.

O *Ascensor* denotava uma certa exclusividade e distinção ao seu proprietário, adoptando assim a mesma *façon de vivre* dos grandes magnatas coevos.

A *Cosinha* tinha uma coluna de inspiração românica e dois arcos de geração[135] que separavam a zona das lavagens da dos fogões, com mosaicos hidráulicos no chão e azulejos nas paredes. A despensa tinha mosaicos hidráulicos no chão, lambril em azulejo, tulhas para os cereais e prateleiras.

O andar nobre tinha a *Entrada principal* no eixo transversal e que nos direccionava no sentido poente para a *Antecamara*, seguida por uma *Sala* ou escritório e terminava na *Bibliotheca*, com portas, os dois primeiros, para o *Gabinete de Trabalho* e para o *Ascensor* de Silva Graça (com uma *Entrada* com portas para a *Sala* ou escritório, para o *Gabinete de Trabalho* e para o *Hall e Escada principal*), com uma *Varanda* envidraçada entre a *Bibliotheca* e o *Gabinete de Trabalho*. Repare-se, como deliberadamente quase que isolaram esta zona do restante espaço doméstico, não descurando o conforto e a relação visual com o jardim, e com passagem interna para a *Sala de Bilhar* que definia os espaços de estar e de receber convidados na fachada sul. No mesmo patamar da *Entrada principal* e do lado oposto havia a *Saleta* e o *Vestibulo e escada Geral* e o *Toilette e W.C.* no volume da torre. O *Vestibulo e escada geral* tinham uma *Galeria* perpendicular

135 No corte C.D. foi desenhada uma coluna com capital dórico e duas vigas.

FIGURA 67 · *Hall e Escada principal.* FIGUEIREDO, 1908, p. 46.

e em forma de L que nos conduzia para a *Copa* com monta-pratos, a *Sala de almoço* e a *Sala de Jantar*, ambas com *Varanda* envidraçada como a anterior, na fachada lateral nascente. No mesmo patamar seguia-se em frente para o *Hall e Escada principal* que era, de novo, o centro da habitação, e no mesmo alinhamento estava o *Salão* com *Varanda* envidraçada na fachada sul. O *Gabinete de Trabalho*, a *Sala de Bilhar* e o *Salão* tinham portas janelas para o *Terraço* que circundava as fachadas, com uma *Escada para os jardins* em ângulo de 45.º com o cunhal para o jardim, para a *Varanda* do *Salão* e o mesmo *Terraço* continuava na mesma fachada e terminava na *Varanda* da *Sala de Jantar* e da *Sala de almoço*, com outra *Escada para os jardins* e simétrica à anterior.

O *Hall e Escada principal* do Palacete Silva Graça foi um dos mais bem desenvolvidos na obra do arquitecto e tinha semelhanças notórias com os anteriores, nomeadamente, o mesmo desenho de balaustradas, a estrutura à vista e claraboia, e a escadaria era de lanços perpendiculares, com *Tribuna* no segundo e no eixo de simetria, como no Palacete Mendonça, e uma *Galeria* no primeiro andar. O facto de ter sido um espaço só com portas para os espaços envolventes, sem um *Atrio* como no Palacete Mendonça, proporcionou conforto e que fosse

FIGURA 68 · *Hall* e o primeiro lanço da *Escada principal* antes de ser remodelado, sem data, Mário Novais; negativo, Col. Palácios | FCG – Biblioteca de Arte e Arquivos, CFT003 056586.ic, Lisboa.

efectivamente vivido pelos seus moradores, como no Natal de 1915 em que se montou uma árvore com brinquedos variados que Silva Graça e sua mulher[136] ofereceram aos filhos dos empregados do jornal O Seculo e dispuseram mesas com doces, acompanhados pela música do quinteto da orquestra do Teatro do Ginásio[137]. A vivência efectiva do *Hall* é comprovada pelas fotografias de Mário Novais (1899-1967), tiradas por volta de 1931, existentes no acervo da Fundação Calouste Gulbenkian e nelas podemos observar um, sofá e um divã debaixo dos lanços, mesas, cadeiras com braços, dois candeeiros de pé alto, telas a óleo e vasos com plantas, que contribuíam para um ambiente descontraído e requintado.

A *Sala de Jantar*, o *Salão* e a *Sala de bilhar* eram unidas por portas de quatro folhas numa enfilade e foram respectivamente decoradas da seguinte forma: com lambris em madeira e tecto com *vigamento apparente*, no mesmo seguimento dos desenhados por Ventura Terra noutros projectos, em tons escuros; com tecto com a mesma solução

136 José Joaquim da Silva Graça foi casado a primeira vez com Maria Matilde da Assunção Silva (1860-1952), de quem teve três filhas: Maria do Céu da Silva Graça (1884-1964), mãe da pintora Maria Helena Vieira da Silva, Maria Beatriz da Silva Graça (1887-?) e Maria Albertina da Silva Graça (1890-1968), mas de quem se divorciou em 1915 e em 1917 casou com Anne Andrée Isabelle Gabrielle Marchais de Laberge (1877-1972).

137 O Natal, «O Natal do "Seculo"», *Ilustração Portugueza*, 2.ª Série, Lisboa, n.º 515, 3 de Janeiro de 1916, p. 5.

FIGURA 69 · A *Tribuna* e a *Galeria* do *Hall* antes de ser remodelado, sem data, Mário Novais; negativo, Col. Palácios I FCG – Biblioteca de Arte e Arquivos, CFT003 056581.ic, Lisboa.

anterior pintado de branco e com estuques, cambotas e tecto ao gosto Luís XVI em branco. No entanto, nas fotografias acima citadas este último espaço era de estar e não comportava uma mesa de bilhar, mas esquecemo-nos de que uma habitação é um organismo vivo enquanto é habitada e que ao longo da sua existência há espaços que vão mudando de funções diferentes das inicialmente previstas.

A *Sala de almoço* tinha prateleiras, um louceiro ao gosto Jugendstil, uma mesa e cadeiras ditas de rabo-de-bacalhau à portuguesa.

Os espaços do *andar nobre* foram deliberadamente orientados de acordo com a sua função com os pontos cardeais e com os horários diurnos, o que tornava o Palacete Silva Graça uma habitação para ser completamente usufruída pelos seus habitantes.

O *primeiro andar* tinha a *Galeria* em forma de L que nos guiava para os seguintes espaços: para três quartos na fachada norte; para a *Entrada* do *Ascensor* que dava para o *Quarto* na mesma fachada e o *Quarto principal de verão* (ficava por cima do *Gabinete de trabalho*) com *Toilette* no cunhal na lateral poente; para a *Sala* com *Toilette – W.C. e Sala de banho* no cunhal e com um corredor na fachada sul e para um corredor em forma de L que circundava o *Hall*. O corredor dava para o *Quarto principal d'inverno*, com porta para o corredor da *Sala* referido, com *Varanda* envidraçada, no seguimento da do *Salão*, na fachada sul, para o *Quarto* na mesma fachada sul e com ligação interna

FIGURA 70 · *Sala de Jantar*, com vista sobre o Salão. FIGUEIREDO, 1908, p. 47.

ao *Quarto* no cunhal, para o *Banho e toilette* na fachada lateral nascente e para o *Vestibulo e escada geral*, com outro *Toilette e W.C.*, na torre. Os aposentos de Silva Graça tinham portas janelas para um *Terraço* exterior que partia do *Toilette* para a *Varanda*. A estrutura metálica desta denotava leveza material[138] e contrastava com a do piso inferior que era em alvenaria e cantaria.

O *segundo andar* tinha o mesmo corredor em forma de L que o do piso inferior; a *Galeria* na fachada norte; a *Casa de engommar* no cunhal da fachada norte/poente; o *Quarto*, com a *Entrada* do *Ascensor*, e a *Sala* na fachada poente; o *W. cl Toilette e banhos* no cunhal da fachada poente/sul; três quartos na fachada sul, mas o central tinha um *Terraço* sobre a *Varanda* envidraçada do *primeiro andar*; o *Quarto* no cunhal sul/nascente; o *Quarto* (este e o anterior tinham um *Terraço* sobre a *Varanda* do piso inferior) e o *W. cl. Toilette* na fachada lateral nascente e a *Escada* e o *W. C.* na torre.

O *sotão* tinha o corredor em forma de L dos dois pisos anteriores; a *Arrecadação* na fachada norte; o *Quarto* no cunhal da fachada norte/poente; a *Arrecadação* e o *Quarto* na fachada poente; o *Quarto* no cunhal da fachada poente/sul; três quartos na fachada sul; o *Quarto* no cunhal sul/nascente; o *Quarto* e o *W. C. e lavatorio* na fachada lateral nascente e o *Vestibulo* e o *W. C. e lavatorio* na torre.

[138] No projecto inicial esta *Varanda* teria o mesmo desenho arquitectónico que a do piso inferior.

O Palacete Silva Graça simboliza o poder financeiro do seu proprietário e de como estava muito bem informado das últimas comodidades disponíveis no mercado, mas é igualmente e sobretudo notável pela forma como o arquitecto Ventura Terra usou os volumes, de acordo com o seu interior, vistas e pontos cardiais, para o tornar o mais funcional e o mais agradável possível para ser habitado pelo seu proprietário e pelos seus ocupantes.

O Palacete Silva Graça foi construído pela firma A Constructora do Porto, as serralharias foram fornecidas pela Fundição Jacob Lopes da Silva, a cantaria por Pardal Monteiro, as instalações eléctricas e a telefónica pela M. Herrmann e pela Julio Gomes Ferreira & C.ª L.da, o sistema de aquecimento pela Geneste, Herscher et Cie. de Paris, os estuques pela Cruz & Franco e as persianas em madeira de carvalho e em ferro pela Jaquemet & Mesnet et Cie. de Paris.

O seu proprietário era o avô materno da famosa pintora Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), filha de Maria do Céu da Silva Graça (1884-1964) e do diplomata Marcos Vieira da Silva (1875-1911), e que chegou a morar no palacete com a sua mãe.

Após a morte de Silva Graça o palacete ficou para sua filha Maria Albertina da Silva Graça (1890-1968) e casada com o empresário de origem espanhola José Rafael Alexandre Garcia y Rugeroni (1885-1940), que o mandou ampliar e transformar, entre 1931 a 1933, segundo projecto do arquitecto Vasco Regaleira (1897-1968) no Hotel Aviz, onde esteve hospedada a Rainha D. Amélia (1865-1951) e o coleccionador de arte Calouste Gulbenkian (1869-1955), e acabou por ser demolido em 1961.

1905 – Casa Viscondessa de Valmôr (para rendimento), Avenida da República n.º 38 a 38A e Avenida Visconde de Valmor n.º 22, Lisboa

No dia 12 de Abril de 1905 a Viscondessa de Valmor, Josefina Clarisse Duprat de Oliveira (1840-1910), apresentou na 1.ª repartição da Câmara Municipal de Lisboa o projecto de uma habitação para ser aprovado e da autoria do arquitecto Ventura Terra[139], cujo desenho arquitectónico "… não obedece a estylisação conhecida. Como já vimos, o architecto é pouco de molde a sujeitar-se ás imposições do passado. Tem bastante genio artistico para fazer creações proprias.

139 O edifício teve o custo total de 32.000$000 réis. Os desenhos ténicos encontram-se desaparecidos desde 1996. Cf. AML | BL, Miguel Ventura Terra, *Projecto Viscondessa de Valmor*, 1905, 2257/1.ª REP/PG, fl. 1; Casa da Ex.ma Sr.ª Viscondessa de Valmôr, «*Casa da Ex.ma Sr.ª Viscondessa de Valmôr (para rendimento). Na Avenida Ressano Garcia e Rua Visconde de Valmôr. Architecto, sr. Ventura Terra*», A Construcção Moderna, Ano X, n.º 307, 20 de Outubro de 1909, p. 49-50 e ALMEIDA, Ribeiro de, «Palacete da Ex.ma Sr.ª Viscondessa de Valmôr (Para rendimento). Na Avenida Ressano Garcia e R. Visconde de Valmôr. Architecto: Ventura Terra», *A Architectura Portugueza*, Lisboa, Ano II, n.º 6, Junho de 1909, p. 21-24.

Conhece-se, no trabalho de que nos occupamos, a preocupação do architecto ao projectar a elegante mansão: Fazer uma casa na cidade, sobre uma das principaes avenidas, rodeando-a de jardins por todos os lados, recuando o corpo principal sem deixar que da edificação se gose o aspecto dos arruamentos, para o que projectou os corpos lateraes sobre a avenida e rua de que forma angulo.

Ha ainda outra disposição caracteristica da planta e é que todas as divisões deitam sobre jardins. As do corpo central, sobre o jardim de entrada. As dos corpos lateraes, com janellas, sobre o mesmo jardim, sobre a via publica e sobre os jardins ao norte e ao nascente dos mesmos corpos."[140]

O desenho arquitectónico vem no mesmo seguimento que os projectos anteriores e onde enveredou de novo pelo românico e pelo classicismo nos elementos construtivos, onde os mesclou originalmente e como podemos observar no desenho das portas janelas no *1.º andar* do *Hall* ladeadas por colunas dóricas e encimadas por um frontão quebrado. As semelhanças com os projectos anteriores são: nos dois pisos os vãos tinham as mesmas volutas nas extremidades das vergas que as do Palacete Silva Graça; as três portas janelas no *1.º andar* do *Hall* têm as vergas em arcos de volta perfeita e as fenestrações superiores com caixilharia a simular vitral e com um desenho formado por círculos e por quadrados, como as janelas do mesmo palacete; o uso de frontões quebrados para acentuar eixos de simetria e quebrar o ritmo das cimalhas, como nos Armazéns Fonseca & Araújo ou Colonial Oil Company e na Fundição Jacob Lopes da Silva; o motivo da concha, que o arquitecto usou no seu edifício e no Palacete Mendonça, foi usado numa escala superior, envolto por volutas e ramos estilizados, como mísula das *bow windows* e em friso nas fachadas com as superfícies parietais revestidas a pedra e as cornijas das fachadas laterais, rebocadas e pintadas, com um desenho sóbrio e com semelhanças com as da Casa José Joaquim Migueis.

Neste projecto Ventura Terra criou um entablamento de desenho sóbrio e inovou-o com uma platibanda nunca antes empregue noutros projectos, pelo que nos foi dado a observar, nas fachadas revestidas a pedra. O uso deste material em tons amarelados contrasta com as cantarias das *bow windows*, do embasamento e das colunas dos terraços cobertos que são todos num tom branco, característica que confere originalidade à Casa Viscondessa de Valmôr.

O dimensionamento dos vãos está, de novo, de acordo com a função interior e ao estabelecer relações visuais com os arruamentos e com o jardim.

[140] ALMEIDA, *op. cit.*, p. 21-22.

FIGURA 71 · Casa Viscondessa de Valmôr. Fotografia do autor.

FIGURA 72 · Motivo padronizado em azulejo da Casa Viscondessa de Valmôr.
Fotografia de Francisco Queiroz.

Nos cunhais das fachadas, para as avenidas e o gaveto, foram propostas peças escultóricas a simular brasões de armas, como no Palacete Mendonça, que não foram realizadas.

A cimalha tem entre o friso das conchas e o entablamento um motivo padronizado polícromo em azulejo composto pela sobreposição de figuras geométricas, pela representação de flores e pela representação de girassóis, entre outras estilizações, e o mesmo motivo decora o frontão da fachada principal, numa escala superior, ao gosto Arte Nova e todo este trabalho é da autoria do pintor José António Jorge Pinto[141].

A Casa Viscondessa de Valmôr ficou concluída em 1906 e nesse ano "…obteve o «premio Valmôr», instituido em legado, pelo fallecido benemerito do mesmo titulo, marido da proprietaria, para ser conferido á melhor edificação particular que annualmente se faça na capital, sendo metade da importancia para o proprietario e metade para o architecto, dando se, por consequencia, o caso de parte do premio vir a caber á propria viuva do legatario."[142]

A moradia foi erigida para rendimento e foi seu primeiro arrendatário o alemão Herr Lucius, primeiro secretário da legação alemã em Lisboa[143].

O lote tem formato rectangular e Ventura Terra projectou o edifício no gaveto com o *Jardim d'entrada* para a porta entrada principal e o portão de serviço na Avenida da República[144].

O edifício é formado por um volume quadrangular ao qual o arquitecto "subtraiu um bocado" para dispôr em ângulo a fachada principal, com duas perpendiculares aos arruamentos, para criar uma antecâmara formada pelo *Jardim d'entrada*, com muro e dois portões, antes de se aceder ao seu interior.

141 Cf. FEVEREIRO, António Francisco Arruda de Melo Cota, Álvaro Augusto Machado, José António Jorge Pinto e o movimento arte nova em Portugal, (Dissertação de Mestrado em Arquitectura apresentada na Universidade Lusíada de Lisboa), Lisboa, 2011, p. 555-557.

142 Casa da Ex.ma Sr.ª Viscondessa de Valmôr, *op. cit.*, p. 50.

143 Herr é senhor em alemão. Cf. FEVEREIRO, António Francisco Arruda de Melo Cota, Álvaro Augusto Machado, José António Jorge Pinto e o movimento arte nova em Portugal, (Dissertação de Mestrado em Arquitectura apresentada na Universidade Lusíada de Lisboa), Lisboa, 2011, p. 136.

144 No gaveto oposto havia a Casa Branco Rodrigues, projectada por Norte Júnior, e do outro lado da avenida a Casa Olímpia de Macedo Branco, projectada pelo arquitecto Álvaro Machado, e foram ambas demolidas no século XX. Cf. FEVEREIRO, António Francisco Arruda de Melo Cota, Álvaro Augusto Machado, José António Jorge Pinto e o movimento arte nova em Portugal, (Dissertação de Mestrado em Arquitectura apresentada na Universidade Lusíada de Lisboa), Lisboa, 2011, p. 133-162.

No *andar nobre* há ao centro o *Hall* com a escadaria em planta semicircular – de dois lanços e com galeria, mas cuja dimensão e circulação não permite que seja usufruído como os anteriormente abordados – que nos dirige eficazmente para: a *Sala*, espaço intermediário com a *Cummunicação*, e para o *Escriptorio Bibliotheca* na fachada virada para a Avenida da República, com o *Terraço Coberto* na fachada lateral, e para a *Sala*, também um espaço intermediário, que nos direcciona para o *Salão*, decorado ao gosto Luís XV e com um *Terraço Coberto* simétrico ao anterior, e para a *Casa de jantar*, com um *Terraço*, na mesma continuação do mencionado, com escadaria para o jardim, e ambos unidos por uma porta. A disposição destes espaços de estar e de receber tem vistas privilegiadas para o jardim e relega para os bastidores toda a área de serviço nas fachadas laterais. A *Cummunicação*, partindo da primeira *Sala*, tem o *W.cl. Lavabo*, a *Despensa*, a *Escada de serviço*, a *Cosinha* e a *Copa*, com porta para a *Casa de jantar*.

No *1.º andar* e seguindo a mesma disposição há: uma *Ante-camara* para o *Quarto*, com *Terraço* e *Varanda* (*bow window*), e o *Toilette*, com porta janela e varanda para a fachada principal, e do oposto temos a mesma disposição e espaços de outro aposento, mas com ligação interna para um *Toilette Banho e W.cl* na fachada lateral e com ligação à *Cummunicação*. Neste piso a *Cummunicação* tem forma de L e a partir da primeira *Ante-camara* há o *W.cl.*, a *Lingerie* (provavelmente para roupas de cama), a *Escada de serviço*, o *Quarto*, o *Quarto* com área inferior ao interior, o *Banho*, no gaveto das duas fachadas laterais, e dois quartos. Repare-se, como os dois aposentos principais foram dispostos, na mesma continuação dos principais espaços de estar do *andar nobre*, e como eficazmente tinham vistas sobre os arruamentos e sobre o jardim.

O construtor civil responsável pelas obras foi Joaquim Francisco Tojal[145], as esculturas foram da autoria de Jorge Pereira, as cantarias foram fornecidas por Pedro Pardal Monteiro e as serralharias vieram da Fundição Jacob Lopes da Silva.

A moradia foi transformada em 2019 numa unidade hoteleira.

1909 – Edifício António Tomás Quartin, Rua Alexandre Herculano n.º 25 a 25A, Lisboa

No dia 23 de Junho de 1909 António Tomás Quartin apresentou na 1.ª repartição da Câmara Municipal de Lisboa o projecto de um edifício para habitação, segundo projecto do arquitecto Ventura Terra e a abertura para as fundações começou no dia 25 do mesmo mês e ano.

[145] Construtor n.º 129 inscrito na Câmara Municipal de Lisboa.

O edifício ficou terminado em 1911 e o construtor civil responsável foi Francisco Caetano da Silva[146], a cantaria e as peças escultóricas foram fornecidas por Pardal Monteiro, a serralharia veio da Fundição Jacob Lopes da Silva e as "… pinturas de azulejos do sr. Jorge Pinto.

Todos estes artistas são bem conhecidos pela proficiencia com que executam todos os trabalhos, de que são, encarregados e por isso não é de estranhar que o conjuncto saisse harmonioso, ajudando o bello trabalho do architecto, que ficou completo em todas as partes, pelo que felicitamos os seus proprietarios, e o genial artista que delineou e dirigiu as duas bellas obras que dão uma nota de bom gosto na bella arteria da cidade, sem duvida uma das mais lindas da moderna Lisboa."[147]

O Edifício António Tomás Quartin venceu o Prémio Valmor desse ano e [148] é "… sem contestação, um dos mais bélos, de todas aquellas avenidas que ladeiam a da Liberdade, e o seu corpo lateral é um trabalho artistico imponente e de valor.

Assim o compreendeu o juri que foi encarregado de proceder á concessão do premio Valmôr *[…]*

Fois *[sic]*, pois, muito justamente conferido tal premio á casa de que nos occupamos, pois nem sempre elle terá sido tão bem cabido como no caso presente."[149]

O edifício foi construído no limite nascente de um lote rectangular, com a fachada principal virada para noroeste, com a *Entrada principal* nessa extremidade, e a este volume foi adossado outro no mesmo limite, para permitir uma boa entrada de luz em todos os espaços da fachada tardoz e o acesso pelo portão de serviço nas fachadas viradas a sudoeste.

A fachada principal tem elementos construtivos e decorativos ao gosto românico e classicista, mesclados de forma inovadora e como temos vindo a analisar, e a sua assimetria derivou da disposição interna de cada apartamento dividido por dois pisos, ao estabelecer diferentes relações através dos vãos com o arruamento.

146 Construtor n.º 41 inscrito na Câmara Municipal de Lisboa.

147 COLARES, *op. cit.*, p. 48.

148 Os desenhos técnicos não estão assinados nem datados. Cf. AML | BL, Miguel Ventura Terra, *Projecto d`uma casa que o Ex.mo Snr. Antonio Thomaz Quartin deseja fazer no seu terreno da Rua Alexandre Herculano, freguesia do Coração de Jesus*, 1909, 3220/1.ª REP/PG, fl. 1; COLARES, Eduardo Augusto Nunes, «Os predios dos Ex.mos Srs. António Thomaz Quartin e Dr. Silvestre d`Almeida, na Rua Alexandre Herculano. Architecto: sr. Ventura Terra», *A Architectura Portugueza*, Lisboa, Ano V, n.º 12, Dezembro de 1912, p. 45-48 e Casa do Ex.mo sr. Antonio Tomas Quartin, «Casa do Ex.mo sr. Antonio Tomas Quartin. Na Rua Alexandre Herculano. Arquitecto, sr, Ventura Terra», *A Construcção Moderna e as Artes do Metal*, Lisboa, Ano XIII, n.º 406, 25 de Novembro de 1913, p. 169-170.

149 Casa do Ex.mo sr. Antonio Tomas Quartin, *op. cit.*, p. 170.

FIGURA 73 · Fachada principal do Edifício António Tomás Quartin. Fotografia do autor.

Os três apartamentos são compostos cada um pelos seguintes pisos: o 1.º pelo *rez-do-chão* e pelo *1.º andar*; o 2.º pelo *2. Andar* e pelo *3.º andar* e o 3.º pelo *4.º andar* e pelo *5.º andar*.

A *Entrada principal* quase que passe despercebida e é evidenciada por uma decoração de volutas e de grinaldas na verga em arco de geração, encimada por uma janela para permitir a entrada de luz natural, além de conferir escala através do duplo pé direito para enquadrar no patamar a *Escada geral*. No mesmo seguimento da porta os restantes vãos são ladeados e simétricos com outros, mas esta aparente simetria é anulada pela *Entrada principal* e pela forma como se desenvolvem as mísulas e as varandas que marcam verticalmente o alçado, solução recorrente em edifícios do Norte da Europa coevos e como podemos observar nas principais capitais europeias, como Paris, Londres e Berlim, entre outras. No entanto, esta solução vem na tradição renascentista e foi reinterpretada no final do século XIX e no início do século XX para evidenciar um edifício e estabelecer um diálogo interior/exterior com os arruamentos. No caso do Edifício António Tomás Quartin temos duas mísulas que ladeiam a janela da *Sala* do *1.º andar*, resguardando-a de olhares curiosos, que sustentam a varanda coberta do *2.º andar* com um par de colunas ao gosto românico nas extremidades, criando assim um distanciamento para o arruamento da porta janela para a *Sala*, servem de apoio à varanda descoberta do *3.º andar* que já se abre para a fachada e com a porta janela para o *Quarto*, mas esta no topo tem as duas mísulas com cabeças de leões da varanda do *4.º andar* e passa a ser coberta, ladeada por duas colunas no mesmo gosto que as anteriores e com a porta janela para a *Sala*, e cujo alçado se prolonga na verticalidade, com socalcos e elementos decorativos empregues no projecto da Casa Viscondessa de Valmor, e enquadra a janela do *5.º andar* para a janela do *Quarto*.

O alçado é enriquecido pelo facto de o *2.º andar* ter uma varanda corrida sem ligação à anterior e por o *4.º andar* ter uma varanda corrida, que atravessa a anterior, e circunda o cunhal da fachada para a lateral.

As portas janelas do *2.º andar* têm conchas e ornatos com semelhanças com as do Edifício Ventura Terra e Palacete Mendonça.

No *4.º andar* há uma mansarda com dois vãos de porta da varanda corrida e cuja ardósia e elementos em zinco contrastam com o material pétreo empregue.

FIGURA 74 · Detalhes construtivos e decorativos exteriores entre o *rez-do-chão* e o *1.º andar*. Fotografia do autor.

O revestimento da fachada principal é em pedra, sendo as restantes rebocadas e pintadas, e as colunas da varanda do *2.º andar* e do *4.º andar* são cor-de-rosa, mas o material pétreo foi realçado com azulejaria prevista pelo arquitecto, sem indicação de motivos padronizados ou estilizações, e disposta assimetricamente pelo alçado da seguinte forma: por cima das vergas das duas janelas e entre as mísulas da varanda do *1.º andar*; na cimalha do *3.º andar* e circunda as fachadas acompanhando a varanda do *4.º andar* e por cima da porta janela do *4.º andar* e envolta por um arco de volta perfeita. O trabalho esteve a cargo do pintor José António Jorge Pinto e criou no primeiro um conjunto de flores e de folhas polícromas, com uma faixa abaulada branca com fundo azul, estilizadas ao gosto Arte Nova. A mesma corrente estética serviu de inspiração para o motivo padronizado da cimalha do *4.º andar* e composto por flores amarelas encimadas por flores vermelhas com as suas folhagens sobre fundo azul. No painel da porta janela o pintor dispôs radialmente círculos de rosas, com nítidas influências da Arte Nova belga e germânica, com fitas que emolduram uma cegonha de asas abertas em tons polícromos. Toda esta obra foi pintada especificamente para este edifício e é um importante conjunto de azulejaria Arte Nova[150].

[150] Cf. FEVEREIRO, António Francisco Arruda de Melo Cota, Álvaro Augusto Machado, José António Jorge Pinto e o movimento arte nova em Portugal, (Dissertação de Mestrado em Arquitectura apresentada na Universidade Lusíada de Lisboa), Lisboa, 2011, p. 630-633.

FIGURA 75 · Motivo padronizado em azulejo, nas mísulas do segundo andar, da autoria do pintor José António Jorge Pinto. Fotografia do autor.

No patamar da *Escada geral* (com uma *Arrecadação*) do *rez-do-chão* há uma porta para a *Cave* na extremidade do edifício e uma porta para o *Hall* do apartamento, que é de novo o centro da habitação e neste caso no volume virado para o arruamento, e do qual nos direcciona para os seguintes espaços: para o *Porteiro*, com degraus para a *Entrada principal* e para saber quem tocou para um dos apartamentos (este espaço é autónomo e poderá indicar que o porteiro era um membro do pessoal doméstico do morador do apartamento ou empregado num determinado horário), o *Quarto* e o *Quarto*, com área superior ao anterior, na fachada principal; para o *Quarto* na lateral; para a *Casa de jantar* com *Jardim d'inverno*, com degraus para o jardim, na fachada tardoz e para um corredor interno em L no volume adossado que comunica com a *Copa* com monta-pratos (comunica com a *Casa de jantar* e a *Entrada de serviço*, mas no corte longitudinal foi representada a *Escada particular*[151] e que é o acesso interno da habitação para o *1.º andar* e provavelmente foi esquecido na elaboração dos desenhos técnicos), a *Entrada de serviço*, a *Despensa* e a *Cosinha* com *Despejo* e *W.cl. de serviço* num volume destacado na fachada. No patamar da *Escada geral* do apartamento no *1.º andar* há de novo uma porta para um segundo *Hall* que nos direcciona para: duas salas unidas por uma porta na fachada principal; o *Quarto*

[151] Casa do Ex.mo sr. Antonio Tomas Quartin, *op. cit.*, p. 169.

na lateral; o *Quarto principal* com *Jardim d'inverno* na tardoz e um corredor com o mesmo formato do anterior em planta que nos direcciona para a *Escada particular*, o *Quarto*, o *Banho* e termina no *Quarto* e no *W.cl.* na extremidade do volume adossado.

No *2. Andar* o primeiro piso do apartamento tem uma porta e um *Hall*, no mesmo seguimento dos anteriores, que nos direcciona para: dois quartos e a *Sala* na fachada principal; para a *Sala* na lateral; para a *Casa de jantar* com *Jardim d'inverno* na fachada tardoz e para um corredor interno, igual aos anteriores, que comunica com a *Escada particular*, a *Copa* com monta-pratos, a *Despensa* e a *Cosinha* com *Despejo* e *W.cl. de serviço* num volume destacado como o anterior. No *3.º andar* há um *Hall* que serve três quartos na fachada principal, o *Quarto* na lateral, o *Quarto principal* com *Terraço* (no mesmo seguimentos dos jardins de inverno e como foi adoptado no Edifício Manuel Vicente Ribeiro Júnior) e um corredor para os mesmos espaços referidos no *1.º andar*.

O apartamento *4.º andar* segue a mesma distribuição espacial interna do *2.º andar* e a *Casa de jantar* tem uma varanda. O *5.º andar* tem os mesmos espaços do *3.º andar* no volume principal, mas a *Escada particular* tem o *Banho* no início dos corredores dos andares inferiores e o *W.cl.* perpendicular ao anterior, com porta para o sótão desse piso.

Os apartamentos do Edifício António Tomás Quartin são baseados nas habitações particulares e com todas as comodidades coevas, onde vincadamente foram divididas pelos dois pisos de cada apartamento, com as respectivas entradas independentes para a *Escadaria geral*, as zonas de estar e as de serviço e os aposentos, discretamente ligados pelas escadarias particulares. Efectivamente, as escadarias particulares espacialmente não se destacam no interior da habitação e assumem-se simplesmente como o acesso vertical imprescindível.

O edifício encontra-se bem conservado.

1910 – Casa Joaquim Nunes da Silva, Avenida 5 de Outubro n.º 79 a 81 e Avenida Miguel Bombarda n.º 40, Lisboa

No dia 9 de Março de 1910 Joaquim Nunes da Silva entregou na 1.ª repartição da Câmara Municipal de Lisboa o projecto da sua residência particular para ser erigida no lote de gaveto norte/poente, de formato quadrangular, da então Avenida António Maria de Avelar (hoje 5 de Outubro) e Avenida Hintze Ribeiro (hoje Miguel Bombarda), mas nas cópias dos desenhos técnicos entregues não consta nenhuma

assinatura[152] e de acordo com a investigação encetada cremos tratar-se de um projecto da autoria do arquitecto Miguel Ventura Terra. Efectivamente, esta nossa atribuição baseia-se no tipo de letra utilizado, no grafismo, no traço do desenho, no desenho arquitectónico e na disposição interna da habitação, entre outros detalhes[153] e que são: o desenho dos vãos é característico e recorrente na obra de Ventura Terra, como os recortes na parte inferior das vergas e iguais aos da cocheira e cavalariça do Conde de Sabrosa, da Casa José Joaquim Migueis e da janela do *Toilette* do *1.º andar* do Edifício Miguel Ventura Terra; a verga da porta principal tem semelhanças com as das portas janelas do *1.º andar* do Edifício Miguel Ventura Terra, as das portas janelas do *Quarto* e do *Toilette* no *Primeiro andar* e virados para a fachada principal do Palacete Mendonça, as das janelas no gaveto da Casa Viscondessa de Valmor e as das portas janelas do *1.º andar* do Edifício António Tomás Quartin; a porta janela do *Quarto* no gaveto no *Primeiro andar* tem o arco de geração ladeado por volutas com as mesmas características dos vãos do *andar nobre* e do *primeiro andar* do Palacete Silva Graça e das três portas janelas do *Escriptorio Bibliotheca* e do *Salão* da Casa Viscondessa de Valmor; a simplicidade da cornija em pedra com os algerozes tem parecenças com a da Casa José Joaquim Migueis e, finalmente, as ombreiras da porta janela do *Quarto* no gaveto tinha semelhanças com as dos edifícios Joaquim dos Santos Lima.

O desenho arquitectónico era sóbrio e o edifício ocupou o gaveto e tinha um volume perpendicular no interior do terreno, libertando assim as fachadas laterais e tardoz para o jardim.

Na Avenida 5 de Outubro era a *Entrada principal*, que passava despercebida e subtilmente evidenciada pelo seu desenho, e um muro com o portão de serviço, com a respectiva *Entrada de serviço* na fachada lateral, que comunicava com a escadaria, único acesso vertical no interior da habitação, e para o *Andar terreo* que tinha espaços sem designações específicas.

O *Andar nobre* tinha a *Entrada principal* e num eixo o *Vestibulo* que nos direccionava para: o *Escriptorio* e a escadaria de lanços perpendiculares, com acesso debaixo do

[152] O construtor civil responsável foi José de Passos Mesquita, construtor n.º 187 inscrito na Câmara Municipal de Lisboa. O processo deu entrada na 1.ª repartição a 10 de Março de 1910 e no dia 25 de Maio de 1911 foi pedida uma prorrogação por mais três meses para a sua finalização. No dia 2 de Novembro de 1911 foi atribuído o número de polícia e o edifício já estava terminado. Os desenhos técnicos não estão assinados nem datados. AML | BL, Miguel Ventura Terra, *Projecto para a construcção de predio na Avenida Antonio Maria d`Avelar pertencente ao snr. Joaquim Nunes da Silva*, 1910, 1314/1.ª REP/PG, fl. 1.

[153] A mesma situação deparou-se-nos com um edifício na Rua Vale do Pereiro com detalhes arquitectónicos semelhantes e recorrentes na sua obra, assim como a azulejaria aplicada, mas o primeiro volume de obra deste imóvel perdeu-se no incêndio do dia 7 de Novembro de 1996 que ocorreu na Câmara Municipal de Lisboa. Cf. FEVEREIRO, António Francisco Arruda de Melo Cota, Álvaro Augusto Machado, José António Jorge Pinto e o movimento arte nova em Portugal, (Dissertação de Mestrado em Arquitectura apresentada na Universidade Lusíada de Lisboa), Lisboa, 2011, p. 627-629.

lanço superior para o *Corredor de serviço*, na fachada lateral; a *Sala* (no gaveto), a *Sala*, unida à anterior por uma porta, e a *Sala de jantar*, unida à anterior com uma porta descentrada da anterior e tinha largura inferior, na fachada virada para a Avenida Miguel Bombarda e ao fundo era a *Sala de jantar*.

A *Sala de jantar* comunicava directamente com o *Corredor* referido que nos conduzia para a *Copa*, a *Cosinha*, a *Despensa*, o *W.cl.* e a *Costura e engommados* na fachada lateral e estes três últimos espaços estavam contidos no corpo perpendicular. A *Sala de jantar* e a *Copa* tinham portas janelas para um terraço com degraus para o jardim.

O *Primeiro andar* tinha quatro quartos para as avenidas e na fachada lateral tinha o *Quarto de vestir*, o *W.cl. Banho e Toilette*, sobre a *Cosinha*, o *W.cl.*, sobre a *Despensa*, e o *Quarto*.

O *Segundo andar* tinha três quartos para as avenidas, o *W.cl. e banho*, o *Quarto de vestir*, e a *Arrumação*.

A moradia foi demolida em 1959 e no levantamento documental que empreendemos não conseguimos encontrar, ainda, nenhum registo fotográfico de como teria sido a versão construída.

1912 – Casa Artur Prat, Avenida António Augusto de Aguiar n.º 3E e 3D, Lisboa

No dia 6 de Janeiro de 1912 saiu a sentença que decretou o divórcio do pintor e escultor brasileiro Romão Artur Prat (c. 1863-1918), mais conhecido por Artur Prat (ver Anexo IX n.º 2), e de Maria José Clotilde Raposo (c. 1859-?). No dia 27 do mesmo mês e ano Artur Prat casou na 4.ª Conservatória do Registo Civil de Lisboa com Clementina Cândida dos Passos Ogando (1871-1953) e no dia 23 de Julho do referido ano na 1.ª repartição da Câmara Municipal de Lisboa foi apresentado o pedido para a construção e para a abertura das fundações da sua residência particular segundo projecto do arquitecto Ventura Terra. Os restantes intervenientes conhecidos foram: o construtor civil responsável pela obra foi José de Passos Mesquita[154], o grupo escultórico na fachada sobre o parque é do próprio Artur Prat, as cantarias e os ornatos em pedra foram fornecidas pela Pardal Monteiro, as serralharias foram realizadas na Fundição Jacob Lopes da Silva e a instalação eléctrica foi instalada pela M. Herrmann[155].

[154] Construtor n.º 187 inscrito na Câmara Municipal de Lisboa.

[155] No dia 6 de Agosto de 1913 foi apresentado um pedido para substituição de uma claraboia de ferro por uma trapeira. Os desenhos técnicos não estão assinados nem datados. Cf. AML | BL, Miguel Ventura Terra, *Projecto Artur Prat. Clementina Pratt – Parque Eduardo VII*, 1912, 4637/1.ª REP/PG, fl. 1; COLARES, Eduardo Augusto Nunes, «Casa do Ex.mo Sr. Artur Prat. No Parque Eduardo VII com frente para a avenida Antonio A. Aguiar. Arquitecto, Sr. Ventura Terra», *A Architectura Portugueza*, Lisboa, Ano VII, n.º 1, Janeiro de 1914, p. 1-4 e Casa do ex.mo sr. Artur Prat, «Casa do ex.mo sr. Artur Prat. No parque Eduardo VII, com frente para a Avenida António Augusto d`Aguiar. Arquitecto, sr. Ventura Terra», *A Construcção Moderna e as Artes do Metal*, Lisboa, Ano XIV, n.º 413, 10 de Março de 1914, p. 33-34.

A Casa Artur Prat ficou concluída em 1913 e foi galardoada com a menção honrosa do Prémio Valmor desse ano e foi considerada "… uma das mais lindas edificações que ultimamente se tem feito em Lisboa, e, sendo a primeira que se executou no Parque Eduardo VII, está chamando sobre ela as atenções publicas, tanto mais porque a comissão administrativa que geriu ultimamente os negócios do municipio de Lisboa, se negou sempre sistematicamente a pôr em praça os terrenos que rodeiam o Parque, evitando d`esta fórma que continuassem as construcções que, a par do embelezamento natural do local, iria fazer entrar nos cofres municipaes quantias que seriam aplicadas à continuação dos trabalhos do Parque e á construcção do Palacio de Exposições no mesmo projectado."[156]

A intenção de lotear a faixa delimitadora do parque foi inspirada nas dos parques das principais capitais europeias e como forma de criar um bairro com residências particulares relevantes, usufruindo assim da natureza e dos eventos públicos que aí decorriam.

O edifício foi erigido num lote rectangular e na extremidade sudoeste, com dois saguões para entrada de luz e para arejamento (na altura foi assim deliberado por causa da confrontação com o outro lote e a construção de um edifício vir a ficar encostado à fachada), e libertando assim espaço para a entrada de serviço e para a fachada noroeste ter a luz apropriada para o *Atelier de Pintura* do *2.º andar*, num lote com um declive acentuado entre o arruamento, numa cota inferior, e o parque, numa cota superior e com vista sobre este e acesso directo ao jardim. A diferença de cotas originalmente determinou que as trapeiras da fachada principal, na Avenida António Augusto de Aguiar, atravessassem o entablamento para conferir unidade, equilíbrio e pé direito a determinados espaços interiores entre as fachadas, mas sobretudo dar relevância à fachada sobre o Parque Eduardo VII para os espaços interiores terem vista e boa exposição solar.

A solução das trapeiras a atravessarem o entablamento poderá ter sido inspirada numa janela no jardim do renascentista Hôtel Carnavalet em Paris[157] e construído entre 1548 a 1560.

A fachada principal é simétrica e a porta principal é ladeada por duas janelas no *rez-do-chão*, seguidas por três portas janelas com uma varanda corrida no *1.º andar* e termina nas três trapeiras do *2.º andar*. As vergas das portas janelas têm as mesmas volutas e arcos de geração semelhantes aos dos vãos do *andar nobre* e do *primeiro andar* do Palacete Silva Graça e das três portas janelas do *Escriptorio Bibliotheca* e do *Salão* da Casa Viscondessa de Valmor, mas com pedras de fecho e uma moldura rectangular

156 Casa do ex.mo sr. Artur Prat, *op. cit.*, p. 34.

157 Actualmente é o Musée Carnavalet fundado em 1880 e dedica-se à história da cidade de Paris.

FIGURA 76 · Fachada principal da Casa Artur Prat. Fotografia do autor.

como fundo em cantaria. O material pétreo foi também usado no embasamento, nas pilastras, nos ornatos florais no topo destas e no entablamento com caneluras, como as platibandas anteriores, sendo a superfície parietal rebocada e pintada. O desenho arquitectónico desta fachada tem um certo requinte convencional e apropriado para uma avenida no meio da cidade.

A fachada lateral noroeste é propositadamente assimétrica por causa da distribuição espacial interna.

A fachada tardoz e sobre o parque é assimétrica e foi também projectada de acordo com o programa interior para se poder usufruir o jardim, já desaparecido, e a vista, tapada pela construção de um edifício, realçada pelo facto de ser toda em cantaria. A secção vertical é formada pelos seguintes elementos: pela *Loggia* do *Salão* do *1.º andar* com uma escadaria, ladeada por balaustrada, para o antigo jardim e com um arco de geração encimado pela bacia da *Loggia* da *Galeria d'exposição* do *2.º andar*; a *Loggia* deste piso tem uma balaustrada com duas colunas com capitéis jónicos que sustentam um arco de volta perfeita e é ladeada por pilastras que atravessam o friso da platibanda lateral, com entablamento de gosto classicista e encimadas por urnas; o arco é encimado

por folhagens e o entablamento anterior continua em curva para glorificar ao centro e no topo as três esculturas femininas que são um "… bélo grupo escultural, produto do talento do sr. Prat, que propositadamente o trabalhou para esse fim.

O remate do edificio com este gracioso grupo, dá ao conjunto um tom artistico majestoso e inconfundivel.

Como exemplo do que devem ser as fachadas das casas do Parque Eduardo VII, não podia ter sido mais bem escolhido o bélo especimen com que este foi inaugurado."[158]

A restante fachada tem três janelas da *Sala de jantar* no *1.º andar* e o *Terraço*, com colunas iguais às anteriores, da *Galeria d'exposição* do *2.º andar*.

Desta forma, o *Salão* ficou com uma *Loggia* que nos protege do exterior e nos direccionava para o jardim, funcionando como um espaço intermediário, e a *Loggia* e o *Terraço* eram uma continuação da *Galeria d'exposição* e proporcionavam uma vista sobre o parque.

O interior da Casa Artur Prat tem um eixo longitudinal central que divide os espaços entre as fachadas e o *rez-do-chão* desenvolve-se da seguinte forma: o *Vestibulo de entrada* é ladeado pela *Sala* e pela *Vestiaria* na fachada principal; o *Vestibulo central* (eixo longitudinal central) e no mesmo seguimento o *Vestibulo de communicação*, alinhados com o *Vestibulo de entrada*, separam o acesso aos pisos superiores da zona de serviços e do *Atelier* de escultura; a *Saleta*, iluminada por um dos saguões, a *Escada principal*, ao centro, a escadaria de serviço, a *Copa* com monta-pratos e o *Quarto*, o *Calorifero* e o *Quarto* na fachada lateral sudeste; a *Casa de engommar*, com ligação à *Vestiaria*, a *Despensa*, a *Cosinha* (com entrada independente) com o *W.cl.*, o *Despejo* e a *Carvoeira* (carvão para o fogão) e o *Toilette*, espaço para mudarmos de roupa e intermédio entre o *Vestibulo de communicação* e o *Atelier* de escultura sem ligação à *Cosinha*, na fachada lateral noroeste e o *Atelier* de escultura com entrada independente e com *Arrecadação* na extremidade sudoeste e noroeste.

No mesmo seguimento temos no *1.º andar* os seguintes espaços: a *Galeria* (eixo longitudinal central) que em planta corresponde aos dois vestíbulos anteriores; o *Quarto*, o *Quarto* e o *Quarto principal* para a fachada principal e com as portas janelas para a varanda; os *Armarios*, o *W.cl etc.* (na planta foi desenhado um bidet, um urinol e um lavatório), a *Escada principal*, a escadaria de serviço, a *Copa* com monta-pratos e a *Sala de jantar*; o *Banho e W.cl.*, o *Toilette*, a *Sala* e um espaço sem designação com porta para o *Salão* na fachada lateral noroeste e o *Salão* com a respectiva *Loggia* na extremidade da habitação.

158 COLARES, *op. cit.*, p. 4.

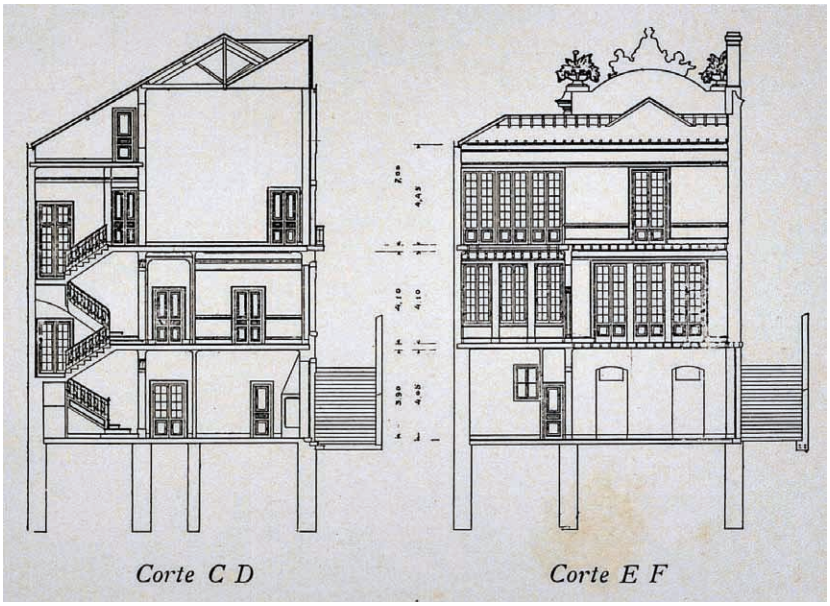


FIGURA 77 · Corte construtivo CD do *Atelier de Pintura* e corte construtivo ED da *Galeria d'exposição*. COLARES, 1914, p. 3.

O *2.º andar* tem um corredor desalinhado dos dois eixos longitudinais, assente na parede mestra, e com largura inferior para possibilitar mais área útil para o *Atelier de Pintura* na fachada lateral noroeste e os restantes espaços são: o *Quarto*, o *Quarto* e a *Arrecadação*, do *atelier*, na fachada principal; o *Quarto*, o *W.cl.*, a *Escada principal*, a escadaria de serviço e o *Toilette*, provavelmente para mudarmos de roupa depois das pinturas, na fachada lateral sudeste e a *Galeria d'exposição* com o respectivo *Terraço* e *Loggia* na fachada sobre o parque.

O 3.º andar tem o *Quarto*, a *Galeria dando sobre o atelier* (no lugar da *Escada principal*), a escadaria de serviço e a *Arrecadação* na fachada lateral sudeste.

O *Atelier de Pintura* era um espaço de trabalho e tem duplo pé direito e uma porta janela com varanda e um janelão que se prolongava até à cobertura, garantindo assim uma boa entrada de luz no interior e que deveria ser controlada por meios artificiais.

A *Galeria d'exposição* contrasta com o *Atelier de Pintura* em altura e em luz, complementando-o como espaço para exibição das obras de Artur Prat e para a recepção dos seus convidados, iluminada por uma claraboia (as telhas de vidro na cobertura foram substituídas por outras em barro) para controlar a luz de forma a podermos apreciar devidamente as peças expostas.

A inclusão de dois *ateliers* distintos e perfeitamente integrados no programa interior doméstico constitui caso único neste período na cidade de Lisboa, como temos vindo a constatar na investigação em curso[159].

O edifício encontra-se actualmente bem conservado e é a sede da Ordem dos Engenheiros.

Considerações finais

Miguel Ventura Terra é inegavelmente um dos mais marcantes arquitectos de finais do século XIX e início do XX, facto comummente aceite pelos estudiosos da área e neste estudo seleccionamos vinte e três projectos com determinadas características que assim o atestam.

A formação em Paris e o contacto com os movimentos ecléticos de finais do século XIX foram determinantes para desenvolver uma arquitectura muito própria, sobretudo influenciada pelo classicismo e pelo período românico – mesclado este com ínfimas influências do período gótico em determinados projectos – reinterpretados em elementos estruturais e decorativos equilibradamente conjugados entre si, onde a solidez do material e a forma exímia como foi trabalhado revela robustez e elevada qualidade na construção, no desenho das fachadas e na decoração interior. Curiosamente, no vocabulário decorativo que adoptou empregou o motivo da concha em determinados projectos e não nos podemos esquecer da profissão dos pais e da infância vivida em Seixas.

O trabalho de Ventura Terra não se restringiu ao uso convencional dos eclectismos e soube-os utilizar para acentuar as formas e marcar no sentido vertical ou horizontal determinados troços arquitectónicos, além de os integrar em determinados volumes e como demonstramos nos exemplos aqui abordados. Efectivamente, foi no volume que o arquitecto concentrou a sua genialidade ao entender como usá-lo para o integrar na topografia do terreno, para cortar os ventos dominantes, para concentrar determinados espaços, além de os orientar para determinado espaço exterior ou vista, para o conjugar com outros e para o adaptar aos limites do terreno e aos arruamentos, o que adveio a assimetria das fachadas. O entendimento puro das formas foi essencial para a obra desenvolvida e para lhe conferir uma qualidade plástica de elevada qualidade, aliando magistralmente a funcionalidade com a estética.

159 Cf. FEVEREIRO, António Cota, "A inovação arquitectónica nos Ateliers de Lisboa e Oeiras, entre 1867 a 1912," *Herança – Revista De História, Património e Cultura*, no. 2 (2), (2020), 100. https://doi.org/10.29073/heranca.v2i2.166 (2021.12.18; 16:15h).

O azulejo foi particularmente usado pelo arquitecto para realçar as formas arquitectónicas dos volumes, dos vãos, dos jardins de inverno, das cimalhas e dos frontões em determinados projectos, com particular predilecção pelos produtos da Fábrica de Cerâmica das Devesas, usados de 1901 a 1908, e pela obra azulejar do pintor José António Jorge Pinto, a partir de 1905, nos edifícios aqui escolhidos. No entanto, não conseguimos estabelecer se estas opções foram sugeridas pelo arquitecto, pelo construtor ou pelo proprietário, mas coincidem cronologicamente com a afirmação de um produto de elevada qualidade técnica e estética da fábrica e com a ascensão da carreira e o reconhecimento por parte do público do pintor.

O volume ao ser preenchido por determinados espaços interiores foi sabiamente orientado com o espaço envolvente e com os pontos cardeais para ter a luz solar necessária para cada divisão, de acordo com a sua função e a sua importância, delineados hierarquicamente ao estabelecer separações físicas entre os espaços de estar e os de carácter social dos de apoio e dos de serviço por piso. Contudo, as deliberações e as particularidades de cada projecto deverão ter sido ponderadas com o arquitecto e os proprietários, visto cada um ter sido realizado para uma determinada família e os seus criados.

Nos espaços de estar e de carácter social foi utilizado o conceito de enfilade, em uso desde o barroco, e o uso de portas de correr, invenção norte-americana de finais do século XVIII, ou de batentes para os unir e transformá-los num só, com relações físicas para terraços, jardins de inverno e *bow windows* e visuais para vistas ou para jardins, em muitos dos seus projectos como forma de os tornar o mais confortável e o mais agradável possível para serem plenamente vividos. A influência anglo-saxónica também é expressa na adopção do conceito de *Hall* como espaço de estar e de eixo central de distribuição para as várias zonas da habitação, mas igualmente para a disposição de peças de valor artístico e para efeito cenográfico através de escadarias, tribunas, galerias e claraboias no quotidiano burguês coevo.

Nos aposentos privados a influência francesa é evidente na inclusão do *toilette* e na separação entre o *W.Cl.* e o *Banho*, comprovando a adopção de hábitos estrangeiros por parte dos portugueses e alinhados com a cultura ocidental considerada civilizada. A mesma preocupação em estar actual reflectiu-se na implementação dos mais modernos mecanismos então disponíveis no mercado nacional e internacional para facilitar a vida quotidiana, deliberação provavelmente incentivada pelo arquitecto e pelo proprietário em conjunto.

FIGURA 78 · Mascarão no *Terraço* do *rez do chão* do Edifício Miguel Ventura Terra. Fotografia do autor.

Nos espaços interiores Ventura Terra optou por um desenho sóbrio nas guarnições de madeira, nos estuques e nas guarnições dos vãos, entre outros pormenores, e em determinados casos adaptaram-se à estrutura construtiva como o *vigamento aparente*, demonstrando um total domínio sobre o material e o método de o trabalhar. Contudo, o arquitecto também enveredou pelo *estylo Luiz XV* e o *Luiz XVI* em determinados projectos e especificamente encomendados para um determinado cliente.

O trabalho de Ventura Terra ao longo do período aqui adoptado revela uma modernidade na arte de projectar e de fazer arquitectura que o torna num dos mais significativos arquitectos portugueses, além de reinterpretar as influências estrangeiras à realidade portuguesa na construção de um vocabulário muito próprio e adquirindo assim um carácter intemporal que ultrapassa a época em que foi criado.

Os espaços interiores foram efectivamente vividos e marcam o apogeu de uma era e de um modo de habitar *romântico* que gradualmente desapareceu após a Primeira Grande Guerra, simbolicamente marcado em 1919 pela morte de Ventura Terra.

Anexos genealógicos

Nos dados de cada indivíduo o símbolo * significa nascimento e † morte, seguidos da sede de concelho e da freguesia a primeira vez que aparecem e as seguintes têm só a freguesia.
A abreviatura bp significa baptizado e é seguida da respectiva data.

Anexo I – Miguel Ventura Terra

1. Maria Rosa ou Galega de Pinto (mendicante do lugar do Cruzeiro da freguesia de Seixas), teve o seguinte filho natural:

2. João Bento Terra * c. 1807 † Caminha, Seixas 23.05.1894 às 19H (pescador e barqueiro quando morreu). Casou Seixas 09.03.1845 com Maria Vitória Lindo ou Vitória Afonso Renda * c. 1818 † Seixas 19.08.1905 às 5H (pescadora, filha de Luís Lindo ou Afonso Casilho Renda e de Margarida Angélica), filhos:

3. Luís Terra * Seixas 23.11.1845 bp 13.12.1845
3. Rita Maria Terra * Seixas 13.10.1848 bp 19.10.1848 (costureira). Casou Seixas 20.05.1877 com José Lourenço da Varge * Caminha, Venade c. 1850 (carpinteiro)[160]
3. José Bernardino Terra * Seixas 26.12.1849 bp 04.01.1850 † Seixas 08.05.1875
3. Ana Rosa * Seixas 13.07.1851 bp 15.07.1851 † Seixas 24.07.1851
3. Eleutério Joaquim * Seixas 18.08.1852 bp 21.08.1852 † Seixas 16.01.1854
3. Maria Rosa Terra * Seixas 20.01.1854 bp 26.01.1884 † Seixas 27.04.1939 (costureira). Casou Seixas 17.01.1884 com José Gonçalves Renda * Seixas c. 1857 (pintor)[161], filho:

4. Gilberto Ventura Terra * Seixas 18.12.1884 às 7H bp 25.12.1884 (padrinhos os tios maternos Miguel Ventura Terra, estudante, e Rita Maria Terra, casada) † Lisboa, Campo Grande 30.11.1971 (pintor histórico no casamento). Casou duas vezes: 1.º Lisboa, 3.ª Conservatória do Registo Civil de Lisboa 14.08.1912 com Madalena Augusta Pereira * Porto, Santo Ildefonso c. 1883 † Lisboa, Carnide 08.08.1961[162] e o 2.º Cascais, Conservatória do Registo Civil de

[160] Filho legítimo de Manuel Lourenço da Varge e de Antónia Lourença da Rocha.

[161] Filho legítimo de José Gonçalves Benito e de Maria Gonçalves.

[162] Filha natural de Rita da Conceição.

Cascais 28.03.1963 com Anastácia Mosqueira * Lisboa, Santa Maria de Belém 19.04.1896 às 10H bp 01.08.1896 † Lisboa, São José 22.07.1966 pelas 5H[163].

3. Joaquina * Seixas 06.08.1855 bp 08.08.1855 † Seixas 12.08.1855.
3. Joana * Seixas 12.07.1856 bp 17.07.1856 † Seixas 27.07.1856.
3. José Joaquim * Seixas 07.09.1857 bp 14.09.1857 † Seixas 20.09.1857.
3. Domingos Luís Terra * Seixas 20.01.1859 bp 24.01.1859.
3. António Joaquim Terra * 03.10.1860 às 15H bp 06.10.1860. Casou Brasil, Rio de Janeiro, Engenho Velho com Palmira Augusta da Cunha Bettencourt * Açores, Ilha da Graciosa, Santa Cruz[164], filha:

4. Eugénia Terra * Seixas 08.02.1889 às 14H bp 18.02.1889 † Lisboa, São Jorge de Arroios 21.06.1964. Casou Lisboa, São Mamede Rua Alexandre Herculano primeiro andar[165] 08.07.1916 com Silvestre da Mota * Braga, São José de São Lázaro 30.12.1883 bp 31.12.1883 † Lisboa, Mártires 10.03.1947 (condutor de obras públicas)[166], com geração.

3. Eufrásia da Conceição Terra * Seixas 01.06.1863 às 21H bp 05.06.1863 (gémea).
3. Anatália dos Anjos Terra * Seixas 01.06.1863 às 21H bp 05.06.1863 (gémea).
3. Miguel Ventura Terra * Seixas 14.07.1866 às 8H bp 19.07.1866 † Lisboa, São Mamede 30.04.1919 (arquitecto). Viveu maritalmente com Louise Audigé * Suíça, Genebra c. 1871 † Lisboa, São Mamede 22.05.1912.

Anexo II – Manuel Ferreira dos Santos

1. José Maria * Lisboa, São Mamede (?). Casou com Joaquina Rosa * Santarém, São Nicolau, filho:

2. Francisco Maria dos Santos * Alpiarça, Alpiarça. Casou Alpiarça com Maria da Conceição * Torres Novas, Olaia[167], filho:

163 Filha natural de Jesus Mosqueira e de Maria Amália Nunes, viúva de Manuel Amaral.

164 Filha legítima de Bartolomeu da Cunha Bettencourt e de Gerarda Augusta Constantina de Ávila.

165 O casamento foi registado na 3.ª Conservatória do Registo Civil de Lisboa.

166 Filho de pais incógnitos.

167 Filha de Manuel Ferreira Oleiro e de Teodora Maria.

3. Manuel Ferreira dos Santos * Alpiarça 04.05.1852 bp 31.05.1852 † Cascais, Cascais 25.09.1905 às 11H[168] (regente agrícola, condutor de obras públicas e construtor civil). Casou com Maria Isabel, filho:

4. 1 filho quando morreu.

Anexo III – Eduardo Augusto Nunes Colares e Mário Heitor Nunes Colares

1. Manuel Nunes. Casou com Antónia Gonçalves, filho:

2. João ou Policarpo Nunes * Sintra, Colares. Casou Colares aos tantos de 05.1735 com Antónia Maria * Colares[169], filho:

3. José Nunes Colares * Colares (mestre vidraceiro). Casou Lisboa, São José 15.07.1775 com Ana Vitorina * Lisboa, Anjos[170], filhos:

4. Domingos José Colares * São José 13.01.1784 bp 01.02.1784 (mestre vidraceiro)
4. Francisco Nunes Colares * São José. Casou duas vezes: 1.º Lisboa, Santa Catarina 09.07.1815 com Gertrudes Magna do Coração de Jesus * Santa Catarina † Santa Catarina[171] e o 2.º São José 09.11.1817 com Luísa Rosa * Mafra, Santo André[172], filha:

Do 2.º casamento.

