

Resumo

A recente descoberta de dois magníficos desenhos para o alçado do Palácio Real a construir em Campo de Ourique levantam, pela erudição das suas opções arquitectónicas como pela sua superlativa qualidade estética, uma série de questões sobre a cultura arquitectónica e o desenho de arquitectura em Portugal, nos meados do século XVIII. Sendo um conjunto indissociável, um dos desenhos apresenta a data de 1760 com a assinatura, algo inusitada, do Capitão Dionizio de S. Dionizio, figura de pouco relevo na conjuntura dos arquitectos da Casa Real implicados nas grandes obras de renovação da cidade de Lisboa pós terramoto. Perante esta personagem pouco conhecida pretendemos neste texto apresentar uma primeira abordagem abrindo, num futuro, um debate alargado sobre o quadro conceptual de influências de que o elevado nível artístico destes desenhos, sem paralelo na época, dá testemunho. ●

Abstract

The recent discovery of two magnificent drawings of the Royal Palace to be built in Campo de Ourique raises a number of issues amongst scholars on the architectural culture and architecture design in Portugal in the mid eighteenth century. This is due not just to the erudition which stands up in the perfect choice of its architectural options but also to the superlative quality of its architectural aesthetics. Being an inseparable whole, one of the drawings shows the date 1760 and the unexpected signature of Captain Dionizio S. Dionizio, as he was not a relevant figure in the panorama of the architects of Casa Real who were involved in the renovation of Lisbon after the earthquake. This text aims to present a first approach to this work and to its relatively unknown author, proposing a future and broad debate on the rich conceptual framework of influences seen in the high artistic level of these designs, unmatched at the time. ●

Arbitragem Científica Peer Review

Nuno Senos

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Iván Rega Castro

Universidade de Lleida

palavras-chave

**PALÁCIO REAL
CULTURA ARQUITECTÓNICA
DESENHO DE ARQUITECTURA
ROCOCÓ**

key-words

**ROYAL PALACE
ARCHITECTURAL CULTURE
ARCHITECTURE DESIGN
ROCOCO ART**

**Data de Submissão
Date of Submission**
Mar. 2013

**Data de Aceitação
Date of Approval**
Jun. 2014

DOIS ALÇADOS INÉDITOS DO PALÁCIO REAL DE CAMPO DE OURIQUE

HÉLDER CARITA

Instituto de História da Arte, FCSH/UNL
Bolsheiro de pós doutoramento da FCT
(DFRH/SFRH/BDP/86848/2012)

I – Introdução

¹ Os desenhos, executados a tinta-da-china e aguarela em vários tons, foram realizados sobre uma base feita de papéis de diversas dimensões colados entre si para atingir as suas grandes proporções. Os dois apresentam igualmente a mesma marca de água, uma flor-de-Lys inscrita num elmo encimado de coroa, como a respectiva contramarca do fabricante holandês: D & C BLAUW. facto que indicia que os dois desenhos tenham sido realizados no mesmo local ou instituição. Um desenho é acompanhado de legenda com data de 1760, apresentando as dimensões 395 cm x 87 cm. O segundo sem legenda apresenta as dimensões de 384 cm x 64 cm. No final do texto é apresentada uma fixa técnica e descritiva para cada um dos desenhos.

² Boffrand 1753.

³ Blondel, 1752-1756.

A recente descoberta de dois admiráveis desenhos de inusitadas dimensões¹ guardados na Academia de Ciências de Lisboa, correspondendo a duas diferentes propostas para o alçado principal do Palácio Real, pensado construir na zona de Campo de Ourique (fig. 1 e 2), no quadro das estratégias de planeamento da cidade de Lisboa após o Terramoto, vem permitir uma nova leitura deste processo. O invulgar nível estético destes desenhos, sem paralelo na produção da época, em Portugal, remete-nos para uma reflexão sobre a qualidade do ensino da arquitectura e para as elevadas capacidades desenvolvidas pelos arquitectos da casa real, bem reflectidas na elaborada execução destes projectos de alçados.

Demarcando-se claramente de um rigor e depuramento pombalino, os desenhos encontrados transparecem uma opção estética onde a grandiosidade de escala se cruza com uma elegância formal e uma sofisticada adjetivação decorativa de inspiração *rocaille* e espírito cortesão. Com uma clara filiação na tratadística francesa, com particular incidência nas obras de Germain Boffrand² e Jacques-François Blondel³, numa análise atenta podemos verificar que estas influências se revelam aqui não por simples inspiração de desenho, mas numa cuidada reflexão dos seus conteúdos teóricos.

Neste sentido é particularmente significativo o seu afastamento de uma linha do barroco italiano que vemos desenvolver-se no Palácio Real de Madrid, por Filipe Juvara (1678-1736), e Juan Bautista Cacchetti (1722-1797), ou em Nápoles no Palácio Caserta desenhado por Vanvitelli (1700-1773). A ênfase dos grandes efeitos de massa, a par de uma sistemática recorrência à coluna colossal com enta-



blamento fortemente saliente, correndo ao longo de toda a fachada, conferem a estes edifícios uma solenidade majestosa que se afasta radicalmente dos pressupostos estéticos presentes no projecto do Palácio Real para Lisboa. Assinalados por uma fluidez e precisão de traço, estes desenhos recebem delicadas tonalidades a aguarela e uma forte marcação de luz e sombras, sendo um raro testemunho, em Portugal, do chamado “desenho de arquitectura”. Evoluindo a partir de Itália, com a chamada “veduta” de arquitectura, vemos este género ser difundido através de grandes artistas, como Gaspar Van Wittel (1652), Panini (1692-1765), os Galli Bibiena, ou Piranesi (1720-1778), divulgando-se por toda a Europa num ambiente iluminista, como objectos de culto procurados por príncipes e grandes colecionadores para os seus gabinetes de curiosidades e galerias de arte⁴. Afastando-se do âmbito de uma disciplina e de uma lógica teórica afectada à arquitectura, estes “desenhos de arquitectura”, concebidos mais para uma fruição estética, apelando à imaginação e sensibilidade, afirmam-se como um género artístico que ao longo do século XVIII vai ganhando autonomia como uma produção artística em voga nas grandes cortes europeias.

Fig. 1 – Alçado de Palácio Real a construir em Campo de Ourique. Assinado Cap. Dionizio S. Dionizio, 1760. Desenho a tinta-da-china, com aguada. Dims; 3840mm x 640mm Academia das Ciências de Lisboa. (s. n. de inv.)

Fig. 2 – Alçado de Palácio Real a construir em Campo de Ourique. Desenho a tinta-da-china, com aguada. S/assinatura, c. 1760. Dims: 3950mm x 870mm Academia das Ciências de Lisboa. (s. n. de inv.)

⁴ Sobre este tema conf: Rabreau, 2001; Michel, 1987



⁵ Tarefa esta que ocasionou diversos motins, fugas e queixas que constam de documentação guardada no Arquivo Histórico Militar e no Cartório da Junta do Comércio.

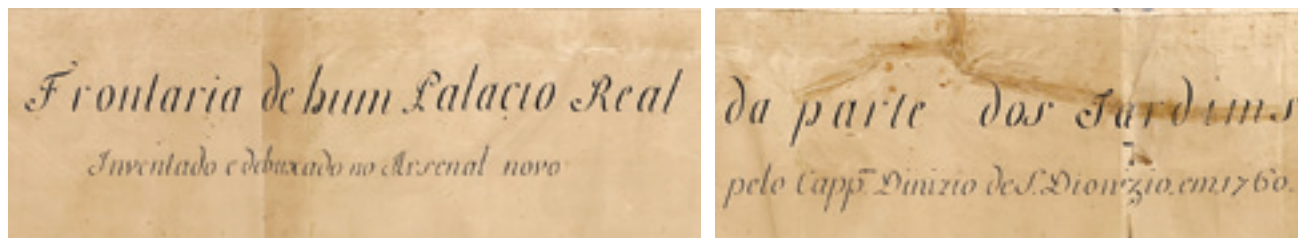
Terá sido na sua qualidade de obras de arte, para serem apresentadas na corte, que os desenhos em análise terão, mais tarde, integrado as colecções da Academia de Ciência, possivelmente pela mão do Duque de Lafões, seu fundador e grande coleccionador de arte.

Apresentando, os dois desenhos, claras afinidades estilísticas e formais, que apontam para duas variantes de um mesmo projecto de edifício, um deles é acompanhado da legenda: “Frontaria de hum Palácio Real da parte dos jardins inventado e debuxado no Arsenal Novo pello Capp am Dinizio de S. Dionizio em 1760” (fig. 3). Se esta legenda nos permite, com toda a segurança, considerar que estamos perante duas variantes do projecto do Palácio Real de Campo de Ourique, iniciado por decreto real, em 1759, ela coloca-nos porém uma incógnita quanto à sua inusitada autoria.

Face à qualidade estética dos projectos, não podemos deixar de nos interrogar perante a sua autoria, uma figura de capitão engenheiro, que, embora entre os anos de 1758-1760 tenha assumido a difícil tarefa de comando dos presos ocupados nas demolições e desentulho da cidade arruinada⁵, não consta da lista de projectistas que participaram nas grandes obras de urbanismo e arquitectura realizadas para a reconstrução da cidade de Lisboa.

