

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



PALÁCIO FOZ

Virtualização da Informação das Obras de Arte

Beatriz Filomena Lopes dos Anjos

Dissertação

Mestrado de Museologia e Museografia

Dissertação Orientada Pelo Professor Doutor Luís Jorge Gonçalves

2024

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Beatriz Filomena Lopes dos Anjos, declaro que a presente dissertação de mestrado intitulada "Palácio Foz, Virtualização Da Informação Das Obras De Arte" é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

Lisboa, 31 de outubro de 2024

RESUMO

O Palácio Foz, decorado por notáveis artífices do século XIX, abriga inúmeras obras de valor histórico, mas não oferece informações acessíveis aos visitantes sobre elas. Este projeto visa investigar toda a informação relacionada às obras, incluindo o contexto de sua aquisição e divulgar essa informação por meio de um catálogo digital acessível através de códigos QR. A divulgação virtual preserva a estética dos espaços e facilita a gestão do acervo, permitindo monitorar o número de visitas e o tempo despendido em cada catálogo.

Palavras-Chave: Palácio Foz; Catálogo digital, Obras de arte; Acesso móvel; Gestão de acervo.

ABSTRACT

Palácio Foz, decorated with notable 19th century artifices, houses numerous works of historical value, but does not offer accessible information about them to visitors. This project aims to investigate all information related to the works, including the context of their acquisition, and disseminate this information through a digital catalog accessible via QR codes. Virtual dissemination preserves the aesthetics of spaces and facilitates collection management, monitoring the number of visits and time spent on each catalogue.

Keywords: Palácio Foz; Digital Catalogue, Works of art; Mobile access; Collection management.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar minha mais profunda gratidão a todos que me apoiaram neste projeto. Como prova concreta deste agradecimento, apresento esta proposta para a possível implementação, caso seja do interesse da Secretaria-Geral da Presidência do Conselho de Ministros, na pessoa do Dr. David Xavier, cujo apoio inestimável foi fundamental ao longo deste percurso académico.

Ao meu orientador, Professor Doutor Luís Gonçalves, agradeço pela simplicidade e sabedoria, virtudes que apenas grandes mentes conseguem exteriorizar.

À Dr.^a. Susana Leal, expresso minha gratidão pela orientação, compreensão e constante incentivo, que foram essenciais para a realização deste mestrado.

Aos meus colegas e amigos, que pacientemente ouviram sobre este trabalho, muito obrigada pela paciência e apoio.

E, finalmente, à minha família e aos meus fiéis companheiros de todos os dias, cuja presença silenciosa, mas reconfortante, fez toda a diferença nesta jornada.

SIGLAS E ABREVIATURAS

BNP- Biblioteca Nacional de Portugal

CAM – Comissão de Aquisição de Mobiliário

CML – Câmara Municipal de Lisboa

CMP – Câmara Municipal do Porto

DGPC- Direção Geral do Património Cultural

GMCS- Gabinete para os Meios de Comunicação Social

GOL- Grande Oriente Lusitano

PNA- Palácio Nacional da Ajuda

REAA – Rito Escocês Antigo e Aceite

SGPCM – Secretaria-Geral da Presidência do Conselho de Ministros

SNI- Serviço Nacional de Informação

Índice

DECLARAÇÃO DE AUTORIA	1
AGRADECIMENTOS	3
SIGLAS E ABREVIATURAS	4
ÍNDICE DE FIGURAS	7
INTRODUÇÃO.....	10
1 CAPÍTULO I HISTÓRIA DO PALÁCIO FOZ	13
1.1 Localização geográfica	13
1.2 A quem é atribuído o desenho	17
1.3 A Data Da Sua Construção	19
1.4 O Marquês Da Foz.....	20
1.5 Depois do Marquês da Foz.....	27
1.6 A Pastelaria Foz e o restaurante “Abadia”	29
1.7 O Palácio Foz e o Estado Novo	33
1.8 O Palácio Foz Depois Do 25 De Abril.....	37
1.9 O Palácio Foz Atualmente.....	38
1.9.1 O Regime De Gestão	39
2. CAPÍTULO II IDENTIFICAÇÃO DOS ESPAÇOS NOBRES E OBRAS DE AUTOR	40
2.1 Vestíbulo	45
2.2 Escadaria e galeria Nobre	51
2.3 Sala da Lareira.....	68
2.4 Sala dos Espelhos	75
2.5 Sala Luís XVI;.....	80
2.6 Sala dos painéis	84
2.7 Sala de Jantar.....	91
2.8 Galeria dos bustos.....	98
2.9 Jardim	99
2.10 Abadia.....	101
3 CAPÍTULO III ELABORAÇÃO DOS CATÁLOGOS VIRTUAIS	109
3.1 Edição e tratamento de imagens.....	109
3.2 Elaboração do catálogo Virtual na aplicação Sway do Office 365.....	110

3.2.1 Vantagens e desafios da utilização do Microsoft Sway.....	112
3.3 Criação dos códigos QR	112
3.3.1 Vantagens e desafios da utilização de QR code.....	113
3.4 Visualização dos catálogos	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	118

ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA 1 EXCERTO DA CARTA DE LISBOA LEVANTADA EM 1807, DA AUTORIA DE DUARTE FAVA, MODIFICADA COM A ÁREA DO.....	14
FIGURA 2 PLANTA DE LISBOA ARRUINADA PELO TERRAMOTO DE 1755 COM O NOVO PLANO DE RECONSTRUÇÃO DO ARCHITECTUS.....	15
FIGURA 3 FONTE: GRAVURA DO PALÁCIO DE CASTELO MELHOR, PUBLICADA EM 1863 NA REVISTA “ARCHIVO”.....	16
FIGURA 4 DESENHO DO PROJETO DO PALÁCIO DE CASTELO MELHOR. DESENHO DE PROJETO. LÁPIS AGUADA E TINTA NEGRA, VERDE.....	18
FIGURA 5 <i>VISTA EXTERIOR DO PALACIO</i> , 1891, M. CAETANO DE PORTUGAL (ATRIBUÍDO); PROVA FOTOGRÁFICA EM PAPEL DIRETO DE COLÓDIO MATE; 18 X 24 CM; FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, BIBLIOTECA DE ARTE CFT172.004, LISBOA.	22
FIGURA 6 ESQUIZO DOS ESPAÇOS NOBRES. FONTE: SGPCM.....	23
FIGURA 7 SALA DE JANTAR. FONTE: ÁLBUM DO PALÁCIO DOS MARQUESES DA FOZ EM LISBOA, ANO DE 1891, M. CAETANO DE PORTUGAL (ATRIBUÍDO); PROVA FOTOGRÁFICA EM PAPEL DIRETO DE COLÓDIO MATE; 18 X 24 CM; FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, BIBLIOTECA DE ARTE CFT172.004, LISBOA.	23
FIGURA 8 BIBLIOTECA DO PALÁCIO FOZ. FONTE: ÁLBUM DO PALÁCIO DOS MARQUESES DA FOZ EM LISBOA, ANO DE 1891, M. CAETANO DE PORTUGAL (ATRIBUÍDO); PROVA FOTOGRÁFICA EM PAPEL DIRETO DE COLÓDIO MATE; 18 X 24 CM; FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, BIBLIOTECA DE ARTE CFT172.004, LISBOA.	26
FIGURA 9 PALÁCIO FOZ, LEGAÇÃO DOS ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA DATA(S):1909. AUTOR: BENOLIEL, JOSHUA. 1873-1932, FOTÓGRAFO. RETIRADO DE: HTTPS://ARQUIVOMUNICIPAL3.CM-LISBOA.PT/X-ARQWEB/ ACEDIDO EM 3/11/2023	27
FIGURA 10 FACHADA NORTE DO PALÁCIO COM O ANÚNCIO DO “SALÃO CENTRAL”. FONTE: - ANIMATÓGRAFO SALÃO CENTRAL PALÁCIO FOZ. DATA(S):1911. AUTOR: BENOLIEL, JOSHUA. 1873-1932, FOTÓGRAFO.	28
FIGURA 11 PASTELARIA FOZ NO PALÁCIO FOZ.....	30
FIGURA 12 CARTAZ DE ADOLFO RODRIGUEZ CASTAN E RETIRADO: HTTPS://LUSOPHIA.WORDPRESS.COM/TAG/GRANDE-LOJA-PORTUGUESA/ ACEDIDO: 29/12/2023.....	32
FIGURA 13 MAPA DA ZEP. FONTE: HTTPS://WWW.PATRIMONIOCULTURAL.GOV.PT/STATIC/DATA/PATRIMONIO_IMOVEL/CLASSIFICACAO_DO_PATRIMONIO/	38
FIGURA 14 - ESQUIZO DOS ESPAÇOS NOBRES DO PALÁCIO FOZ. FONTE PRÓPRIA.....	39
FIGURA 15 FOTOGRAFIA DA FACHADA DO PALÁCIO FOZ COM A SOBREPOSIÇÃO DAS CARACTERÍSTICAS QUE SE ASSEMBELHAM AOS TEMPLOS MAÇÓNICOS. FONTE: PRÓPRIA	43
FIGURA 16 VESTÍBULO NORTE. FONTE PRÓPRIA	46
FIGURA 17 ESCULTURA DE BAIXO-RELEVO. PORTA DE ENTRADA. FONTE PRÓPRIA.....	47
FIGURA 18 VESTÍBULO PANORÂMICA SUL. FONTE: SGPCM.....	48
FIGURA 19 PAREDE POENTE DO VESTÍBULO. FONTE PRÓPRIA	49
FIGURA 20 PINTURA DECORATIVA DA ESCADARIA. FONTE PRÓPRIA	50
FIGURA 21 FECHO DA ESCADARIA NOBRE. FONTE PRÓPRIA	53
FIGURA 22 GÁRGULA NO TOPO DA MANSARDA. FONTE: SGPCM	55
FIGURA 23 ESQUERDA FONTE PRÓPRIA Á DIREITA CORNUCÓPIA. FONTE: HTTPS://WWW.ESQUADROECOMPASSO.PT/PRODUCT/JOIA-DE-MESTRE-DOS-BANQUETES/ . MODIFICADO	58
FIGURA 24 PANORÂMICA DA ESCADARIA E GALERIA NOBRE. FONTE PRÓPRIA	60

FIGURA 25 DETALHE DOS CAPITÉIS DA GALERIA. FONTE PRÓPRIA	61
FIGURA 26 NICHOS DA ESCADARIA NOBRE. FONTE PRÓPRIA	61
FIGURA 27 ALEGORIA DA ESCADARIA NOBRE. FONTE PRÓPRIA.....	62
FIGURA 28 PANORÂMICA DA GALERIA NOBRE. FONTE PRÓPRIA	63
FIGURA 29 TRIUNFO DE BACO. FONTE PRÓPRIA	64
FIGURA 30 LANTERNA DA GALERIA NOBRE. FONTE PRÓPRIA	65
FIGURA 31 TETO DA GALERIA NOBRE. FONTE PRÓPRIA	66
FIGURA 32 BRASÃO DO MARQUÊS DA FOZ DETALHE. FONTE PRÓPRIA	67
FIGURA 33 COLCHA DE CASTELO BRANCO	68
FIGURA 34 PANORÂMICA DA SALA DA LAREIRA. FONTE: SGPCM.....	70
FIGURA 35 PORMENOR DOS LAMBRIS DA SALA DA LAREIRA. FONTE PRÓPRIA.....	70
FIGURA 36 DETALHE DA LAREIRA. FONTE PRÓPRIA	72
FIGURA 37 CARIÁTIDES DA SALA DA LAREIRA. FONTE PRÓPRIA.....	72
FIGURA 38 RELÓGIO ROCAILLE SÉCULO XVIII FONTE PRÓPRIA	73
FIGURA 39 CANAPÉ LUÍS XVI. FONTE: PRÓPRIA.....	73
FIGURA 40 PISCINA CHINESA. FONTE PRÓPRIA	74
FIGURA 41 PANORÂMICA DA SALA DOS ESPELHOS. FONTE: SGPCM	76
FIGURA 42 CÚPULA DA SALA DOS ESPELHOS. FONTE PRÓPRIA	76
FIGURA 43 JANELAS SOBRE A PRAÇA DOS RESTAURADORES E OS MOTIVOS BÉLICOS NAS SOBREPORTAS. FONTE PRÓPRIA	78
FIGURA 44 UM DOS QUATRO ATLANTES DE JOSÉ SIMÕES DE ALMEIDA (TIO) FONTE PRÓPRIA	78
FIGURA 45 MEDALHÕES DE COLUMBANO BORDALO PINHEIRO. FONTE PRÓPRIA.....	79
FIGURA 46 DETALHE DE UM MEDALHÃO DE COLUMBANO. FONTE PRÓPRIA.....	79
FIGURA 47 PANORÂMICA DA SALA LUÍS XVI FONTE PRÓPRIA.....	80
FIGURA 48 ESTUQUES DE MEIRA E PINTURAS DE JOSÉ MALHOA FONTE PRÓPRIA	81
FIGURA 49 TETO DA SALA LUÍS XVI FONTE PRÓPRIA.....	82
FIGURA 50 SALA LUÍS XVI, NORTE FONTE PRÓPRIA	82
FIGURA 51 SALA LUÍS XVI, POENTE FONTE PRÓPRIA	83
FIGURA 52 SALA LUÍS XVI, SUL. FONTE PRÓPRIA	84
FIGURA 53 PANORÂMICA DA SALA DOS PAINÉIS FONTE: SGPCM.....	85
FIGURA 54 - LUSTRE DA SALA DOS PAINÉIS. FONTE PRÓPRIA	85
FIGURA 55 MEDALHÕES SALA DOS PAINÉIS. FONTE PRÓPRIA	86
FIGURA 56 VENDEADOR DE PEIXE. FONTE: WIKIMEDIA COMMONS	87
FIGURA 57 VENDEDEIRA DE HORTALIÇA. FONTE: WIKIMEDIA COMMONS	88
FIGURA 58 SALA DOS PAINÉIS OESTE. FONTE PRÓPRIA.....	89
FIGURA 59 SALA DOS PAINÉIS LADO POENTE, ESQUERDA. FONTE PRÓPRIA.....	89
FIGURA 60 SALA DOS PAINÉIS. LADO NASCENTE, RETRATO DE CARLOS I STUART, REI DE INGLATERRA (SÉCULO XVII FONTE: PRÓPRIA	90
FIGURA 61 SALA DOS PAINÉIS. LADO NASCENTE, DIREITA. RETRATO DE HENRIQUETA MARIA DE FRANÇA, RAINHA DE INGLATERRA	90
FIGURA 62 PANORÂMICA DA SALA DE JANTAR. FONTE: SGPCM	91
FIGURA 63 TETO DA SALA DE JANTAR. FONTE PRÓPRIA	92
FIGURA 64 DETALHE DO LUSTRE DE CRISTAL DE VENEZA (MURANO) SÉCULO XVIII. FONTE PRÓPRIA	93
FIGURA 65 CANTOS DA SALA DE JANTAR. FONTE PRÓPRIA	94
FIGURA 66 QUADROS DA SALA DE JANTAR. FONTE PRÓPRIA	95
FIGURA 67 PAINEL DA SALA DE JANTAR SUL. FONTE PRÓPRIA	96
FIGURA 68 PAINEL SALA DE JANTAR NORTE. FONTE PRÓPRIA	97
FIGURA 69 DETALHE DA FERRAGEM. FONTE PRÓPRIA	98

FIGURA 70 SALA DOS BUSTOS. ESQUERDA FOTOGRAFIA DE 1901 DO CATÁLOGO DO LEILÃO DO MARQUÊS DA FOZ DA BNP À DIREITA ATUALIDADE. FONTE PRÓPRIA.....	98
FIGURA 71 TETO DA GALERIA DOS BUSTOS. FONTE PRÓPRIA.....	99
FIGURA 72 JARDIM POENTE. FONTE PRÓPRIA	100
FIGURA 73 ESCULTURA DO JARDIM. FONTE PRÓPRIA	101
FIGURA 74 ESQUIZO DO RESTAURANTE ABADIA. FONTE: HTTPS://LUSOPHIA.WORDPRESS.COM/2014/06/01/A-ABADIA-DE-LISBOA-E-OS-SEUS-ARCANOS-POR-VITOR-MANUEL-ADRIAO/ ACESSO: 7/10/2024	102
FIGURA 75 ENTRADA DO ABADIA, PANORÂMICA ESQUERDA. FONTE PRÓPRIA.....	103
FIGURA 76 CELA LADO DIREITO DO ABADIA. FONTE PRÓPRIA	103
FIGURA 77 PANORÂMICA CLAUSTRO DO ABADIA. FONTE PRÓPRIA	104
FIGURA 78 POÇO DO ABADIA. FONTE PRÓPRIA	104
FIGURA 79 POMBAL DO CLAUSTRO DO ABADIA. FONTE PRÓPRIA	105
FIGURA 80 ESCULTURA DO "SUPREMO ARQUITETO DO UNIVERSO". FONTE PRÓPRIA	105
FIGURA 81 ELEFANTES COM A TROMBA ENTRELAÇADAS. FONTE PRÓPRIA	106
FIGURA 82 COLUNAS VERDES E VERMELHAS DO CLAUSTRO. FONTE PRÓPRIA	107
FIGURA 83 REFEITÓRIO. FONTE PRÓPRIA	107
FIGURA 84 BUSTOS DO REFEITÓRIO. FONTE PRÓPRIA	108
FIGURA 85 EFÍGIE DE VASCO DA GAMA. FONTE PRÓPRIA	108
FIGURA 86 <i>PRINT SCREEN</i> DA REMOÇÃO DE FUNDO EM POWERPOINT. FONTE PRÓPRIA	110
FIGURA 87 <i>PRINT SCREM</i> DO SWAY PARA IMPORTAÇÃO DE IMAGENS. FONTE PRÓPRIA	111
FIGURA 88 PRINT SCREM DO SWAY PARA ESCOLHA DA ESTRUTURA DO CATÁLOGO. FONTE PRÓPRIA.....	111
FIGURA 89 PRINT SCREM DA CÓPIA DO LINK QUE VAI LIGAR AO QR CODE. FONTE PRÓPRIA.....	113

INTRODUÇÃO

A presente dissertação de mestrado propõe uma abordagem museológica dos Espaços Nobres do Palácio Foz, fruto da minha vivência e relação profissional com este local. A curiosidade e a necessidade de conhecer de forma mais profunda este espaço, surgiu da minha percepção de que esta obra é, aos meus olhos, inesquecível.