5. Maria da Conceição * São José. Casou com o primo Manuel Nunes Colares (ver n.º 5).

4. Joaquim José Colares * São José. Casou Lisboa, Coração de Jesus 29.06.1806 com Matilde Maria * Lisboa, Campo Grande[173], filho:

168 Sepultado no jazigo da família Carriço.

169 Filha de João Álvares e de Mariana Rodrigues.

170 Filha de Manuel Pereira Cardoso e de Clara do Sacramento.

171 Filha de Francisco António da Costa e de Francisca Rosa.

172 Filha de Marçal Nunes e de Catarina Maria.

173 Filha de Francisco de Sousa e de Catarina Maria.

5. Manuel Nunes Colares * Anjos. Casou São José 26.05.1839 com a prima Maria da Conceição (ver n.º 5):

6. Eduardo Augusto Nunes Colares * Coração de Jesus 15.07.1850 bp 29.12.1850 (editor). Casou Lisboa, 2.ª Conservatória do Registo Civil de Lisboa 22.07.1912 com Ana do Carmo Monteiro * Fundão, Fundão São Martinho c. 1872[174], filho:

Filho de mãe incógnita:

7. Mário Heitor Nunes Colares * Lisboa, São Jorge de Arroios 24.12.1888 às 2H bp 06.04.1889 † Amadora 08.02.1962 pelas 15H (jornalista e editor). Casou Lisboa, Lumiar 03.08.1910 com Laura Amélia da Conceição Dias * Lisboa, Lumiar 17.09.1878 às 18H bp na freguesia da Ameixoeira 03.11.1878 † Amadora 29.01.1952[175].

Anexo IV – Mário Abel da Silva Duarte

1. João Duarte da Silva. Casou com Isidora Maria da Assunção, filho:

2. João Duarte * Lisboa, Conceição Nova (guarda-livros). Casou Lisboa, Sé 12.09.1880 com Elisa Maria do Patrocínio da Silva * Lisboa, Sé[176], filho:

3. Mário Abel da Silva Duarte * Lisboa, São José 14.17.1890 às 8H bp 05.10.1890 (cirurgião-dentista). Casou duas vezes: 1.º Lisboa, Anjos 10.03.1909 com Emília Rosa Ribeiro Pereira * Lisboa, Santa Catarina c. 1884[177] e o 2.º Lisboa, 5.ª Conservatória do Registo Civil de Lisboa 31.01.1931 com Maria Josefina de Almeida e Silva * Oeiras, Oeiras c. 1889[178].

174 Filha legítima de José Monteiro e de Maria do Rosário.

175 Filha legítima de Cosme Damião Dias e de Maria José dos Santos.

176 Filha de Francisco Maria da Silva e de Maria da Conceição Glória.

177 Filha legítima de João Faustino Cardoso Pereira e de Adelaide Fausta Ribeiro. O casal divorciou-se segundo a sentença datada de 3 de Julho de 1930.

178 Filha legítima de Alfredo Diogo da Silva e de Maria da Conceição de Almeida, divorciada de Armando Alves segundo sentença datada de 7 de Novembro de 1924.

Anexo V – Augusto Carlos da Cunha

1.º

1. Diogo José da Cunha. Casou com Catarina de Sena, filho:

2. José Maria da Cunha * Torres Novas, Zibreira. Casou Lisboa, Alcântara 04.08.1828 com Francisca Paula Stockler Machado (ver 2.º n.º 3), filho:

3. Júlio César Augusto da Cunha * Lisboa, Santa Isabel (1.º sargento Batalhão de Caçadores número 5). Casou Lisboa, Castelo 06.04.1859 com Emília Augusta Dias da Silva * Santa Isabel[179], filho:

4. Augusto Carlos da Cunha * Castelo 28.09.1861 às 3H bp 09.10.1861[180] (condutor de obras públicas). Casou Santa Isabel 16.05.1888 às 7H com Maria da Luz Barbosa * Alenquer, Cadafais 12.10.1861[181].

2.º

1. António Vieira ou Teixeira Fagundes (?) * Açores, Ilha de São Jorge, Velas, Velas. Casou com Maria do Sacramento…Sousa (?) * Velas, Santo Amaro, filho:

2. António Machado Fagundes * Velas 28.03.1767 bp 01.04.1767. Casou Lisboa, São Vicente de Fora 08.06.1799 com Maria Cláudia Rita Stockler * Lisboa, Santa Engrácia (ver 3.º n.º 3), filhos:

3. Maria Justina Stockler Machado * Santa Engrácia. Casou Lisboa, Mercês 28.07.1824 com António Joaquim de Figueiredo * Santa Engrácia[182]
3. Francisca Paula Stockler Machado * Lisboa, Anjos 02.04.1809 bp 09.04.1809. Casou com José Maria da Cunha (ver 1.º n.º 2).

[179] Filha de António Maria Dias da Silva e de Ricarda da Assunção.

[180] Os padrinhos foram Alfredo Carlos Stockler Machado e Maria José Stockler Machado.

[181] Filha de Joaquim da Silva Barbosa e de Maria da Glória.

[182] Filho de Cláudio Manuel Monteiro de Figueiredo e de Leonarda Inácia Coutinho de Vasconcelos.

3.º

1. Inácio da Mota. Casou com Isabel da Mota, filho:

2. José Inácio Stockler * Lisboa, São Julião. Casou Lisboa, Beato 28.02.1774 com Genoveva Inácia Rita Teixeira de Melo * Lisboa, Encarnação[183], filha:

3. Maria Cláudia Rita Stockler * Santa Engrácia 08.05.1785 bp 10.07.1785. Casou com António Machado Fagundes (ver 2.º n.º 2).

Anexo VI – Guilherme Francisco Baracho

1. António Baracho. Casou com Maria da Piedade, filho:

2. José Francisco Baracho. Casou Alenquer, Triana com Maria do Carmo[184], filho:

3. Guilherme Francisco Baracho * Alenquer, Santo Estêvão 21.08.1855 bp 02.09.1855. Casou duas vezes: 1.º Lisboa, Santa Catarina 14.01.1877 com Maria dos Prazeres * Tábua, Covas? c. 1857 † Lisboa, Lapa 23.02.1895[185] e o 2.º Lapa 26.10.1896 com Maria Alves de Carvalho * Viana do Castelo, Monserrate c. 1864[186].

Anexo VII – Joaquim dos Santos Lima

1. João dos Santos. Casou com Ana do Carmo, filho:

2. José dos Santos. Casou com Ludovina Cândida[187], filho:

3. Joaquim dos Santos Lima * Nelas, São Pedro de Santar 14.12.1846 bp 20.12.1846 † Lisboa, São Mamede 04.06.1931 às 23H e 41 minutos (produtor e exportador de vinhos). Casou Lisboa, São Cristóvão e São Lourenço 19.11.1881 com Eufrosina Ermelinda Conde (c. 1858-1949)[188], com geração.

183 Filha de António Luís Teixeira de Lima e de Maria Rosa de Melo.

184 Filha de Joaquim Pereira Frade e de Maria da Purificação. Maria do Carmo tinha um irmão chamado Guilherme Pereira e foi o padrinho de baptismo do seu filho.

185 Filha natural de Sancha Maria.

186 Filha de Manuel Alves de Carvalho e de Guilhermina das Dores.

187 Filha de Jacinto Lopes e Ahorro (?) e de Josefa Tomásia, então solteiros e no assento de baptismo do neto já estavam casados.

188 Filha de Manuel José Conde, 1.º visconde do Rosário, e de Eufrosina Ermelinda do Nascimento.

Anexo VIII – Jacob Lopes da Silva

1. Agostinho Lopes da Silva. Casou com Ana Joaquina, filho:

2. Simplício Lopes da Silva * Abrantes, Rossio Ao Sul do Tejo (industrial). Casou com Quitéria Soeira * Abrantes, Rossio Ao Sul do Tejo[189], filho:

3. Jacob Lopes da Silva * Lisboa, Santos-o-Velho 24.01.1877 bp 04.03.1877 † Lisboa, São Sebastião da Pedreira 12.02.1954 (industrial). Casou Lisboa, 3.ª Conservatória do Registo Civil de Lisboa 29.12.1912 com Maria da Conceição Carneiro * Loulé, São Clemente c. 1878[190].

Anexo IX – Romão Artur Prat

1. José Prat * Espanha. Casou com Emília Francisca da Fonseca * Brasil, filho:

2. Romão Artur Prat * Brasil, Pelotas, São Francisco de Paula de Pelotas c. 1849 † Lisboa 15.08.1918 (pintor e escultor). Casou duas vezes: 1.º Lisboa, São Tiago 13.06.1886 com Maria José Clotilde Raposo * São Tiago[191] (dissolvido por sentença do divórcio no dia 6 de Janeiro de 1912) e o 2.º Lisboa, 4.ª Conservatória do Registo Civil de Lisboa 27.01.1912 com Clementina Cândida dos Passos Ogando * Lisboa, São Paulo 08.07.1871 às 3H bp 16.08.1871 † Lisboa, São Mamede 14.03.1953[192].

189 Filha de João Alves Vital e de Maria Soeira.

190 Filha legítima de Jacinto Manuel Carneiro e de Maria Luísa Martins.

191 Filha perfilhada de José Martins Raposo e natural de Maria Carlota de Carvalho.

192 Filha legítima de Manuel José Ogando, natural de Tuy na Galiza, Espanha, e de Clementina Rosa dos Passos, natural da freguesia de Santos-o-Velho da cidade de Lisboa. Casou a primeira vez na freguesia de Santos-o-Velho da mesma cidade no dia 17 de Agosto de 1895 com Mapril Júlio de Morais Sequeira (c. 1849-1902) natural das Caldas da Rainha. Casou segunda vez com Romão Artur Prat e a terceira na 3.ª Conservatória do Registo Civil de Lisboa no dia 17 de Abril de 1919 com Augusto César Ferreira de Sousa (c. 1885-?), natural de Leiria e viúvo de Elisabeth Nunes Parreira de Sousa, mas acabaram por se divorciar segundo a sentença de 7 de Janeiro de 1925 e fundamentado no n.º 2 do Artigo 4.º, adultério do marido, da Lei do divórcio e segundo o Decreto de 3 de Novembro de 1910.

AVISOS.

O Conselho de Saude Publica do Reino, havendo procedido, para sólida base de suas medidas, a colher, apenas annunciada, scientificas, e officiaes noticias respectivamente á doença denominada = Grippe, ou Influenza = que ao presente reina um pouco mais largamente por Inglaterra, e França, julga no entanto do seu dever prevenir desde já o Publico de que a doença predicta nem é contagiosa, isto é, nem se pega, nem tem analogia alguma com a cholera, por tal que possa considerar-se uma variedade della, antes pertence a uma outra ordem de doenças qual a dos catarros. O Concelho aproveita esta occasião para recommendar, contra as mosestias da quadra que grassam no paiz como são esquinencias, catarrhos, etc., o evitar principalmente o que entre nós se chamam constipações; usando-se para isso de roupa de lã sobre a pelle, defendendo-se quanto possivel, bôca e nariz de que repentinamente lhe penetre ar frio, e humido como acontece ao sahir das casas em que se estava agasalhadamente etc., aconselhando, outro sim, que quando aquellas doenças accommettam é perigoso tracta-las pelos chamados remedios caseiros de = ponches, filippinas, vinho fervido, e outros estimulantes = sendo preferiveis os de menos voga entre as familias; porém mais racionaes, de bebidas emollientes, sinapismos, e banhos a pes. Lisboa, 15 de Fevereiro de 1837. = O Vogal Fiscal do Conselho de Saude Publica do Reino, *Doutor João Corrêa de Faria.*

AVISOS.

O Conselho de Saude Publica do Reino annuncia a todos os Srs. Medicos, Cirurgiões, Boticarios, Dentistas, Parteiros, e Parteiras da Capital, que em conformidade do disposto no §. 23 do Artigo 16 do Decreto de 3 do corrente mez, vai abrir a sua Matricula, cujo praso expirará 60 dias depois da publicação do presente Annuncio. Lisboa, 21 de Janeiro de 1837.

O Conselho de Saude Publica do Reino vai abrir Concurso para Logares de Officiaes, de Amanuenses, e de Correio da sua Secretaria, cuja ampliação é indispensavel. As condições, além das que se exigem para taes Logares, são authenticos documentos de bôa conducta moral e politica, e de serviços á Causa da Nação, e do Throno Constitucional.

Em merito igual dar-se-ha preferencia a quem tiver conhecimento de Lingoas estrangeiras. Attenta a urgencia, marca-se o praso de oito dias, contados do da publicação deste Aviso, para as inscripções, que serão tomadas na Secretaria do mesmo Conselho. Lisboa, 28 de Fevereiro de 1837.

O Conselho de Saude Publica do Reino, avisa a todos os Cabeças de Saude desta Capital, e seu Termo, que compareçam até ao dia 23 do corrente, na Secretaria do mesmo Conselho, para darem as suas contas. 8 de Maio de 1837.

O primeiro ano de actividade do Conselho de Saúde Pública do Reino (1837)

Joaquim Melon Simões[1]

Resumo

Em Janeiro de 1837, é fundado o Conselho de Saúde Pública do Reino, instituição criada pelo governo de Passos Manuel com o propósito de reestruturar a rede de serviços sanitários do país, deficitária ao nível da cobertura médica e da higiene urbana. Neste artigo, procura-se analisar o inicio deste processo de reestruturação num período complexo do ponto de vista político e sanitário. Através do primeiro relatório do Conselho, efectua-se um estudo mais detalhado sobre o labor do corpo de vogais da instituição e das comissões específicas criadas para tratar dos assuntos mais prementes. Os trabalhos destes incidiram, sobretudo, na supervisão dos portos e do comércio marítimo, na inspecção de estabelecimentos insalubres e de cemitérios. De um modo geral, verificou-se que a saúde pública estava ao abandono em praticamente todas as áreas. No entanto, a acção dos vogais dava sinais de que a reconstrução da rede de serviços sanitários portugueses seria possível, tendo como referência o modelo do conselho de salubridade de Paris.

Palavras-chave

Saúde pública, Liberalismo,1837.

[1] Investigador integrado no Instituto de História Contemporânea; Doutorando na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

The first year of activity of the Health Council Kingdom Public (1837)

Abstract

In January 1837, the Conselho de Saúde Pública do Reino was established, an institution created by the government of Passos Manuel with the purpose of restructuring the network of health services in the country, which was deficient in terms of medical coverage and urban hygiene. This article seeks to analyse the beginning of this restructuring process in a complex period from the political and health point of view. Through the first report of the Board, a more detailed study is made of the work of the members of the institution and of the specific commissions created to deal with the most urgent matters. Their work focused mainly on the supervision of ports and sea trade, the inspection of nuisances and cemeteries. In general, public health was found to be neglected in practically all areas. However, the board member´s actions showed that the reconstruction of the Portuguese sanitary services network could be possible, taking as a reference the Paris health council´s policy.

Keywords

Public health, Liberalism, 1837.

O difícil ano de 1837

Em Setembro de 1836, um movimento político, partidário de uma constituição de raiz popular, semelhante à proclamada em 1822, chega ao poder em Portugal (Silva, 1993). Aproveitando uma conjuntura favorável a ideais mais radicais, com o reestabelecimento de um regime liberal progressista em Espanha, e uma votação significativa nas eleições de Agosto desse ano, este movimento, liderado pelo Visconde de Sá da Bandeira, assume assim a liderança política do país. A partir deste movimento, denominado de *setembrista*, formou-se um governo que produziu uma relevante actividade reformista nas áreas da Educação, da Cultura, e da Saúde. O Setembrismo teve várias fases, mas é plausível dividir o seu período de governação em quatro etapas principais: De Setembro a Novembro de 1836, de Novembro de 1836 até Maio de 1837, de Maio de 1837 a Abril de 1838, e de Abril de 1838 a Fevereiro de 1842 (Serrão & Marques, 2002). É nestes últimos quatro anos que o movimento perde completamente a sua matriz inicial, definhando lentamente até à restauração da Carta.

Foi, sobretudo, no primeiro governo setembrista, que se implementaram as principais iniciativas legislativas no plano cultural e educacional pela mão do Ministro do Reino, Passos Manuel (Silva, 1993). Nesse período, "ordenaram-se medidas que visavam não só a criação e a reestruturação de estabelecimentos de ensino, cultura, arte e ciência, como também o aproveitamento e a selecção de obras especializadas das livrarias dos extintos conventos para serem distribuídas por aquelas instituições" (Silva, 1993, p. 102). Na altura, Passos Manuel assinou quarenta e cinco decretos sobre Política, Administração e Justiça, onze sobre Beneficiência, Religião, Sistema Penal e Saúde, cinquenta e oito abrangendo Finanças, Impostos, Pautas, e Dívida, e vinte e quatro relativos a Instituições Públicas, Museus, e Bibliotecas (Pinheiro, 1996).

No campo das reformas sanitárias, destacou-se a criação do Conselho de Saúde Pública do Reino, organismo de supervisão criado na dependência do Ministério do Reino, "dotado de funções deliberativas autónomas e de poderes executivos próprios" (Ferreira, 2015). O Conselho era composto por uma maioria de vogais técnicos – facultativos e farmacêuticos – o que significava uma valorização destas profissões e um garante das suas competências deliberativas e inspectivas, aplicadas no terreno por um braço operacional chefiado pelos delegados de saúde (Garnel, 2016). Estes iriam actuar nos diversos distritos do país, coadjuvados pelos administradores do concelho e pelos regedores da paróquia, que acumulariam as funções respectivas de sub-delegados e cabeças de saúde. Tal reestruturação hierárquica dos operacionais

no campo compreendia uma divisão territorial inovadora que aproveitava a reorganização administrativa do território, encetada por Mouzinho da Silveira em 1832 e 1835 (Silveira, 1997). O leque de atribuições expresso no decreto-lei fundador do Conselho de Saúde Pública do Reino, era ambicioso e procurava aplicar as competências da polícia sanitária em várias áreas de intervenção: Supervisão das instituições sanitárias e não-sanitárias, Inspecção dos profissionais de saúde, Divulgação de hábitos de higiene e educação física dos habitantes, Supervisão dos estabelecimentos, Supervisão do Comércio, Supervisão Naval, Inspecção dos cemitérios, Supervisão das populações em contexto de doença e epidemia, Supervisão da prostituição, e Supervisão e beneficiação sanitária de focos de infecção[2]. Neste conjunto tão amplo de atribuições no campo da saúde pública, só faltavam competências na matéria da vacinação, lacuna que seria colmatada mais tarde (Garnel, 2016). As outras reformas sanitárias do primeiro governo setembrista incidiam sobre os serviços de saúde do exército e da marinha. Em relação à reforma da administração militar, houve uma preocupação em regulamentar o funcionamento dos hospitais e clarificar as hierarquias, reorganizando a repartição de saúde do exército[3]. No que concerne às estruturas sanitárias da marinha, procurou-se precisar a autoridade do Conselho de Saúde Naval, remodelar e redefinir as atribuições do pessoal ao serviço, extinguindo os cargos de Físico-Mor e de Cirurgião-Mor da Armada[4].

A implementação destas reformas teve, desde o início, dois problemas conjunturais prementes: Uma situação política conturbada e um contexto sanitário complexo que, em meados da década de 1830, evidenciava lacunas ao nível da higiene urbana e da cobertura médica (Braga, 2001). No campo político, o ano de 1837 é, especialmente, agitado. Logo em Janeiro, na ressaca de um golpe de estado – A Belenzada – que contou com a participação de forças estrangeiras (Serrão & Marques, 2002), o príncipe Dom Fernando é vítima de um suposto atentado que deixa marcas psicológicas na família real (Silva, 1993). No primeiro semestre, a figura central do poder setembrista, Passos Manuel, é alvo de diversas acusações, inimizades e vetos parlamentares, que o desgastam e levam a abandonar o governo em Junho. Várias das leis promulgadas nesse período, são aprovadas a custo, sem unanimidade, com as críticas a surgirem ora de deputados irredutíveis, ora da extrema-esquerda, ora dos próprios membros do governo (Pinheiro, 1996). Nas vésperas da demissão de Passos Manuel, é desmantelada uma conspiração para repor o antigo monarca Dom Miguel no

2 Decreto-Lei de 03/01/1837, Diário do Governo, n.º 9, de 11/01/1837.

3 Decreto-Lei de 13/01/1837, *Livro 1837 – 1.º Semestre*.

4 Decreto-Lei de 24/11/1836, *Livro 1836 – 2.º Semestre.*

trono, a chamada conjura "das Marnotas", que levou mesmo à aclamação do rei absoluto em Samora Correia, onde foi rapidamente anulada (Serrão & Marques, 2002). O verão fica assinalado pela Revolta dos Marechais à qual se sucede a persiganga, expressão usada para descrever a vaga de prisões movida por batalhões nacionais e pelos populares para deter indivíduos suspeitos de apoiarem o Cartismo (Silva, 1992). Durante todo o ano, vão-se verificando também outro tipo de perturbação da ordem, provocada pela guerrilha do bandoleiro José Joaquim de Sousa Reis, o *Remexido*, que assolou o Alentejo e o Algarve (Serrão & Marques, 2002). Como consequência de toda esta agitação política, o radicalismo setembrista irá desvanecer-se, assim como o carácter revolucionário do seu movimento de origem.

Da omissão das autoridades à desorganização no terreno

É nesta conjuntura difícil que o Conselho de Saúde Pública dá os seus primeiros passos como instituição de salvaguarda do estado sanitário do país, procurando não repetir os erros dos organismos anteriores do mesmo tipo – a Junta de Saúde (1813) e a Comissão de Saúde (1821) (Ferreira, 2015). Estas organizações assentaram em propósitos normativos ambiciosos, mas falharam na concretização prática dos mesmos. Eram demasiado teóricas, embora a Junta de Saúde tenha tido mérito em algumas iniciativas pontuais nos primeiros anos da sua existência (Crespo, 1990).

O Conselho de Saúde Pública toma posse em Janeiro de 1837, sendo nomeado para presidente da instituição o facultativo luso-brasileiro João Fernandes Tavares, antigo Médico da Real Câmara e de Dom Pedro IV[5]. Francisco Inácio dos Santos Cruz foi eleito para vice-presidente e João Correia de Faria para fiscal[6]. Os restantes vogais de medicina e cirurgia são João José de Sousa e Silva, e José Gregório Lopes da Câmara Sinval. Este último é substituído, ainda no mesmo ano, por Francisco Borja Carvalho e Melo (Carvalho, 1944). Os dois vogais farmacêuticos são António José de Sousa Pinto, e José Vitorino da Costa Aroeira[7].

Logo no primeiro dia em que entrou em funções, o Conselho nomeou uma comissão extraordinária para tratar de uma questão urgente, a elaboração do Regulamento para Visitas de Saúde a embarcações em Lisboa e no Porto. Para este grupo

[5] *Annaes Brazilienses de Medicina – Tomo XXVIII – Junho e Julho de 1876, n.º 2*, Disponível em http://bndigital.bn.br/acervo-digital/annaes-brasilienses-medicina/062014.

[6] ANTT, Ministério do Reino, *Negócios relativos à Saúde Pública (1835-1848) – Relatório Anual de 29/1/1838*, Maço 2073.

[7] ANTT, Ministério do Reino, *Negócios relativos à Saúde Pública (1835-1848) – Relatório Anual de 29/1/1838.*

de trabalho, foram nomeados o vice-presidente Santos Cruz, o secretário da Repartição de Saúde do Conselho, Dias Veneiros, e os vogais extraordinários designados pela Administração Pública e pela Alfândega Grande. As atribuições de supervisão naval assumiam desde o inicio um papel central nas dinâmicas da instituição. O regulamento citado ficou concluído para ser apresentado ao Ministério do Reino e às Cortes menos de um mês depois do começo de actividade do Conselho. Em finais de Maio, um regulamento semelhante, aplicável aos outros portos do País, começaria a ser redigido pelo Secretário da Repartição. Os membros do Conselho tinham uma percepção clara da importância em superintender os fluxos de transporte marítimo nos portos do reino, devido ao perigo das doenças contagiosas. Durante o ano de 1837, a instituição vai estar, especialmente, preocupada com os barcos vindos do Levante por causa da peste, com as embarcações provenientes das Antilhas e do México, por causa da febre-amarela, e com os navios vindos do Ganges e de grande parte dos países asiáticos e europeus, afectados por surtos de cólera. No Relatório sobre a actividade do Conselho para o ano de 1837, o corpo de vogais insta o Ministério do Reino a que se apliquem multas aos capitães dos barcos e cúmplices destes, que infrinjam as regras sanitárias navais, de modo a garantir a saúde pública do reino. Em Fevereiro, é nomeada uma comissão para aferir dos progresso de uma epidemia de gripe na capital. Ao longo do ano, serão constituidos vários grupos de trabalho para as diversas funções institucionais, numa divisão de tarefas que recai por todo o corpo de vogais do Conselho e pelo Secretário da Repartição de Saúde inerente ao mesmo. Algumas incumbências, contudo, serão confiadas a apenas um vogal. Os exames dos banhos da cidade de Lisboa ficarão sob a alçada de José Vitorino da Costa Aroeira, enquanto que as visitas às casas de recolhimentos de expostos, orfãos, e asilos de mendicidade, ficarão a cargo do vogal António José de Sousa Pinto. Nesta distribuição de competências, é de assinalar o papel do vice-presidente Francisco Inácio dos Santos Cruz. Participa em várias comissões, e assume a investigação doutras, como, por exemplo, a inspecção dos estabelecimentos fabris, incómodos e perigosos.

A inspecção dos cemitérios é uma das prioridades no que respeita à acção do Conselho de Saúde Pública. São elaborados relatórios minuciosos sobre os cemitérios de Cascais e Lisboa. Estuda-se a questão dos enterros prematuros e verifica-se que há falta de cemitérios em muitas povoações. Os membros da instituição analisam os cemitérios da capital, considerando que o dos Altos dos Prazeres e do Pedro Teixeira em Belém seriam aqueles que se encontravam melhor localizados, em lugares ventilados e virados ao Norte. Outros, no entanto, estavam muito próximos de zonas urbanas e possuíam demasiada vegetação, como eram

os casos dos cemitérios dos Ingleses e dos Alemães. Neste âmbito, prepara-se, também, um projecto regulamentar a ser apresentado aos regedores da paróquia de Lisboa, para que estes saibam como lidar com os despojos de vítimas de doenças supostamente contagiosas.

A supervisão dos estabelecimentos fabris suscita grande preocupação ao Conselho. A instituição entende ser necessário que todos os estabelecimentos fabris, incómodos, e perigosos, se construam fora do interior das cidades. Verifica-se a existência de uma diversidade de estabelecimentos deste tipo na capital que não deveriam existir no centro da metrópole: Fábricas de Velas de Sebo, Fábricas de Papel, Fábricas de Curtumes, e Fornos de Cal. Defendem a urgência de uma legislação nova para remediar o problema, inspirada nas normativas francesas já existentes. Durante o ano, além da supervisão de cemitérios e estabelecimentos fabris, efectuam-se também relatórios sobre as prisões, com destaque para a inspecção à prisão do limoeiro, a qual apresenta deficiências estruturais endémicas, pelo que o Conselho recomenda a construção de uma nova prisão.

Em 14 de Agosto, são apresentadas medidas para minimizar os surtos de doenças venéreas, sob a forma de um projecto de regulamentação policial e sanitário para tratar o fenómeno da prostituição (Cruz, 1984). Estas medidas resultam da investigação encetada pelo vice-presidente Santos Cruz sobre a facilidade como a sífilis se propagava pela cidade de Lisboa. Antes da constituição do Conselho de Saúde Pública, "era este um assunto absolutamente desprezado entre nós, e nunca tratado segundo as regras de uma bem entendida Polícia Médica" (Cruz, 1984, p. 36). Encarregue pelo Conselho para tal estudo, o médico consultou a Intendência-Geral da Polícia da Corte e Reino, e o Hospital de São José, as instituições onde as prostitutas eram presas ou tratadas, e onde se poderia encontrar matéria estatística, documental, para ser analisada. Contudo, a Intendência tinha sido abolida, e o seu acervo tinha passado para a administração-geral de Lisboa, onde Santos Cruz encontrou grandes resistências para lhe fornecerem a informação pretendida. No hospital, só descortinou estatística sem dados concretos para a investigação presente. Teve de recorrer a fontes informais, a contactos de terceiros, até conseguir obter as bases para o relatório apresentado no verão.

No cumprimento das suas atribuições, o Conselho de Saúde Pública entra em conflito de interesses com outras instituições. O Ministério da Fazenda queixa-se ao Ministério do Reino de um excessivo zelo do Conselho na supervisão aos comerciantes, e este rebate as queixas, argumentando que o rigor das inspecções é essencial de modo a precaver o risco de doenças contagiosas. A Câmara Municipal

ignora o Conselho e prepara-se para licenciar a construção de dois matadouros no centro da cidade – em Alcântara e na Bica do Sapato. Esta intenção é, no entanto, vetada pelo parecer negativo que os membros da instituição dão sobre o assunto, depois de alertados pelo Administrador-Geral do Distrito de Lisboa que mandou ouvir o Conselho. A Câmara Municipal da capital é objecto, aliás, de várias críticas dos vogais da instituição, que a acusam de se demitir de muitas das suas funções no campo da polícia sanitária.

Em 25 de Outubro de 1837, regista-se uma intervenção parlamentar do deputado António César de Vasconcelos a questionar o Conselho de Saúde Pública sobre vários assuntos específicos. O político setembrista é um dos mais activos tribunos da época (Mónica, 2004-2006) e pretende saber como vai a contabilidade da instituição recém-criada[8]. Na resposta às questões do deputado, o Conselho refere a existência de problemas de tesouraria, directamente relacionados com entraves de origem burocrática. São estes entraves que impedem o pagamento dos meses de Maio a Outubro aos empregados da Estação de Saúde de Belém, e que levam a instituição a ter de lidar com um contratempo que não devia ser do seu foro. Por complexidades jurídicas, a quantia que tinha de ser paga aos membros da extinta comissão de saúde foi bloqueada pelo banco onde estava depositada, e o Conselho procura evitar que recaia em si o ónus desse pagamento[9].

Porém, o que preocupa mais o presidente da instituição, João Fernandes Tavares, é a desorganização em que se encontram as estruturas de saúde pública que o Conselho pretende dinamizar[10]. A polícia sanitária urbana tem estado ao abandono nas principais cidades do país, por falta de regulamentação. A maior parte das entidades, que deveriam colaborar na elaboração dos mapas necrológicos essenciais a uma política de saúde pública moderna, furta-se aos seus deveres, não enviando mensalmente os relatórios estatísticos necessários. Estão nesta situação de incumprimento as direcções dos hospitais e do conselho de saúde naval, os cabeças de saúde e guardas dos cemitérios, e os médicos dos partidos. João Fernandes Tavares sublinha mesmo que nenhum dos 213 facultativos da capital cumpre sequer o artigo 30.º da nova lei de saúde pública, que os obriga a submeterem ao Conselho uma relação circunstanciada dos doentes que tratam.

8 ANTT, Ministério do Reino, *Negócios relativos à Saúde Pública (1835-1848) – Ofício de 10/11/1837,* Maço 2072.

9 ANTT, Ministério do Reino, *Negócios relativos à Saúde Pública (1835-1848) – Ofício 5/6/1837,* Maço 2073.

10 ANTT, Ministério do Reino, *Negócios relativos à Saúde Pública (1835-1848) – Relatório Anual de 29/1/1838.*

No relatório de setenta e uma páginas apresentado ao Ministério do Reino em inícios de 1838, o presidente da instituição recém-criada conclui que vai demorar tempo até que as próprias dinâmicas internas da organização atinjam um estádio satisfatório, considerando o ano anterior como exemplificativo das dificuldades existentes no terreno, nos distritos onde os delegados de saúde actuam. Estas dificuldades relacionam-se com vários factores. Por um lado, sobressai a complexidade das tarefas. Por outro lado, é premente a falta de competência dos sub-delegados. A feitura de relatórios sanitários sobre todos os estabelecimentos públicos de Portugal é um processo moroso e verifica-se que os delegados dos distritos ainda estão aquém dessa incumbência. Precisarão de tempo para cumprir as atribuições e apresentar resultados, tendo em conta a morosidade ou má vontade das entidades que os deveriam apoiar, os administradores dos concelhos. Estes, de um modo geral, ainda se encontram alheados dos novos deveres. Por esta razão, só os delegados dos distritos de Portalegre e Leiria enviaram os mapas necrológicos exigidos para o ano de 1837. Finalmente, a escassez de delegados é outro factor problemático para a implementação dos mecanismos de saúde pública propostos pelo decreto recente. Ainda há falta de delegados, ou porque entendem a remuneração do posto como pouco interessante, ou por não gostarem da vaga a preencher, o que explica, por exemplo, os lugares ainda vagos em Castelo Branco e Beja.

Para o ano de 1837, o Conselho de Saúde Pública dispôs de um orçamento total de 15.479$600 reais (Oficio 11/12/1837 – ANTT). Este foi compartimentado da seguinte forma: 1) A Repartição Central de Saúde, constituída pelos sete vogais técnicos, pelo secretário, pelos seis oficiais de secretaria, pelos seis amanuenses, pelo porteiro, e pelo correio – 7.650$00 reais. 2) As delegações dos vinte e um distritos – 2.520$00 reais. 3) O Lazareto, constituído pelo inspector, guarda-fiscal das quarentenas, fiscal das beneficiações, e guarda-interno – 1.094$00. 4) A Estação de Saúde de Belém, constituída por dois médicos, dois intérpretes, um cirurgião, um homem de diligências, um patrão do escaler, e oito remadores – 4.215$600 reais. No ofício relativo ao orçamento e despesa da instituição, o fiscal do Conselho de Saúde Pública observou que, ainda, se teria de acrescentar a gratificação anual de todos os delegados distritais.

Os primeiros vogais do Conselho

Como foi citado anteriormente, a individualidade escolhida para presidir ao Conselho de Saúde Pública foi o facultativo luso-brasileiro João Fernandes Tavares. Além de ter sido o primeiro médico da Real Câmara, distinguia-se já naquela época pela contribuição dada à causa liberal, durante a guerra civil[11]. Acompanhou Dom Pedro IV na campanha contra as tropas absolutistas[12]. Foi responsável pelo cargo de chefe de corpo de saúde do exército liberal, tendo organizado os meios de apoio necessários para o mesmo[13]. Em 1833, foi nomeado Físico-Mor do Reino, e dois anos depois, presidente da efémera Comissão de Saúde que antecedeu o Conselho. Presidiu esta instituição até 1844, embora os últimos anos do mandato tenham sido marcados por largos períodos de ausência, devido a deslocações constantes ao Brasil[14]. Regressou depois, em definitivo ao país onde nasceu, exercendo medicina em Niterói[15].

Para vice-presidente do Conselho de Saúde Pública, foi eleito o médico Francisco Inácio dos Santos Cruz, que se viria a notabilizar como figura central desta instituição, um elemento dinamizador na procura de soluções para as grandes questões de saúde pública de meados do século XIX (Lemos, 1991; Correia, 1938). Foi sócio efectivo da Academia de Ciências de Lisboa, e autor de obra relevante[16]. Serviu a instituição durante vinte e um anos, doze dos quais como o seu máximo responsável[17].

[11] *Annaes Brazilienses de Medicina – Tomo XXVIII – Junho e Julho de 1876, n.º 2,* Disponível em http://bndigital.bn.br/acervo-digital/annaes-brasilienses-medicina/062014.

[12] O monarca português tinha em grande conta o médico luso-brasileiro, o qual considerava como seu amigo. Antes da guerra civil, João Fernandes Tavares tinha ajudado o estadista a superar uma febre perniciosa, na sequência de uma queda, em 1829. A filha de Dom Pedro IV também tinha estimava bastante o médico. A rainha Dona Maria II condecorou João Fernandes Tavares como Cavaleiro da Ordem de Nossa Senhora da Conceição e como Comendador da Ordem de Cristo.

[13] Foi considerado um dos heróis da batalha de Ponte Ferreira, em 22 de Julho de 1832, por ter salvo vários soldados no hospital de sangue, tendo sido mais tarde agraciado por Dom Luis I com o título de Visconde da terra onde decorreu o embate entre forças liberais e absolutistas. Durante a guerra civil, João Fernandes Tavares coordenou os hospitais de campanha, os hospitais de sangue, e as ambulâncias do exército liberal.

[14] ANTT, Ministério do Reino, *Correspondência expedida para várias entidades, Saúde Pública (1837-1877),* liv. 1608.

[15] *Annaes Brazilienses de Medicina – Tomo XXVIII – Junho e Julho de 1876, n.º 2,* Disponível em http://bndigital.bn.br/acervo-digital/annaes-brasilienses-medicina/062014.

[16] Entre os seus trabalhos de investigação, destacam-se os ensaios *Da prostituição da cidade de Lisboa, Ensaio da topografia médica de Lisboa, Descrição topográfico-médica da vila de Punhete, e Febre-Amarela no Porto em 1856.*

[17] Para Maximiano de Lemos, Santos Cruz "prestou os mais levantados serviços" (Lemos, 1991, p. 284). Fernando da Silva Correia considerava o médico como "o notável organizador do Conselho" (Correia, 1938, p. 429).

O membro eleito para fiscal, João Correia de Faria, esteve em funções no Conselho até 1844[18]. A seguir, exerceu o cargo de Guarda-Mor da Estação de Saúde do Porto durante outros sete anos. Outro vogal médico, João José de Sousa e Silva[1920], foi o elemento que mais tempo esteve na instituição, de 1837 a 1848, e de 1851 até à extinção da entidade pública, dezassete anos depois[21]. No interlúdio, foi dos primeiros facultativos a trabalhar no Hospital dos Alienados. Foi também sócio honorário do Jornal de Ciências Médicas de Lisboa. Em contraste com João José de Sousa e Silva, o vogal médico, José Gregório da Câmara Sinval, foi dos que menos tempo esteve no Conselho, apenas alguns meses[22]. Teve uma carreira profissional variada, como porteiro e bibliotecário da Escola de Cirurgia de Lisboa, cirurgião do exército, lente de obstetrícia na Escola Médico-Cirúrgica do Porto, e vice-secretário da Sociedade de Ciências Médicas de Lisboa (Carvalho, 1944). Foi substituído por Francisco Borja de Carvalho e Mello que desempenharia as funções de vogal até ao ano seguinte[23]. Borja de Carvalho e Mello foi cirurgião-ajudante da Brigada da Marinha, demonstrador da Escola Médico-cirúrgica de Lisboa, chegando a ser eleito como deputado ("Melo, Francisco de Borja Carvalho", 1945).

Os vogais farmacêuticos eram José Vitorino da Costa Aroeira e António José de Sousa Pinto. O primeiro teve um papel breve, discreto, no Conselho de Saúde Pública[24], enquanto que o segundo foi uma figura proeminente da Farmácia Portuguesa oitocentista, tendo sido um dos fundadores da Sociedade Farmacêutica Lusitana (Silva, 1868). Serviu a instituição durante doze anos. Na sua carreira, desempenhou cargos de relevo, como Provedor-Mor da Saúde, Director do Hospital de São Lázaro, e Farmacêutico da Casa Real. Foi autor de diversos ensaios sobre ciência farmacêutica[25]. Relativamente à formação dos vogais médicos,

[18] ANTT, Ministério do Reino, *Correspondência expedida para várias entidades, Saúde Pública (1837-1877),* liv. 1609.

[19] ANTT, Ministério do Reino, *Correspondência expedida para várias entidades, Saúde Pública (1837-1877).*

[20] ANTT, Ministério do Reino, *Negócios relativos à Saúde Pública (1835-1848) – Relatório Anual de 29/1/1838,* Maço 2072.

[21] Tal como o presidente João Fernandes Tavares, João José Sousa e Silva também se notabilizou ao serviço do exército liberal. Prestou apoio durante o ataque das linhas de Lisboa, em Abril de 1833, no Hospital de Sangue. Ajudou adeptos da causa liberal com apoio monetário e médico, acolhendo em sua casa vários indivíduos perseguidos pelos miguelistas.

[22] ANTT, Ministério do Reino, *Correspondência expedida para várias entidades, Saúde Pública (1837-1877),* liv.1608.

[23] *Ibidem.*

[24] ANTT, Ministério do Reino, *Correspondência expedida para várias entidades, Saúde Pública (1837-1877).*

[25] Destacam-se publicações como *Elementos de Pharmacia, Quimica, e Botânica para principiantes* (1805); *Farmacopeia Química, médica, e cirúrgica* (1805); *Direcções sobre o uso da água de Inglaterra* (1809). *Memória sobre a desinfecção dos hospitais, cadeias, e mais lugares infectados pelos miasmas, pútridos, por meio das fumigações ácida do cloro e dos cloretos* (1848).

é interessante salientar que metade deles foram dos primeiros alunos a serem certificados pela Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa: João José de Sousa e Silva, Francisco Borja de Carvalho e Mello, e José Gregório da Câmara Sinval. Francisco Inácio dos Santos Cruz e João Correia de Faria licenciaram-se na Universidade de Coimbra, enquanto que João Fernandes Tavares foi o único, deste primeiro alinhamento de vogais da instituição, que se formou no estrangeiro, em Paris.

Um modelo francês para Portugal

No relatório de 1838, é notória uma influência do modelo francês de administração da saúde pública, mais precisamente da lógica de funcionamento do Conseil de Salubrité de Paris, fundado no início do século XIX, no rescaldo da revolução francesa (Rosen, 1994). O próprio documento, segundo o seu redactor João Fernandes Tavares, é inspirado no primeiro relatório que o Conseil de Salubrité de Paris apresentou em 1817, para efectuar os melhoramentos necessários no País[26]. Segundo o presidente do Conselho de Saúde Pública do Reino, a acção da nova instituição pode vir a ser proveitosa em termos económicos para o país, à semelhança do que aconteceu em França, realçando, porém, que será muito difícil alcançar em breve as centenas de relatórios anuais que são produzidos pela entidade parisiense. Assumindo esta influência, João Fernandes Tavares afirma mesmo a primazia do legado francês sobre o inglês no campo da saúde pública:

> *"Permita Vossa Majestade que o Conselho diga, que um Membro do Conselho de Salubridade de Paris apresentou ao Prefeito da Polícia um relatório sobre a Polícia Sanitária de Londres, no qual mostrou a evidência que, em relação às instituições de salubridade, a França nada tinha a invejar a Grã-Bretanha, entretanto que a filantropia inglesa tão exaltada pelos Escritores Ingleses, jamais podia justificar tais elogios, e tão exagerados, senão imitando as instituições de França."* [27]

A estrutura do conselho português reflectia, de facto, a composição – sete vogais técnicos – e as atribuições presentes na instituição francesa, embora estas, inicialmente, estivessem mais centradas nas questões da polícia sanitária urbana,

[26] ANTT, Ministério do Reino, *Negócios relativos à Saúde Pública (1835-1848) – Relatório Anual de 29/1/1838.*

[27] *Ibidem,* p. 17-18.

da inspecção ao comércio e das águas minerais (Rosen, 1994). Contudo, havia uma característica que distinguia a organização portuguesa da parisiense. O Conseil de Salubrité era um órgão de cariz consultivo. E no contexto da legislação francesa do primeiro quartel do século XIX, muitas das suas competências confundiam-se com as competências das câmaras municipais, o que provocava um litígio entre instituições administrativas, conflito que "fuit l´une des causes de l´inefficacité des conseils d´hygiène" (Jorland, 2010, p. 33). O Conselho português, em virtude do decreto de Janeiro de 1837, fiscalizava superiormente os diversos ramos da saúde, ainda que subordinado ao Ministério do Reino na consecução das ordens[28]. Ou seja, era um organismo semi-executivo, com capacidade real de pressão sobre outras entidades administrativas, tendo feito valer o sua influência sobre a Câmara Municipal de Lisboa, por exemplo, na questão da proibição de novos matadouros no centro da capital[29].

Num contexto político conturbado, num território necessitado de reformas sanitárias urgentes, o Conselho de Saúde Pública assumiu as suas funções institucionais com zelo, e também com a autoridade decorrente de uma legislação ambiciosa e de uma vontade política nova, plasmada na interacção constante com o Ministério do Reino. Uma vontade política nova, derivada de um regime novo, que pretendia recuperar o país dos escombros da guerra civil e de décadas de um absolutismo nocivo ou ausente. A monarquia constitucional dava os seus primeiros passos, uns mais extremados que os outros, mas sempre em direcção à modernidade.

Bibliografia

Braga, Isabel Mendes Drumond (2001), *Assistência, saúde pública e práticas médicas em Portugal. Séculos XV-XIX*, Lisboa: Universitária Editora.

Carvalho, Augusto da Silva (1944) *Memórias da Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa*, Lisboa: Academia das Ciências.

Correia, Fernando da Silva (1938) *Portugal Sanitário: Subsídios para o seu estudo*, Direcção-Geral de Saúde Pública.

Crespo, Jorge (1990) *A História do Corpo*, Lisboa: Difel.

28 Decreto-Lei de 03/01/1837, *Diário do Governo*, n.º 9.

29 ANTT, Ministério do Reino, *Negócios relativos à Saúde Pública (1835-1848) – Relatório Anual de 29/1/1838.*

Cruz, Francisco Inácio dos Santos (1984) *Da prostituição na cidade de Lisboa: ou considerações históricas, higiénicas, e administrativas em geral sobre as prostitutas, e em especial na referida cidade; com a exposição da legislação portuguesa a seu respeito, e proposta de medidas regulamentares, necessárias*, Lisboa: Dom Quixote, 1.ª Edição.

Ferreira, F.A. Gonçalves (2015) História da Saúde e dos Serviços de Saúde em Portugal, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.

Garnel, Maria Rita Lino (2016), "Prevenir, cuidar e tratar: O Ministério e a saúde dos povos (1834-1957)", in Almeida, Pedro Tavares de, e Sousa, Paulo Silveira e (org.), Do Reino à Administração Interna, Lisboa: INCM, p. 1-142.

Jorland, Gérard (2010), Une société à soigner, França, Editions Gallimard.

Lemos, Maximiano (1991) *História da Medicina em Portugal: Doutrinas e Instituições*, Dom Quixote, Ordem dos Médicos, 2.º volume.

Melo, Francisco Borja de Carvalho (1945) *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira, N.º 16*, Editorial Enciclopédia Limitada: Lisboa e Rio de Janeiro.

Mónica, Maria Filomena (dir) (2006), *Dicionário Biográfico Parlamentar:1834-1910, Vol.III (N-Z)*, Lisboa, Assembleia da República, Imprensa de Ciências Sociai.s

Pinheiro, Magda (1996) Passos Manuel: O patriota e o seu tempo, Porto, Afrontamento.

Rosen, George, Uma história da saúde pública, São Paulo: UNESP, 1994.

Serrão, Joel; Marques, A.H. de Oliveira (2002) *Nova História de Portugal: Portugal e a Instauração do Liberalismo*, Barcarena: Editorial Presença.

Silva, Júlio Joaquim da Costa Rodrigues da (1992) *As cortes constituintes de 1837-1838, Liberais em Confronto*, Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1992.

Silva, Martins da (1993) "A vitória definitiva do liberalismo e a instabilidade constitucional: cartismo, setembrismo, e cabralismo", in Mattoso, José (org) *História de Portugal – Volume V*, Lisboa: Círculo de Leitores, p. 89-105.

Silva, Pedro José da (1868) *História da Farmácia Portuguesa desde os primeiros séculos da monarquia até ao presente*, Lisboa: Tipografia franco-portuguesa.

Silveira, Luis Nuno Espinha de (1997) Território e Poder – Nas origens do estado contemporâneo, Carnaxide: Patrimonia.

Fontes manuscritas

ANTT, Ministério do Reino, *Correspondência expedida para várias entidades, Saúde Pública (1837-1877)*, liv. 1608.

ANTT, Ministério do Reino, *Correspondência expedida para várias entidades, Saúde Pública (1837-1877)*, liv. 1609.

ANTT, Ministério do Reino, *Negócios relativos à Saúde Pública (1835-1848) – Relatório Anual de 29/1/1838*, Maço 2072.

ANTT, Ministério do Reino, *Negócios relativos à Saúde Pública (1835-1848) – Ofício 5/6/1837*, Maço 2073.

ANTT, Ministério do Reino, *Negócios relativos à Saúde Pública (1835-1848) – Ofício de 10/11/1837*, Maço 2072.

Fontes Impressas

Annaes Brazilienses de Medicina – Tomo XXVIII – Junho e Julho de 1876, n.º 2, Disponível em http://bndigital.bn.br/acervo-digital/annaes-brasilienses-medicina/062014.

Decreto-Lei de 24/11/1836, *Livro 1836 – 2.º Semestre.*

Decreto-Lei de 03/01/1837, *Diário do Governo*, *n.º 9*, de 11/01/1837.

Decreto-Lei de 13/01/1837, *Livro 1837 – 1.º Semestre.*

METODO CASTILHO

PARA O

ENSINO RAPIDO E APRASIVEL

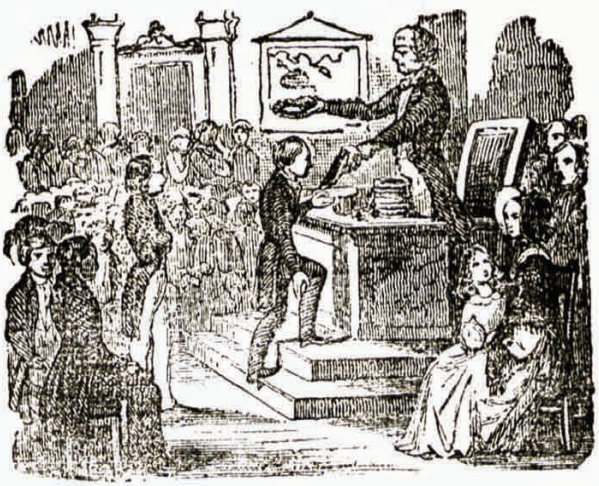
DO LER IMPRESSO, MANUSCRITO, E NUMERAÇÃO

E DO ESCREVER

OBRA TÃO PROPRIA PARA AS ESCÓLAS
COMO PARA USO DAS FAMILIAS.

SEGUNDA EDIÇÃO

Inteiramente refundida, aumentada, e ornada de um grande numero de vinhetas.



LISBOA — Imprensa Nacional

M DCCC LIII

Visão idílica e romântica de escola em António Feliciano de Castilho

Carlos Manique da Silva[1]
Instituto de Educação da Universidade de Lisboa

Resumo

O presente texto procura chamar a atenção para uma personalidade cuja avaliação histórica está, em alguma medida, por fazer: António Feliciano de Castilho. Além de sublinhar o papel que desempenhou na promoção do ensino popular, em particular, através do seu método de leitura, é minha intenção analisar a conceção de edifício escolar que foi difundindo nas suas obras e na correspondência pessoal. Reagindo à normalização pedagógica que vai tomando forma a partir da década de 1860, Castilho, influenciado pela ideologia romântica, afirma o seu pensamento pedagógico em contraciclo à generalidade dos seus contemporâneos. Proclama, por exemplo, ideias que só mais tarde terão eco no debate pedagógico. Destaco, por via da influência de Froebel, a necessidade de o ensino ser aprazível e atraente, assim como a valorização da espontaneidade da criança.

Palavras-chave

António Feliciano de Castilho, edifício da escola, Romantismo.

[1] Carlos Manique da Silva é Doutor em Ciências da Educação pelo Instituto de Educação da Universidade de Lisboa. É, atualmente, investigador da Unidade de Investigação e Desenvolvimento em Educação e Formação, do Instituto de Educação da Universidade de Lisboa. E-mail: manique@net.sapo.pt.

António Feliciano de Castilho's idyllic and romantic view of school

Abstract

This text seeks to draw attention to António Feliciano de Castilho, a personality whose historical evaluation is yet to be done. Castilho has played an important role in promoting popular education, namely through is reading method. My intention is to analyze the school building conception he had been diffusing on his publications and personal correspondence. Influenced by romantic ideology, Castilho reacted to the pedagogical standardization since the 1860's, grounding his pedagogical thinking against the general tide of the thinking men of his time. By that time, he claims for ideas that will have place some years later in the pedagogical debate. Upon Froebel ideas, I remark the need for teaching to be pleasant and attractive, as well as the appreciation of the child's spontaneity.

Keywords

António Feliciano de Castilho, school building, Romantism.

Introdução

António Feliciano de Castilho (1800-1875), poeta, tradutor, jornalista e pedagogo, foi autor de vasta e diversificada obra escrita. Das facetas enunciadas, merece-me especial atenção a última, designadamente, por ser através dessa condição que vislumbramos um Castilho mais preocupado com a emancipação dos seus concidadãos; isto é, com a criação de um certo "espírito coletivo".

A partir de 1848 Castilho abraça uma tenaz campanha de difusão de um método de aprendizagem de leitura ("Leitura Repentina" ou "Método Português"), resultante do seu trabalho de adaptação de uma cartilha francesa, da autoria de Lemare, um erudito francês. A partir desse ano, Castilho passa a interessar-se por assuntos de instrução pública. Para o efeito, e visando disseminar o seu método, promove conferências, leciona cursos de formação de professores e funda escolas de instrução primária. E é nesse âmbito que, em 1855, estabelece contacto com o rei D. Fernando II. O seu objetivo mais imediato era o de convencer o monarca a fundar e a tutelar, em Sintra e em Lisboa, duas escolas primárias para o sexo feminino.

Partindo da análise da correspondência pessoal de Castilho, em particular, de uma missiva dirigida a D. Fernando II (13 de outubro de 1855), e de algumas das suas obras, designadamente, *Felicidade pela Agricultura* (1849) e *Felicidade pela Instrução* (1854), é meu propósito explorar a visão idílica e romântica que o pedagogo tem de escola – considerando, designadamente, a sua materialidade, isto é, a ideia de edifício escolar. Numa perspetiva mais abrangente, aquilo que se pretende analisar (e acrescentar ao conhecimento científico) é de que forma Castilho se foi posicionando face a mudanças salientes da contemporaneidade (na origem, de resto, do Romantismo): a afirmação do urbano sobre o rural, assim como das artes e da indústria sobre a agricultura. Ao mesmo tempo, não deixarei de sublinhar o papel que teve enquanto defensor da instrução das populações laboriosas, particularmente, através da promoção do seu método de leitura.

António Feliciano de Castilho: uma figura a reabilitar

Em 2000, ano do bicentenário do nascimento de António Feliciano de Castilho, a Biblioteca Nacional organizou uma exposição evocativa da efeméride. No catálogo então publicado, Fernando Venâncio fazia notar a necessidade de reabilitar uma personalidade injustiçada. Perguntava, por exemplo, porque seria útil lembrar

Castilho. A resposta, para si, era simples: "foi ele [Castilho] quem determinou, em medida decisiva, a realidade literária no Portugal do seu tempo, e assim formou a que é presentemente a nossa" (*Castilho, António Feliciano de, 1800-2000*, 2000, p. 7). Sublinhava, ainda, ser importante revelar outro Castilho, "o homem que os contemporâneos conheceram, não já aquele que uma lente deformadora – a noção com que ficámos da Questão Coimbrã – nos tem permitido" (*Castilho, António Feliciano de, 1800-2000*, 2000, p. 7). A verdade, como bem refere Fernando Venâncio, é que Castilho foi um exemplo extraordinário de consciência cívica. E, para o efeito, bastaria chamar a atenção para a tenaz campanha que encetou, a partir de 1848, em prol da regeneração da escola elementar no país, batendo-se (não sem excessos) pela imposição do "seu" método de leitura. Mesmo não conhecendo bem o campo pedagógico, Castilho vem a revelar-se um "paladino" da instrução popular. Ora, é justamente essa ação que pretendo evidenciar, no quadro de um pensamento que reflete "uma utopia campestre sustentada pela ilustração e harmonia social, bastante ao gosto [...] de alguns Românticos", para seguir de perto o pensamento de Carlos Riley (2016, p. 22); utopia que será particularmente evidente na sua visão de escola, seja enquanto instituição, seja também na sua materialidade (o edifício escolar).

A causa da educação popular e a tentativa de imposição do "Método Português"[2]

A preocupação social e intelectual com os concidadãos, deixa-a Castilho sobremaneira vincada no combate pelo ensino popular, que abraça a partir de 1848 quando reside na ilha de S. Miguel, Açores (Albuquerque, 1960). Os anos seguintes mostrariam o poeta empenhado nessa luta, através da lecionação de aulas de primeiras letras, da promoção de cursos noturnos, da fundação do Colégio o Pórtico, das edições da "Leitura Repentina"... demonstrando uma tenacidade, persistência e, mesmo, influência pouco vulgares à época. Nesse desdobrar de esforços, o que Castilho persegue é um desiderato muito próprio: a imposição exclusiva do seu método de leitura nas escolas primárias do país. No entanto, sucedem-se os desaires e nenhum despacho ou decreto satisfaz a sua pretensão, não obtendo mais do que a criação do lugar de Comissário-Geral de Instrução

[2] Nesta secção sigo o texto que publiquei em 2002, no volume X, n.º 1, da *Revista de Educação*.

Pública pelo Método Português no Reino e Ilhas, em 1853, o qual lhe é entregue de modo óbvio, e obsta, temporariamente, ao exílio que havia prometido no Brasil (o qual concretizará dois anos mais tarde).

Ora, à luz do que foi referido, seria lógico pensar que, a partir de 1853, estariam criadas as condições para o método progressivamente se impor, já que, doravante, a figura do comissário expressaria, em alguma medida, o beneplácito do governo. Pelo contrário, se anteriormente Castilho sofrera críticas e acusações várias, centradas na exclusividade da aplicação do método nas escolas, pouco consentânea com o ideário liberal, e nos fundamentos pedagógicos em que o próprio assentava, por via da forma como fora adaptado, no período posterior à sua nomeação o que se regista é um ataque mais contundente neste último capítulo, além de serem postos em causa com mais vigor os resultados milagrosos na aprendizagem dos alunos (Albuquerque, 1960).

Esse contexto de hostilidade para com o poeta é facilmente apreendido em algumas cartas que dirige ao ministro do Reino (Silva, 2002). O tom veemente e metafórico a que Castilho amiúde recorre (forma muito própria de apresentar os problemas) é bem a manifestação da sua revolta pela impotência que sente no cargo em que se acha investido, razão pela qual, em dezembro de 1854, solicita ao ministro Rodrigo da Fonseca Magalhães que o demita ou aceite a sua demissão (Silva, 2002). Aquilo que pretende do ministério é que haja uma posição esclarecedora, de força, que garanta que os professores de instrução primária com diploma para ensinar pelo "Método Português" – conferido por Castilho numa campanha que realizou em 1854, ministrando cursos em Lisboa, Leiria, Porto e Coimbra, respetivamente –, ensinem por ele nas suas escolas, o que, como acusa, não sucede por influência do Conselho Superior de Instrução Pública (Silva, 2002). Note-se que a interpelação junto da instância ministerial tutelar é, praticamente, a única via que Castilho dispõe (e em que acredita) para fazer valer as suas intenções (Silva, 2002). O adensar de opiniões negativas em relação ao método é patente na parte final do ano em que empreende a peregrinação pelas referidas cidades do país, levando Castilho a defendê-lo publicamente numa célebre sessão realizada em Coimbra, a 1 de novembro, respondendo na altura a 48 quesitos inventariados por entre um rol de críticas lançadas pelos seus detratores (Moreirinhas Pinheiro, 1989).

Com uma réstia de esperança, o poeta viria ainda, em outubro de 1855, a solicitar à Associação de Professores do Reino e Ilhas um parecer equitativo a respeito do método, a quem reconhece competência e autoridade para tal. Mas, uma vez mais,

o julgamento será negativo, sendo notoriamente parciais os argumentos avançados pela dita Associação de Professores, que chega mesmo a concluir que o "Método Português" traz a decomposição moral das escolas (Silva, 2002).

A partir do ano de 1856 observa-se um volte face na ação pedagógica de Castilho; abandona, por exemplo, a defesa da originalidade e valor do método – ao qual faz, aliás, inúmeras concessões no prefácio à 4.ª edição da cartilha (1857) – e passa a pugnar, em termos mais abrangentes, pela generalização do ensino popular (Albuquerque, 1976; Silva, 2002).

Castilho e a preocupação com o edifício da escola (estética e visão romântica)

Personalidade preocupada com a instrução popular, Castilho não deixou de pensar no edifício da escola. Neste capítulo, a sua conceção é coerente com as ideias que foi defendendo em obras como *Felicidade pela Agricultura* (1849) e *Felicidade pela Instrução* (1854), pugnando, designadamente, por uma escola primária aprazível e atraente; em evidente oposição, diga-se, ao panorama pedagógico português da segunda metade de Oitocentos. Na verdade, Castilho propõe uma escola de afetos "em vez de jaula horrenda", "uma nova escola, a escola maternal", numa perspetiva crítica dos valores do materialismo dos "utilitários" pautada por uma visão romântica (citado por Justino, 2016, p. 371).

Segundo julgo saber, as primeiras considerações de Castilho a respeito do edifício da escola encontram-se na obra *Felicidade pela Agricultura*, publicada em Ponta Delgada, corria o ano de 1849.[3] A sua ideia, segundo faz saber, era a de reunir em livro algumas das suas utopias. A ambiência insular terá, aliás, inspirado Castilho a escrever uma obra em que procurou sublimar os valores do campo, por oposição aos da cidade (Riley, 2016); a dada passagem refere mesmo que "os camponeses são menos ruins e infelizes que os cidadãos" (Castilho, 1849, p. 87). Na sua ideologia utópica propõe, por exemplo, a existência de "quintas exemplares", lançando, simultaneamente, a ideia de enviar estudantes às escolas agrárias práticas de nações que considera desenvolvidas (França, Alemanha, Inglaterra, Itália e Suíça). Uma vez regressados ao país, esses estudantes seriam "professores ambulantes", disseminando o conhecimento adquirido

[3] É útil dizer que António Feliciano de Castilho residiu em Ponta Delgada entre 1847 e 1850.

extrafronteiras de distrito a distrito, de província a província (Castilho, 1849, p. 47). O mais interessante, na minha perspetiva, é o modo como a ação pedagógica dos mencionados professores se concretizaria no terreno: ou seja, "assentando hoje aqui a sua escola à sombra da árvore rústica na sombra do outeiro" (Castilho, 1849, p. 47). É clara, nesta passagem, a inspiração rousseauniana (Boto, 2010). Mas, a visão idílica de Castilho vai mais longe, quando afirma, pleno de confiança no trabalho evangelizador dos "professores ambulantes" e não deixando de recorrer a metáforas do mundo rural:

> *Em cima das medas da eira, por uma noite de luar, adubando os preceitos, no meio dos ouvintes apinhados, com episódios da sua odisseia por terras alheias, com aprazíveis digressões, sempre bem-vindas, sobre a sabedoria e a liberalidade divina.*
> Castilho, 1849, p. 47.