No desenvolvimento da nossa investigação, importou decisivamente a identificação de duas plantas registando a implantação do Palácio Real a construir na zona de São João dos Bem Casados, que vieram acrescentar uma nova luz sobre as implicações deste emblemático edifício na estrutura urbana prevista para Lisboa. Elaboradas em dois momentos diferentes, uma em 1756, sob a direcção de Manuel da Maia, e outra em 1759, sob orientação de Carlos Mardel, elas demonstram duas visões urbanísticas diferentes, em que uma, de tendência barroca, apoiada na dinamização e *aggiornamento* decorativo de grandes vias urbanas, se opunha a um racionalismo cartesiano, pautado por um depuramento e uniformidade militarista. Em ambos os





casos o novo palácio real ocupava um lugar nuclear e emblemático nas lógicas de desenvolvimento e traçado urbano equacionadas para a Lisboa Pombalina.

Fig. 3 – Pormenor do alçado do Palácio Real a construir em Campo de Ourique com legenda “Frontaria de hum Palácio Real da parte dos jardins inventado e debuxado no Arsenal Novo pello Capp am Dinizio de S. Dionizio em 1760” Academia das Ciências de Lisboa. (s.n. de inv.)

II – Problemáticas do novo Palácio Real a construir pós terramoto

De forma significativa, Manuel da Maia no texto da sua primeira *Dissertação*⁶, faz uma clara omissão à reconstrução do Palácio da Ribeira, conferindo particular relevo à construção de um novo palácio real noutra local. Nos seus cinco “modos” de reconstrução da cidade arruinada, Manuel da Maia concentra a sua atenção nas hipóteses de um Palácio Real a construir em Belém ou em São João dos Bem Casados, mostrando de forma contundente a sua preferência pelo segundo, cujas qualidades enumera detalhadamente: “porem se S. Magestade for servido querer lançar mão de hum sitio salufifero, e superior apropriado p.^a cabeça de Corte com boas 4 communicações p.^a a cidade e p.^a o campo, aproveitando-se prim.^a m.te do beneficio da agua livre de Bellas e terreno firme e sólido com bom nivelmo e capacidade p.^a edificar com grandeza, he este o sitio entre S. João dos Bens Casados e o convento de N. Sr.^a da Estrela com 4 communicações de bom uso”⁷. Como Walter Rossa observou⁸, estas palavras transpareciam uma longa reflexão de Manuel da Maia quanto às lógicas de desenvolvimento de Lisboa e às linhas de traçado do seu crescimento, em que as quatro “communicações de bom uso” referidas, constituíam elementos estruturantes fundamentais para a Lisboa visualizada pelo urbanista. Neste sentido, salientava a escolha já efectuada para o local do novo Hospital de Todos os Santos, na quebrada da cerca do convento de São Bento, propondo a construção de uma biblioteca pública, na envolvente do Palácio Real, que a disponibilidade de terrenos facilitaria.

Abandonada a hipótese de uma nova cidade entre Alcântara e Pedrouços, na 2.^a parte das *Dissertações*, assinada a 16 de Fev. de 1756, o novo Palácio Real a construir entre S. João dos Bem Casados e o convento de N. Sr.^a da Estrela ganha nova projecção, discriminando o texto; “ficando aquele sitio cabeça e parte principal da Corte e Cid. de Lix.^a” (parágrafo 2). Numa lógica de enquadramento urbano, Manuel da Maia chama a atenção para o facto de na Freguesia de Santa Isabel se estar “edificando sem ordem e simetria”, sugerindo um conjunto de medidas a serem tomadas pelos architectos e mes-

⁶ Sob o título de *Dissertação*, Manuel da Maia escreveu um memorial dirigido ao duque de Lafões, regedor das Justiças, abordando problemáticas e estratégias a tomar no processo de reconstrução de Lisboa após o terramoto.

⁷ DGLAB/TT, *Ministério da Guerra*, Maço 270, remessa de 26-12-1891. Transc. França 1977, 291-308

⁸ Rossa 1998, 39-40

⁹ Referimo-nos sobretudo ao esquisso do Museu Cívico de Torino. Inv. 1895/DS, voll, Fl.97, Diesegno 157. Este esquisso encontra-se publicado em várias obras: Rossa 1998, 27.

¹⁰ Delaforce 1995, 28

tres do Senado da Câmara de Lisboa quanto ao traçado das novas ruas. Assegurava-se assim uma consistente estrutura de envolvimento urbano para a zona do palácio real, que ficava a constituir um pólo urbano em clara ligação com a Baixa a reconstruir. Fora do seu significado urbano na conjuntura das lógicas de desenvolvimento da cidade, Manuel da Maia, ao enumerar as qualidades do sítio, permite-nos uma visualização das suas premissas conceptuais. Para além de um lugar “salutífero” junto da entrada do aqueduto em Lisboa, situado num terreno “firme e sólido com bom nivelamento”, o Engenheiro-mor chamava a atenção para o local que apresentava uma capacidade de “construir com grandeza”.

Num vasto planalto, o palácio teria como valor arquitectónico fundamental a disponibilidade de extensos terrenos em várias direcções, que possibilitavam tanto um enquadramento urbano de praça e grandes eixos viários de aproximação como o seu envolvimento por vastos jardins, que neste caso desciam para poente pela vertente do vale de Alcântara. De uma certa maneira, era a tradição do grande palácio barroco concebido em termos paisagísticos, de que Versalhes se transformara em paradigma, que permanecia como modelo incontestável das cortes europeias e que, embora as grandes realizações de D. João V, faltava a Lisboa e à corte portuguesa. Na realidade o Palácio de Mafra, com todas as suas premissas ideológicas e repertório de exaltação áulica, permaneceu inacabado, ao nível da decoração dos seus interiores, afirmando-se, longe da capital, incapaz de cumprir funções de representação régia que um palácio real exigia como palco de cortejos, entradas régias e festividades litúrgicas.

Neste desígnio, o malogrado projecto do Palácio Real realizado por Filipe Juvara a quando da sua vinda a Portugal, em 1719, continuava em aberto. O orçamento algo desmesurado, mas sobretudo o tempo que levaria a construir, retirava-lhe as suas premissas retóricas mais prementes que se prendiam com a legitimação da monarquia portuguesa face às potências europeias. Equacionavam-se os direitos sobre o Brasil e as suas fronteiras como a legitimação do padroado português no Oriente, de que a criação do patriarcado de Lisboa, logo em 1716, a par das embaixadas às cortes europeias constituíam elementos de uma mesma hábil estratégia diplomática onde o papado ocupava lugar nuclear.

Os vários esquissos, realizados pelo arquitecto, num traço rápido, mas de uma eloquência expressiva incedível, apresentam o palácio, num programa em U flanqueado por torreões angulares, articulado lateralmente por uma monumental basílica. O que prevalece nestes esquissos⁹ é, sem dúvida, a grande estrutura paisagística de enquadramento urbano, formando um vasto anfiteatro dividido em patares com dois arcos triunfais colocados lateralmente. Descendo sobre as margens do Tejo, este enorme anfiteatro desmultiplicava-se em percursos de aproximação ao palácio vocacionados para cortejos e entradas régias, numa conseguida imagem de exaltação régia e de afirmação imperial.

Cabe salientar que para além dos esquissos da proposta inicial, guardados, hoje em Turim, o arquitecto terá deixado em Portugal o projecto do novo Palácio Real, cujos desenhos descreveu como; “belissime piante e designi magnificentissimi”¹⁰.

Estes desenhos, desaparecidos com o terramoto, terão ficado durante o reinado de D. João V e até ao terramoto como incontornáveis documentos de reflexão crítica para os arquitectos e altos funcionários régios.

Para colmatar esta lacuna, D. João V efectua entre 1726 e 1727, a compra de seis quintas no sítio de Belém. Sobre as intenções régias para este notável conjunto de quintas, o cônsul francês Mr. De Montagnac, dá-nos notícia assinalando; “tenciona el-rei edificar ali um soberbo palácio e comprar várias outras quintas para anexa-las àquela”¹¹. As várias quintas nunca foram objecto de um projecto de conjunto recebendo a Quinta de Belém obras de melhoramento como simples quinta de recreio, sem a dignidade icónica de um Palácio Real.

De grande aparato formal, as obras realizadas no Palácio da Ribeira, pela situação encravada no tecido urbano antigo da cidade, junto à colina de São Francisco, não permitiam um programa coerente com a amplitude de soluções urbanas e paisagísticas necessárias a um complexo palatino, que o modelo de Palácio Real subentendia.

Em síntese, faltava ao poder régio e à capital do reino um Palácio Real onde as premissas ideológicas de representação do poder real se cruzassem com um alinhamento arquitectónico e urbanístico capaz de ombrear com as grandes cortes europeias. É neste sentido que Manuel da Maia nas suas estratégias de reconstrução da cidade de Lisboa idealiza o Palácio Real como elemento estruturante e fundamental da nova capital.

¹¹ Carvalho 1960, 340

¹² França 1966, 175

¹³ Rossa 1998, 39-41

¹⁴ Museu da Cidade. Des. 0982

III – Génese e desenvolvimento do processo de construção do Palácio Real

Da historiografia Pombalina sabia-se terem existido dois projectos para um Palácio Real a construir na zona de Campo de Ourique¹². Na sequência dos estudos de José Augusto França, Walter Rossa deu particular relevo à problemática da construção do Palácio Real no seu estudo *Além Baixa*¹³, debruçando-se sobre as implicações urbanas que este edifício levantava numa pretendida reestruturação da Lisboa Ocidental. Se nas suas linhas gerais a trajectória deste processo é conhecida, não podemos deixar de o visitar face aos novos alçados encontrados como às duas plantas inéditas com a sua implantação urbana.