O Palácio de Castelo Melhor, mais tarde conhecido como Palácio Foz, cuja construção teve início no século XVIII, chegou aos nossos dias em ótimo estado de conservação. É um imóvel classificado como de Interesse Público, integrado na Zona Especial de Proteção da Avenida da Liberdade, e a sua gestão está a cargo da Secretaria-Geral da Presidência do Conselho de Ministros, que, através da Portaria n.º 337/2015, de 7 de outubro, define os procedimentos de acesso, uso, fruição e cedência dos Espaços Nobres do Palácio.

Inicialmente, foi residência da nobreza, dos Condes de Castelo Melhor, que lá viveram por cerca de 50 anos. No século XIX, passou para a burguesia, tornando-se residência do Marquês da Foz por doze anos, período em que foi realizada a primeira grande intervenção no edifício. As mudanças incluíram a adição de uma mansarda francesa e a decoração da fachada, bem como a contratação dos maiores artífices da época para decorar o interior, transformando e dotando-o da maior coleção de arte da altura.

Com a falência do Marquês da Foz, todo o recheio do palácio foi leiloado. O novo proprietário, o Conde de Sucena, devido à falta de liquidez financeira, começou a alugar os espaços térreos para atividades comerciais, transformando o palácio num grande centro de comércio.

No século XX, após um incêndio no Maxim's, que ocupava o primeiro andar norte, o edifício foi fechado. O Estado Novo adquiriu uma hipoteca e realizou a segunda grande intervenção, instalando o Serviço Nacional de Informação (SNI). Durante essa intervenção, foi construído o edifício a poente, fechando o jardim, e muitas das obras leiloadas em 1901 foram recuperadas para redecorar os espaços que haviam ficado vazios.

Depois de 1974 pertenceu sempre ao estado e albergou o Gabinete para os Meios de Comunicação Social (GMCS), que por sua vez é tutelado pelo gabinete do primeiro-ministro.

Em 2015, o palácio passou para a gestão direta da Secretaria-Geral da Presidência do Conselho de Ministros (SGPCM). Nas minhas funções como Relações-Públicas da SGPCM, frequentei o Palácio Foz com regularidade. Foi nesse momento que surgiram as primeiras perguntas: Quem foram os artífices responsáveis por tão magnífico trabalho? Quem pintou? Quem esculpiu? E o Abadia, que segredos guarda? Será possível identificar cada obra exposta? Nenhuma dessas perguntas tinha uma resposta acessível. Apesar de toda aquela beleza, não existe uma palavra, frase ou explicação sobre as obras, nem qualquer outro suporte que pudesse satisfazer a minha curiosidade.

A apresentação desta dissertação está dividida em três capítulos. O primeiro capítulo é dedicado exclusivamente à investigação da história do Palácio Foz, permitindo compreender a sua origem e a forma como o acervo foi constituído. O segundo capítulo descreve detalhadamente os Espaços Nobres do Palácio, complementando as especificações com um levantamento fotográfico. Além disso, é feito um levantamento das obras com mais relevância com a identificação de cada uma delas. O terceiro capítulo apresenta uma síntese das informações coletadas nos capítulos anteriores, organizada em dez catálogos interativos, com acesso através de códigos QR.

O primeiro objetivo deste trabalho é associar a cada obra exposta a informação que lhe é devida, seja ela intrínseca ao próprio objeto, jurídico, histórico ou cultural. Atribuir um nome à obra ou identificar o criador da peça é o desafio que se coloca, trazendo à tona questões como: seria possível identificar os autores das obras expostas? Como essas peças passaram a integrar este acervo?

O segundo objetivo é a sua divulgação, de forma a não comprometer a estrutura ou a estética do espaço, reunindo e disponibilizando o máximo de informação possível. Este projeto não se encerra no dia da sua implementação, pois pode ser constantemente atualizado. A monitorização, realizada automaticamente pela aplicação Sway, do Office

365 da Microsoft, permite obter em tempo real dados sobre o número de visualizações de cada catálogo e o tempo médio gasto.

Para delimitar os limites deste trabalho, é importante ressaltar que a riqueza desses espaços é, por si só, uma obra de arte autêntica. É na sua própria estrutura que se encontra a maioria das obras, que, segundo Xavier (2019), foram realizadas pelos melhores artistas da época, deixando nas paredes ornamentos que conferem ao espaço um ambiente único.

Desta forma, não apenas os quadros, mas também as pinturas, os estuques e as talhas diretamente nas paredes são de especial importância. Afinal, como escreveu Abel Botelho na revista Brasil-Portugal n.º 56, de 16 de maio de 1901, “O Palácio Foz era o mais completo, o mais rico e interessante museu de arte em Portugal.”

A metodologia deste trabalho é estruturada de forma a garantir uma abordagem rigorosa e sistemática, essencial para a investigação do Palácio Foz. O processo foi dividido em seis etapas que possibilitam uma compreensão abrangente do acervo e da sua relevância histórica.

- 1 Foi realizada uma análise de fontes primárias e secundárias, da qual resultou uma breve história do Palácio Foz, com ênfase nos acontecimentos mais relevantes e na constituição do seu acervo (*Capítulo I*).
- 2 Pesquisa Descritiva. Através de fontes diversas, descreveu-se detalhadamente a arquitetura e a decoração dos Espaços Nobres, contextualizando-os (*Capítulo II*).
- 3 Pesquisa de Campo. Realizou-se um levantamento fotográfico dos Espaços Nobres e das principais obras, documentando cada detalhe arquitetónico e artístico (*Capítulo II*).
- 4 Investigação das Obras. Identificaram-se os artistas e o percurso das peças, recorrendo a fontes primárias e secundárias (*Capítulos II e III*).
- 5 Catálogos Interativos. Foram criados dez catálogos interativos na aplicação Sway, com as informações e imagens emparelhadas para fácil consulta (*Capítulo III*).
- 6 Códigos QR. Geraram-se códigos QR para cada catálogo, permitindo aos visitantes aceder às informações nos seus dispositivos móveis (*Capítulo III*).

1 CAPÍTULO I HISTÓRIA DO PALÁCIO FOZ

Este primeiro capítulo é dedicado à investigação histórica desse edifício icônico, cuja origem remonta ao final do século XVIII. Através de uma análise detalhada das suas fases de construção, dos seus proprietários e das transformações arquitetónicas e sociais que atravessaram, pretende-se desvelar os segredos que cercam o palácio e compreender como ele se tornou um símbolo de poder e sofisticação na capital portuguesa.

Da sua ligação com a aristocracia e figuras notáveis da história portuguesa à sua apropriação pelo Estado e posterior utilização como espaço público e cultural, o Palácio Foz é um reflexo das mudanças sociais e políticas do país.

O objetivo deste capítulo é fornecer uma visão abrangente e fundamentada da evolução do palácio, destacando não apenas os eventos históricos que marcaram sua trajetória, mas também as narrativas que ajudaram a construir o seu prestígio ao longo do tempo. Através desta investigação, será possível contextualizar a importância do Palácio Foz no cenário urbano de Lisboa e no imaginário histórico e cultural de Portugal.

1.1 Localização geográfica

Situado no centro da cidade de Lisboa, o Palácio Castello Melhor e mais tarde Palácio Foz, tem uma localização privilegiada com a fachada virada a nascente de frente para a Praça dos Restauradores, a sul da Avenida da Liberdade do lado poente. Esta localização teve na sua origem acontecimentos históricos e naturais que condicionaram a sua construção neste lugar.

Sobre a sua localização pode ler-se num artigo não assinado, publicado em 1863, no “Archivo Pittoresco”, vol. VI: Palácio Dos Marquesses De Castelo Melhor, Ao Passeio Público.:

O antigo palácio e solar dos Vasconcelos, depois condes e marqueses de Castelo Melhor, ocupava todo o espaço que fica entre a rua dos Condes e a travessa das Portas de Santo Antão. “[...] Tinham porém, os condes de

Castello Melhor umas casas nobres á esquina da calçada da Glória, que haviam pertencido aos condes de Castanheira, e as comprára em praça, no anno de 1666.”

A Figura 1 mostra a localização do Palácio dos Castello Melhor antes do terramoto de 1755. Com base num excerto da Carta de Lisboa levantada em 1807, assinalaram-se com uma linha amarela a Rua dos Condes e a Travessa de Santo Antão, situadas a oriente e a Sul da atual Avenida da Liberdade. Segundo Aurélio (2018), “em 1755 o Palácio dos Castelo Melhor, do lado oposto, ruiu e ardeu” (p. 2).

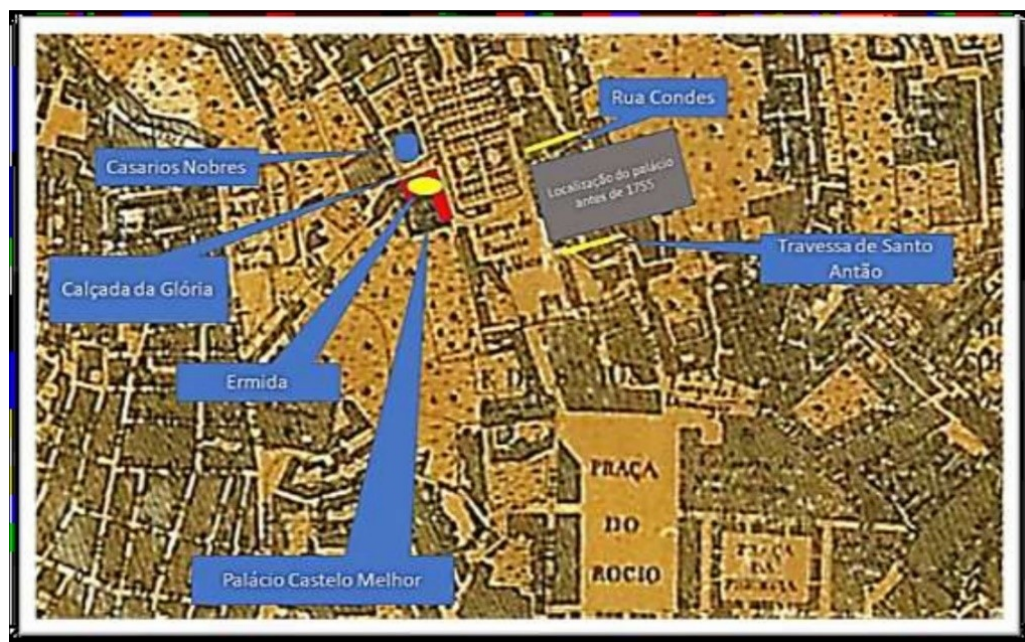


Figura 1 Excerto da Carta de Lisboa levantada em 1807, da autoria de Duarte Fava, modificada com a área do palácio dos marqueses de Castelo Melhor. Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal, cota cc-1067-r. Disponível em: <http://purl.pt/21796>. Acesso: 30/10/2023. Modificada.

Ainda no mesmo artigo do *Archivo Pittoresco* (1863), pode ler-se que, após receber uma gratificação de mil libras esterlinas durante dez anos, pelos serviços prestados à rainha de Inglaterra, D. Catarina, mulher de D. Carlos, o sucessor do 1.º Conde de Castello Melhor adquiriu uma ermida no lado poente da Avenida da Liberdade, onde já possuía casas nobres, na esquina com a Calçada da Glória. Esta ermida comunicava com o palácio por um passadiço que atravessava a Calçada da Glória. A localização da ermida pode ver-se na figura 1 com um círculo amarelo. Na entrada podia ler-se: “Esta ermida é do conde de Castello Melhor, Anno 1720” (*Archivo Pittoresco*, 1863).

As casas nobres, na esquina da calçada da Glória também ficam arrasadas com o terramoto conta Ataíde (2010), que a construção do Palácio é feita mais a sul, ao lado da capela, de frente para o Passeio Público Lisboaeta¹ (1773 e 1777), com a fachada a nascente.

Acerca da sua localização, refere França (1999): “O ponto principal, tratando-se do Palácio Castelo Melhor, está em tentar entender o seu local nos terrenos de casas e hortas do Valverde ou os seus locais, que foram dois, de um lado e do outro do fértil vale.” Este vale corresponde à atual Avenida da Liberdade. Seguindo o princípio de que as ruas não planeadas têm, muitas vezes, origem no traçado de antigas linhas de água, a Figura 2 apresenta a localização do antigo palácio e da nova construção, incluindo um possível percurso do ribeiro de Valverde.

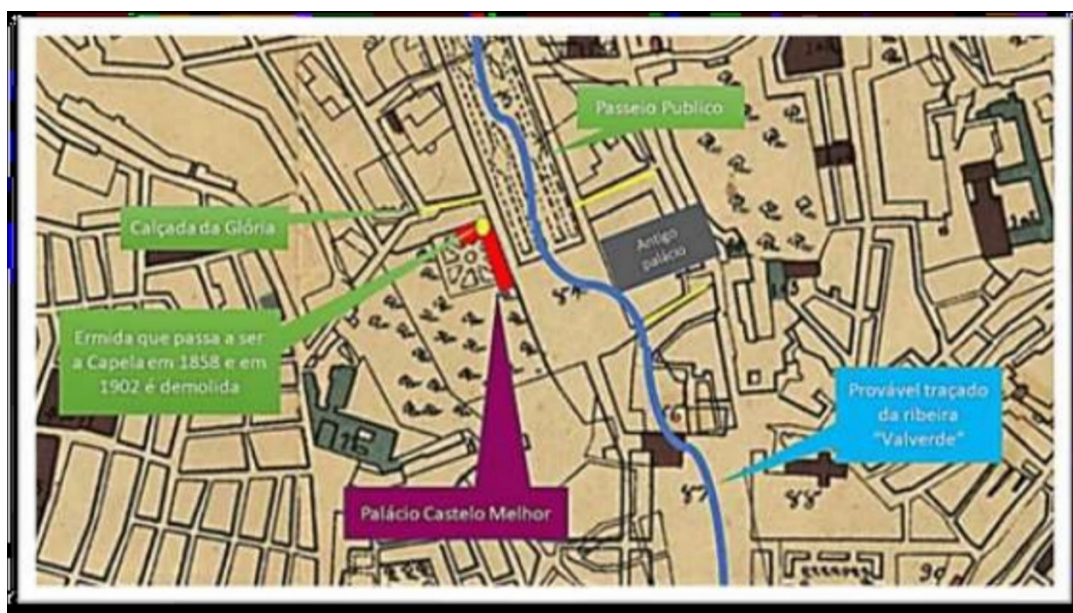


Figura 2 Planta de Lisboa Arruinada pelo terramoto de 1755 com o novo plano de reconstrução do Architectus Eugénio dos Santos e carvalho e Carlos Mardel. Disponível em: <https://lisboa-e-otejo.blogspot.com/2017/08/o-estadista.html>. Acesso: 30/10/2023. Modificada.

¹Passeio Público Lisboaeta: Um espaço municipal de lazer, projetado em 1764 pelo arquiteto da cidade Reynaldo Manuel (1731-1791), constituído por um jardim murado que se estendia até a Praça da Alegria, e ao qual se acedia através do Rossio

Na Figura 3, é possível observar, na gravura, a fachada do Palácio dos Castello Melhor, com um corpo central e o corpo lateral a norte já construído, que corresponde à entrada da capela.



Figura 3 Fonte: Gravura do Palácio de Castello Melhor, publicada em 1863 na revista “Archivo Pittoreresco”, vol. VI, pp- 253-255,. Disponível em: https://hemerotecadigital.cmlisboa.pt/periodicos/arquivop/ArchivoPittoreresco_TomoVI.htm Acedido: 31-10-2023

Na visão de Saraiva (2001), no episódio de “Horizontes da Memória – Três Condes e um Palácio” a respeito da história do Palácio Foz, conta que existia uma rivalidade entre o Marquês de Pombal e o Conde de Castello Melhor, este último deveria ser o legítimo Marquês de Pombal, uma vez que os Castello Melhor eram os donos e senhores de Pombal. Conta o Professor, que quando Sebastião José de Carvalho e Melo é feito Marquês de Pombal, manda edificar um celeiro e uma prisão na frente do solar dos Castello Melhor em Pombal, retirando-lhe toda a visibilidade e como resposta desta situação ultrajante o neto do Conde de Castello Melhor mandou erguer na frente do Passeio Público Lisboeta², que era a “meninas dos olhos do Marquês de Pombal”, o Palácio Castello Melhor.