Mais tarde, no início da década de 1850, exprime a intenção de fundar escolas "muito belas", pelo que encomenda ao francês Pedro José Peserat, engenheiro da Câmara Municipal de Lisboa, o projeto dessas edificações. No decurso do ano de 1852, Pedro José Peserat deu seguimento à vontade do pedagogo, embora projetasse apenas uma "bela sala-escola", com disposição em anfiteatro e capacidade para 1000 alunos (Castilho, 1933). O projeto, remetido por Castilho ao Centro Promotor dos Melhoramentos das Classes Laboriosas, acabou por não ser executado, sendo, porém, de realçar os cuidados estéticos nele envolvidos (Castilho, 1933).

É, sobretudo, em 1854, num texto pedagógico fundamental (*Felicidade pela Instrução*), que Castilho se dedica com mais detalhe à temática do edifício escolar. Reconhecendo que a maioria das escolas tem lugar na casa dos professores, sugere alguns meios para auxiliar a construção de edifícios (privilegiando, para o efeito, as lotarias). Além disso, manifesta uma conceção ideal de escola muito interessante:

> *Cada escola deveria ser, quanto possível, espaçosa, clara, arejada, mobilada, e abastecida de tudo o necessário; tendo cómodos para a residência do mestre, e um terreiro ou pátio com suas sombras verdes para espairecimento dos alunos, e, nos dias formosos, até para ali se darem lições.*
> Castilho, 1854, p. 13.

Esse ponto de vista é perfeitamente consonante com o seu ideário pedagógico. Na verdade, conforme adiantei, Castilho sempre defendeu um ambiente escolar bem diferente do comummente observado à época, menos espartilhado e dando livre expressão à infância. Não se estranha, por isso, que a definição de escola transmitida, influenciada não só por Rousseau mas também pelo pensamento pedagógico de Froebel (Fernandes, 1977), valorize o ar livre, o contacto com a natureza, a aprendizagem no exterior, em detrimento das quatro paredes da sala de aula. Perpassa, dessa forma, a imagem de um local calmo, aprazível, com condições de conforto, e no qual a habitação do professor recebe especial solicitude. Mesmo quando se reporta à criação de um "colégio nacional" na cidade de Lisboa (tutelado pelo governo), Castilho enquadra bem o seu pensamento pedagógico. De facto, é nítida a preocupação em harmonizar a área edificada com o espaço destinado a recreação (a zona *non aedificandi*), enfatizando-se o contacto com a natureza. Veja-se a seguinte passagem:

> *O terreno [...] seria ajardinado e arborizado, não só para purificação do ar e regalo da vivenda, mas também para exercícios rudimentais de agricultura, para carreiras e jogos ginásticos, e outros honestos e úteis passatempos nas horas de recreação.*
> Castilho, 1854, p. 52.

Por outro lado, expressa algumas considerações a respeito do aspeto/ estética do edifício:

> *O luxo propriamente dito é banido do colégio nacional, mas a comodidade e a elegância de nenhuma sorte se lhe dispensam; por isso, a edificação, obrigada a respeitar todas estas e outras muitas conveniências, será no demais de uma extrema e formosa simplicidade.*
> Castilho, 1854, p. 52.

Volvido um ano da publicação de *Felicidade pela Instrução*, em carta dirigida ao rei D. Fernando II, datada de 13 de outubro, António Feliciano de Castilho introduz alguns pormenores sobre a implantação do edifício escolar. Na referida missiva, o pedagogo requer ao monarca a fundação de duas escolas para o sexo feminino, uma em Lisboa, na proximidade do Paço, outra em Sintra. Tentando cativar a atenção do seu destinatário, esboça em relação à última um enquadramento sugestivo:

> *Os viajantes que fossem, já no próximo Verão, procurar as belezas e as inspirações desse país, tão arcádio e tão romântico, ao mesmo tempo folgariam de ver ao pé de tão grandiosas edificações, emboscada em sua humildade [...], a escola.*
>
> Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, *Colecção Castilho*, Cx. 65, maço 4, documento 18.

Em toda a transcrição perpassa a ideologia romântica de Castilho. Note-se, em particular, a implantação da escola num lugar recatado e tranquilo, ainda que não muito distante dos centros populacionais. Retenha-se, por outro lado, que o edifício escolar não se impõe por si; de algum modo, oculta-se na paisagem (mimese). E é no confronto com os monumentos grandiosos, na desproporção de escalas, que encontra a sua dimensão própria.

Considerações finais

Historicamente, António Feliciano de Castilho permanece uma figura a avaliar (e, em certo sentido, a reabilitar). Não tanto, em meu entender, pelas ações que foi capaz de concretizar no campo educativo, mas, sobretudo, pelas ideias que lançou e que acabaram por permear o debate pedagógico da segunda metade de Oitocentos. Para Castilho, a educação é um primado fundamental. É certo que foi uma personalidade controversa, frequentemente envolvida em polémicas e gerando antagonismos mais ou menos acirrados. Mas quem, como ele, defendeu com maior veemência a necessidade de instruir as populações laboriosas? Castilho, como bem referiu David Justino (2016, p. 376), critica a normalização pedagógica (que começa a impor-se a partir da década de 1860), o chamado ensino "industrializado", em que todos alunos "aprendem o mesmo, à mesma hora, ao mesmo ritmo e sujeitos às mesmas regras" (o sonho, aliás, do ministro de instrução pública francês Jules Ferry). O autor de *Felicidade pela Instrução* propõe um ensino aprazível, atraente e que tenha em conta a espontaneidade da criança, no qual, ademais, a mulher deveria desempenhar um papel decisivo. Por outro lado, a valorização pedagógica de ambientes não centrados na sala de aula (sublimando o contacto com a natureza) é a manifestação da resistência de Castilho ao avanço da indústria e ao "progresso repentino" – o que está em agenda, bem ao jeito do espírito romântico, é a recuperação de um tempo considerado perdido e que urgia, portanto, recuperar.

Fontes

Castilho, António Feliciano de, 1800-2000, Catálogo de Exposição, Biblioteca Nacional, Lisboa, 2000.

Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, *Coleção Castilho*, Cx. 65, maço 4, documento 18.

Referência bibliográficas

Albuquerque, Luís (1960). Castilho e o ensino popular. In *Notas para a História do Ensino em Portugal* (pp. 169-234). Coimbra: Textos Vértice.

Boto, Carlota (2010). A invenção do Emílio como conjectura: opção metodológica da escrita de Rousseau. *Educação e Pesquisa*, vol. 36, n.º 1, pp. 207-225.

Castilho, António Feliciano de (1849). *Felicidade pela Agricultura*. Ponta Delgada: Typographia da Rua das Artes.

Castilho, António Feliciano de (1854). *Felicidade pela Instrução*. Lisboa: Typographia da Academia da Rua das Ciências.

Castilho, Júlio de (1933). *Memórias de Castilho*. Coimbra: Imprensa da Universidade, tomo VI.

Fernandes, Rogério (1977). Ramalho e o movimento Froebel no século XIX português. *Seara Nova*, n.º 1582, pp. 16-21.

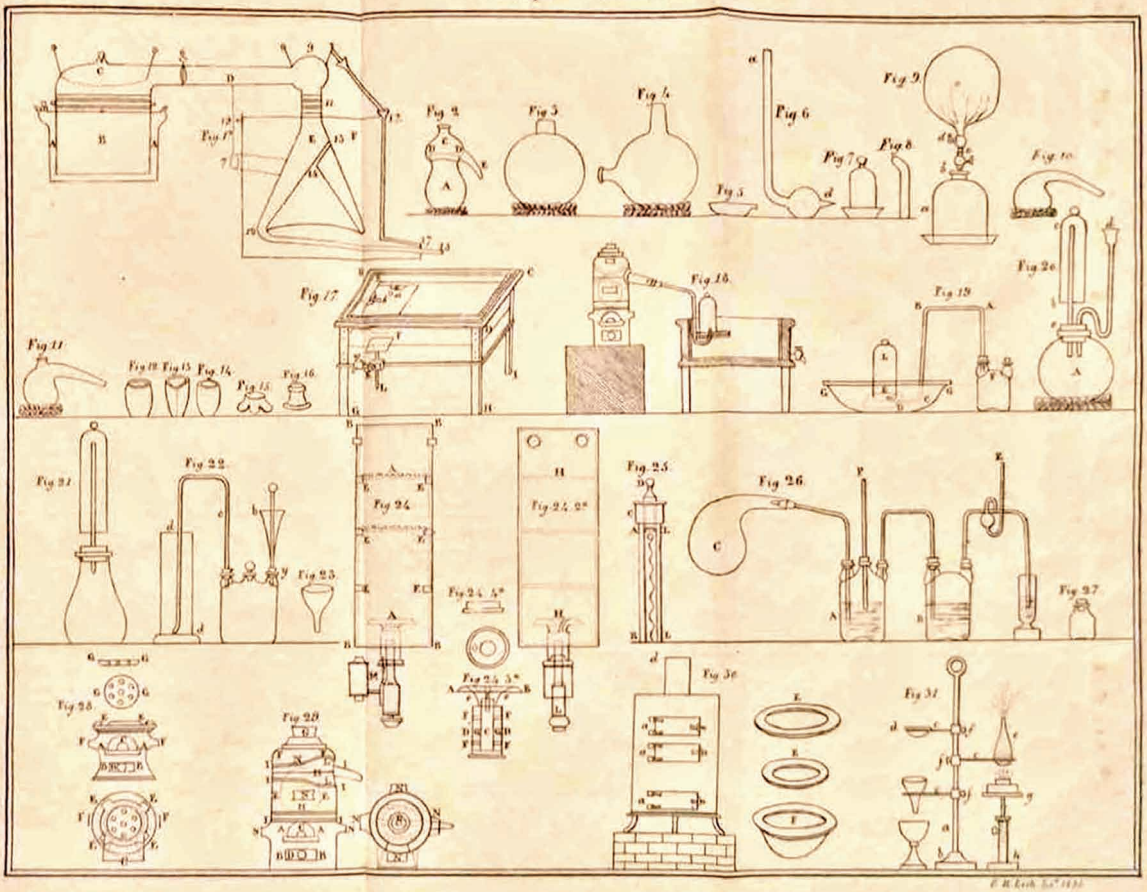
Justino, David (2016). *Fontismo. Liberalismo numa Sociedade Iliberal*. Lisboa. D. Quixote.

Moreirinhas Pinheiro, J. E. (1989). História Breve do Método Português. *Escola Democrática*, n.º 4, pp. 71-78.

Riley, Carlos (2016). António Feliciano de Castilho na Ilha de S. Miguel (1847-1850). In *Atas do 2.º Colóquio Saudade Perpétua*, pp. 18-29.

Silva, Carlos Manique (2002). "Peregrinando, doutrinando e combatendo": correspondência inédita de António Feliciano de Castilho, paladino da instrução pública. *Revista de Educação*, vol. XI, n.º 1, pp. 183-194.

Estampa addicionada



O Apelo do Liberalismo e do Romantismo na Ciência e na Política Portuguesa do Séc.XIX: Contribuições do Visconde de Vilarinho de São Romão e do Visconde de Vila Maior

Marília Peres[1] e Sérgio P. J. Rodrigues[2]

Resumo

Pretende-se dar conhecer melhor a vida e as obras do 1.º Visconde de Vilarinho de S. Romão, António Lobo de Barbosa Ferreira Teixeira Girão (1785-1863), e do 2.º Visconde Vila Maior, Júlio Máximo de Oliveira Pimentel (1809-1884). Personagens de um Portugal em guerra civil e do movimento romântico, separados por mais de vinte anos, estabeleceram uma teia de relações onde se cruzam pontualmente. Procurar-se-á revisitar e ampliar o conhecimento que temos sobre estes dois viscondes, tendo como principal objetivo dar a conhecer o contributo que deram para a Química e para o ensino desta ciência em Portugal. Conhecer a biografia pessoal, profissional e científica destas personagens poderá também contribuir para traçar parte de um retrato de uma sociedade, do ponto de vista político, económico, tecnológico e científico. É para este retrato também que pretendemos contribuir através da análise das vidas e dos livros destes dois viscondes.

Palavras-chave

Livros de Química, História do Ensino da Química, Ciência Romântica.

[1] Escola Secundária José Saramago-Mafra, Centro de Química Estrutural, Institute of Molecular Sciences, Faculdade de Ciências, Universidade de Lisboa.imperes@ciencias.ulisboa.pt.
Marília Peres é doutorada em Química pela Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa. É colaboradora do Centro de Química Estrutural da Universidade de Lisboa e professora de Química e de Física no ensino secundário. Atualmente faz investigação em História da Fotografia Científica, Química Fotográfica do século XIX e História da Química.

The Appeal of Liberalism and Romanticism in Portuguese Science and Politics in the 19th century: Contributions by the Viscount de Vilarinho de São Romão and the Visconde de Vila Maior

Abstract

We intend to present the life and works of the 1st Viscount of Vilarinho de S. Romão, António Lobo de Barbosa Ferreira Teixeira Girão (1785-1863), and the 2nd Viscount Vila Maior, Júlio Máximo de Oliveira Pimentel (1809-1884). Characters from a Portugal in civil war and the Romantic movement, separated by more than twenty years, established a web of relations where they occasionally intersect. The aim is to revisit and expand the knowledge we have about the two Viscounts, with the main objective of discovering the contribution they made to Chemistry and its teaching in Portugal. Knowing the personal, professional and scientific biography of these personalities can allow hopefully to trace a portrait of the society, from a political, economic, technological and even scientific point of view. It is also to this portrait that we intend to contribute through the analysis of the lives and books of these two viscounts.

Keywords

Chemistry Books, History of Chemistry Teaching, Romantic Science.

[2] Universidade de Coimbra, CQC, Departamento de Química. spjrodrigues@ci.uc.pt.
Sérgio Rodrigues é doutorado em Química e professor na Universidade de Coimbra, Departamento de Química, e investigador do CQC. A sua área de investigação é a química teórica e computacional e as suas aplicações em química ambiental, astroquímica e química medicinal. Tem também interesse pelo ensino e história da química, assim como pela divulgação e comunicação de ciência.

Introdução

As vidas e ações do visconde de Vilarinho de São Romão, António Lobo de Barbosa Ferreira Teixeira Girão (1785-1863), e do 2.º Visconde Vila Maior, Júlio Máximo de Oliveira Pimentel (1809-1884), são indissociáveis da evolução da ciência química, que era, no final do século XVIII e em todo o século XIX, uma das ciências mais estimulantes e promissoras para se entender e modificar o mundo. Em ambos sobressai um certo fervor, que poderemos considerar romântico, de perceber e contribuir, muitas vezes de forma abnegada, para a sociedade, e para modificar e fazer progredir o mundo em que vivem.

A partir da segunda metade do séc. XVI, até pelo menos ao terceiro quartel do séc. XVIII, a Química era essencialmente dedicada a servir de suporte à medicina, ganhando esta ciência relevância em relação às outras origens da química, ligadas à alquimia e à metalurgia (e.g, Ihde, 1964). Era conhecida como a química dos princípios: do mercúrio (o evaporável), do enxofre (o inflamável) e do sal (o solúvel). Eram nestes princípios que se baseavam todas as manipulações desta ciência. A partir da segunda metade do séc. XVII e quase até ao fim do séc. XVIII a Química focou-se em analisar o fenómeno da combustão, associando-se a Georg Stahl (1660-1734) com a teoria do flogisto[3] que procurava explicar este fenómeno. Foi só a partir do final do séc. XVIII que, com Antoine Lavoisier (1743-1794), se deu a chamada revolução química, e, ainda antes, com Étienne Geoffroy (1672 – 1731), que tentou explicar as forças atuantes nos compostos químicos a partir do conceito das chamadas afinidades químicas.[4] Era, segundo Costa (2006), ainda uma química newtoniana, mas os avanços da química eram muito rápidos, profundos e estimulantes. E serão, em boa parte, estes que irão estimular os dois viscondes em epígrafe, mesmo que em Portugal muita dessa revolução tenha passado ao lado.

Começa, por essa altura, a haver um crescente interesse pela descoberta de novos elementos, pela utilização de métodos quantitativos cada vez mais rigorosos e, em geral, por todas as novas descobertas, que pareciam fundamentais, da química. Segundo Bensaud-Vicent e Stengers (1992), depois de Lavoisier (uma ou duas gerações depois) existiu uma rutura profunda, a linguagem natural dos químicos é esquecida e as obras pré-Lavoisier são arrumadas. A química dos académicos afasta-se dos droguistas e artesãos que continuam por muito tempo a falar do "espirito do sal" e do "vitríolo".

[3] Segundo Stahl os corpos combustíveis possuiriam uma matéria chamada "flogisto", libertada durante os processos de combustão ou de calcinação.

[4] Conceito explorado, por exemplo, na obra romântica de Goethe de 1809 "As Afinidades Eletivas".

A Química passa a ser a de Guyton, Fourcroy e Berthollet (contemporâneos de Lavoisier). Lavoisier é o nome que está associado à fundação de uma Química que aparece separada da história natural e da medicina e com fins diferentes. A Química é então reorganizada a partir da análise e não dos princípios. Lavoisier viria a elaborar uma tabela com 33 elementos organizados em 4 classes. A balança aparece como o novo símbolo de uma química que permite o controle dos fenómenos, um instrumento que transforma a química pura em química aplicada – ao serviço de todos.

No início do séc. XIX, a criação de novos tipos de instituições de formação e investigação levam ao reconhecimento da Química como disciplina, difundindo conhecimentos e levando à formação de um grande número de químicos. É sobretudo na sua promoção no ensino superior que o estatuto da Química é transformado. Na universidade de Giessen, com Justus von Liebig (1803-1873), por volta de 1830, aparece a ideia e prática de laboratório-escola.

Surge a necessidade de uma nova nomenclatura, substituindo a simbologia alquímica por uma linguagem racional e sistemática em que exista uma relação biunívoca entre os nomes usados e as substâncias referidas. Lavoisier – com Guyton de Morveau, Claude L. Bertholet e François Fourcroy – apresentou um conjunto de comunicações sobre o assunto à Acadèmie Royale des Sciences de Paris na forma de Mémoires entre abril e maio de 1787, depois reunidas num só volume, com o título de *Méthode de Nomenclature Chimique* (Morveau, 1787), a qual foi adaptada para português por Vicente Seabra (1801).

Foi neste período de intensa revolução Química, que em Portugal se viveram as guerras civis após as invasões francesas. As guerras civis estão muito ligadas à emergência do liberalismo que se opunha ferozmente ao absolutismo e defendia vários tipos de progresso diferentes dos absolutistas. Os intervenientes eram na sua ação, atitudes e ideias, já românticos, tanto na prática como na teoria. Segundo França (1974), o romantismo em Portugal esteve intimamente ligado ao liberalismo. E, após a guerra civil, os intelectuais portugueses procuraram perceber a posição de Portugal no contexto mundial, ao mesmo tempo que pretendiam valorizar o país. Este sentimento patriótico era algo que a racionalidade do iluminismo não aceitaria, mas em Portugal, desenvolveu-se a partir deste, recusando o absolutismo, a inquisição e a ignorância do povo.

É esta mentalidade – liberal e romântica, mas formada no racionalismo do iluminismo – que podemos associar a estes dois viscondes. Ambos liberais, embora com diferenças óbvias na sua formação, eles procuraram, na sua qualidade de

homens de ciência e política, intervir na sociedade portuguesa, colocando a ciência ao serviço do povo, no que respeita ao aproveitamento dos recursos económicos e agrícolas, ou, por exemplo, através de análises de água minerais, trabalhos sobre a higiene pública, ou sobre o saneamento da cidade de Lisboa, entre muitos outros.[5]

O 1.º Visconde Vilarinho de S. Romão

António Lobo de Barbosa Ferreira Teixeira Girão (fig. 1) nasceu em 1785 no concelho de Sabrosa (ver Peres & Rodrigues, 2018). Sendo o filho primogénito de um proprietário rural, estava destinado a suceder a seu pai na gestão dos negócios. Que se saiba não viajou para o estrangeiro nem fez estudos universitários, mas aprendeu com precetores. Seria um aluno ávido de conhecimento, filho de pais evoluídos que estimulavam e apreciavam o conhecimento. Em 1804, foi para Lisboa, onde continuou a estudar, aprendendo francês, italiano e inglês, e ciências físicas e naturais. António Girão era um escritor quase compulsivo e procurou sempre inovar em todas as áreas. Inventou uma máquina para ser usada na extração do mosto, que ofereceu à Academia das Ciências de Lisboa. Esta instituição nomeou-o sócio efetivo em 1834. Foi deputado e, mais tarde, par do reino. Nessas duas funções, opôs-se acerrimamente à companhia vinícola do Douro que, por várias razões, achava que não contribuía para melhorar a qualidade dos vinhos. As suas intervenções são, além de emotivas, recheadas de muitos conhecimentos técnicos que serão muito consideradas e admiradas. Era com grande certeza muito voluntarista, contrariamente ao visconde de Vila Maior que era mais contido. É autor de um panfleto (Girão, 1822a) contra iniciativas de D. Pedro, mas, depois, ou durante as lutas liberais, será aparentemente seu amigo e uma das pessoas que o visitará no leito de morte.[6]

Conhecido como liberal,[7] escondeu-se em Lisboa numas águas-furtadas cinco anos e dois meses, a partir de 1828. Durante esse tempo teve uma grande atividade intelectual, escrevendo várias obras que foram publicadas de 1833 a 1835. Em 1833, após a saída dos miguelistas de Lisboa, Teixeira Girão foi, segundo o seu sobrinho (Girão, 1870), obreiro do restabelecimento de água a Lisboa. Pelos documentos

[5] Uma parte muito resumida deste trabalho, no que concerne aos desenvolvimentos químicos, foi apresentada num congresso recente (Peres & Rodrigues, 2021). No presente trabalho pretende-se fazer um retrato mais abrangente destes dois viscondes, ambos naturais de Douro, liberais e românticos.

[6] *In* Crónica Constitucional de Lisboa, 1833a.

[7] Uma visão geral do liberalismo em Trás-os-Montes é dada em Cardoso (2004).

FIGURA 1 · Visconde de Vilarinho de S. Romão (Silveira, 1985).

oficiais pudemos verificar que foi nomeado prefeito de Trás-os-Montes[8] e, em seguida, prefeito da Estremadura (Sousa, 2014), sendo neste papel que terá uma intervenção notável em relação à Casa Pia. Será o último prefeito da Estremadura, tendo feito um trabalho relevante de que dá notícia em vários documentos, mas este cargo será extinto. Foi também nomeado administrador da obra das Águas Livres e fábricas anexas, Real fábrica de Sedas e da Fábrica de Loiças do Rato.[9] Em 1835 foi feito Visconde de Vilarinho de São Romão.

[8] *In* Crónica Constitucional de Lisboa, 1833b.

[9] *In* Crónica Constitucional de Lisboa, 1833c.

FIGURA 2 · Júlio Máximo de Oliveira Pimentel, ca. 1850. Fonte: Biblioteca Nacional.

Em 1845 é nomeado administrador da Casa da Moeda e do Papel Selado (Ministério da Fazenda, 1930), mas em 1846, é demitido de todos os cargos por ser considerado cabralista. Nessa altura retorna a sua casa no Douro, onde continuará a escrever, nomeadamente sobre a cultura da vinha e, curiosamente, adapta um livro de culinária (Girão, 1845), ficando conhecido como o inventor do "pastel de bacalhau"[10] (Girão, 1845, p. 106). Nesse livro, inclui, nas notas, muitos dos seus conhecimentos de química, chegando a documentar a realização de experiências culinárias próprias.[11] Em todos os cargos que desempenhou, nomeadamente como administrador da Fábrica de Loiças do Rato ou da Casa da Moeda, Teixeira

[10] É mais parecido com uma patanisca, mas existem nesse livro muitas receitas com batatas.

[11] Os autores planeiam publicar em breve a análise deste livro.

Girão vai propor melhorias, escrevendo livros quando considerava necessário, desenvolvendo métodos e aperfeiçoando processos. Nesta vontade constante de fazer mais e melhor, procura fundar um laboratório de química, apoiado pela sua tradução amplamente comentada do livro de Anselme Payen (1825). Como prefeito da Estremadura vai ter também ter interações com a Casa Pia, como referido, tendo publicado um livro dirigido aos alunos desta (Peres & Rodrigues, 2018).

O 2.º Visconde de Vila Maior

Júlio Máximo de Oliveira Pimentel (fig. 2) também nasceu no Douro, mas 24 anos depois, em 1809. Muito jovem vê-se envolvido nas guerras liberais, alista-se no batalhão académico e combate na Serra do Pilar onde é ferido, ficando a coxear toda a vida. O seu pai e o tio, o general Claudino Pimentel, são presos (acabando este último por morrer na prisão) e volta a estudar, acabando o curso de Matemática em 1834. Vai ser convidado por Guilherme Pegado (1803-1885), professor de Física da Escola Politécnica de Lisboa, para ser lente da 6.ª Cadeira (Química Geral e Noções das suas Principais Aplicações às Artes) nesta instituição, começando as suas aulas em 1839. A história é contada pelo próprio nas suas memórias (Pimentel, 2014, p. 104), mas também em vários artigos (Mota, 2012, 2013, 2020, 2021; Matos, 2013) e pode ser documentada em vários arquivos (nomeadamente no que está na Universidade de Coimbra, ver Silva, 2017).

Pimentel preferia ter seguido Engenharia Civil, área que considerava muito útil para o país. Ele não se sentia preparado para ensinar química, pois considerava que a formação que recebeu na Universidade de Coimbra teria sido insuficiente. Por considerar que não tinha conhecimentos de laboratório, solicita ao Visconde Sá da Bandeira que o deixe ir a Paris aprofundar os seus conhecimentos em química. Mas, devido à urgência de completar os quadros na Escola Politécnica, é obrigada a começar a regência da cadeira de Química. Vai ser auxiliado pelo preparador Francisco Mendes Leal, que já havia frequentado o curso de Física e Química da Casa da Moeda de 1823/24,[12] regido por Luís Mouzinho de Albuquerque e que posteriormente trabalhou no Laboratório da mesma instituição, bem como na fábrica de produtos farmacêuticos da Margueira. Este preparador era excelente nas manipulações químicas, aspeto que faltava a Pimentel, segundo o próprio refere no seu Diário (Pimentel, 2014, p. 104).

[12] AHCM: Livro de Matrícula "Curso de Chymica e Physica no Laboratório Real da Caza da Moeda", II 885.

Em 1839 vai para as termas das Caldas da Rainha com a sua mulher e aproveita para fazer um trabalho de química sobre as águas que oferece à Academia das Ciências de Lisboa (Pimentel, 1850), sendo eleito membro correspondente.

Foi apenas em 1844 que consegue autorização do governo para ir para Paris estudar química adquirindo as competências experimentais que lhe faltavam. Vai estagiar no laboratório do químico Eugène Péligot[13] (1811-1890) cujo preparador era Pierre Antoine Favre[14] (1813-1880). Frequentou o curso de química aplicada à tinturaria que Michel Chevreul (1786-1889) fazia na Manufacture des Gobelins em Paris. Tal como já havia feito Mouzinho de Albuquerque, também assistiu a algumas das lições que Louis Gay-Lussac (1778-1850) fazia no Jardim das Plantas. Duas vezes por semana ia ouvir as lições de química que Jean-Baptiste Dumas (1800-1884), químico orgânico, fazia na Sorbonne e as do espanhol Mathieu Orfila (1787-1853), químico toxicologista, na Escola de Medicina. Ainda visitou o laboratório de Liebig em Giessen, onde recebeu todas as indicações sobre o seu curso de Química Orgânica e Método de Ensino Prático.

Não sendo possível conhecer o currículo que Pimentel estudou em Paris, torna-se claro que obteve conhecimentos em diferentes áreas da química, incluindo na parte laboratorial e industrial.

Ainda em Paris, encontra-se com José Maria Eugénio de Almeida (diretor da Companhia das Obras Públicas) que o convida para dirigir a Fábrica de Sabão no Paço do Bispo e lhe pede conselhos para uma nova indústria em Portugal, tendo sido decidido por uma indústria de refinação do açúcar em Xabregas. Visitaram várias fábricas em França, ficando Pimentel encarregue do projeto (Manique da Silva, 2020; Pimentel, 2014, p. 118). Pimentel irá depois trabalhar em vários projetos industriais em Portugal (Pimentel, 2014, pp. 141-144 e 146, entre outras).

Quando regressa, em 1846, é eleito deputado, vereador da Câmara Municipal de Lisboa e, posteriormente, presidente desta Câmara (Mota, 2006; Pimentel, 2014). Em 1851 é eleito membro efetivo da Academia das Ciências de Lisboa e mais tarde sido presidente da classe. O rei fá-lo 2.º Visconde de Vila Maior (o pai será o primeiro a seu pedido, uma história muito interessante e romântica que se pode encontrar no seu diário).[15] É também inspetor de fábricas entre outros

[13] Eugène Péligot foi um químico francês, ficou conhecido por ter sido o primeiro a isolar o metal urânio, em 1841.

[14] Favre foi um químico-físico francês que ficou conhecido pelos seus estudos na área da termodinâmica química.

[15] Em várias ocasiões, no seu Diário, refere o seu desconforto com títulos honoríficos e comendas. Sente-se muito honrado, mas acha muitos caros os direitos de mercê que poderiam ser muito elevados (Pimentel, 2014, p. 147). Em várias ocasiões refere a necessidade de obter mais dinheiro.

cargos. É autor de uma patente (Mota, 2012), sendo esta e as suas ações referidas quando se faz a história da indústria portuguesa (Madureira, 1997; Rodrigues & Mendes, 1999). Embora a sua atividade se centre na Química – e era assim que se via e que era respeitado (foi escolhido para júri na Exposição de Paris de 1855 de que publicou o relatório (Pimentel, 1857)) – era muito mais do que isso (ver Mota, 2012, 2013, 2020, 2021; Matos, 2013).

Era, tal como o Visconde de Vilarinho de São Romão, um escritor que poderíamos considerar compulsivo, deixando imensas notas e livros, além de que o seu nome irá aparecer num sem número de documentos. Vai ser professor e colega de personalidades como Andrade Corvo ou Latino Coelho, entre outras. Será um dos três químicos nacionais escolhidos para fazer a parte forense da autópsia do príncipe João (Pimentel, 2014, p. 149), publicada no Diário de Lisboa (1862), quando se levantaram suspeitas sobre a morte de D. Pedro V. Será amigo deste monarca e de Alexandre Herculano, entre outros. Enquanto presidente da câmara de Lisboa, é apanhado na crise da epidemia de febre amarela, será dele a ideia da criação do passeio público (Pimentel, 2014, pp. 144-145) e muitas outros factos que se podem documentar (Silva, 2017), mas que passaram entre os olhos dos historiadores, atribuindo a outros muitos dos seus feitos, ou ignorando a sua ação.[16]

Restam também algumas dúvidas que tivesse obtido o posto de Tenente-Coronel, como é referido por Mota (2012) e por Assis (2016). O Arquivo Vila Maior (ver Silva, 2017), consultado em 2021, mostra apenas evidências de que tivesse passado à reserva como Major.

Em 1869 foi nomeado reitor da Universidade de Coimbra onde procurou incentivar as comemorações do centenário de Pombal. Deve-se em parte a ele as memórias que se escreveram na altura. Escreve um livro com ilustrações sobre o Douro que ainda hoje é citado (Vila Maior, 1876) e morre em 1884 (em situação económica não muito favorável (Mota, 2012, 2020, 2021). Escreve Guilhermina Mota (2020):

> *Não deixa de ser apropriado afinal que alguém que à busca do conhecimento dedicou muita da sua energia e do seu talento tenha deixado aos netos, por herança, para além de meia dúzia de peças em prata, o produto da venda dos seus livros.* (p. 91).

[16] Várias obras que falam de Lisboa nessa época não referem a sua ação como presidente, nem nas comissões sanitárias criadas no âmbito da Academia das Ciências de que era membro e efetivo, nem muitas outras atividades em que este participa e é protagonista relevante.

Os Livros de Química dos dois Viscondes

Os livros de química dos dois Viscondes foram escritos em circunstâncias muito diversas, mas são ambos dedicados a alunos. Como referido, o livro de Teixeira Girão de 1834, é dedicado aos alunos da Casa Pia, e foi escrito quando este esteve escondido durante a guerra civil. Por essa altura, Pimentel ainda não tinha acabado o curso e combatia na Serra do Pilar no Batalhão Académico. Os livros de Pimentel são escritos (o primeiro é de 1839 e o segundo de 1850 a 1852) para os seus alunos da Escola Politécnica de Lisboa, e são baseados nas suas aulas. Pode notar-se nestes livros a tensão entre ser diletante, embora muitas vezes melhor do que um profissional (como em boa parte foi Girão) e um profissional muito competente (como foi Pimentel).

Analisando os livros, que influências podemos encontrar? A tradução de Teixeira Girão "A química ensinada em 26 lições", de 1834, é uma versão alargada da tradução de Anselme Payen (1825) que por sua vez usou o livro de Jane Marcet (1806), sem a referir – a história completa, incluindo as suas implicações sociais, é contada por Peres e Rodrigues (2018).

À tradução de Payen, Girão adiciona informação adicional obtida das obras de Thomas Thompson (1820), de Eugène Desmarest (1826), Jean-Charles Herpin (1824) e de Luís Mouzinho de Albuquerque (1824), entre outros menos citados, assim como da sua experiência pessoal.

Girão afasta-se da Química pré-Lavoisier, referindo a existência "de mais de cinquenta elementos" (1834, p. 7). Ao dividir os corpos simples por classes, vai considerar o calórico, a luz e a eletricidade como agentes imponderáveis.

Girão também tenta explicar (1834, p. 11) o que seria a atração química. Separa a "aderência", a força que une moléculas da mesma natureza, exemplifica que existe entre "moléculas de prata que são simples ou entre moléculas de sulfureto de chumbo, que são compostas", da "atração de composição" ou "afinidade", que une moléculas de natureza diferente. O autor está a separar claramente as forças intermoleculares das intramoleculares.

A leitura deste livro permite compreender a dificuldade que foi para os químicos abandonarem a teoria de flogisto. Refere Girão (1834, p. 83) que desde Lavoisier, que se considera que o oxigénio é absorvido, mas que também existe a formação de um imponderável, tal como referia Stahl, somente com a mudança de nome: "veio a eletricidade substituir o flogisto". Este assunto começou a ser debatido mesmo antes de Lavoisier, quando se começou a questionar a teoria do flogisto (Sudduth, 1978).

Girão preocupava-se em valorizar os recursos portugueses e criar estruturas para esse desenvolvimento. São exemplo no seu livro a preocupação com a qualidade da água dando indicações sobre os filtros de carvão para purificar a água (1834, pp. 163-164), ou sobre a importância de se fazer análises de água devido à existência de selénio em muitos poços e fontes portuguesas, dando origem a muitos envenenamentos, pela formação dos respetivos ácidos (1834, pp. 184 e 185), ou ainda a necessidade de adaptar o reservatório das Amoreiras em Lisboa, de modo a melhorar a qualidade da água.[17]

Considera que algumas minas são pouco aproveitadas, como é o caso das minas de chumbo, aconselhando que Portugal possa produzir sal de saturno (acetato de chumbo) (Girão, 1834, pp. 175-176).

Lamenta que existam tão poucos conhecimentos de química em Portugal, apresentando por isso vários processos químicos aplicados a diversas artes e economia doméstica de que são dignos de nota: fabricação de sabão e de sabonetes; como fazer conservas de fruta; método para tornar salubre a água dos charcos para os bois beberem; método para purificar o azeite para ser usado na iluminação; método para conhecer vinho falsificado; produzir explosivos; tinturaria, mordentes; imitar as pedras preciosas (Girão, 1834, pp. 440 – 510), entre outras.

Não é por acaso que há nesse livro um apêndice sobre a construção de um laboratório e é notória a aplicação da ciência e da técnica no seu dia-a-dia (Peres & Rodrigues, 2018).

Para além das propostas de um grande número de melhorias nas artes e indústrias portuguesas, ao longo das notas e aditamentos, Teixeira Girão, vai sugerindo artes e negócios ao "alcance de todos" e, por isso, também dos menos favorecidos, revelando a preocupação social do autor.

Quanto ao livro de Pimentel de 1839 – "Curso de Chymica Elementar professado na Escola Polytechnica por Julio Maximo de Oliveira Pimentel" – foi escrito para as suas aulas, como ele refere:

> *Publico estes elementos de Chymica, quasi ao passo em que vou compondo, para satisfazer as reclamações dos meus discípulos, que carecem de um compendio, em que as doutrinas se cahem dispostas pela ordem em que faço as minhas preleções, e tão concisamente como o requer um curso elementar, para que se destinão só quatro mezes.*

[17]Numa nota escrita em 1832, refere que nunca imaginaria que seria ele a mandar compor o grande reservatório das Amoreiras (1834, pp. 248-249).

> *Este tractado não é mais que uma pura compilação das doutrinas, que nos melhores auctores colhi para expôr as minhas lições, durante a 1.ª parte do curso de chymica na Escola Polytechnica. (...) Lisboa 20 de Outubro de 1839".*
>
> Pimentel, 1839, prefácio.

Apresenta uma tabela com 55 elementos, distingue "forças de coesão" (entre moléculas iguais) de "afinidade" (entre moléculas diferentes), tal como no livro de Teixeira Girão. Neste livro já não aparece referências ao flogisto, ao calórico e à eletricidade como elementos. Surgem já símbolos de elementos químicos e fórmulas químicas de moléculas (Pimentel, 1839, p. 40 e 56). Apresenta ainda um capítulo dedicado à química orgânica.

Embora estivesse em linha com o que se fazia na Europa, ele próprio reconhecia que o ensino da Química precisava de ter um caráter experimental, que não era desenvolvido nesta obra. É um texto muito teórico sem exemplos de aplicações práticas ou referencias a atividades laboratoriais ao contrário da obra traduzida e adaptada por Teixeira Girão.

Mais tarde, em 1850, Pimentel publica "Lições de Chymica Geral e suas Principaes Applicações,[18] em 3 volumes, que já incorpora muito do que ele foi aprender em Paris.

Livros sobre a produção de vinho e sobre o Douro

Os livros Visconde de Vilarinho de São Romão (Girão, 1822b; Vilarinho de São Romão, 1855) sobre o cultivo da vinha e sobre a produção de vinho evidenciam grande conhecimentos, muitos deles ainda hoje válidos. O Visconde de Vila Maior é também autor de vários livros sobre a produção de vinhos e sobre o Douro (1868, 1876). No livro de 1876 apresenta uma análise química e mineralógica detalhada de vários lotes de terra recolhida ao longo do rio Douro (pp. 204-210) e uma análise química a vários vinhos (pp. 211-212). Neste livro, Pimentel cita de forma abundante São Romão a propósito das castas existentes no Douro, mas não visitará a sua quinta em Sabrosa. Isso mostra de alguma forma que não eram íntimos. A partir dos anos quarenta de século XIX, estão em lados opostos da política liberal (São Romão cabralista e Vila Maior setembrista) e seguem caminhos diferentes.

[18] Obra que será explorada pelos autores num próximo artigo, do ponto de vista da história da química e da cultura material.

Conclusão

Os dois viscondes, Visconde de Vilarinho de S. Romão e Visconde de Vila Maior, tiveram contribuições relevantes para a Química e outras áreas, mas por várias razões acabaram por ser quase esquecidos. Para isso contribuiu o usual processo de esquecimento histórico, mas também, julgamos nós, terem estes contribuído para diferentes áreas, desde a química à política ou desde a indústria à culinária, passando pelos vinhos, e terem tido o azar de apanharem momentos de mudança.

Tal como Luís da Silva Mouzinho de Albuquerque, ainda assim lembrado, que segundo Reis Torgal (Torgal & Roque, 1993, p. 610) é das figuras mais esquecidas e interessantes da memória histórica portuguesa, estes dois viscondes são relevantes na história da ciência do século XIX português. Profundamente românticos e liberais, tiveram também contra eles uma sociedade que valorizava pouco o conhecimento científico e a falta de massa crítica que fará com que os trabalhos científicos acabem por não criar escola. Estão presentes em documentação variada e deixaram um conjunto de obras e notas que atestam e confirmam as suas contribuições – que deveriam ser melhor conhecidas – para o desenvolvimento de Portugal em diversas áreas.

Agradecimentos

O CQC é apoiado pela FCT através dos projetos UIDB/00313/2020 e UIDP/00313/2020.

O Centro de Química Estrutural, Institute of Molecular Sciences, Faculdade de Ciências, Universidade de Lisboa é apoiado pela FCT, projeto: UIBD/00100/2020.

Bibliografia

Assis, José Luiz (2016). *Militares, Ciência e Técnica: Circulação e trocas Internacionais 1850-1918*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.

Bensaud-Vicent, Isabelle & Stengers, Bernardette (1992). *História da Química*. Lisboa: Instituto Piaget.

Costa, António Amorim (2006). *Racionalização da nomenclatura química em Portugal.* Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Crónica Constitucional de Lisboa (1833a). 131, 26 de dezembro, p. 721.

Crónica Constitucional de Lisboa (1833b). 52, 24 de setembro, p. 275.

Crónica Constitucional de Lisboa (1833c). 13, 9 de agosto, p. 55.

Cardoso, António Manuel Monteiro (2004). *A Revolução Liberal em Trás-os-Montes (1820-1834). O Povo e as Elites*. Tese de Doutoramento. ISCTE.

Diário de Lisboa (1862). *Diário de Lisboa: Folha oficial do Governo Portuguez*. 43, pp. 557-562.

França, José-Augusto (1974). *O Romantismo em Portugal*. Lisboa: Horizonte.

Girão, António Luiz (1870). *Notícia biográfica do Visconde de Vilarinho de São Romão*. Porto: Viúva Moré.

Girão, António Teixeira (1822a). *Analyse do Manifesto do Príncipe Real*. Lisboa: Imprensa Nacional.

Girão, António Teixeira (1822b). *Tratado Theorico e Pratico da Agricultura das Vinhas, da Extracção do Mosto, Bondade e Conservação dos Vinhos, e da Destillação das Agoas Ardentes.* Lisboa: Imprensa Nacional.

Girão, António Teixeira (1833). *Memoria historica e analytica sobre a Companhia dos vinhos denominada da Agricultura das Vinhas do Alto Douro.* Lisboa.

Girão, António Teixeira (1834). *A química ensinada em 26 lições*. Lisboa: Tipografia Rolandiana.

Girão, António Teixeira (1845). *Arte do Cozinheiro e do Copeiro, Compilada dos Melhores que sobre isto Escreveram Modernamente, Dada à Luz por um Amigo dos Progressos da Civilização*, Lisboa: Typographia da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis.

Ihde, Aaron (1964). *The Development of Modern Chemistry*. New York: Dover.

Jensen, William B. (1998). Logic, History, and the Chemistry Textbook: III. One Chemical Revolution or Three? *J. Chem. Educ*. 75, 962-969.

Madureira, Nuno Luís (1997). *Mercados e Privilégio. A indústria Portuguesa entre 1750 e 1834*. Lisboa: Editorial Estampa.

Manique da Silva, Carlos (2020). Um ator influente com interesse em modelos educativos estrangeiros: José Maria Eugénio de Almeida (1811-1872), *Sarmiento*, 24, 13-28.

Marcet, Jane (1853.) *Conversations on chemistry; in which the elements of that science are familiarly explained and illustrated by experiments*. London: Longman, Brown, Green and Longman. 2v. [1806] 16. ed.

Matos, Ana Cardoso (2013). Matemático por formação, químico por paixão: Júlio Máximo de Oliveira Pimentel, um "politécnico" no Portugal Oitocentista. *In Metamorfoses da Cultura, estudos em homenagem a Maria Carlos Radich.* Editores: Ana Maria Pina, Carlos Maurício, Maria João Vaz Lisboa, CEHC-IUL, pp. 165-189.

Ministério da Fazenda (1930). *Reorganisação dos serviços da Casa da Moeda e Papel Selado no Anno de 1845*. Lisboa: Typ. Da Casa da Moeda e Valores Selados.

Morveau, Louis-Bernard, *et al.* (1787). *Méthode de Nomenclature Chimique*. Paris: Chez Cuchet, Libraire, Rue & Hotel Serpente.

Mota, Fernando Manuel Carvalho da (2006). *As eleições e o Poder Municipal em Lisboa entre 1851 e 1867*. Dissertação de Mestrado. UNL.

Mota, Guilhermina (2012). O Visconde de Vila Maior: alguns apontamentos sobre a sua vida e ação. *Biblos*. 10, 245-292.

Mota, Guilhermina (2013). A ação do Visconde de Vila Maior enquanto químico: notas breves. *Revista CEPIHS* (Centro de Estudos e Promoção da Investigação Histórica e Social), 3, 77-83.

Mota, Guilhermina (2020). A herança do 2.º Visconde de Vila Maior. *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*, 23, 69-93.

Mota, Guilhermina (2021). A livraria de Júlio Máximo de Oliveira Pimentel (1809-1884), 2.º Visconde de Vila Maior. *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*, 24, 91-245.

Payen, Anselme (1825). *La chimie enseigueé en 26 leçons*. Bruxelas: P. J. De Mat.

Peres, Marília, Rodrigues, Sérgio P. J. (2018). De Jane Marcet ao visconde de Vilarinho de São Romão: conversas sobre química no século XIX, *Manguinhos*, 25, 469-495.

Peres, Marília, Rodrigues, Sérgio P. J. (2021). Visconde de S. Romão e Visconde de Vila Maior: Contributos para a Química e a Sociedade. *Atas do 1.º Encontro Nacional de História da Química da SPQ, Evolução da Química: Impactos na Sociedade*, Isabel Malaquias, João Oliveira (Coords), pp. 194-198, UA Editora, Universidade de Aveiro.

Pimentel, Júlio (1839). *Curso de Chymica Elementar professado na Escola Polytechnica por Julio* Máximo de Oliveira Pimentel. Lisboa: Impressão de Galhardo Irmãos.

Pimentel, Júlio (1850-1852). *Lições de Química geral, e suas principais aplicações.* 3 vols. Lisboa: Em casa de J. P. Lavado.

Pimentel, Julio Maximo de Oliveira (1850). *Analyse das Aguas Mineraes das Caldas da Rainha*. Lisboa: Typografia da Academia.

Pimentel, Julio Maximo de Oliveira (1857). *Relatorio sobre a Exposição Universal de Paris. Artes Chimicas*. Lisboa: Imprensa Nacional.

Pimentel, Júlio Maximo de Oliveira (2014). *Memórias. Visconde de Vila Maior.* Coimbra: Terra Ocre.

Rodrigues, Manuel Ferreira, Mendes, José Maria Amado (1999). *História da Indústria Portuguesa*, Mem-Martins: PEA.

Silva, Ana Margarida Dias (2017). De Vossa Excelência admirador e servo humilde. Catálogo da Correspondência recebida de Júlio Máximo de Oliveira Pimentel, 2.º Visconde de Vila Maior (1851-1884) *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*, 30, 161-374.

Silveira, P. (1985). Prefácio. *In Visconde de Vilarinho de S. Romão: Histórias de Meninos*, Lisboa: Perspectivas e Realidade.

Sousa, Fernando (Coord.) (2014). *Os Governos Civis de Portugal: história e memória (1835-2011)*. Porto: CEPESE.

Sudduth, William M. (1978). Eighteenth-Century Identifications of Electricity with Phlogiston. *AMBIX*, 25, Part II, 131-147. https://doi.org/10.1179/amb.1978.25.2.131.

Teles, Vicente Seabra (1801). *Nomenclatura chimica, portugueza, franceza, e latina à que de adjunta o systema de characteres chimicos adaptados a esta nomenclatura por Haffenfratz, e Adet.na Typographia Chalcographica*, Typoplastica e Litteraria do Arco do Cego. Disponível em https://www.uc.pt/org/historia_ciencia_na_uc/arquivo_digital_lab/D037

Torgal, Luís Reis, Roque, João (Coords.), José Mattoso (Dir.) (1993). *História de Portugal – O liberalismo*, Volume 5, Editorial Estampa.

Vila Maior, Visconde de (1868). *Tratado para vinificação de vinhos genuínos*. Typographia da Academia.

Vila Maior, Visconde de (1876). *O Douro Ilustrado. Álbum do Rio Douro e Paiz Vinhateiro*. Lisboa: Imprensa Nacional.

Vilarinho de São Romão, Visconde de (1855). *Memoria sobre a Epioenonia ou Molestia Geral das Videiras.* Lisboa: Typographia da Academia.

Daniel G.

Maria Severa Onofriana: ancestralidade de uma heroína romântica[1]

Riccardo Cocchi[2]

Resumo

Maria Severa Onofriana (1820–1846) é um ícone dentro do panorama cultural do Romantismo português e ocupa um lugar de destaque na História do Fado e, por conseguinte, na História da Lisboa da primeira metade do século XIX. Entretanto, face à escassez de fontes históricas, têm vindo a surgir, logo após a sua morte, inúmeras obras – desde letras de fados até opúsculos e artigos de jornais – que foram consagrar essa figura histórica, tendo-lhe conferido, na tentativa de colmatar as referidas lacunas, uma acrescida aura mítica. Nesse sentido, pode-se afirmar que quem jogou um papel decisivo para essa consagração foi a peça teatral de Júlio Dantas, intitulada *A Severa* (1901), que permitiu que o legado da lendária fadista se perpetuasse até os dias de hoje, aliás para o qual também contribuíram muitas outras e diversas obras de vários autores que revisitaram a sua história e todo o mito construído em sua volta. Contudo, é outrossim interessante que, entre investigadores e ficcionistas, muitos poucos tenham centrado o foco na esfera mais verosimilmente próxima de Maria Severa, isto é, a sua família. Assim sendo, pretende-se, neste artigo, reconstruir uma parte da árvore genealógica de Maria Severa, não só para a enquadrar melhor no seu tempo e para pôr em discussão o seu estatuto de "heroína romântica", mas, sobretudo, para partilhar uma nova hipótese sobre a sua possível ancestralidade escrava.

Palavras-chave

Severa, Romantismo, Genealogia, Escravidão.

[1] Este texto representa uma versão estendida e reformulada duma comunicação realizada, no dia 27 de outubro de 2021, no âmbito do II Seminário de Educação e Sensibilidades, proposto pelo Grupo de Pesquisas Transdisciplinares sobre Estética, Educação e Cultura – O Imaginário, em parceria com o Programa de Pós-Graduação em Educação Contemporânea – PPGEDUC/UFPE-CAA, sendo essa mesma comunicação reproposta, com ligeiras modificações, numa breve sessão comemorativa, que teve lugar no 30 de novembro do mesmo ano, em ocasião do 175.º aniversário da morte de Maria Severa Onofriana, no âmbito da disciplina de Língua Portuguesa II, ministrada pelo Prof. Doutor Matteo Rei no Departamento de Línguas e Literaturas estrangeiras e Culturas modernas da Universidade de Turim (Itália).

Maria Severa Onofriana: ancestralidad de una heroína romántica

Resumen

Maria Severa Onofriana (1820-1846) es un emblema en el panorama cultural del romanticismo portugués y ocupa un lugar central en la historia del fado y de Lisboa de la primera mitad del siglo XIX. Tal vez con el fin de subsanar la escasez de fuentes históricas, numerosas obras, desde fados y opúsculos hasta artículos periodísticos, han sido dedicadas a su figura. No obstante, esto no ha hecho sino aumentar el aura mítica que, desde su muerte, la envuelve. La pieza teatral de Júlio Dantas, titulada *A Severa* (1901), por ejemplo, jugó un papel decisivo para esa consagración, y permitió que el legado de la fadista se perpetuara hasta los días de hoy. A ella también se suman muchas otras obras de diferentes autores que se empeñaron en dar una nueva interpretación a su historia y al mito creado a su alrededor. Sin embargo, es interesante comprobar que, entre investigadores y escritores de ficción, muy pocos han centrado la atención en un elemento clave para acceder a una nueva comprensión de la figura de Maria Severa: su familia, es decir, la esfera de contactos más próxima a la fadista. Es por esto que se pretende, con este texto, reconstruir parte del árbol genealógico de Maria Severa, no solo para encajar mejor su figura en su tiempo y para cuestionar su estatuto de "heroína romántica", sino también para traer a la luz una novedosa hipótesis sobre su posible ancestralidad esclava.

Palabras clave

Severa, Romanticismo, Genealogía, Esclavitud.

Imagem frontispício

"Serenity (2019) – Daniela Gonçalves"

[2] Mestrando em Estudos Portugueses Multidisciplinares pela Universidade Aberta de Lisboa. Contato: riccardo.cocchi@live.it.

Um agradecimento ao Fabián Coelho pela revisão e pelos ajustes na versão em espanhol do resumo; à Marla Rubia Garcia de Lima pelo seu apoio constante nas operações de revisão.

Introdução

No universo do Fado, Maria Severa Onofriana (26 de julho de 1820 – 30 de novembro de 1846) é considerada, segundo um consenso quase unânime, um ícone incontornável. Ainda assim, apesar de ter decorrido, no ano de 2020, o ducentenário do seu nascimento, e, ainda há pouco tempo, o 175.º aniversário da sua morte, sobre essa figura mítico-histórica continuam a ser divulgadas informações mais próximas de uma tradição lendária do que da factualidade histórica. E se, por um lado, face à escassez de fontes fidedignas com as quais se têm deparado muitos investigadores que já se debruçaram sobre o assunto, isso é compreensível, ao mesmo tempo, pretende-se com o presente trabalho trazer à tona novos e inéditos suportes que poderão, em última instância, auxiliar para a colmatação dessas inegáveis e persistentes lacunas. Noutras palavras, o objetivo deste texto é oferecer um contributo para compor o retrato mais fidedigno possível dessa personagem histórica, a partir do seguinte simples questionamento: afinal, quem foi, efetivamente, Maria Severa Onofriana?[3]

Ora, sem esquecermos que a vida dessa mulher se insere por completo dentro daquele período histórico em que, em Portugal, já estavam propagados os cânones do Romantismo, julga-se oportuno, sobretudo em vista do objetivo acima mencionado, alicerçar este estudo por cima de uma breve visão de conjunto acerca dos elementos que caracterizaram esse movimento artístico-literário. Por conseguinte, um primeiro momento – de cunho mais teórico – deste trabalho será centrado no binómio Severa / Romantismo, procurando trazer à tona os pontos de contato entre essas duas partes, tendo em atenção, sobretudo, as seguintes fontes: relativamente à figura de Maria Severa, a Dissertação de Mestrado de Elsa Cristina Cabrita Vieira, intitulada *DANTAS e SEVERA: duas identidades portuguesas* (2014); e, no que toca ao Romantismo, as considerações no verbete homónimo, redigido por V*ítor Manuel de Aguiar e Silva*, no âmbito do *Dicionário do Romantismo*

[3] Uma das questões mais curiosas sobre essa figura histórica lisboeta, possivelmente, prende-se com o seu nome. Pois, foi batizada como "Maria", ficou conhecida em vida como "Maria Severa" e, de acordo com o seu assento de óbito, faleceu como "Maria Severa Onofriana". Assim, posto que o apelido de "Onofriana" ainda hoje levante muitos mais interrogativos do que certezas, é inegável que a alcunha de "Severa" seja a forma mais imediata para identificar essa mulher no imaginário coletivo português. Sobre esse aspeto, leia-se: Riccardo Cocchi, "De Maria Severa Onofriana a Santo Onofre de Eça: Uma homonímia como pretexto para uma comemoração a dois", *Os Fazedores de Letras*, 87 (Novembro, 2021), https://osfazedoresdeletras.com/2021/11/25/de-maria-severa-onofriana-a-santo-onofre-de-eca-uma-homonimia-como-pretexto-para-uma-comemoracao-a-dois-riccardo-cocchi/. É preciso ter em mente, inclusive, que, sobre o *modus vivendi* das prostitutas, era frequente a adoção por parte delas de "*nomes de guerra*". A esse respeito, leia-se: José Machado Pais, *A Prostituição e a Lisboa Boémia: do século XIX a inícios do século XX*. 3.ª ed. (Berlin: Edições Machado / GD Publishing, 2016).

literário português (1997). Essa passagem é fundamental, não só para efeitos de devido enquadramento da matéria em discussão neste artigo dentro da *ótica romântica latu sensu*, mas também para demonstrar, a partir das próprias representações ficcionais que *Júlio Dantas* criou de Severa, quanto essa última, "possuindo os ingredientes apropriados para suscitar o interesse de um público de índole sentimental, submetido ainda à poderosa influência do Romantismo"[4], se possa considerar tal como uma das heroínas que vieram surgindo sob a égide dessa corrente estética.

Logo, no seguimento dessa primeira parte, pretende-se apresentar, voltando a colocar o acento na própria figura histórica de Maria Severa, uma demonstração, desta vez mais prática. Pois, com base nos dados recolhidos durante um processo de busca das suas raízes ancestrais, aliás tendo-se colocado o foco apenas numa parte da árvore genealógica, será lançada uma hipótese, com a qual se defende a potencial ascendência escrava dessa mulher. Como é expetável, na realização dessa tarefa em particular, foram utilizados – como fontes principais, porém não exclusivas – os registos paroquiais de várias freguesias portuguesas, por meio dos quais foi possível reconstruir a linhagem de Maria Severa. Cabe dizer que, para levar a cumprimento essa reconstrução genealógica, foi de grande utilidade a constatação da preexistência dum processo análogo, estruturado pelo usuário «agp»[5] no fórum da plataforma *Geneall*.

Com isto, na parte conclusiva, para além de se reunirem ulteriores provas para sustentar de forma mais pertinente a hipótese referida, levantar-se-ão algumas reflexões para se considerar, face às novas evidências que irão ser apresentadas ao longo deste trabalho, uma nova leitura do enquadramento da personagem de Severa, tanto dentro do contexto estritamente ligado ao universo do Fado, quanto na perspectiva de uma recontextualização dessa figura histórica dentro da realidade urbana em que se inseriu a sua existência. Afinal, considera-se que seja deveras necessário que, em processos futuros de investigação sobre essas temáticas, esses dois últimos propósitos sejam levados a cumprimento, por julgar que sejam dois caminhos que, volvidos quase dois séculos, possam finalmente fazer jus a uma história de vida real que, demasiadas vezes, foi absorvida dentro dos vários disfarces do relato mítico.

[4] Eduardo Sucena, "A Severa e outras mais", *in Lisboa, os fados e os fadistas*, 2. ed. revista e ampliada (Lisboa: Vega, 2002), 23.

[5] O usuário «agp» assina as postagens no tópico que será objeto de análise com o nome de "António G. Pereira".

1. Maria Severa, Júlio Dantas e o Romantismo: génese de uma heroína romântica

É inegável que a fama de Severa possui uma reverberação tal que, ainda nos dias de hoje, podemos observar como diversas obras, inspiradas na sua figura, são criadas, do mesmo jeito que são partilhadas, em ações de divulgação, informações sobre essa mulher que foi imortalizada na sua associação emblemática e indissolúvel ao Fado. Dessa forma, a título exemplificativo, pode-se referir, em alusão às primeiras, o "romance histórico" *O fado da Severa* (2018) de Maria João Lopo de Carvalho e a produção *Severa – O Musical* (2019) de Felipe La Féria; por outro lado, no que toca às segundas, destaca-se o episódio dedicado a Maria Severa Onofriana, realizado no âmbito do programa *Fado entre dos orillas* que conta com a participação da cantora luso-venezuelana Andrea Imaginario.

É preciso outrossim reconhecer, de acordo com Rui Vieira Nery (2004), que o próprio mito da Severa tem sido alimentado, ao longo da História, por meio das especulações ligadas à autenticidade, entre outros, do material iconográfico supostamente relacionado com essa figura histórica feminina. Aliás, esse mesmo investigador, de todos os suportes materiais em questão, dá um particular destaque para um esboço realizado em tinta de china pelo pintor Francisco Metrass (1825-1861), afirmando que essa obra é "a única imagem que pode, com algum rigor, ser considerada como um retrato da Severa"[6]. Assim sendo, esse mesmo retrato constitui um documento importante não só pelo facto de ter sido elaborado por um contemporâneo de Maria Severa, mas também porque se trata do testemunho de alguém que, talvez tendo até tido algum contacto direto com ela[7], gravou através do seu trabalho artístico a imagem dessa mulher sobre a qual ainda se sabe muito pouco.

Contudo, em relação à figura de Severa, conforme nos reporta Eduardo Sucena (2002), "deve-se a Júlio Dantas a divulgação, embora romanceada, dessa singular figura feminina, cujo nome ficou para sempre ligado ao Fado, de que se tornou autêntica legenda"[8], tendo essa afirmação a anuência de Elsa Cristina Cabrita Vieira, por ser a ação crucial de Dantas na perpetuação do legado de Maria Severa um *leitmotiv* da Dissertação de Mestrado dessa investigadora.

[6] Rui Vieira Nery, *Para uma história do Fado*, ed. revista e aumentada (Lisboa: Público / Corda Seca, 2004), 71.

[7] Veja-se, a esse respeito, o capítulo XIV de Júlio de Sousa e Costa, *Severa (Maria Severa Onofriana): 1820-1846*. ed. fac-símile da edição Lisboa: Bertrand. (S.l.: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016).

[8] Eduardo Sucena, *Op. cit.*, 22.

No entanto, como já foi referido, o êxito dessa perpetuação se deveu, em considerável medida, aos resíduos de Romantismo que, estando presentes em ambas as versões – drama e romance – das obras de autoria de Dantas e permeando sobretudo os traços da protagonista Severa, encontraram de imediato um mais enfático e caloroso acolhimento, em virtude da sensibilidade romântica que ainda caracterizava, parafraseando Sucena, o público em Portugal daquela época de princípios do século XX. De resto, não se deve esquecer, de acordo com Aguiar e Silva (1997) que "o Romantismo é um *megaperíodo* que, à semelhança do Renascimento, se tem projectado, em metamorfoses plurais, nas literaturas ocidentais ao longo dos séculos XIX e XX"[9] e que, apesar de ter dado lugar às suas manifestações principais na primeira metade de Oitocentos, *é indispensável para a compreensão de correntes que surgiram no seu seguimento, tais como, por exemplo, o Simbolismo e o Surrealismo.* Posto isso, qual é a relação entre o binómio Severa / Romantismo e a intervenção artística de Júlio Dantas?