A falta de uma decisão régia quanto à futura localização do palácio real parece determinar que, no plano de ordenamento urbano da zona ocidental de Lisboa, datado de 1756, a localização do edifício não tenha sido objecto de proposta. Neste plano, dirigido por Manuel da Maia e realizado por Philipe Roiz de Oliveira¹⁴, toda a zona de Campo de Ourique aparece com uma malha uniforme e contínua de quarteirões rectangulares que se orientavam norte sul, seguindo, de forma significativa, as lógicas da Baixa.

¹⁵ GEAEM-DIE, *Cartografia*. Cota , 2348-2-16-22.

Fig. 4 – Pormenor da zona Bem Casados de implantação do Palácio Real da planta base para o plano de desenvolvimento urbano de Lisboa Ocidental, feita segundo directivas de Manuel da Maia, cuja planta final é datada de 5 de Novembro de 1756.
S/assinatura, c. 1756
Desenho a lápis sobre base a tinta-da-china, GEAEM-DIE, *Cartografia*. Cota, 2348-2-16-22.

No decurso da nossa investigação, encontrámos, porém, uma outra planta¹⁵, correspondente a um estudo para o programa da zona ocidental de Lisboa de 1756, onde, no traçado, aparece de forma evidente a proposta de implantação do palácio real com um grande quarteirão apoiado por outros dois, para jardins, situados na retaguarda e do lado poente (fig. 4). Em frente ao palácio abria-se uma grande praça rectangular com cerca de 300m x 130m, articulada, por sua vez, com um sistema ortogonal de grandes vias de acesso que, para norte, ligavam a Campolide e Sete Rios, a nascente, com o Rato e São Bento e para sul, uma via fazia a ligação com a zona ribeirinha de Alcântara.

Facto particularmente importante, esta planta de trabalho encontra-se completa, apresentando toda a zona de São Bento que fazia a ligação ao Bairro Alto, o que não acontece com o Plano de 1756, que se apresenta truncado sem a metade mais chegada a São Bento e ao Bairro Alto. Na planta de trabalho podemos verificar que tanto a rua de São Bento como a calçada da Estrela eram alargadas e rectificadas, constituindo grandes vias de articulação do traçado geral de toda esta zona. Perpendicularmente à rua de São Bento desenvolviam-se três grandes vias que subindo para a zona de Campo de Ourique, estabeleciam ligações privilegiadas entre estas duas áreas. Podemos assim confirmar que, embora o Plano de Lisboa Ocidental de 1756 não contemple a implantação do Palácio Real, a planta do seu estudo preparatório testemunha de forma clara que o edifício estava bem presente nas opções fundamentais do plano concebido por Manuel da Maia, conformando no seu conjunto, um traçado de grande coerência urbanística.

A complexidade e gravidade de situações levantadas pelo projecto da Baixa parecem ter relegado para segundo plano a construção do novo Palácio Real. Por outro



lado, na Ajuda, a Barraca Rica, projectada por Bibiena, foi crescendo em dimensões verificando-se a progressiva instalação da nobreza e grandes famílias na área ribeirinha entre Alcântara e Pedrouços, assim como na encosta da Ajuda¹⁶.

Nos anos de 1757 e 1758 nada se adianta a propósito da problemática do novo Palácio Real, mas, em 2 de Julho de 1759¹⁷ um novo decreto real determinava oficialmente o início do processo na zona prevista por Manuel da Maia, isto é “entre o largo de S. João dos Bem Casados e o caminho que vai do senhor Jesus da Boa Morte para o Rato”¹⁸. Para além das disposições legais que garantiam as necessárias expropriações, o decreto associava, de forma explícita, a construção do palácio com a de um novo bairro destinado à nobreza e grandes funcionários régios, discriminado; “attendendo ao mesmo tempo a que pelo estabelecimento do meu palácio naquelle novo bairro e pela Nobreza e Pessoas ocupadas no meu real serviço devem fazer nas vizinhanças delle”¹⁹. O significado e importância deste novo bairro eram ainda salientados afirmando-se no texto do decreto que “as ruas do mesmo bairro sejam regulares, decorosas e como taes decentes para nelas passarem os cortejos nas funções mais celebres da Corte”²⁰.

IV – Carlos Mardel e a implantação do Palácio Real

Decorrendo do Decreto de 2 de Julho de 1759, o estudo para a implantação do novo Palácio Real foi entregue a Carlos Mardel com o apoio de Elias Sebastião Pope, como refere uma carta assinada por Manuel da Maia, preservada no arquivo da família Mardel²¹. Nesta carta é claramente referido que Carlos Mardel era incumbido de realizar, não só a implantação do palácio, como dos “principais rumos do palácio premeditado”.

Igualmente Ratton dá notícia desta tarefa quando realiza uma pequena biografia de Carlos Mardel referindo: “mas sei que foi no tempo de Mardel que se levantou a planta, e se collocarão os marcos, dos quaes ainda existem alguns, junto á igreja de St. Isabel, Fonte Santa, Prazeres e São João dos Bem Casados”²².

Sobre este processo, o Arquivo da Arma de Engenharia guarda uma interessante planta, não assinada, correspondendo a um estudo da implantação do palácio e das suas vias de acesso²³. Aqui Carlos Mardel evidencia um outro entendimento urbanístico da relação do palácio com o traçado da cidade, afastando-se das concepções implícitas no plano da Lisboa Ocidental de 1756 dirigido por Manuel da Maia (fig. 5). Na proposta de Carlos Mardel, a fachada do palácio é voltada para nascente, privilegiando-se a sua relação com o largo do Rato. Subindo em linha recta a partir do Rato, Carlos Mardel propunha um grande eixo central de aproximação ao Palácio que, de forma cenográfica e festiva, desembocava rigorosamente em frente ao edifício.

¹⁶ Sobre a Barraca Rica e a instalação de nobreza e altos funcionários régios na região: conf. Maria Isabel Braga Abecassis, *A Barraca Rica. A Residência na Ajuda dos Reis de Portugal após o Terramoto (1756-1794)*, Lisboa, Tribuna da História, 2009.

¹⁷ Documento publicado por Sepúlveda 1910, 401-402.

¹⁸ Idem, *Ibidem*, 401.

¹⁹ Idem, *Ibidem*, 402.

²⁰ Idem, *Ibidem*, 402.

²¹ A carta encontra-se publicada por Sepúlveda, Christovam Ayres de Magalhães, Vol. IX, p. 403, e mais tarde por Walter Rossa, *Além Baixa*, p. 143

²² Ratton, Jacome, *Recordações de Jacome Ratton sobre Ocorrências do seu Tempo em Portugal* [Londres 1813], Lisboa, Fenda, 1992, p. 237

²³ GEAEM-DIE, *Cartografia*, D. 2347-2-16-22.

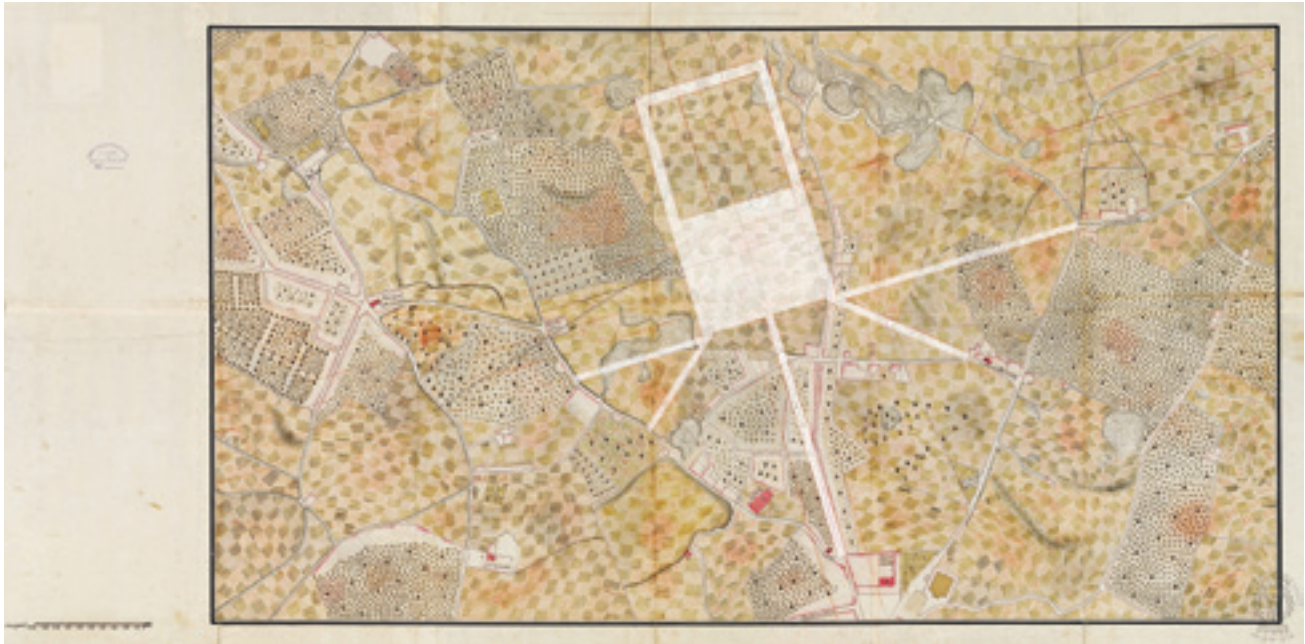


Fig. 5 – Planta de implantação do Palácio Real a construir em Campo de Ourique. Desenho a tinta-da-china vermelha sobre base a tinta-da-china com aguada. Embora não assinada, a planta terá sido realizado por Elias Sebastião Pope sob direcção de Carlos Mardel, (a branco vão assinaladas, por nós, as vias de acesso e a praça do Palácio). GEAEM-DIE, *Cartografia*, D. 2347-2-16-22.