² A construção do Passeio Público decorreu entre 1773 e 1777

1.2 A quem é atribuído o desenho

O projeto inicial do palácio tem sido atribuído ao arquiteto italiano Francesco Saverio Fabri (1761-1817) persistindo, no entanto, alguma controvérsia sobre a titularidade da sua autoria é a visão de Xavier (2019) e esta opinião é reforçada na opinião Ataíde (2010) com o argumento:

Quando da sua chegada a Lisboa, por solicitação do Marquês de Castelo Melhor já há mais de duas décadas se tinha iniciado a nova construção. É, no entanto, quase certo que tenha presidido às obras até à sua morte, em 1817 (p.23).

Contudo, há ainda outro argumento que levanta dúvidas quanto à atribuição do desenho a Fabri. No artigo de Matos (1999), onde se reproduz o desenho do alçado em corte da fachada traseira do Palácio dos Castello Melhor, atualmente conservado no Museu Nacional de Arte Antiga e apresentado na Figura 4, o autor comenta a propósito da mesma:

Alguns pormenores levam a pôr algumas reticências quanto à autoria material de Fabri deste alçado. A representação incorreta do pano do jardim, sugerido em declive, e, sobretudo, o apontamento da grande escadaria, manifestamente desajustada, não se compadecem com um arquiteto de formação italiana, escola que prima sempre pelo cuidado no desenho, sem falhas grosseiras deste tipo (p.17-18).

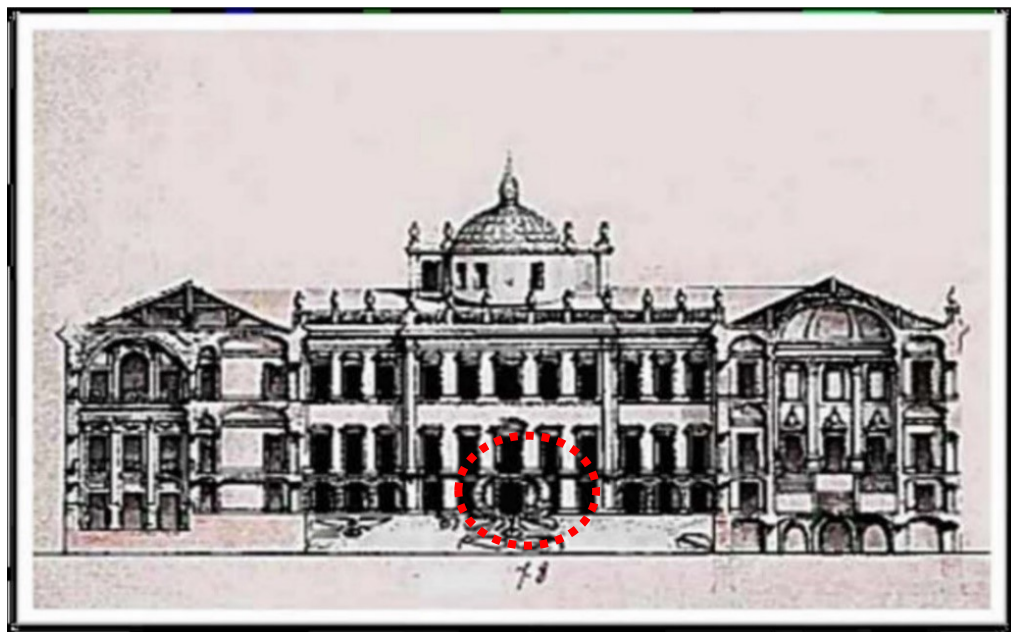


Figura 4 Desenho do projeto do Palácio de Castelo Melhor. Desenho de projeto. Lápis aguada e tinta negra, verde e azul, 136x224 mm. MNAA. Retirado de Matos (1999). Acesso: 10/12/2023

É possível observar a desproporcionalidade de alguns elementos do projeto, especialmente da escadaria, que está assinalada com uma linha vermelha intermitente na figura 4. Também é visível a desproporcionalidade dos corpos laterais do desenho, que parecem estar em uma escala diferente da do corpo central.

Após a morte de Fabri em 1817, segundo Almeida (1925):

Herdaram a direção das obras, ou juntos, ou consecutivamente, António Rosa, Joaquim Morais de Abreu, Manuel Girão, Martinho José Peixoto e Pedro António de Oliveira – as obras que ainda depois ficaram paradas por quarenta anos, fosse por desmazelo, fosse por penúria (p. 152).

Importa salientar que, antes da intervenção de Francesco Saverio Fabri, a obra — ou a sua conceção, já havia sido idealizada por alguém. Contudo, até à presente data desta investigação, permanecem desconhecidos tanto o autor inicial como a configuração original do projeto. É importante destacar que, antes de Francesco Saverio Fabri, alguém idealizou essa obra (ou ideia), mas até a presente data desta investigação, não sabemos quem foi essa pessoa, nem como era a forma original.

1.3 A Data Da Sua Construção

Alguns autores indicam o ano de 1777 como o início da construção do Palácio, entre os quais Almeida (1925) e o Professor José Hermano Saraiva, no vídeo *Horizontes da Memória – Três Condes e um Palácio (Lisboa)*, de 2001. A atribuição desta data, segundo Silva (1999), deve-se ao contexto do período pós-Pombal, como o próprio autor justifica:

Em relação ao Palácio Castelo Melhor, a decisão de sua edificação insere-se no ambiente mais dinâmico e descomprimido da sociedade portuguesa do pós-Pombal, o que explica tanto a disposição dos nobres em não mais resistir às obrigações da reconstrução, quanto a disponibilidade de recursos para realizar tal empreendimento (p. 23).

O mesmo autor refere ainda que a nobreza, para obter algum rendimento, arrendava as ruínas resultantes do terramoto de 1755. Foi dessa forma que os Condes de Castello Melhor rentabilizaram, de modo semelhante, as ruínas das suas casas na Travessa da Glória, prática que se manteve até cerca de 1790.

Segundo Moreira e Serrano (2019), o mais provável é ter sido no período que medeia entre 1785 e 1805.

A data da sua construção não é unânime diz Xavier (2019), “mas sabemos que em 1807 grande parte do palácio já se encontrava construído em forma de L” (p. 23).

No Livro da Décima da freguesia de S. José só em 1905 é assinalada a propriedade do Ex.mo Marquês da Castello Melhor que está edificada e habitada desde 1806 (Silva, 1999).

Em 1858, a família do 4.º Conde de Castelo Melhor (1.º Marquês de Castelo Melhor) instalou-se no Palácio. O Marquês viria a falecer apenas cinco dias após a inauguração da capela, construída no local da antiga ermida (Xavier, 2019).

"É das melhores capellas particulares que há hoje em Lisboa", pode ler-se num artigo não assinado, publicado em 1863 no *Archivo Pittoresco* (vol. VI), sob o título *Palácio dos Marqueses de Castello Melhor, ao Passeio Público*.

O Palácio passou para a posse do seu filho, o 5.º Marquês de Castello Melhor. Após a sua morte, e não existindo descendência direta, todos os bens e o título foram herdados pela sua irmã, D. Helena Maria de Vasconcelos e Sousa, 6.ª Marquesa de Castello Melhor (Xavier, 2019).

A sua construção só é terminada nos meados do séc. XIX. Inicialmente o palácio apresenta um piso térreo, uma sobreloja e um andar nobre. O edifício central é limitado por dois corpos laterais simétricos, os torreões norte e sul o que lhe conferia um estilo clássico como se visualiza na Figura 3 com a gravura da fachada do palácio. De salientar que se for certo o início da sua construção em 1777, e o final em 1858, data em que é oficialmente inaugurada a capela, podemos dizer que levou 81 anos a ser construído.

1.4 O Marquês Da Foz

A Marquesa de Castelo Melhor fica viúva, expropriada de grande parte dos terrenos do Palácio para utilidade pública, pela construção da estação do Rossio, segundo Xavier (2019) vende o Palácio a Tristão Guedes de Queiroz Correia Castelo Branco, Conde da Foz, que era administrador dos Caminhos-de-ferro.

O negócio não foi muito claro, mas sabemos que a Marquesa aceita o valor proposto e Tristão Guedes, que, entretanto, recebe o título de Marquês da Foz e fica assim o legítimo proprietário do Palácio. O palácio passa assim, segundo Matos (1999) “De residência inacabada de uma das primeiras famílias aristocráticas da corte, os Marqueses de Castelo Melhor, passou depois (1889) para a posse de uma das grandes fortunas oitocentistas, o Marquês da Foz” (p. 15).

Sobre o Marquês da Foz, diz-nos Santos (2014), que no final do século XIX, ele se destacou como uma figura de proa nos setores bancário e ferroviário de Portugal,

ocupando, entre outros cargos, o de diretor do Banco de Portugal e para Além disso, expandiu suas atividades para o campo da política, onde também fez carreira significativa.

O Marquês da Foz que segundo Ataíde (2010) era um homem de ostentação e amante de festas. Na visão de Xavier (2019): “Foz era essencialmente um colecionador de arte com grande conhecimento e um instinto comprador fora do normal” (p.55). Acumulara uma grande fortuna e tinha gosto em dar festas sumptuosas.

Quando o palácio passou para o Marquês da Foz, em 1889, contrata os artistas mais notáveis da época. A obra é entregue ao arquiteto José António Gaspar (1842-1909), que tinha como colaborador frequente o escultor José Simões de Almeida (tio) (1844-1926), responsável pelos grupos escultóricos dos frontões do palácio, intervenção que concedeu um novo aspeto à fachada, acentuando-lhe a imponência, conferindo-lhe uma certa solenidade, não ignorando, porém, a obra prévia de Fabri (Vale, 1999).

“A fachada principal de desenho neoclássico foi aproveitada, abriram-se óculos nos vãos do andar nobre e terminou-se o frontão em falta no pavilhão sul” (Neto & Malta, 2020, p. 147). O telhado foi substituído por uma alta mansarda francesa, que acrescenta um piso ao edifício, acrescentaram um formão nos torreões norte e sul embelezando a fachada com uma balaustrada coroada de pináculos. Confere-lhe um gosto francês e barroco.

A figura 5 mostra o aspeto da fachada do Palácio Foz, em 1891, já com as alterações feitas com o torreão sul acabado e com a mansarda que o eleva mais um andar.



Figura 5 *Vista exterior do Palacio*, 1891, M. Caetano de Portugal (atribuído); prova fotográfica em papel direto de colódio mate; 18 x 24 cm; Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca de Arte CFT172.004, Lisboa.

Mas foi no interior do palácio que as alterações foram mais profundas, destacando-se o entalhador Leandro Braga (1839–1897), coordenador da decoração interior, que, segundo Vale (1999), “se tornou o verdadeiro protagonista desta campanha, da qual resultaram os mais sumptuosos interiores de uma residência particular na Lisboa do final de Oitocentos.”

Sobre a decoração e o gosto do seu proprietário, no parecer de Neto e Malta (2020):

O seu interior foi readaptado à nova vivência e sociabilidade coeva, expresso nos espaços com uma função específica. [...] Nestes espaços dispôs criteriosamente a sua coleção de pintura, escultura, porcelana, metalística e mobiliário. Com estas peças mesclou outras de fabrico moderno e inspiradas em épocas passadas, mas de artistas afamados e dos melhores fabricantes. Todo este conjunto foi colocado harmoniosamente no espaço e em mobiliário próprio, integrando a arte no quotidiano doméstico (p.157).

Foi desta forma que surgiram os “Espaços Nobres”, como se mostra no esboço da figura 6, onde as obras destes notáveis ainda lá permanecem e sobre as quais este trabalho incide. A configuração arquitetónica, mantêm-se até aos nossos dias.

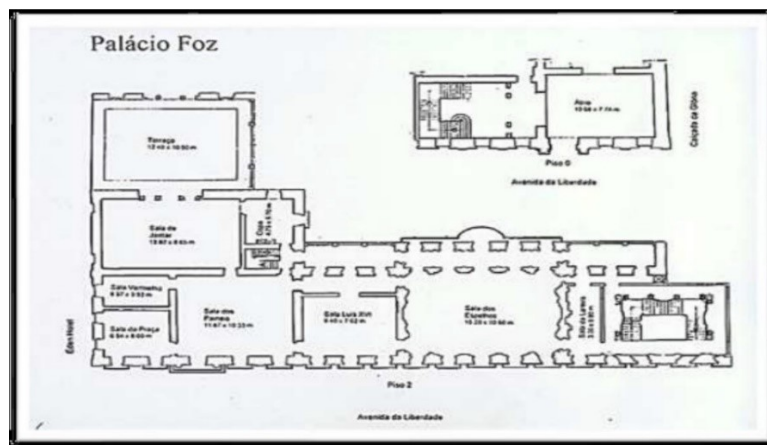


Figura 6 Esquizo dos Espaços Nobres. Fonte: SGPCM

Através do álbum do palácio dos Marquesses de Foz de 1891³, da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian é possível vislumbrar a decoração. As figuras 7 e 8, mostram o aspeto do seu interior.



Figura 7 Sala de jantar. Fonte: Álbum do Palácio dos Marquesses da Foz em Lisboa, ano de 1891, M. Caetano de Portugal (atribuído); prova fotográfica em papel direto de colódio mate; 18 x 24 cm; Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca de Arte CFT172.004, Lisboa.

³ O álbum com 29 fotografias, todas numeradas e identificadas pelo punho do Marquês da Foz, estando por ele dedicado com data de 1890. De grande valor para a história da casa senhorial e muito particularmente para a história dos interiores, as fotografias do interior do palácio mostram a decoração e o mobiliário do interior do palácio, em 1890, antes do leilão realizado em 1901. A decoração dos interiores esteve a cargo de Leandro Braga, e trabalharam com ele os pintores Malhoa, Columbano e Manini. Retirado de: <https://acasasenhorial.org/acs/index.php/pt/fontes-documentais/fotografia/245-palacio-foz>. Acesso: 20/11/2023

A figura 7 que corresponde à sala de jantar do Marquês da Foz, com o fogão que Almeida (1925), descreve desta forma:

[...] o fogão um sumptuoso e severo fogão Luís XIV, de mármore branco e adornos de metal (bronze doirado), de cuja traça suspeito já não poderei dizer miudamente. Apenas me lembram pilastras com capitéis e bases de metal, e pelo galbo delas, caindo, altos-relevos de espigas, uvas, parras: aos lados uma espécie de medalhão de assuntos bélicos, duas figuras de bronze com grinaldas: por cima das pilastras, após o brasão de marquês, em bronze de ouro; e, coroando tudo, um busto em bronze tendo de cada lado sua figura a suportar seu candelabro (p.145).

O mesmo fogão que, como nos contam Neto e Malta (2020, p. 134), foi depois aplicado na quinta de Torres Novas.

O Marquês da Foz viveu doze anos no palácio e dotou-o segundo Ataíde (1984), da mais rica coleção de arte que alguma vez houve entre nós, e era para onde convergia a nata da frívola sociedade lisboeta, ávida de recitais.

Só a título de curiosidade sobre as festas sumptuosas que o Marquês da Foz fazia no palácio, conta-nos Santos (2014):

Consta que nessas festas nem faltava um pretense conde húngaro, que fazia demonstrações de lançamento de facas, para as quais era sempre convidada a colaborar uma senhora da audiência. O espetáculo desencadeava por vezes escândalos, quando a tensão produzida pela exibição. Provocava o desmaio de um dos cavalheiros presentes, que não era nem o marido, nem o noivo oficial da senhora que cooperava (p.20).

Em 1891 a sociedade lisboeta é confrontada com um enorme escândalo diz Xavier (2018), o Marquês da Foz tinha sido preso. Na opinião de Ataíde (2010), foi um súbito declínio. A Companhia Real dos Caminhos de Ferro já não se conseguia financiar, os bancos estavam em falência e o Governo estava em bancarrota. O Marquês ainda tenta pedir ao

Montepio empréstimo, mas quando tudo isto chegou aos ouvidos da polícia, foi preso, tendo sido depois libertado sobre elevada caução. Tentou pedir empréstimos, mas em vão, já não tinha apoiantes. Aluga alguns espaços a comerciantes no piso terreiro na tentativa de conseguir alguma liquidez, mas não foi suficiente.

Em 1901, Lisboa acorda com outra surpresa: o anúncio do leilão de todo o recheio do Palácio Foz, marcado para o dia 8 de maio. Os indivíduos que quisessem assistir teriam de adquirir previamente um bilhete, cujo valor seria descontado nas compras que efetuassem (Xavier, 2019).

Nem a Família Real ficou alheia ao leilão dos bens do Palácio Foz. O rei D. Carlos adquiriu os lotes 133 a 135 e o 188 da Sala C/Biblioteca, que incluíam o teto, os móveis, os lambris, o fogão e as quatro portas. Estes itens foram usados para decorar os aposentos do monarca, exceto duas portas de maior dimensão, que foram colocadas no Paço das Necessidades. A relevância dessa aquisição é notável, pois o teto incluído nesses lotes era o da Sala dos Reis do Mosteiro dos Jerónimos, uma peça de grande valor histórico e artístico (Neto & Malta, 2020).

Sobre o catálogo, diz Ataíde (2010), que foi monumental e durou dez dias, incluiu cerca de oitocentos e cinquenta itens, abrangendo desde mobiliário artístico dos séculos XVI, XVII e XVIII até quadros de Rubens, Rembrandt e Velázquez, além de relógios, tapeçarias, porcelanas raras e esculturas.