Assumido, pois, que esse escritor português produziu antes a versão para teatro de *A Severa* (1901) e que depois a desenvolveu de maneira mais estendida sob a forma de romance homónimo, diz-nos Vieira (2014) que "Dantas segue uma linha estética que se enquadra [...] no último romantismo do século XIX, uma vez que privilegia [...] os sentimentos – amor, fraternidade, liberdade, eloquência – e a tragédia – desgraça, rompimento, morte."[10] Com efeito, na esteira disso e de acordo com o conceito de *Volksgeist* em voga durante o período romântico, segundo essa mesma investigadora:

> Dantas quis transmitir a lenda, a mulher, o destino e o Fado. A sua obra trata-se sobretudo duma crónica de gente triste e desajeitada, juntas pelo infortúnio, as quais desencadeiam uma tipologia humana que aceita sem revolta a fatalidade e a miséria dessa inércia de vida. Neste sentido, A Severa, patenteia o retrato de Portugal – sentimentalismos, uivos de heroísmo contrastando com renúncias inconfessadas e soletradas nas melodias do Fado.[11]

[9] Vítor Manuel de Aguiar e Silva, "Romantismo", i*n Dicionário do Romantismo literário português*, coord. Helena Carvalhão Buescu (Lisboa: Caminho, 1997), 489. *O itálico está presente no texto original.*

[10] Elsa Cristina Cabrita Vieira, "DANTAS e SEVERA: duas identidades portuguesas" (Dissertação de Mestrado em Literatura e Cultura Portuguesa, Lisboa: Universidade Aberta, janeiro de 2014), 13.

[11] *Ibidem*, 39-40.

Constata-se que, de facto, nessa leitura realizada por Vieira, há uma confirmação do valor icónico a nível nacional ao qual a figura mítico-histórica de Severa tem conseguido assurgir, graças, sobretudo, à repercussão que tiveram as suas representações veiculadas tanto na peça teatral como no romance de autoria de Júlio Dantas, estando ambas essas obras centradas nessa personagem feminina. Aliás, como nos lembra Nery (2004), *é preciso ter em mente que o próprio Romantismo, tanto na sua vertente erudita como na sua expressão mais popular, se* serviu, sobretudo em meados de Oitocentos, do tema da "mulher perdida", cuja morte normalmente prematura e trágica, após um processo de inelutável martírio, se tornava no alegado ato de expiação de toda uma existência mergulhada entre devassidão e perdição.[12] Fica assim bastante evidente, tendo-se inclusive em consideração que a própria ligação entre o Fado e Severa reforça ulteriormente essas ideias assentes no referido pano de fundo romântico, como para *o próprio* Dantas, ao ter utilizado essa relação como pretexto para a elaboração das suas duas obras, nada mais foi preciso do que situar a sua personagem no seu mais verosímil contexto, sob a sombra de um destino marcado. Noutras palavras, ora retomando as reflexões parafraseadas de Nery, resultou imediato, depois do surgimento das representações de Júlio Dantas, identificar na figura de Severa uma dualidade entre as facetas de «mulher-prostituta» e de «mulher-santa».

Ainda em conformidade com a linha de análise de Vieira, que inclusive *não deixa de* sublinhar o manifesto caráter nacionalista que permeia as obras em questão de Dantas, ora, torna-se necessário trazer para a discussão a seguinte observação de Aguiar e Silva, que nos diz que:

> O historicismo romântico, ao evidenciar e valorizar as peculiaridades e diferenças de cada povo, de cada cultura e de cada época histórica, difundiu uma concepção relativista da cultura e da arte e, por conseguinte, minou de modo irremediável a estética clássica e neoclássica, assente nos princípios da universalidade e da intemporalidade da beleza, do gosto e dos preceitos e modelos artísticos. Na sua lógica profunda, o historicismo romântico determinou a constituição a o desenvolvimento do conceito de literatura nacional, entendendo esta como a expressão mais autêntica, em relação inextricável com a respectiva língua, do génio e da alma de cada povo.[13]

[12] Rui Vieira Nery, *Op. cit.*, 67.

[13] Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Op. cit.*, 491. O itálico está presente no texto original.

Nesse último excerto, dir-se-ia que há uma súmula de tudo o que foi até este ponto discutido no que diz respeito às evidências que justificam a liga*ção* entre a Severa de *Júlio Dantas e o Romantismo*. De facto, embora sejam retomados por esse escritor numa fase tardia do movimento, os motivos românticos inculcados na obra – e, sobretudo, na sua protagonista – convergem sinérgicos para esse conceito de "literatura nacional" evidenciado por Aguiar e Silva e destacado, no âmbito desse caso específico, por Elsa Vieira. Mais: é precisamente nesse aspeto que se pode dizer, com as próprias palavras de Vieira, que "Dantas converteu Severa num Emblema do Fado, a canção portuguesa"[14] e que, por conseguinte, esse mesmo autor é identificado como "o preconizador da perpetuação de Severa como identidade nacional".[15]

Ora, prestes a encerrar-se esta primeira parte, chama-se ainda a atenção para um outro elemento, aliás uma caraterística que resultou na construção da personagem de Severa por parte de Júlio Dantas, que constitui um outro ponto de afinidade com os preceitos românticos. Na prática, mais uma vez recuperando as palavras de Vieira, "o autor [Dantas] ao impor-lhe [à sua personagem, isto é, Severa] a etnia cigana reforça o seu espírito livre e a sua forma indígena de viver a vida"[16] e, para além disso, confere-lhe um ulterior atributo que agrava – em concomitância com a sua profissão de prostituta – a sua condição de figura marginal dentro da reprodução ficcional do contexto urbano lisboeta em que essa mulher efetivamente viveu. Assim, esse elemento «cigano», como é plausível, ao mesmo tempo que pode encontrar uma sua correspondência em antecedentes literários[17] tal como defende Nery (2016), não poderá ter encontrado também uma sua razão de ser, ao lado das crenças que terão surgido ao passo da propagação do mito de Severa, em virtude do entusiasmo gerado pela publicação em 1892 do estudo etnográfico, centrado nos ciganos em Portugal, de autoria de Adolfo Coelho[18]?

[14] Elsa Cristina Cabrita Vieira, *Op. cit.*, 93.

[15] *Ibidem*, 100. O negrito está presente no texto original.

[16] *Ibidem*, 49.

[17] Rui Vieira Nery, "Morra a Severa, morra! Pim!" (prefácio), in Júlio Dantas, *A Severa: romance*, ed. fac-símile da 3.ª edição do Porto: Domingos Barreira, 1942 (S.l.: A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2016).

[18] Francisco Adolfo Coelho, *Os ciganos em Portugal: com um estudo sobre o calão* (Lisboa: Imp. Nacional, 1892).

2. Reconstrução da árvore genealógica de Maria Severa Onofriana

Antes de dar-se início à tarefa que foi anteriormente proposta, ou seja, a reconstrução da linhagem de Maria Severa, e que vai ser levada a cabo através de um procedimento bastante esquemático, acompanhado por anotações elucidativas, *é indispensável convocar* dois indivíduos, cujas diversas contribuições auxiliaram na estruturação do embasamento da demonstração que, mais para frente, será ilustrada. São eles: Luís Amaral, criador do site *Geneall*, e António G. Pereira, que nessa mesma plataforma *online* dedicada à genealogia responde ao já mencionado nome de usuário de «agp». Pois, do primeiro irão ser comentados, de forma rápida, alguns pontos considerados de particular interesse para o presente estudo, retirados de uma entrevista[19] concedida em 2012 ao *Jornal i*, que, de facto, são bastante relevantes para se ter uma visão de conjunto daqueles que são os mecanismos envolvidos nos processos de pesquisa genealógica em Portugal; por outro lado, o segundo foi quem, inclusive de forma pioneira, reconstruiu uma consistente parte da linhagem de Maria Severa, embora, como se poderá constatar a seguir, sem conseguir demonstrar de maneira nítida aquele que era o seu propósito explicitado na premissa ao seu empreendimento.

Tendo criado o site *Geneall* em 2000, Luís Amaral, na referida entrevista, fornece-nos algumas pistas sobre a metodologia, delineada nas suas linhas mais gerais, a seguir no âmbito de uma pesquisa genealógica. Para além disso, outro aspeto bastante interessante, é a comparação que Amaral traça entre a investigação de caráter genealógico e o trabalho realizado por um arqueólogo, não esquecendo que, com efeito, quanto mais forem recuados os assentos – de batismo, casamento ou óbito – a ser consultados, por regra geral, tanto maiores deverão ser as capacidades de interpretação paleográfica do investigador. Por fim, é pacífico que se deva reconhecer a justeza da afirmação de Amaral quando nos revela que, na sua opinião, o estudo genealógico não deve ser apanágio exclusivo da nobreza, consideração essa que, aliás, acaba por representar o mote da própria entrevista.

Com isto, chegou-se ao momento central deste trabalho que, tal como foi antecipado, vai ser precedido pela apresentação do precioso contributo elaborado e divulgado, dentro da plataforma *Geneall*, por António G. Pereira. Esse senhor, com efeito, sistematizou, numa postagem intitulada "Os Fados e os

[19] Luís Amaral, "A ideia de que a genealogia é para a nobreza irrita-me", entrevista para o *Jornal i*, abr. 26, 2012, acessado em dez. 24, 2021, https://ionline.sapo.pt/artigo/468198/luis-amaral-a-ideia-de-que-a-genealogia-e-para-a-nobreza-irrita-me?seccao=Portugal_i.

Fadistas: Ascendência da Severa"[20], os antepassados de Maria Severa, chegando a transcrever os nomes dos familiares em linha direta até à sexta geração. Essa investigação surgiu, como o próprio autor desse depoimento afirma[21], a seguir do repto lançado – de forma indireta, no dizer do senhor Pereira – pelo mesmo Luís Amaral, noutra publicação[22] à parte, em que o criador de *Geneall* desafiava todos os visitantes dessa plataforma a disponibilizarem "dados genealógicos de fadistas que possam contribuir para o desenvolvimento da acção [um projeto específico de investigação sobre essas figuras ligadas ao Fado]" que, na altura, foi lançada no seguimento do reconhecimento, em 27 de novembro de 2011, pela UNESCO do Fado como Património Imaterial da Humanidade.

Ora, passando para o estudo da linhagem de Severa, a partir das informações disponibilizadas por «agp» nesta primeira fase, proceder-se-á do seguinte modo: os resultados dessa pesquisa genealógica, à medida que forem ilustrados, serão acompanhados por uma contextualização das entradas e as relativas referências, para que essas possam ser identificadas mais facilmente dentro dos registos paroquiais, dos quais esses dados foram extraídos.

Assim sendo, começando pela primeira geração, temos, como é óbvio, Maria Severa Onofriana (1)[23], nascida em 26 de julho de 1820[24] – tendo sido batizada a 12 de setembro desse mesmo ano[25] na freguesia dos Anjos da cidade de Lisboa – e falecida no dia 30 de novembro de 1846[26], na freguesia do Socorro dessa mesma cidade, resultando ser filha de Severo Manuel de Sousa e Ana Gertrudes[27].

A segunda geração, naturalmente, é representada pelos pais de Maria Severa. Nesse sentido, relativamente ao pai, António G. Pereira apenas refere que Severo Manuel (2) é "filho de pais incógnitos", tendo nascido em

[20] «agp» (ass. António G. Pereira), "Os Fados e os Fadistas: Ascendência da Severa", Geneall, jun. 26, 2012, 16:57, #309049, https://geneall.net/pt/forum/162203/os-fados-e-os-fadistas-ascendencia-de-severa/#a309049.

[21] *Ibidem*, #434708, https://geneall.net/pt/forum/162203/os-fados-e-os-fadistas-ascendencia-de-severa/#a434708.

[22] "O Fado e os Fadistas", Geneall, jun. 07, 2012, https://geneall.net/it/news/o-fado-e-os-fadistas/.

[23] Os números, em ordem crescente, que acompanham os nominativos dos sujeitos estudados, correspondem aos indicados na contagem de «agp».

[24] Registo de Batismo de Maria, Livro de Registos de Batismos (Paróquia de Anjos, Lisboa, 1818-1822), Lv B20, fl. 94.

[25] *Idem*.

[26] Registo de Óbito de Maria Severa Onofriana, Livro de Registos de Óbitos (Paróquia de Socorro, Lisboa, 1833-1852), Lv O10, fl. 143v.

[27] Cabe dizer que, no assento de óbito de Maria Severa Onofriana acima referido, a mãe comparece registada como "Ana Gertrudes Severa".

Santarém e tendo contraído casamento em "27.14.1815 [*sic*] [28] na Ribeira de Santarém"[29]. E embora seja evidente que, no processo complexivo de reconstrução da árvore genealógica de Maria Severa, haverá desde logo uma interrupção se procedermos pelo lado paterno, ainda é possível acrescentar algumas informações sobre o pai, isto é, Severo Manuel. De facto, tendo sido localizado o seu assento de batismo[30] nos livros da paróquia de S. Nicolau da mesma cidade de Santarém, conseguiu-se, através da análise aprofundada dos dados contidos nesse documento e da colaboração tanto do Arquivo Diocesano de Santarém como da Santa Casa da Misericórdia[31] dessa mesma cidade, individuar um outro assento: trata-se dum documento, produzido pelo Hospital de Jesus Cristo de Santarém, onde se relata o achado do próprio Severo. No específico, posto que essa última instituição dispunha duma Roda de Expostos, pode-se ler nesse registo que o menino enjeitado vinha acompanhado por um recado escrito, que continha aquele que iria ser o seu nome, ou seja, Severo Manuel da Conceição, notificando-se, outrossim, que o pequeno foi batizado nesse mesmo dia (18 de julho de 1789) em que foi redigido o assento, figurando a referência do outro assento presente no referido livro de batismo de S. Nicolau. Vale a pena sublinhar que, ainda por cima, esses dois registos relativos ao pai de Maria Severa permaneciam inéditos.

Portanto, passando para a análise a partir do lado materno, o senhor «agp» – tal como nos defendem a maioria dos investigadores, incluindo o próprio Rui Vieira Nery – reporta que a mãe de Severa, Ana Gertrudes (3), era alcunhada de "Barbuda"[32], tendo ela nascido a 2 de setembro de 1791 e tendo sido batizada aos

[28] Aproveita-se, logo, para emendar o pequeno lapso, pois a data do casamento entre Severo e Ana é 27 de abril de 1815, tal como reportado em: "Severa", Museu do Fado, acessado em dez. 24, 2021, https://www.museudofado.pt/fado/personalidade/severa e Rui Vieira Nery, *Para uma história do Fado*, ed. revista e aumentada (Lisboa: Público / Corda Seca, 2004), 289 (nota 33).

[29] Registo de Casamento de Severo Manuel e Ana Gertrudes, Livro de Registos de Casamentos (Paróquia de Santa Cruz, Santarém, 1811-1824), Lv. 1, fl. 15.

[30] Registo de Batismo de Severo, Livro de Registos de Batismos (Paróquia de São Nicolau, Santarém, 1777-1791), Lv. 5, fl. 230v.

[31] Aproveita-se este ensejo para renovar os agradecimentos ao Arquivo Diocesano de Santarém e à Santa Casa da Misericórdia dessa mesma cidade. Dessa última instituição, em particular, agradecem-se: ao Responsável do Arquivo Histórico, António Monteiro; e ao Provedor, Hermínio Paiva Fernandes Martinho, por ter concedido a autorização para a publicação da imagem.

[32] Entretanto, é no mínimo curioso que essa alcunha não figure, por exemplo, nos documentos policiais associados à mãe de Severa. Para aprofundar, consulte-se: Riccardo Cocchi, " (Novo) Fado da Severa", Jornal do Fundão, nov. 7, 2021, https://novo.jornaldofundao.pt/musica/novo-fado-da-severa.

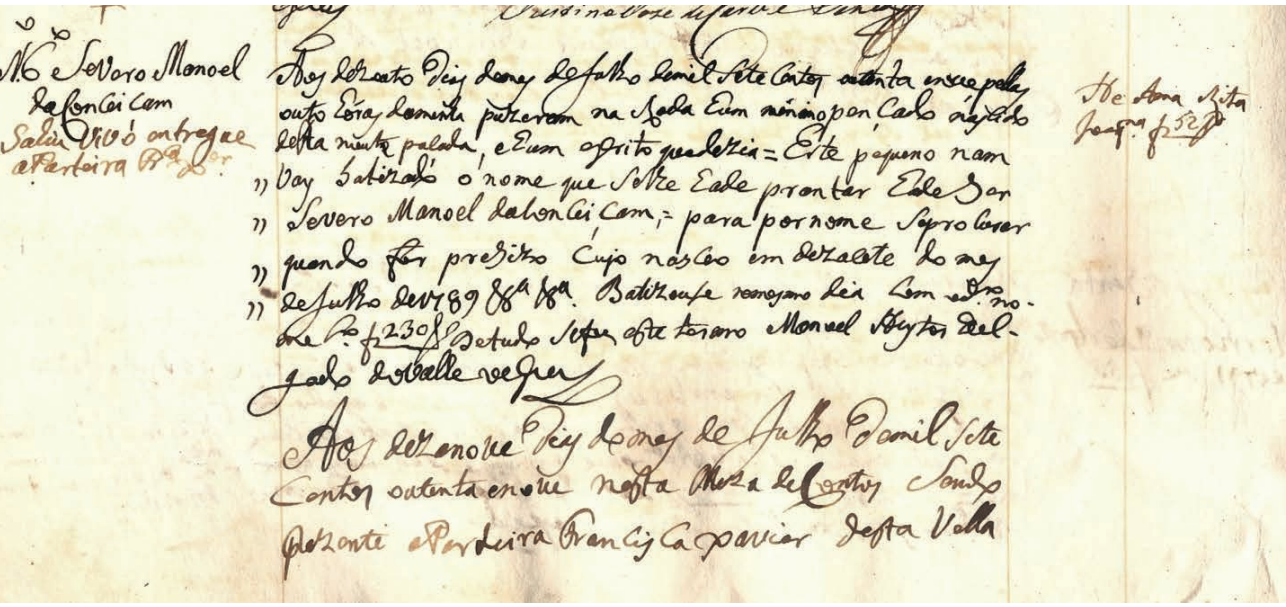


FIGURA 1 · AHSCMS, LHJ-0250 – Livro de Registos de Expostos (1789-1790), fl.14v-15.

8 dias desse mesmo mês e ano[33]. Inclusive, apreende-se, na leitura do seu registo de batismo que, estando confirmada a sua filiação que também consta no seu assento de matrimónio com Severo Manuel, que Ana é filha de Alberto Lobo da Maia (6) e Quitéria Maria (7), sendo neta pelo lado paterno de Manuel Lobo da Maia e de Teresa Maria e pelo materno de Francisco Caramelo e de Antónia Maria. Também no caso desse registo, é necessário destacar um pormenor: com efeito, julga-se relevante observar que, dentre os padrinhos de batismo, figura uma certa Ana Maria, cujo nome, verosimilmente, poderá ter influído na escolha do nome da batizanda. Do mesmo jeito, reiterando que a reconstrução genealógica interessaria, neste estudo, apenas uma parte da linhagem de Maria Severa, é preciso advertir que, nesta nova bifurcação, se percorrerá apenas a ramificação que diz respeito ao lado paterno dos pais de Ana Gertrudes, ou seja, os avós de Severa.

33 Registo de Batismo de Ana, Livro de Registos de Batismos (Paróquia de São Francisco, Ponte de Sor, 1776-1797), Lv. 08B, fl. 199. A título de curiosidade, acrescenta-se que, no assento anterior (fl. 198v-199), está registado Manuel, neto por parte materna dos avós maternos de Ana Gertrudes, isto é, os bisavós de Maria Severa, tendo sido testemunha que assinou esse documento o pai da própria Ana, ou seja, Alberto Lobo da Maia.

Logo, pode-se passar, em virtude dos dados partilhados por António G. Pereira, diretamente para o registo matrimonial[34] de Manuel Lobo da Maia (12) e Teresa Maria de Jesus (13), datado de 30 de junho de 1762, tendo sido esse casamento celebrado também na então vila de Ponte de Sor. Nesse assento, o que importa retirar para este trabalho, acompanhando inclusive a premissa do dito senhor Pereira, são as generalidades de Teresa Maria: lê-se, pois, que ela é natural de Ponte de Sor e é filha legítima de Fernando Gomes, por sua vez oriundo da vila de Fronteira, e de Joana Batista, também da vila de Ponte de Sor. Portanto, já tendo em vista a quinta geração, isto é, estando a recuar até dois dos trisavós de Severa, sob o estímulo da hipótese formulada por «agp», em que se defende uma possível ascendência negra, vai ser analisado agora o registo de casamento dos pais de Teresa Maria.

Posto isto, pode-se comprovar que Fernando Gomes (26) e Joana Batista (27) contraíram casamento[35], na vila de Ponte de Sor, no dia 22 abril de ano de 1743. Sobressai, nesse registo, que ambos os noivos são filhos de pai incógnito, sendo, respetivamente, ele filho de Joana do Sacramento (53) e ela de Luísa de Jesus (55).

Ora, não tendo conseguido o senhor António G. Pereira individuar, tal como ele próprio afirma no seu depoimento, o assento de batismo de Joana Batista, mãe de Teresa, e, por conseguinte, trisavó de Maria Severa, esse facto determinou a impossibilidade de demonstrar a hipótese que ele, na altura em que realizou a sua postagem, tinha formulado. Também em virtude disso, optou-se por trilhar um caminho alternativo, que se ilustrará logo a seguir.

Por consequência, procurou-se por Fernando Gomes. No entanto, desde o começo do processo de pesquisa, houve um problema, devido à ambiguidade na referência, em dois registos distintos, da naturalidade desse indivíduo[36]. Foi, por essa razão, efetuado um levantamento tanto nos assentos de batismo da vila de Fronteira como na de Avis, sem, contudo, obter qualquer resultado positivo. Assim, continuou-se a pesquisa nos registos de Figueira e Barros (Avis) e Cabeço de Vide (Fronteira). Obviamente, é de sublinhar-se que a busca por Fernando se fez em conformidade com outra informação preciosa, contida no seu assento de óbito[37] que também foi proporcionado por António

[34] Registo de Casamento de Manuel Lobo da Maia e Teresa Maria de Jesus, Livro de Registos de Casamentos (Paróquia de São Francisco, Ponte de Sor, 1744-1771), Lv. 04C, fl. 88v.

[35] Registo de Casamento de Fernando Gomes e Joana Batista, Livro de Registos de Casamentos (Paróquia de São Francisco, Ponte de Sor, 1740-1744), Lv. 03C, fl. 116v.

[36] Os dois registos em questão foram já referenciados nas anteriores notas 32 e 33: pois, nesses documentos, se lê que Fernando é natural, no primeiro caso, da vila de Fronteira, enquanto, no segundo, figura ser da vila de Avis.

[37] Registo de Óbito de Fernando Gomes, Livro de Registos de Óbito (Paróquia de São Francisco, Ponte de Sor, 1771-1783), Lv. 04O, fl. 50v. Também neste assento Fernando está registado como natural de Fronteira.

G. Pereira. Com efeito, pode-se extrair desse documento a idade aproximativa com a qual Fernando Gomes faleceu, isto é, cerca de cinquenta e oito anos.

Finalmente, ao procurar nos registos de batismo da freguesia de Nossa Senhora dos Barros, pertencente ao termo de Avis, individuou-se o assento[38] de Fernando, que, tal como reportado no registo do seu matrimónio, resulta ser filho de Joana e pai incógnito, acrescentando-se que a mãe figura ser escrava de Francisco Barreto, lavrador da Herdade da Defesa, lugar onde também eram moradores. Depois, julga-se indispensável transmitir outra informação que consta nesse documento, isto é, o facto de ter sido padrinho o senhor Diogo Gomes de Fontes que, tal como se mostrou no caso do batismo da mãe de Severa, poderá ter influenciado no que toca ao apelido do batizando. Por fim, em consciência de que essa prova poderia ser tida por circunstancial, ilustrar-se-á, antes de seguir para a conclusão deste artigo, a reunião das ulteriores evidências que permitem de forma mais incisiva defender o que se tem pretendido demonstrar ao longo do trabalho.

2.1. Afinal, Joana é a tetravó de Severa?

Face à evidência apresentada anteriormente e à falta de outros «candidatos» idóneos para ocuparem o lugar do referido Fernando, tudo aponta para que a resposta a esse interrogativo seja afirmativa. E, apesar das advertências de Luís Amaral, que nos recorda que de facto a genealogia não é uma ciência exata, ao mesmo tempo, é fundamental não esquecer que o próprio Amaral nos diz que é precisa certa dose de pragmatismo no âmbito desse tipo de investigação.

Por isso, assumido que até agora a reconstrução genealógica foi devidamente fundamentada, vão ser trazidos ulteriores elementos para que se possa demonstrar, de jeito inequívoco, que o Fernando localizado através dos assentos de batismo de Nossa Senhora dos Barros seja o mesmo que se casou com Joana Batista em Ponte de Sor.

[38] Registo de Batismo de Fernando, Livro de Registos de Batizados (Paróquia de Nossa Senhora dos Barros, Nossa Senhora dos Barros, 1715-1749), Lv. 03M, fl. 4. Tal como no caso de Ana, mãe de Severa, suspeita-se que o senhor Diogo deste assento tenha tido alguma influência para o nome do batizando. Para complementar essa informação, repare-se que a sobredita Joana, escrava de Francisco Barreto, teve mais quatro filhos, todos de pai incógnito, a saber: a) Valentim, cujo assento está no Livro de Registos de Batizados (Paróquia de Nossa Senhora dos Barros, Nossa Senhora dos Barros, 1674-1714), Lv. 01B, fl. 49; b) António, c) Brites e d) Francisco, cujos assentos estão no mesmo Livro de Registo de Batizados onde se encontra o de Fernando, respetivamente nas fls. 1, 10, 18v. Inclusive, nesse último, ou seja, o registo de Francisco, se retira a informação sobre a profissão de Francisco Barreto.

Consequentemente, com o material disponível, procedeu-se da seguinte maneira: investigou-se, pois, de forma mais aprofundada, acerca da situação matrimonial de Fernando Gomes e Joana Batista. Assim, para além do já revelado assento de batismo de Teresa, foram identificados outros sete filhos nascidos desse casal. Dentre eles, resgatou-se um registo específico, cujo conteúdo foi, ao mesmo tempo, significativo e esclarecedor: trata-se do assento[39] de batismo de José, nascido em Ponte de Sor aos 22 de maio de 1754 e batizado no dia 30 do mesmo mês e ano. Em particular, nesse último documento declara-se que Fernando Gomes é natural do Monte da Defesa, freguesia de Nossa Senhora dos Barros[40], termo da vila de Avis. Assim sendo, com as evidências fornecidas por essa nova prova, aparece claro como faça mais sentido associar esse Fernando Gomes – pai de José e marido de Joana Batista – com o Fernando, filho de Joana escrava de Francisco Barreto e batizado aos 12 dias do mês de maio em Nossa Senhora de Barros. Mesmo assim, há outro pormenor que vai permitir, em última instância, acabar com o teor circunstancial das evidências até aqui apresentadas para, finalmente, unindo todos esses dados, apresentar a prova final que conferiria ao processo inteiro uma mais consistente solidez.

Se, justamente, o simples nome de Joana, mãe de Fernando, pode deixar espaço para alguma ambiguidade, o achado de outro documento vem, de forma definitiva, dissipar qualquer dúvida de que se trate da mesma pessoa que é mencionada no registo de casamento de Fernando Gomes e Joana Batista e em diversos assentos desse casal.

Portanto, a partir do mesmo estímulo que justificou uma pesquisa mais aprofundada em torno dos registos relacionados em simultâneo com Fernando e Joana, face à falta de quaisquer evidências, vasculharam-se os assentos de batismo da referida freguesia de Nossa Senhora de Barros. Cabe dizer, pois, que, como resultado determinante e decisivo para este estudo, foi localizado um assento[41] de batismo pertencente a uma criança de nome Catarina, batizada no dia 2 de dezembro de 1731. Aliás, desse documento, mais do que a filiação e os costados da batizanda, interessa destacar o facto de figurar, como madrinha da criança, "Joana do Sacramento, escrava de Francisco Barreto"[42].

39 Registo de Batismo de José, Livro de Registos de Batismos (Paróquia de São Francisco, Ponte de Sor, 1750-1757), Lv. 05B, fl. 94.

40 Negrito nosso.

41 Registo de Batismo de Catarina, Livro de Registos de Batizados (Paróquia de Nossa Senhora dos Barros, Nossa Senhora dos Barros, 1715-1749), Lv. 03M, fl. 30-30v.

42 *Idem*. Negrito nosso.

FIGURA 2 · Reconstrução [parcial] da linhagem de Maria Severa Onofriana" (Desenho do autor).

Ora, julgando ter-se reconstruído de forma cabal essa ramificação parcial da linhagem de Maria Severa, e, junto com isso, ter-se demonstrado que um dos seus ascendentes – Joana do Sacramento – era uma mulher escrava, por sua vez propriedade de Francisco Barreto, lavrador da Herdade da Defesa de Barros no Alentejo, torna-se natural formular o seguinte questionamento: quão determinante terá sido, na existência de Maria Severa, ter tido essa ascendência?

De resto, o próprio António G. Pereira tinha formulado, naquela mesma sua postagem no fórum da plataforma *Geneall*, um interrogativo parecido, questionando-se se, eventualmente, a ascendência negra de Severa que ele defende não terá influenciado a forma dela de cantar o Fado e – acrescentando, talvez, de uma

forma mais arrojada – se não "poderá estar aqui [na referida ascendência negra] mais uma prova que possa justificar as origens africanas do fado?"[43] Entretanto, não havendo a pretensão de retirar legitimidade aos questionamentos de «agp», apesar de não haver elementos suficientes para concordar-se em pleno com essas últimas especulações, considera-se de maior relevância e coerência com o objetivo deste trabalho, retomando a pergunta que serviu de encerramento para o parágrafo anterior, refletir-se a propósito daquilo que se parece, diante das evidências até aqui apresentadas, com uma curiosa passagem, separada por várias gerações, de um legado familiar que pressupõe, de forma geral, o ser passível de uma condição de exploração.

3. Considerações finais

É evidente que, ao ter-se chegado neste ponto, ainda há muito por dizer sobre a história de Maria Severa Onofriana. Isso deve-se, principalmente, ao facto de que o mito sobre ela que nos foi transmitido, sobretudo através das representações dessa figura que foram realizadas na peça dramática e no romance de Júlio Dantas, nunca tem deixado de reverberar, continuando a ser fonte de inspiração para novas e outras obras tanto de cariz ficcional como de teor mais investigativo. No entanto, raros são os casos em que algo significativo e relevante, para a elaboração da história factual de Maria Severa, foi trazido para uma discussão que está aberta desde os longínquos anos em que nos resulta que essa mulher marcou, de forma indelével, a história do Fado e da Lisboa da primeira metade do século XIX.

Pois, aparece assim mais claro o motivo de se ter optado por realizar um enquadramento à luz do Romantismo para uma figura histórica – cuja vida tendo sido romanceada, foi, conjuntamente, romantizada – que, por ter vivido nesse "*megaperíodo*", recuperando a expressão de Vítor Aguiar e Silva, acabou por representar, em virtude daquelas que foram as suas vivências, uma porta-voz ideal dos preceitos propalados pelos adeptos dessa corrente quer filosófica, quer artístico-literária. Sem dúvida, como se tem podido observar ao analisar a Dissertação de Mestrado de Elsa Cristina Cabrita Vieira, o escritor Júlio Dantas, ao passo que foi aquele que consagrou com mais incisividade a figura de Severa dentro do imaginário cultural português, também foi quem, por meio de diversos artifícios próprios da

[43] «agp» (ass. António G. Pereira), *Op. cit.,* #309049.

dimensão ficcional, conferiu os típicos traços de heroína romântica a essa mulher, que acabaram por afastá-la bastante, por um lado, daquele que poderia ter sido um dos retratos mais próximo da realidade histórica em que ela esteve mergulhada; ao mesmo tempo, contudo, é preciso não esquecer que, conforme nos recorda Nery, não havia, por parte de Dantas, ao representar as duas versões d'*A Severa*, "qualquer preocupação de fidelidade histórica"[44].

No entanto, sem condenar de maneira alguma a escolha de liberdade a nível de criação ficcional da qual se serviu Júlio Dantas para a elaboração das duas obras em questão, foi justamente o revérbero proporcionado pela personagem – nascida pela pena desse escritor – de Severa que, destoando de maneira tão palpável daquele pequeno conjunto de informações verídicas que se possuem acerca dessa figura histórica feminina, desencadeou e impulsionou o presente processo de investigação, cujo objetivo principal, reitera-se, é o de fornecer-se um contributo para que se possa elaborar o retrato mais fidedigno possível dela.

Logo, torna-se outrossim óbvio que, de jeito algum, o retrato que se alega ser mais próximo da verdade histórica seja mais «verdadeiro» de todos os outros fornecidos, por exemplo, por outros ficcionistas e investigadores. Dir-se-ia, pelo contrário, que é uma natural consequência, para uma figura histórica que assurgiu à dimensão cristalizada do mito, ter inúmeras representações sem que, entretanto, nenhuma delas se imponha sobre outra ao ponto de haver apagamentos irreversíveis, mas, em vez disso, confluam todas elas para criarem, antes de mais, algo mais parecido com um ícone ou, como sugere Vieira, um arquétipo[45].

Em qualidade, pois, de figura emblemática da cultura portuguesa, Maria Severa, por conseguinte, será representante dessa realidade cultural. Ora, sendo mais do que notório que a prática da escravidão caracterizou, de maneira indissociável, o *modus operandi* do Império Português, chegando a ser um dos fatores essenciais que tem definido, ao longo dos séculos, a própria identidade de Portugal a nível global, pode-se dizer que neste estudo se apresentou uma nova faceta de Severa, cuja peculiaridade identitária ao entrelaçar-se com a realidade da escravatura teria permitido, em maior grau, diversas leitura à luz dos ditames românticos. Dito doutra maneira, considera-se que valha a pena perguntar: se o próprio Júlio Dantas – que produziu uma obra na qual se patenteia o seu olhar sobre a Severa – tivesse tido notícia dessa ligação ancestral dela com a escravatura, isso teria influenciado de forma significativa a construção desse mesmo olhar?

[44] Rui Vieira Nery, "Morra a Severa, morra! Pim!" (prefácio), in Júlio Dantas, *A Severa: romance.*

[45] Elsa Cristina Cabrita Vieira, *Op. cit.*, 4.

Por isso, deve aparecer agora evidente como esteja motivado tanto o pretexto de rediscutir o estatuto mítico de heroína romântica conferido à personagem ficcional de Severa criada por Dantas, quanto a investigação em torno dos antepassados que essa mulher teve na realidade: de facto, espera-se que, com o presente trabalho, ao terem-se trazido novos dados sobre a identidade da figura histórica – aliás, representante quer no que toca ao discurso do Fado, quer no que diz respeito ao contexto histórico urbano da Lisboa de Oitocentos – de Maria Severa, se possa considerar que tenha sido lançado um repto para a coletividade, sendo neste caso específico dirigido para investigadores e pesquisadores, cujo intuito é assentar uma linha de estudo sobre os caminhos que aqui foram abertos, para rasgar mais o véu de ilusão que ainda cobre alguns aspetos desconhecidos dessa célebre mulher.

Assim sendo, vale a pena, concluindo, voltar a repetir a pergunta formulada no início, isto é: afinal, quem foi Maria Severa Onofriana? Pois, não achando satisfatório deixar esse assunto demasiado em aberto como nas palavras cantadas[46] pela fadista Fernanda Maria, considera-se necessário prosseguir com essa investigação dado que, em virtude de tudo o que foi dito, é legítimo acreditar que, ao desvendar os mistérios que ainda envolvem Maria Severa, poderão ser abertas outras pistas, talvez, para que muitas dinâmicas que dizem respeito ao próprio povo português possam ser olhadas, estudadas e explanadas sob uma nova luz e perspetiva.

[46] Veja-se: Andrea Imaginario, "Fado entre dos orillas – Capítulo 4 – Maria Severa", Youtube, vídeo, jun. 25, 2021, 1:26-2:00.

ESCOLA MEDICO-CIRURGICA

O caso dos Monumentos erigidos ao Doutor Sousa Martins no Campo Mártires da Pátria, em Lisboa: (1898-1904). Do reconhecimento científico ao culto popular: o papel da escultura pública na construção e materialização de novos significados e dinâmicas no espaço público na viragem para o século XX

Daniela Simões[1]

Resumo

O presente artigo constituiu uma proposta de leitura dos dois monumentos dedicados ao Dr. Sousa Martins, no Campo Mártires da Pátria em Lisboa, tendo o primeiro, da autoria do escultor Queirós Ribeiro, inaugurado em 1900, sido demolido para dar lugar ao que ainda hoje subsiste nesta praça, inaugurado em 1904, realizado por Costa Motta (Tio).

[1] Licenciada e mestre em História da Arte pela FCSH-UNL, concluiu o mestrado em 2015, com dissertação dedicada ao estudo do azulejo arte nova em Portugal (*Entre a Cidade e as Serras: o azulejo arte nova português no panorama artístico dos primórdios do século XX*).
Enquanto investigadora dedica-se maioritariamente ao estudo da arte portuguesa das décadas finais do século XIX e primeiras do XX (1880-1930), com especial interesse nos campos da pintura das artes decorativas.
Colabora com o IHA desde 2015, sendo actualmente doutoranda no departamento de História da Arte da FCSH-UNL e bolseira da Fundação para a Ciência e Tecnologia com a *tese A revista ilustrada na imprensa portuguesa (1880-1930): Contributos para a formação de uma cultura visual popular transnacional. Novas formas de ver o mundo, novas possibilidades artísticas, novos públicos.* Participou em projectos com a Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, Museu Nacional do Azulejo, Centro de Arte Moderna-Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação Millennium Bcp.
Email: daniela.simoes2701@gmail.com

Numa primeira fase pretende-se uma reflexão acerca das diferentes tipologias de monumento empregues em cada um dos casos, analisando a forma como as opções escultóricas adoptadas procuraram materializar e exaltar as virtudes de Sousa Martins, elevando-o à condição de herói contemporâneo. Posteriormente, reflectir-se-á sobre o papel da escultura pública na definição de significados e vivências do espaço público, mostrando como neste caso, por via da presença de uma obra escultórica, um mesmo espaço passa a ser associado, simultaneamente, a valores científicos (proximidade com a Escola Médica e exercício da Medicina por Sousa Martins), mas também a valores devocionais e espirituais (vertente caritativa e "milagrosa" pela qual ficou conhecido). Por último, problematizar-se-ão possíveis pontos de contacto entre o monumento sito em Lisboa e os que foram posteriormente dedicados ao médico na Guarda (1907) e em Alhandra (1908), ao nível formal e tipológico, enquadramento no espaço urbano e recepção por parte do público.

Palavras-chave

Sousa Martins, monumento, escultura pública, espaço público, cidade.

Imagem frontispício

Vista geral do lado sul do Campo Mártires da Pátria, posterior a 1904. Em primeiro plano o segundo monumento erigido ao Doutor Sousa Martins naquele local, inaugurado em 1904, e, em segundo plano, o novo edifício da Escola Médica de Lisboa, cuja construção ficou concluída em 1906.

Autor

Alberto Carlos Lima (1872-1949).

Fonte

Arquivo Municipal de Lisboa.

The case of the Monuments erected to Doctor Sousa Martins in Campo Mártires da Pátria, in Lisbon: (1898-1904). Of scientific recognitionto popular worship: the role of public sculpture in construction and materialization of new meanings and dynamics in public space at the turn for the 20th century

Abstract

This article aims a new reading on the two monuments erected in tribute to Doctor Sousa Martins, located at Campo Mártires da Pátria square, in Lisbon. The first monument, created by the sculptor Queirós Ribeiro in 1900, was shortly after replaced by a new one executed by the sculptor Costa Motta (Tio) in 1904, which still stands today in this square. Firstly, we will reflect on the different monument typologies employed in each case and how these distinct sculptural options tried to materialize and exalt the virtues of Sousa Martins, thus elevated to the category of a contemporary hero.

Later we will discuss the role of public sculpture in the definition of meanings and perceptions of the public space, showing how through the presence of a sculpture a place can simultaneously be associated with scientific values (proximity to the Lisbon Medical School and the medical work of Sousa Martins), but also with devotional and spiritual ones (the charitable and "miraculous" image by which he became widely known). Lastly we will provide a reflexion on possible bridges between the Lisbon monument and the ones later erected in the city of Guarda (1907) and in the village of Alhandra (1908), regarding formal aspects and sculptural typologies, interaction with the urban space and their public reception.

Keywords

Sousa Martins, monument, public sculpture, public space, city.

Introdução

José Tomás de Sousa Martins (Alhandra, 07.03.1843- 18.08.1897) foi uma das figuras incontornáveis da cultura portuguesa da segunda metade do século XIX e um dos nomes centrais da História da Medicina em Portugal. O seu desempenho da profissão, em particular a sua actividade pioneira no combate à tuberculose em território nacional, bem como a proximidade e empatia para com os seus doentes, granjearam-lhe um reconhecimento unânime entre colegas de profissão, elite cultural e populares, manifesto ainda durante a sua vida, mas sobretudo após o seu falecimento em 1897. Tal reconhecimento seria demonstrado por meio de homenagens públicas, elogios fúnebres[2] e pela edificação de três monumentos em sua honra, sitos em Alhandra, terra natal, Lisboa, cidade onde trabalhou, leccionou e viveu, e na Guarda, como memória do Sanatório cuja construção impulsionou, acabando por receber o seu nome.

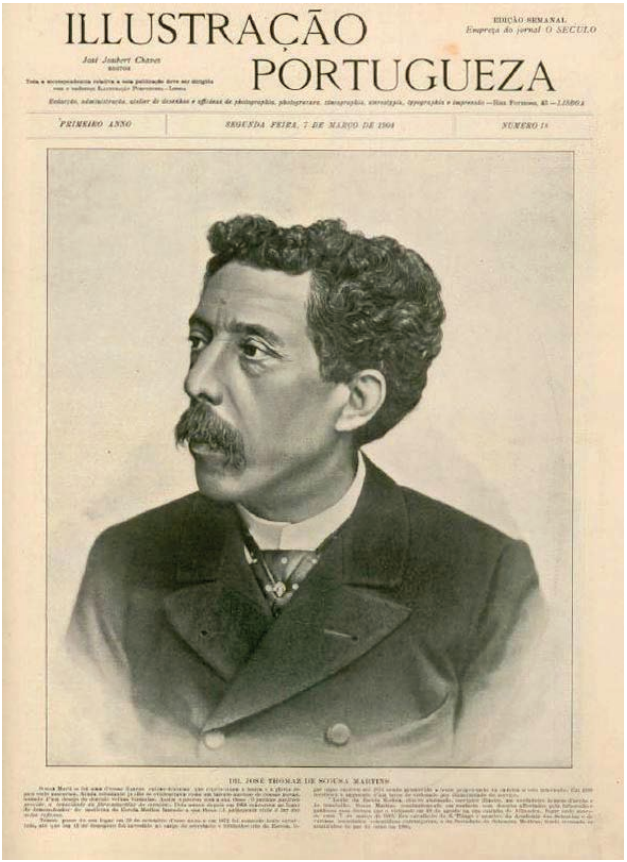
Os factos e percurso biográfico de Sousa Martins levariam a que este fosse alvo de uma hagiografia ainda em vida, mas exponenciada após a sua morte, e que se mantém até à actualidade em diversos tipos de culto que, na sua maioria, o encaram como "santo" ou "médium", capaz de auxiliar na cura de doentes, mas cuja natureza e práticas não constituem alvo do presente artigo[3]. Porém, para a análise dos dois objectos de estudo do presente artigo – as duas obras escultóricas erigidas em sua honra no Campo Mártires da Pátria, e o seu papel, enquanto escultura pública, na construção de significados e vivências do espaço público –, importará reter alguns dados da vida de Sousa Martins e da prática da Medicina em Portugal à época.

Por um lado, o reconhecimento unânime do trabalho de Sousa Martins nos meios científicos nacionais e internacionais ficou a dever-se ao que os seus contemporâneos consideraram ter sido o seu desempenho exemplar da profissão de médico, professor e investigador em questões de saúde pública e no combate à tuberculose, registando-se ainda o seu empenho na defesa da necessidade de construção de novas instalações para a Escola-Médico Cirúrgica de Lisboa, cujas aulas eram, ao seu tempo, ministradas na antiga Real Escola de Cirurgia, sita no Hospital de São José, desde 1825.

Por outro, a "fama" de Sousa Martins foi igualmente firmada pela sua disponibilidade no atendimento e auxílio aos doentes, quer aos de maiores posses (nomeadamente membros da Família Real portuguesa), quer, sobretudo, aos mais desfavorecidos, que recebia no seu consultório, tratando de forma gratuita e fornecendo medicação e alimentos. (CORREIA: 1943, 4).

[2] Cf. A.A.V.V. *Sousa Martins – In Memoriam*. Lisboa: Off. Typographica da Casa da Moeda, 1904

[3] Os diferentes tipos de culto associados a Sousa Martins têm sido alvo de vários estudos por parte de sociólogos, psicólogos e historiadores da religião. Destacam-se *Sousa Martins e as suas memórias sociais. Sociologia de uma crença popular* (PAIS: 1994) e *Sousa Martins: Ciência e Espiritualismo* (REPOLHO: 2008).


ILLUSTRAÇÃO PORTUGUEZA

EDIÇÃO SEMANAL
Empreza do jornal O SECULO

José Joubert Chaves
EDITOR

PRIMEIRO ANNO | SEGUNDA FEIRA, 7 DE MARÇO DE 1904 | NUMERO 18

DR. JOSÉ THOMAZ DE SOUSA MARTINS

FIGURA 1 · Retrato de Sousa Martins, publicado na capa do n.º 18, do ano I, da Illustração Portugueza, datada de 7.03.1904, na sequência da inauguração do segundo monumento ao médico alhandrense no Campo Mártires da Pátria. Fonte: Hemeroteca Digital de Lisboa.

A forma como Sousa Martins orientou o exercício da sua profissão em prol dos mais necessitados, bem como o facto de ter acabado por contrair tuberculose, a doença que mais se tinha empenhado em combater, e que seria oficialmente a causa da sua morte[4], levariam à associação da sua imagem, ao nível das camadas populares, à de um "santo" ou "mártir". Assim, "na *vida* e na *morte* de Sousa Martins, vários elementos terão contribuído para a sua assimilação como santo no imaginário religioso. Por outro lado, o médico é uma figura mítica que também tem poderes sobre a *vida* e a *morte*. (…) Desta forma, os poderes do médico sobre

[4] Existe igualmente a teoria, baseada em relatos de antigos colegas e amigos do médico, de que este se terá suicidado (PAIS: 1994, 72) na fase terminal da doença, por saber que para ela não existia uma cura, procurando assim evitar o sofrimento que havia visto em muitos dos seus doentes no estádio final da enfermidade.

a *vida* e a *morte* podem ser vistos como uma espécie de exercício de um poder por Deus delegado. (…) Aliás, o médico, como o sacerdote, – reminiscência dos tempos em que o exercício médico era atributo das instâncias religiosas –, tinha por norma a caridade, o desinteresse, a dedicação; e por objecto o enfermo, considerado piedosamente uma criatura sofredora" (PAIS: 1994, 74).

A tuberculose foi também frequentemente associada, durante o século XIX, a temperamentos sensíveis, sendo, por isso, uma doença dos "escolhidos", pelo que Sousa Martins seria "considerado um "degenerado superior". A tuberculose, no seu caso seria, portanto, uma forma de purificação, de divinização " (PAIS: 1994, 77). Acresce ainda o facto de o médico alhandrense nunca ter casado, nem deixado descendência directa, sendo conhecida a relação de proximidade que mantinha com a mãe, perpetuando assim a ideia do filho exemplar que abdica, tal como os santos, dos prazeres mundanos, para dedicar a vida a uma causa superior.

Por conseguinte, "aspectos houve da vida de Sousa Martins que contribuíram decisivamente para o tipo de glorificação que veio a ter: a sua "bondade", o "filho exemplar" que foi e o importante facto de, por ser médico, ter contribuído para o alívio dos seus doentes, dos quais muitos padeciam do mal que acabaria por o matar, a tuberculose" (PAIS: 1994, 79).

No entanto, terá sido a vontade de homenagear Sousa Martins enquanto médico, cientista e professor de ideais progressistas que terá estado na base da construção de um monumento em sua honra, em Lisboa. O mesmo situar-se-ia junto ao futuro edifício da Escola Médica, sendo ainda de destacar a proximidade face ao Hospital de São José, onde Sousa Martins trabalhara e ensinara. Através de uma subscrição entre colegas e amigos do médico, dar-se-ia início a um concurso para a selecção da melhor proposta, processo que estaria longe de ser unânime e pacífico, arrastando-se por vários anos, com a edificação de dois monumentos distintos, e a criação de uma verdadeira "odisseia" sobre o tema na imprensa da época.

Do monumento de Aleixo Queirós Ribeiro à obra de Costa Motta (Tio) (1898-1904): Tipologias, rupturas e continuidades na forma de fazer escultura pública Portugal

Os dois monumentos dedicados a Sousa Martins em Lisboa, dos quais apenas subsiste o segundo, foram alvo já de alguma atenção por parte de historiadores da arte e médicos, destacando-se os artigos *Recordando: os monumentos a Sousa Martins* (1994) de Luís S. Botelho; *A propósito do monumento a Sousa Martins: A vida e obra do escultor Queirós Ribeiro* (2005) de Rita Mega; e ainda a obra A*leixo Queirós Ribeiro: Entre a Europa e a América, um percurso controverso e singular* (2009), com coordenação de Manuel de Queiroz.

O caso encontra-se bem documentado em jornais como *O Século* e *Diário de Notícias*, sendo também amplamente discutido por Fialho de Almeida em À Esquina (Jornal de um Vagabundo) (1903), e por Ribeiro Artur em *Arte e Artistas Contemporâneos* (vol. III, 1903). Partindo da análise deste conjunto de fontes e da bibliografia existente, pretende-se, mais do que uma descrição dos acontecimentos (trabalho já realizado nos artigos anteriores), analisar as diferentes tipologias de monumento empregues e a forma como através delas os seus autores procuraram, por vias distintas, materializar e exaltar a figura e virtudes de Sousa Martins, elevado com este monumento à categoria de herói contemporâneo.

Uma das marcas da cidade oitocentista foi a proliferação de monumentos edificados em espaço urbano, sendo no caso específico de Lisboa esta tendência acentuada ao longo da segunda metade do século XIX, devido não só ao crescimento da cidade, que conduz à urbanização de áreas até aí baldias ou semi-rurais, mas também devido à necessidade de modernização e reconfiguração de áreas previamente urbanizadas, ou simplesmente como forma de as embelezar.

Nesta nova forma de pensar a cidade, de que serão exemplo a criação de novos bairros, malhas urbanas e vias de circulação (Avenidas Novas, Avenida da Liberdade, Aterro, entre outros espaços), bem como a reconfiguração e criação de novas praças, a escultura assumirá um papel primordial enquanto suporte privilegiado para o monumento público. A opção por obras escultóricas pretende, deste modo, e em simultâneo, a ornamentação do local, a criação de referências visuais e toponímicas, sendo ainda geradora de significados e memórias para estes novos espaços, a partir da evocação de figuras históricas, mas também contemporâneas e, naturalmente, dos acontecimentos e valores a elas associados que, através do monumento escultórico, se pretenderão homenagear e perpetuar na memória futura.

Neste sentido, e até ao século XIX, a escultura em espaço público em Portugal encontra-se, em grande medida, numa relação de dependência face à arquitectura (ALMEIDA: 2012 316), sendo maioritariamente dedicada a figuras religiosas e régias, numa associação próxima à própria estrutura de ordens cara às sociedades pré-liberais. Porém, o século XIX introduzirá mudanças significativas neste panorama, dado que, quer por via do Romantismo na sua vertente de valorização da História e "heróis" pátrios, quer pelo pensamento de cariz científico e progressista, novos protagonistas serão homenageados no espaço público, pelo que, para além das figuras históricas, também as figuras contemporâneas e anónimas passarão a beneficiar de monumentos[5].

[5] No caso português, vários são os monumentos escultóricos edificados durante a segunda metade do século XIX ou inícios do XX, ao longo do território nacional, que procuraram homenagear heróis nacionais – históricos ou contemporâneos –, cuja acção se distinguiu em diversas áreas da vida pública. Desde logo, o monumento a Camões (1862-67), em Lisboa, da autoria de Vítor Bastos, obra central da escultura romântica portuguesa. Uma recolha, ainda que não sistemática, de monumentos escultóricos que homenageiam figuras históricas e contemporâneas, acontecimentos da História nacional ou ainda personagens do imaginário histórico-popular português foi realizada por Sílvia Almeida na sua tese de doutoramento (ALMEIDA: 2012).

FIGURA 2 · Monumento escultórico a Avelar Brotero (1887) reproduzido em postal ilustrado de meados do século XX. Autor: Desconhecido. Fonte: Delcampe.

Tais alterações reflectem aspectos de múltipla complexidade e interligação como sejam as mudanças ideológicas e políticas ocorridas com a implementação do Liberalismo, a afirmação de um modelo de sociedade burguesa assente em pilares como a educação, individualidade, participação cívica, iniciativa privada, filantropia, crença na Ciência e no progresso, e ainda no crescimento de uma mentalidade progressivamente laica, em diversos quadrantes da sociedade. Deste modo, "a cidade [oitocentista liberal] foi concebida como um "grande panteão", através da nomenclatura de ruas, avenidas, praças e bairros, convertendo-se gradualmente, parafraseando Vítor Hugo, numa "crónica escrita em pedra", e os monumentos em verdadeiros "poemas épicos"" (VIÑUALES: 2004, 18 *apud* CAETANO: 2020, 49).

Os monumentos edificados passam, por isso, a englobar nomes ligados às artes, escritores, políticos influentes, militares, mas também médicos e cientistas, destacando o seu papel e contributo para sociedade contemporânea (REYERO: 1994, 163, 182). Os monumentos edificados em honra de Sousa Martins em Lisboa (e, posteriormente, na Guarda e em Alhandra) inserem-se neste contexto de alargamento da "categoria de heróis" [6] a profissões e actividades liberais, vindo

[6] A crescente importância e reconhecimento social atribuídos à figura do médico na sociedade oitocentista são salientados por Carlos Reyero, quando refere que "la vertiente caritativa y de entrega de los médicos fue puesta de relieve con preferencia a su mera caracterización como tales: así se hace en el monumento al Doctor Robert en Barcelona [1910] (también se le dedico otro en Sitges [1907], (...)) y en el dedicado al doctor Federico Rubio y Galí, en Madrid [1906], célebre cirujano que creó un instituto de técnica operatoria que lleva su nombre" (REYERO 1994, 182).

dar continuidade à tradição de homenagem pública a figuras ilustres da Medicina portuguesa iniciada em território nacional nas décadas anteriores com a edificação dos monumentos em honra do Doutor Francisco de Assis Sousa Vaz (1797-1870), no cemitério de Agramonte, no Porto, do Doutor Francisco Vasconcelos Cruz Sobral (1845-1888), no cemitério da Guarda, este por subscrição pública, e ainda o monumento a Avelar Brotero (1744-1828), situado nos jardins da Universidade de Coimbra, da autoria de Soares dos Reis, inaugurado em1887.

Relativamente às tipologias eleitas para os monumentos a Sousa Martins em Lisboa, estas apresentam diferenças assinaláveis do ponto de vista compositivo e formal, que se crêem estar ligadas às diferentes visões e qualidades de Sousa Martins que, em cada momento, cada escultor pretendeu privilegiar. Será, por isso, importante recordar que a substituição do primeiro monumento, da autoria de Aleixo Queirós Ribeiro, e inaugurado em 1900, se ficaria a dever às violentíssimas críticas dirigidas ao trabalho e pessoa do escultor por parte da imprensa e elite cultural lisboetas, que puseram frequentemente em causa as opções formais e compositivas tomadas aquando da elaboração do projecto para o conjunto escultórico.

Situando a origem deste mesmo concurso, na edição de 04.01.1898 d'*O Século* é apresentado o programa dos trabalhos, sendo no 4.º ponto referido que "o monumento será de bronze e de mármore, devendo sobressair nele a figura de Sousa Martins. A comissão deixa inteira liberdade ao artista sobre o modo de conceber o seu projecto. Julga, porém, conveniente recordar que o principal traço de Sousa Martins, que se tem em vista memorar, é o de professor de medicina, professor em que a vastidão e profundeza de saber se aliaram a dotes excepcionais de orador fluentíssimo"[7].

Apesar de tal liberdade de concepção artística, a comissão de médicos optou por solicitar a formação de uma comissão de artistas "que ela julgava mais competentes sob o ponto de vista técnico, e por isso escolheu os Srs. Conde de Ficalho, inspector da Academia de Belas-Artes, os professores e artistas António José Nunes Júnior, José Luiz Monteiro, José Simões de Almeida, Rafael Bordalo Pinheiro, Ernesto Condeixa, Carlos Reis e Sousa Viterbo. (…) A comissão [de artistas] não tinha a decidir sobre o mérito absoluto dos trabalhos, mas sobre o mérito relativo, devendo escolher três projectos a quem se atribuísse o 1.º, 2.º e 3.º prémios. O 1.º prémio foi adjudicado ao n.º 2 – "*Serra da Estrela*; o 2.º ao n.º 6 – *Gloria Victis* –, o 3.º ao n.º 7 – *Luz*. Nenhum destes prémios (…) foi vencido por unanimidade (…)"[8].

[7] "Monumento a Sousa Martins". *In O Século,* 14.01.1898, 3.

[8] "O monumento a Sousa Martins". *In Diário de Notícias*, 18.05.1898.

FIGURA 3 · Cerimónia de inauguração do primeiro monumento a Sousa Martins em 1900.
Autor: José Artur Leitão Bácia. Fonte: Delcampe.

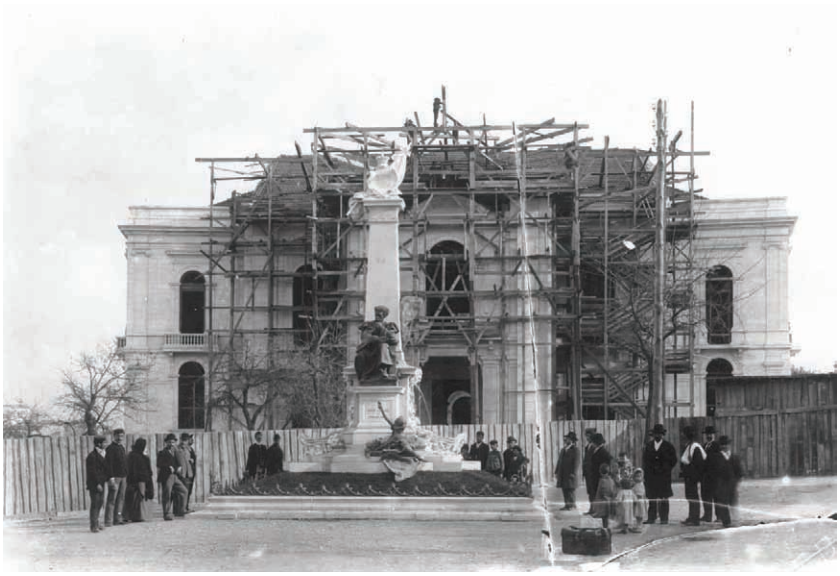


FIGURA 4 · Vista geral do Monumento a Sousa Martins, da autoria de Queirós Ribeiro, 1900.
Autor: José Artur Leitão Bácia. Fonte: Arquivo Municipal de Lisboa.

Contudo, a decisão da comissão de artistas não seria a mesma da comissão executiva de médicos subscritores[9], a qual optou por eleger o projecto de Queirós Ribeiro (*Luz*) como o vencedor, mantendo o projecto de Alberto Nunes (*Gloria Victis*) no 2.º lugar, e atribuindo o 3.º lugar a Costa Motta (Tio) (*Serra da Estrela*). Os trabalhos de execução e fundição da obra seriam acompanhados pelo arquitecto José Luís Monteiro e pelo

[9] A lista dos médicos subscritores é apresentada na notícia de 04.01.1898 d'*O Século.*

escultor Simões de Almeida (Tio), professores na Academia de Belas – Artes de Lisboa, como forma de assegurar a fidelidade da obra final face à maquete apresentada por Queirós Ribeiro e eleita pela comissão de médicos[10].

Os desenhos da maquete e sua descrição veiculados na imprensa, assim como fotografias que registaram a obra final de Queirós Ribeiro já *in situ*, permitem constatar que "o monumento, de 7,50 m de altura, é composto por uma coluna [quadrangular] no alto da qual se encontra um escudo com as armas reais do país envoltas pela bandeira nacional. O escultor optou por escolher uma tipologia que não era muito utilizada em monumentos públicos, representando o homenageado sentado numa cadeira, envergando a beca de professor, com a cabeça assente sobre a mão esquerda, na atitude de quem está a pensar. A seus pés uma figura feminina jovem, simbolizando a Gratidão, estende o braço para lhe dar uma flor. Do lado oposto, uma figura feminina de corpo inteiro que representa a Ciência, com o peito descoberto, ergue os braços para o alto. Nas faces laterais, duas caras servem para fazer brotar um fio de água e na base estão duas conchas e motivos florais" (MEGA: 2005, 192).

FIGURA 5 · Vista do lado norte do Monumento a Sousa Martins, 1900, onde se destaca a figura do médico sentado e, mais abaixo, a figura da Alegoria à Gratidão. Autor: Machado & Souza Filhos. Fonte: Arquivo Municipal de Lisboa.