Mais interessante sob um ponto de vista estético, este eixo central de acesso ao palácio era articulado com duas outras ruas que, de forma oblíqua e em leque enfatizavam a aproximação ao edifício, numa solução de forte sentido monumental e dinâmico, com claras referências ao programa de implantação urbana do Palácio de Versalhes. Esta estrutura viária em leque era completada por uma outra grande via que, de direcção sensivelmente norte-sul, passava em frente ao palácio, fazendo a ligação para sul com zona ribeirinha de Alcântara e para norte com Campolide e Sete Rios.

A solução parece não ter agradado a Manuel da Maia que se queixa directamente ao então conde de Oeiras, aludindo a que a implantação estaria incorrecta em termos da sua orientação norte-sul²⁴.

Cabe referir que Carlos Mardel assumia, no mesmo ano de 1759, o traçado do novo Bairro das Águas Livres²⁵, realizando concomitantemente, nesta zona, a Mãe de Água das Amoreiras, o Arco das Amoreiras, o Chafariz do Rato e ainda a Fábrica das Sedas. A ligação do Palácio Real ao Rato através de um percurso urbano de forte sentido cenográfico permitia ainda reforçar a importância da então rua Direita do Colégio dos Nobres (actual rua da Escola Politécnica) que adquiria uma nova dinâmica como grande eixo de desenvolvimento da cidade, ligando o Rato ao Chiado. Igualmente Carlos Mardel realiza aqui obras de transformação do antigo Colégio dos Jesuítas para instalação do Colégio dos Nobres, em sintonia com uma nova nobreza, como os Lagoa Sobral e os Rebelo de Andrade, que começava a construir os seus palácios nesta rua, dotando-a de uma nova animação urbana.

Com estas intervenções Carlos Mardel revela um outro entendimento da cidade e do urbanismo que, opondo-se ao frio racionalismo cartesiano e à uniformidade

²⁴ A carta encontra-se publicada por Sepúlveda 1910, Vol. IX, p. 403.

²⁵ Além da planta existe o Decreto datado de 22 de Maio de 1759 e emitido pela Junta do Comércio, que ordena a terraplanagem dos terrenos “Junto da praça aos Arcos das Águas Livres no stio do Rato na forma da planta do Tenente Coronel Engenheiro Carlos Mardel” in Santana 1979, 75-76.

militarista promovida pelos engenheiros portugueses, manifestava não só um sentido cenográfico e festivo de tendência barroca, como uma sábia e pragmática adequação às realidades e às naturais vocações e potencialidades paisagísticas de uma cidade recortada entre vales e colinas debruçadas sobre o Tejo.

Cabe salientar que, entretanto, o rei D. José I permanece na Real Barraca, no Alto da Ajuda, cujas dimensões possibilitavam albergar os apartamentos privados dos príncipes e princesas e respectivo pessoal. Com o alargar no tempo desta situação, assiste-se a uma tendência de fixação, na zona ribeirinha entre Belém e Pedrouços, bem como na encosta que sobe para a Ajuda, de um significativo conjunto de grandes famílias, como os duques de Cadaval ou os marqueses de Marialva, a par dos mais diversos altos funcionários régios, o que terá contribuído para uma certa resistência à mudança para um novo Palácio Real a São João dos Bem Casados, implicando também a mudança da corte para esta área. A resistência de D. José I, que se alheia de todo o processo e permanece na Ajuda, pode também ser relacionada com o facto desta deslocação da corte para o interior promover um afastamento do Tejo, que durante séculos ocupou um lugar estruturante na imagem da cidade de Lisboa e nas lógicas de representação do poder real e da sua congénita ligação ao mar.

²⁶ Machado 1823.

²⁷ Ratton 1992 [1813].

²⁸ Machado 1823, 152.

²⁹ Idem, *Ibidem*, 166.

V – As duas propostas de alçado para o Palácio Real

A memória da elaboração do projecto arquitectónico do Palácio Real de Campo de Ourique ficou amplamente registada tanto por Cyrillo Volkmar Machado na sua *Collecção de Memórias*²⁶ como nas, igualmente, *Memórias* de Jacome Ratton²⁷.

Cyrillo refere em vários momentos o assunto, como quando escreve sobre Eugénio dos Santos: “foi architecto da nova Lisboa e do palácio real que se devia fazer em Campolide e Arco do Carvalhão, empresas de tal ponderação que se deverião incumbir não só ao melhor architecto do reino”²⁸. Mais adiante o autor assinala ainda: “quanto ao palácio vimos em Roma em casa de João Antinori, o risco delle, e pareceu-nos grande e nobre. Este artista esteve em Lisboa, aonde casou com huma portuguesa, e foi empregado na casa do risco como Ajudante de Eugénio dos Santos”. Destas palavras podemos guardar o facto de Cyrillo referir a importância do projecto do palácio real em paralelo com a construção da chamada “nova Lisboa”, qualificando-o de “grande e nobre”.

Na curta biografia que faz de Carlos Mardel, Cyrillo fornece uma lista de projectos realizados por este architecto terminando: “e o risco para o palácio que o senhor rei D. José quis fazer no campo de Ourique”. Elencando os edifícios projectados por Carlos Mardel depois do terramoto Cyrillo volta a repetir “que o primeiro foi palácio Real em Campodide, cujos riscos foram feitos por hum João Antinori, subordinado a Eugénio dos Santos e outro por Carlos Mardel”²⁹.

³⁰ Ratton 1992 [1813], 237.

³¹ Idem, *ibidem*, 237.

³² Sobre o percurso de cargos deste engenheiro conf. Leonor Ferrão, 2007.

³³ Viterbo 1899, 133-134.

As *Memórias* de Raton voltam a reforçar a importância do projecto salientando o autor: “muito tempo se trabalhou nos desenhos, e cuido que ainda existem na casa do risco.”³⁰ Quanto à autoria do projecto, Ratton afirma: “Ignoro se foi por algum destes, (Eugénio dos Santos ou Carlos Mardel) ou por ambos sugerida a ideia de se construir um Palácio Real no sitio do Campo de Ourique, (...). Entrava também no projecto fazer-se navegável o rio d’ Alcântara para nelle entrarem os Escaleres Reais até o palácio, mas depois do fallecimento do senhor D. José não se cuidou mais neste projecto e depois do incêndio do palácio da Ajuda se optou aquelle sitio para a construção de hum novo palácio”³¹.

Do cruzamento de informação das duas *Memórias* parece emergir uma certa competição entre os dois architectos, que resultava, não só das suas personalidades e formações diferentes, como das suas incumbências oficiais. Eugénio dos Santos assumia neste período os cargos de architecto do Senado e “Architecto e Director das Obras do Arsenal, Alfandega, Alinhamentos e Prospectos das Ruas da Cidade de Lisboa”³². Carlos Mardel por seu lado, tinha sido nomeado, em 1747, por morte de Custódio Vieira, como “Architecto dos Paços da ribeira desta cidade, Paços da villa de Cintra, Salvaterra e Almeyrim”³³ facto que implicava, por inerência do cargo, uma directa responsabilidade num novo projecto de palácio real.

Da conjuntura que temos vindo a tratar, tudo parece sugerir que os dois desenhos de alçados agora encontrados correspondam aos projectos da equipa de Eugénio dos Santos e de Carlos Mardel. A proposta de 1760, sendo elaborada pelo Arsenal Novo, como refere a legenda, aponta para que tenha sido executada pela a equipa de Eugénio dos Santos. Dado o falecimento de Eugénio dos Santos, em 1760, e a partida de Giovanni Antinori (1734-1792) para Roma, nesta mesma altura, um vazio de poder poderá estar na base de o Capitão Dionizio se assumir como autor do alçado, facto que, como atrás referimos, se afigura muito problemático, dada a importância do projecto e a diminuta experiência do Capitão Dionizio. Cabe salientar que, se por um lado a documentação aponta para a realização de dois projectos, um da equipa de Eugénio dos Santos e outro de Carlos Mardel, os dois alçados guardados na Academia de Ciências apresentam fortes afinidades, sobretudo ao nível do desenho, sugerindo terem sido desenhados por uma mesma mão.

VI – Capitão Dionizio de S. Dionizio; autoria e influências

O facto da legenda do desenho do alçado da proposta do Arsenal Novo ser assinada pelo Capp. Dionizio de S. Dionizio, coloca naturalmente interrogações, dado referir cabalmente que o projecto fora por si “debuxado e inventado”, não sendo o Capitão Dionizio, como afirmámos anteriormente, uma personagem suficientemente destacada para que lhe fosse atribuída tão importante tarefa.

Importa acrescentar que, na altura, Dionizio S. Dionizio era capitão engenheiro, estatuto que o equiparava a Eugénio dos Santos e que, na época, a par dos arquitectos civis formados com o arquitecto-mor, o integrava na pequena elite com formação superior encarregada das obras promovidas pela Casa Real.