Na opinião de Xavier (2019), felizmente, algumas peças não foram vendidas e chegaram até aos nossos dias no mesmo local, como é o caso da grade e do corrimão da escadaria.



Figura 8 Biblioteca do Palácio Foz. Fonte: Álbum do Palácio dos Marqueses da Foz em Lisboa, ano de 1891, M. Caetano de Portugal (atribuído); prova fotográfica em papel direto de colódio mate; 18 x 24 cm; Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca de Arte CFT172.004, Lisboa.

“Ao passar os olhos pelos mais de oitocentos e cinquenta artigos do catálogo, apercebemo-nos que tudo estava à venda, excepto as paredes exteriores, erguidas pelo Marquês de Castelo Melhor” (Ataíde, 2010, p. 51).

A figura 8, assinala com uma linha vermelha, um grande quadro que atualmente está exposto na sala dos painéis.

Em jeito de conclusão a respeito do Marquês da Foz comenta Santos (2014):

Simultaneamente, também se tornou num símbolo das ilusões e fragilidades do modelo capitalista português, implementado a partir do fontismo, o qual encontrou o termo brutal em 1891. O palácio Foz, nos Restauradores, palco de sumptuosas festas, a estação do Rossio e parte significativa da rede ferroviária nacional permanecem como sinais da sua memória (p.163).

1.5 Depois do Marquês da Foz

Segundo França (1999), após o leilão de bens do Palácio Foz, o edifício passou a ter uma função comercial, sendo utilizado como um clube de jogos de batota de caráter elegante, até ser adquirido pelo Estado português.

O Marquês da Foz retirou-se para a sua quinta em Torres Novas, onde faleceu em 1917. (Xavier, 2019) Após a sua saída, o Palácio Foz foi alugado a Manuel José da Silva, proprietário do “Anuário Comercial”. Este, por sua vez, subalugou vários espaços ao nível da rua a diferentes tipos de comerciantes, como ourives, fotógrafos, leitarias e modistas (Ataíde, 1984).

Em 1903, parte do Palácio Foz foi subalugada para servir como sede da legação dos Estados Unidos. Como ilustrado na fotografia da figura 9, a bandeira dos Estados Unidos da América está hasteada na fachada do edifício, marcando a ocupação americana naquele período (Xavier, 2019).



Figura 9 Palácio Foz, legação dos Estados Unidos da América Data(s):1909. Autor: Benoliel, Joshua. 1873-1932, fotógrafo. Retirado de: <https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/X-arqWEB/> Acedido em 3/11/2023

Onde estava a capela que já tinha sido demolida, segundo Xavier (2019):

“Ainda antes do leilão, tendo em vista alterar a estrutura da entrada nobre do palácio, a capela foi desmantelada e as colunas foram utilizadas, onde ainda podem ser vistas, na fachada Sul do Museu Militar, em Santa Apolónia, Lisboa” (p.64).

No espaço que era ocupado pela capela, foi inaugurado, a 8 de abril de 1908, o cinematógrafo “Salão Central” no Palácio Foz. Além disso, o primeiro andar da ala norte do edifício foi ocupado pelo “Clube Recreativo Lisbonense”. Na fotografia de 1911, apresentada na figura 10, a fachada norte do palácio, com vista para a Calçada da Glória, onde se destaca o anúncio do “Salão Central”, indicando a nova função do local como espaço de entretenimento.



Figura 10 Fachada Norte do palácio com o anúncio do “Salão Central”. Fonte: - Animatógrafo Salão Central palácio Foz. Data(s):1911. Autor: Benoliel, Joshua. 1873-1932, fotógrafo.

Retirado de:

<https://arquivomunicipal3.cmlisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/PaginaDocumento.aspx?DocumentoID=265098&AplicacaoID=1&Pagina=1&Linha=1&>

A 4 de junho de 1910 o 1º Conde de Sucena assina a escritura do Palácio com a “Companhia Geral do Crédito Predial Portuguez” que por força da hipoteca não paga pelo Marquês da Foz estava em poder desta instituição (Xavier, 2019).

1.6 A Pastelaria Foz e o restaurante “Abadia”

Estávamos em janeiro de 1917 na 1.^a Guerra Mundial, e não existia garantia do retorno do investimento, o proprietário do Palácio que era na altura, como já se disse, o 1.º Conde de Sucena, conhecido como um homem muito religioso conta-nos Xavier (2019), mas, não obstante todos estes fatores, são inaugurados mais dois estabelecimentos comerciais, a Leitaria-Pastelaria Foz no piso Térreo e o Restaurante Abadia na cave do palácio, ambas concebidas por Rosendo Carvalheira⁴ (1861-1919),

A respeito da pastelaria, Ataíde (2010) descreve desta forma este espaço comercial:

“A Pastelaria Foz ocupava grande parte do andar térreo do Palácio Foz, sendo servida por três das cinco portas da fachada (já demolidas), executadas por Domingos Costa em cantaria e ferragens, ornamentadas com motivos zoomórficos e de carácter vegetalista” (p.118).

De acordo com Xavier (2019) “Toda a fina flor da sociedade lisboeta passou a frequentar aqueles novos e requintados espaços” (p.88).

A fotografia da figura 11 mostra o aspeto da fachada do palácio em 1918, com a decoração das 5 portas da pastelaria já demolidas.

⁴ Rosendo Garcia de Araújo Carvalheira (1864 – Sintra, 21.1.1919), diplomado pelo Instituto Industrial de Lisboa, foi arquitecto, funcionário público e escritor; dedicou-se à restauração de monumentos históricos e foi autor de vários edifícios públicos, como o Liceu Passos Manuel em Lisboa. Publicou numerosos artigos sobre história, arte, literatura, etc., tendo igualmente cultivado a poesia. Exerceu os cargos de vereador da Câmara Municipal de Lisboa, vice-presidente da Associação dos Arquitectos e Arqueólogos Portugueses, presidente da Sociedade Nacional de Belas Artes e chefe de gabinete do Ministro do Comércio (1919). Iniciado na Maçonaria em data desconhecida com o nome simbólico de *Rómulo* e regularizado em 1893 na Loja *Tolerância*, de Lisboa, pertenceu depois às Lojas *Fénix* (1905), *Fiat Lux* (1906) e *Liberdade e Justiça* (1913), todas nesta cidade. Em 1906 ascendeu ao Grau 33.º do Rito Escocês Antigo e Aceite, de cujo Supremo Conselho fez parte. Desempenhou altos cargos no Grande Ori. ente de Portugal e no Grande Oriente Lusitano Unido, entre os quais o de Presidente do Grande Tribunal Maçónico. Retirado: <https://lusophia.wordpress.com/tag/grande-loja-portuguesa/> Acedido: 28/12/2023



Figura 11 Pastelaria Foz no palácio Foz.

Autor: Benoliel

Retirado de: [https://arquivomunicipal3.cmlisboa.](https://arquivomunicipal3.cmlisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/PaginaDocumento.aspx?DocumentoID=267623&AplicacaoID=1&Pagina=1&Linha=1&Coluna=1)

[pt/xarqdigitalizacaocontent/PaginaDocumento.aspx?DocumentoID=267623&AplicacaoID=1&Pagina=1&Linha=1&Coluna=1](https://arquivomunicipal3.cmlisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/PaginaDocumento.aspx?DocumentoID=267623&AplicacaoID=1&Pagina=1&Linha=1&Coluna=1)

O restaurante “Abadia” ainda existe, mas é um espaço que está desativado, desde 1943, sem acesso público, comunicava diretamente com a pastelaria, espaço, por onde se entrava. Existia ainda uma saída pela Calçada da Glória.

A sua área atual corresponde a apenas um terço da que se encontrava edificada à época. Situado nas caves do palácio, o restaurante “Abadia” é descrito por Xavier (2019):

Toda a zona ocupada pela pastelaria fora anos antes ocupada pelas cavalariças e estrebaria do Marquês da Foz e é natural que já existisse um desnível no terreno, mas foram feitas escavações profundas de forma que, para atingir o Restaurant, deve-se descer uma escada acentuada, estreita e rodeada de parede com azulejos brancos e verde bronze (p.89-90).

Como já referido o desenho é do arquiteto Rosendo Castanheira membro do Clube dos Mokavenkos ⁵, sociedade “jantarista e boémia” como nos explica Adrião (2017), cuja

⁵ O Clube dos Makavenkos marcou a época republicana dos anos finais do Dr. António Augusto Carvalho Monteiro (Rio de Janeiro, 27.11.1848 – Sintra, 25.10.1920), o proprietário original da Quinta da Regaleira de Sintra, de posição religiosa e política assumidamente oposta à dos sócios daquele, a maioria deles ficando famosos na vida boémia de Lisboa e nos anais da Maçonaria, mas também pelas suas obras de beneficência social. Se a maior parte dos makavenkos perfilava as hostes maçónicas com a exclusiva motivação

maioria dos sócios tinha ligações ao humanismo maçónico. O clube foi fundado em 1884, por Francisco de Almeida Grandella ⁶(1853 -1934) que Xavier (2019) apelida de: “novo-rico, mas sem as características de ostentação de outros” (p.85).

O grupo dos mokavenkos “tinha por fins estatutários a concretização de grandes comezainas e outros prazeres carnavais. Os “pecados” cometidos pelos participantes eram redimidos por atos de beneficência” (Xavier, 2019, p. 83).

Segundo o mesmo autor, entre os integrantes desse notável grupo estavam algumas das mentes mais brilhantes da época, como Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), Júlio Mardel (1855-1928), e Bulhão Pato (1829-1912), entre outros. Essas figuras históricas, cujos nomes ficaram marcados na história cultural e artística de Portugal, costumavam reunir-se em grupos de 13 pessoas. Esses encontros, compostos por intelectuais, artistas e escritores, eram caracterizados pela troca de ideias, criatividade e debate, representando o espírito vibrante de um período marcante para a cultura portuguesa. Sob a aparência de um convívio comensal, a Abadia pode ter funcionado como um espaço discreto para encontros maçónicos, onde se discutiam assuntos relacionados à Ordem e ao país. Este local estava reservado para as tertúlias de Mestres e Mestras da Maçonaria, possivelmente

ideológica de criar um estado social laico e fraterno, contudo alguns deles além de perfilharem esse ideal político de sociedade fraterna, igualmente desejavam que na mesma houvesse espiritualidade, mesmo que alheia à secular da Igreja, para assim, com novas pessoas superiormente formadas, o novo regime político fosse poupado à tentação de cair no obscurantismo e na ditadura. Essa classe de maçons, diversa da maioria dominante, desde cedo revelou empatia e militância nas chamadas ciências herméticas, com isso assegurando à Maçonaria o seu halo de Ordem Iniciática e Espiritual. Para ter-se uma ideia mais vasta do que seriam as pretensões veladas de alguns maçons dessa época, quando parte da Maçonaria Portuguesa recuperou o legado tradicional deixado pelo antigo regime no tocante à metafísica da Portugalidade, chega agora o momento de resgatar para o conhecimento público alguma iconologia sobrevivente do chamado espiritualismo maçónico dos fins do século XIX e primeiras duas décadas do seguinte. Retirado: <https://lusophia.wordpress.com/tag/grande-loja-portuguesa/> Acedido: 29/12/2023

⁶ Francisco de Almeida Grandella (Aveiras de Cima, Azambuja, 23.6.1852 – Foz do Arelho, Caldas da Rainha, 20.9.1934), comerciante e grande capitalista, veio jovem para Lisboa, empregando-se como marçano. Depois passou a caixeiro, conseguindo em 1879, mercê do empréstimo de um amigo, estabelecer-se com uma loja de fazendas. Prosperando rapidamente, fundou a “Loja do Povo” (1881) e depois, sucessivamente, o “Centro Comercial”, o “Novo Mundo” (1886) e os “Armazéns Grandella” (1891). Utilizou técnicas revolucionárias de comercialização e publicidade, tendo estudado em Paris e em Londres os métodos comerciais aí utilizados. Também teve papel de relevo na extensão dos benefícios sociais aos trabalhadores, tendo fundado em 1904, na Estrada de Benfica, na capital, um bairro operário, uma creche e uma escola primária, adoptando como divisa a estrela (maçónica) de pontas e por lema “Sempre por bom caminho e segue”. Activista republicano, contribuiu para a obra de demolição da monarquia subsidiando numerosas iniciativas do seu partido, e foi grande amigo de Afonso Costa a quem chegou a doar uma casa de habitação. Retirado: <https://lusophia.wordpress.com/tag/grande-loja-portuguesa/> Acedido: 29/12/2023

incluindo os Sublimes Mestres Eleitos de diversos Ritos, tanto masculinos quanto femininos. Essa hipótese é reforçada pelo “testamento simbólico” que decora o espaço, sugerindo a presença de uma rica simbologia maçônica.

Esses encontros, apesar de parecerem informais, carregavam um significado profundo, refletindo a intersecção entre a convivialidade e a seriedade dos debates que ali ocorriam. A Abadia, portanto, não era apenas um local de socialização, mas também um espaço de reflexão e planejamento em torno das práticas e valores maçônicos (Adrião, 2014).

Não obstante ser uma ponte de reunião de grupos secretos o restaurante estava aberto ao público e refere Xavier (2019) “a imprensa fazia-se eco das qualidades do Abadia, especialmente no Carnaval e nos fins de ano” (p.96).

A figura 12 mostra o cartaz encomendado ao cartoonista “Adolfo Rodriguez Castañ” que segundo Xavier (2019) era inovador para o marketing da época.



Figura 12 Cartaz de Adolfo Rodriguez Castañ e Retirado: <https://lusophia.wordpress.com/tag/grande-loja-portuguesa/> acedido: 29/12/2023

De acordo com Adrião (2014) não era só no Abadia que se reuniam os mokavenkos:

Todavia, os makavenkos não deixaram de saltitar por outras casas e restaurantes, até que Francisco Grandella comprou o terreno do velho Teatro Condes e mandou reconstruir este em 1888, reservando a cave para implantar a sede makavenkal (que a partir de 1916 seria partilhada com a Abadia, do outro lado da avenida) (para. 15).

Sobre a Abadia, Xavier (2019) descreve a "Taverna Vínica", destacando um interessante detalhe: o poço presente no local é verdadeiro e foi utilizado para refrescar os vinhos, além de servir como acesso aos subterrâneos de Lisboa. A existência desse poço deu origem a uma lenda não confirmada, que sugere que havia um túnel ligando o Palácio Foz ao outro lado da Praça dos Restauradores. Supostamente, esse túnel teria sido destruído durante as obras de construção do metro.

No entanto, à data da realização deste trabalho, parecem existir vestígios que poderiam comprovar a existência de um túnel que ligaria o Palácio Foz a outras áreas subterrâneas da cidade. Infelizmente, esses vestígios não puderam ser apresentados neste estudo, e a hipótese permanece por confirmar. Tal evidência, se encontrada, poderia esclarecer a antiga lenda sobre a ligação subterrânea entre o Palácio Foz e o outro lado da Praça dos Restauradores, possivelmente interrompida pelas obras do metro.

1.7 O Palácio Foz e o Estado Novo

O Palácio é um autêntico centro comercial, uma pastelaria de luxo no piso térreo, na cave o restaurante e em cima Maxim´S. A 15 de junho 1933 o Sporting Club de Portugal aluga o espaço que era do Club Ritz onde esteve durante sete anos (Xavier, 2019).

Como já foi referido, o palácio era propriedade do Conde de Sucena desde 1910, e depois da queda da Monarquia, na visão de Elias (2014) “Palácio perdeu definitivamente a sua finalidade nobre, residencial e privada” (p. 284).

Com a morte do 1º Conde de Sucena em 1925, herda o Palácio o seu filho, depois dá-se o incêndio no Salão Foz em 29 de Janeiro de 1929 e com o fecho para remodelações, as rendas baixam, e o 2º Conde Sucena começa a pedir empréstimos a Caixa Geral de Depósitos, tendo como garantia o seu vasto património, mas a dívida não para de aumentar a Caixa Geral de Depósitos começa a pressionar para que a dívida seja paga, mas o Conde já com uma saúde frágil ainda recorre ao Estado envia uma carta⁷ ao Presidente do Conselho, António de Oliveira Salazar⁸(1889-1970), mas sem resposta (Xavier, 2019).

O Palácio é hipotecado por falta de pagamento e em 1939 à Caixa Geral de Depósitos. No mesmo ano foi considerado Património Nacional. Em 1940 foi comprado pelo estado, os inquilinos que alugavam os espaços para fins comerciais tiveram ordem de despejo, alguns tiveram indemnizações baixíssima só a Abadia ficou a funcionar até 1943 (Xavier, 2019).

Sobre as medidas adotadas pelo Estado diz Elias (2014):

Uma das primeiras intervenções do Estado, depois de adquirir o Palácio, foi a de afastar os seus anteriores inquilinos. Um dos mais famosos, tinha sido o Club--Maxim's, clube noturno que era considerado o «primeiro clube do país», com luxuosas e monumentais instalações. Quando do encerramento (em 1933), o seu recheio foi leiloadado, mas algo deve ter ficado, pois, em 1940, fez-se uma avaliação dos móveis existentes no Clube para verificar a viabilidade de serem utilizados para a futura decoração do edifício. Raul Lino (1879 - 1974), que era, desde 1939, o Superintendente Artístico para os Palácios Nacionais, foi o responsável pela elaboração do inventário das peças que interessava manter (p.285).