[10] Cf. "*Sousa Martins". In O Século*, 10.02.1900, 1.

Atendendo possivelmente às características que a comissão de médicos gostaria de ver salientadas na representação de Sousa Martins – "professor de medicina, professor em que a vastidão e profundeza de saber se aliaram a dotes excepcionais de orador fluentíssimo" – Queirós Ribeiro coloca, a norte, a figura do médico, como se numa sala de aula se encontrasse, ministrando uma lição. Terá sido esta tentativa de representar Sousa Martins em pleno exercício da sua profissão de professor que terá justificado a posição de sentado[11], segurando um livro. A figura de Sousa Martins assenta num pedestal de pequena altura, abaixo do qual se encontra a alegoria da Gratidão, composta por uma jovem, cujas vestes e oferta singelas parecem querer recordar o trabalho de Sousa Martins junto das camadas populares, e o seu reconhecimento por parte destas.

Voltado para sul, e para a futura fachada da Escola Médica, o escultor decide colocar o elemento mais imponente do conjunto, uma figura feminina, de trajes esvoaçantes, constituindo a já referida alegoria à Ciência Moderna, cuja posição e inclinação sugerem uma tentativa de libertação face ao suporte, parecendo querer alcançar o novo edifício.

11 Exemplos anteriores existiam já em Portugal de monumentos escultóricos em que o homenageado é representado sentado. Trata-se das esculturas de Avelar Brotero (1887), botânico e professor setecentista, da autoria de Soares dos Reis, localizada junto ao Jardim Botânico da Universidade de Coimbra, e de um monumento ao próprio Soares dos Reis (1894), escultor e também professor, realizado por Teixeira Lopes em Vila Nova de Gaia. Posteriormente, em 1925, Costa Motta (Tio) opta pela mesma modalidade na escultura dedicada ao poeta Chiado (1925). A escolha pela representação um médico sentado verifica-se também no monumento ao médico espanhol Bartomeu Robert, em Sitges (Catalunha) (1907), de J. Llimona i Bruguera, bem como no monumento, em Madrid, dedicado a F. Rubio y Galí (1906), executado por M. Blay y Fàbregas. Ainda que sem uma análise demasiado exaustiva de exemplares, parece constatar-se uma certa preferência por representar indivíduos ligados a profissões liberais – professores, artistas, médicos – na posição de sentados, eventualmente numa tentativa de aproximar a imagem escultórica destes face àquela que seria a mais recorrente aquando do exercício da actividade que os celebrizou. Para o caso do monumento a Sousa Martins será importante ainda ressalvar que nos dois retratos do médico executados por Veloso Salgado – *Retrato de Sousa Martins* (1898) (Sociedade de Ciências Médicas de Lisboa), e friso dedicado a figuras ilustres da Medicina portuguesa (c.1906), que integra, juntamente com outros frisos, a decoração da Sala dos Actos da antiga Escola Médica de Lisboa (actual Faculdade de Ciências Médicas – UNL) – o médico alhandrense é sempre representado sentado, assim como em várias fotografias existentes. Tal tendência poderá ter pesado na decisão de Queirós Ribeiro em representar Sousa Martins sentado, baseando o seu trabalho nestas obras e registos precedentes. De notar ainda que tal como Queirós Ribeiro, também o 2.º e 3.º classificados – A.Nunes e C.Motta (Tio) respectivamente – haviam optado nos respectivos projectos por representar o médico sentado, segundo notícia apresentada n*'O Século*, a 31.05.1898, dando conta do vencedor do concurso. Nela é referido que "o segundo prémio foi adjudicado ao projecto *Gloria Victis*, do Sr. Alberto Nunes. – Sobre um soclo ático e simples, gradualmente estreitando, ergue-se um elevado tronco de pirâmide quadrangular, formando obelisco, superado pelo busto de Galeno. À frente, em bronze, destaca o Mestre, sentado, tendo pela mão uma criança (...). O projecto *Serra da Estrela*, dos Srs. Leonel Gaya e Costa Motta, obteve o terceiro prémio. O seu conjunto é acanhado e mesquinho, bastante desagradável. Sobre um pedestal quadrangular (...), ergue-se um grosso plinto oitavado. (...) A figura de Sousa Martins coroa o plinto, sentado, em atitude de quem fala. Duas figuras de bronze descansam no pedestal sossegadamente: a Medicina e a História. (...)" ("Monumento a Sousa Martins*". In O Século*, 31.05.1898, 3). N' *O Occidente*, n.º 824, de 20.11.1901, pág. 252, é apresentado o projecto elaborado por Alberto Nunes, em 1898, para o monumento, numa altura em que havia já sido tomada a decisão de demolir o monumento de Queirós Ribeiro para dar lugar à construção de um novo, levando a que parte da opinião pública defendesse que o projecto sucessor deveria ser o deste escultor, por ter obtido o 2.º lugar, ainda que tal acabasse por não se verificar.

FIGURA 6 · Vista do lado sul do Monumento a Sousa Martins, 1900, onde se destaca a Alegoria à Ciência Moderna, colocada de frente para a futura entrada da Escola Médica de Lisboa. Destaque ainda para os fontanários que integravam o conjunto. Autor: Machado & Souza Filhos. Fonte: Arquivo Municipal de Lisboa.

Deste modo, a escolha, tão atacada à época, de colocar esta representação, e não a de Sousa Martins, voltada para o edifício, poderá ser entendida como o relembrar da renovação e alargamento do conhecimento científico possibilitado pelo trabalho do médico enquanto investigador e professor, contributos que seriam fundamentais para o ensino a desenvolver na nova escola. As duas fontes que ladeiam a coluna, cujos fios de águas são jorrados a partir de mascarões, contribuem para a animação e dinamização do conjunto escultórico, constituindo, contudo, a sua inclusão nesta tipologia de monumento algo incomum à época em Portugal, por se tratar não de um monumento dedicado a figuras alegóricas, mas a um homenageado concreto e contemporâneo, opção que, pela sua componente inovadora, terá certamente causado estranheza no público português.

A escolha de uma coluna quadrangular para elemento centralizador do monumento aparenta semelhanças com a tipologia do obelisco, cuja utilização em Portugal não era igualmente a mais comum em monumentos com grupos escultóricos de figuras, o que, aliado a um certo inacabamento no tratamento das mesmas parece

ter constituído outra das pedras angulares do descontentamento geral face ao conjunto, o qual passou a ser alvo de frequentes e violentas críticas[12]. Assim, e para além do obelisco setecentista das Necessidades, apenas um outro povoava a cidade, o do Monumento aos Restauradores, inaugurado em 1886, com projecto do arquitecto A. Tomás da Fonseca, e esculturas de Simões de Almeida (Tio) e de Alberto Nunes. O posicionamento das duas figuras escultóricas alegóricas no monumento dos Restauradores, quer ao nível do seu assentamento na base que suporta o obelisco, quer na ligeira inclinação dos corpos com os braços esticados, encontra um certo eco na figura da Ciência Moderna do monumento de Queirós Ribeiro.

Contudo, enquanto no Monumento aos Restauradores o obelisco, peça central da composição, apresenta cerca de 30 metros de altura, sendo este monumento e a respectiva praça que o acolhe o "cartão-de-visita" para a Avenida da Liberdade, no caso do monumento a Sousa Martins, a coluna central media cerca de 7,5 metros, sendo o espaço que o acolhia, a Praça Campo Mártires da Pátria, francamente mais pequeno e menos imponente, estando ainda confinado a um traçado urbanístico pré-existente de ruas estreitas. Recordamos igualmente que, aquando do período de formulação e execução do projecto de Queirós Ribeiro, não só este espaço se encontrava num momento de reconfiguração, como a própria Escola Médica, com a qual a escultura deveria estabelecer uma relação directa, se encontrava ainda em construção, situação que se arrastaria pelos anos seguintes, como fotografias posteriores comprovam.

Neste sentido, e embora com escalas e contextos de edificação distintos, o Monumento aos Restauradores parece constituir, pelo menos na capital, o principal antecedente da proposta do escultor, sendo, todavia, importante mencionar a presença frequente do obelisco quer no contexto da escultura funerária oitocentista, quer ainda no da escultura efémera edificada em Lisboa em múltiplas ocasiões ao longo da segunda metade do século XIX no âmbito de comemorações de variada natureza (casamentos régios, coroações de monarcas, recepções diplomáticas, certames, centenários de figuras e acontecimentos da História nacional,…).

De frisar ainda que, apesar da tendência vertical, devido à presença da coluna quadrangular, Queirós Ribeiro escolheu colocar a figura de Sousa Martins a uma altura não muito elevada, por meio do seu assentamento no já referido pequeno pedestal, tornando-a pouco alteada face aos observadores. Tal decisão sugere que as características formais e compositivas do monumento terão procurado privilegiar e enfatizar o que foi a proximidade de Sousa Martins face a alunos, colegas de profissão e doentes.

12 Nas duras críticas tecidas ao monumento de Queirós Ribeiro por Fialho de Almeida, este refere-se à coluna central como "um poste de pedra sobre o qual destacaria um boneco de casaca ou beca de lente, tendo aos pés uma palma, uma velhaca nua, um chafariz, um cabaz de maçãs ou uma bandeira", afirmando mais à frente que " a única feição simpática do monumento, a linha geral, não é de Queirós Ribeiro, nem sequer pelos detalhes minúsculos lhe pertence, pois o troféu sobrepujando a pirâmide, e os bebedoiros de chafariz que tem na base, se acham repetidos por muitos monumentos similares do país francês, onde ele os viu e foi buscar" (ALMEIDA: 1903, 112 e 121).

Face ao descontentamento geral provocado pelo trabalho final de Queirós Ribeiro, cujos principais motivos, para além das opções formais acima analisadas, terão residido no que foi considerada a diferença de qualidade de execução entre a maquete e o projecto final[13] (questão que seria de supor ter sido constatada e denunciada atempadamente por José Luís Monteiro e Simões de Almeida, responsáveis pelo supervisionamento da execução do monumento), a comissão de médicos acabaria por solicitar à Câmara de Lisboa, ainda em 1900[14], autorização para a demolição[15] e substituição do monumento em causa por um novo, a qual apenas ocorreria pelos inícios de 1902.

Contudo, na edição de 18.01.1901, *O Século* anunciava já que "os amigos (…) envergonhados também com o tal monumento, resolveram (…) quotizar-se entre si, obtendo a soma necessária para a execução de novo monumento e escolheram novo escultor, que pelas suas obras já sobejamente conhecidas, lhes garantisse um monumento digno da memória do grande morto. Sabemos, e já o dissemos, que este grupo de amigos obteve licença da câmara municipal para a substituição (…). Mais sabemos que o contrato com o escultor está feito e assinado, que a modelação já começou (…). Sabemos que só daqui a dois anos o monumento deverá estar concluído, e permanecer ali exposta aquela vergonha durante este período não pode ser (…)[16].

O artista escolhido para a execução do novo conjunto escultórico seria Costa Motta (Tio), cujo projecto apresentado no concurso de 1898 havia obtido o 3.º lugar, sendo alvo à época também de fortes críticas por parte da imprensa (cf. nota 11). Dado não ter existido um novo concurso, o mais expectável seria a eleição do 2.º classificado de 1898 (Alberto Nunes) para a execução do novo monumento.

Todavia, tal não aconteceu, uma vez que a comissão médica, encabeçada por Casimiro José de Lima, preferiu convidar directamente Costa Motta, confiando-lhe a execução dos trabalhos. Para esta escolha sem recurso a novo concurso terá certamente pesado o facto de este ser o escultor a cujo projecto a comissão de artistas consultada havia atribuído o primeiro prémio, para além de, à época, ser um dos escultores mais reconhecidos no meio artístico lisboeta, e cuja obra anterior, o Monumento a Afonso de Albuquerque (1901), havia obtido uma recepção bastante positiva junto da imprensa e crítica de arte.

13 A complexidade e incongruências de todo este caso são apresentadas e desenvolvidas por Rita Mega no seu artigo (MEGA: 2005).

14 Cf. MEGA: 2005, 195, nota 71.

15 A forma como esta polémica afectaria a reputação e carreira do escultor Queirós Ribeiro no meio artístico nacional encontra-se desenvolvida no artigo da autoria de Ria Mega (MEGA:2005), bem como na monografia dedicada ao escultor da autoria de Manuel Queiroz (QUEIROZ:2009).

16 "Sousa Martins". *O Século*, 18.01.1901, 1.

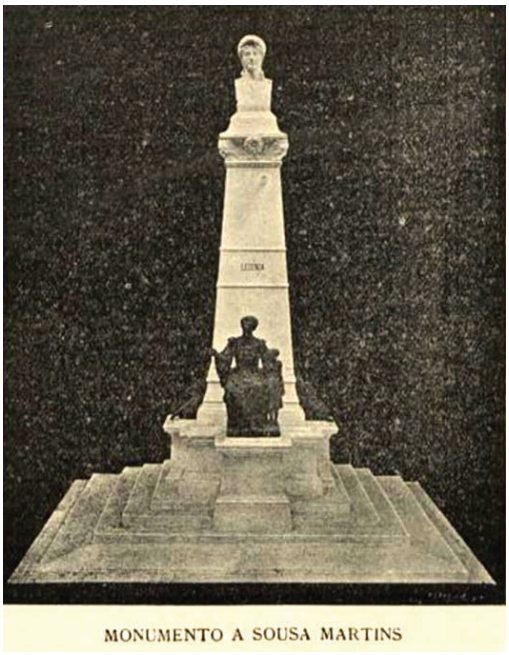


FIGURA 7 · Maquetes do projecto de 1898, da autoria de Alberto Nunes, intitulado *Gloria Victis*, o qual obteve o segundo lugar. Desde logo se destacam as semelhanças face ao projecto vencedor de Queirós Ribeiro, identificáveis não só na opção pela inclusão de uma coluna quadrangular como elemento estruturante da composição, bem como pela preferência pela representação do médico sentado. Fonte: *O Occidente*, n.º 824, ano XXIV, 20. 11. 1901, p. 252.

FIGURA 8 · Pormenor das maquetes das figuras escultórias que integravam o projecto da autoria de Alberto Nunes, *Gloria Victis*. À esquerda, *Alegoria da Eloquência*, à direita Sousa Martins explicando uma lição. Fonte: O Occidente, n.º 824, ano XXIV, 20. 11. 1901, p. 252.

Aquando da observação da composição escultórica elaborada por Costa Motta (Tio), ainda hoje presente no local, torna-se importante ressaltar desde logo que o projecto apresentado por Costa Motta para o novo monumento difere bastante do apresentado no concurso de 1898, já que nele o escultor optou por, tal como Queirós Ribeiro e Alberto Nunes, representar Sousa Martins sentado "em atitude de quem fala" [17] (cf. nota 11). Na proposta de 1898, a figura do médico assentaria sobre um "grosso plinto oitavado", constando ainda do conjunto duas alegorias (Medicina e História). No novo projecto, todavia, o escultor opta por representar Sousa Martins de pé, em atitude de quem disserta, evocando as suas qualidades de orador.

No projecto de 1898, o médico era ainda acompanhado por uma figura alegórica, a Ciência, colocada na base do pedestal de frente para o observador, tal como a figura de Sousa Martins. Tal figura alegórica apresentava-se sentada, desnuda da cintura para cima, com uma postura hierática e um porte altivo[18]. "Porém, esta figura alegórica cheia de força seria substituída por uma outra, a Academia (onde em contraste com a nudez da figura anterior impera o panejamento), colocando-se a Ciência no interior da Escola-Médico Cirúrgica" (MEGA: 2005, 195-196).

Constata-se assim que o actual conjunto escultórico em honra de Sousa Martins na capital resulta essencialmente da conjugação do projecto inicial de Costa Motta para o concurso de 1898 com alterações inspiradas pelo que haviam sido as críticas realizadas à tipologia e opções formais do monumento da autoria de Queirós Ribeiro, nomeadamente no que concerne à posição escolhida para representar o médico[19] e à aparente voluptuosidade[20] da figura alegórica da Ciência Moderna.

17 "*Monumento a Sousa Martins". O Século*, 31.05.1898, 1.

18 O desenho da primeira maquete do projecto de Costa Motta para o novo monumento encontra-se reproduzido no artigo de Rita Mega (MEGA 2005, 195), ainda que a fonte de onde o mesmo foi retirado não seja citada.

19 A opção pela representação de Sousa Martins sentado foi parodiada em inúmeras ocasiões: "Sousa Martins parece que está sentado na cadeira d'higiene da Parotida" ("O Monumento a Sousa Martins. *A Nação*, 08.03.1900); "Em vez da figura do eminente professor, eis que aparece um vulto quase de cócoras, em posição nada académica (...)" (RIBEIRO: 1904, 256); "... que haja um escultor que dá à sua estátua uma posição tão deselegante como esta que tem Sousa Martins visto de certo lado (...)" ("A Nova Estátua". *In Diário de Notícias*, 12.03.1900).

20 A questão da excessiva voluptuosidade nas figuras alegóricas que integram monumentos públicos edificados nos primeiros anos do século XX seria um tema recorrente na crítica de arte do período, como atestam os casos, em Lisboa, do monumento dedicado a Eça de Queirós ("Verdade"), da autoria do escultor Teixeira Lopes, inaugurado em 1903, no Largo Quintela Farrobo, e, no Porto, do grupo escultórico que decora o fontanário oferecido por Adriano Ramos Pinto à cidade do Rio de Janeiro, da autoria do mesmo escultor e inaugurado em 1906. O monumento a Sousa Martins da autoria de Queirós Ribeiro, ainda que anterior (1900), é já alvo de semelhantes críticas, pelo que neste contexto cremos ser importante salientar que o facto de o escultor ter realizado toda a sua formação escultórica em Paris, nos anos imediatamente anteriores à execução do monumento em questão, tê-lo-ão colocado em contacto directo com a estética arte nova em plena afirmação à época em território francês, e patente na preferência pela figura feminina em composições onde a mesma é representada com recurso a corpos alongados, longos cabelos soltos e vestes esvoaçantes que, mesmo quando cobrem todo o corpo, permitem, ora pelos efeitos de transparência, ora pela sua aderência aos corpos revelar a sensualidade feminina, atribuindo-lhe uma componente de carnalidade e movimento que se encontram ausentes da escultura de tradição beauxartiana, na qual a figura alegórica do monumento de Costa Motta de 1904 claramente se filia.

FIGURA 9 · Vista geral do Monumento a Sousa Martins, da autoria de Costa Motta (Tio), inaugurado em 1904 (esq.) e pormenor da escultura representando o médico (dir.) que encima o conjunto. Fonte: "Inauguração do Monumento a Sousa Martins". *O Ocidente*, n.º 908, ano XXVII 20.04.1904, p. 59.

FIGURA 10 · Montagem do monumento a Sousa Martins, iniciado a 5 de Fevereiro de 1904. Fonte: "Os trabalhos na estátua de Sousa Martins". *Illustração Portugueza*, n.º 15, ano I. 15.02.1904, p. 235.

FIGURA 11 · "No atelier do escultor Costa Motta – os últimos retoques na estátua da Academia".
Fonte: "Os trabalhos na estátua de Sousa Martins". *Illustração Portugueza*, n.º 15, ano I. 15.02.1904, p. 235.

A nova composição escultórica é assim formada por uma base oitavada, na qual se apoia um pedestal quadrangular de baixa altura, decorado nos quatro ângulos com relevos florais de inspiração artenovizante, contendo ainda três placas com inscrições (anos de nascimento e morte do médico e indicação "por subscrição pública 1904"). Sobre este pedestal aquiesce um plinto decorado com volutas e taças envoltas em serpentes (símbolo das Ciências Farmacêuticas)[21], a partir do qual se ergue a base e o fuste de uma coluna de significativo diâmetro, sobre a qual se encontra a escultura de Sousa Martins.

Consequentemente, vários são os aspectos que distinguem este monumento do primeiro. Desde logo a opção pela tipologia da coluna redonda onde assenta a escultura do homenageado, modelo paradigmático do monumento escultórico oitocentista que, pelo seu tradicionalismo e anteriores exemplos na *praxis* escultórica nacional[22], acabaria por ser consensual, tendo sido já anteriormente empregue por Costa Motta no Monumento a Afonso de Albuquerque inaugurado em 1901.

21 Para além do curso de Medicina (1861 a 1866), Sousa Martins cursou igualmente Farmácia (1862 a 1864).

22 A tipologia da elevação da figura homenageada a partir de uma coluna ou pedestal encontra-se presente, no contexto da capital, em obras anteriores como os monumentos a Camões (1862-1867, Vítor Bastos), D. Pedro IV (1864, Elias Robert e Davioud), Duque da Terceira (1877, Simões de Almeida (Tio)), José Estevão Coelho de Magalhães (c.1876, V. Bastos), Afonso de Albuquerque (1892-1901, C. Motta (Tio)), e ainda no já mencionado monumento aos Restauradores (1886). Fora de Lisboa, dever-se-á destacar o monumento a D. Pedro V (1863-67, V. Bastos), em Castelo de Vide, a Bocage (1871, Pedro Carlos dos Reis), em Setúbal, a D. Afonso Henriques (1888, Soares dos Reis), em Guimarães, ao Infante D. Henrique (1894, Tomás Costa), no Porto, entre muitos outros casos espalhados pelo país cujo carácter extenso impedem a sua enumeração no presente artigo.

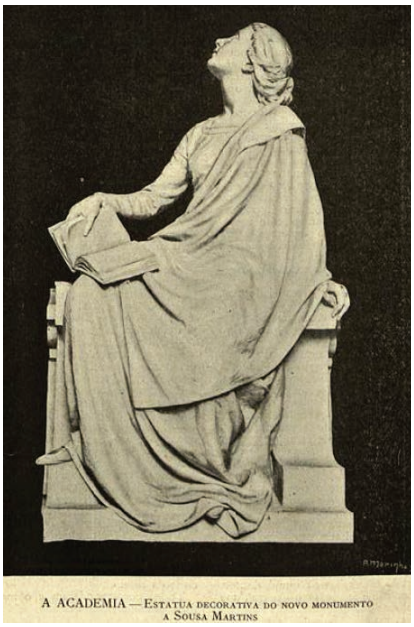


FIGURA 12 · "A Academia – Estátua decorativa do novo monumento a Sousa Martins". *O Occidente*, n.º 893, ano XXVI, 20.10.1903, p. 229.

Outra diferença consiste na representação do médico de pé, numa atitude de orador, como que dirigindo-se a uma audiência, envergando a beca de professor. A figura apresenta uma postura algo hierática, encontrando-se a única sugestão de movimento na mão direita que, ligeiramente erguida, evoca um gesto discursivo. Como salientado por Carlos Reyero, nos monumentos dedicados a figuras célebres, "su circunstancial colocación de pie no deja de ser la más común y, por ser más sencilla, la que cuenta con más facilidades para ser resuelta estéticamente de manera aceptable. Todo ello explica que la tipología más extendida sea la que presenta a una figura individualizada, a la que va dedicado el monumento, que se presenta en pie, sobre un pedestal, que puede tener formas diversas e incorporar inscripciones u otras esculturas complementarias" (REYERO: 1994, 212).

Outro ponto fundamental diz respeito à figura complementar de cariz alegórico que, em vez da Ciência Moderna, representa a Academia, e que na versão final foi tratada de uma forma mais convencional ao ser representada sentada, de busto coberto e com o semblante elevado, encarando Sousa Martins em jeito de reconhecimento, enquanto segura um livro.

Diferentemente da obra de Queirós Ribeiro, ambas as esculturas (Sousa Martins e Alegoria da Academia) encontram-se voltadas para norte, isto é, de costas para a fachada da Escola Médica. Se no primeiro monumento, a colocação da escultura

FIGURA 13 · Vista do lado norte do segundo monumento a Sousa Martins, posterior a 1907.
Autor: José Chaves Cruz. Fonte: Arquivo Municipal de Lisboa

de Sousa Martins nesta posição havia causado grande polémica e indignação, na obra de Costa Motta tal não parece ter sido um problema, dado não terem sido encontrados registos na imprensa que refiram esta situação.

A segunda composição assume-se também como mais simples face primeira, já que, em vez de três figuras, apenas apresenta duas, bem como exclui os fontanários, sendo ainda a leitura do conjunto facilitada por ambas as esculturas se encontrarem alinhadas e voltadas no mesmo sentido. A eleição da tipologia da coluna acabaria por ter impacto na escala do monumento, acentuando a verticalidade da composição, que é igualmente enfatizada por Sousa Martins ser representado de pé, medindo o conjunto cerca 10 metros, aproximadamente mais três que o anterior. Por conseguinte, "enquanto suporte da obra escultórica, a finalidade do pedestal [e crê-se também da coluna] define-se em duplo sentido, como elemento estruturante no âmbito formal e como elemento simbólico, destacando a obra do plano do real, garantindo um efeito de elevação à esfera de uma realidade superior e intemporal." (ALMEIDA 2012, 297).

Pensa-se que a preferência por esta tipologia escultórica, assaz distinta da empregue por Queirós Ribeiro, terá procurado materializar através de características físicas e formais – altura e consequente elevação face ao observador – a excepcionalidade profissional, mas fundamentalmente moral de Sousa Martins, funcionando o pedestal como elemento simbólico que não só o destaca como eleva concreta e simbolicamente face ao plano terreno e mundano. Enquanto na obra de Queirós Ribeiro as figuras

de Sousa Martins e da Alegoria da Ciência se encontravam sensivelmente à mesma altura, não parecendo existir uma hierarquização de protagonistas, no conjunto de Costa Motta a alegoria da Academia é colocada na parte inferior do monumento, encarando, a partir de uma distância considerável, a figura do médico.

O Monumento a Sousa Martins e a sua relação com o Campo Mártires da Pátria: novos significados e dinâmicas no espaço público da cidade.

Como anteriormente apresentado, a grande maioria das cidades foi alvo, durante o século XIX, de importantes transformações que derivaram não apenas do seu crescimento e expansão, mas também da reconfiguração de espaços e áreas já urbanizadas e habitadas, dando assim resposta a um conjunto de necessidades relacionadas com a circulação, habitação, serviços, salubridade, mas também de usufruto e embelezamento do espaço público. Neste sentido, "a complexa polivalência do espaço público e a complexidade das mais diversas componentes que o determinam, definem este espaço como a afirmação de um povo, sendo o espelho da sociedade que o habita. Sendo o espaço público o paradigma de espaço livre, que a todos pertence, acaba por absorver todo o sentido ritualista que o Homem constrói como sinónimo da sua afirmação, da sua existência. É, por conseguinte, um lugar político, cultural, social, sempre de memórias" (ALMEIDA 2005, 177).

Neste processo de construção de memórias, isto é, significados e associações que identificam e distinguem cada lugar face aos restantes, a arte pública e, em particular a escultura enquanto monumento público, desempenhou um papel fundamental no contexto da cidade oitocentista, cujos pressupostos e configurações se prolongariam na sua essência pelas primeiras décadas do século XX. Desde logo, de um ponto de vista físico, por via da criação de referentes visuais (*elementos marcantes*) (CORREIA: 2013, 25), povoando e ornamentando os espaços que a acolheram, mas também de um ponto de vista simbólico, pela evocação de figuras, acontecimentos ou valores que, de alguma forma, a estes espaços se encontram ligados e que, por via do monumento escultórico, são exaltados e perpetuados na memória colectiva.

A relação entre obra e espaço público é, pois, uma constante, na medida em que, se por um lado é conhecida a estreita relação que a arte pública desenvolve com o espaço em que se insere, contribuindo para a construção não só do seu significado como da validação do mesmo, por outro verifica-se que a obra de arte introduz nele também novas dimensões e dinâmicas, como o caso do monumento a Sousa Martins parece comprovar.

O local onde este se encontra, o Campo Mártires da Pátria, constitui eventualmente um dos melhores exemplos de palimpsesto na história da cidade de Lisboa, dada a multiplicidade de configurações e funções que ao longo do tempo este trecho da cidade foi apresentando. Durante vários séculos foi designado como Campo de Sant'Ana, por aí se localizar um convento e igreja construídos no século XVI, com esta invocação. Existem igualmente registos de que nesta época ali existiria um matadouro de grandes dimensões. No século XVIII e parte do XIX constituiu uma das principais zonas de abastecimento de água da capital, com o Chafariz de Santana, e, entre 1835-1882, ali funcionou a Feira da Ladra. Entre 1831-1889 ocupou ainda este espaço uma Praça de Touros, demolida em 1891. Em 1895, seriam iniciadas as obras de ajardinamento do local, conferindo-lhe um formato elíptico que se mantém até à actualidade. Apenas em 1880 o nome seria alterado para Campo Mártires da Pátria, em memória do enforcamento ali decorrido, em 1817, dos onze soldados fiéis ao General Gomes Freire de Andrade.

Apesar da multiplicidade e diversidade de actividades que, durante o século XIX, decorreram neste espaço, o mesmo passou progressivamente a ser associado à Ciência e, em particular, à Medicina, devido à proximidade com o Hospital de São José, à instalação do Instituto Bacteriológico Câmara Pestana em 1899 na rua homónima, e à construção do futuro edifício da Escola Médica, com projecto da autoria do arquitecto José Maria Nepomuceno e modificações do arquitecto Leonel Gaia. A primeira pedra do edifício foi lançada em 1890, mas a construção apenas se iniciou em 1899, tendo o edifício sido concluído em 1906, somente funcionando como escola a partir de 1911.

O caso dos monumentos em honra de Sousa Martins decorreu, por isso, enquanto a própria construção da Escola Médica acontecia, embora desde logo tenha sido evidente o porquê da escolha daquele local para acolher a obra, como também a relação que se pretendia que esta estabelecesse com o edifício em questão.

Se numa primeira fase, a presença deste conjunto de equipamentos ligados às Ciências Médicas, bem como a nova configuração deste espaço acabariam por associá-lo a um universo académico, científico, progressista e laico (sendo de salientar, para além da construção da Escola Médica, a demolição da Igreja de Sant'Ana para dar lugar à construção do Instituto Bacteriológico), com a inclusão do monumento final dedicado a Sousa Martins este conjunto de valores foi enfatizado, mas também confrontado com uma nova dimensão de significado, isto é, a componente de espiritualidade associada ao culto religioso de cariz popular desencadeado em torno da figura do médico[23], o qual esta obra passou a materializar até hoje.

[23] Segundo Machado Pais, o culto de Sousa Martins e as suas manifestações junto ao monumento no Campo Mártires da Pátria, com a deposição de flores, velas e lápides votivas, terá tido origem na década de 20, ainda que, durante o Estado Novo, as autoridades o tenham proibido, passando o culto apenas a ser novamente liberalizado após o 25 de Abril (PAIS: 1994, 101). O "fantasma" do suicídio associado à morte de Sousa Martins, bem como o facto de este ter sido maçon e de se considerar ateu, acabariam por levar a que o seu culto não fosse reconhecido pela Igreja, sendo ainda hoje por esta considerado como profano (PAIS: 1994, 85).

FIGURA 14 · Vista actual do Monumento no Campo Mártires da Pátria, um dos locais eleitos para o culto a Sousa Martins, com a deposição de flores, velas e lápides votivas junto ao conjunto escultórico. Fotografia da autora. Fonte: Arquivo pessoal da autora

Os Monumentos a Sousa Martins sitos na Guarda (1907) e em Alhandra (1908) e o seu diálogo com a obra do Campo Mártires da Pátria (1904).

Não obstante o monumento a Sousa Martins do Campo Mártires da Pátria ser, indubitavelmente, o mais famoso e acorrido pelos crentes, são igualmente dignos de menção outros dois, de menor envergadura e de edificação posterior aos de Lisboa: o primeiro situado na cidade da Guarda, junto ao Sanatório[24] com o seu nome, inaugurado a 18 de Maio 1907 pela família real, e o segundo na vila de Alhandra, terra-natal do tisiologista.

Ambas as obras apresentam como elemento central um busto de Sousa Martins, cuja observação e comparação detalhadas revelam pequenas diferenças na composição do vestuário e na disposição do cabelo. Em ambas o médico é representado envergando não a beca de professor, mas vestuário civil, com casaca e camisa semelhantes às que aparecem no retrato publicado na capa d'*A Illustração Portugueza* de 7 de Março de 1904 (cf. Fig. 1).

No que concerne ao monumento da Guarda, ainda que não tenham sido encontrados registos quanto à autoria da obra, a autoria mais provável será a de Costa Motta (Tio) que, para além do monumento sito no Campo Mártires da Pátria, será igualmente responsável pela execução do monumento erigido em Alhandra e inaugurado em 1908. A composição egitaniense data de 1907 e terá sido inaugurada juntamente com o Sanatório a 18 de Maio de 1907. Tal indicação é-nos fornecida pela edição de 21 de Maio desse ano do *Diário Illustrado*, na qual é referido que "o

[24] Como salientado por Hélder Sequeira, "Sousa Martins, num relatório datado de 1880, fez a caracterização da tuberculose, nessa época, acentuando a importância da criação de sanatórios na zona da Serra da Estrela. Em 1881 a Sociedade de Geografia de Lisboa promoveu uma Expedição Científica à Serra da Estrela, a qual foi integrada, entre outros, por Sousa Martins. Dessa iniciativa resultou a elaboração de relatórios das várias secções científicas, que aparecem compilados num volume intitulado *Expedição Científica à Serra da Estrela* e, dois anos depois, no livro *Quatro Dias na Serra da Estrela*, da autoria de Emídio Navarro. Esta expedição teve o mérito (e sobretudo através da determinação de Sousa Martins), de chamar a atenção dos meios científicos e clínicos para as condições que a região oferecia no tratamento da tuberculose. Sousa Martins defendeu a implantação de Casas de Saúde nesta zona, impulsionando a fundação, em 1888, do "Club Herminio", uma associação de carácter humanitário que se manteve durante cerca de quatro anos; o conceituado tisiologista foi aclamado, pelos membros fundadores, sócio honorário e presidente perpétuo desta instituição de solidariedade. Ainda em 1888, e correspondendo aos argumentos de Sousa Martins e de Guilherme Teles de Meneses, o médico Basílio Freire, professor da Faculdade de Medicina da Universidade de Coimbra, instalou-se na Serra da Estrela, no Verão desse ano, onde [juntamente com Sousa Martins] assegurou consultas gratuitas aos doentes que o[s] procuravam. Os esforços que Sousa Martins desenvolveu, fortalecidos pelas suas esclarecidas convicções, em muito contribuíram para a construção do Sanatório que viria a ter o seu nome, perenemente ligado à mais alta cidade de Portugal; para a Guarda vieram milhares de doentes que procuravam aqui a cura desta doença infecto-contagiosa provocada pela microbactéria conhecida por "bacilo de Koch" ("Roteiro pela Saúde". *In Correio da Guarda*, 18.08.21)

sr. Conselheiro Cazimiro José de Lima[25], amigo íntimo de Sousa Martins, ofereceu ao Sanatório o busto em bronze do chorado professor, para ser colocado no edifício principal do estabelecimento" (*Diário Illustrado*, 21.5.1907,2).

O trecho permite identificar o responsável pela encomenda do busto, bem como o local para onde este estaria destinado, permanecendo, deste modo, a dúvida se a obra em questão chegou a estar instalada no interior do edifício principal, sendo posteriormente, em data desconhecida, recolocada no espaço exterior junto às instalações do sanatório. A presença de densa vegetação, bem como de inúmeras placas votivas, velas e ramos de flores dificultam a análise formal do elemento de suporte do busto, o qual parece assentar num capitel lavrado de pedra, o qual, por sua vez, se encontra colocado numa base roqueira, muito ao gosto romântico tardo-oitocentista e primo-novecentista.

Deste modo, e tal como verificado no Campo Mártires da Pátria, a inclusão do busto de Sousa Martins no espaço público envolvente ao Sanatório da Guarda veio acrescentar novas camadas de significação e novas formas de interacção do público com o mesmo. Se por um lado a construção das instalações do Sanatório, tal como ocorrera com as instalações médicas de Lisboa, atribuíram a este local funções ligadas à Saúde e o associaram a valores científicos, progressistas e, por isso, tendencialmente laicos, por outro, o culto popular desenvolvido em torno da figura do tisiologista, com todas as práticas ritualísticas e votivas a ele subjacentes, vieram também introduzir no espaço egitaniense uma componente de espiritualidade e religiosidade, numa aparente tensão de campos de significação que a multifacetada figura de Sousa Martins parece conciliar.

Relativamente ao monumento de Alhandra, o seu autor é novamente Costa Motta (Tio) e o mesmo foi inaugurado em 1908, ou seja, um ano após o da Guarda e quatro anos após o de Lisboa. Nele o escultor opta pela já referida tipologia de busto em bronze, o qual neste caso assenta numa coluna de pedra de formato quadrangular com plinto. Na parte inferior da coluna encontra-se a inscrição "por subscripção entre os seus patrícios, amigos e admiradores – 23-6.º-1908", a qual é encimada por um conjunto de almofadas ornamentadas com quatro aletas decoradas com motivos vegetalistas (folhagens e palmetas estilizadas).

A parte central da coluna apresenta uma segunda inscrição, identificando o homenageado e as respectivas datas de nascimento e morte ("José Thomaz de Sousa Martins; 7-3.º-1843- 18-8.º-1897"), enquanto a parte superior é decorada com pequenas mísulas e um friso contendo folhas de carvalho e bolotas, finalizando

25 Casimiro José de Lima havia sido um dos principais responsáveis pela liderança do processo de demolição do primeiro monumento de Lisboa, tendo igualmente presidido à comissão responsável pela escolha de Costa Motta (Tio) para a execução do novo monumento, a qual se recorda, ocorreu sem recurso a novo concurso. Estes dados parecem sustentar ainda mais a provável atribuição da autoria do monumento da Guarda a Costa Motta, uma vez que, tratando-se de uma oferta em nome pessoal de Casimiro de Lima ao Sanatório, e sendo conhecida a sua preferência pelo escultor lisboeta, não seria invulgar que esta encomenda lhe fosse novamente atribuída.

com o ábaco no qual assenta o busto de bronze. Este busto apresenta, ainda que numa escala mais reduzida, semelhanças com a escultura de vulto do monumento do Campo Mártires da Pátria, identificáveis na opção por um tratamento naturalista da face e expressão de Sousa Martins.

A obra apresenta ainda um pequeno gradeamento de pendor artenovizante, o qual permite delimitá-la em relação ao espaço envolvente, neste caso o Largo 7 de Março (data de nascimento de Sousa Martins). Um dos aspectos mais interessantes aquando da visita ao local prendeu-se com o facto de, contrariamente ao ocorrido com os monumentos lisboeta e egitaniense, a composição alhandrense não ter sido transformada em local de culto a Sousa Martins (pelo menos de forma permanente), dada a inexistência de placas votivas ou velas no local, apenas tendo sido identificados um reduzido número de ramos de flores colocados junto ao gradeamento.

No caso específico de Alhandra, os rituais de culto ligados à devoção popular de Sousa Martins encontram a sua materialização não no monumento erigido no espaço público, civil e laico (como acontece com os restantes dois), mas sim junto ao jazigo onde o próprio se encontra sepultado, no cemitério da vila, o qual é visitado por devotos que, tal como nos monumentos de Lisboa e da Guarda, ali depositam velas, flores e lápides votivas em agradecimento pelas graças e curas concedidas[26]. Por conseguinte, a presença do referido monumento na Largo 7 de Março permite sobretudo a criação de um elemento marcante e centralizador daquele espaço público, ao mesmo tempo que, juntamente com a toponímia escolhida, pretende homenagear um "filho da terra" elevado a herói contemporâneo, estando nele ausente a componente espiritual e devocional encontrada nas duas obras anteriores.

A análise dos três conjuntos escultóricos – Lisboa, Guarda e Alhandra – quer nos seus aspectos formais e iconográficos, mas também (e sobretudo) na sua interacção com o espaço público que os acolhe e na relação que com eles o público foi estabelecendo ao longo de mais de um século permite afirmar que os vários monumentos dedicados ao tisiologista "têm uma dupla simbologia: simbolizam a consagração académica e científica do Dr. Sousa Martins e simbolizam "o apóstolo encarnado em bronze"" (PAIS: 1994, 82).

Assim, e regressando ao nosso caso de estudo, a obra de Costa Motta no Campo Mártires da Pátria constitui um exemplo de como o monumento escultórico, entendido enquanto arte pública, reitera, mas também intervém na construção do significado do espaço em que se insere, dado que, por via da sua presença, aquele local passou a ser associado simultânea, e algo paradoxalmente, a valores e práticas científicas, mas também devocionais e espirituais.

[26] Para além das deslocações particulares e individuais dos crentes ao jazigo de Sousa Martins, são realizadas anualmente romarias populares – nas datas de nascimento e morte do médico – cujo percurso se inicia na casa onde nasceu, terminando no cemitério, junto ao jazigo. Tais práticas, ainda que não reconhecidas pela Igreja Católica, são aceites pelos párocos locais, que referem que "a Igreja apoia estes peregrinos que enquanto veneram Sousa Martins, paralelamente mantêm a sua fé cristã" ("Romaria a Sousa Martins arrasta milhares". *In Diário de Notícias*, 8.03.2007).

FIGURA 15 · Monumento a Sousa Martins sito no Largo 7 de Março em Alhandra. Fotografia da autora. Fonte: Arquivo pessoal da autora.

FIGURA 16 · Jazigo de Sousa Martins, cemitério de Alhandra.
Fotografia da autora. Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Considerações finais

A figura, biografia e legado de Sousa Martins assumem-se como tão complexos quanto interessantes por cruzarem e congregarem várias esferas, desde a História da Medicina ao universo devocional. O caso dos dois monumentos edificados no Campo Mártires da Pátria, ainda que já alvo de várias investigações, continua a suscitar dúvidas e a relevar contradições, as quais o presente artigo não ignorou, centrando-se, contudo, numa análise comparativa das duas tipologias de monumento escultórico empregues em cada um dos conjuntos respectivamente, e no modo como estas materializaram diferentes entendimentos da figura e virtudes de Sousa Martins. A análise realizada procurou, simultaneamente, uma inserção deste caso no âmbito mais lato da produção escultórica em Portugal ao longo da segunda metade de oitocentos e primeiros anos do século XX, identificando tendências de ruptura, mas também de continuidade nos conjuntos edificados.

Outro aspecto abordado prendeu-se com a problematização da relação estabelecida entre o monumento escultórico e o espaço público no contexto da nova visão da cidade oitocentista e primo-novecentista, tentando demonstrar-se como a obra dedicada a Sousa Martins enfatiza os valores científicos e académicos que caracterizam o Campo Mártires da Pátria, os quais lhe foram sendo conferidos pelas várias construções ligadas às Ciências Médicas que ali foram sendo edificadas, mas simultânea, e algo paradoxalmente, lhe acrescenta uma dimensão espiritual e devocional, consequência do culto de que a figura do médico é alvo e que a obra em questão materializa.

Por último, averiguámos de que forma o monumento lisboeta a Sousa Martins dialoga com os restantes dois que lhe foram dedicados posteriormente (Guarda (1907) e Alhandra (1908)), identificando semelhanças e diferenças quanto aos referentes formais e tipologias escultóricas empregues, mas também na forma como estes se relacionam com o espaço urbano em que se inserem, e ainda no modo como o sentido destes monumentos escultóricos é completado e actualizado constantemente pelo público que, quer encarando Sousa Martins enquanto médico progressista ou enquanto "santo", "compõe o seu próprio poema" (RANCIÈRE:2010,35).

Fontes documentais

"Monumento a Sousa Martins". *O Século,* 04.01.1898, 3.

"Monumento a Sousa Martins". *O Século*, 31.05.1898, 1.

"O Monumento a Sousa Martins". *Diário de Notícias*, 18.05.1898.

"Sousa Martins". *O Século*, 10.02.1900.

"Dr. Sousa Martins". *O Século*, 07.03.1900, 1.

"O Monumento a Sousa Martins". *A Nação,* 08.03.1900.

"A Nova Estátua". *Diário de Notícias*, 12.03.1900,1.

O Occidente, 20.11.1901, ano XXIV, n.º 824, 252.

"Sousa Martins". *O Século*, 18.01.1901, 1.

Illustração Portuguesa, 25.01.1904, ano I, n.º 12, 188.

"Os trabalhos na estátua de Sousa Martins". *Illustração Portuguesa*, 13.02.1904, ano I, n.º 15, 235.

"O Monumento a Sousa Martins". *Diário de Notícias*, 06.03.1904.

"O Monumento a Sousa Martins". *O Século,* 06.03.1904.

"Inauguração do Monumento a Sousa Martins". *O Ocidente*, 20.04.1904, ano XXVII, n.º 908, 59-61.

"Sanatório Sousa Martins". *Diário Illustrado*, 21.5.1907, 2.

Obras publicadas

A.A.V.V.. *Sousa Martins – In Memoriam*. Lisboa: Off. Typographica da Casa da Moeda, 1904.

ALMEIDA, Charters de. *Escultura e Estatuária de Lisboa – Roteiro*, (dir.) Jorge Ramos de Carvalho; Sílvia Câmara. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2005.

ALMEIDA, Fialho de. À Esquina (Jornal de um vagabundo). Coimbra: França Amado, Editor, 1903.

ALMEIDA, Sílvia Lucas Vieira de. *Forma e conceito na escultura de oitocentos.* Tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2 Vol, 2012.

ARGAN, Guilio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Edições Martins Fontes, 1995.

ARTUR, Ribeiro. "O Monumento a Sousa Martins" In *Arte e Artistas Contemporâneos*. Lisboa: Livraria Ferin, 1903.

BOTELHO, Luís da Silveira. "Recordando: os monumentos a Sousa Martins". *Revista Portuguesa de Cardiologia*, vol.13, n.º 10, Outubro de 1993, pp. 787-789.

CAETANO, Carlos. "O Monumento a Gomes Freire de Andrade em S. Julião da Barra, de 1853, no Contexto da Celebração Romântica da Memória do Herói em Portugal" *In Arte, Cultura e Património do Romantismo. Actas do 2.º Colóquio "Saudade Perpétua",* 2020, pp. 31-81.

CORREIA, Fernando. *Sousa Martins*. Lisboa: Tipografia da União Gráfica, 1943.

CORREIA, Victor. *Arte Pública, seu significado e função*. Lisboa: Fonte da Palavra, 2013.

MEGA, Rita. "A propósito do monumento a Sousa Martins: A vida e obra do escultor Queirós Ribeiro". *Arte Teoria: revista do Mestrado de Teorias de Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*, n.º 6, 2005, pp. 185-197.

PAIS, José Machado. *Sousa Martins e as suas memórias sociais. Sociologia de uma crença popular*. Lisboa: Gradiva, 1994.

QUEIROZ, Manuel de (coord.). *Aleixo Queiroz Ribeiro: Entre a Europa e a América, um percurso controverso e singular (1868-1917)*. Viana do Castelo: Câmara Municipal de Viana do Castelo, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Lisboa: Edições Orfeu Negro, 2010.

REIGL, Alois. *Le culte moderne des monuments.* Paris: Seuil, 1984.

REPOLHO, Sara. *Sousa Martins: ciência e espiritualismo*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008.

REYERO, Carlos. *La escultura commemorativa en España: La edad de oro del monumento público: 1820-1914*. Madrid: Cátedra, 1994.

RIBEIRO, José de Freitas. "Duas palavras em memória de José Thomaz de Sousa Martins". *Sousa Martins – In Memoriam*. Lisboa, 1904, p. 256.

SANTOS, Luís Aguiar. "Condicionantes na configuração do campo religioso português: Uma utensilagem conceptual para uma análise do fenómeno religioso". *História Religiosa de Portugal*, coord. Carlos Moreira de Azevedo. Lisboa: Círculo de Leitores, Vol 3, 2002, pp. 401-417.

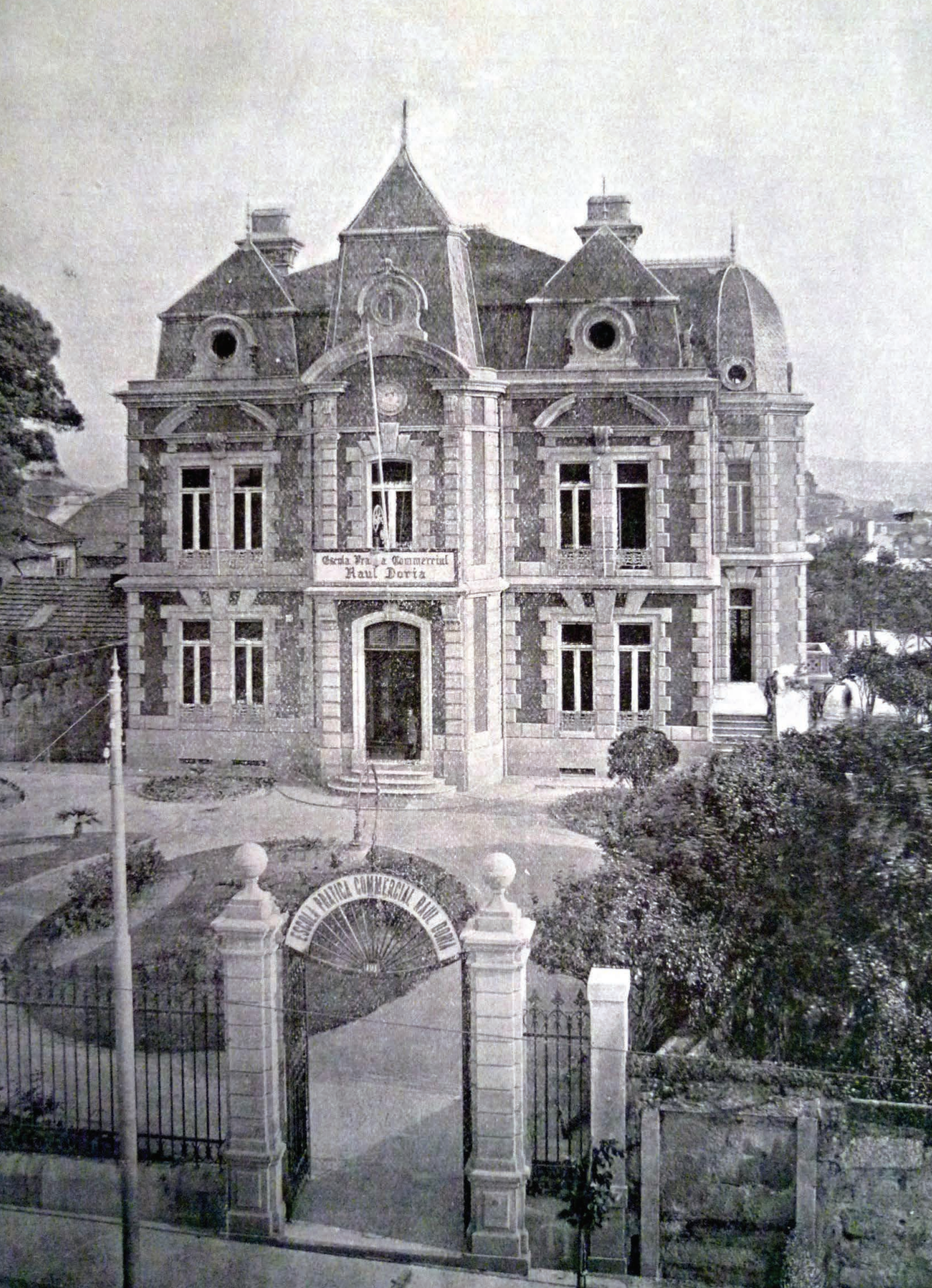
TUDELA, José. *As praças e largos de Lisboa (Esboço para uma sistematização caracterológica)*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1977.

Em linha

"Campo de Santana/ Campo Mártires da Pátria"
(http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5967)

"Romaria a Sousa Martins arrasta milhares". Diário de Notícias, 8.03.2007.
(https://www.jn.pt/arquivo/2007/romaria-a-sousa-martins-arrasta-milhares-693119.html)

"Roteiro pela Saúde". Correio da Guarda, 18.08.21.
(https://correiodaguarda.blogs.sapo.pt/tag/sanat%C3%B3rio)


Escola Pratica Commercial
Raul Doria
ESCOLA PRATICA COMMERCIAL RAUL DORIA

A passagem do arquitecto Luís Caetano Pedro d'Ávila pelo Porto e a arquitectura portuense da década de 1870

José Pedro de Galhano Tenreiro[1]

Resumo

Na passagem da década de 1860 para a de 1870, o panorama arquitectónico da cidade do Porto é marcado pela execução de grandes transformações urbanas e pela construção de grandes infraestruturas de circulação. No entanto, a prática arquitectónica mantém-se filiada a modelos de matriz neopaladiana que caracterizam as décadas anteriores através da acção dos projectistas estabelecidos na cidade. É neste contexto que o arquitecto lisboeta Luís Caetano Pedro d'Ávila é chamado ao Porto para projectar diversas construções por encomenda de clientes abastados. Aquando do seu falecimento, uma nota biográfica escrita por Rozendo Carvalheira dá nota do projecto de três palácios em estilo Louis XIII e de um "*chalet*" para a cidade do Porto, todos eles com a datação de 1874. Ambos os tipos de construção apresentam um carácter inovador no contexto portuense. No entanto, a informação avançada por Rozendo Carvalheira carece até hoje de especificação, não se conhecendo ainda a localização das obras portuenses de Luís Caetano Pedro d'Ávila, com excepção de uma localizada na Rua de Vilar. Na mesma medida, desconhecem-se os pressupostos que estão na base da sua passagem pela cidade. Também a datação das suas obras levanta algumas questões, tendo em conta que naquele ano laboram já no Porto os dois primeiros alunos de arquitectura da Academia Portuense de Belas Artes que passaram por Paris, designadamente José Sardinha e Thomaz Soller. Neste sentido, propõe-se neste artigo recuperar os indícios da passagem de Luís Caetano Pedro d'Ávila pela cidade do Porto. Pretende-se aqui expor

[1] Investigador do Centro de Investigação Gallaecia, Universidade Portucalense, Porto. Doutorado em Arquitectura, ramo de Teoria e História, pela Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa. O autor do texto não escreve segundo o Novo Acordo Ortográfico. Os nossos especiais agradecimentos ao Engenheiro Mário Morais Marques pela preciosa ajuda na pesquisa realizada em fontes impressas, sem a qual não teria sido possível alicerçar a investigação sobre a passagem do arquitecto Luís Caetano Pedro d'Ávila pela cidade do Porto.

o contexto que conduz à sua chamada à cidade do Porto, fazer uma caracterização da sua obra aí localizada e reflectir sobre a possível repercussão desta no panorama arquitectónico portuense dos anos seguintes, no âmbito do processo de renovação de modelos e práticas de projecto.

Palavras-chave

Arquitectura, habitação burguesa, Porto, Luís Caetano Pedro d'Ávila.

Imagem frontispício

Palacete de Henrique d'Oliveira Soares – fachada principal,
in *Anuário da Escola Pratica Commercial Raul Doria* – 1917-1918.
Porto: Tipografia da Escola Raul Dória, 1918.

The passage of the architect Luís Caetano Pedro d'Ávila through Porto and the Porto architecture of the 1870s

Abstract

From the 1860s to the 1870s, Porto's architectural panorama was marked by the execution of major urban transformations and the construction of large circulation infrastructures. However, local architectural practice remains linked to the neo-paladian models that characterize the previous decades through the action of designers established in the city. It is in this context that the Lisbon architect Luís Caetano Pedro d'Ávila is called to Porto to design several buildings commissioned by wealthy clients. Upon his death, a biographical note written by Rozendo Carvalheira mentions the project of three Louis XIII-style palaces and a "chalet" for the city of Porto, all dating from 1874. Both types of construction have an innovative character in the city's architectural context. However, the information advanced by Rozendo Carvalheira lacks specification. The location of the works of Luís Caetano Pedro d'Ávila is not yet known, with the exception of one located in Rua de Vilar. In the same way, the context that underlies his passage through the city is unknown. The dating of his works also raises some questions, bearing in mind that the first two architecture students from the Porto Academy of Fine Arts who passed through Paris were already working in Porto that year, namely José Sardinha and Thomaz Soller. In this sense, we propose to recover the traces of Luís Caetano Pedro d'Ávila's passage through the city of Porto. We intend to expose the context that led to his call to Porto, making a characterization of his work in the city and reflecting on the possible repercussion of his projects on the local architectural panorama of the following years, within the scope of the process of renovation of design models and practices.

Palavras-chave

Architecture, residential organization, Porto, Luís Caetano Pedro d'Ávila.

Introdução

O engenheiro-militar e arquitecto Luís Caetano Pedro d'Ávila (1832?-1904) constitui uma das principais figuras da cultura arquitectónica portuguesa da segunda metade de Oitocentos. Tendo permanecido longamente esquecido, tal como muitos outros produtores de arquitectura oitocentistas, o seu percurso biográfico e profissional foi finalmente alvo de um estudo aprofundado em 2006 por Helena Souto na sua tese de Doutoramento,[2] possibilitando uma revisitação do seu papel histórico no domínio da arquitectura oitocentista. No que se refere à sua produção arquitectónica, Helena Souto baseia-se numa notícia biográfica do arquitecto realizada pouco após a sua morte por Rozendo Carvalheira.[3] Ali surge uma elencagem relativamente vasta e detalhada de projectos, acompanhada frequentemente da indicação dos clientes e dos anos de encomenda, mas nem sempre identificando as condições em que os mesmos chegaram ou não a ser edificados. Neste âmbito, são indicados vários projectos realizados para o Porto. Correspondem estes a três palacetes em "estylo Luiz XIII" e um "chalet", todos eles com a datação de 1874 e indicação dos respectivos clientes, referindo-se os três primeiros aos "srs. Soares, F. d'Azev.º S.ª e Ed.º da S.ª" e o último ao "sr. commendador Dantas".[4] A abreviação dos nomes dos vários clientes em associação à informação existente no acervo de processos de licenciamento de obras da Câmara Municipal do Porto permite a Helena Souto identificar apenas uma das quatro obras de Luís Caetano Pedro d'Ávila no Porto. Trata-se esta do palacete de Eduardo Pinto da Silva, localizado na Rua de Vilar e projectado em 1874, o qual apresenta efectivamente características comuns a outras obras do arquitecto. As restantes três obras permaneceram por determinar até hoje. A identificação destas, porém, vem assegurar a relevância e a importância da passagem de Luís Caetano Pedro d'Ávila pela cidade num momento de mudança dos modelos arquitectónicos aí utilizados.

[2] SOUTO, Helena – "O engenheiro-militar e arquitecto Luís Caetano Pedro d'Ávila (183(2?)-1904)". Lisboa: 2006. Tese de doutoramento em Ciências da Arte (História da Arte), Universidade de Lisboa. Faculdade de Belas Artes.

[3] CARVALHEIRA, Rozendo – "Luiz Caetano Pedro d'Ávila". *Annuario da Sociedade dos Architectos Portuguezes*. Lisboa: Typographia do Commercio, 1905.

[4] *Idem*, p. 39.

A arquitectura portuense na década de 1860

A década de 1860 corresponde a um período de grandes mudanças no panorama urbano da cidade do Porto, no seguimento de projectos iniciados no final da década anterior. Com a criação do Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria em 1852 tem início um vasto conjunto de obras infraestruturais que transformam o território regional, permitindo o seu rápido desenvolvimento nos domínios agrícola, industrial e comercial. A chegada do comboio a Vila Nova de Gaia nos primeiros anos da década de 1860 e a conclusão da Linha do Norte em 1864 vem fomentar um grande desenvolvimento da indústria local. É neste contexto que são abertas diversas estradas, projectadas por vários engenheiros civis que integram as diferentes direcções distritais de Obras Públicas. Estes organismos terão ao longo da sua existência um importante papel no contexto regional, sendo ali elaborados não só os traçados das novas infraestruturas rodoviárias como também os projectos de alguns edifícios de relevância local, destinados por exemplo a serviços públicos, ao ensino ou a estruturas religiosas. Como tal, a grande maioria destes projectos são elaborados pelos referidos engenheiros civis, os quais, pela sua capacidade profissional e pela quantidade de obra feita, assumem uma crescente importância no contexto social, concorrendo directamente com os arquitectos profissionalmente estabelecidos, cujo campo de acção passa a ser mais reduzido por deixarem progressivamente de realizar projectos urbanísticos.

O arquitecto mais respeitado a nível local é, nos últimos anos da década de 1850, Joaquim da Costa Lima Júnior, conciliando as funções de arquitecto municipal do Porto e de professor e director da Academia Portuense de Belas Artes com a actividade profissional independente, no contexto da qual dirigia, entre outras, as obras do Palácio da Bolsa. No entanto, entre cerca de 1860 e a sua morte precoce em inícios de 1864 verifica-se um abrandamento da sua actividade. Através da análise do fundo documental de processos de licenciamento existentes no Arquivo Histórico Municipal do Porto verifica-se que o número de projectos que apresentam a sua caligrafia e o seu grafismo diminuem consideravelmente em relação aos últimos anos da década de 1850. Neste contexto, é de admitir que ainda em vida Costa Lima tenha delegado diversas encomendas a vários antigos alunos seus, desde arquitectos a engenheiros, sendo certamente neste âmbito que o engenheiro Gustavo Adolfo Gonçalves de Sousa fica responsável desde 1860 pelas obras do Palácio da Bolsa.

Após a morte de Costa Lima, o lugar de professor da cadeira de Arquitectura Civil da Academia Portuense de Belas Artes é ocupado por Manuel José Carneiro, formado pela antiga Academia da Marinha e do Comércio em Desenho e Matemática, o qual morre pouco depois, sendo substituído pelo engenheiro Manuel de Almeida Ribeiro. Por sua vez, no seu cargo de direcção dos serviços municipais, Costa Lima é substituído mais uma vez por Gustavo Adolfo Gonçalves de Sousa. Verifica-se assim uma passagem de testemunho a engenheiros, apesar de já existirem vários arquitectos estabelecidos na cidade e com provas dadas da sua capacidade, entre os quais estão dois dos primeiros alunos de arquitectura civil da Academia Portuense de Belas Artes, José Luiz Nogueira Júnior e Pedro d'Oliveira, que tal como Costa Lima Júnior trabalham para a edilidade portuense.