Da nossa investigação pudemos apurar que, entre 1758 e 1760, o Capitão Dionizio assumiu a difícil tarefa de chefiar os presos que trabalhavam como “calcetas” nas obras de reedificação da cidade e desentulhamento de terras, facto atestado numa consulta da Junta do Comércio, datada de Julho de 1758, onde se assinala: “o capitão Engenheiro Dionizio de S. Dionysio encarregado do governo da Galé e Forçados que trabalham na Real obra do Arsenal”³⁴. Um outro documento da Junta de Comércio, datado do ano seguinte, dá-nos conta de um “motim no terreiro do Paço”³⁵, onde João Ferreira Cangalhas³⁶, aparece como mestre pedreiro, a trabalhar sob as ordens do Capitão Dionizio. As complicações com a gestão dos prisioneiros continuam e, no Arquivo Histórico Militar, encontramos um processo instaurado contra o Capitão Dionizio por abuso de poder sobre familiares dos presos³⁷, comprovando as dificuldades do cargo. Nos seus dados biográficos, podemos apurar que, em Março de 1762, é promovido a sargento-mor de infantaria, em exercício no Trem de Artilharia³⁸, perdendo-se a partir daqui qualquer ligação documental desta figura com as obras da reconstrução de Lisboa.

O Arquivo da Arma de Engenharia (GEAEM), possui dele, porém, dois desenhos³⁹, cuja delicadeza de traço, acabamento a aguarela e forte acentuação de sombras apresenta nítidas afinidades estéticas com os dois alçados do Palácio Real da Academia de Ciências. Os dois desenhos, uma planta (fig. 6) e um alçado (fig. 7), referem-se a uma proposta, para a abertura da rua Augusta sobre a nova Praça do Comércio, observando-se que o início da rua Augusta era marcado, não por um

³⁴ Santana 1979, 68

³⁵ Idem, *Ibidem*, 59

³⁶ João Ferreira Cangalhas tinha sido mestre pedreiro em Mafra e era pai de Francisco António Cangalhas, que foi ajudante na Casa do Risco e que em 1791 sucede a Reinaldo Manuel como 1.º Arquitecto.

³⁷ AHM, *Processos individuais*, Cx. 469

³⁸ NA/TT, *Registo da Secretaria de Guerra, 1759-1762, Livro 102*, fl. 198v

³⁹ GEAEM-DIE, *Cartografia*, D. 2275-2-16-22

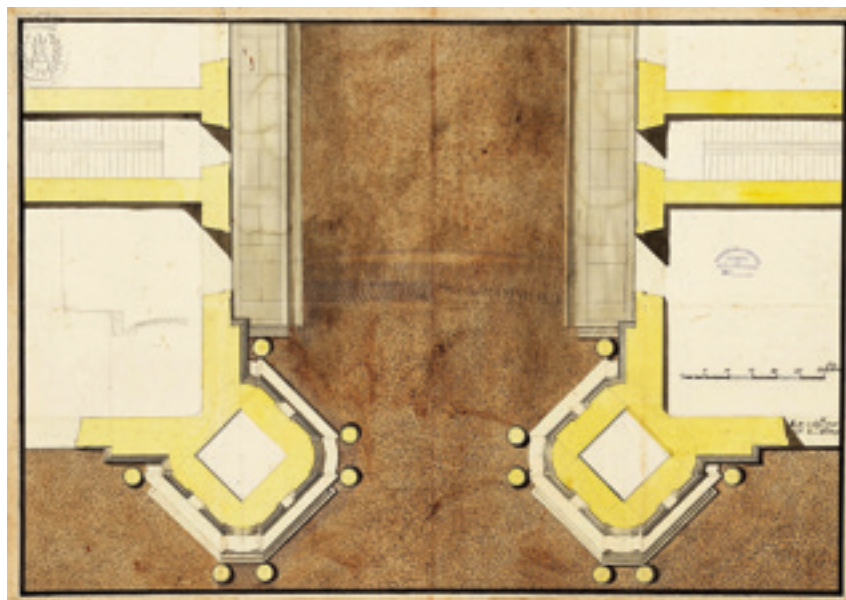
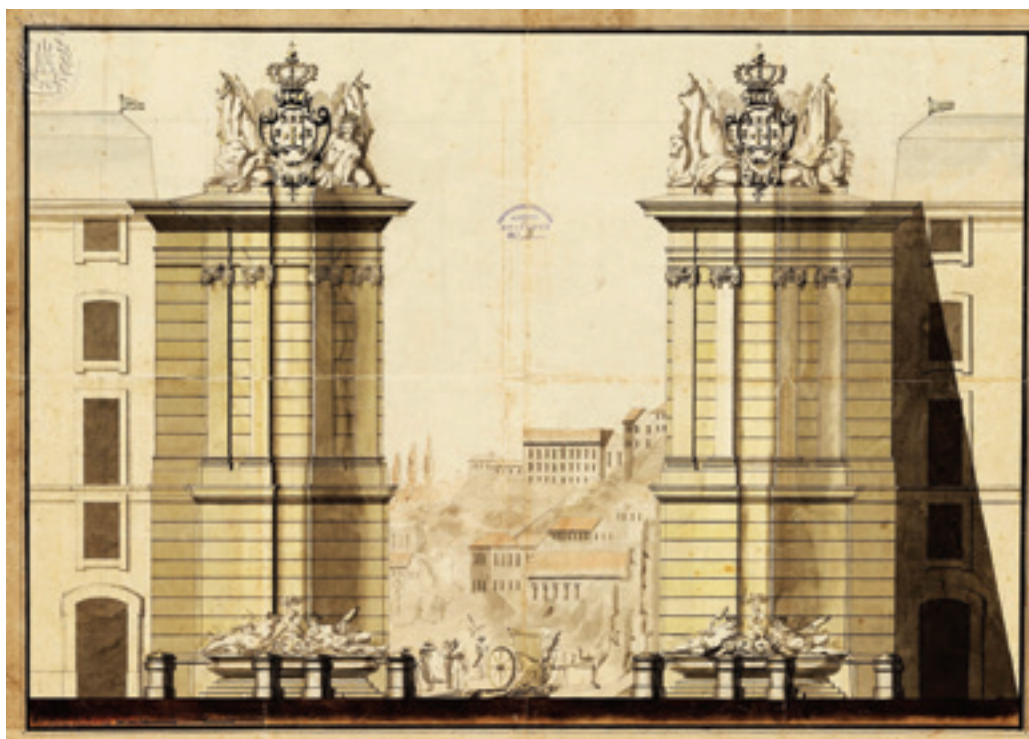


Fig. 6 – Planta de projecto não realizado para a entrada da rua Augusta. Assinado. “Fecit em 17 Agosto de 1759 Cap. D. S. Dionizio”. Desenho a tinta-da-china, com aguada. GEAEM-DIE, *Cartografia*, D. 2275-2-16-22

Fig. 7 – Alçado de projecto não realizado para a entrada da rua Augusta. Desenho a tinta da china, com aguada.
S/assinatura, c. 1759
GEAEM-DIE, *Cartografia*, D. 2275-2-16-22



arco triunfal, mas por dois monumentais contrafortes, rematados com uma forte cimalha encimada com troféus enquadrando as armas reais.

Sem a monumentalidade de um arco triunfal, a solução apontada, em dois contrafortes salientes e em diagonal, demonstra uma sólida cultura arquitetônica. Aos contrafortes são aplicadas uma série de pilastras jônicas bem desenhadas, sendo todo o conjunto apoiado por duas cenográficas fontes encimadas por grandes esculturas.

Aspecto a destacar é, sem dúvida, a qualidade do desenho que tanto na representação das fontes e troféus, como na composição da paisagem, com figuras que se recortam ao fundo, se apresenta com um traço de grande precisão e frescura, que não encontramos no traço de Eugénio dos Santos nem de Carlos Mardel.

A mestria e notável fluidez do desenho de Dionizio coloca-nos um outro enigma quanto à sua formação artística, que extravasa as normais capacidades dos engenheiros formados na Aula de Fortificação. Excluindo a Aula de debuxo do Colégio Real de Nobres, que só abre em 1761, com o professor milanês Carlos Maria Ponzoni, Dionysio poderia ter recebido instrução na Aula de Desenho e Gravura que abrisse, pelo ano de 1750, na oficina da Fundação de Artilharia do Arsenal Real do Exército⁴⁰.

A espontaneidade de traço, o intenso uso de sombras, mas sobretudo um certo nervosismo do desenho, traduzem, porém, uma outra influência italiana; na chamada “veduta” de arquitectura e no desenho de cenografia, desenvolvido por um vasto conjunto de artistas onde se destacaram vários membros da família Galli Bibiena.

⁴⁰ Costa 1932, p. 51

Neste aspecto, o alçado de Dionyzio com a entrada da rua Augusta, integra no desenho uma rara vivência de paisagem com diversas figuras que, se concedem escala à arquitectura, imprimem um inegável ambiente de cenário de teatro, aproximando o nosso artista do desenho de arquitectura cenográfica praticado pelos italianos cenógrafos. Esta influência pode não parecer tão estranha se tivermos em conta que João Carlos Bibiena, chegado a Lisboa em 1753, é nomeado, em 23 de Setembro de 1760, “arquitecto supranumerário das obras dos Paços Reais e das mais quintas fora della”⁴¹.