⁷ A carta que o advogado de Sucena envia a António Salazar consta do Arquivo Salazar ANTT/AOS-DGD, carta de 18 de janeiro que (Xavier, 2019, p. 146)transcreve parte dela.

⁸ António de Oliveira Salazar (1889-1970) foi o primeiro-ministro de Portugal durante 36 anos, de 1933 até 1968, época em que impôs um regime autoritário que anulou todas as tentativas de oposição ao seu governo. Retirado de https://www.ebiografia.com/antonio_de_oliveira_salazar/ . Acedido a 11-01-2023.

No início de 1941 o palácio que estava sobre a tutela das Finanças, entrega o Palácio à Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, para obras de remodelação a tutela deste organismo era de Duarte Pacheco ⁹ (1899-1943), que por sua vez escolhe para dirigir projeto o arquiteto Luís Benavente (1902-1993), para ser instalado no Palácio o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) e a Inspeção Geral de Espectáculos com António Ferro ¹⁰ (1895-1956) como Diretor (Xavier, 2019).

O trabalho de Benavente estendeu-se, desde as demolições que eram edificadas construídos a poente (no jardim), com os balneários do Sporting ou o bufete do Maxim's, ao restauro dos Espaços Nobres. Constrói o novo corpo no jardim, dado poente, ficando assim um pátio fechado, em retângulo (Elias, 2014).

Segundo o mesmo autor em março de 1947 a Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos entrega o Palácio à Direcção Geral da Fazenda Publica (que tutela o património nacional) esta por sua vez o entrega ao Secretariado Nacional de Informação ao (SNI).

Nos anos 1950, o Palácio Foz já abrigava os serviços do SNI (Serviço Nacional de Informação), onde funcionava uma sala de exposições permanente do regime. Além disso, foi lá que se instalaram os órgãos responsáveis pela censura ao teatro e ao cinema, incluindo a Comissão de Exames e Classificação de Espetáculos (CECE). A RTP, criada em 1957, também foi subordinada ao controle do SNI, garantindo que os meios de comunicação audiovisual ficassem sob a rígida vigilância do regime.

Esses espaços e comissões estavam diretamente envolvidos com a política de censura do Estado Novo, garantindo que os conteúdos exibidos ao público, seja nos teatros, cinemas ou na nascente televisão, estivessem alinhados com os ideais do regime. Dessa forma, o

⁹ Duarte Pacheco (1899-1943) é tido como um dos mais importantes ministros do Estado Novo tendo liderado o desenvolvimento de um conjunto de obras que mudaram a face do país. Retirado de <https://ensina.rtp.pt/artigo/duarte-pacheco/> em 08-01-2023

¹⁰ Segundo (Xavier, 2019) Salazar via em António Ferro um homem extremamente culto, um criativo, flexível com uma visão muito moderna do mundo, que ele próprio não tinha.

Para (Ataíde, Lorena, Peralta, & Alves, 2010) “O aparecimento do jornalista António Ferro, que foi director do SNI até 1949, o Palácio Foz converteu-se de novo em residência não de fidalgos, desta vez, mas de cultura e de sua política de incentivos. Entusiasta do “modernismo” que então despontava, promoveu entre 1935 e 1951 catorze exposições de “Arte Moderna” ...”

António Ferro é o responsável pela exposição de 1940 “O Mundo Português”

SNI controlava tanto a produção cultural quanto a imagem projetada de Portugal, assegurando que fossem mantidos os valores e princípios defendidos pelo governo (Xavier, 2019).

Segundo o mesmo autor era uma instituição que à semelhança do que acontecia com outras ditaduras da Europa, eram organismos com uma função repressiva, responsáveis por censurar tudo o que fosse contrário ao regime. Por este motivo o Palácio Foz ficou sempre associado à repressão e à censura. Quando o SNI recebe o Palácio, que estava despido de móveis, conta existiam comissões para a compra de mobiliário do estado. As CAM¹¹ eram estruturas inteiramente dedicadas à aquisição de mobiliário criadas em 1940, por Decreto-lei n.º 30 359, 06.04.1940. Estas comissões eram responsáveis por mobilar as escolas, hospitais, palácios, enfim tudo o que fosse tutela do Estado Novo. Lumbrales (1905-1975) que era na altura Ministro da Presidência, autoriza a compra em França de mobiliário até 5 milhões de francos. A CAM em conjunto com o SNI fica com a responsabilidade de mobilar o interior das salas nobres do Palácio a ideia era “criar um ambiente rico e harmonioso”. Para além da CAM, existia ainda outra Comissão, também responsável pela intervenção no interior do Palácio Foz, constituída novamente Manuel Zagalo (1904 -1970). e por Luís Benavente, mas também José Leitão de Barros (1896-1967), como delegado do SNI.

Ainda à cerca do mobiliário do interior Elias (2014) refere que:

Pela mesma altura, 1950, Benavente, em colaboração com Zagalo, delineou o mobiliário e decorações para as salas do andar nobre. Nesse piso existiria um, maior investimento decorativo, pois previa -se que os Salões fossem utilizados em festas e receções, por vários departamentos do governo. Benavente afirmou, ainda em 1949, que, no «intuito de completar o ambiente das dependências do andar nobre do Palácio Foz, há tempo que temos vindo a procurar saber o paradeiro e na posse de quem se encontram os objectos de adorno que pela sua natureza possam interessar repor. Neste contexto, fez -se

11 Comissão para a Aquisição de Mobiliário (CAM), estrutura criada em 1940. uma estrutura inteiramente dedicada à aquisição de mobiliário Cf. Decreto-lei n.º 30 359, 06.04.1940. Disponível: <https://files.dre.pt/1s/1940/01/01900/00910092.pdf> . Acedido: 20/06/2023

o restauro dos lustres de Veneza, já existentes o Palácio. Adquiriu -se uma escultura de Leopoldo de Almeida (1898-1975) e duas telas, da escola flamenga do século xvii, atribuídas a Frans Sneyders (1579-1657).

As duas telas da escola flamenga do século XVII, atribuídas a Frans Sneyders, que foram adquiridas, são as mesmas que aparecem no catálogo do leilão de 1901 com o número 127 e conforme se mostra na figura 8 deste trabalho. Estão atualmente na Sala dos Painéis como se verifica no Capítulo II. foram leiloadas e vendidos pelo Marquês da Foz, e readquiridas pelo Estado Novo.

No contexto do Estado Novo, foi criado o SNI – Serviço Nacional de Informação, que posteriormente se expandiu e deu origem à Secretaria-Geral da Informação e Turismo. Esta instituição desempenhou um papel crucial na promoção e gestão do turismo em Portugal (Xavier, 2019).

Durante esse período, o Estado Novo investiu consideravelmente na recuperação e restauração do Palácio Foz, que se encontrava vazio. O governo fez um grande esforço para mobilar os seus espaços nobres com obras de arte e peças de valor histórico, muitas das quais ainda permanecem no palácio até os dias de hoje.

Essas intervenções visavam não só preservar o património, mas também valorizar os espaços para funções oficiais e de representação, utilizando o Palácio Foz como símbolo da cultura e tradição portuguesas. O restauro refletia a visão do regime de promover a imagem do país, tanto internamente quanto no exterior, destacando o turismo como parte importante dessa estratégia de valorização cultural (Elias, 2014).

1.8 O Palácio Foz Depois Do 25 De Abril

Em 1974, com a Revolução de 25 de Abril, o Palácio, que sempre estivera associado à censura e à repressão, segundo Xavier (2019), ainda foi alvo da ira popular, tendo algumas vozes chegado a pedir a sua demolição. No entanto, continuou a funcionar como

Ministério da Comunicação Social, de acordo com o Decreto-Lei n.º 409/75, de 2 de agosto, mantendo essa designação até 1980.

1.9 O Palácio Foz Atualmente

Em 2015 por Decreto-Lei n.º 24/2015, de 6 de fevereiro,¹² é extinto o Gabinete para os Meios de Comunicação Social e à transferência das suas atribuições para a Secretaria-Geral da Presidência do Conselho de Ministros, a administração global das instalações do Palácio Foz passou a ser atribuição da Secretaria -Geral da Presidência do Conselho de Ministros, onde permanece até hoje.

O Palácio Foz é em 1939 considerado Património Nacional, mais tarde em 1971 é classificado como imóvel de Interesse Público e incluído na Zona de Proteção Especial (ZEP) do Conjunto denominado “Ascenso da Glória e meio urbano que o envolve” foi classificado como monumento nacional (MN) ao abrigo do Decreto n.º 5/2002 (POTUGUGAL; 2002) como se mostra no mapa da figura 13.

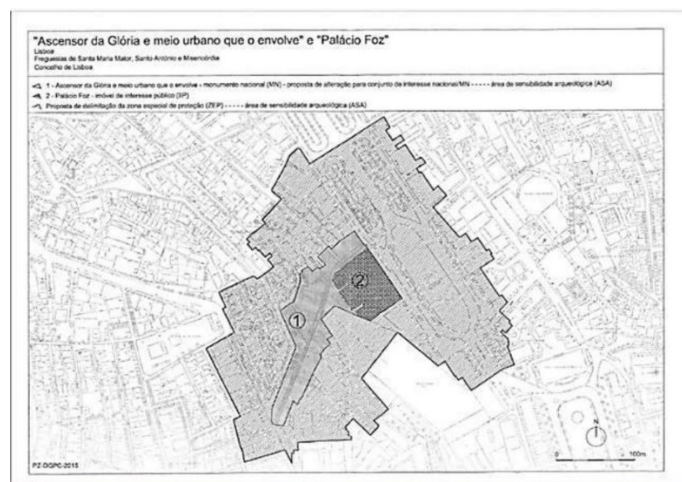


Figura 13 Mapa da ZEP. Fonte:

https://www.patrimoniocultural.gov.pt/static/data/patrimonio_imovel/classificacao_do_patrimonio/consultaspublicasanoemcurso/gloria/er7.pdf Acedido: 18/06/2023

12 Decreto-Lei n.º 24/2015, de 6 de fevereiro. Procede à extinção do Gabinete para os Meios de Comunicação Social e à transferência das suas atribuições para a Secretaria-Geral da Presidência do Conselho de Ministros, para as comissões de coordenação e desenvolvimento regional e para Agência para o Desenvolvimento e Coesão, I. P. Retirado: https://dre.pt/dre/detalhe/decreto-lei/24-2015-66443112?_ts=1674000000034. Acedido a 12-01-2023

1.9.1 O Regime De Gestão

O regime de usufruto do Palácio está legislado através da Portaria n.º 337/2015 de 7 de outubro da Presidência do Conselho de Ministros e Ministério das Finanças – disponível em: https://www.sg.pcm.gov.pt/media/37046/portaria_n_337_2015.pdf

No Artigo 6.º nomeia os espaços nobres e dá à SGPCM competência para definir por Despacho os procedimentos relativos ao acesso, uso e fruição e à cedência a terceiros dos espaços nobres do Palácio Foz. Para melhor compreensão do que são os “espaços Nobres” elaborou-se um esquizo com fotografias que se apresenta na figura 14.



Figura 14 - Esquizo dos espaços Nobres do Palácio Foz. Fonte própria

2. CAPÍTULO II IDENTIFICAÇÃO DOS ESPAÇOS NOBRES E OBRAS DE AUTOR

O Capítulo II descreve os espaços e identifica as obras mais relevantes, com base em um levantamento detalhado de cada Espaço Nobre, bem como das obras de arte mais destacadas em exposição, que no Capítulo III, esta informação, será integrada nos catálogos virtuais.

Para a identificação das obras, foi necessário realizar o reconhecimento visual das pinturas. Nesse processo, as fontes primárias, como os inventários da SGPCM e da DGPC, foram fundamentais assim como o catálogo do leilão do Marquês da Foz de 1901.

Para identificar e descrever as obras expostas, também foram utilizadas fontes secundárias, incluindo o livro póstumo de Fialho de Almeida (1857-1911). Embora não se saiba a data exata em que Fialho de Almeida visita o palácio, sabe-se que ainda era residência dos Marqueses da Foz na época. O livro, publicado postumamente em 1925, fornece detalhes descritivos essenciais para a compreensão do interior do palácio. O catálogo do leilão de 1901 também é fundamental, pelo detalhe de descrição de algumas das obras.

A aquisição da coleção é feita em três épocas distintas. A primeira é a do Marquês da Foz 1889, quando contrata os pintores Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929) e José Malhoa (1855-1933), que pintam os medalhões da Sala dos Espelhos e da Sala Dos Painéis e Sala Luís XVI. A segunda ¹³é da responsabilidade da ação de António Ferro, que promove entre 1935 e 1951, catorze exposições de “Arte Moderna”, instituiu sessenta e oito prémios e adquiriu para o seu departamento, já instalado no Palácio Foz, obras de autores que ficaram consagrados. A terceira e última época de aquisição de património é da responsabilidade da CAM, “cujo critério de escolha incidia sobre autores estrangeiros” (Ataíde 1984). No entanto, como já foi documentado, o critério era restituir, as obras

¹³ A segunda época de aquisição de obras, feitas por António Ferro, são obras que foram decorar os espaços do palácio com os serviços do SNI. São obras do “Modernismo” e por este motivo não estão expostas nos espaços nobres do palácio. Esta coleção que está sobre a gestão direta da SGPCM.

leiloadas pelo Marquês da Foz em 1901, é por este motivo que os autores das obras adquiridas na terceira época são estrangeiros.

Embora a intenção inicial deste trabalho não fosse investigar a influência maçónica na decoração do Palácio Foz, muitos símbolos presentes parecem ter uma relação com o contexto maçónico. Esses símbolos devem, portanto, ser interpretados à luz dos documentos históricos disponíveis. É importante considerar que o Marquês da Foz, conforme relata Adrião (2014), era filho de Eleutério Francisco de Castelo Branco (1803-1856). E sobre ele diz:

Eleutério Francisco de Castelo Branco alcançou o posto de marechal de campo de D. Pedro IV, e depois as funções de ajudante do rei D. Fernando II de Saxe Coburgo-Gotha. Ora D. Pedro IV, I do Brasil, em 1842 era Grão-Mestre do Rito Escocês Antigo e Aceite[8], e igualmente D. Fernando II, iniciado no Rito Adonhiramita, cuja liturgia orbita entre o simbolismo bíblico e o egípcio. Tantas e notáveis personalidades, a começar pelas régias, afiliadas à Maçonaria marcaram fortemente a pessoa do Marquês da Foz que deixaria os sinais herméticos da sua afiliação neste seu palácio, que por certo abrigou, talvez com regularidade, reuniões maçónicas entre 1889 e 1901 (para. 10).

O pai do Marquês da Foz era um liberal, foi perseguido durante o reinado de D. Miguel, sendo recluso, com outros sacerdotes, no seminário de Elvas (1829) e em S. Julião da Barra (1831). Sacerdote e jornalista foi vigário-geral do Bispado de Elvas, cónego da Sé e Lisboa desde 1844, e redator dos jornais Restauração (1842-861) Diário do Governo (1846-48) Estandarte (1847-1851) e Imprensa de Lei (1853-56).

Iniciado maçom com o nome simbólico de “Ganganelli” ascendeu ao grau 33 do REAA, de cujo supremo Conselho fez parte. Pertenceu à loja Lisboeta Concórdia I, nº 600, do Grande Oriente Lusitano. Foi um dos fundadores da chamada Grande Loja Portuguesa¹⁴,

¹⁴ Grande Loja Portuguesa: Nome dado à obediência que existia em Portugal entre 1849 e 1851, tendo tido como primeiro Grão-Mestre o cónego Eleutério Francisco de Castelo Branco. Foi um dos dois grupos, mais pequeno, em que se dividiu o Grande Oriente Lusitano em 1849, sendo o outro o Grande Oriente de Portugal. Teve a sua sede na Tr. Da Queimada, em Lisboa. O seu nome oficial foi sempre o de “Grande Oriente Lusitano” Agrupou muitas lojas e teve, Constituição própria, declarada em 6-12-1850. (Oliveira Marques, 1986)

sendo eleito o primeiro Grão-Mestre, cargo que desempenhou em 1849 (Oliveira Marques, 1986).

No site do Grande Oriente Lusitano, na secção de cronologia, lê-se que o apogeu da Maçonaria em Portugal ocorreu entre 1869 e 1910. Esse período de destaque é atribuído a dois fatores principais. O primeiro é a unificação da Maçonaria em Portugal, que consolida várias correntes e fortaleceu a organização. O segundo fator é a consequência da Revolução espanhola de 1868, que resultou na integração de várias lojas espanholas sob a égide do Grande Oriente Lusitano Unido. A Maçonaria em Portugal, especialmente no século XIX, foi um movimento que promoveu ideias de liberdade, igualdade e fraternidade, exercendo um impacto significativo na política e nas reformas sociais. Assim, o último quartel do século XIX foi um período de expansão significativa para a Maçonaria Portuguesa, com um crescimento notável.

De acordo com o Arquivo Histórico do Grande Oriente, foi possível confirmar que, de facto, Tristão Guedes Correia de Queirós, o "Marquês da Foz", não tem registo nos Livros de Matrícula do Grande Oriente Lusitano Unido. No entanto, isso não exclui a possibilidade de ele ter tido ligação com a Maçonaria, uma vez que, na época, existiam muitas outras organizações semelhantes das quais restam hoje poucos dados. Seus ideais de reforma e progresso refletem os valores maçônicos, o que sugere essa ligação possível.