Neste novo contexto em que a figura do engenheiro emerge como nova profissão, o modelo urbano posto em prática pela edilidade portuense é alterado, sendo que as ruas passam a assumir um carácter estradal, como sucede na actual Rua Oliveira Monteiro, que, com as suas curvas, se distingue do modelo pós-almadino praticado até então pelos arquitectos camarários. Por sua vez, a construção burguesa passa a reunir novos atributos, ainda que mantendo os modelos de construção vigentes. São abandonados os sistemas de proporções praticados até então e adoptados novos modelos compositivos de carácter mais prático. A menor formação dos engenheiros a nível ornamental conduz, por sua vez, à consolidação da importância dos profissionais de artes aplicadas no contexto da construção, por exemplo, na área dos estuques e da cerâmica.

Estas transformações surgem associadas a grandes obras urbanas, como as da nova Alfândega e as do Palácio de Cristal, e às acções de embelezamento do centro da cidade, com a colocação de estátuas a D. Pedro IV e D. Pedro V respectivamente nas praças D. Pedro e da Batalha e o arranjo de pavimentos, nivelamento, calcetamento e regularização do traçado de várias ruas.

Apesar de todas estas mudanças associadas maioritariamente à acção dos engenheiros civis, permanece a noção de cadeira vaga no curso de Arquitectura Civil da Academia de Belas Artes, ou seja, a noção de que os novos arquitectos estão a ter uma formação incompleta pela falta do seu acompanhamento disciplinar por um profissional da sua área de formação. É neste contexto que é realizado o primeiro concurso da Academia para pensionista do Estado em arquitectura civil em 1867, aos quais concorrem três alunos. José Geraldo da Silva Sardinha sai vencedor do mesmo, partindo pouco depois para Paris. Ali permanece até Dezembro de 1870, momento em que se vê obrigado a regressar ao Porto em

virtude da guerra Franco-Prussiana, retomando o seu pensionato dois anos depois e regressando definitivamente em Agosto de 1873. Por sua vez, Thomaz Soller, segundo classificado do concurso, consegue financiamento da Associação Comercial do Porto para visitar a Exposição Universal de 1867 em Paris, acabando por permanecer na capital francesa nove meses e frequentar o atelier de Charles-Auguste Questel.

O anseio por ter arquitectos formados superiormente e segundo a alta chancela parisiense prender-se-ia, também, com a vontade de fomentar uma nova arquitectura para uma nova cidade e uma nova sociedade. Neste contexto, diferentes grupos da burguesia portuense procuram a sua expressar uma arquitectura distinta das demais, tomando para as suas obras um projectista que dê forma às suas aspirações. O engenheiro Gustavo Adolfo Gonçalves de Sousa e, mais tarde, o arquitecto Thomaz Soller permanecem associados à burguesia representada pela Associação Comercial. José Luiz Nogueira Júnior e, mais tarde, José Sardinha são encarregados por estruturas religiosas da realização de várias obras, das quais é exemplo mais significativo a nova Igreja do Bonfim.

Será neste contexto que o conceituado arquitecto lisboeta Luís Caetano Pedro d'Ávila, associado à família real e ao Duque de Loulé, entre outros membros da corte, será procurado por um outro grupo de figuras da burguesia portuense, distinto dos demais, no sentido de reforçar a sua imagem na sociedade da época.

As quatro encomendas portuenses de Luís Caetano Pedro d'Ávila

A passagem de Luís Caetano Pedro d'Ávila pelo Porto, apesar de curta, surge registada com devido destaque nas páginas do *Jornal do Porto* em, pelo menos, duas notícias que permitem reenquadrar o período e os locais da sua acção na cidade. A primeira destas notícias data de 11 de Agosto de 1872 e dá o importante registo de que o arquitecto "está encarregado de dirigir várias edificações na Rua Gonçalo Christóvão", permitindo compreender que várias das obras do "architecto lisbonense" eram vizinhas entre si.[5] Desta forma, fica também claro que algumas das datas registada por Rozendo Carvalheira no texto biográfico que escreve em 1905 nas páginas do *Annuario as Sociedade dos Architectos Portuguezes* são dois anos posteriores à data efectiva na qual Luís Caetano Pedro d'Ávila terá dado início a vários dos

[5] "Architecto Lisbonense". *Jornal do Porto*, 11 de Agosto de 1872.

projectos ali indicados. Neste âmbito, a sua passagem pela cidade ocorre num momento em que José Sardinha e Thomaz Soller ainda não tinham conseguido estabelecer uma clientela específica. Por sua vez, a segunda notícia sobre a passagem do arquitecto pelo Porto data já de 1 de Abril de 1875,[6] confirmando que terão sido várias as vindas do mesmo à cidade ao longo de pelo menos quatro anos, certamente com vista ao acompanhamento das obras de construção.

Os projectos de Luís Caetano Pedro d'Ávila para a Rua Gonçalo Cristóvão referidos na notícia de 1872 seriam três e correspondem às encomendas de Henrique d'Oliveira Soares, do comendador Miguel Dantas Gonçalves Pereira e de Joaquim Francisco da Silva Azevedo, cujo nome surge erroneamente registado por Rozendo Carvalheira como "F. d'Azev.º S.ª". Os três clientes de Luís Caetano Pedro d'Ávila eram sócios da Companhia do Caminho de Ferro do Porto à Póvoa de Varzim, conforme se pode identificar em notícias de 4 de Fevereiro e de 21 de Março de 1874 relativas àquela empresa registadas igualmente nas páginas do *Jornal do Porto*.[7]

As três encomendas feitas a Luís Caetano Pedro d'Ávila correspondiam, como tal, a uma iniciativa conjunta. Os seus três clientes terão adquirido um grande terreno a sul da Rua Gonçalo Cristóvão, entre a Viela de Liceiras, actual Travessa Alferes Malheiro, e a Rua de Camões, com vista à edificação das suas residências. Esta localização pode ser identificada nos processos de licenciamento camarário da época, onde surgem várias licenças de obras datadas da década de 1870 e associadas aos três sócios da Companhia do Caminho de Ferro do Porto à Póvoa de Varzim. A primeira delas é relativa à necessidade do comendador Miguel Dantas Gonçalves Pereira rasgar o pavimento da via pública para a instalação de um cano de esgoto, em Agosto de 1875.[8] A segunda corresponde à intenção de Henrique d'Oliveira Soares abrir portal tosco no seu muro de vedação, expressamente identificado como sendo situado no lado sul da Rua Gonçalo Cristóvão, em 1877.[9] Por sua vez, o nome de Joaquim Francisco da Silva Azevedo surge associado a três licenças de obras datadas entre 1878 e 1881 relativas a obras menores realizadas em terrenos e na uma casa sitos na Travessa Alferes Malheiro.[10] Neste sentido, as três construções ocupariam o grande terreno situado a sul da Rua Gonçalo Cristóvão restante da antiga quinta

[6] "Correio d'Hoje". *Jornal do Porto*, 1 de Abril de 1875.

[7] "Companhia do Caminho de Ferro do Porto à Póvoa de Varzim". *Jornal do Porto*, 4 de Fevereiro de 1874. "Companhia do Caminho de Ferro do Porto à Póvoa de Varzim". *Jornal do Porto*, 21 de Março de 1874.

[8] AHMP, *Plantas de casas*, Licença de obras n.º 291/1875.

[9] AHMP, *Plantas de casas*, Licença de obras n.º 373/1877.

[10] AHMP, *Plantas de casas*, Licenças de obras n.º 166/1878; n.º 201/1878; n.º 366/1881.

na qual aquela via fora aberta algumas décadas antes. O grande terreno inicial terá sido dividido em três pelos clientes de Luís Caetano Pedro d'Ávila, prevendo a consolidação daquele troço da Rua Gonçalo Cristóvão com três edificações de destaque. Estas ficariam implantadas com um grande afastamento em relação à via pública por forma a não só constituírem amplos jardins fronteiros como também de modo a ocuparem posições elevadas sobre a encosta ali existente, desfrutando da ampla vista que aquele local oferece sobre o centro da cidade.

Dos três projectos de Luís Caetano Pedro d'Ávila pode-se presumir que apenas dois tenham sido edificados, designadamente o palacete de Henrique d'Oliveira Soares e o "chalet" do comendador Miguel Dantas Gonçalves Pereira, não existindo nenhum registo de que Joaquim Francisco da Silva Azevedo tenha chegado a edificar a sua casa. O palacete de Henrique d'Oliveira Soares corresponde ao edifício onde funcionou a partir de 1907 a Escola Prática Comercial Raul Dória e que ficou conhecido popularmente como Palacete das Lousas.[11] Por sua vez, a localização do "chalet" do comendador Dantas não é clarificada.

Sobre este "chalet", surgem vários registos na imprensa da época. No domingo dia 13 de Junho de 1875, o *Jornal do Porto* dá notícia de um incêndio que às três horas da madrugada deflagrou "n'uma das duas magnificas propriedades acastelladas recentemente construidas à entrada da rua de Gonçalo, a qual ardeu completamente", acrescentando que "deu origem a este sinistro o fogareiro de uma machina que caíu n'umas aparas de madeira".[12] Dois dias depois, a 15 de Junho de 1875, o mesmo jornal complementa a notícia avançada anteriormente, momentos antes da impressão do jornal, confirmando tratar-se da casa de Miguel Dantas Gonçalves Pereira, e que "de todo o vasto edifício apenas restam (…) as paredes deterioradas".[13] Este incêndio terá sido de tal modo violento que "um soldado da 6.ª secção foi gravemente ferido na cabeça, por um bocado de pedra que caiu do remate do edifício; e outro foi recolhido ao hospital com uma mão esmagada". A mesma notícia indica que "a propriedade estava segura na Companhia Bonança".[14]

No entanto, a 9 de Agosto, nas páginas do periódico brasileiro *Diário do Rio de Janeiro*, é noticiada uma assembleia geral das seguradoras Segurança e Garantia, dando registo do relatório "bem desastroso" da gerência da primeira delas e

[11] VIEIRA, Mário Lázaro Santos – "A Escola Prática Comercial Raul Dória: memória de um espaço de ensino comercial (1906-1964)". Porto, 2010. Dissertação de mestrado em História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade do Porto. p. 55.

[12] "Incendios". *Jornal do Porto*, 13 de Junho de 1875.

[13] "Pormenores". *Jornal do Porto*, 15 de Junho de 1875.

[14] *Idem*.

reforçando que "maior seria o prejuizo indicado se a direcção entendesse dever indemnisar o Sr. Miguel Dantas Gonçalves Pereira pelo incendio que houve no palacete em construcção delle".[15] O relatório da companhia de seguros Segurança, na qual estava afinal segurada a nova construção, referia que aquela "não o attendeu por ser o seguro que havia sido feito num seguro extraordinario de seis mezes, que terminara no dia 10, tres dias antes do fogo".[16] No entanto, o commendador Dantas contesta a decisão da seguradora recorrendo ao Tribunal do Comércio, defendendo "que o seguro se entendia tacitamente prorogado".[17]

O mesmo jornal brasileiro dá registo do caso judicial que opõe Miguel Dantas à seguradora a 10 de Janeiro de 1876, reportando-se a uma notícia portuguesa do anterior dia 12 de Dezembro de 1875 registando a sessão do Tribunal do Comércio do Porto do dia 9 do mesmo mês.[18] É então confirmado que "o palacete estava seguro na Segurança, tendo-o sido de seis em seis mezes, conforme o valor ia augmentando com as obras que se estavam a fazer" e que "o valor do ultimo seguro era de 16:000$".[19] Terminado o prazo três dias antes do sinistro que "reduziu a cinzas o bonito palacete", a companhia seguradora recusa-se à indemnização, contrapondo o comendador que "o seguro se entendia prorogado emquanto se não annullasse".[20] Respondendo a um quesito, o júri do julgamento defende "que o seguro do predio em questão não foi annulado, sendo costume dos predios em construcção por menos um anno, e considerarem-se os seguros subsistentes, embora se não reformem terminado o prazo da apolice, salvo declaração em contrario, contando os seguradores desde logo com a continuação dos mesmos seguros e que o seguro do predio em questão subsistia quando se deu o sinistro".[21] É referido que ocorre um empate sobre o quesito "de que a companhia tem exigido novo contrato para a prorogação dos seguros que toma por menos de um anno", e que "o juiz ficou de lavrar a sentença".[22]

Estas notícias oferecem não só um amplo contexto sobre a história do "chalet" como também dados relevantes sobre a sua localização. Conforme é referido na notícia de 13 de Junho de 1875, a localização do sinistro ocorreu "n'uma das duas

15 "Correspondencia do Porto – Porto, 12 de Julho de 1875". *Diário do Rio de Janeiro*, 9 de Agosto de 1875.

16 *Idem*.

17 *Idem*.

18 "Correspondencia do Porto – Porto, 12 de Dezembro de 1875". *Diário do Rio de Janeiro*, 12 de Dezembro de 1875.

19 *Idem*.

20 *Idem*.

21 *Idem*.

22 *Idem*.

magnificas propriedades acastelladas recentemente construidas à entrada da rua de Gonçalo",[23] depreendendo-se que a obra de Miguel Dantas era imediatamente vizinha do palacete de Henrique d'Oliveira Soares. A referência à localização "à entrada da rua" vem indicar a hipótese da implantação do "chalet" na esquina da Travessa Alferes Malheiro, onde a Rua Gonçalo Cristóvão tinha início antes do seu prolongamento para nascente, operado a partir do final da década de 1860.[24]

O terreno situado a nascente do palacete de Henrique d'Oliveira Soares é conhecido por ter sido ocupado em parte pelo edifício das escolas e da Junta de Freguesia de Santo Ildefonso, o qual foi construído já na década de 1880, tal como os seus edifícios vizinhos. Com efeito, as várias licenças de obras existentes para a frente poente da Travessa Alferes Malheiro, nas suas diversas designações, apresentam sempre datas posteriores a 1882. O edifício da Junta de Freguesia de Santo Ildefonso, localizado no lote de esquina, corresponde a uma licença de obras de 1885,[25] correspondendo aos quatro edifícios localizados imediatamente a sul deste outras quatro licenças de obras datadas entre 1882 e 1884.[26] O terreno seria ainda mais extenso em direcção a sul, à imagem do que sucede com a parcela relativa a Henrique d'Oliveira Soares, uma vez que as restantes licenças de obras emitidas para a Travessa Alferes Malheiro apresentam na sua grande maioria datas posteriores a 1880.

A carta da quadrícula número 275 da cartografia elaborada sob direcção do Capitão Augusto Geraldo Telles Ferreira na escala 1:500 oferece ainda dados relevantes sobre este local. Os trabalhos da Carta Topográfica da Cidade do Porto levados a cabo por Telles Ferreira são iniciados em 1877, precisamente com a elaboração das cartas das quadrículas à escala 1:500, mas a conclusão dos trabalhos dá-se apenas em 1892, ano em que são elaboradas as cartas nas escalas 1:2500 e 1:5000. Segundo a documentação camarária, em 1878 os trabalhos estariam então já bastante adiantados, encontrando-se "levantados 275 hectares, distribuídos em 30 folhas de desenho".[27] Várias cartas estão datadas dos primeiros anos da década de 1880, como é o caso da carta da quadrícula número 275, a qual está datada de 1882. No entanto, nesta carta está já representado o edifício da Junta de Freguesia

[23] "Incendios". *Jornal do Porto*, 13 de Junho de 1875.

[24] É de referir que, com a regulação dos números de polícia realizada pela Câmara Municipal do Porto em 1860, a numeração da Rua Gonçalo Cristóvão teria início precisamente no seu extremo nascente, ou seja, a partir das esquinas da Rua do Bonjardim e da Travessa Alferes Malheiro.

[25] AHMP, *Plantas de casas*, Licença de obras n.º 163/1885.

[26] AHMP, *Plantas de casas*, Licenças de obras n.º 600/1882; n.º 270/1883; n.º 523/1883: n.º 98/1884.

[27] *Relatório da Gerência da Câmara Municipal do Porto durante o Biennio de 1878 e 1879*., p. 21.

de Santo Ildefonso, projectado três anos mais tarde, em 1885. Esta situação não é única entre as cartas à escala 1:500, datadas do início da década de 1880, sendo várias aquelas que apresentam correcções realizadas posteriormente à sua datação. Nesta quadrícula, tal como nas restantes onde esta situação se verifica, existem vários indícios da actualização dos dados levantados sobre a carta previamente realizada. Um deles corresponde ao tom da cor rosa utilizada para assinalar as edificações mais recentes, o qual é distinto nas construções já existentes aquando da datação das cartas e naquelas erguidas mais tarde, nas quais por vezes se verificam manchas decorrentes do rasuramento efectuado para a realização das correcções, o qual tornara o suporte mais absorvente nos respectivos locais. A carta da quadrícula número 275 apresenta essas características precisamente no local das construções erguidas a partir de 1882 entre a Rua Gonçalo Cristóvão e a Travessa Alferes Malheiro, verificando-se ali não só o diferente tom rosa e as manchas decorrentes do rasuramento como também diversas linhas sobrepostas. Uma observação atenta destes detalhes permite depreender que as linhas duplicadas correspondem ao muro de delimitação do antigo terreno de esquina para com o terreno do palacete de Henrique d'Oliveira Soares bem como ao muro de vedação ao longo da Rua Gonçalo Cristóvão. Por sua vez, as manchas resultantes do rasuramento efectuado para a realização das correcções surgem no local dos edifícios situados a sul do edifício da Junta de Freguesia de Santo Ildefonso, dando uma clara noção de que naquele local existiria uma edificação entretanto desaparecida. Pelas características desta mancha de tinta, de aspecto esponjado, percebe-se que a referida edificação estaria implantada com um grande afastamento às ruas, seguindo o alinhamento da fachada do palacete de Henrique d'Oliveira Soares no seu lado norte e um desenho escalonado perpendicular a este na frente voltada para a Travessa Alferes Malheiro. Estas características são indicativas de que este poderia ser o "chalet" Dantas, sendo de admitir que o seu terreno tenha sido alvo de um loteamento que obriga à correcção do desenho realizado numa ocasião posterior à datação da carta em 1882.[28]

Este processo de loteamento poderá ter sido efectuado após o término do processo judicial que opõe Miguel Dantas à companhia Segurança, sobre o qual se desconhece o desfecho, como forma de compensar as perdas decorrentes do sinistro. Permanece, porém, a dúvida sobre os motivos que levam o comendador a solicitar permissão à Câmara Municipal do Porto para a instalação de um cano de esgoto em Agosto de 1875, dois meses após a ocorrência do incêndio, sendo a explicação mais

[28] A questão da localização do "chalet" do comendador Miguel Dantas poderá ser comprovada através de um pedido de busca na Conservatória do Registo Predial, o qual não pode ser feito no decorrer da elaboração deste artigo.

verosímil a de que, não estando ainda definido judicialmente a existência ou não de indemnização por parte da companhia seguradora, o comendador Miguel Dantas pretenderia reconstruir o seu "chalet".

Ficando determinadas as condições em que terão sido encomendados os projectos para as residências da Rua Gonçalo Cristóvão ao arquitecto Luís Caetano Pedro d'Ávila, pode-se concluir que a encomenda do palacete de Eduardo Pinto da Silva terá sido feita independentemente daquelas. Com efeito, Eduardo Pinto da Silva parece não ter ligação formal à sociedade estabelecida na Companhia do Caminho de Ferro do Porto à Póvoa de Varzim à qual os outros três clientes portuenses de Luís Caetano Pedro d'Ávila pertencem no início da década de 1870. Por sua vez, o nome de Eduardo Pinto da Silva surge ocasionalmente nas páginas coevas do Jornal do Porto associado, curiosamente, à companhia de seguros Garantia,[29] bem como à "Companhia Portuense de Iluminação a Gaz",[30] secretariando duas assembleias gerais da primeira e sendo referido como substituto do director da segunda.[31]

O contexto urbano da obra realizada para Eduardo Pinto da Silva é, também ele, bastante distinto daquele verificado na Rua Gonçalo Cristóvão. Com efeito, o lote da Rua de Vilar destinado ao palacete de Eduardo Pinto da Silva situa-se ao longo de uma frente urbana contínua, sendo flanqueado por construções de ambos os lados. Tendo em consideração a natureza da Rua de Vilar enquanto antiga saída da cidade em direcção à Foz e a Matosinhos, é muito provável que à época da encomenda feita a Luís Caetano Pedro d'Ávila o local destinado a receber a nova edificação fosse ocupado por duas casas estreitas de origem setecentista, semelhantes a outras daquela via. Esta situação é bastante diferente daquela observada na Rua Gonçalo Cristóvão, uma vez que o terreno destinado à construção das residências dos três sócios da Companhia do Caminho de Ferro do Porto à Póvoa de Varzim se situa numa expansão recente da cidade, estando essencialmente desobstruído de construções pré-existentes e fazendo frente para uma rua larga e arborizada.

A encomenda feita por Eduardo Pinto da Silva a Luís Caetano Pedro d'Ávila terá ocorrido posteriormente à encomenda dos três projectos para aquela outra rua, muito possivelmente em ocasião de uma das várias vindas do "architecto lisbonense" à cidade entre 1872, data em que são noticiados os seus outros projectos, e Julho de 1874, data do requerimento enviado à edilidade portuense relativo ao projecto

29 "Companhia Garantia". *Jornal do Porto*, 17 de Julho de 1874.

30 "Companhia Portuense de Iluminação a Gaz". *Jornal do Porto*, 4 de Julho de 1874.

31 "Companhia do Gaz". *Jornal do Porto*, 19 de Julho de 1874.

do palacete da Rua de Vilar.[32] Nos cerca de onze meses que decorrem entre esta data e o incêndio do "chalet" do comendador Dantas, Luís Caetano Pedro d'Ávila estaria assim responsável pelas quatro encomendas, permanecendo apenas ligado à conclusão em obra de duas delas.

Dois palacetes em "estylo Luiz XIII" – notas sobre o espaço residencial

Das quatro encomendas portuenses que Luís Caetano Pedro d'Ávila teve, apenas as obras dos palacetes em "estylo Luiz XIII" de Henrique d'Oliveira Soares e de Eduardo Pinto da Silva foram concluídas, possibilitando a sua análise.

O palacete de Henrique d'Oliveira Soares constitui uma construção de grande destaque, pela sua implantação isolada e elevada no terreno, bem como pela sua ampla volumetria rematada superiormente por mansardas, elemento arquitectónico até então raramente utilizado na cidade do Porto e que, neste caso, fica caracterizado pelo seu revestimento exterior em ardósia. Este material era geralmente utilizado para a impermeabilização de empenas laterais e paredes de tabique nas trazeiras das casas, sendo facilmente obtido nos arredores da cidade, sobretudo em Valongo, mas raramente surgira em contextos mais nobilitados das edificações, seguindo padrões franceses, motivo pelo qual o palacete terá ficado conhecido pelo nome de Palacete das Lousas.

Por sua vez, as fachadas do palacete denotam uma grande proximidade para com o modelo arquitectónico aplicado pelo arquitecto Luís Caetano Pedro d'Ávila anos antes no palacete de veraneio do Duque de Loulé em Cascais. Com efeito, tal como no palacete de Cascais, os cunhais e as guarnições dos vãos são caracterizados por elementos de cantaria almofadados formando um esquema em cadeia característico do "estylo Luiz XIII" em destaque sobre as paredes pintadas de tom escuro. A fachada principal, simétrica, é caracterizada pelo seu corpo central em avanço, com ângulos chanfrados. É aqui que se situa a porta de entrada e, sobre esta, uma sacada. De cada lado deste corpo surgem duas janelas por piso, enquadradas dentro de uma composição geminada. Sobre cada dupla de janelas surge um óculo de cada lado do corpo central e um outro neste último, mais elevado do que os dois laterais por se situar sobre um frontão curvo. A fachada lateral poente é caracterizada também ela por um corpo em avanço e com ângulos chanfrados (Fig. 1).

[32] AHMP, *Plantas de casas*, Licença de obras n.º 311/1874.

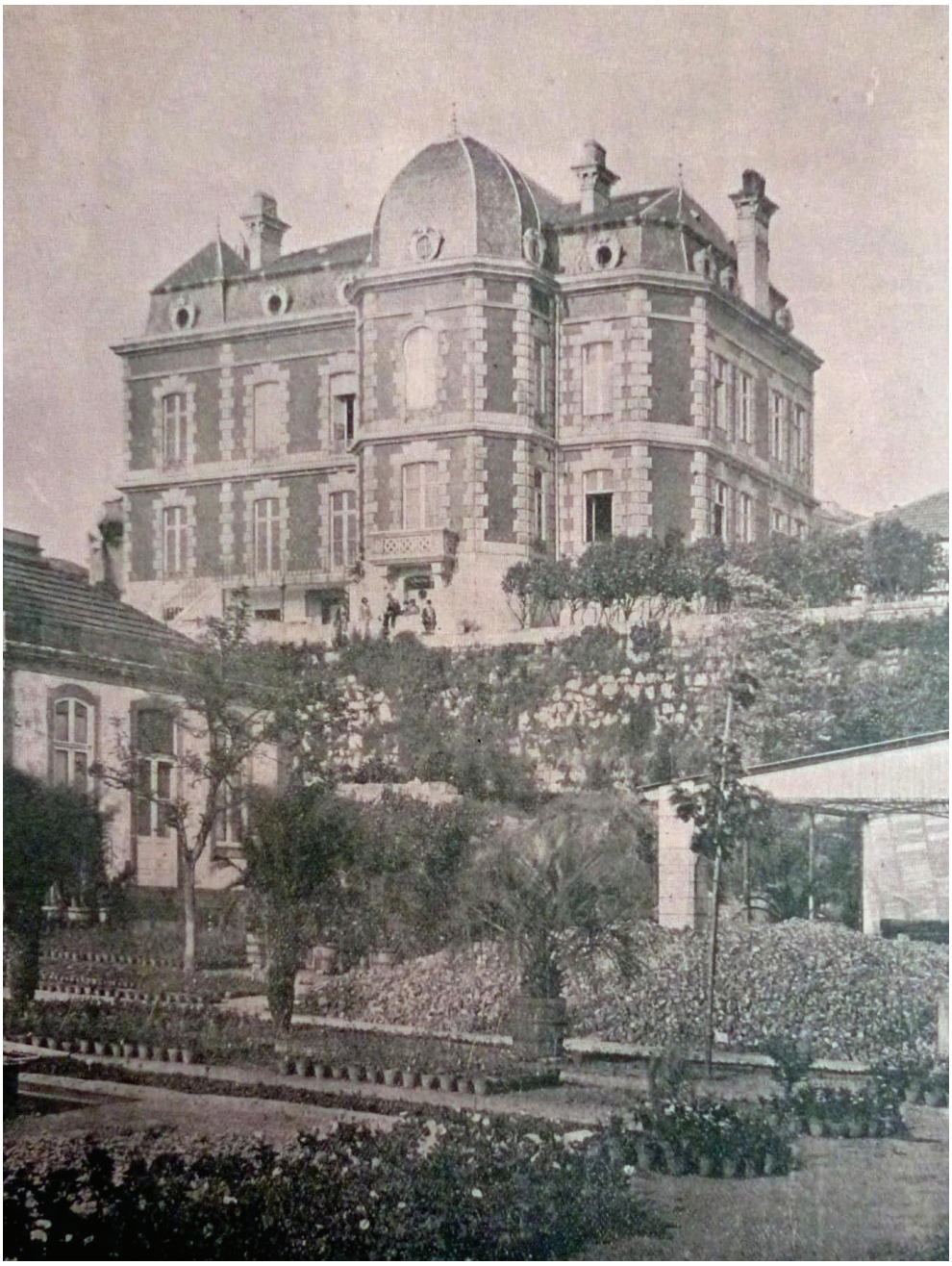


FIGURA 1 · Palacete de Henrique d'Oliveira Soares – fachada lateral poente, in *Anuário da Escola Pratica Commercial Raul Doria* – 1917-1918. Porto: Tipografia da Escola Raul Dória, 1918.

No entanto, o seu desenho é marcadamente assimétrico. Um primeiro pano de fachada à esquerda do corpo em avanço apresenta três vãos em cada piso, sendo o primeiro junto à esquina da fachada principal separado dos outros dois por uma falsa pilastra. No pano de fachada situado à direita do corpo em avanço situa-se, por sua vez, uma outra janela em cada piso, apresentando um desenho semelhante às do primeiro pano. O corpo em avanço, por sua vez, apresenta uma janela de desenho distinto na sua face voltada a poente, ao nível do piso superior, a qual é caracterizada por um insólito arco ultrapassado. Nas faces laterais norte e sul deste corpo surgem ainda janelas semelhantes às demais, mas apresentando uma menor largura que as restantes. A fachada sul, simétrica e separada das laterais por panos em chanfro, apresenta tão simplesmente quatro janelas desigualmente espaçadas, sendo as dos extremos mais próximas entre si do que as centrais. À imagem da fachada principal, ao nível das mansardas, no enviamento das janelas dos dois pisos principais, surgem novamente óculos nas fachadas laterais e posterior. Terá sido pelo invulgar desenho destas mansardas, raras à época na cidade, que este edifício ficou popularmente conhecido como "palacete das lousas".

Pela inexistência de fotografias da fachada lateral nascente, voltada para um estreito espaço exterior de passagem entre o jardim frontal do palacete e o seu logradouro, não é possível identificar as suas características. No entanto, esta seria semelhante às demais na sua ornamentação, apresentando uma composição mais simples. A cartografia de Telles Ferreira permite identificar a existência de dois alinhamentos distintos nesta fachada, em virtude do ângulo do limite do terreno que o palacete ocupa, localizando-se junto do ressalto entre estes alinhamentos uma pequena escadaria que seria, certamente, destinada a serviço doméstico.

O interior deste palacete surge devidamente documentado com fotografias dos seus espaços e salas de aula num Anuário da Escola Prática Comercial Raul Dória, possibilitando uma reconstituição da sua planta com algum detalhe. Uma análise destas fotografias permite compreender desde logo a inusual organização dos seus espaços interiores, sobretudo devido à disposição da sua escadaria principal.[33]

Ao entrar no edifício encontra-se uma antecâmara pela qual se acede a um átrio (Fig. 2). À direita deste situa-se um espaço que seria certamente utilizado originalmente como gabinete de trabalho ou escritório, o qual é abundantemente iluminado por duas janelas voltadas a norte, na fachada principal, e por uma janela voltada a poente. Com a adaptação do edifício a funções escolares, este espaço passa a ser usado como secretaria (Fig. 3).

[33] *Anuário da Escola Pratica Commercial Raul Doria – 1917-1918*. Porto: Tipografia da Escola Raul Dória, 1918.

FIGURA 2 · Palacete de Henrique d'Oliveira Soares – Átrio, in *Anuário da Escola Pratica Commercial Raul Doria – 1917-1918*. Porto: Tipografia da Escola Raul Dória, 1918.

FIGURA 3 · Palacete de Henrique d'Oliveira Soares – secretaria da Escola Comercial Raul Dória, in *Anuário da Escola Pratica Commercial Raul Doria – 1917-1918*. Porto: Tipografia da Escola Raul Dória, 1918.

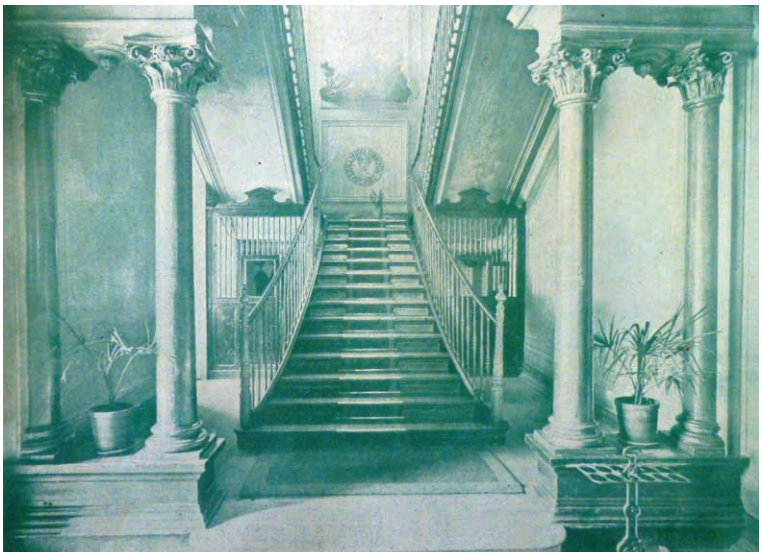


FIGURA 4 · Palacete de Henrique d'Oliveira Soares – escadaria vista do átrio, in *Anuário da Escola Pratica Commercial Raul Doria – 1917-1918*. Porto: Tipografia da Escola Raul Dória, 1918.

FIGURA 5 · Palacete de Henrique d'Oliveira Soares – escadaria vista do patamar intermédio, in *Anuário da Escola Pratica Commercial Raul Doria – 1917-1918*. Porto: Tipografia da Escola Raul Dória, 1918.

FIGURA 6 · Palacete de Henrique d'Oliveira Soares – sala de ciências da Escola Comercial Raul Dória, in *Anuário da Escola Pratica Commercial Raul Doria – 1917-1918*. Porto: Tipografia da Escola Raul Dória, 1918.

Em contraponto a este espaço, do lado esquerdo do átrio situa-se uma escadaria de aparato arrancando com um lanço no piso térreo e chegando ao piso superior com dois lanços laterais a este e em sentido oposto (Fig.s 4 e 5). Esta escadaria apresenta o seu espaço unificado com o do átrio, sendo a parede lateral esquerda deste rasgada por um arco abatido suportado por colunas. Esta escadaria passa imediatamente por detrás das duas janelas da fachada principal resultantes da simetria em relação àquelas relativas ao compartimento situado à direita da entrada no edifício. Estas janelas são perceptíveis na fotografia existente desta escadaria tomada desde o piso da entrada, do seu lado esquerdo. A mesma fotografia permite identificar uma terceira janela situada a eixo do lanço central da escadaria, no piso superior. Pelas características exteriores da casa, a escadaria seria ainda iluminada por mais duas janelas situadas no piso superior, no alinhamento das duas janelas voltadas a norte situadas no piso de entrada.

Na continuação do átrio de entrada, a eixo da porta de entrada, encontra-se um longo corredor de distribuição. A porta para este corredor, bem como as outras voltadas para o átrio e aquela que encerra ao fundo o mesmo corredor são em arco abatido. No piso superior repete-se o corredor de distribuição, com portas laterais simétricas, todas elas apresentando um perfil rectangular e duas folhas. Apenas a porta situada no topo da escadaria, sobre a porta do espaço usado como secretaria no período do uso escolar, se distingue das demais por ser envidraçada, como aquelas do piso de entrada.

FIGURA 7 · Palacete de Henrique d'Oliveira Soares – sala de contabilidade da Escola Comercial Raul Dória, in *Anuário da Escola Pratica Commercial Raul Doria – 1917-1918*. Porto: Tipografia da Escola Raul Dória, 1918.

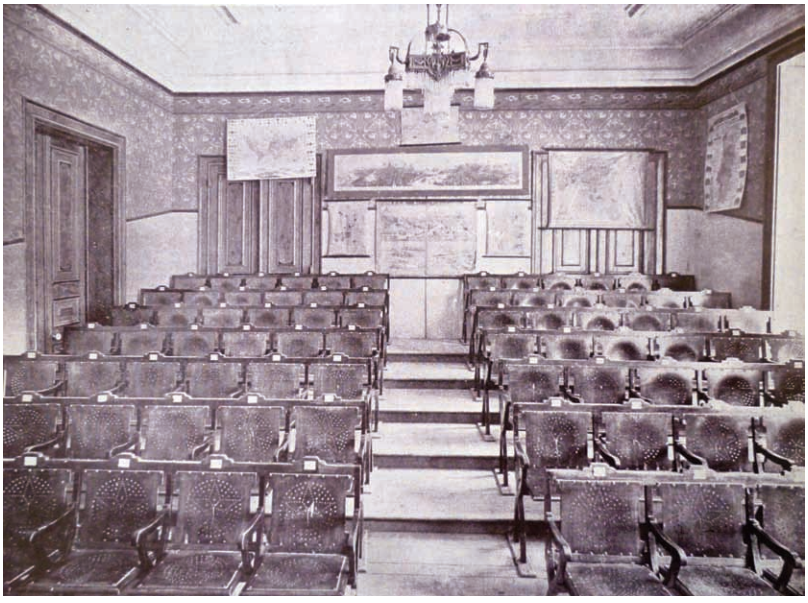


FIGURA 8 · Palacete de Henrique d'Oliveira Soares – sala de contabilidade da Escola Comercial Raul Dória, in *Anuário da Escola Pratica Commercial Raul Doria – 1917-1918*. Porto: Tipografia da Escola Raul Dória, 1918.

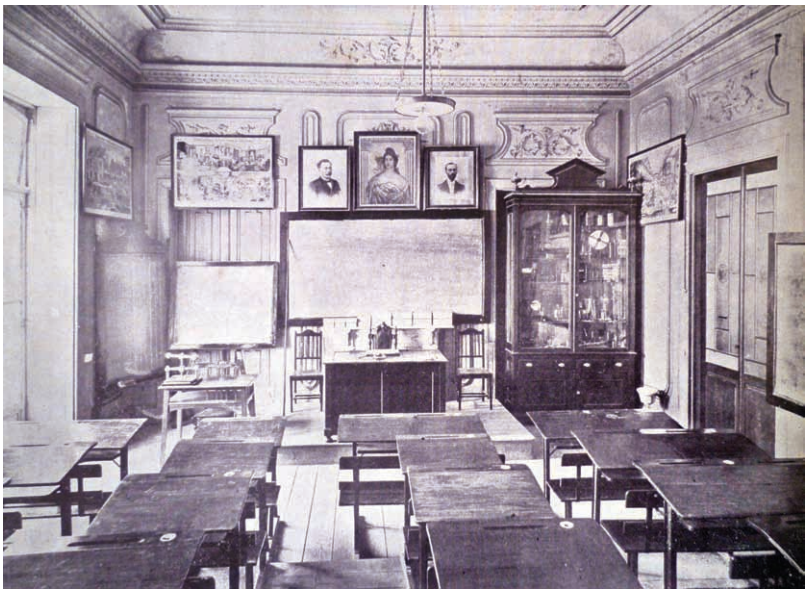


FIGURA 9 · Palacete de Henrique d'Oliveira Soares – sala de higiene, estenografia e línguas da Escola Comercial Raul Dória, in *Anuário da Escola Pratica Commercial Raul Doria – 1917-1918*. Porto: Tipografia da Escola Raul Dória, 1918.

FIGURA 10 · Palacete de Henrique d'Oliveira Soares – sala de higiene, estenografia e línguas da Escola Comercial Raul Dória, in *Anuário da Escola Pratica Commercial Raul Doria – 1917-1918*. Porto: Tipografia da Escola Raul Dória, 1918.

As restantes fotografias não permitem identificar com facilidade a localização planimétrica dos espaços, sendo certo que diversos espaços característicos das edificações de uso residencial não são fotografados, como seria o caso das escadas e átrio de serviço, com acesso ao exterior do lado esquerdo da casa, conforme é representando na planta topográfica de Telles Ferreira. No entanto, é possível identificar parte considerável da organização planimétrica do interior. O compartimento ocupado em tempo escolar pela secretaria apresenta duas portas interiores na parede oposta à da fachada principal, ocorrendo situação idêntica no espaço correspondente a este no piso superior, destinado a sala de ciências após 1907 (Fig. 6). Estas duas portas dão acesso a espaços semelhantes nos dois pisos, cada um deles com duas portas para os corredores respectivos e duas janelas na fachada, sendo o espaço do piso de entrada ocupado pela sala de contabilidade a partir de 1907 (Fig.s 7 e 8) e, possivelmente, o do piso superior pela sala de higiene, estenografia e línguas, as quais surgem identificadas na publicação escolar como espaços distintos mas que correspondem na realidade a um único espaço com múltiplos usos[34] (Fig.s 9 e 10).

Seguidamente, em cada piso e do mesmo lado poente, surgem compartimentos mais longos correspondentes ao avanço lateral da fachada, os quais são ocupados após 1907 pelo museu da escola (Fig. 11), no piso superior, e pelo refeitório (Fig. 12), no piso da entrada, este último certamente correspondente à antiga sala de jantar.

O extremo posterior da casa, com uma janela na fachada lateral poente e quatro na fachada sul, corresponde a diferentes compartimentos nos dois pisos principais, não sendo segura a sua identificação. Uma imagem da cozinha escolar, certamente correspondente à cozinha original da casa, mostra um espaço com janelas altas em duas paredes separadas por uma outra em chanfro. Sendo muito provável que esta ficasse no mesmo piso da sala de jantar, não se pode assegurar se o canto em chanfro corresponderia ao ângulo sudeste ou ao ângulo sudoeste da casa. Por sua vez, várias fotografias da referida publicação escolar permitem identificar uma sucessão de três compartimentos igualmente situados ao longo da fachada posterior e que, possivelmente, se encontrariam no piso superior da casa, sobre a cozinha. O central corresponde às duas janelas centrais da fachada sul, sendo ocupado após 1907 pelo Conselho Escolar (Fig. 13).

34 As fotografias mostram igual disposição do mobiliário, com igual ornamentação e com igual distribuição de janelas e portas, situação que não é possível repetir-se dentro da área disponível em planta no edifício. Uma observação atenta das fotografias que compõem a publicação revela que por vezes o mesmo espaço apresenta decoração distinta. É o caso da livraria e da sala do Conselho Escolar.

FIGURA 11 · Palacete de Henrique d'Oliveira Soares – museu da Escola Comercial Raul Dória, in *Anuário da Escola Pratica Commercial Raul Doria – 1917-1918*. Porto: Tipografia da Escola Raul Dória, 1918.

FIGURA 12 · Palacete de Henrique d'Oliveira Soares – refeitório da Escola Comercial Raul Dória, in *Anuário da Escola Pratica Commercial Raul Doria – 1917-1918*. Porto: Tipografia da Escola Raul Dória, 1918.

FIGURA 13 · Palacete de Henrique d'Oliveira Soares – sala do conselho escolar da Escola Comercial Raul Dória, in *Anuário da Escola Pratica Commercial Raul Doria – 1917-1918*. Porto: Tipografia da Escola Raul Dória, 1918.

FIGURA 14 · Palacete de Henrique d'Oliveira Soares – gabinete do director Campos Vaz da Escola Comercial Raul Dória, in *Anuário da Escola Pratica Commercial Raul Doria – 1917-1918*. Porto: Tipografia da Escola Raul Dória, 1918.

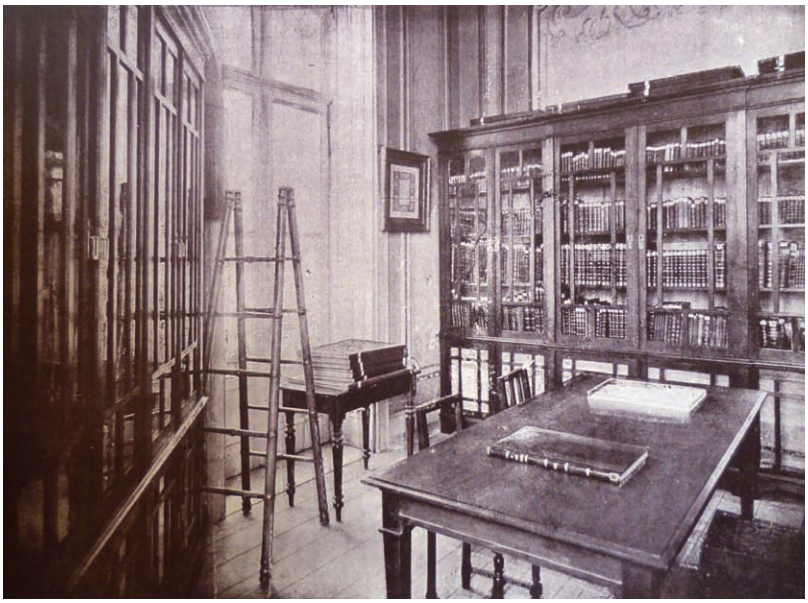


FIGURA 15 · Palacete de Henrique d'Oliveira Soares – gabinete de leitura da Escola Comercial Raul Dória, in *Anuário da Escola Pratica Commercial Raul Doria – 1917-1918*. Porto: Tipografia da Escola Raul Dória, 1918.

Lateralmente a este espaço, nos ângulos em chanfro com as fachadas laterais, situam-se dois compartimentos pentagonais correspondentes após 1907 ao gabinete do director Campos Vaz a nascente (Fig. 14), e ao gabinete de leitura a poente (Fig. 15).

Este palacete é demolido cerca de 1968, depois de sofrer muitas alterações ao longo do século XX, as quais alteram a sua aparência exterior, sobretudo ao nível das mansardas com a substituição de várias peças de remate, dos óculos e dos revestimentos em ardósia.

O palacete de Eduardo Pinto da Silva apresenta características muito distintas das observadas no palacete de Henrique d'Oliveira Soares. Com efeito, o desenho almofadado dos elementos de cantaria do palacete da Rua Gonçalo Cristóvão dá lugar a um desenho mais classicista, recordando o modelo ornamental utilizado por Luís Caetano Pedro d'Ávila no seu projecto para a Escola Industrial Marquês de Pombal, em Lisboa.

A fachada principal da casa da Rua de Vilar, com cerca de 11 metros de largura, apresenta uma composição simétrica tripartida (Fig. 16). Os panos laterais são rebocados, enquanto que o pano central, em avanço sobre aqueles, é integralmente realizado em cantaria de silharia fendida, cujo modelo compositivo é repetido nos

remates extremos da fachada, simulando pilastras. Cada pano da fachada apresenta um vão por piso. Todos os vãos do piso superior correspondem a altas janelas de verga curva, sendo que no piso térreo os os vãos dos panos laterais correspondem a portas e o pano central apresenta uma janela sob a qual surge uma fresta para ventilação do subsolo. Verifica-se uma marcação do carácter privado do piso superior, uma vez que aí os vãos apresentam uma menor largura do que os do piso térreo, denunciando exteriormente a função social deste último. Rematando superiormente a fachada surge, novamente, uma mansarda com uma lucarna central formando uma janela de verga curva e com dois óculos no alinhamento dos vãos dos panos laterais.

Por sua vez, a fachada posterior, de desenho mais simples, apresenta um corpo em avanço, caracterizado pelos seus ângulos chanfrados. Com esta volumetria, também esta fachada se apresenta tripartida, observando-se um vão por piso tanto nos panos laterais da fachada como nos panos de topo e de chanfro do corpo em avanço. Deste modo, o corpo em avanço termina com um esquema próximo de uma bow-window. Aqui, o vão central do piso de entrada permite o acesso a uma escada de acesso ao jardim. Superiormente, o corpo em avanço apresenta uma invulgar cobertura em terraço.

A organização interna apresenta uma forte relação com o desenho das fachadas, com uma distribuição igualmente tripartida, tanto no sentido longitudinal como no sentido transversal. As portas dispostas lateralmente dão acesso a átrios-corredor. A porta do lado esquerdo corresponderia à entrada principal, correspondendo certamente a sua contraparte oposta a um acesso de serviço ou ao jardim posterior. Ficando as portas a um nível ligeiramente inferior ao do pavimento do piso térreo, a diferença de altura é vencida do lado da entrada principal por alguns degraus antes do acesso do átrio ao interior da residência. Seguidamente ao átrio principal, do lado esquerdo do palacete, é disposta uma escadaria simples de dois lanços que permite aceder aos três pavimentos da construção. Do ponto de arranque desta escada é possível aceder ao compartimento central do palacete, o qual se constitui como um grande espaço de distribuição a partir do qual se pode aceder às salas centrais voltadas ora para a via pública, ora sobre o jardim. No piso térreo, estas salas têm a particularidade de apresentar largas portas de comunicação com o amplo espaço central de distribuição, permitindo com a sua abertura o seu funcionamento conjunto dos três compartimentos como salão de festas e de baile. Finalmente, o espaço central de distribuição do piso superior apresenta dupla altura devido à existência de um vão central rodeado por varandim ao nível das mansardas. Os espaços de serviço e de acesso ficam dispostos lateralmente

FIGURA 16 · Palacete de Eduardo Pinto da Silva – fachada principal. Fotografia do autor.

às grandes salas e aos grandes espaços de distribuição central, revelando uma estratégia de economização de área em benefício dos compartimentos de uso colectivo e dos aposentos familiares.

A relevância histórica da obra portuense de Luís Caetano Pedro d'Ávila

A breve notícia do incêndio do "chalet" do comendador Dantas permite compreender que a mesma, a par do palacete vizinho, teria características invulgares no contexto portuense, merecendo a referência a ambas como "magnificas propriedades acastelladas". É de notar que o tipo de arquitectura de Luís Caetano Pedro d'Ávila é, à época, profundamente distinta dos modelos praticados no Porto. Esta situação verifica-se tanto no que respeita ao modelo proposto pelo arquitecto lisboeta no palacete de Henrique d'Oliveira Soares como também nas características referidas relativamente ao "chalet" Dantas. É de notar que a noção de "chalet" não era já estranha na região portuense aquando da passagem de Luís Caetano Pedro d'Ávila pelo Porto. Nesta ocasião são edificados vários "chalets" no Porto e na sua região de influência, muitos deles projectados pelo arquitecto Thomaz Soller, como as casas de Júlio Lourenço Pinto (1872) e de João António Gomes de Castro, Conde de Castro (1876), ambos na Foz do Douro. Outros edifícios apresentavam já alguns elementos característicos deste tipo de edificação, como lambrequins e telhados de duas águas dispostos perpendicularmente às fachadas, as quais se elevam em empenas de perfil triangular, surgindo sobretudo na proximidade da frente marítima. Todavia, tanto estes exemplos como a arquitectura de Thomaz Soller assumem características muito distintas do carácter "acastelado" do "chalet" Dantas, apresentando ambos, por oposição a este, um carácter menos monumental e de simplicidade ornamental. Será apenas na passagem de Oitocentos para Novecentos que surgem novos chalets de feição "acastelada", como vários dos projectados no gabinete do engenheiro António da Silva, irmão do Visconde de Salreu, e outros da autoria do engenheiro António Rigaud Nogueira, sendo todos eles apresentando torreões encimados por coruchéus e muitas vezes ostentando telhados rematados nas suas empenas com lambrequins elaborados, caso este da casa de Custódio José da Costa, edificada na Rua do Bonjardim entre 1906 e 1909.

O mesmo engenheiro António Rigaud Nogueira revela em obras suas uma leitura atenta dos alçados do palacete de Henrique d'Oliveira Soares nas casas projectadas a partir de 1897 para José de Sousa Feiteira, na esquina da Rua Guerra Junqueiro

com a Avenida da Boavista, onde se verifica o uso de cantaria almofadada em torno das janelas e de vãos em arco ultrapassado, elementos à época ainda incomuns na arquitectura portuense.

O modo de implantação do palacete de Henrique d'Oliveira Soares, afastado da via pública, era também ele raro à época da sua construção, mas torna-se nota comum na arquitectura burguesa portuense a partir de finais de Oitocentos.

Por sua vez, as características formais do alçado do palacete de Eduardo Pinto da Silva ressurgem em diversos edifícios projectados posteriormente para os novos eixos urbanos abertos na década de 1870. Populariza-se então o uso da janela alta de verga curva e o revestimento de panos de fachada em cantaria de silharia fendida desde o piso térreo até à cornija, à imagem do que sucede no palacete da Rua de Vilar. O exemplo mais completo deste tipo de construção é, possivelmente, o prédio de rendimento edificado no ângulo da Rua Mouzinho da Silveira com o Largo de São Domingos entre 1881 e 1883.

Finalmente, o desenho da fachada do palacete de Eduardo Pinto da Silva vem contribuir para a confirmação de um novo modelo de residência burguesa no Porto, o qual se desenvolve em lote estreito com o piso térreo sobre-elevado em relação à via pública, e que se torna dominante a nível regional a partir desta ocasião. Apesar de existirem casas de lote estreito com o piso térreo sobre-elevado deste meados do século XIX e de a disseminação deste modelo arquitectónico ser particularmente notória a partir da década de 1870, o palacete de Eduardo Pinto da Silva permite o estabelecimento de uma variante àquele modelo tipológico que conjuga aquelas características com a monumentalidade adquirida pela tripartição da fachada, situação até então quase exclusiva de palacetes de grandes dimensões. Neste sentido, o modelo do palacete de lote estreito e fachada de esquema tripartido torna-se comum sobretudo durante o período que decorre de 1880 a 1910, sendo de referir neste contexto vários exemplares erguidos ao longo das avenidas da Boavista e Rodrigues de Freitas, bem como o palacete de Constantino Rodrigues Batalha situado na Rua do Passeio Alegre, exemplo raro da transposição desta tipologia para o contexto urbano da Foz do Douro.

Os modelos de distribuição interna dos palacetes de Henrique d'Oliveira Soares e de Eduardo Pinto da Silva não terão, contudo, seguimento nos anos seguintes. Com efeito, até finais do século mantêm-se em voga os modelos planimétricos neo-palladianos praticados desde finais de Setecentos, nos quais a escadaria assume sempre uma posição central no espaço doméstico, tanto nas casas de lote estreito como nos grandes palacetes, verificando-se ainda o recurso a grandes escadarias centrais e de

aparato, por exemplo, no palacete do Conselheiro Boaventura Rodrigues de Sousa, projectado em 1895 pelo arquitecto Joel da Silva Pereira numa clara recuperação do modelo do Palacete Forbes, ou dos Braguinhas, edificado na década de 1860. Será apenas nos palacetes erguidos a partir do final da década de 1890 que a escadaria principal passa a assumir uma posição lateral a um corredor central de distribuição, como se verifica no palacete de António Eduardo Glama, projectado em 1899 para a então recém-aberta Rua Álvares Cabral, num projecto também ele atribuível a Joel da Silva Pereira.

A passagem do arquitecto lisboeta Luís Caetano Pedro d'Ávila pelo Porto em inícios da década de 1870 assume, assim, um papel de relevo no contexto da renovação do panorama arquitectónico e dos modelos residenciais locais na segunda metade do século XIX.

O PALL

r principal e responsavel

UGUSTO MONTEIRO

atura

. . . 600 réis

adiantado)

SÉ

REDACÇÃO E

PICOTO

N.º telep

“O PALLANCIANO” Um efémero periódico local maiato (1891-1892)

José Augusto Maia Marques[1]

À memória de Vítor Maia, que viveu, sentiu e (d)escreveu a Maia de forma especial.

Resumo

O autor dá a conhecer um jornal local maiato “O Pallanciano”, que atravessa um período curioso da história da Maia e do País. Este jornal, que aparece em sequência da “Revista dos Acontecimentos da Maia”, pese embora ter tido uma existência efémera, pelo tipo de trabalhos que apresenta, constitui uma fonte interessante para a história regional e local.
Sem deixar de acompanhar os grandes movimentos nacionais como por exemplo o republicanismo, sendo aliás curioso que tenha aparecido nas vésperas do 31 de janeiro de 1891, fornece muita informação local, inclusive estatística
Incluindo também outra colaboração de fundo de âmbito mais geral, “O Pallanciano” acaba por ser um exemplo de um jornal local diferente, que olha para lá do território estrito, e que por um conjunto de fatores políticos, económicos e sociais, se debate com problemas de cariz financeiro, vindo a fechar passado um ano.

Palavras-chave

Maia, imprensa local, Abílio Monteiro, Visconde de Barreiros.

[1] Câmara Municipal da Maia – Gabinete de História – jmaiamarques@gmail.com.

“O PALLANCIANO” An ephemeral local periodic from Maia

Abstract

The author presents a local newspaper “O Pallanciano”, which goes through a curious period in the history of Maia and Portugal. Due to the type of works it presents, constitutes an interesting source for regional and local history, without ceasing to follow the great national movements such as republicanism, and it is curious that it appeared on the eve of January 31, 1891.

Providing a lot of local information, including statistics, but also including other background collaborations of a more general scope, “O Pallanciano” turns out to be an example of a different local newspaper, looking beyond the narrow territory, and that because of a set of factors political, economic and social problems, was facing financial problems, that caused it to close after a year.

Keywords

Maia, local press, Abílio Monteiro, Visconde de Barreiros.

Propósito

Mão amiga ofereceu-nos um exemplar encadernado dos vários números do jornal maiato "O Pallanciano".

O que vos trazemos aqui é tão somente uma notícia de um Jornal que, embora referido de passagem e apenas em título, nunca ninguém viu, descreveu ou muito menos trabalhou. Não existe na Biblioteca Nacional, nem na Biblioteca Pública Municipal do Porto, nem vem referido em qualquer obra que pudesse consultar.

O exemplar que possuo, é uma coleção completa, bem tratada e até, em dois ou três sítios, bem restaurada.

Depois de restaurados alguns picos de bicho, será digitalizado, disponibilizado ao público e depositado na Biblioteca Municipal Dr. Vieira de Carvalho (Maia).

Dado tratar-se de uma primeira notícia, e não de um exaustivo trabalho de fundo, damos aqui apenas algumas notas descritivas e trazemos alguns exemplos para melhor ilustrar a importância deste periódico no contexto local e regional.

Não há, portanto, uma "metodologia científica" a apontar. Como nos dizem Darlan Santos e Juliana Castro (2013): "No entanto, ainda não há pressupostos teóricos específicos para analisar esta vertente do jornalismo que se desenvolve fora dos grandes centros. Aqueles que se aventuram neste novo campo dispõem de um instrumental já cristalizado, construído para entender os efeitos de uma mídia massiva, que apresenta intercessões e discrepâncias com o jornalismo interiorano".

Aliás é significativo que na recente obra "Para uma História do Jornalismo em Portugal" (Baptista e Sousa, 2020) não há um capítulo, nem sequer um artigo, sobre imprensa local.

Então o que fizemos foi, no aspeto quantitativo, verificar o número de páginas e o preço, sem que nos fosse possível determinar a tiragem de nenhum dos números.

Qualitativamente, procuramos sobretudo detetar grandes temas, tendências e questões locais.

Tecnicamente, interessou-nos conhecer os diretores, os proprietários, a tipografia, os colaboradores, a existência ou não de publicidade gráfica.

O PALLANCIANO

Redactor principal e responsavel
ABILIO AUGUSTO MONTEIRO

ADMINISTRADOR
ROBERTO SAMPAIO

Assignatura
24 numeros . . . . . 600 réis
(Pagamento adiantado)

SÉDE
DA
REDACÇÃO E ADMINISTRAÇÃO
PICOTO DA MAIA
N.º telephonico, 426

Publicações
Annuncios e communicados, por linha, 40 réis. Repetições, 20 réis. Os srs. assignantes teem direito ao desconto de 25 %

FIGURA 1

Imprensa Local

A imprensa local é uma fonte fundamental para a história de uma comunidade, de uma localidade, de um grupo, enfim, de uma sociedade, seja ele de maiores ou menores dimensões.

O olhar do observador, tantas vezes "jornalista amador", paira sobre a sua terra, seja a terra natal seja a que adotou para viver. Conhece os observados e muitas vezes as circunstâncias dos factos que relata. É um plano de observação bem diferente do dos grandes órgãos de comunicação. Das primeiras páginas aos pequenos anúncios, tudo nos remete para um mundo diferente. Não um simples mundo em miniatura, não uma sociedade liliputiana, mas sim um microcosmo totalmente diferente.

Paulo Ferreira, ensaia uma definição do propósito da Imprensa Regional e Local. Segundo ele "A ILR tem – ou deve ter – como objectivo primeiro a recolha, tratamento e divulgação de factos noticiosos que ocorrem na sua área de implantação, seja ele concelhia, distrital ou regional. A definição empírica é simples. Difíceis são os caminhos para alcançar um conceito cientificamente consistente. A tarefa seria facilitada caso se conhecessem as características intrínsecas do sector. O que não acontece – não há respostas porque não existem trabalhos sobre estas matérias" (Ferreira, 2005).

E se isso acontece em relação à atualidade, mais dificuldades surgirão em relação ao passado.

Christian Delporte (2013) no seu trabalho clássico sobre a imprensa do séc. XIX vista do séc. XX, sem enjeitar a importância deste meio de comunicação, enumera várias dificuldades nesse trabalho, quando escreve: "D'abord, mais ce n'est pas le plus important, l'histoire des médias se satisfait mal des cloisonnements académiques, ceux

qui,traditionnellement,distinguent»dix-neuviémistes«et»vingtiémistes«, abusivement fondés sur les ruptures, là où, souvent, dominent les continuités historiques. Je veux bien, pour satisfaire à l'exercice, revêtir l'habit du spécialiste du XXe siècle, mais cette opposition pose, en matière de médias, davantage de problèmes qu'elle n'en résout". E, mais adiante "Ensuite, un tel sujet suppose que, au-delà des nuances à apporter, le XIXe siècle comporte, en matière médiatique, une unité telle qu'on puisse l'observer comme une période particulière, c'est-à-dire distincte de celle qui l'a précédée et de celle qui l'a suivie. La question des bornes chronologiques pour caractériser le XIXe siècle médiatique français fait débat chez les historiens".

Isto é, assumindo a importância do estudo da imprensa do século XIX, nomeadamente até na sua missão educativa, aponta dificuldades no seu estudo e afirma mesmo que até a discussão da periodização está em curso. Mas, igualmente, nem uma palavra sobre imprensa local.

Chomón Serna (2016), a propósito do papel da imprensa novecentista de Burgos na defesa do Património, reitera a sua importância e a dos seus atores principais, os jornalistas: "Los periodistas, que eran personas ilustradas en una sociedad con altos índices de analfabetismo, supieron valorar la importancia de la herencia histórica y artística y ejercieron una labor de vigilancia y defensa de lo propio. Su labor, en momentos en los que eran habituales las condenas a periodistas y periódicos por críticas a los pode-res establecidos, ayudó a conservar y mantener una parte del Patrimonio, aunque no evitó la destrucción de algunos elementos de gran valor".