Numa aproximação à personalidade de Dionizio, não podemos deixar de assinalar a forma como assina a planta do projecto para a entrada da rua Augusta, “Fecit em 17 Agosto de 1759 Cap. D. S. Dionizio”, o que revela um sentido de autoria artística que não encontramos na generalidade dos desenhos de arquitectura pombalina. Emergindo de forma pontual entre os anos de 1758 e 1762, o percurso do Capitão Dionizio permanece, em nosso entender, como uma incógnita que requer uma investigação mais aprofundada, não sendo descabida a hipótese de um seu afastamento por divergências com a política de Pombal, como acontece com Antinori, obrigado a retirar-se para Roma, mas onde, de forma significativa, continuará a trabalhar para a coroa portuguesa⁴².

VII – Opções estéticas e filiação na tradística francesa

Voltando ao projecto do Palácio Real e aos seus dois alçados, não encontrámos, até agora, plantas ou esboços⁴³ associados ao edifício, que nos permitissem ter uma visualização global da sua composição arquitectónica, em termos de organização espacial e estrutura distributiva. As opções de desenho destes dois alçados, com uma estética de forte influência francesa e *rocaille*, abrem novos horizontes sobre o universo estético dos arquitectos da Casa do Risco e da produção pombalina. Nos dois casos, confrontamo-nos com a permanência do modelo de Palácio Real, onde o corpo principal da fachada se apresenta ladeado por dois torreões laterais e marcado por um corpo central saliente, morfologia muito idêntica à do Palácio de Mafra e que veremos ainda repetir-se no Palácio da Ajuda, como paradigma de arquitectura de representação régia.

Apesar da inequívoca majestade de proporções e do seu festivo sentido decorativo, os dois alçados revelam, nos seus fundamentos conceptuais, uma cuidada valorização de planos e linhas que aqui se definem como os eixos de composição do traçado arquitectónico, método que se afasta radicalmente de um efeito de massas e volumes, caros ao barroco de filiação italiana que marcou o reinado de D. João V. Cada andar é demarcado por um sistema de linhas que, desdobrando-se em molduras, frisos, arquitraves e cornijas rectas, se prolongam a toda a largura do alçado,

⁴¹ Viterbo 1899, v.I, p. 107

⁴² Ferreira-Alves 2001, 439-456

⁴³ A Academia Nacional de Belas Artes, fechada há vários anos à consulta de investigadores, continua a ser um extraordinário arquivo à espera de consulta sistemática. Iguamente a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro tem revelado nestes últimos anos ser um outro arquivo fundamental para a história da arquitectura portuguesa.

⁴⁴ Os desenhos das três propostas de alçado para este palácio encontram-se reproduzidos *in* Rabreau 2001, 42-43.

⁴⁵ Boffrand 1745, Pl. LVIII.

conferindo um sentido de horizontalidade e unidade a toda a fachada. Em contraponto, as linhas verticais são assinaladas por alinhamentos de colunas, meias colunas e pilastras, encimadas por elementos escultóricos, surgindo, aqui, subordinadas a uma rigorosa geometria do desenho arquitectónico. Os frontões contracurvados, os portais e varandas abauladas, os concheados e as mísulas salientes, de gosto borrominesco, diluem-se em favor do uso de janelas de vãos rectangulares, de frontões rectos ou curvos. Neste sentido, o efeito do pano de parede liso, valorizando o desenho das molduras dos vãos, tão caro à arquitectura pombalina e a uma longa tradição chã, é substituído por uma acentuação do desenho arquitectónico através de séries de colunas ou pilastras, variando de ordem arquitectónica conforme o andar, e que, aplicadas sobre os nembos, diluem a importância das molduras das janelas, solução afecta ao classicismo francês que, ensaiada por Hardouin Mansart em Versalhes ou no Louvre, vemos perdurar ao longo do século XVIII na produção arquitectónica de Robert de Cotte (1656-1735) ou Germain Boffrand (1667-1754). Na esfera de uma inspiração francesa, é ainda o uso, no andar térreo, de sóbria arcaria marcada por panos de parede com capeamento em silharia fendida que, estendendo-se aos cunhais, reforçam a geometria dos volumes.

Num outro registo de influências não podemos deixar de referir, entre os vários palácios reais construídos no segundo quartel do século XVIII, as afinidades dos alçados portugueses com o palácio de Würzburg (1720-1740), que constituía, na Europa desta época, o apogeu da arquitectura civil germânica. Encomendado inicialmente a Baltazar Neuman (1687-1753), o projecto foi objecto de duas propostas realizadas pelos arquitectos franceses; Robert de Cotte e Germain Boffrand⁴⁴. Mais que o palácio efectivamente construído, são sobretudo os desenhos da proposta de Boffrand e que o arquitecto reproduz no seu Tratado⁴⁵ que apresentam mais notórias semelhanças com o alçado português assinado por Dionizio de S. Dionizio. Mas nas suas claras afinidades estéticas, os dois alçados que analisamos afastam-se entre si por soluções arquitectónicas de sensibilidades muito distintas. A proposta de alçado do Arsenal, mostra um notável empenhamento criativo marcado por uma elegância, leveza e imaginação de soluções, enquanto o alçado não assinado, denota uma opção que, embora mais sumptuosa, acaba por revelar um certo arcaísmo de filiação barroco-italiana.

O seu carácter majestoso e maciço resulta da opção de dois andares nobres sobrepostos, bem como da volumetria compacta e quadrangular dos torreões. Rematados por largo frontão triangular, os torreões são coroados de telhados duplos contracurvadas que aqui aparecem revestidas de ardósia em escama, numa solução, onde se cruzam referências não só francesas como germânicas. Ao centro, o torreão de entrada divide-se numa sequência de cinco vãos, fazendo contraponto com os torreões laterais que, mais pequenos, se dividem por quatro vãos, numa sequência binária pouco comum na tradição que, desde Sérlio e Vignolla, prescrevia o uso de sequências de vãos em número impar, ficando uma janela ao centro a marcar o eixo de composição. Pouco comum é ainda a solução de grandes janelas geminadas rematadas por salientes frontões, nos três torreões, que acentuam a escala de toda a fachada.

O conjunto adquire uma certa dinâmica e leveza rítmica pelo tratamento dos dois corpos intermédios, de ligação com os torreões, cujos paramentos, ao desdobrarem-se num jogo de colunas e pilastras geminadas, em alternância com as janelas e portais do piso térreo, criam um jogo de luz e sombra que anima o longo alçado. O apurado desenho do detalhe arquitectónico acaba, no entanto, por força da repetição exaustiva dos seus elementos, por manifestar uma certa monotonia na composição. A par do jogo de sombras, também toda a ornamentação imprime movimento rítmico à fachada, desdobrando-se numa frente de estátuas, pontuada por fogaréus, florões, baixos-relevos inscritos em cartelas e frontões. Embora suntuoso, o conjunto do alçado permanece pesado, aproximando-se mais dos esquemas do classicismo francês presentes em Versalhes, com Mansart, sem a graciosidade e a elegância das correntes do *rocaille* divulgadas por Boffrand ou J.F. Blondel e que aqui não chegam a inscrever-se na composição geral e no espírito das formas arquitectónicas.

É porém, na concepção e tratamento decorativo dos torreões que este alçado transparece, a par de outras influências, uma filiação barroca italiana, que emerge na valorização da massa dos volumes como na acentuação volumétrica de molduras, frontões, mísulas e festões, que conferem aos torreões um forte efeito de claro escuro.

Quanto ao desenho do alçado do Arsenal diríamos ser esta a proposta que apresenta uma mais original e coerente busca de soluções inovadoras. Os torreões perdem o seu ar militarista e a tradicional filiação ao torreão de Terzi do Palácio da Ribeira, vindo antes, aqui, articular-se com os corpos intermédios, decompondo-se num subtil jogo de cheios e vazios, concedido por colonatas e varandas. O corpo central de entrada, (fig. 8) evidenciando-se pela sua morfologia octogonal face aos dois torreões laterais de desenho quadrangular, recebe, no último piso, um original mirante rematado por cornija e balaustrada recta e encimado por grande troféu com as armas reais ladeadas de figuras aladas.

Sem perder vigor arquitectónico, os torreões rasgam-se por amplas varandas com altas colunas geminadas que, avançando sobre a frente da fachada, possibilitam uma intensificação dos efeitos cambiantes de luz natural, permitindo uma ligação com o exterior e as vistas. É, sem dúvida, esta transformação dos torreões, tradicionalmente concebidos como fechados e maciços, em grandes “belveres”, que marca inovadoramente esta solução, conferindo ao conjunto um claro valor festivo e um sofisticado usufruto vivencial.

Na composição geral a verticalidade dos três torreões é dinamizada pela marcada horizontalidade dos corpos intermédios, compostos por apenas um andar nobre fortemente destacado por altas colunas, que, prolongando-se nas varandas dos três torreões, dotam de grande unidade todo o conjunto.

A mestria e originalidade do projecto volta a revelar-se no uso da delicada decoração escultórica que, de forma premeditada, se concentra quase exclusivamente nos torreões, desdobrando-se em estátuas, troféus e baixos-relevos. Assim, em contraponto com os dois corpos intermédios, marcados por uma maior contenção

Fig. 8 – Pormenor do torreão de entrada do alçado de um Palácio Real a construir em Campo de Ourique. Academia das Ciências de Lisboa. (s.n. de inv.). Desenho a tinta da china, com aguada. Assinado Cap. Dionizio de S. Dionizio. 1760



decorativa, esta ênfase decorativa nos torreões, assumidos como grandes mirantes, acentua uma intenção de sentido lúdico e festivo a imprimir às vivências espaciais do futuro Palácio Real.