Motivos de ordem histórico-cultural justificam a investigação da simbologia maçónica apresentada em algumas das obras associadas ao período. Como explica Rodrigues MH (2014), ao estudarmos a simbologia, compreendemos que um símbolo nunca possui um único significado restrito; pelo contrário, ele pode ter múltiplos sentidos. Portanto, conhecer o contexto em que o símbolo está inserido é essencial para interpretar o seu verdadeiro significado.

Um olhar mais atento sobre a fachada do edifício, particularmente nas secções laterais, revela semelhanças com as fachadas de templos maçônicos, que, por sua vez, tentam reproduzir o Templo de Salomão. Forg (2014) explica que essas fachadas frequentemente apresentam colunas e um frontão triangular, semelhantes aos templos gregos ou romanos.

Os capiteis e as colunas podem ser adaptações livres das ordens clássicas, ajustadas conforme as necessidades de cada Loja, muitas vezes sem seguir rigidamente as proporções arquitetônicas tradicionais.

No exterior do palácio, os frontões triangulares assemelham-se aos templos maçônicos, como ilustrado na figura 15, onde uma fotografia da fachada do palácio é sobreposta, com essas características em azul.



Figura 15 Fotografia da fachada do Palácio Foz com a sobreposição das características que se assemelham aos templos maçônicos. Fonte: Própria

A segunda metade do século XIX foi marcada pelo ecletismo e revivalismos na arquitetura e decoração. Nessa época, em palácios e palacetes portugueses, era comum encontrar uma sequência de salas e saletas decoradas em diferentes estilos, cada uma recriando uma atmosfera distinta de épocas passadas. Esse tipo de decoração não apenas refletia o gosto pelo passado, mas também funcionava como um símbolo de status, ilustrando o poder econômico e a sofisticação de seus proprietários (Leal, 2014).

Esses ambientes múltiplos, frequentemente decorados em estilos como o neoclássico, neogótico ou renascentista, serviam como uma demonstração visual do sucesso e da posição social da família proprietária.

As características herdadas do barroco são visíveis no protagonismo do binómio vestíbulo-escadaria, que servia mais como símbolo de prestígio do que como espaço funcional. Esses elementos eram concebidos como emblemas de ostentação, demonstrando a grandiosidade e o poder dos seus proprietários. A escadaria e o vestíbulo

não eram apenas meios de circulação, mas também instrumentos de aparato, organizando o espaço de forma a impressionar o visitante.

Segundo Vale (1999), as disposições dos ambientes interiores seguiam uma lógica que promovia uma experiência visual crescente. A sequência contígua de salas proporcionava ao visitante uma "visualização sucessiva de aparato", em que cada sala contribuía para um efeito acumulativo de grandiosidade e requinte, atingindo o clímax em determinados espaços nobres. Esses padrões decorativos e funcionais não eram somente estéticos, mas também refletiam uma forma de vida aristocrática e sofisticada, herdada de tradições anteriores, principalmente do barroco.

Embora tenha raízes no barroco, a simbologia hermética presente nos espaços do Palácio Foz vai além do restaurante Abadia. A densa carga simbólica e a disposição sucessiva dos ambientes sugerem uma forte inspiração em ritos de natureza iniciática. Esse caráter iniciático, amplamente encontrado nas religiões e sociedades secretas ao redor do mundo, como a Maçonaria e a Ordem Rosa-Cruz, é refletido tanto na arquitetura quanto na decoração dos espaços, que parecem seguir um percurso ritualístico e simbólico, que segundo Rodrigues (2014) é próprio de sociedades iniciáticas.

Esses ambientes oferecem mais do que um simples passeio visual, sugerindo um caminho de descoberta espiritual e intelectual, típico dos rituais de iniciação. Cada espaço parece ter um significado oculto, remetendo aos valores e ensinamentos esotéricos dessas ordens, em que a jornada simbólica do iniciado se reflete na própria arquitetura.

A arquitetura eclética do Palácio Foz, com sua exuberância visual e a sucessão de salas decoradas em estilos distintos, pode realmente esconder funcionalidades que vão além de simplesmente impressionar o visitante. O ecletismo do século XIX não era apenas uma expressão de poder e prestígio, mas também refletia um espírito de experimentação simbólica e um profundo interesse pelos valores culturais, esotéricos e até espirituais.

É através da Portaria n.º 337/2015 de 7 de outubro da Presidência do Conselho de Ministros e Ministério das Finanças, que no artigo 6.º que são identificados os espaços

Nobres, no entanto, a ordem que se apresenta na Portaria não é o percurso que o visitante faz de forma orgânica. Por este motivo optou-se por fazer a apresentação dos espaços pela ordem do percurso natural que é a seguinte: 1 Vestíbulo ;2 Escadaria e Galeria Nobre; 3 Sala da Lareira ;4 Sala dos Espelhos; 5 Sala Luís XVI; 6 Sala dos Painéis ;7 Sala de antar; 8 Sala dos Bustos; 9 Jardim ;10 Abadia. A sala da praça e a sala vermelha não contêm obras com a expressão.

2.1 Vestíbulo

A entrada de honra é feita pela direita, esquina com a calçada da Glória. O átrio que era o da Capela de Nossa Senhora da Pureza do Amor de Deus, demolida pelo Marquês da Foz em 1901, antigo “Salão Central “(1908), e mais tarde, “Cinemateca”, criada pelo SNI em 1948.

Sobre este espaço comenta Almeida (1925) “A porta aberta, depara-se um vestíbulo curto e quadrilongo: um entablamento sobre colunas de mármore, cujas bases e capitéis, de bronze doirado, foram executados em Lisboa, por José Onofre ou José da Quinta” (p.125-130).

Os azulejos que forram as paredes da entrada são anteriores a 1730 e representam cenas de batalha de Alexandre o Grande e provêm da Fábrica de Pólvora em Alcântara (Araújo, 1946), constituem um reaproveitamento de elementos decorativos antigos, que segundo Neto e Malta (2020), conferem um carácter português ao conjunto.

As colunas são de José Onofre (n.e m. desconhecidas), e os azulejos da antiga Fábrica da Pólvora no lado norte do vestíbulo como se vê na figura 16.



Figura 16 Vestíbulo Norte. Fonte própria

As colunas têm uma carga simbólica muito grande na maçonaria, e como já foi referido sobre a fachada, com as colunas feitas à semelhança do templo de Salomão, até porque como nos explica Bandeira (2023), no site Freemason.pt¹⁵ :

Para um maçom, estar entre Colunas é estar num dos sítios mais confortáveis do mundo: é estar entre os seus Irmãos, num espaço e tempo onde impera a confiança, a amizade, mas também a sinceridade e a justiça na avaliação.

Em bom rigor, quem entra no vestíbulo e avança para as escadas fica imediatamente entre colunas, a norte as feitas em Portugal por José Onofre figura 16 e a Sul, em cima na galeria, como se mostra na figura 18.que foram desenhadas por Leandro Braga feitas em França.

Por cima da porta de entrada a escultura em baixo-relevo de Simões de Almeida (sobrinho) (1880-1950), com o título. “Le printemps” Ataíde (2010). Visível na figura 17.

¹⁵ Freemason: <https://www.freemason.pt/entre-colunas/> Acedido: 9/7/2024



Figura 17 Escultura de baixo-relevo. Porta de entrada. Fonte própria

Na tentativa de interpretar a escultura, localizada por cima da porta de entrada, considerando os seus elementos formais, simbólicos e o contexto histórico em que foi criada. Esta análise pretende explorar as possíveis mensagens implícitas na obra, além explorar o seu significado no âmbito, cultural e social, da época.

Um homem com a uma boina, vestimenta associada ao campo, é o centro da composição, o que indica sua importância na cena. A foice sugere trabalho agrícola, provavelmente ligado à colheita. As crianças no fundo reforçam a ideia de continuidade e herança do trabalho no campo, criando uma narrativa de colaboração familiar ou comunitária. A escolha do título "Le Printemps" (A Primavera) é significativa, pois essa estação simboliza o renascimento e o início de um novo ciclo de vida, o que pode estar representado no ambiente rural cheio de vida e dinamismo.

Na maçonaria, objetos do cotidiano, como ferramentas de construção e agricultura, muitas vezes são reinterpretados como símbolos de progresso pessoal e coletivo. A foice, em particular, pode ser associada à necessidade de remover obstáculos (como a foice faz ao limpar o solo) para que o terreno seja fértil e pronto para o plantio, uma metáfora para o desenvolvimento espiritual e o refinamento das virtudes. Seu significado é duplo, pois simboliza também o ceifar de uma vida, ou seja, a morte. Em maçonaria, é símbolo do tempo e da morte e é colocado na câmara das reflexões (Da Camino, s.d.).



Figura 18 Vestíbulo panorâmica Sul. Fonte: SGPCM

O chão em xadrez de quadrados pretos e brancos, frequentemente encontrado em templos maçônicos, é um dos símbolos mais conhecidos da Maçonaria e carrega diversos significados profundos. Este padrão de xadrez simboliza a dualidade e a oposição de contrários, como o bem e o mal, a luz e as trevas, o espírito e o corpo. Assim, os pisos em preto e branco representam a constante coexistência desses opostos e a necessidade de equilíbrio entre eles (Arnout, 2017).

O Templo de Salomão, na tradição maçônica, é visto como um símbolo da perfeição divina e da sabedoria humana. Acredita-se que o design de ladrilhos alternados em preto e branco tenha sido adotado pelos maçons como uma representação simbólica do chão do Templo de Salomão. O pavimento mosaico, portanto, não é apenas um elemento decorativo; ele é um livro aberto de lições maçônicas. Cada ladrilho conta uma história, cada cor revela um ensinamento, e o conjunto completo é um convite para a reflexão e o crescimento interior (Silva, 2024).

Ainda no Vestíbulo, e na figura 18, a fonte que consta no catálogo do leilão com o número 642 descrita:

“Lindíssima fonte em mármore de Carrara, com o seu competente tanque em forma de concha. Trabalho do distinto escultor português Simões, altura da fonte 1^m,15; largura 3^m,35, raio da concha 1, ^m35.” Depreende-se que seja o Simões de Almeida (tio).

A figura 19, mostra a parede poente uma credência, mesa baixa de apoio usada para pousar objetos, Luís XIV dourada, de medalhão com tampo de mármore polido. No pé tem esculturas zoomórficas (dragões), ladeado por duas cadeiras em pau santo e couro de Córdova pregueado, lavrado com as armas da Diocese de Lamego, decoradas com a concha característica do século XVII.

Sobre a credência, encontra-se uma escultura de bronze representando um caçador apeado, de botas, segurando uma tocha eletrificada (SGPCM).



Figura 19 Parede poente do vestíbulo. Fonte própria

Sobre as pinturas que se mostra na figura 20, do reverso do plano inclinado das escadas diz-nos Vale (1999):

A pintura decorativa foi entregue a Luigi Manini (1848-1936) – artista italiano activo em Portugal desde 1879, ano em que sucedera a Cinatti como cenógrafo do Teatro de S. Carlos. Reonio Francisco Beata, responsável pela animação de algumas superfícies com grotescos e ferronneries, enquanto Manini assina as grandes composições da galeria (p.33).



Figura 20 Pintura decorativa da escadaria. Fonte própria

A figura 20, mostra o reverso do plano inclinado da escadaria, um conjunto de grotescos, pintados, por Luigi Manini (1848-1936), que forma uma composição delicada e rica em detalhes. A obra apresenta uma sucessão de ornamentos que mesclam tons de dourado e cinza, em meio a intrincados elementos (em tons de cinza), dos quais emergem figuras mitológicas que ora esvoaçam, ora dançam graciosamente. Uma dessas figuras chama atenção: um curioso diabo em forma de criança toca pandeireta de mãos dadas com uma mulher seminua que baila. Sereias emergem de cornucópias abundantes, que se entrelaçam em torno de falsos capitéis e varões estilizados, compondo um cenário festivo. A composição parece ganhar vida pela sucessão de imagens, quase como se fosse um filme em movimento, com cada quadro revelando uma nova cena. Esse dinamismo é intensificado pela própria estrutura onde a pintura está situada, no reverso da escadaria estucada e levemente abobadada, guiando o olhar do observador em um percurso visual que o acompanha até o andar nobre (Leal, 2014).

Mas estas pinturas não foram do agrado de todos. Quando Fialho de Almeida descreve o espaço, comenta acerca delas: “Todas as pinturas da galeria são Manini, a fresco, e não do melhor gosto” (Almeida, 1925, p. 131). No entanto, a maior acusação imputada ao pintor surge mais tarde: “O vil egoísmo de não deixar no país um só discípulo” (França, 1966, p. 196).

Segundo Pereira (2012) é consensual que o ambiente cenográfico invadiu os interiores da arquitetura e moldou as artes decorativas logo desde a primeira metade do século XIX. E explica que é através da perspectiva¹⁶, que a cenografia se torna mensurável, mostrando aos espetadores que era possível habitar dentro do cenário que agradasse a sua fantasia. Sendo este um dos motivos para o aumento de encomendas, aos cenógrafos-arquitetos como Manini.

2.2 Escadaria e galeria Nobre

Conta-nos Fialho de Almeida (1925), que escadaria e galeria, uma e outra são obra do ilustre Leandro Braga, que fez o projeto, as decorações em madeira, e os modelos de capitéis de colunata, executados em Paris na casa Moreu.

Acrescenta Botelho (1901), que é constituída por painéis recortados em alto relevo, e com a junção de ferro forjado, bronze e aço e soldados em mármore.

Segundo Guimarães (1922), Leandro Braga tinha um atelier, na Calçada do Combro, aberto desde 1866, onde recebia com frequência D Fernando II seu amigo, pouco depois o Marquês da Foz encomenda-lhe uma mesa Luís XVI, e ficou tão satisfeito ao receber o seu móvel que resolveu desde logo premiar Leandro Braga com uma viagem pelo estrangeiro. Partem os dois a percorrer a França e a Inglaterra. E depois de realizar a obra do palácio volta a dedicar-se ao mobiliário onde volta a receber uma encomenda do seu “velho amigo”, o Marquês da Foz, mais uma secretária em ébano e carvalho.

Também França (1966), nos conta que o Marquês da Foz levou Leandro Braga a viajar e que o protegia. Quando Leandro faleceu em 1897 homenageou com uma exposição feita no palácio.

¹⁶ Técnica que exigente que o cenógrafo tinha de deformar a perspectiva (pelas relações visuais da caixa cénica/forma de ferradura da sala) para aumentar a verosimilhança ou reduzir a artificialidade da perspectiva de cena.

No catálogo do leilão de 1901, com o número 835 pode ler-se:

Quatro soberbos painéis de grade de escadas e corrimão e seis grandes balcões em ferro forjado, aço e bronze dourado, modelo da época de Luís XIV, executado pela casa Moreau de Paris, mesmo género da grade da escadaria de Chantilly.

É aqui que surge uma pista do que foram fazer a França, uma vez que o remate da escadaria do Palácio Foz é idêntico ao do Castelo de Chantilly.

Foi Henri Eugène Philippe Louis (1822–1897), Duque de Aumale, quem o mandou construir ao arquiteto Honoré Daumet (1825–1911), durante a reconstrução do Castelo de Chantilly, entre 1875 e 1882 (Château de Chantilly, s.d.).

A 22 de agosto de 1887, dá entrada na CML, primeiro requerimento do Marquês da Foz, para conclusão do pavilhão sul, que não foi autorizado uma vez que só vem a ser seu proprietário um ano depois em 1988, quando o compra a Marquesa de Castelo Melhor (Moreira & Serrano, 2019).

Não existem provas documentais conhecidas que confirmem uma relação direta ou pessoal entre o Marquês da Foz e o Duque de Aumale¹⁷. Embora ambos tenham sido figuras proeminentes em suas respectivas esferas, compartilharam interesses em comum, como o colecionismo de arte e o envolvimento cultural.

Também não está é na heráldica da família do Duque de Aumale, a justificação para a cabeça deste animal, uma vez que o brasão da família do Duque não apresenta nenhum animal com chifres. Mas na arquitetura e decoração de edifícios como o Palácio de Chantilly, podem ter várias interpretações, sendo comumente associadas à força, ao sacrifício e à renovação, remetendo à mitologia greco-romana e ao simbolismo cristão.