Mas nem sempre é (foi) assim. Garcia Galindo (2007) dá-nos conta que "El estudio de la historia de la comunicación social y de sus medios de comunicación en Andalucía se remonta a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX con la publicación de los primeros estudios sobre la prensa local y los primeros tratados de periodismo. La mayor parte de esta historiografía está relacionada lógicamente con la prensa, dada su prolongada historia, y en menor medida con el resto de los medios de comunicación, de historia más breve. Le sucederán los estudios sobre el cine andaluz, y más tarde sobre la historia de la radio. Finalmente, los estudios sobre historia de la televisión aún no han despertado la atención suficiente de los investigadores, y aún falta perspectiva histórica para Internet. En el mismo sentido hay que precisar que el nacimiento de esta historiografía coincide con la transformación que experimenta el periodismo entre el último cuarto del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX; y que su desarrollo dependerá tanto de las vicisitudes políticas y económicas por las que atraviese el país, y especialmente Andalucía, durante el siglo XX, como del irregular desarrollo mediático de las diferentes zonas de la región.

Paulo Ferreira dá-nos também conta da importância da Imprensa Regional e Local, quando escreve "O estudo da imprensa local e regional (ILR) em Portugal está numa fase rudimentar. Pelo que se conhece dos poucos estudos até agora realizados pode, contudo, afirmar-se que as actuais características do sector são inversamente proporcionais à importância que este tipo de publicações pode – e deve – assumir nas comunidades locais e regionais. Esses estudos evidenciam, de resto, a apetência dos leitores por este tipo de jornais. A clivagem que separa o actual estado do sector da sua importância tem uma consequência ponderosa: sem bons jornais, as comunidades locais e regionais ficam tendencialmente amputadas de boa "informação de proximidade", uma das mais distintivas características da imprensa local e regional" (Ferreira, 2005).

Esta importância da imprensa local, além da proximidade física e geográfica do órgão de comunicação local, e dos seus conteúdos específicos, tem outra justificação – o jornalista local.

Como escreve Beatriz Dornelles: "Assim, ao escrever, o jornalista, ao contrário do profissional da capital, conhece "algo a mais" sobre as pessoas que descreve. E, esse "algo a mais" refere-se à personalidade dos moradores da cidade, seus casos de família, os aspectos polêmicos e banais que constituem a história particular de cada um, sua rotina na cidade, as roupas que costuma usar etc. Ou seja, tem uma informação em que a compreensão do que os contatos superficiais ditados pelo tempo acelerado do amplo espaço dos grandes centros urbanos inviabilizam: conhecer a complexidade que envolve esse ser humano, fonte de suas matérias (Dornelles, 2004).

Imprensa periódica na Maia

Em 1887 escrevia José Augusto Vieira no 2.º volume do seu "Minho Pittoresco": "Não tem ainda jornal seu a Maia, o que a não impede de lêr ávidamente os jornaes do Porto, onde uma vez por outra insere a sua corres- pondência politico-noticiosa. De resto ella não se preoccupa em ser uma terra de lettras; o que pretende é ter bois nédios e gordos para vender ao inglez, espigas e cebolas perfeitas, com que encher as casas d'eira e abastecer os mercados".

Era deste modo rude que Vieira noticiava uma não notícia. E por aqui se vê com que olhos ele viu o país profundo, rural, interior (e a Maia nem era interior nem profundo).

Mas Vieira estava errado. Não sendo um Jornal, a Maia tinha uma revista trimestral (Revista da Maia,1882-1884).

Numa interessante publicação, injustamente desconhecida da maioria dos estudiosos deste tema, um grupo de estagiários[2] da então Escola Preparatória da Maia elaborou, como trabalho de estágio, um "Roteiro da Imprensa Periódica Maiata". Esse trabalho haveria de ser publicado pela própria Escola (Fonseca [*et all*], 1984).

É um excelente ponto de estudo e, no caso presente, serve-nos para duas verificações – a da descrição da "Revista dos Acontecimentos da Maia", depois simplesmente "Revista da Maia" (1882-1885)[3] e a da não referência sequer à existência de "O Pallanciano", objeto principal deste trabalho.

Ora dá-se o caso de, em muitas circunstâncias, este jornal ser o sucessor natural daquela Revista. Eis um quadro-resumo da situação:

Imprensa periódica maiata, 2.ª metade do século XIX – 1.ª metade do século XX
Segundo FONSECA [*et all*], 1984, atualizado pelo autor.

Título	Início	Fim	Periodicidade	N.os
Revista da Maia	abr. 1882	dez. 1885	Trimestral	5
O Pallanciano	jan. 1891	fev. 1892	Quinzenal	25
O Patusco	jun. 1910	jan. 1911	Semanal	15
O Lidador da Maia	jan. 1911	ago. 1912	Semanal	31
O Maia Valonguense	jan. 1912	fev. 1912	Semanal	5
A Maia Democrática	set.1912	set. 1912	Semanal	2
O Lutador	set. 1913	nov. 1913	Quinzenal	6
A Maia	dez 1919	ago. 1920	Semanal	23
O Povo da Maia	fev. 1926	mai. 1928	Quinzenal	61
A Maia do Povo	mai. 1927	mai. 1927	Quinzenal	1
Terras da Maia	set. 1928	nov. 1928	Semanal	2
A Voz da Maia	set. 1929	mar. 1931	Quinzenal	21
Jornal da Maia	mai. 1931	jul. 1932	Quinzenal	24
Notícia	set. 1936	out. 1936	Quinzenal	3

[2] Eram eles Fernanda Fonseca, Jorge Alves, Lisete Maia do Miguel, Madalena Osório, Maria do Céu Brito e Sérgio O. Sá.

[3] Embora neste estudo não seja esta a datação, como veremos adiante

Não cabe no âmbito deste trabalho uma análise profunda a este quadro, mas para justificar datas, insucessos, proibições (como aconteceu com o Povo da Maia), será bom dizer que, excetuando a Revista da Maia e O Pallanciano, que mesmo assim viviam já num período de agitação republicana, os outros periódicos surgem exatamente nesse turbilhão que caraterizou a implantação do novo regime. Um pouco mais tarde surge, como sabemos, o Estado Novo a muito se alterará.

A Maia possuía três núcleos operários muito fortes. A Sede de Concelho – Barreiros, Águas Santas, pelas indústrias aí estabelecidas e pela vizinhança do Porto, e Pedras Rubras (Moreira), que graças ao Comboio, se transformou num dormitório da Grande Cidade.

Por isso era nestas localidades que os jornais tinham a sua sede e, sobretudo, os seus leitores mais fiéis e militantes.

Antecedentes de "O PALLANCIANO" – A "Revista dos acontecimentos da Maia"

Aquela que podemos agora designar de «primeira série» da Revista da Maia editou-se, trimestralmente, entre 1882 e 1885. Nos seus primeiros números adotou a denominação de «Revista dos Acontecimentos da Maia».

Ao seu leme estiveram duas figuras incontornáveis, como agora se diz, da Maia do último quartel do séc. XIX. Abílio Augusto Monteiro, o seu diretor, tabelião, na Maia, escritor tratando ora temas jurídicos ora da cultura maiata, e José da Silva Figueira, o Visconde de Barreiros, brasileiro de torna viagem, benfeitor da Maia, nomeadamente do seu ensino.

No Capítulo 3 do já referido "Roteiro da Imprensa Periódica Maiata", intitulado "Aspetos conjunturais", alude-se à Revista da Maia: "*No caso particular da Maia, o aparecimento local de formas de imprensa escrita é mesmo anterior ao 5 de outubro de 1910. Sob a forma de almanaque, surgiu a Revista da Maia em 1882, de publicação trimestral, incluindo no seu conteúdo notícias locais: administrativas, sociais, casos do quotidiano, estatísticas paroquiais e postais, memórias históricas*".

Ora aqui está um retrato bastante elucidativo da publicação. No entanto, embora julgando compreender o que os autores queriam dizer com «almanaque», discordamos desta caraterização pois quem não conhecer a revista julgará que ela se organiza à maneira do Almanaque Bertrand (1899 a 1969, regressado em 2011) ou do Borda d'Água (1929 até hoje), o que não é manifestamente o caso.

FIGURA 2

No corpo principal, a descrição feita à Revista da Maia ocupa duas páginas. No primeiro parágrafo, alude-se ao diretor e à figura tutelar do Visconde de Barreiros e no segundo, às contas que são apresentadas no número 12, de dezembro de 1884, que é tido como se fosse o último.

Neste avulta a contribuição do Visconde, e relaciona-se a sua saída com o fim da Revista, muito embora no n.º 12 se anunciasse um n.º 13, não gratuito como até aí acontecia, mas sim ao preço de 150 reis. Os autores afirmam, no entanto, que "… julgamos não ter chegado a acontecer, pois foram infrutíferas todas as tentativas para o encontrar ou obter referências".

Pois bem, foi efetivamente publicado o número 13, tal como o 14 e o 15, tendo, portanto, a Revista acabado em 1885.

Quanto às temáticas abordadas nestes quinze números, elas são muitas e variadas. Várias biografias de maiatos ilustres, desde a família da Maia (Gonçalo, Paio e Soeiro), ao Dr. Manuel Ferreira Ribeiro, pioneiro da medicina tropical em Portugal, passando pelo Visconde de Barreiros, entre muitos outros. Trabalhos de

pendor histórico, como a "Memória Histórica da Antiguidade do Mosteiro de Leça chamado do Balio" ou vários artigos sobre as lutas liberais, sobre o desembarque em Pampelido e sobre a colocação do Obelisco evocativo desse feito. Artigos sobre património, como é o caso do mosteiro de Águas Santas. Vária legislação, nomeadamente posturas municipais, que nos dão informações preciosas sobre temas variados de interesse local. A publicação, cremos que pela primeira vez, do Foral da Maia dado por D. Manuel I, em Évora, em 1519.

Abílio Monteiro tinha como um dos objetivos para a Revista "… fazer um repositório fiel, onde alguém mais abalisado possa um dia encontrar elementos para a história d'esta terra".

Consultada a Revista, não restam dúvidas que este objetivo foi plenamente cumprido. Até porque Abílio Monteiro teve vários elementos "mais abalisados" a colaborar consigo, como é o caso do Padre João Vieira Neves Castro da Cruz, erudito autor da "Descripção Geográfica e Histórica da freguesia de S. Tiago de Milheiroz".

Os mentores de "O PALLANCIANO"

Não vamos demorar muito traçando aqui biografias mais ou menos completas sobre os dois maiores mentores de "O Pallanciano", que foram aliás os mesmos da "Revista dos Acontecimentos da Maia" – Abílio Augusto Monteiro e o Visconde de Barreiros. Há belos trabalhos publicados sobre o tema (Alves, Barbosa, Pinto, 2016; – Alves, Barbosa, Queiroz, 2017; – Maia, 2018; – Oliveira, 1984), entre outros.

Apenas uma breve nota correspondendo a cada um deles.

Abílio Augusto Monteiro

Em 1873, Abílio Augusto Monteiro, portuense de Miragaia, tabelião de profissão, muda-se para a Maia para aqui exercer profissionalmente, obtendo em setembro desse ano a "Carta do Ofício de Tabelião de Notas no Julgado da Maia".

Aqui labutou durante 22 anos, de forma exemplar, como o atestam estas palavras de José Gerardo Vieira Peixoto de Villas Boas (Monteiro, 1895): "*tem tido sempre optimo comportamento, quer como cidadão quer como funccionario, havendo captivado a geral estima publica, de que é justamente credor*".

FIGURA 3

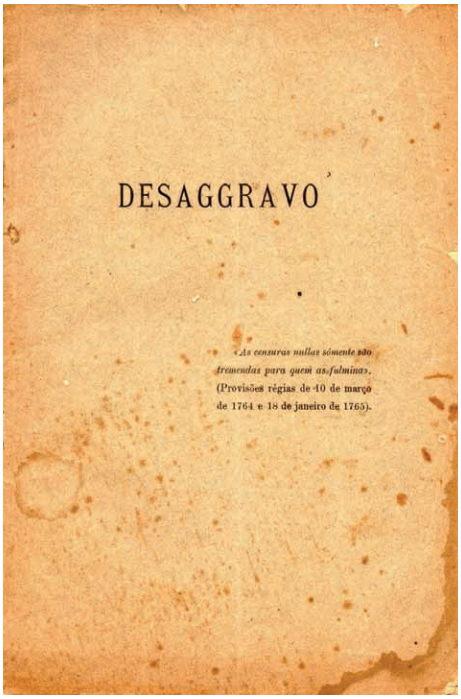
Para além do seu exercício profissional, Abílio Monteiro foi periodista, investigador e estudioso da História do Direito, pioneiro da Grafologia e da peritagem caligráfica em Portugal. Dirigiu os Anais do Notariado Português e publicou vária matéria jurídica.

No que à Maia diz respeito, é autor de "Poesias e Canções Populares do Concelho da Maia" e "Escriptos Litterarios", além de ter dirigido a "Revista dos Acontecimentos da Maia/Revista da Maia", para além de "O Pallanciano".

A sua saída da Maia significou, de momento, desemprego e dificuldades económicas.

Mas porque saiu Abílio Monteiro, apenas com 43 anos de idade, da Maia? Que rumo(s) tomou depois? É ele quem nos diz na sua tradução dos "Estudos sobre o exame de letra ou calligraphico…" de Virgilio Carli (1898): *"…os dissabores que me levaram a pedir a exoneração do cargo de notário; a minha permanência em Lisboa durante sete meses; o tratamento de minha saúde em Vizella; uma demorada Comissão de Serviço em Vianna do Castello, e a transferência daquela revista jurídico-notarial…*"

POESIAS
E
CANÇÕES POPULARES
DO
CONCELHO DA MAIA
RECOLHIDAS DA TRADIÇÃO ORAL
POR
ABILIO MONTEIRO
REVISTAS
POR
SOUZA ROCHA
E
Acompanhadas pelas respectivas musicas apropriadas para piano
POR
EDUARDO DA FONSECA
PORTO
LIVRARIA PORTUGUEZA — Editora
DE
JOAQUIM MARIA DA COSTA
55, Largo dos Loyos, 56
1900


DESAGGRAVO
«As censuras nullas sómente são
fremendas para quem as fulminas».
(Provisões régias de 10 de março
de 1764 e 18 de janeiro de 1765).

FIGURAS 4 E 5

Porque foi pedida a exoneração? Abuso de poder de um superior, em favor de um outro funcionário que prevaricara. No início de "Desaggravo" (1895): "*Vexado, porém, por um juiz que não atendeu à minha dignidade moral, aos meus annos de exercício, ao meu comportamento correcto, nem aos dictames da justiça, retiro-me, profundamente indignado, porque não sou um vil escravo*".

De resto, Abílio Augusto Monteiro estava muito bem inserido na sociedade maiata, como se depreende dos vários testemunhos publicados em "Desaggravo", uma espécie de resumo do processo kafkiano a que foi submetido.

Era vice-presidente da Comissão Promotora de Beneficência e Ensino de Barreiros, amigo, homem de confiança e procurador do Visconde de Barreiros. Foi igualmente encarregado da Estação Postal do Picoto.

Depois de todo este périplo, faleceu no Porto, onde vivia com sua filha, a 5 de abril de 1913, na casa da rua da Igreja de Cedofeita.

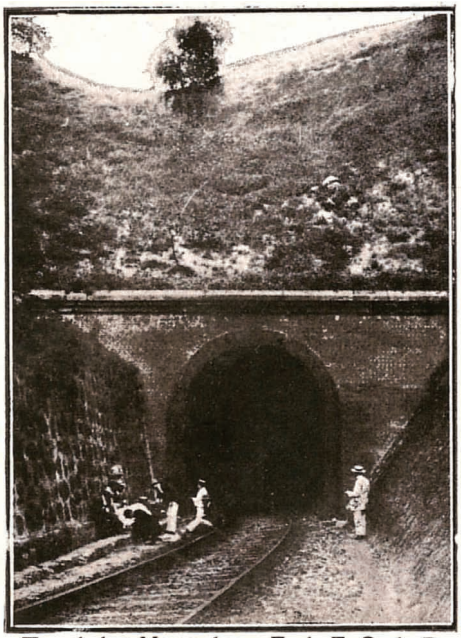

Tunel dos Marmelos—E. de F. C. do B.

FIGURA 6

Visconde de Barreiros

José da Silva Figueira nasceu em S. Miguel de Barreiros em 1838. Com catorze anos, isto é, em 1852, emigrou para o Brasil, iniciando-se nas lides comerciais.

Talhado para tarefas mais vultuosas, acaba por tornar-se empreiteiro de caminhos de ferro, sendo que em 1871 foi o responsável pelo túnel de Marmelos, obra fundamental para a execução do pleno ferroviário preconizado pelo Imperador D. Pedro II. Esta obra, verdadeiramente ciclópica para o tempo, valeu-lhe aliás o público reconhecimento da família imperial.

Logo de seguida, mete ombros à finalização do caminho de ferro de Leopoldina, obra rejeitada por várias grandes companhias, dados os riscos envolvidos. Em prazo recorde, e realizando obras de grande dimensão, conclui o trabalho com todo o êxito.

Já em Portugal, empreende a abertura do túnel do ramal da Alfândega, que propiciou a ligação de Campanhã à Alfândega. Tem, como diz Álvaro do Céu Oliveira (Oliveira, 1984), o seu nome associado a atividades bancárias, mineiras, seguradoras, etc., etc. Era, portanto, um homem empreendedor, influente e rico.

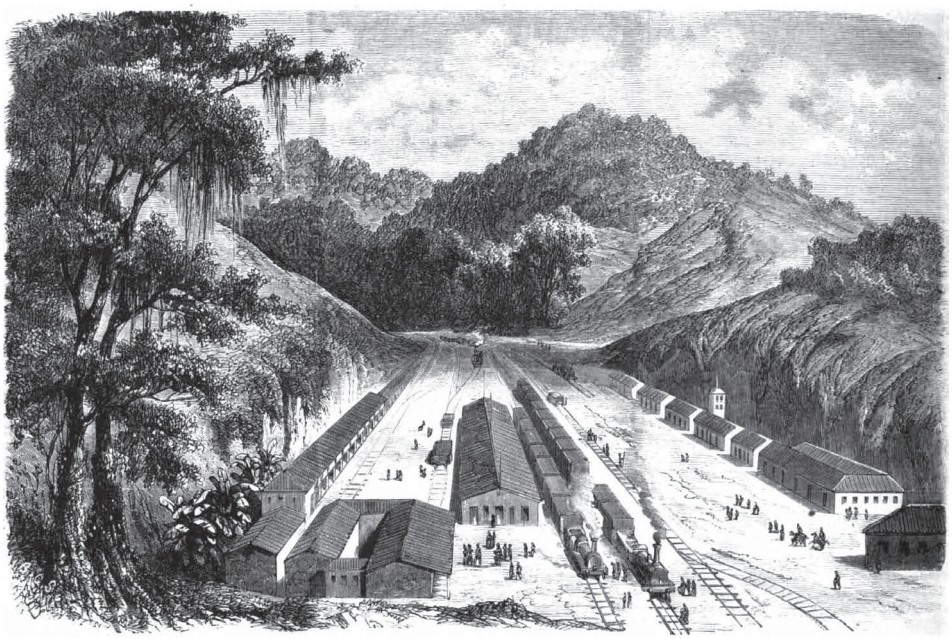


FIGURA 7

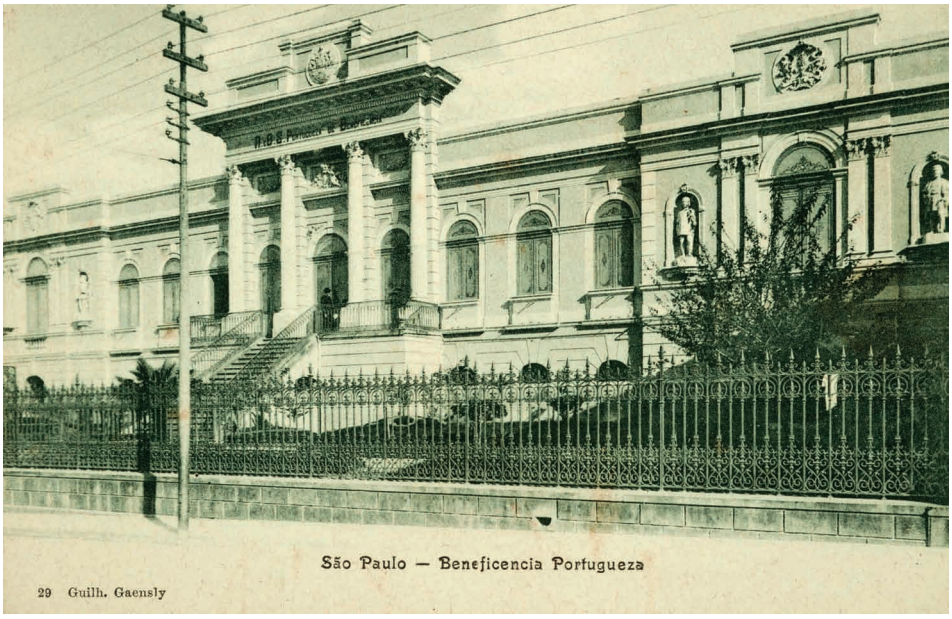


FIGURA 8

FIGURA 9

Em resumo, poderoso. Mas era, também e sobretudo, um homem humilde, um homem solidário. Um homem de bem-fazer.

É assim que, ainda no Brasil, funda um «hospital de campanha» para combater um surto de varíola. Ofereceu sete contos de reis (uma fortuna para a época) ao Hospital da Sociedade Portuguesa de Beneficência, e ajudou a Caixa de Socorros de D. Pedro V, que havia sido fundada em 1863.

Na sequência das guerras intestinas na metrópole, presta, do lado de lá do Atlântico, todo o auxílio aos seus compatriotas refugiados. Sem olhar a quem.

Em Portugal, o leque das suas ações em prol da comunidade é muito maior.

Ofereceu mais de 2.500.000 reis para a construção da estrada que efetuaria a ligação Porto-Braga e Porto-Póvoa.

Promoveu a construção das Escolas Primárias de Maria Pia, que outrora se situavam à ilharga da «Estrada Nova», no enfiamento do edifício dos Paços do Concelho.

Ofereceu o andor e a imagem de Nossa Senhora do Bom Despacho, ambos avaliados em mais de oitocentos e cinquenta mil reis, para além de vária paramentaria, e dos sinos da Igreja de S. Miguel da Maia. Mandou também construir a Capela do Calvário do Senhor dos Passos.

Foi patrono e grande impulsionador do Centro de Melhoramentos do Picoto, precursor de várias associações cívicas que implicaram a participação da sociedade civil na condução dos seus destinos.

Foi membro de inúmeras agremiações, com destaque para a Real Associação de Beneficência do Porto, a Associação Comercial do Porto, e a Santa Casa da Misericórdia do Porto. Foi igualmente procurador do Concelho da Maia à Junta Geral do Distrito.

Tal como acontecera com a "Revista da Maia", foi um esteio de "O Pallanciano".

Em 1878, foi agraciado, pelo Rei D. Luís, com a Comenda de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa, e, em 1882, recebe o título de Visconde de Barreiros. Morre em 1892. Descansa no Cemitério Paroquial de S. Miguel de Barreiros.

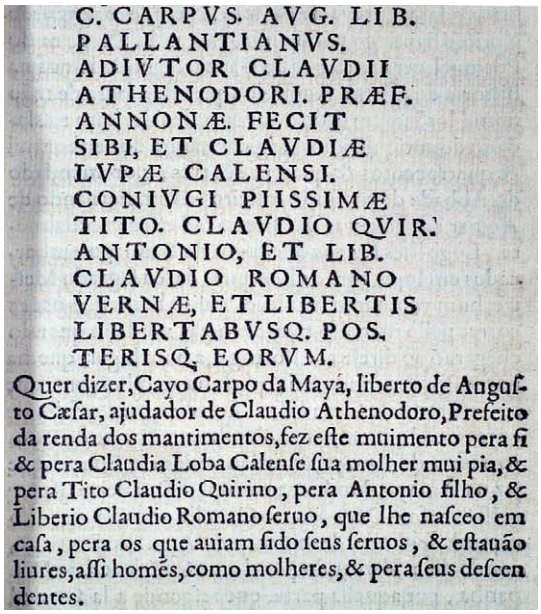
Razão (?) da escolha do nome

Sustentam alguns autores que, na época romana, a Maia se chamaria Palância por serem seus senhores alguns membros de uma família nobre – a dos Pallas (Marques, 1999, 57 e ss.).

António Cerqueira Pinto, estudioso (se assim lhe podemos chamar) de coisas desta Terra, autor da História do Senhor de Matosinhos, prefaciador da 2.ª edição do Catálogo dos Bispos do Porto, louvado por Manuel Severim de Faria como «digno de estimação», «sumamente versado» e outros elogios, terá sido, segundo o padre Agostinho de Azevedo (1939), o divulgador (se não o autor) de tal «ideia peregrina».

Afirma aquele autor que Cerqueira viu, na obra Jardim de Portugal, de Frei Luís dos Anjos, uma inscrição que existiria em Vairão, segundo a qual um tal Caio Carpo, ex-escravo de Augusto, ora liberto, era Palanciano. Cerqueira Pinto não só deduziu, como adiante veremos, mais do que lhe permitiam os dados, como ainda por cima «colou» Caio Carpo ao Senhor de Matosinhos e ao passado mais remoto deste concelho vizinho.

Pinho Leal, vai mais longe no «pormenor descritivo». Afirma ele que "É povoação antiquissima; pois já existia no tempo dos romanos que lhe chamaram Pallantia. Ocupada pelos suevos, no século V, lhe mudaram o nome para Amaia, ou Maia


C. CARPVS. AVG. LIB.
PALLANTIANVS.
ADIVTOR CLAVDII
ATHENODORI. PRÆF.
ANNONÆ. FECIT
SIBI, ET CLAVDIÆ
LVPÆ CALENSI.
CONIVGI PIISSIMÆ
TITO. CLAVDIO QVIR.
ANTONIO, ET LIB.
CLAVDIO ROMANO
VERNÆ, ET LIBERTIS
LIBERTABVSQ. POS.
TERISQ, EORVM.

Quer dizer, Cayo Carpo da Mayá, liberto de Auguſto Cæſar, ajudador de Claudio Athenodoro, Prefeito da renda dos mantimentos, fez eſte muimento pera ſi & pera Claudia Loba Calenſe ſua molher mui pia, & pera Tito Claudio Quirino, pera Antonio filho, & Liberio Claudio Romano ſeruo, que lhe naſceo em caſa, pera os que auiam ſido ſeus ſeruos, & eſtauão liures, aſſi homẽs, como molheres, & pera ſeus deſcendentes.

FIGURA 10 E 11

(nome próprio de mulher)", acrescentando, em nota, que crê que foram os próprios romanos que lhe mudaram tal designação, dado que era sabido que Maia era filha de Atlante e de Pleione e que, de Júpiter, teve Mercúrio.

Mas, como se isto não bastasse, Pinho Leal dá-nos ainda notícia de uma inscrição funerária (será a mesma de Cerqueira Pinto?), na qual residiria a explicação para todo este «enredo».

Rezaria ela:

C. CARPVS AVG. LIB.
PALLANTIANVS.
ADJVTOR CLAVDII
ATHENEDORI PRAEF.
ANNONAE FECIT
SIBI ET CLAVDIAE
LVPAE CALENSI.
CVNIVGI PIISSIMAE
TITO. CLAVDIO QVIR.
ANTONIO, ET LIB.
CLAVDIO ROMANO
VERNAE ET LIBERTIS
LIBERTABVSQ. POS.
TERISQ. EORVM.

Pinho Leal (1835) «traduz» esta inscrição da seguinte forma: "Cayo Carpo, da Maia, liberto de Augusto César, coadjutor de Claudio Athemedoro, prefeito da renda dos mantimentos, fez este monumento, para si e para Claudia Loba Calense, sua mulher piíssima, e para Tito Claudio Quirino, para Antonio, filhos e para Liberio Claudio Romano, servo, que lhes nasceu em casa: para os que haviam sido seus servos, e estavam livres, assim homens como mulheres, e para seus descendentes".

Este «letreiro» tem muito que se lhe diga. A pontuação, a fraseologia, os erros, as discrepâncias de significados na tradução levam qualquer epigrafista avisado a desconfiar dele, Até mesmo a admitir, como hipótese quase certa, que nunca tenha passado da cabeça de algum excêntrico «sábio».

O próprio Pinho Leal (1835) afirma que "Não pude saber onde existia este monumento". Esta «moda» da Palância enraizou-se. Ora, é bom de ver que as deduções então feitas com estes dados são um perfeito disparate. Disparate desfeito já, aliás, pelo Padre Agostinho de Azevedo que na sua obra "A Terra da Maia" (1939) lhe chama "patranha histórica". Infelizmente continua a reproduzir-se tal dislate em obras mais recentes.

Esta teria sido, portanto, a razão da escolha do nome com que foi designado este quinzenário: Pallanciano = Maiato.

Sabemos hoje, graças aos trabalhos do Prof. Armando Coelho (Silva, 1989), que o nome Maia virá de um antigo povoado designado *Madia* ou *Madea*, cujos habitantes, os Madequisenses, produziram uma inscrição votiva, depositada no Museu de História e Etnologia da Terra da Maia.

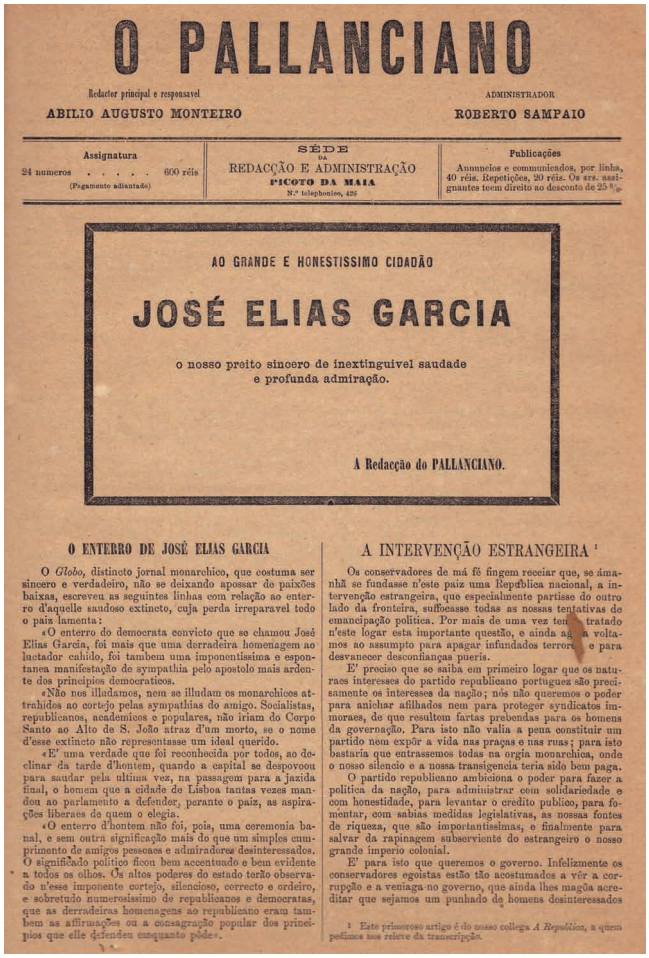
Descrição física do Jornal

O Pallanciano apresenta-se em edição quinzenal com o primeiro número publicado em 24 de janeiro de 1891.

As páginas têm a dimensão de 33x23 centímetros sendo que cada número tem 4 páginas.

Até ao número 4, o cabeçalho do jornal não apresenta qualquer nome ou cargo[4]. Todos os outros, até ao número 25, tiveram como redator principal Abílio Augusto Monteiro, mas os administradores variaram. Assim, até ao número 5, surge o nome de António d'Almeida e Sousa; do número 6 ao número 12, o administrador foi

[4] Na última página, em corpo muito pequeno, pode ler-se "Administrador e editor Fernando da Costa Barbosa".



O PALLANCIANO

Redactor principal e responsavel
ABILIO AUGUSTO MONTEIRO

ADMINISTRADOR
ROBERTO SAMPAIO

Assignatura
24 numeros . . . . . 600 réis
(Pagamento adiantado)

SÉDE DA REDACÇÃO E ADMINISTRAÇÃO
PICOTO DA MAIA
N.º telephonico, 426

Publicações
Annuncios e communicados, por linha, 40 réis. Repetições, 20 réis. Os srs. assignantes teem direito ao desconto de 25 %.

AO GRANDE E HONESTISSIMO CIDADÃO

JOSÉ ELIAS GARCIA

o nosso preito sincero de inextinguivel saudade
e profunda admiração.

A Redacção do PALLANCIANO.

O ENTERRO DE JOSÉ ELIAS GARCIA

O *Globo*, distincto jornal monarchico, que costuma ser sincero e verdadeiro, não se deixando apossar de paixões baixas, escreveu as seguintes linhas com relação ao enterro d'aquelle saudoso extincto, cuja perda irreparavel todo o paiz lamenta:

«O enterro do democrata convicto que se chamou José Elias Garcia, foi mais que uma derradeira homenagem ao luctador cahido, foi tambem uma imponentissima e espontanea manifestação de sympathia pelo apostolo mais ardente dos principios democraticos.

«Não nos illudamos, nem se illudam os monarchicos attrahidos ao cortejo pelas sympathias do amigo. Socialistas, republicanos, academicos e populares, não iriam do Corpo Santo ao Alto de S. João atraz d'um morto, se o nome d'esse extincto não representasse um ideal querido.

«E' uma verdade que foi reconhecida por todos, ao declinar da tarde d'hontem, quando a capital se despovoou para saudar pela ultima vez, na passagem para a jazida final, o homem que a cidade de Lisboa tantas vezes mandou ao parlamento a defender, perante o paiz, as aspirações liberaes do quem o elegia.

«O enterro d'hontem não foi, pois, uma ceremonia banal, e sem outra significação mais do que um simples cumprimento de amigos pessoaes e admiradores desinteressados. O significado politico ficou bem accentuado e bem evidente a todos os olhos. Os altos poderes do estado terão observado n'esse imponente cortejo, silencioso, correcto e ordeiro, e sobretudo numerosissimo de republicanos e democratas, que as derradeiras homenagens ao republicano eram tambem as affirmações ou a consagração popular dos principios que elle defendeu enquanto póde».

A INTERVENÇÃO ESTRANGEIRA [1]

Os conservadores de má fé fingem receiar que, se ámanhã se fundasse n'este paiz uma Republica nacional, a intervenção estrangeira, que especialmente partisse do outro lado da fronteira, suffocasse todas as nossas tentativas de emancipação politica. Por mais de uma vez tem sido tratado n'este logar esta importante questão, e ainda agora voltamos ao assumpto para apagar infundados terrores e para desvanecer desconfianças pueris.

E' preciso que se saiba em primeiro logar que os naturaes interesses do partido republicano portuguez são precisamente os interesses da nação; nós não queremos o poder para anichar afilhados nem para proteger syndicatos immoraes, de que resultem fartas prebendas para os homens da governação. Para isto não valia a pena constituir um partido nem expôr a vida nas praças e nas ruas; para isto bastaria que entrassemos todas na orgia monarchica, onde o nosso silencio e a nossa transigencia teria sido bem paga.

O partido republicano ambiciona o poder para fazer a politica da nação, para administrar com solidariedade e com honestidade, para levantar o credito publico, para fomentar, com sabias medidas legislativas, as nossas fontes de riqueza, que são importantissimas, e finalmente para salvar da rapinagem subserviente do estrangeiro o nosso grande imperio colonial.

E' para isto que queremos o governo. Infelizmente os conservadores egoistas estão tão acostumados a vêr a corrupção e a veniaga no governo, que ainda lhes magôa acreditar que sejamos um punhado de homens desinteressados

[1] Este primoroso artigo é do nosso collega *A Republica*, a quem penhores nos releve da transcripção.

FIGURA 12

Roberto Sampaio; do número 13 ao 16, Álvaro Maria de Morais Lobo; e do 17 ao 25 e último, a administração foi confiada a Óscar Herculano Teixeira Machado.

A Administração foi sempre no Picoto da Maia (em casa de Abílio Monteiro), com o telefone n.º 426.

Todos os números foram impressos na Typographia de A. F. de Vasconcelos, na Rua Sá Noronha, 51, no Porto.

Provavelmente, numa tentativa de minimizar custos, o jornal não possui ilustrações, sejam fotografias, desenhos, gravuras ou outras.

Também é notória a falta de publicidade na real aceção da palavra.

Conteúdos

As matérias são apresentadas a duas colunas e, salvo situação excecional, têm sensivelmente a seguinte distribuição:

1.ª página – grandes temas
2.ª página – introduzem-se alguns temas mais específicos
3.ª página – entram os assuntos locais
4.ª página – continuação das notícias locais e pequenos anúncios

Quanto aos grandes temas, eles são os mais variados. Alguns, no entanto, merecem destaque.

Logo no primeiro número, toda a primeira página e ainda umas quantas linhas da segunda são uma carta de intenções do jornal, assinada com o pseudónimo Gonçalo Mendes.

Dois excertos de excecional força, que definem um rumo para o jornal. Eis o primeiro: "*Justamente por estas razões não admiramos o prodigioso augmento de jornaes no paiz: por um lado, a corrupção necessita de quem a defenda; e por outro, os escravos do trabalho, os artistas sem protecção, os agricultores sobrecarregados de contribuicções, os negociantes vexados, os professores esfomeados, o clero amesquinhado, os funccionarios publicos sem garantias de independencia e accesso, o povo em geral martyrisado, escarnecido, ludibriado, espadeirado, esbofeteado, sobrecarregado de tributos, sem protecção, sem futuro, sem esperanças, tendo todos os seus interesses e direitos dependentes dos galopins eleitoraes, precisam que se tome a sua defeza, que se verbére a fatal decadencia a que nos conduziram!*"

E, mais adiante, o segundo excerto, funcionando como diagnóstico: "*Em especial, a nossa folha ha de dedicar-se aos interesses da Maia, tão abandonados pelos poderes publicos. O cofre da recebedoria, suga-nos todo o nosso sangue, deixando-nos, anemicos, e não retem a mais tenue gotta para ser applicada em melhoramentos locaes; a viação é intoleravel, já porque as vias publicas que imprimiriam mais vida ao concelho, não passam de projecto, já porque as estradas reaes estão intransitaveis; a instrucção mantem-se quasi abandonada, e os infelizes professores de nossos filhos não recebem em dia, os seus magros ordenados, o serviço postal tem uma organisação contraria ás conveniencias publicas; a séde do concelho não possue estação telegraphica; a saude publica é descurada; os soccoros medicos do município são um mytho; o roubo não encontra estorvos que se opponham á sua realisação a toda a hora; os mandões políticos influem nos actos da justiça local e impedem as determinações legaes do poder central. Enfim, o concelho da Maia participa enormemente do chaos geral de nosso desditoso paiz.*"

Gonçalo Mendes termina, afirmando claramente: "*…ficando na Terra consequentemente a redação principal a cargo exclusivo de nós, Gonçalo, republicano d'hontem, d'hoje e d'amanhã; republicano eterno. Sim, republicano eterno, porque a nossa alma, quando finda a sua existência na Terra, chegar ao Céo ou ao Inferno, exclamará ainda calorosamente: – Sou republicana!*". Estava tudo dito. Estava dado o recado, como por aqui se diz.

Muitos outros "temas de 1.ª página", ao longo destes 25 números, merecem destaque.

Logo no número seguinte, o de 15 de fevereiro, o título é "O Movimento Militar do Porto" e aborda, claro, o "31 de janeiro". Fá-lo de modo inteligente: "- *É claro que não concorremos directa ou indirectamente para a revolta; lamentamo-la mesmo, não só por ter sido impensada, precipitada, inopportuna, um verdadeiro acto de loucura; como também por originar consequências funestas e prejudicar o partido republicano*".

A propósito da acusação de "selvajaria", "saque", "vingança", propalada pelos jornais monárquicos: "*Todavia, se realmente é verdadeira, e se há republicanos que perfilham esse programma, então nós não o somos, nem a grande, a enormissima maioria dos portuguezes democratas. Nós não temos fome de dinheiro; nós não somos salteadores; nós não temos sêde de sangue; nós não queremos victimas; nós não temos ódio às pessoas dos reis ou de seus ministros: temos sede de progresso; queremos paz e moralidade*."

E, mais adiante: "*Vejam, senhores, vejam que as causas da revolta são as mesmas da emigração para o Brazil; são as mesmas que trazem o espirito publico abatido e descrente; são a desgraça, a miséria, a penúria, o favoritismo, a imoralidade do nosso paiz! Fuzilem então os revoltosos; fuzilem então os emigrantes; fuzilem então todos os que teem o espirito abatido e descrente, e deixarão de existir milhões de portuguezes!*"

Se trazemos aqui estas citações um pouco mais longas, é para se poder aquilatar do modo como era escrito o jornal. Não aquela linguagem ingénua, rural, não uma linguagem panfletária e trauliteira, não uma linguagem pseudointelectual, mas sim um modo de escrever assertivo, correto, com um bom domínio da língua tanto quanto da ideologia e dos assuntos tratados.

Nos números 4 e 5, dois temas principais são tratados: "As eleições em Portugal" e "Governem bem, e serão respeitados e obedecidos".

A primeira página do número 6 é quase integralmente dedicada à morte de Elias Garcia[5] conforme se pode observar na Figura 12.

[5] José Elias Garcia (Cacilhas, 31 de dezembro de 1830 – Lisboa, 21 de abril de 1891) – Coronel do estado-maior de Engenharia, lente da Escola do Exército, vogal do Conselho de Instrução Naval, deputado, presidente da Câmara Municipal de Lisboa, jornalista, Grão-Mestre do Grande Oriente Lusitano. Em 1854, fundou "O Trabalho", primeiro jornal republicano, tendo colaborado, a partir daí, em diversas publicações com a mesma orientação política. Quatro anos depois, funda outro jornal, "O Futuro".

No número 9, publica-se um excelente texto sobre o ultimato inglês e o seu cumprimento – "O Último Attentado" – da autoria de Latino Coelho[6].

Com o número 10, inicia-se uma série intitulada "Plantae Arvoredo", escrita por José Silvestre Ribeiro[7], e que termina no número 14.

Depois, e até paralelamente, muitos outros temas se apresentam, vários deles de carater jurídico-notarial, mas outros, nomeadamente os assinados por "Fradinho", com grande interesse: "A crise", "O desenlace", "A desligação dos povos açoreanos".

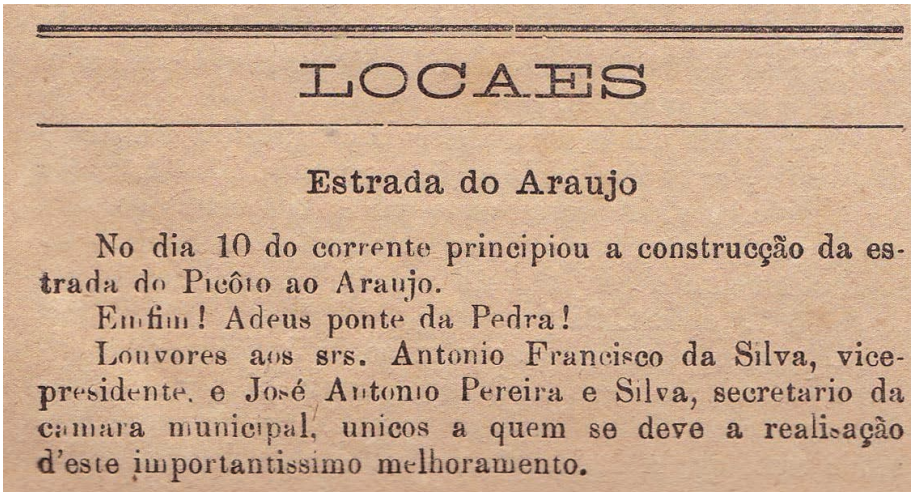
Outra secção muito curiosa (na nossa perspetiva de trabalho a mais curiosa, tratando-se de um jornal local) é aquela que se intitula justamente "Locaes". Aqui se pode ver parte do pulsar da vida maiata. Aqui se pode verificar como, muito embora paredes meias com o Porto, a Maia era um reduto de ruralidade.

Recolha de poesia popular maiata, de alguns costumes da região, comentários a superstições, notas sobre questões de agricultura, aqui podem ser encontradas.

Aqueles "faits-divers" que encontramos na imprensa local, também marcam a identidade de "O Pallanciano". Do aniversário do engenheiro civil João Chrysostomo Lopes a 27 de janeiro no Picoto, que reuniu quarenta e tantos amigos daqui e do Porto, ao mesmo engenheiro que regressou em março de Madrid e Sevilha, de concorrer a uma grande obra (concurso que viria a ganhar) ou a Jean Baptiste Pontvianne que chegou de Lisboa, onde se deslocara a serviço, há bastas referências a idas e vindas, de naturais e residentes, ou de "veraneantes". Veja-se esta notícia: "*Os nossos hospedes – Entre as innumeras pessoas que na presente quadra estival teem estado nesta aprazível e saudavel povoação contam-se os srs.: Arthur Pinheiro d'Aragão, uma alma nobre e um coração de pomba; visconde de Pereira Machado, uns dos mais lhanos e despretenciosos titulares; dr. Joaquim Augusto d'Araujo e Castro, distincto medico de Coimbra, que, sem perceber cinco reis, tratou aqui proficuamente pelo systema dosimetrico algumas pessoas accommettidas de doenças graves; Jayme Machado de Miranda, Antonio Eduardo Glama e João Dias Neves, negociantes no Porto; Jeronymo de Vasconcellos, abastado proprietario de Portalegre, e varias outras famílias do Porto cujos nomes ainda não averiguamos*".

[6] José Maria Latino Coelho (Lisboa, 29 de novembro de 1825 – Sintra, 29 de agosto de 1891) – Militar, professor, jornalista, crítico, historiador e romancista, foi polifacetado personagem do Romantismo português. Oriundo de uma família de militares, com apenas dezanove anos, conquistou uma cátedra na Escola Politécnica de Lisboa. Destaca-se, entre outras áreas, como historiógrafo, publicando, entre 1874 e 1891,os três volumes da História Política e Militar de Portugal desde os fins do século XVIII até 1814, seguidos de uma série de biografias históricas, como as de Luís de Camões (1884) e Vasco da Gama (1884). Deixou imensa colaboração dispersa em periódicos como O Panorama (1837-1868), A Época (1848-1849), Revista Contemporânea de Portugal e Brasil (1859-1865), Artes e Letras (1872-1875) e A Semana (1850-1852), de que foi fundador.

[7] José Silvestre Ribeiro (Idanha-a-Nova, 31 de dezembro de 1807 — Lisboa, 9 de março de 1891). Foi político e historiador português, autor de uma importante obra sobre a história das instituições científicas e culturais portuguesas. Foi um dos 7500 bravos do Mindelo. Participou no Cerco do Porto, mormente na defesa da Serra do Pilar. Foi Administrador-geral de Angra do Heroísmo, Governador Civil de Beja e de Faro e Governador da Madeira



LOCAES

Estrada do Araujo

No dia 10 do corrente principiou a construcção da estrada do Picôto ao Araujo.

Enfim! Adeus ponte da Pedra!

Louvores aos srs. Antonio Francisco da Silva, vice-presidente, e José Antonio Pereira e Silva, secretario da camara municipal, unicos a quem se deve a realisação d'este importantissimo melhoramento.

FIGURA 13

Partida

Partiu para a villa de Monchique, onde vae exercer as funcções de medico do partido municipal, o nosso amigo sr. dr. Bernardino Moreira da Silva, da freguezia de Gemunde.

Desejamos-lhe todas as felicidades, de que é digno.

Enfermos

Teem estado gravemente enfermos os nossos amigos srs. dr. Antonio Vieira d'Assumpção Cruz e José Maria Vieira Neves da Cruz, de Silva Escura.

Desejamos-lhes o mais prompto restabelecimento.

FIGURAS 14 E 15

A Maia era também, como se depreende, uma zona de veraneio. Genericamente com clima ameno, tinha muitas quintas em lugares aprazíveis, com vegetação luxuriante, cursos de água agradáveis e, quer para aqueles que tinham dupla residência (no Porto e na Maia), quer para os que aqui estanciavam, tornava-se um ponto de animação. Junte-se a profusão de festas e romarias caraterística do Verão, e aí está a razão de todas estas "idas e vindas".

Também importantes festas e tradições, como as procissões dos Passos de Barreiros, Moreira e Nogueira e a grande romaria de Nossa Senhora do Bom Despacho, que mobiliza para a Maia milhares de pessoas vindas dos concelhos próximos, mas sobretudo do Porto, são reportadas nesta secção.

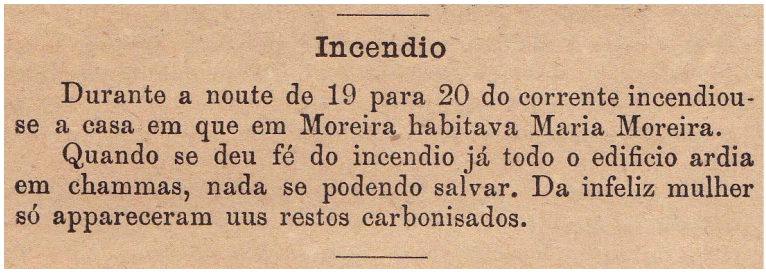
Formaturas, colocações dentro e fora do concelho, falecimentos, toda esta circulação demográfica constitui um objeto de estudo curioso.

Também as queixas sobre a ladroagem, infelizmente tão comuns nesta época, aqui aparecem: "*Ladrões – A freguezia de Barreiros está infestada por larapios que não deixam em descansoenco as aves domesticas; a de Moreira, porém, soffre resignadamente um bando de ladrões e incendiarios; com agua raz incendeiam a porta que lhes é mais conveniente, e introduzem-se nas casas. Assim procederam ultimamente na residencia parochial; e assim se presume que ffizeram arder uma casa em Carvalhido, morrendo uma pobre mulher que nella habitava, como noticiamos em um de nossos numeros passados. É licito perguntar: Que providencias se teem adoptado? A que diligencias se tem procedido? Vagueia por essas estradas e caminhos, analysando as habitações, como temos visto, um rapaz sem modo de vida e com precedentes de incendiario e de guia de larapios do Porto. Parece que alguem de Barreiros attribue ao vadio em questão as tentativas recentes de roubos em sua casa; e a que indagações se tem procedido? Que razões obstarão a que se prenda o vadio a que nos referimos? Chamamos para este assumpto a atenção dos dignos administradores dos concelhos de Bouças*[8] *e da Maia pois que o rapaz, apesar de já ter habitado em Barreiros e de ainda vir aqui muitas vezes, reside actualmente no concelho de Bouças.*"

E até situações bem curiosas a atestar o modo de vida bem rural da Maia de então: "*Cabreiros – Pedem-nos que chamemos a attenção das auctoridades locaes para o facto inaudito dos cabreiros fazerem apascentar enormes rebanhos de cabras pelos caminhos públicos e propriedades particulares, destruindo os mattos e as searas. É de muito boa fé o nosso assignante e amigo! Essa infracção das posturas municipaes, esse attentado contra a propriedade particular já vêem de longe, sem que haja quem lhes applique a devida correcção. Quem escreve estas linhas, quando administrador interino do concelho, autuou um cabreiro que havia invadido uma propriedade particular e ameaçado de pistola em punho o dono da mesma propriedade. As testemunhas do auto*

[8] Antiga designação do concelho de Matosinhos.

de investigação foram contestes e inexoraveis e… até hoje não consta que o mesmo cabreiro sofresse o minimo incommodo… Providencias! Tome-as cada um dentro de seus incontestaveis direitos de defesa. É o unico remedio! Pergunte o nosso assignante a um cavalheiro de Gueifães, se os cabreiros voltaram aos seus prédios, desde que elle usou d'aquelles direitos…".



Incendio

Durante a noute de 19 para 20 do corrente incendiou-se a casa em que em Moreira habitava Maria Moreira.

Quando se deu fé do incendio já todo o edificio ardia em chammas, nada se podendo salvar. Da infeliz mulher só appareceram uus restos carbonisados.

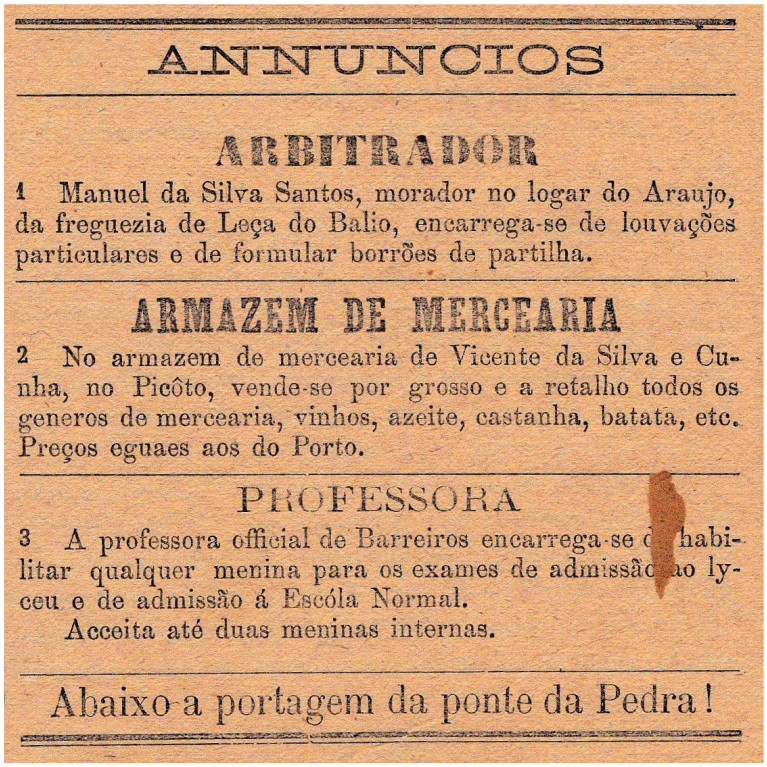
FIGURA 16

Um aspeto interessante é que, sendo a Maia terra pujante, de agricultura, de pequeno comércio, de boticas, de armazéns de mercearia, o jornal praticamente não tenha publicidade, no sentido atual do termo. Um ou outro anúncio sobre uma atividade, sobre a realização de uma missa, de uma rifa, sobre as publicações do próprio Abílio Augusto Monteiro, e é praticamente tudo.

O que surge todos os números é o apelo, quase diríamos lancinante, para que os assinantes paguem as suas assinaturas, como podemos ver.

Ao contrário da publicidade, encontram-se muitas notícias do Teatro. Quase em todos os números nos aparecem referências aos vários espetáculos quer no Teatro de Pedras Rubras quer no Teatro do Picoto, que aliás é inaugurado já o jornal se publicava.

E não só se anunciam os espetáculos, como se faz mesmo crítica teatral: "*Theatro de Pedras Rubras – Tem-se representado ultimamente neste theatro a magica em 3 actos e 11 quadros A Pata de Cabra; terminando os espectaculos pela cançoneta Lili. Do desempenho da Pata de Cabra falaremos no proximo numero, porque nos falta agora o espaço preciso; mas o que não podemos demorar é a apreciação da gentil actriz Leopoldina Ferreira na cançoneta Lili. Vimos Leopoldina Ferreira no Gaspar, o Serralheiro, e dissemos então que, apesar de ter boa apresentação, voz sympathica e magnifica pronuncia, não dava a minima expressão ao rosto, nem ás phrases: parecia-nos um phonographo! A nossa critica influiria para a metamorphose que se operou na sympathica actriz? Se influiu, felicitamo-nos devéras. Leopoldina Ferreira apresenta-se-nos agora, não como mera amadora, mas como actriz consummada. Na cançoneta é admiravel de expressão e de graça. A voz pouco volumosa, mas agradavel e correcta; a finura com que seus labios sublinham os versos mais espirituosos; a graça inexprimivel com que traduz a intuição do auctor, arrebatam a*



ANNUNCIOS

ARBITRADOR

1 Manuel da Silva Santos, morador no logar do Araujo, da freguezia de Leça do Balio, encarrega-se de louvações particulares e de formular borrões de partilha.

ARMAZEM DE MERCEARIA

2 No armazem de mercearia de Vicente da Silva e Cunha, no Picôto, vende-se por grosso e a retalho todos os generos de mercearia, vinhos, azeite, castanha, batata, etc. Preços eguaes aos do Porto.

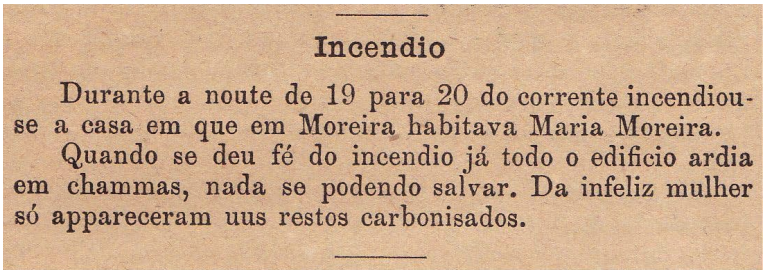
PROFESSORA

3 A professora official de Barreiros encarrega-se de habilitar qualquer menina para os exames de admissão ao lyceu e de admissão á Escóla Normal.

Acceita até duas meninas internas.

Abaixo a portagem da ponte da Pedra!

FIGURA 17



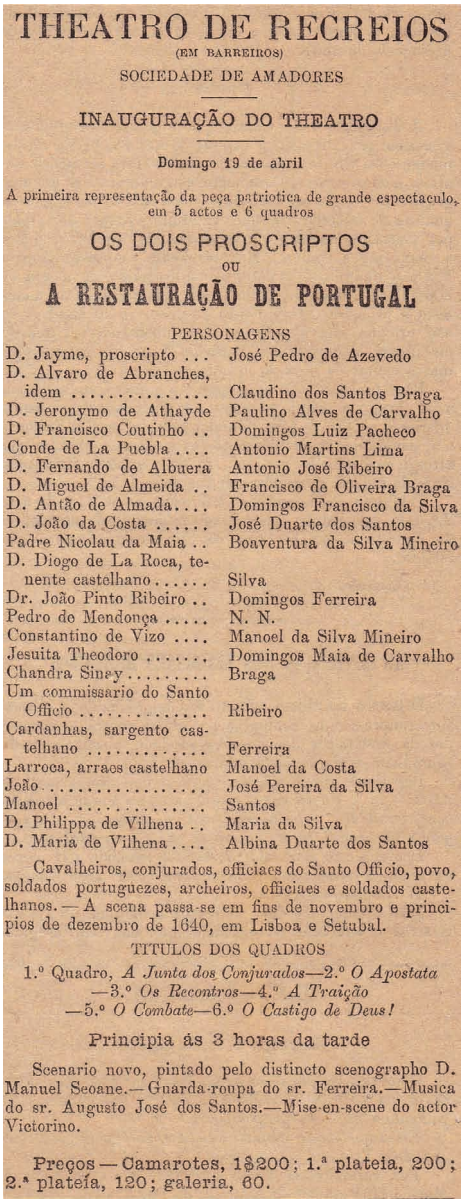
Incendio

Durante a noute de 19 para 20 do corrente incendiou-se a casa em que em Moreira habitava Maria Moreira.

Quando se deu fé do incendio já todo o edificio ardia em chammas, nada se podendo salvar. Da infeliz mulher só appareceram uus restos carbonisados.

FIGURA 18

plateia, que mui justamente a cobre de flôres! Leopoldina não é para a Maia pôde e deve ter maiores aspirações. Sabemos que já lhe fizeram propostas vantajosas para os theatros do Porto; e realmente é pena que se tenha negado a sahir da sua aldeia. Vêl-a-hemos no dia 31 no Gaspar. Quem na cançoneta sabe ter sentimento e expressão, deve agora apresentar-se bem n'aquelle drama."



THEATRO DE RECREIOS

(EM BARREIROS)

SOCIEDADE DE AMADORES

INAUGURAÇÃO DO THEATRO

Domingo 19 de abril

A primeira representação da peça patriotica de grande espectaculo, em 5 actos e 6 quadros

OS DOIS PROSCRIPTOS

OU

A RESTAURAÇÃO DE PORTUGAL

PERSONAGENS

D. Jayme, proscripto ...	José Pedro de Azevedo
D. Alvaro de Abranches, idem	Claudino dos Santos Braga
D. Jeronymo de Athayde	Paulino Alves de Carvalho
D. Francisco Coutinho ..	Domingos Luiz Pacheco
Conde de La Puebla	Antonio Martins Lima
D. Fernando de Albuera	Antonio José Ribeiro
D. Miguel de Almeida ..	Francisco de Oliveira Braga
D. Antão de Almada....	Domingos Francisco da Silva
D. João da Costa	José Duarte dos Santos
Padre Nicolau da Maia ..	Boaventura da Silva Mineiro
D. Diogo de La Roca, tenente castelhano.....	Silva
Dr. João Pinto Ribeiro ..	Domingos Ferreira
Pedro de Mendonça	N. N.
Constantino de Vizo	Manoel da Silva Mineiro
Jesuita Theodoro	Domingos Maia de Carvalho
Chandra Sinay.....	Braga
Um commissario do Santo Officio	Ribeiro
Cardanhas, sargento castelhano	Ferreira
Larroca, arraes castelhano	Manoel da Costa
João	José Pereira da Silva
Manoel	Santos
D. Philippa de Vilhena ..	Maria da Silva
D. Maria de Vilhena	Albina Duarte dos Santos

Cavalheiros, conjurados, officiaes do Santo Officio, povo, soldados portuguezes, archeiros, officiaes e soldados castelhanos. — A scena passa-se em fins de novembro e principios de dezembro de 1640, em Lisboa e Setubal.

TITULOS DOS QUADROS

1.º Quadro, *A Junta dos Conjurados*—2.º *O Apostata*—3.º *Os Recontros*—4.º *A Traição*—5.º *O Combate*—6.º *O Castigo de Deus!*

Principia ás 3 horas da tarde

Scenario novo, pintado pelo distincto scenographo D. Manuel Seoane.—Guarda-roupa do sr. Ferreira.—Musica do sr. Augusto José dos Santos.—Mise-en-scène do actor Victorino.

Preços — Camarotes, 1$200; 1.ª plateia, 200; 2.ª plateia, 120; galeria, 60.