Se toda a composição assume uma clara tonalidade francesa, a influência das obras de Boffrand e de J. F. Blondel surge claramente nas soluções formais e decorativas do corpo central e dos torreões laterais, com telhados duplos em mansarda, com acabamento em escama de ardósia, e delicadas “lucarnas”. É, porém, o corpo central do palácio, que denota uma mais directa inspiração nas soluções palacianas divulgadas por J. F. Blondel no seu tratado⁴⁶, sem, no entanto, constituir uma influência directa de desenho, mas antes exprimir uma reflexão teórica sobre os valores essenciais da arquitectura *rocaille*, pautados por um sentido lúdico de elegância, leveza e sofisticação formal.

Cabe salientar que a influência da tratadística francesa na arquitectura produzida no período pombalino tem sido ultimamente apontada por diversos investigadores. Horta Correia, refere-se a estas influências tanto no projecto de Eugénio dos Santos para o Palácio Marialva, ao Loreto, como no projecto de Carlos Mardel para o Arco das Amoreiras⁴⁷. Leonor Ferrão analisou detalhadamente a presença de diversos tratados franceses na biblioteca de Eugénio dos Santos⁴⁸, que incluíam obras Charles Etienne Briseux e J. F. Blondel. Mais recentemente, Eduardo Duarte chamou igualmente a atenção das influências francesas na arquitectura civil pom-

⁴⁶ Referimo-nos, sobretudo, ao Tomo I do seu tratado, e à sua descrição pormenorizada; “*D’un Batiment à cinquante toises de face*”, Blondel 1752, 50-96.

⁴⁷ Correia, 1989, 433-437.

⁴⁸ Ferrão, Leonor, 2007.

balina⁴⁹, que se estendem do modelo de edifício, às mansardas e às técnicas de construção em madeira.

A influência tratadística francesa não explica porém a qualidade artística dos desenhos, que exigem uma formação académica e uma prática continuada. A vasta produção de desenhos arquitectónicos realizados pelos arquitectos da Casa Real para a reconstrução de Lisboa está imbuída de preocupações de tecnicidade e pragmatismo que se afastam de uma preocupação académica e de investimento artístico.

Importa por fim salientar que, perante as incertezas quanto à autoria das duas propostas de alçado para o Palácio Real de Campo de Ourique, como às reais implicações de Dionizio S. Dionizio na sua concepção, este texto situa-se como uma abordagem inaugural face a esta problemática, merecedora de investigação mais aprofundada.

O formato invulgar destes desenhos, cada um com cerca de quatro metros, e a sua sofisticada elaboração indiciam que eles foram concebidos para uma apresentação na corte, com a presença de D. José I e dos mais altos funcionários régios. Deste modo, pensamos que uma cuidada e sistemática concentração na documentação produzida entre os anos de 1759 e de 1760 poderá revelar novos dados, permitindo de uma forma mais consistente abordar não só a, ou as, autorias dos dois alçados, como as suas filiações estéticas num quadro de reflexão sobre a cultura arquitectónica do reinado de D. José I.

⁴⁹ Duarte 2004, 76-87.

Ficha técnica dos desenhos da Academia de Ciências de Lisboa com alçados de Palácio Real

Cap. Dionizio de S. Dionizio,

Estudo arquitectónico do alçado sobre os jardins do Palácio Real a construir na zona de Campo de Ourique.

Legenda: “Frontaria de hum Palácio Real da parte dos jardins inventado e debuxado no Arsenal Novo pello Capp am Dinizio de S. Dionizio em 1760”

Papel branco em várias dimensões colado para atingir as dimensões do desenho: 395 cm x 87 cm.

Desenho a tinta-da-china e aguadas de cor ocre, amarelo e cinza

Estado de conservação: razoável com marcas de oxidação (foxing), e restauro antigo com reforço do papel.

Fil. Contramarca do fabricante D & D BLAUW, com marca de água com uma flor-de-lis inscrita num elmo com coroa. Trata-se da firma holandesa De Erven de Blauw, fundada por Dirk e Cornelius Blauw.

Biblioteca da Academia de Lisboa (s. n. de inv.).

Descrição: Alçado de palácio apresentando na sua composição um esquema de três corpos torreados e salientes, articulados simetricamente por dois panos reentrantes mais baixos. Ao centro, o corpo de entrada destaca-se do conjunto pela sua estrutura octogonal, com a fachada composta de um pano central e dois oblíquos elevando-se do conjunto em quatro pisos com o último recuado terminando por platibanda sendo encimado ao centro por grande baixo relevo com as armas reais ladeadas por figuras aladas. Em contraponto, os torreões laterais apresentam uma estrutura quadrangular com três pisos rematados por platibanda e telhado duplo em mansarda com, ao centro, grande lucarna elíptica. Nos três torreões, os cantos recebem cunhais em silharia fendida que se elevam do piso inferior até ao terceiro piso. Toda a fachada é atravessada por dois pisos, sendo o inferior forrado em silharia fendida e rasgado por arcaria de 37 arcos de volta perfeita com fecho em mascarão. Entre o piso térreo e o piso nobre salienta-se uma cornija e friso que nos torreões é salientado por tríglifos marcados por lacrimais. O piso nobre abre-se em varanda nos três torreões numa sequência de colunas, agrupadas duas a duas, em ordem jônica, assentes em plintos ligados entre si por guarda em metal dourado. Os panos intermédios marcados, cada um, por uma série de 14 colunas jônicas, flanqueadas por pilastras e assentes em plintos, alternam com uma sequência de 13 portas janelas de moldura lisa e verga recta encimadas de frontão curvo sobrepujado com óculo elíptico envolvido por grinaldas.

Todo o andar nobre é, por sua vez, rematado por entablamento dividido em cornija, friso e arquitrave, encimado por balaustrada com plintos que recebe nos tramos intermédios vasos e nas frentes dos torreões pares de estátuas alegóricas.

O terceiro piso do torreão central é tratado em ordem coríntia repetindo o esquema de varanda de colunas e arcaria do piso nobre, sendo rematado por cornija com dentículos, friso e arquitrave, por sua vez, encimada por platibanda interrompida por plintos com esculturas de pares de *puttis* brincando com instrumentos e utensílios militares (tambores, escudos, elmos, espadas e estandartes). Nos torreões laterais, o terceiro piso assume forma de mirante, com três janelões rectangulares com molduras rectas com verga interrompida por florão central, separados por pares de pilastras.

Sobre cornija e arquitrave o conjunto é rematado por platibanda interrompida por plintos com pares de *puttis* brincando com instrumentos alegóricos. No torreão da esquerda estes instrumentos são relativos às artes, sendo reconhecível uma máscara de teatro, trompeta e pauta de música. No torreão da direita os instrumentos sugerem o tema das ciências, caderno com desenhos com formas geométricas, globo com firmamento, ladeado por um globo terrestre.

O remate dos torreões laterais recebe telhado duplo forrado de placas de ardósia em escama com lucarna central de forma elíptica com moldura decorada de flores e encimada por cornija curva suportada na frente por mísulas e lateralmente por aletas sendo o telhado coroado com vasos com fogarêus em metal dourado

Elevando-se acima de todo o conjunto arquitectónico, no corpo central ergue-se um último piso em mirante com cinco janelões rectangulares de molduras rectas

e verga interrompida por florão central, ladeados por pares de pilastras coríntias, sendo rematado por cornija e arquitrave, suportando platibanda interrompida por plintos com esculturas de troféus militares. Este último andar recebe por fim grande conjunto escultórico com, ao centro, as armas reais ladeadas de figuras aladas tocando trompetas e envolvidas de estandartes, palmetas e despojos de guerra.

Alçado arquitectónico de um palácio real

Anónimo.

Meados do século XVIII, c.1760

Desenho a tinta-da-china e aguadas de cor ocre, amarelo e cinza

Papel branco; em várias dimensões coladas entre si para atingir as dimensões do desenho: 384 cm × 64cm. Estado de conservação: razoável com marcas de oxidação (foxing)

Fil. Contramarca do fabricante D & D BLAUW, com marca de água com uma flor-de-lis inscrita num elmo com coroa. Trata-se da firma holandesa De Erven de Blauw, fundada por Dirk e Cornelius Blauw

Biblioteca da Academia de Lisboa (s. n. de inv.).

Descrição: Alçado de palácio apresentando na sua composição arquitectónica um esquema de três corpos salientes com quatro pisos, articulados simetricamente por dois panos, mais baixos, com três pisos. Ao centro, o corpo de entrada exhibe uma composição de cinco panos separados por meias colunas flanqueadas e pares de meias colunas flanqueadas nos cantos, em contraponto com os corpos laterais que apresentam um esquema de quatro tramos separados de forma homóloga por meias colunas flanqueadas e pares de meias colunas flanqueadas nos cantos. Nos três torreões os cantos recebem cunhais em silharia fendida que se elevam do piso inferior até ao terceiro piso sendo rematado cada torreão por frontão triangular com esculturas em alto relevo no tímpano salientado por acrotérios com esculturas alegóricas e cobertura em telhado duplo contra curvado revestido de placas de ardósia em escama, coroado por vasos com fogarêus de metal dourados e escultura de despojos de guerra ao centro. No tímpano do frontão do torreão central destaca-se alto relevo com as armas reais, ladeadas de duas figuras aladas envolvidas por estandartes e despojos de guerra. Em contraponto, os tímpanos dos dois torreões laterais ostentam relógio do sol ao centro com, no lado esquerdo, duas figuras aladas alusivas à velhice e à morte e, no torreão direito, figuras da juventude e morte numa clara alusão ao combate contra a morte e o efêmero.