¹⁷ O Duque de Aumale também é conhecido por ter uma das maiores coleções de arte do mundo, perdendo apenas para o Louvre, e que inclui obras de Raphaël, Poussin, Ingres, Watteau, Delacroix e outros. Essa extravagante e fabulosa coleção está agora aberta ao público, no Castelo de Chantilly. Retirado: <http://www.eurochannel.com/pt/Henri-d-Orleans-A-historia-por-tras-do-Duque-de-Aumale.html> Acedido: 22/09/2024



Figura 21 Fecho da Escadaria Nobre. Fonte própria

Os escritores; Abel Botelho¹⁸ (1854¹⁹-1917) e Fialho de Almeida, o entalhador Leandro Braga, e os pintores Rafael Bordalo Pinheiro e José Malhoa eram membros²⁰ do “Grupo do Leão”²¹ imortalizado em 1885 com o quadro com o mesmo nome pintado por Columbano Bordalo Pinheiro, que também era membro do grupo (Elias M. , 2008). O quadro foi, na altura, comparado por Fialho de Almeida aos Bêbedos de Velásquez,

18 O escritor Abel Botelho, tem registo de filiação, que segundo Mateus (2003) foi iniciado em 1910, filiado na Loja Irradiação em Lisboa, com o nome simbólico de Spinosa. Mateus (2003)

19 <https://arslusa.blogspot.com/2005/07/abel-botelho-um-assento-de-baptismo.html>

20 Os membros iniciais foram, entre outros, os pintores Silva Porto (1850-1893) João Vaz (1859-1931), António Ramalho (1859-1916), Ribeiro Cristino, o caricaturista Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), o entalhador Leandro Braga (1839-1897), o actor João Anastácio Rosa, os escritores e jornalistas Alberto de Oliveira (1861-1922), Mariano Pina (1860-1899), Monteiro Ramalho (1862-1949), Emídio de Brito, Fialho de Almeida, Abel Botelho (1854-1917) e o poeta romântico Bulhão Pato (1829-1912) (Cristino 1923, 30 e 31 e Ramalho 1897, 8-13). Columbano só se reuniu a eles quando voltou de Paris, em 1883, mas participou nas exposições desde 1882. (Elias M. , 2008)

²¹ Em 1885 os membros do grupo propuseram-se decorar a cervejaria, que ia entrar em obras, com o apoio do proprietário, executando pinturas naturalistas propositadamente para o local, contribuindo para a popularização do novo estilo e do estabelecimento. A actividade do grupo manteve-se regular até 1888, ano da realização da última exposição.

provavelmente devido ao “convívio galhofeiro” que se respira entre este grupo de amigos (Almeida 1885).

Sabendo que, toda a escadaria é desenhada e projetada por Leandro Braga, amigo do Marquês da Foz, que os escritores também frequentavam o mesmo grupo do Leão e que existiam relações de amizade entre si, subentende-se que os dois escritores soubessem o simbolismo da peça de remate da escadaria. No entanto, nem Abel Botelho ²²em 1901, com a descrição detalhada de faz da grade, (só menciona a cornucópia), nem Fialho de Almeida em 1925 (livro póstumo), não fazem qualquer comentário ou descrição sobre a peça que remata a escadaria, são estranhamente omissos, apesar dos elogios que fazem ambos ao seu autor e amigo, Leandro Braga. Daqui se deduz que nenhum quis deliberadamente tocar no assunto.

Embora exista uma perspectiva históricas e artísticas, com os trabalhos de França, 1999; Matos, 1999; Silva, 1999; Vale, 1999, no entanto nenhum destes investigadores comentam ou descreve esta peça, que talvez seja a mais carismática de todo o palácio.

Ataíde (1984), descreve a escadaria com palmas e folhagens e conta-nos que custou quarenta e dois contos, no entanto só na edição em 2010 na legenda à sua imagem, chama a esta peça de “cabeça de capricórnio”, no entanto Ataíde não diz onde se fundamentou para chegar a esta conclusão.

Como se pode ver nas figuras 21 e 22 é um carneiro ou bode, que tem uma barbicha de baixo do queixo e em algumas perspetivas confere com a descrição. A diferença da representação entre um bode e um capricórnio são distintas. A diferença na representação destes animais consiste, no desenho dos chifres, em que o carneiro ou bode, tem os chifres revirados para dentro, e o capricórnio tem os chifres para cima.

²² Através de Mateus (2003, p. 70) sabemos que Abel Acácio de Almeida Botelho, foi iniciado na Maçonaria em 1910, por comunicação e filiação na Loja Irradiação (Lisboa, 315, GOLU), com o nome simbólico de Spinosa.

É de realçar que no topo da mansarda e em cada canto frontal dos corpos laterais, colocadas como gárgulas cabeças de bodes, duas a norte e duas a sul, semelhantes á do fecho da escadaria, como se mostra em pormenor na figura 21. São as últimas peças esculpidas delimitam os dois topos da mansarda.

Almeida (1925), salienta que a introdução da mansarda como sistema de cobertura, é esboçada por Braga e Gaspar e que foi uma exigência do Marquês. As esculturas que encimam os pavilhões são do escultor Simões de Almeida (tio), também ele iniciado na Maçonaria em 1873. Não obstante existisse ou não filiação maçónica dos artificies do palácio, tudo o que se edificou, foi por vontade do próprio marquês.

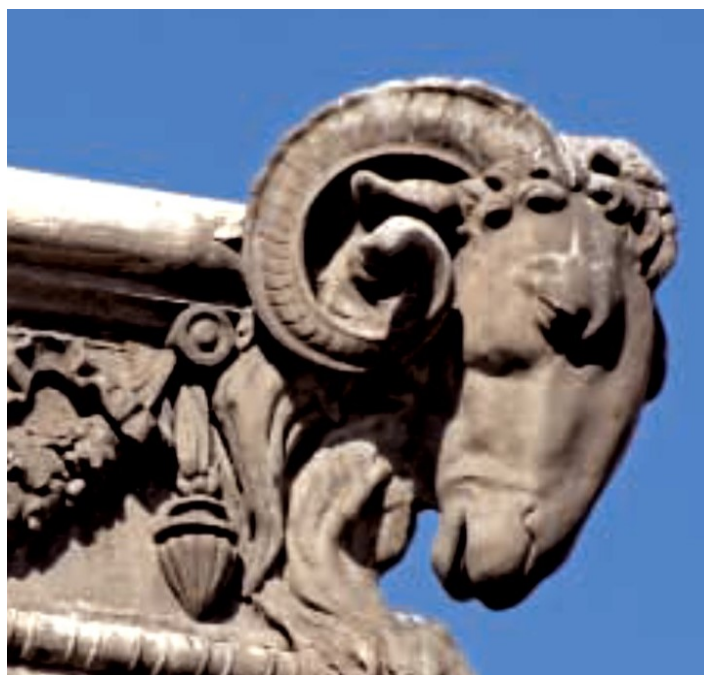


Figura 22 Gárgula no topo da mansarda. Fonte: SGPCM

Desde os primórdios, os chifres têm sido vistos como símbolos na mente humana, provavelmente devido à sua associação com as fases da lua, dada a semelhança entre o formato dos chifres e o da lua. Ao longo da história, esse simbolismo tornou-se mais complexo, adquirindo novos significados em diferentes culturas. Em diferentes tradições eles foram associados ao poder e à força, pelo decorrer da observação do seu poder destrutivo. Surge como elemento apotropaico, como na tradição hebraica, onde se

encontram chifres nos altares, como símbolo de abundância. Em diferentes culturas da antiguidade é o símbolo da elevação e do poder espiritual, aludindo a Amón o deus egípcio chamado no Livro dos Mortos de Senhor do chifres. Ao contrário do que se possa supor a expansão do cristianismo não extinguiu os diversos simbolismos. Na bíblia os chifres são metáforas, que simbolizam a glória dignidade poder, honra, vitória, liderança, coragem, proteção, salvação, entre outros. Na idade média os chifres tinham muita importância, eram usados na culinária, na medicina, como ferramentas e como taça para bebida, e por serem presença constante os animais tornaram-se personagens nas narrativas alegóricas, onde existia uma visão simbólica-alegórica do universo, em que as características dos animais e os seus comportamentos eram espelhados para melhor se compreender a mensagem de Deus. Por isso os bestiários, que eram manuscritos monásticos de caráter moralizante. Documentos produzidos a partir de obras basilares como a Bíblia entre os séculos XII e XIII, na França e em Inglaterra. As narrativas dos bestiários mostravam relações entre Cristo e os fiéis da Igreja e os animais que tinham e expunham os chifres como atributos de combate ao mal. Muitas atribuições simbólicas foram atribuídas nos bestiários e por vezes contraditórias. Com os caprinos em particular eram encarados de forma sacrificial, pela sua natureza calma, simbolizam o sacrifício em diferentes tradições, designadamente na cultura hebraica, os hebreus como povo pastor. Durante a Idade Média, passaram a representar o sacrifício maior: o de Cristo, “o Cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo” (Amato, 2019).

O Marquês da Foz estava profundamente inserido no contexto sociocultural do final do século XIX. Por um lado, mantinha fortes ligações com a maçonaria; e por outro, vivenciava o enfraquecimento dos laços religiosos, refletindo as mudanças de pensamento da época. Um exemplo claro dessa transformação foi a sua decisão de demolir uma capela particular, descrita anonimamente no Arquivo Pittoresco (1863), como uma das melhores capelas privadas da época. Segundo Moreira & Serrano (2019), essa demolição ocorreu entre 1891 e 1904, período em que o Marquês da Foz solicitou à Câmara Municipal de Lisboa autorização para realizar outras alterações no edifício. Esta foi a última grande intervenção que o Marquês da Foz realizou antes de se retirar para a sua quinta em Torres Novas, onde viria a falecer em 1917. Terá sido essa demolição

apenas uma obra arquitetônica, ou um gesto simbólico, refletindo a sua transição ideológica e o afastamento dos laços religiosos?

Nos rituais maçônicos, o bode é frequentemente utilizado como um símbolo para transmitir ensinamentos morais e filosóficos. A sua representação nos rituais serve para estimular a reflexão e a introspeção, incentivando os maçons a buscar a sabedoria e a verdade em suas vidas (Silva, 2024).

Sobre a origem do misticismo do bode na Maçonaria existe uma explicação, que segundo o Dr. Clésio Galvão no Podcast disponível no Youtube²³ remonta aos hebreus, povo que se dedicava ao pastoreio, tinham o costume de confessar ao ouvido do bode os seus segredos. Desabafavam com animal que sabiam que não iria contar a ninguém. Já início do século XIX na França, com a perseguição feita pela Inquisição à maçonaria, os torturadores não conseguiam arrancar os segredos de maçons aprisionados, e por isso foram comparados a bodes, pois não se arrancava uma só palavra, não houve delatores da Ordem. O que serviu para que os católicos achassem que era um evidente sinal de filiação a Satã até recentemente. Aumentou, por este motivo, o uso da imagem do bode como símbolo do diabo, na Igreja Católica, tendo em vista condenar a Maçonaria como se fosse uma religião, o que não é. A imagem do bode ficou conhecida como símbolo do segredo, do silêncio, da confidência entre irmãos da doutrina.

O certo é que o apelido de “bode” se tornou sinônimo de “maçom” (Revista Berro; 2012). Entrou no misticismo da maçonaria como o costume de ser o “segredo” de “guardar o segredo.

Sobre a importância do Bode na Maçonaria, esclarece Silva (2024), sobre a sua importância:

O bode é valorizado na Maçonaria por sua associação com características como coragem, determinação e fertilidade. Ele simboliza a capacidade de superar desafios e de buscar a verdade interior. Além disso, o bode é visto como um guardião dos mistérios e ensinamentos maçônicos, lembrando os

²³Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=i3N-z7jz6Yg>

maçons de suas responsabilidades e compromissos dentro da fraternidade (Para.10).

Visto em detalhe esta peça tem outra por baixo, que é uma cornucópia, que por sua vez também é um símbolo maçônico. A figura 23, compara o desenho da cornucópia do fecho da Escadaria Nobre, com o ornamento que representa “O Mestre de Banquetes”, ornamento vendido nas lojas maçônicas para quem tem esse título. No fundo é um cargo assumido dentro da organização neste caso dentro da “Loja”, é de organizador de festividades e de banquetes e é de bastante responsabilidade ²⁴. A semelhança entre os dois desenhos é grande.



Figura 23 Esquerda fonte própria À direita Cornucópia. Fonte: <https://www.esquadroecompasso.pt/product/joia-de-mestre-dos-banquetes/>. Modificado

A cornucópia²⁵ é a representação de um vaso em forma de chifre, que se apresenta cheio de fruta e flores.

No site “Loja do Bode” de artigos maçônicos podemos ler á cerca das cornucópias:

²⁴ Mestre de Banquetes: <https://lojauniversitaria.mvu.com.br/site/mestre-de-banquetes/rFOH2KeM0oc-3/atr.aspx> Acedido: 16/6/2014

²⁵ Cornucópia é um símbolo representativo de fertilidade, riqueza e abundância. Na mitologia greco-romana era representada por um vaso em forma de chifre, com uma abundância de frutas e flores se espalhando dele. Hoje, simboliza a agricultura e o comércio, além de compor o símbolo das ciências econômicas, podendo denotar uma fonte de abundância.

Hoje, simboliza a agricultura e o comércio, além de compor o símbolo das ciências econômicas, podendo denotar uma fonte de abundância. A cornucópia é um símbolo que também pode representar a generosidade e a caridade, e neste caso ela é um lembrete constante de que a prosperidade e a riqueza devem ser usadas para ajudar os outros e para tornar o mundo um lugar melhor. Também representa a fertilidade e a renovação. Ela simboliza a natureza cíclica da vida, em que a abundância segue a escassez e a renovação segue a morte. Isso é um lembrete para que estejamos abertos à mudança e à transformação, sempre procurando novas maneiras de crescer e evoluir. Em resumo, a cornucópia é um símbolo importante que representa a abundância, a generosidade, a caridade e a renovação.

Segundo Adrião (2014), “para assinalar alguns dos maçons mais influentes presentes no Palácio Foz, devo começar no próprio 1.º Marquês da Foz, Tristão Guedes de Queirós Correia de Castelo Branco, gremista, filantropo e maçom do Rito Escocês Antigo e Aceite.”

O papel desempenhado pelo Marquês da Foz na sociedade lisboeta era de grande relevância, sendo ele responsável por organizar festas e banquetes grandiosos, amplamente frequentados pela elite da época. Esse símbolo pode, portanto, ser interpretado como uma representação da função do próprio Marquês, que, como maçom, poderia ter ocupado o cargo de Mestre-Banquete, o responsável pela organização do ágape maçônico.

Dessa forma, a simbologia presente na escadaria do Palácio Foz parece ir além de simples ornamento decorativo. Ela carrega também uma representação do status social e das responsabilidades assumidas pelo Marquês, tanto na sociedade quanto em sua possível ligação com a maçonaria.

A Escadaria Nobre do Palácio Foz, composta por degraus baixos de cantaria, apresenta três patamares intermédios que conduzem à área nobre, partindo do nível de entrada na Praça dos Restauradores. Sobre os degraus, encontra-se um tapete da Fábrica de Tapetes Beiriz, cujo conhecimento artesanal foi transmitido de geração em geração até os dias

atuais. Este tipo de tapete é produzido à mão em teares manuais e foi colocado em 2002, substituindo um anterior, da mesma origem, datado da primeira metade do século XX (SGPCM). A figura 24 ilustra uma panorâmica da escadaria, da galeria nobre e do tapete padrão.



Figura 24 Panorâmica da escadaria e galeria nobre. Fonte própria

Na figura 25 podemos ver em pormenor os capitéis destas colunas coríntias²⁶ feitas em Paris e desenhadas por Leandro Braga.

²⁶ Na maçonaria as colunas coríntias – simbolizam a beleza e personifica o 2º vigilante. É a coluna que representa o Companheiro Maçom. Fica localizada sobre a mesa do 2º vigilante. Retirado: <https://www.freemason.pt/as-diversas-colunas-do-templo/> Acedido: 17/06/2024



Figura 25 Detalhe dos capitéis da galeria. Fonte própria

À medida que se sobe o primeiro lanço das escadas e se alcança o patamar intermédio, observam-se nichos nas paredes que exibem bustos de mármore, conforme mostrado em detalhe na figura 26. Sobre a escadaria, Almeida (1925, p. 132) refere: “Todo o revestimento da escada é de mármore busanglo, amarelo de tom, e que se extrai das pedreiras rente a Cascais e Paço de Arcos”. O termo *busanglo*, mencionado por Almeida, parece corresponder a uma forma arcaica de se referir ao *busano*, uma pedra calcária amarelada extraída nas proximidades de Cascais e Paço de Arcos.

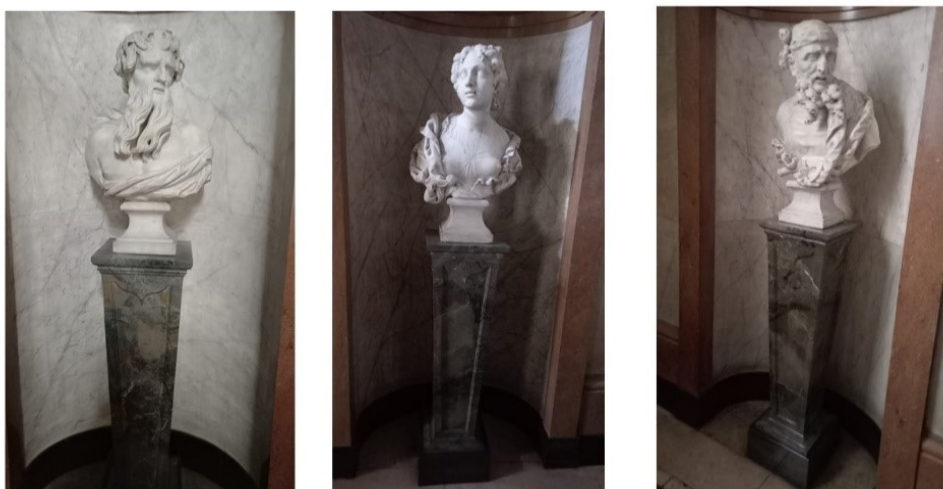


Figura 26 Nichos da escadaria nobre. Fonte própria

A ausência de fontes torna impossível a identificação mais detalhada de algumas dessas obras. A figura 26 apresenta três bustos de autor desconhecido. Ainda na parede da escadaria, encontra-se uma alegoria em mármore com motivos clássicos, também de autor desconhecido, acompanhada por baixos-relevos em alabastro, emoldurados por mármore negro (Ataíde, 2010). A figura 27 mostra o detalhe dessa composição alegórica.