FIGURA 19

Causas

Para além das ideias republicanas, sobretudo assentes na moralização da administração pública, apresentadas com inteligência e sensibilidade, sem acintes nem provocações, podemos facilmente descobrir no "O Pallanciano" três grandes tipos de causas de que faz defesa acérrima.

Justiça e Apoio Social – O jornal sempre deu destaque e colaboração a qualquer iniciativa de apoio social, ainda que individual. De espetáculos de beneficência a rifas, o jornal divulgou e dinamizou.

Foi muito difícil conseguir a liquidação das gratificações aos agentes de recenseamento. Outra campanha empreendida n'O Pallanciano: "*Agentes de Recenseamento – Ainda não foram pagas as devidas gratificações aos agentes do recenseamento geral da população d'este concelho! É commodo este sistema de não pagar serviços prestados! Voltaremos ao assumpto*".

Problema recorrente nesta área era o do pagamento do salário aos professores primários, da responsabilidade das Câmaras Municipais, e que estas (como era o caso da Maia) cumpriam com muito atraso…ou não cumpriam: "*Dívida aos Professores – A Câmara Municipal da Maia, desde julho de 1890* (estava-se em fins de janeiro de 1891), *não tem pago o ordenado dos professores primários. Urge remediar este mal.*" E, noutro número: "*Divida aos professores – Continua a divida de ordenados aos professores primarios d'este concelho. É preciso levantar o espirito publico com exemplos de moralidade, com testemunhos de obediencia a lei, dizem os jornaes… Se realmente as camaras municipaes não podem com os encargos da instrução, como crêmos, pague o governo aos professores, porque o dinheiro, em todo o caso, só sahe do bolso dos contribuintes. Qual é o paiz que consente que os seus professores estejam, como os daqui, ha mais de 6 mezes sem receber 5 réis de ordenado? Qual é o paiz que mata á fome os seus servidores? Cumpram rigorosamente os seus deveres, srs. professores; comam a cal das paredes e não profiram o mais leve queixume, senão...*".

Reforma do Sistema Postal – Bom conhecedor desta realidade, Abílio Monteiro bate-se por uma reforma profunda do modo como é feita a distribuição da correspondência, pela necessidade de alteração dos giros e pela melhoria das instalações da estação postal do Picoto.

Comunicações (Estradas e pontes) – Esta foi sempre a grande causa de Abílio Monteiro. Já na "Revista da Maia", que antecedeu "O Pallanciano", isso se verificava. Os seus holofotes estavam constantemente nas estradas (a construir, a melhorar…), nas pontes (onde também pugnou sempre pela abolição de portagens, a maior parte delas sem nenhuma razão de existir), tendo por isso mesmo as baterias assestadas

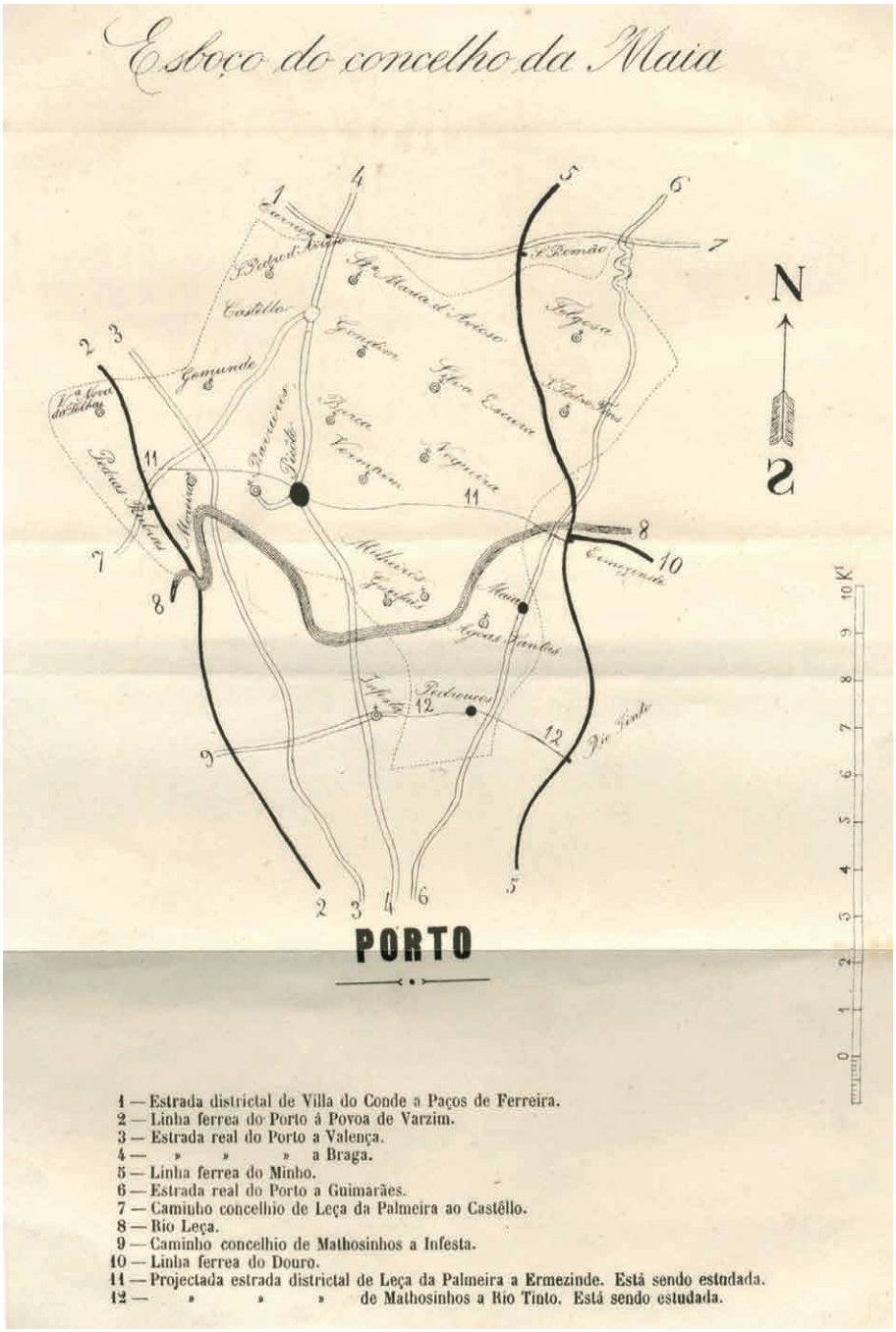

Esboço do concelho da Maia
N
S
PORTO
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 Kl
1 — Estrada districtal de Villa do Conde a Paços de Ferreira.
2 — Linha ferrea do Porto á Povoa de Varzim.
3 — Estrada real do Porto a Valença.
4 — » » » a Braga.
5 — Linha ferrea do Minho.
6 — Estrada real do Porto a Guimarães.
7 — Caminho concelhio de Leça da Palmeira ao Castêllo.
8 — Rio Leça.
9 — Caminho concelhio de Mathosinhos a Infesta.
10 — Linha ferrea do Douro.
11 — Projectada estrada districtal de Leça da Palmeira a Ermezinde. Está sendo estudada.
12 — » » » de Mathosinhos a Rio Tinto. Está sendo estudada.

FIGURA 19

quer à Câmara Municipal quer ao Governo pela não concretização das obras necessárias, prometidas e até às vezes já iniciadas. Acreditamos que se o estado das vias era mau, seria ainda mais calamitoso sem este escrutínio público proporcionado pelo "O Pallanciano".

Veja-se este texto, cheio de ironia: "*Estrada real n.° 3 do Porto aos Arcos – A estrada real do Porto aos Arcos, ou seja a estrada de Braga, nos kilometros comprehendidos entre Porto e Sant'Anna, e Picôto e Castêllo, está transformada em medonhos barrancos! A segunda via publica mais concorrida que sáe da cidade do Porto conserva-se ha tempos sem conta n'um estado impossível e vergonhoso! Nem a pé póde ser trilhada. Sabemos quanto é zeloso e activo o sr. director das obras publicas, cuja vida de funccionario publico seguimos desde Aveiro, admirando sempre a sua iniciativa, intelligencia e amor ao trabalho; sabemos que s. ex.a tem infructiferamente reclamado do governo os meios precisos para reparação de estradas; mas tambem sabemos que, para esta se conservar em melhor estado, bastava que s. ex.a repartisse com ella os constantes cuidados que lhe inspira a estrada 32. Rogamos, pois, a s. ex.a se digne dispensar á pobre velha n.° 3 mais um tudo-nadinha de amizade. E, desde já, com a mão direita abaixando o chapéo e com a esquerda sobre o coroção, nos curvamos respeitosamente, agradecendo a s. ex.a.*"

Ou esta excelente tirada, para terminar: "*Estrada real n.° 3 do Porto aos Arcos – Esta estrada continúa no mesmo estado de mina. Resta-nos a esperança de se estabelecer n'ella alguma carreira de barcos, logo que chova*."

Conclusão

Procuramos deixar aqui uma breve panorâmica do jornal local maiato "O Pallanciano".

Apesar de pertencer ao que hoje chamamos Grande Porto, apesar de ser vizinha da segunda cidade do país, a Maia do final do século XIX era ainda uma Maia muito rural. Mas, como escreveram Alves, Barbosa e Pinto (2016), havia um movimento grande entre as duas: a Maia que vendia e o Porto que comprava, a Maia que produzia e o Porto que consumia, o bulício do Porto que tinha os momentos de pausa e de lazer na Maia.

Cremos, numa análise superficial, que este jornal reflete essa situação. Dá-nos notícias desses dois mundos – o urbano e o rural. Fala-nos de política nacional e local. Traz-nos rubricas que não é vulgar encontrarmos em outros jornais do mesmo cariz. Denota preocupações culturais, milita em causas sociais. Mas relata-nos as mortes e os funerais, as doenças, as partidas e chegadas, os "hóspedes" que por aqui passam mais ou menos demoradamente. Apresenta-nos o teatro local.

Fornece informações úteis como conselhos agrícolas, horários de transportes, estatísticas populacionais, impostos, conselhos jurídicos.

E tudo, geralmente, num bom português, demonstrando inteligência e ponderação, eliminando o panfletarismo.

Para terminar, cito, do último número, uma dúzia de linhas do "editorial de despedida" que nem sequer tem título:

"*Convencemo-nos então da impotência da penna para extripar a podridão que corroe s sociedade portuguesa. As grandes epidemias demandam enérgicos remédios e poderosos desinfectantes physicos e chimicos. Convencemo-nos então da crassa ignorância e baixo nível moral do nosso povo. Convencemo-nos então de que o venerando Fradinho, sabio ancião monarchico, que connosco luctou n'este jornal, tinha toda a razão, dizia toda a verdade, quando despedindo-se de nós escrevia: «Descrido e desanimado, declaro por este modo ao meu bom amigo que não tornarei a pegar na penna para escrever acerca do estado lamentavel da terra que nos viu nascer*."

Bibliografia

ALVES, Daniela; BARBOSA, Hélder; PINTO, Jorge Ricardo (2016). "O Porto e a Maia: as relações oitocentistas", in *II Congresso "O Porto Romântico" – Actas* [coordenação de Gonçalo de Vasconcelos e Sousa]. Porto: CITAR – Centro de Investigação em Ciências e Tecnologia das Artes e Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, pp. 276-278.

ALVES, Daniela; BARBOSA, Hélder; QUEIROZ, Francisco (2017). "Abílio Augusto Monteiro (1851-1913): esboço de uma biografia", in *Arte, Cultura e Património do Romantismo, Actas do 1.º Colóquio "Saudade Perpétua"* [Coordenação editorial Francisco Queiroz]. Porto: CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, pp. 731-751.

ALVES, Luís Alberto Marques (1983). *Subsídios para a história da imprensa em Portugal*. Porto: Centro de Estudos Humanísticos, 1983.

AZEVEDO, Pe Agostinho de (1939). A Terra da Maia, Subsídios para a sua Monografia. Maia :Câmara Municipal.

AZEVEDO, Joaquim Antunes de (2015). *Memórias de tempos idos*, Volume III. Maia: Clube UNESCO da Maia.

BATISTA Carla; SOUSA, Jorge Pedro; orgs (2020). *Para uma história do jornalismo em Portugal*. Lisboa: ICNOVA – Instituto de Comunicação da Nova.

CARLI, Virgilio (1898), *Estudo sobre o exame da letra ou calligraphico*. Traduzido por Araújo e Mello e Abílio Monteiro. Porto, J. J. de Mesquita Pimentel – editor.

CARVALHO, José Vieira de; MARQUES, José Augusto Maia (1997). "A Comarca da Maia, uma questão com séculos" in *Domvs Ivstitiæ – Acto Inaugural*. Maia: Câmara Municipal da Maia.

CHOMÓN SERNA, José María (2016). "El periodismo de proximidad local: los periódicos burgaleses del siglo XIX en la defensa del Patrimonio Histórico Artístico". *Historia y Comunicación Social* Vol. 21. Núm. 1.

DELPORET, Christian (2013). "La société médiatique du XIXe siècle vue du XXe siècle". *Das 19. Jahrhundert als Mediengesellschaft*. Berlim: De Gruyter.

DORNELLES, Beatriz (2004). *Jornalismo "comunitário" em cidades do interior – uma radiografia das empresas jornalísticas: administração, comercialização, edição e opinião de leitores.* Porto Alegre: Ed. Sagra Luzzatto.

DORNELLES, Beatriz (2005). "Imprensa Local" – *Enciclopédia do Pensamento Comunicacional Latino-Americano*. São Paulo: Universidade Metodista. Disponível em: <http://encipecom.metodista.br/mediawiki/index.php/Imprensa_Local_Beatriz_Dornelles>. Acesso em: 18 abr 2013.

FERREIRA, Paulo (2005). "O lugar da imprensa local e regional nas políticas da comunicação" *Livro de Atas do 4.º Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação – SOPCOM.* Aveiro: Universidade de Aveiro.

FONSECA, Fernanda [*et all*] (1984). *Imprensa periódica maiata: roteiro*. Maia: Escola Preparatória da Maia.

LEAL, Augusto Soares d'Azevedo Barbosa de Pinho (1875). *Portugal Antigo e Moderno*…Vol. V. Lisboa: Editora de Mattos Moreira & Companhia, pág. 35.

GARCÍA GALINDO, Juan Antonio (2007). "Historia de los medios de comunicación en Andalucía. Un balance historiográfico". *ABC: un diario y una ciudad, análisis de un modelo de periodismo local*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

MAIA, Manuel Joaquim da Costa (1986). *Achegas de Monografia da Vila da Maia*. Maia: Câmara Municipal da Maia.

MAIA, Vítor (2018). "Visconde de Barreiros" in *Ilustres da Maia*, Volume I. Maia: Ed. Autor, pp. 23-32.

MAIA, Vítor (2018). "Abílio Monteiro" in *Ilustres da Maia*, Volume I. Maia: Ed. Autor, pp. 33-38.

MARQUES, José Augusto Maia (1999). "Os nomes da Maia" in *Maia História Regional e Local, Actas do Congresso*, Vol. III. Maia: Câmara Municipal da Maia, pp. 57-62.

MARQUES, José Augusto Maia (2016). "A «primeira série» da Revista da Maia (1882-1885)". *Revista da Maia, Nova série*, Ano I n.º 1, janeiro/junho, pp. 7-8.

MONTEIRO, Abílio Augusto (1890). *Escriptos Litterarios*. Porto: Typographia de A. F. Vasconcellos.

MONTEIRO, Abílio Augusto (1895). *Desaggravo*. s/l: edição de autor.

MONTEIRO, Abílio Augusto (1900). *Poesias e Canções Populares do Concelho da Maia*. Porto: Livraria Portugueza editora.

MONTEIRO, Abílio Augusto (1908). *O Carácter Revelado – Sciencias e Phantasias*. Porto: Typographia Universal.

OLIVEIRA, Álvaro Aurélio do Céu (1979). *Julgado e Comarca da Maia*. Maia: Câmara Municipal da Maia.

OLIVEIRA, Álvaro Aurélio do Céu (1980). *A Transferência da Sede do Concelho*. Maia: Câmara Municipal da Maia.

OLIVEIRA, Álvaro Aurélio do Céu (1984). *Visconde de Barreiros*. Maia: Câmara Municipal da Maia.

QUEIROZ, Francisco (1999). *Introdução à Psicologia da Escrita*. Porto: Campo das Letras.

SANTOS, Darlan Roberto dos; CASTRO, Juliana Monteiro de (2013) "Jornalismo do Interior: Características, estigmas e seu papel na sociedade". *Anais do 9.º Encontro Nacional de História da Mídia*. Ouro Preto: Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia.

SILVA, Armando Coelho Ferreira da (1980). "Organizações gentilícias entre Leça e Ave", *Portugalia*, Nova Série, vol. I, Porto: Instituto de Arqueologia da FLUP, pp. 79-90.

VIEIRA, José Augusto (1887), O Minho Pittoresco. Tomo II. Lisboa: Livraria de António Maria Pereira.

BOLACHAS
E
BISCOITOS
BOLACHAS
E
BISCOITOS

A fachada azulejada da antiga Mercearia de António Nunes da Ana, em Aradas (Aveiro)

Francisco Queiroz[1]

Resumo

Embora não se situe num centro urbano e seja de uma arquitectura modesta e quase vernacular, o edifício da antiga Mercearia de António Nunes da Ana, em Aradas (nos arredores de Aveiro), apresenta um dos mais impressivos exemplos de azulejaria de fachada publicitária em Portugal. Neste artigo faz-se uma análise à referida fachada, inserindo-a no gosto Arte Nova e, concretamente, na produção azulejar de Aveiro – que, nessa época, atingiu grande qualidade. São apresentados também dados inéditos sobre os proprietários da mercearia, de modo a se entender melhor o projecto de decoração da fachada.

Palavras-chave

Azulejo, Arte Nova, Aveiro, Publicidade.

[1] Historiador de arte. Todas as fotografias da fachada são do autor e foram realizadas em 2009. Nos anos seguintes, a fachada deteriorou-se ainda mais e vários azulejos desapareceram, possivelmente devido a furto.

The tiled façade of the former Mercearia de António Nunes da Ana, in Aradas (Aveiro)

Abstract

Although it is not located in an urban center and it is of a modest and almost vernacular architecture, the building of the old grocery of António Nunes da Ana, in Aradas (on the outskirts of Aveiro), displays one of the most impressive examples in Portugal of a façade with advertising "azulejos". In this paper we analyse the façade, linking it with the Art Nouveau style and also the manufacture of "azulejo" in Aveiro – which, at that time, achieved great quality. We also present unpublished data on the owners of the grocery store, in order to better understand the decorative project of the façade.

Keywords

Azulejo, Art Noveau, Aveiro, Advertising.

A família de António Nunes da Ana (1867-1941)

António Nunes da Ana nasceu no Lugar de Arada, freguesia de Aradas, concelho de Aveiro, a 8 de Novembro de 1867[2]. Era filho de José Nunes da Ana e de Rosa de Jesus Ferreira, ambos naturais do dito lugar. Casaram na Igreja de Aradas em 18 de Janeiro de 1865. José Nunes da Ana (filho de Manuel Nunes da Ana e de Joaquina de Jesus, ou Joaquina da Póvoa) tinha então 31 anos[3]. Rosa de Jesus Ferreira (filha de José Dinis e de Maria Ferreira) era lavradeira e tinha 20 anos[4]. Também surge mencionada como Rosa Ferreira de Jesus, ou como Rosa de Jesus.

Embora José Nunes da Ana tenha sido dado como carpinteiro aquando do casamento (assim como aquando do baptismo do seu filho António, em 1867), sabia escrever e, já nessa altura, tinha um negócio montado. De facto, em 1866, José Nunes da Ana geria em Aradas uma taberna, que era talvez mais uma mercearia do que uma taberna, pois sabe-se que nela também se vendia leite[5]. Em 1893, José Nunes da Ana pede licença à Câmara de Aveiro para construir uma casa, requerimento que foi apreciado na sessão de 3 de Maio desse ano[6]. Não foi possível apurar se o pedido de licença era para o edifício de que aqui tratamos[7], mas é possível.

José Nunes da Ana morre em Aradas a 19 de Dezembro de 1901[8]. Os herdeiros foram a viúva e os dois filhos: José Nunes da Ana Júnior e o já referido António Nunes da Ana. Em 1903, os três habilitaram-se ao levantamento do depósito n.° 919 da delegação de Aveiro da Caixa Económica Portuguesa, o qual estava em nome do falecido e perfazia 137$685 réis[9].

[2] Foram padrinhos: António Simões Maio do Miguel, lavrador (à época solteiro), e Leopoldina, filha de João Gonçalves Neto. Cf. ARQUIVO DISTRITAL DE AVEIRO (A.D.AVR.), Paróquia de Aradas (Aveiro), Baptismos, 1867, n.º 61.

[3] Nasceu a 14 de Agosto de 1833. Cf. A.D.AVR., Paróquia de Aradas (Aveiro), Baptismos, 1819-1858, fl. 157.

[4] A.D.AVR., Paróquia de Aradas (Aveiro), Casamentos, 1865-1866, n.º 1.

[5] RODRIGUES, Manuel Ferreira – Empresas e empresários das indústrias transformadoras, na sub-região da Ria de Aveiro, 1864-1931. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2010, p. 176.

[6] "O Povo de Aveiro", 7 de Maio de 1893.

[7] Contactado o Arquivo Histórico Municipal de Aveiro, fomos informados de que não seria possível obter reprodução da acta, pois a documentação da qual faz parte iria estar vários meses indisponível, para efeito de digitalização integral.

[8] A.D.AVR., Paróquia de Aradas (Aveiro), Óbitos, 1901, n.º 37.

[9] "Diário do Governo", 31 de Março de 1903.

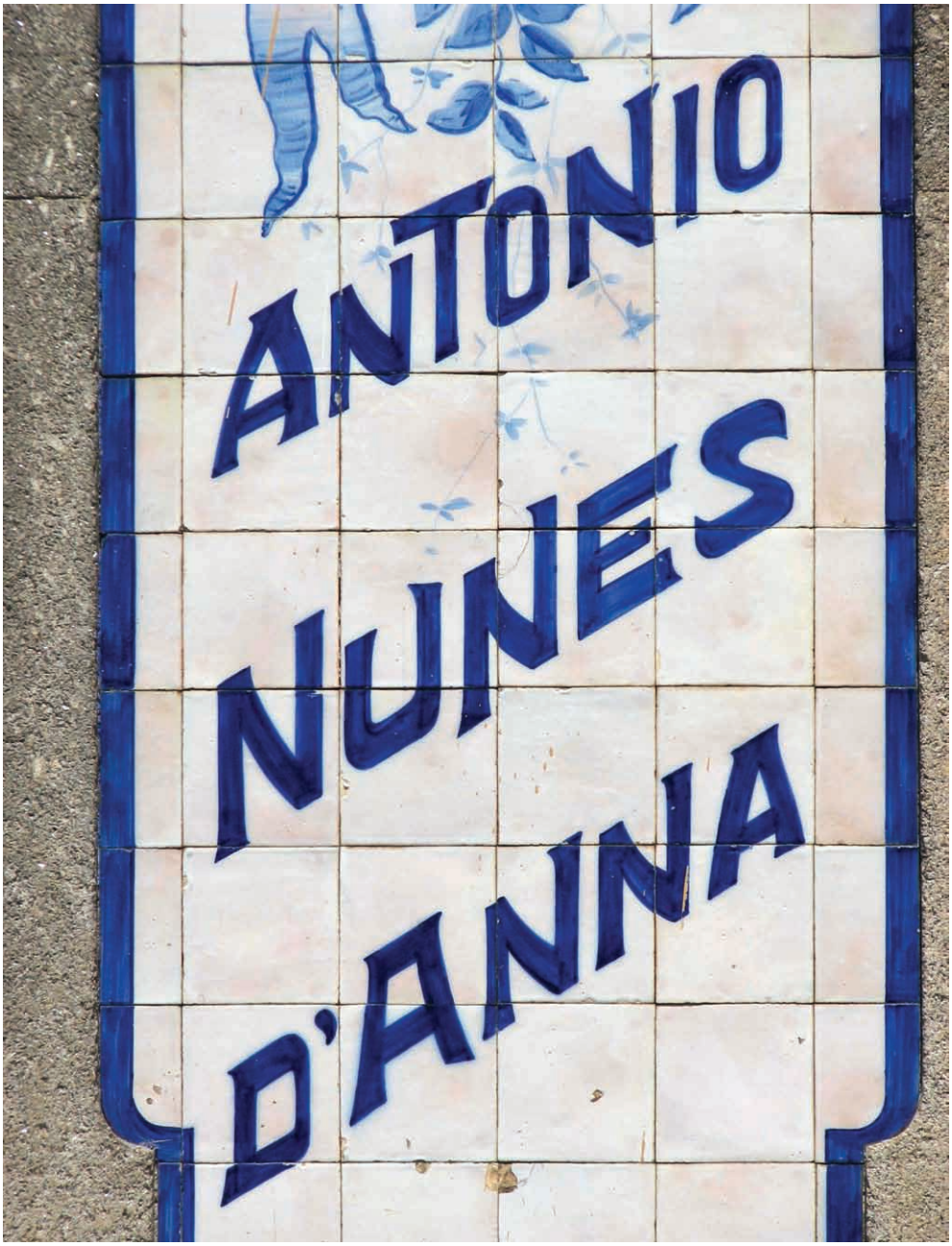


FIGURA 1

Refira-se que José Nunes de Ana Júnior, nascido em 18 de Novembro de 1865[10], tirou passaporte para ir ao Pará em 1892[11]. Porém, em finais de 1895 estava a residir na sua terra natal, em casa junto à Capela de Aradas. Foi o arrematante da cobrança dos impostos indirectos nesta freguesia para o ano de 1906[12]. Dedicou-se, pois, a negócios. Aliás, por essa altura e nos anos seguintes, é dado como comerciante. Em 1922 é já referido como proprietário[13]. Foi político, de filiação republicana. Entre 1914 e 1917 (pelo menos), foi vereador da Câmara Municipal de Aveiro[14]. Casou com Maria Ferreira Nunes e dela teve geração nos primeiros anos do século XX.

Quanto a António Nunes da Ana, casou na Igreja de Aradas com Rosa Bela, no dia 11 de Junho de 1903. Ela era doméstica e dez anos mais nova. Vivia no Lugar de Arada, onde também vivia o noivo, e era até prima afastada dele. Filha de Joaquim Fernandes Rangel e de Teresa de Jesus Maurícia[15], Rosa Bela também surge mencionada como Rosa Fernandes Rangel, ou como Rosa Nunes Bela. Note-se que, aquando do seu casamento, António Nunes da Ana é já mencionado como negociante. Em 1908, quer ele quer a sua mulher são ambos mencionados como negociantes.

António Nunes da Ana teve uma filha chamada Conceição Nunes Bela, nascida no Lugar de Arada a 9 de Junho de 1904[16]. Em 19 de Março de 1908 teve um filho ao qual foi dado o nome de António: este casou duas vezes e faleceu em Aradas no ano de 1953[17].

António Nunes da Ana morreu na freguesia de Aradas a 31 de Agosto de 1941[18]. A viúva, Rosa Nunes Bela, faleceu poucos anos depois[19].

10 A.D.AVR., Paróquia de Aradas (Aveiro), Baptismos, 1865, n.º 60.

11 A.D.AVR., Registos de passaportes, Livro 0006, registo n.º 923, fl. 154v.

12 "Campeão das Províncias", Aveiro, 23 de Dezembro de 1905.

13 "O Debate", Aveiro, 9 de Novembro de 1922.

14 "A Liberdade", Aveiro, 1 de Dezembro de 1914; "Campeão das Províncias", Aveiro, 27 de Maio de 1916; 3 de Novembro de 1917.

15 A.D.AVR., Paróquia de Aradas (Aveiro), Casamentos, 1903, n.º 7.

16 A.D.AVR., Paróquia de Aradas (Aveiro), Baptismos, 1904, n.º 96.

17 A.D.AVR., Paróquia de Aradas (Aveiro), Baptismos, 1908, n.º 73.

18 A.D.AVR., Paróquia de Aradas (Aveiro), Baptismos, 1867, n.º 61.

19 A.D.AVR., Tribunal Judicial da Comarca de Aveiro, Inventários obrigatórios, mç. 300, proc. 19. Não tivemos oportunidade de consultar este processo, o qual poderá ser útil para apurar o que sucedeu ao negócio de mercearia após a morte de António Nunes da Ana.

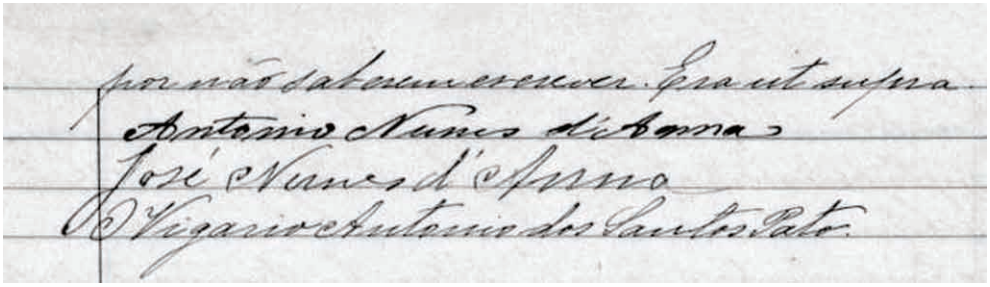


FIGURA 2 · Assinatura de António Nunes da Ana aquando do seu casamento, em 1903, juntamente com a do seu irmão José Nunes da Ana Júnior. A noiva, Rosa Bela, não sabia escrever

A fachada azulejada da mercearia[20]

A aplicação azulejar em análise encontra-se num edifício de finais do século XIX posicionado à face da estrada, no Lugar de Arada. Corresponde ao número 295 da Rua Direita de Aradas, nos arredores de Aveiro. De um só piso, apresenta longa fachada rasgada por vãos de porta e de janela, alinhados mas sem preocupação de simetria ou de axialidade. Uma das portas é mais larga e tudo indica que dá acesso ao logradouro nas traseiras. As portas mais estreitas correspondem ao acesso às partes residencial e comercial do edifício. As portas de acesso à antiga mercearia são as que ficam do lado esquerdo do observador; sendo duas portas, próximas uma da outra.

A fachada foi integralmente revestida por azulejos de gosto Arte Nova, exceptuando-se o embasamento e as guarnições dos vãos, que são em cantaria, e ainda as molduras de argamassa de cunhais e cornija. Trata-se de uma aplicação azulejar figurativa, embora com repetição de motivos. É essencialmente monocroma, com pintura em azul sobre vidrado branco, embora a fiada de azulejos da zona imediatamente abaixo da cornija apresente policromia: a parte superior desta fiada de azulejos foi pintada em ocre, de modo a mitigar o contraste entre superfície azulejada e não azulejada. De facto, os azulejos com campo pintado a ocre formam um contínuo de recorte ondulado, confundindo-se assim, com a cornija, o topo desta fiada de azulejos. Curiosamente, no caso das guarnições das cantarias, a estratégia decorativa foi outra: faixas pintadas de azul nas extremidades dos azulejos, as quais confinam essas guarnições e acentuam o recorte das cantarias, como que simulando a existência de cercaduras.

20 Esta parte do artigo baseia-se parcialmente na ficha de inventário 00461 do Repertório Fotográfico e Documental da Cerâmica Arquitectónia Portuguesa, realizado sob coordenação de Francisco Queiroz para o Instituto de Promoción Cerámica (Castellón, Espanha). Essa ficha, intitulada "Aveiro, fachadas comerciais", teve como autores: Francisco Queiroz, Rosário Salema de Carvalho e Vanessa Leal. A revisão técnica foi de Isabel Ferreira.

FIGURA 3

FIGURA 4

FIGURA 5

A alternância irregular de portas e janelas, de diversas larguras e diferente espaçamento entre si, condicionou os espaços ocupados pelos vários painéis de azulejo nesta fachada. Porém, o projecto decorativo, para aqui propositadamente concebido, solucionou essa irregularidade de modo inteligente: ao longe, a frontaria parece apresentar um carácter homogéneo, graças aos frisos horizontais em cima e em baixo, e à repetição de motivos dispostos na vertical, os quais adaptam-se ao espaço disponível e – alguns – também à função publicitária, sem deixarem de conferir uma imagem geral de uniformidade.

Na zona inferior dos painéis de azulejos há motivos em contínuo, de flores e folhas. Este friso contrapõe-se ao da barra de arquitrave, de um claro gosto Arte Nova, marcado também pela presença de flores e folhas. Ambos os frisos apresentam o mesmo desenho estilizado, sendo um o negativo do outro: o de cima com os motivos a branco delimitados por fundo azul, o de baixo com os motivos a azul em fundo branco. Porém, é maior a escala do friso da barra de arquitrave.

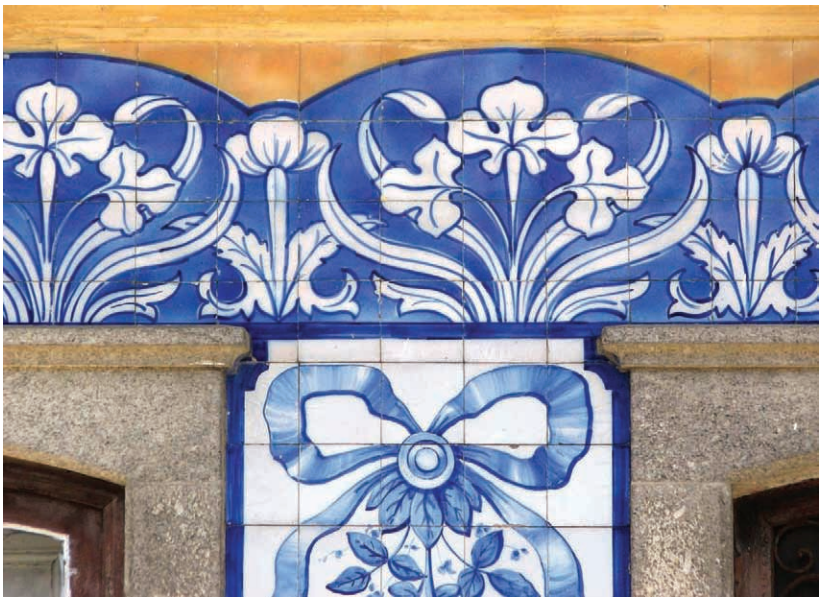


FIGURA 6

Os painéis entre vãos são muito semelhantes entre si, organizando-se numa composição sistematicamente encimada por patera com laço, da qual se suspende um festão de flores. Consoante a largura da superfície disponível, o festão pode ser mais largo ou mais estreito. No caso dos painéis com motivos ou dizeres alusivos à mercearia, o festão é bastante mais curto, assim conferindo protagonismo à função publicitária. Note-se, porém, que independentemente da sua maior ou menor largura, os painéis que estão do lado direito da fachada têm as laçarias mais estreitas, enleando-se no respectivo festão.

Relativamente aos painéis publicitários propriamente ditos, naquele que fica entre as duas portas da mercearia, além de um pequeno festão no topo, podemos ver pipas e, mais acima, garrafas de vinho – estas, posicionadas sobre caixas de bolachas e biscoitos. O painel publicitário do lado esquerdo dá-nos conta do ramo de negócio: "*Tabacos, Mercearia e Vinhos*". No do lado direito, surge o nome do proprietário: "*António Nunes d'Anna*". Em ambos os casos, os dizeres estão em letras maiúsculas de gosto Arte Nova, posicionadas na diagonal, quase como se fosse o cabeçalho de um típico papel timbrado comercial da época.

FIGURA 7

FIGURA 8

Os azulejos medem 14,2x14,2 centímetros e, atendendo às lacunas do revestimento na fachada, constata-se que a marca do tardoz corresponde à Fábrica da Fonte Nova[21]. Fundada em Aveiro no início da década de 1880, supõe-se que sejam desta fábrica os mais antigos azulejos de fachada de produção aveirense. Embora alguns sejam ainda do fim do século XIX, a fábrica distinguiu-se sobretudo no primeiro quartel do século XX, através de obras figurativas e de autor, como é o caso desta. Porém, os painéis da fachada da antiga Mercearia de António Nunes da Ana não se encontram assinados. De qualquer modo, no interior do edifício (que não pudemos visitar) existem diversos padrões de azulejos estampilhados, também da Fábrica da Fonte Nova, pintados em azul sobre fundo branco, assim como quatro painéis figurativos – dois de vistas de jardins e dois de costumes – uns assinados por Licínio Pinto e outros por Francisco Pereira, em 1909[22]. Tudo isto permite supor que o azulejamento da fachada tenha sido feito também no mesmo ano, e o painel central entre as portas da mercearia eventualmente pintado por um dos dois supramencionados artistas[23], que viriam a ganhar fama sobretudo na segunda década do século XX, muito graças a painéis concebidos para as primeiras estações ferroviárias portuguesas que receberam decoração azulejar.

Os azulejos da antiga Mercearia de António Nunes da Ana foram pintados com duas técnicas diferentes: à mão livre, no caso dos festões; com aerógrafo, no caso do friso que acompanha inferiormente todos os painéis existentes na fachada. Relativamente ao painel publicitário, o fundo é ligeiramente aerografado sobre o vidrado branco, mas os motivos são pintados à mão livre. O friso superior da barra de arquitrave, logo abaixo da cornija, tem também fundo aerografado, de azul e ocre, ficando a branco os elementos decorativos, depois delineados com pincel e à mão livre.

21 Veja-se, a propósito: RODRIGUES, Manuel Ferreira – A indústria cerâmica em Aveiro (final do século XIX – início do século XX). In "Revista Portuguesa de História", tomo XV, 1990, p. 161-201; RODRIGUES, Manuel Ferreira – Empresas e empresários das indústrias transformadoras (...), p. 463-466.

22 NEVES, Amaro – A "Arte Nova" em Aveiro e seu Distrito. Aveiro, Câmara Municipal de Aveiro, 2000, p. 162-163.

23 Em 2014, a fachada da antiga Mercearia de António Nunes de Ana foi catalogada por Manuel Cardoso Ferreira no âmbito da "Biblioteca de Azulejaria e Cerâmica Portuguesas", da Fundação Calouste Gulbenkian (Projecto Digitile, https://digitile.gulbenkian.pt/digital/collection/azav/id/892, consultado em 2 de Janeiro de 2022). Na respectiva ficha, é referido: "O edifício apresenta na sua fachada principal (...) painéis (...) assinados por Licínio Pinto e Francisco Pereira, executados pela Fábrica da Fonte Nova e datados de 1917". Porém, no que diz respeito à data indicada, não é apresentado suporte documental. Por outro lado, não encontrámos qualquer assinatura nos painéis da fachada. Considerando a época em que foram executados, apenas um dos painéis desta fachada tenderia a ser assinado, por ser de maior complexidade pictórica. Ainda assim, é pouco plausível que tenha sido executado simultaneamente pelos dois pintores supramencionados.

FIGURA 9

FIGURA 10

Note-se que os frisos com motivos Arte Nova, na zona da arquitrave e no limite inferior da aplicação azulejar, foram ambos pintados com recurso a estampilha, ainda que o friso da parte de cima tenha sido pintado em negativo: foi pintado o fundo, mas não os motivos decorativos, que ficaram em branco.

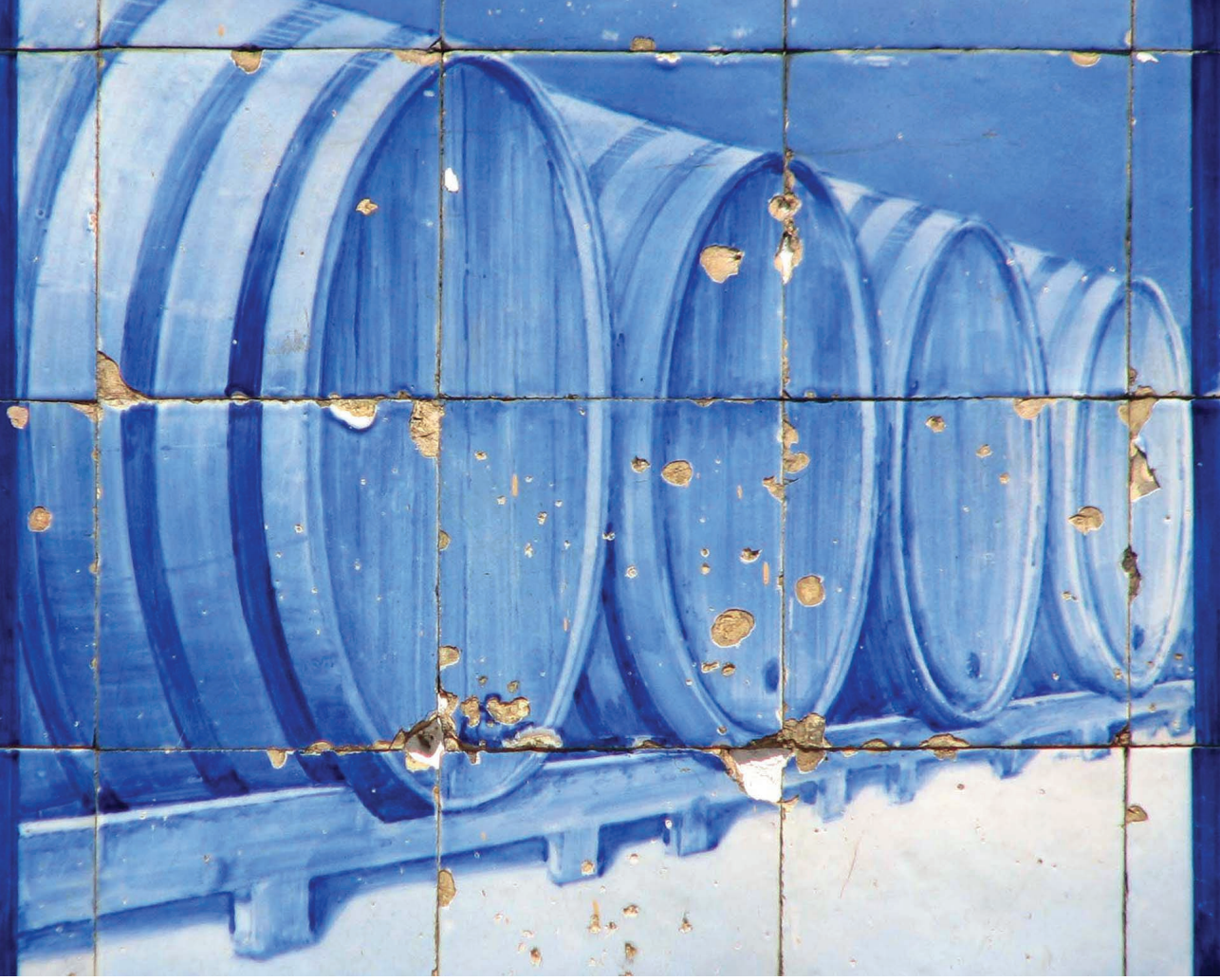


FIGURA 11

Conclusão

Com uma extensão de cerca de 22 metros de aplicação azulejar, tendo esta uma altura máxima de cerca de 2,4 metros, estamos perante uma das mais compridas fachadas azulejadas de carácter comercial existentes em Portugal, ainda que os motivos alusivos aos produtos vendidos na mercearia se restrinjam ao painel posicionado entre as portas do estabelecimento comercial propriamente dito.

Apesar de praticamente todos os azulejos terem sido pintados em azul sobre fundo branco, a fachada da antiga Mercearia de António Nunes da Ana é também uma das mais feéricas frontarias azulejadas em Portugal, e ainda uma das que apresenta maior contraste entre a qualidade da aplicação azulejar – para aqui propositadamente concebida – e a singeleza do edifício propriamente dito, o qual pertenceu a

EMPREZA CERAMICA

— DA —

FONTE NOVA

— DE —

MELLO GUIMARÃES & IRMAOS

AVEIRO

FABRICA a vapor de telha do systema de Marselha, feita pelos processos mais modernos e aperfeiçoados. Encontra-se á venda n'esta fabrica grande quantidade de telha franceza e seus accessorios, e bem assim outros artigos para construcções, taes como: azulejos para revestimento de paredes, de variados gostos, vasos para frontarias, siphões, balaustres, manilhas, etc., productos que rivalisam, com os das principaes fabricas congeneres do paiz. Tejolos de varias dimensões.—PEÇOS MODICOS.

FIGURA 12 · Publicidade à fábrica da Fonte Nova ("Campeão das Províncias", Aveiro, 23 de Dezembro de 1905).

uma família de condição social relativamente modesta, que atingiu certa projecção social local precisamente graças ao comércio. Os painéis de gosto Arte Nova reflectem o desejo de afirmação através de uma imagem moderna, ainda que recorrendo ao azulejamento completo da frontaria – solução tipicamente romântica que, na época, estava já em desuso por parte das elites. Erudição e carácter vernacular misturam-se aqui de um modo inusitado e expressivo.

Este é, pois, um dos melhores exemplos de azulejaria publicitária em Portugal – um tipo de azulejaria que, embora tendo já merecido a atenção de alguns investigadores[24], está ainda por explorar devidamente em vários aspectos.

24 Veja-se, a propósito: AMORIM, Sandra Araújo de – Contributos para o estudo do azulejo publicitário. In "Revista da Faculdade de Letras – Ciências e Técnicas do Património", Vol. II (homenagem a António Cardoso), Porto, 2003, p. 783-801, http://ler.letras.up. pt/uploads/ficheiros/2942.pdf; CARVALHO, Cristina Maria Malheiros da Silva – O azulejo publicitário em Lisboa: da 2.ª metade do século XIX à II Guerra Mundial. Dissertação de Mestrado em Artes Decorativas apresentada à Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa em 2007.

Duas imagens de Leiria

Ricardo Charters-d'Azevedo[1]

Resumo

Apresentam-se duas estampas não muito conhecidas sobre Leiria, de dois aguarelistas britânicos, encontradas em dois livros de viagens a Portugal, identificando-se os principais elementos distintivos dessas aguarelas usando a cadeia semiological de Barthes.

Palavras-chave

Leiria, Inchbold, Goodall, cadeia semiological.

Abstract

Two not so well-known etchings of Leiria by two British watercolourists, found in two books of travels to Portugal, are presented, identifying the main distinctive elements of these watercolours using Barthes' semiological chain.

Keywords

Leiria, Inchbold, Goodall, semiological chain.

[1] Engenheiro e investigador sobre história e património da região de Leiria.

Introdução

Com o álbum "Leiria – o século XIX em gravuras"[2], foi apresentado o espólio de estampas conhecidas sobre Leiria até ao final do século XIX. Continuando a procurar gravuras e folheando alguns livros da minha biblioteca sobre viagens de estrangeiros a Portugal, descobri, há algum tempo, duas aguarelas do início do século XX, que tiveram como origem os desenhos de dois viajantes que passaram por Leiria.

Nada fazia prever que, por exemplo, um livro dedicado a uma deslocação a Lisboa e a Sintra[3], de 250 páginas, tivesse seis páginas e meia dedicadas a Leiria, no meio das quais está inserida a reprodução de uma aguarela do morro do castelo.

O mesmo vem a verificar-se em "Peeps at manylands – Portugal"[4], livro com 88 páginas, onde encontrei uma página sobre Leiria e com uma aguarela de uma mulher em cima de um burro com seirões, circulando numa típica rua de Leiria.

Barthes[5] sugere que procuremos identificar três elementos distintos numa imagem: o significante (o retratado), o significado (a mensagem que se pretende transmitir) e o signo (o mito gerado ou mensagem). Para a determinação desses três elementos, parece-me que importa ainda considerar três outros fatores: o autor da aguarela, a sua audiência provável e a legenda. A identidade do autor pode antecipar uma determinada intenção na elaboração do desenho.

Nos casos em análise, quem desenhou é conhecido, e ou é o autor de texto da obra onde foi inserido a aguarela, ou tem uma forte ligação com o autor. Por outro lado, é claro que as aguarelas serviram, não só para ilustrar obras sobre viagens realizadas, mas igualmente para seu próprio prazer. Claramente, a mensagem que se procurou transmitir nos dois casos foi a de motivar o leitor da obra onde estão inseridas, a ir visitar o país, pois orienta imediatamente a atenção do observador num determinado sentido, que se pretende valorar (Franklin, Becklen, Doyle[6]). Por fim, a legenda assume uma especial importância, pois explicita ao observador aquilo que se queria transmitir.

[2] Edição da Hora de ler, em 2019.

[3] "Lisbon & Cintra with some account of other cities and historical sites in Portugal, written by A. C. Inchbold. Illustrated by Stanley Inchbold". London, ed. Chatto & Windus, 1907.

[4] "Peeps at many lands – Portugal", by Agnes M. Goodall. London, Ed. Adam and Charles Black, 1909.

[5] BARTHES, Roland. *Mythologies*. New York: The Noonday Press, 1972, p. 109-156.

[6] FRANKLIN, Margery B., BECKLEN, Robert C., DOYLE, Charlotte L. "The influence of titles on how paintings are seen". *Leonardo: Journal of the International Society for the Arts, Sciences and Technology*, v. 26, n.º 2, p. 103-108, 1993.

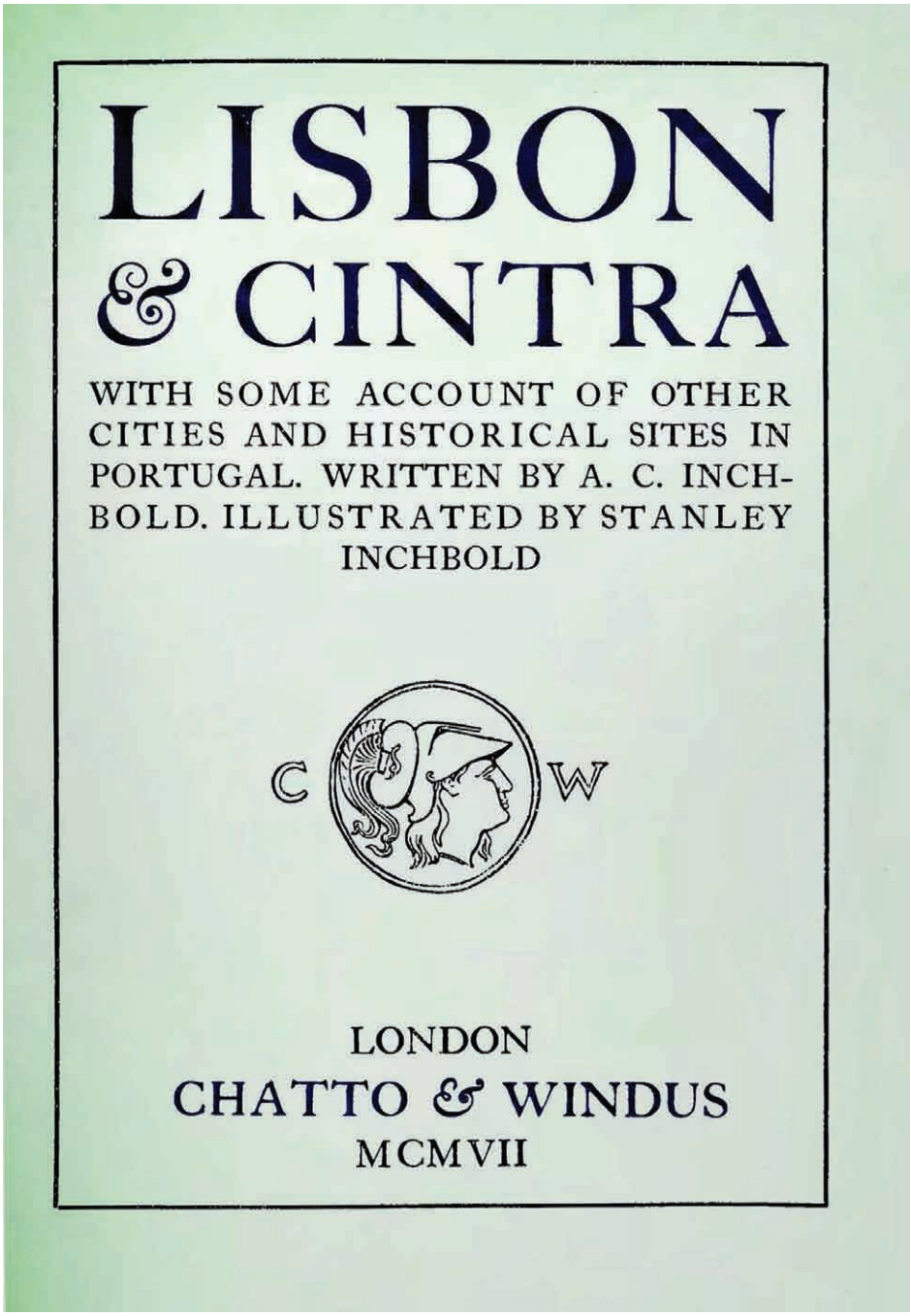

LISBON
& CINTRA
WITH SOME ACCOUNT OF OTHER CITIES AND HISTORICAL SITES IN PORTUGAL. WRITTEN BY A. C. INCHBOLD. ILLUSTRATED BY STANLEY INCHBOLD
C
W
LONDON
CHATTO & WINDUS
MCMVII

FIGURA 1

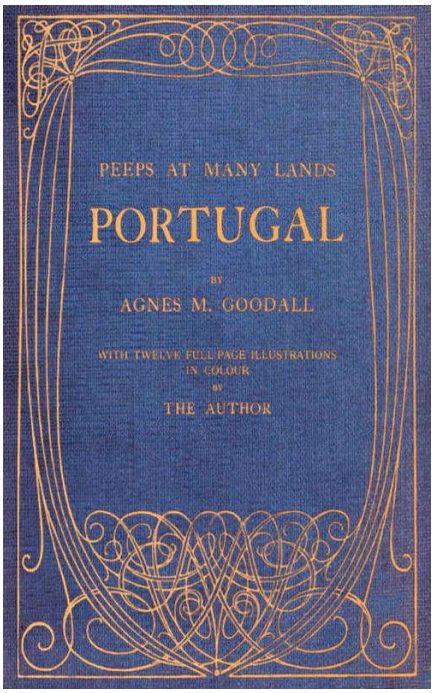


FIGURA 2

Análise das aguarelas

1. A aguarela de Stanley Inchbold é de uma vista do castelo de Leiria mostrando o Rossio com algumas mulheres aí representadas. Vê-se ainda um lado da Fonte Grande, uma das fachadas do Teatro D. Maria Pia, ao longe parece ser igreja da Misericórdia, a torre sineira do lado direito e a ponte de madeira sobre o rio Lis. Está inserida entre as páginas 222 e 223, no meio do capítulo XIV, cujo texto sobre Leiria ocupa seis páginas e meia, das 16 do capítulo. O texto sobre Leiria é de índole histórica, mostrando que foi Tito Larcher[7] que acompanhou o casal Inchbold na visita à cidade e lhe deu as informações históricas.

[7] Tito Benevenuto Lima de Sousa Larcher (1860-1932), por Decreto de 3 de agosto de 1916 foi nomeado Bibliotecário Arquivista da Biblioteca Erudita e Arquivo Distrital de Leiria, sem vencimento e a seu pedido, instituição criada sob sua proposta, à qual doou cerca de 3200 obras do seu espólio. Foi sócio correspondente da Associação dos Arquivistas Civis e Arqueólogos Portugueses em sessão de 30 de dezembro de 1905, passando a sócio efetivo em 31 de junho de 1910. Foi também sócio correspondente da Sociedade de Geografia de Lisboa, admitido em sessão de 4 de março de 1907.

Ligado com a representação de algumas mulheres e homens na imagem apresenta-se um interessante texto em que é referida a forma como se veste em Leiria:

> *No que diz respeito à cor local, Leiria é um dos mais pitorescos e artístico lugar em Portugal. Os mercados, que têm lugar no domingo, terça-feira e frequentemente na sexta-feira e sábado, são desconcertantes pelos efeitos pictóricos de cor brilhante; a alegria das praças e ruas apinhadas, as figuras em movimento debaixo das árvores, tudo sob uma luz deslumbrante e uma atmosfera pura, dão um ambiente de especial beleza, que deve ser vista por todos que visitem a pequena cidade. O povo do campo tem um traje muito seu, variando apenas nos detalhes de acordo com a sua aldeia. A saia curta, muito cheia, é de azul-escuro ou preto, normalmente, com uma bainha profunda de vermelho, que varia em tons de terracota pálido para o vermelho Turquia mais brilhante. Compõe uma blusa colorida, branca, verde, rosa ou vermelha, adequando-se à fantasia individual. O lenço brilhante, frequentemente de cor âmbar flutuando sobre o ombro, é apertado sobre a cabeça pelo pequeno chapéu oval preto, e um de um lado é muitas vezes apanhado e enfiado na borda, tal como o árabe enfia a sua keffeyeh na ágata que rodeia a sua cabeça. Os vermelhos e terracotas da banda larga nas saias são as mesmas que as diferentes tonalidades das telhas dos telhados das casas, repetindo assim outra nota pitoresca nas diversas imagens. A marcha da mulher é livre e bem equilibrada; os seus olhos escuros pousam na pele quente e beijada pelo sol brilham sob as cores vivas da sua cabeça debaixo dos xailes. Burros, mulas, bois, todos passam com os seus cavaleiros e condutores, sendo um grupo mais interessante do que o outro, e esta movimentada cena só termina ao cair da noite na Fonte Grande, uma das mais belas fontes góticas [sic], que já vi, que é o grande aguadeiro para os animais. O amor pela cor não é tão manifesto nos homens, exceto na cor das suas camisas, que vão, desde uma brilhante magenta cobrindo toda a gama do arco-íris; os seus chapéus largos, ou de lã, barretes com borla, casacos cintados e calças apertadas, completam os fatos.*

Concluímos que o objetivo primeiro de Stanley Inchbold foi mostrar o castelo e através dele a cidade e a suas gentes e simultaneamente ilustrar o texto de sua mulher. Tal coincide com a legenda "The castle hill, Leiria". O autor Stanley Inchbold nasceu em 1856 em Londres e faleceu em 1921 no Reino Unido. Ficou conhecido por pintar vistas de cidades e paisagens. Começou por ser um professor. Em 1884, expôs na Royal Academy. Em 1887 encontramo-lo em Vitória, na British Columbia como coproprietário de uma loja de fotografias; e em 1888 estava na Califórnia.

THE CASTLE HILL, LEIRIA.

FIGURA 3

Casou-se com Ada Alice Cunnick Inchbold, uma escritora de viagens, e ilustrou com aguarelas muitas das suas obras. Viveu na Califórnia e no Reino Unido onde veio a falecer. Os trabalhos dele que têm aparecido em leilões são sobre cenas no Médio Oriente, Jerusalém, Síria e Líbano. A Christie's vendeu uma aguarela representando o interior dos Jerónimos, em 2007. De referir que a publicação tem também um belo desenho aguarlado do mosteiro da Batalha, bem como uma vista do Claustro de D. Dinis do mosteiro de Alcobaça.

2. A aguarela de Agnes M. Goodall representa uma mulher com a cabeça coberta por um lenço sobre um burro com seirões deslocando-se numa das ruas de Leiria, e tem como título "Returning from the market" estando inserido a seguir à página 48 e antes da página 49 – quase a única que se refere a Leiria, mencionando o castelo conquistado por D. Afonso Henriques, a paisagem bucólica onde se encontra o rio Lis, que foi perturbada por batalhas, nomeadamente no que se refere às tropas napoleónicas que pilharam e exerceram violências na cidade e arredores.

FIGURA 4

No entanto, a legenda da aguarela contém ainda uma chamada para a página 35, onde ela escreveu:

> *A seguir, encontramos outro burro, mas ele é um animal menos sortudo do que o seu irmão que acabou de passar. Magro e cansado, ele inclina a cabeça, e as suas orelhas abanam de lado de forma deprimida; e não admira, pois, pendurado de um lado e do outro do lombo, estão enormes cestos cheios de terra, e amontoados por cima deles e através das suas pobres epequenas costas estão grandes fardos e sacos recheados de forragem verde. Empoleirada, só Deus sabe como, para além de tudo o resto, senta-se uma velha mulher do campo. Não se vê praticamente o burro, exceto a cabeça e as per-*

> *nas, e alguns centímetros por cima da cauda. Perguntamo-nos como é que ele se sentirá, mas a sua dona não o deixa vadiar; e com a sua vara implacavelmente bate com força nos poucos centímetros disponíveis do burro, sentimos que daríamos tudo para salvar os seus pobres ossos finamente cobertos. Este tipo de visão é a única coisa que faria os rapazes e raparigas ingleses infelizes em Portugal. Por muito bondosos que sejam uns para os outros e para os seus filhos, os seus pobres animais são muitas vezes brutalmente sobrecarregados de trabalho, e espancados. Ninguém parece pensar que os animais precisam de bondade e consideração, ninguém quer ver atos de crueldade.*

Concluímos assim que a aguarela tem duas claras mensagens: uma das ruas da cidade de Leiria, com os seus clássicos arcos, com uma mulher voltando do mercado sentada sobre um burro; outra, dada pela legenda, que nos impele a ler um texto profundamente crítico à forma como aquele burro era tratado. Agnes M. Goodall foi uma britânica (1888-1966) que se dedicou a fazer viagens e escrever uma serie de livros, os "Peeps at ManyLands", cobrindo cerca de uma trintena de países. Encontrámos algumas das suas aguarelas à venda em leilões, nomeadamente pela Christie's, em 1991.

Conclusão

A aplicação da cadeia semiological de Barthes, permitiu-nos apresentar acima, de forma mais clara, as aguarelas que foram reproduzidas em dois livros, identificando os três elementos distintos de cada imagem: o significante (o que foi retratado), o significado (o que se pretende transmitir) e o signo (o mito gerado ou mensagem). Para a determinação desses três elementos, consideramos para cada aguarela três outros fatores: o autor da aguarela ou desenhador, a sua audiência provável e a legenda. Devemos, também, referir a importância destas duas vistas de Leiria para o conhecimento da cidade no período romântico, visto mostrarem estruturas e situações que já não existem.

PATRIMÓNIO CULTURAL, ARQUEOLÓGICO E ARTÍSTICO
H
S

SAUDADE PERPÉTUA