Simétricos e homotéticos, os dois panos de união dos torreões exibem um esquema de três andares divididos horizontalmente por uma série de 16 janelas portas, sendo o térreo em ordem toscana, o primeiro em ordem jónica e o segundo em ordem composta. Correndo ao longo de toda a fachada, o piso térreo é rematado por cornija com friso interrompido por tríglifos e lacrimais, repetindo-se o mesmo esquema de cornija no segundo e no terceiro piso. Os dois pisos nobres são assinalados

por varandas, sendo a varanda do segundo piso em pedra com balaústres e a do terceiro piso em guardas de metal dourado interrompidas por plintos. Nos panos intermédios o entablamento é encimado por balaustrada interrompida por plintos com pares de estátuas alegóricas a deuses gregos recebendo os conjuntos telhados de quatro águas.

Os torreões no piso inferior recebem revestimento em silharia fendida sendo rasgados por uma sequência de arcos de volta perfeita tendo cinco arcos no torreão central e quatro arcos nos torreões laterais. Nos três pisos superiores rasgam-se portas-janelas duplas, diferenciadas por pequenos detalhes formais e decorativos. As portas-janelas no segundo piso são rectangulares com moldura lisas e verga recta sobrepujadas por frontão curvo no torreão central e frontão triangular nos torreões laterais apresentando, no seu conjunto, o tímpano decorado de baixos-relevos, encimados por florão e cartela rectangular com baixo relevo. No terceiro piso as portas-janelas apresentam o mesmo esquema alternando com frontão triangular rematado por florões e suportado por mísulas sobre arquitrave no torreão central e frontão triangular com tímpano nos torreões laterais. No quarto piso as portas-janelas são de verga curva enquadradas por cimalha apoiada em mísulas e no torreão central mísulas unidas por grinalda.

Nos panos intermédios, o piso térreo apresenta portas de verga curva e fecho em florão encimadas por janelo rectangular. Os nembos recebem pares de meias colunas toscanas que assentam directamente no solo dividindo-se em base, fuste e capitel. No segundo piso a sequência de duplas colunas jónicas avança do plano da fachada onde se rasga uma sequência de portas janelas de moldura lisa com verga recta encimada de frontão curvo e janelo rectangular. O terceiro e último piso é salientado por pares de pilastras compósitas assentes em plintos alternadno com portas-janelas rectangulares com molduras lisas sobrepujadas de frontão triangular encimado por florão. O entablamento composto de cornija, friso e arquitrave recebe balaustrada interrompida por plintos onde assenta pares de estátuas de deuses gregos perfazendo no seu conjunto o número de 68. ●

Bibliografia

Fontes manuscritas

DGLAB/TT, Registo da Secretaria de Guerra, 1759-1762, Livro 102.

Arquivo Histórico Militar, *Processos Individuais*, Cx.469.

GEAEM-DIE, *Cartografia*, D. 2275-2-16-22.

Fontes Impressas

AVILER, AUGUSTIN-CHARLES de, 1691. *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole avec des commentaires, les Figures & Descriptions de les plus beaux Batimens, & de ceux de Michel-Ange, plusieurs nouveaux desseins ... & tout ce qui regarde l'art de batir; avec une ample explication par ordre Alphabetique de tous les terms / par le Sieur A. C. Daviller Architecte.* – A Paris: chez Nicolas Langlois.

BLONDEL, Jacques-François. 1752-1756. *De la Distribution des Maisons de Plaisance et de la Decoration des Edifices en General.* Paris: Charles-Antoine Jombert, Tomo I 1737, Tomo II 1738. e *Architecture Française, ou recueil des plans, élévations, coupes et profils des Eglises, maisons royales...les plus considérables de Paris ainsi que des chateaux et maisons de plaisance situés aus environs de cette ville ou en d'autres endroits de la France...* Paris: Charles-Antoine Jombert, 4 vols.

BOFFRAND, Germain. 1745. *Livre D'Architecture contenant les principes generaux de cet art et les plans, elevations et profils de quelques-uns des batiments faits en France et dans les pays etrangeres.* Paris, Chez Guillaume Cavelier.

BRISEUX, Charles Etienne. 1728. *Architecture Moderne ou l'art de bien batir pour toutes sortes de personnes tant pour les maisons des particuliers que pour les palais; contenant soixante distributions de maisons, la plupart nouvellement baties,* Paris, Chez Claude Jombert, vol. I 1728, vol. II 1729.

COSTA, Luís Xavier da, 1932. *Quadro Histórico das Instituições Académicas Portuguesas,* Lisboa, Imprensa Nacional, 1932.

MACHADO, Cyrillo Volkmar. 1992 [1823]. *Collecção de Memórias Coimbra,* Imprensa Nacional.

RATTON, Jacome. 1813. *Recordações de Jacome Ratton sobre Ocorrências do seu Tempo em Portugal* [Londres 1813], Lisboa, Fenda, 1992.

SANTANA, Francisco. 1979. *Documentos do Cartório da Junta do Comércio Respeitantes a Lisboa (1755-1804),* Lisboa, CML.

SEPULVEDA, Christovam Ayres de Magalhães. 1910. *História Orgânica e Política do Exército Português, Provas,* Lisboa, Imprensa Nacional, 18 vols.

SOUSA VITERBO. 1899. *Diccionario Histórico e Documental dos Architectos, Engenheiros e Construtores Portugueses.* Lisboa, IN-CM, 3 vols.

Estudos

ABECASSIS, Maria Isabel Braga. 2009. *A Barraca Rica. A Residência na Ajuda dos Reis de Portugal após o Terramoto (1756-1794),* Lisboa, Tribuna da História.

CARVALHO, A. Ayres de, 1960-62. *D. João V e a Arte do seu Tempo,* Lisboa, Edição do autor.

CORREA, Antonio Bonet, 1994, *Filipo Juvara: de Messina al Palacio Real de Madrid.* Madrid, Electra.

CORREIA, José Eduardo Horta. 1989. "Eugénio dos Santos" in *Diccionario da Arte Barroca,* Lisboa, Ed.Presença.

DELAFORCE, Ângela. 1995. "Giovanni V di Bragança e la relazioni artistiche e politiche del portugallo com Roma" in *Giovanni V di portugallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, Sandra Vasco Roca e Gabriele Borguini (a cura di), cat. Roma, Àrgos Edizioni,

DUARTE, Eduardo. 2004. "De França à Baixa, com passagem por Mafra. As influências francesas na arquitectura civil pombalina", in *Monumentos*, Lisboa, Monumentos Nacionais, n.º 21.

DUARTE, Eduardo. 2008. "Influências Tratadísticas na Arquitectura Pombalina" in *A Cidade Pombalina, História, Urbanismo e Arquitectura*, Lisboa, CML.

FERRÃO, Leonor. 2007. *Eugénio dos Santos e Carvalho, Arquitecto e Engenheiro Militar (1711-1760): Cultura e Prática de Arquitectura*. Lisboa, Tese de doutoramento apresentada à FCSH-UNL.

FERREIRA-ALVES, Jaime. 2001. "Cerimónias Fúnebres de D. Pedro III (1786). in *Estudos em Homenagem a João Francisco Marques*, Porto, Universidade do Porto-Faculdade de Letras.

GIONTELLA V. (2006). "L'Opera di Giovanni Antinori. Biografia di un architetto operante a Roma e a Lisbona nel sec. XVIII", in Biagioni G., (dir.) *Estudos Italianos em Portugal*. Nova série n.º 1, Instituto Italiano de Cultura em Portugal, Lisboa.203-212.

GOITIA, Fernando Chueca. 1989. "La Corte de España y los Sitios Reales" in *El Arte en las Cortes Europeas del Siglo XVIII*, Madrid, Comunidade Autónoma de Madrid.

GOMES, Paulo Varela. 1988. *Cultura Arquitectónica e Artística em Portugal no século XVIII*, Lisboa, Caminho.

MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse. 1989. "La Patriacale du Roi Jean V de Portugal." *Colóquio Artes*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n.º 83.

MICHEL Marianne Roland. *Le Dessin Français au XVIII*, Paris, Office du Livre, Ed. Vito, 1987.

PIMENTEL, António Filipe. 2002. *Arquitectura e Poder: o real edifício de Mafra*, Lisboa, Livros Horizonte.

PIMENTEL, António Filipe. 2012. "D. João V e a Imagem do Poder: o terreiro ao revés" in *Do Terreiro do Paço à Praça do Comércio História de um espaço urbano*, Lisboa, UAL-IN/CM.

RABREAU, Daniel. 2001. *Les Dessins D'Architecture au XVIII Siècle*, Paris, Bibliothèque de Image.

ROSSA, Walter. 1998. *Além Baixa indícios de planeamento urbano na Lisboa Setecentista*, Lisboa, IPPAR.

SANTIAGO, Francisco Javier de la Plaza. 1975. *Investigaciones sobre el Palácio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, Departamento de Historia del Arte, Universidade de Valladolid.

WITTKOVER, Rudolf. 1938. "Chance, Time and Virtue" in *Jornal of the Warburg Institute*, n.º 1, London, Warburg Institute Press.