Figura 27 Alegoria da escadaria nobre. Fonte própria

Ao chegar ao topo da escadaria, como se procura ilustrar na figura 28, revela-se um cenário deslumbrante composto pelos quatro panos do mezanino, onde se destaca o brasão do Marquês da Foz.



Figura 28 Panorâmica da galeria nobre. Fonte própria

Já na galeria um grandioso quadro, com tema mitológico característico da escola de Rubens. Num carro de ouro puxado por leões, a divindade desfila rodeada de querubins que ostentam flores. Visível na figura 29 e já restaurado em 2002. O seu título é: “Triunfo de Baco” e a sua autoria é atribuída a Jordaens (1593-1678), ²⁷ a sua dimensão é 230 x 480 cm (SGPCM).

²⁷ Os seus quadros versam principalmente temas populares e de mitologia. Foi aprendiz de Adam van Noort, tal como Rubens, por quem se deixou influenciar. O tratamento da luz em claro e escuro é uma das suas características sendo considerado um dos maiores pintores flamengos do seu tempo. Retirado de https://pt.wikipedia.org/wiki/Jacob_Jordaens Acedido a 18/06/2024



Figura 29 Triunfo de Baco. Fonte própria

Do teto pende uma cópia, em escala superior, da lanterna do vestíbulo da capela do Chateau de Versailles ao tempo do rei Luís XIV, como se visualiza na figura 30 e Ataíde (2010) à cerca deste candeeiro diz:

A preciosa lâmpada suspensa de bronze e de cristal biselado do vão, com mais de um metro de altura e quase dois de diâmetro, como tudo o mais ali Moreau, adornada de atlantes e cabeças de leão, sabe-se que foi mandada fazer por encomenda, inspirada na lanterna, bem mais pequena, da entrada da capela de Versalhes, sendo, portanto, peça única (p.93).



Figura 30 Lanterna da galeria nobre. Fonte própria

Acrescenta-nos Fevereiro (2020), acerca desta peça, que no leilão do recheio do Palácio Foz, realizado em 1901, determinados lotes foram adquiridos pela Família Real Portuguesa:

Foi a rainha D. Maria Pia (1847–1911), mãe de D. Carlos, e que conseguiu o lote 800 correspondente a lanterna da Escada Principal. Esta peça de grande qualidade e encimada pela coroa real tem também uma grande carga simbólica. Esta relacionada com o rei Louis XIV, o Rei-Sol, e antepassado da rainha. A lanterna com o tubo do gás permaneceu encaixotada na Arrecadação do tesouro do Paco da Ajuda e não veio a ser aplicada (p.156).



Figura 31 Teto da galeria nobre. Fonte própria

À cerca desta pintura, que se mostra na figura 31, em que Manini, mestre na cenografia, cria um cenário que reflete a intencionalidade artística do pintor e constrói uma atmosfera poética, solene e completamente palaciana. Entre todas as pinturas decorativas deste palácio, esta, obra do pincel do artista italiano, é indiscutivelmente a mais notável. Do teto, emerge uma cimalha com cornijas, capitéis e volutas – uma falsa arquitetura em *trompe l'oeil* – que cria uma ilusão perspectiva impressionante. A composição é coroada por um céu azul salpicado de nuvens, para que o nosso olhar seja naturalmente atraído. As nuvens parecem realmente flutuar sobre nossas cabeças, e o "teto aberto" estende, de maneira ilusória, a estrutura do edifício, fazendo-nos sentir, ainda que ficticiamente, ao ar livre. Essa sensação é intensificada à medida que subimos a escadaria, culminando no último andar, que parece estar "aberto para o céu" (Leal, 2014, p. 106).

O teto pintado por Luigi Manini ²⁸ com a representação da esfera celeste, conta-nos Canotilho (2017) que:

²⁸ Luigi Manini (1848-1936): Nascido em Cremona, a 8 de março de 1848, num meio social de poucos recursos e sob as dificuldades da onda revolucionária nacionalista que alastrava em Itália, veio a frequentar um curso de ornatos em Milão e entrar, muito novo, para o atelier de Giovanni Zaffeva, como aprendiz. Visitou depois várias cidades do sul de França, onde decorou residências várias, vindo a estabelecer-se, a partir de 1873, em Milão, como cantor lírico e ocupando o lugar de cenógrafo substituto do *Scala*, entre 1878 e 1879, seguindo, em Julho desse ano para Lisboa, como cenógrafo do Real de São Carlos. Trabalharia então como cenógrafo, mas também como arquitecto em inúmeros projectos, entre os quais, o do Teatro D. Maria Pia, no Funchal, em 1887. Manteria ainda a sua actividade de cantor lírico até à temporada do São

Desde sempre a abóbada de um templo pretende simbolizar o cosmos através da representação do “firmamentum” celeste, a morada dos deuses. E esclarece que pictoricamente existe um elemento comum entre o templo cristão e o templo maçónico e que consiste na representação do céu e do firmamento, no entanto os templos maçónicos não se representam figuras humanas, deuses ou santos (p.40).

Já existiriam em França em 1730 e só tinham a representação das nuvens, só no século XX passaram a ter a representação dos planetas (Emilião, 2021).

No pano da escadaria nobre o brasão do marquês da Foz, como se vê na figura 32, não exhibe nenhum animal com chifres.



Figura 32 Brasão do Marquês da Foz detalhe. Fonte própria

As armas dos Marqueses da Foz constituem um escudo esquadrelado, cuja leitura heráldica é: no primeiro campo, as armas dos Guedes, compondo cinco flores-de-lis, postas em santor, no segundo, os Queirós, esquadrelado de leões rampantes e seis crescentes colocadas em duas palas, no terceiro, a dos Correias, com seis correias fretadas em banda e contrabanda, e, no quarto, a dos Castelo Branco com leão rampante (CMP).

Carlos de 1894-95, encerrando então a sua carreira lírica. Regressaria a Itália após o *regicídio* e a implantação da República, depois de acabar a *Quinta da Regaleira*, em 1912, o seu mais ambicioso e completo projecto. Faleceu na sua propriedade da serra de Bréscia, que lhe lembrava a paisagem de Sintra e do Buçaco, com 88 anos de idade, a 29 de Junho de 1936. Retirado: <https://www.arquipelagos.pt/imagem/luigi-manini-1887-funchal-ilha-da-madeira/> Acedido: 4



Figura 33 Colcha de Castelo Branco

A figura 33 mostra a colcha de Castelo Branco, dourada, exposta na Galeria (SGPCM). Todas as pinturas da galeria foram restauradas em 1929, depois do incêndio que consumiu em janeiro o palco do antigo “Salão Foz” (Ataíde 1984, p. 28).

2.3 Sala da Lareira

A primeira sala à direita após subir a escadaria, mede 9 m x 3m de superfície, e 5,5 m de altura. Estilo renascença e é contigua a Sala dos Espelhos.

Sobre a sua funcionalidade, Neto e Malta (2020) dizem-nos, que era para onde o mordomo levava as pessoas, antes de serem recebidas, depois eram reencaminhadas para outro espaço da habitação.

Depois de subir uma escadaria ampla, encontramos uma sala escura e estreita antes de aceder a Sala dos Espelhos, reflete claramente um conceito simbólico que evoca ritos de iniciação. A sala sombria, com lambris de carvalho escuro, parece uma alusão a um espaço de transição, comparável a uma "câmara de reflexões" presente em templos maçônicos. Esse ambiente, segundo Campos (2016), é projetado para provocar meditação e introspeção, levando o indivíduo a se confrontar com sua própria alma e consciência.

Este espaço pode servir como uma pausa simbólica antes de se entrar na "luz" da Sala dos Espelhos, que representa o renascimento, a iluminação espiritual ou intelectual. Essa ideia de um percurso de escuridão para a luz é central em muitos rituais iniciáticos, particularmente na Maçonaria, onde a dualidade entre luz e trevas é recorrente. O visitante, ao atravessar esse espaço "sombrio", vivencia uma transição, como que um momento de reflexão profunda que antecede a revelação e a grandiosidade da sala seguinte.

Assim, essa organização espacial e simbólica reforça a ideia de que a arquitetura do Palácio Foz não é apenas decorativa, mas também carrega significados ocultos, convidando o visitante a uma jornada introspectiva e iniciática.

Abel Botelho (1901), escreve o texto sobre o “Leilão do Palácio Foz” da Revista Portugal-Brasil, faz uma breve descrição de algumas das salas, e sobre a Sala da Lareira descreve:

É uma sala esguia e pequena, de altos tectos profundos. Toma-lhe boa porção duma das faces um riquíssimo fogão de mosaico florentino, com o entablamento, que vae até junto ao tecto sustentado por duas grandes figuras de madeira, notável trabalho de escultura de Corvox, o celebre auctor do tumulo de Colbert Em torno, um alto rodapé de carvalho antigo, estylo Henrique II com toda a inverosímil miniaturação de entalhado que lhe é própria, restaurado em parte por Leandro Braga. E de Leandro Braga é também o fôrro de todo o tecto, de carvalho, em caixotes de molduras polygonal no mesmo género do fogão e dos lambris (p.116).

Sobre o fogão florentino, visível na figura 34, Almeida (1925, p. 132) refere: “A chaminé é revestida de tijolos e azulejos, sendo estes últimos de Rafael Bordalo Pinheiro, segundo tipos portugueses do século XVI (Palácio da Bacalhoa, em Azeitão).”



Figura 34 Panorâmica da sala da lareira. Fonte: SGPCM

Sobre esta sala diz Almeida (1925), em data incerta: “pelo seu luxo técnico e precisão de pormenores, destoa um pouco da desalinhavada aguarela que tenho vindo a pintalgar” (p.134). Depois de ter descrito as outras salas, grandes e luminosas e coloridas, refere que “destoa”, na realidade este espaço é surpreendente, pois contrasta com todos os outros, quer na dimensão, quer na luminosidade. A figura 35, mostra um detalhe do lambril da Sala da Lareira.



Figura 35 Pormenor dos lambris da sala da lareira. Fonte própria

Semelhante a uma Câmara de Reflexão, que existe em várias formas de Iniciação Maçônica, as quais variam conforme o Rito²⁹ praticado, mas todas obedecem à estrutura ternária de Charles-Arnold Kurr van Gennep 1873 - 1957³⁰, ou seja, o neófilo ou aquele que está a ser iniciado, passa por uma câmara escura, em que é levado a fazer uma reflexão sobre a sua vida; após essa reflexão, que tem a simbologia da morte e do renascimento, o indivíduo é levado para um local iluminado, representando a saída das trevas para o mundo de luz (Rodrigues, 2014).

No Rito Escocês antigo e aceite, a fase preliminar consiste na passagem pela Câmara de Reflexões, na qual o postulante, isolado do contacto com o exterior, e com iluminação reduzida, é confrontado com uma série de objetos de carácter simbólico, que lhe sugerem uma morte para a sua vida profana, e a necessidade de viajar ao interior de si próprio (Freemason, 2019).

A câmara de reflexões nos templos maçônicos, segundo Campos (2016), tem a função de condução à meditação e à introspecção, permitindo que o homem tenha acesso à sua própria alma e consciência. Por isso, os iniciados devem permanecer neste espaço. Ela oferece uma sensação de silêncio e paz. Ao mesmo tempo em que é acolhedora, também nos lembra um túmulo, uma gruta. A figura 36 mostra a lareira da sala.

²⁹ Estes Ritos são realizados para concretizarem as transições de indivíduos, entre dois estados diferenciados

³⁰ De acordo com este investigador, o ritual, que não é mais do que um sistema cultural de comunicação simbólica, constituído por sequências ordenadas e padronizadas de palavras e de actos, assume, nestes Ritos, um desenvolvimento ternário, composto por três fases, Estas são:

A preliminar, na qual se dá o isolamento do individuo do grupo, ou do seu mundo antigo, e que constitui o rito de separação; A liminar (do latim limen, limiar) na qual se dá o recondicionamento, sendo o participante frequentemente confrontado com a sua própria morte simbólica, ocorrida na fase anterior (rito de margem); A post-liminar na qual se dá a integração do individuo no novo mundo ou estatuto, frequentemente através de um renascimento simbólico, constituindo um rito de agregação.



Figura 36 Detalhe da lareira. Fonte própria

Duas figuras, de carvalho, tamanho natural, colocadas sobre plintos octaédricos, suportam a cúpula, visível na figura 37. As duas Cariátides neoclássicas, em carvalho, de Antoine Coysevox (Botelho, 1901).



Figura 37 Cariátides da Sala da Lareira. Fonte própria

Em cima um relógio de Bronze dourado, que se mostra em detalhe na figura 38, faz conjunto com dois grandes candelabros Rocaille, Séc. XVIII (SGPCM).



Figura 38 Relógio Rocaille Século XVIII Fonte própria

Dois candelabros de fogão, de grandes dimensões, em bronze dourado Rocaille, que fazem conjunto com o relógio. Os candelabros têm esculturas masculinas e femininas que ladeiam o Canapé³¹ de braços, modelo cabriolet, Luís XVI, dourado e estofado a tapeçaria de Aubusson, a completar o conjunto que se vê na figura 39 (SGPCM).



Figura 39 Canapé Luís XVI. Fonte: própria

³¹ Restaurado em 2002, não podendo ser melhorado. Fonte: SGPCM

Ainda se destaca a “Piscina Chinesa”, visível na figura 40, com uma grande peanha em madeira dourada. Segundo Ataíde (1984), todas as peças que estão na sala da Lareira, foram adquiridas através da CAM.

Com o número 200 do catálogo do leilão de 1901: “Um tanque (piscine) de porcelana da China. antiga, pintado exteriormente com figuras chinesas, e interiormente, algas e peixes; medindo 0, ^m60 de diâmetro, e uma pianha de madeira, entalhada e dourada, medindo 0^m. 65.”



Figura 40 Piscina Chinesa. Fonte Própria

2.4 Sala dos Espelhos

Desenhada por Ernest Meissonier ³² (1815-1891) e dirigida por Leandro Braga³³, a obra é descrita por Botelho (1901, p. 116) nos seguintes termos: “Que deslumbramento de decoração, que soberbo élan de risco, que impecável harmonia de conjunto! Branco, ouro e crystal. Parece polvilhada de lantejoulas.”

A figura 41, mostra uma panorâmica da Sala dos Espelhos, que Fialho de Almeida (1925) que a descreve assim:

Sala de baile «Tem de superfície n15,70 m x 11,10 m, e de altura máxima 14 m. É inspirada na sala de espelhos do palácio de Queluz, como esta o foi na *salla des glaces* de Versailles. Estilo Luís XV (regência), mas ressentindo-se ainda da seriedade e equilíbrio do estilo do estilo Luís XIV. O entablamento é sustentado por dezasseis pilastras, cujas bases ressaltam e meia esquadria. A disposição das pilastras é a seguinte: oito, limitando os cantos do salão e rematando em colunas jónicas, quatro, nos ângulos da sala e terminando em cariátides, com o duplo, quase, do tamanho natural, reproduzidas de um modelo de Simões Almeida; e as quatros restantes, na parte central, encimadas por cabeças, ornatos e flores, e tendo a meia altura placas de cristal para cinco velas (p.137).

³² Jean-Louis-Ernest Meissonier (francês: [ʒɑ̃ lwi ɛʁnɛst mɛsɔ̃nje] ; 21 de fevereiro de 1815 - 31 de janeiro de 1891) foi um pintor e escultor acadêmico francês . Tornou-se famoso pelas suas representações de Napoleão , dos seus exércitos e temas militares . Documentou cercos e manobras e foi professor de Édouard Detaille .Meissonier teve grande sucesso durante sua vida e foi aclamado tanto por seu domínio dos detalhes finos quanto por seu trabalho artesanal assíduo. O crítico de arte inglês John Ruskin examinou detalhadamente seu trabalho sob uma lupa, "maravilhando-se com a destreza manual de Meissonier e seu olhar para minúcias fascinantes". [1] O trabalho de Meissonier obteve preços altíssimos e em 1846 ele comprou uma grande mansão em Poissy , também conhecida como Grande Maison. A Grande Maison incluía dois grandes estúdios, o atelier d'hiver , ou oficina de inverno , situado no último andar da casa, e ao nível do solo, um anexo com telhado de vidro, o atelier d'été ou oficina de verão . O próprio Meissonier disse que sua casa e temperamento pertenciam a outra época, e alguns, como o crítico Paul Mantz por exemplo, criticaram o repertório aparentemente limitado do artista. Tal como Alexandre Dumas , destacou-se na representação de cenas de cavalaria e aventura masculina num cenário da França pré- revolucionária e pré-industrial, especializando-se em cenas da vida dos séculos XVII e XVIII. Fonte:

³³ Na visão de Botelho(1901, p.114):” Leandro Braga , um espírito extraordinário, tanto culturalmente como de sua natureza íntima um dos mais poderosos, imaginativos e originaes artistas que Portugal tem produzido.”

Segundo Vale (1999) “A Sala dos Espelhos ou de Baile, em estilo neo-rococó, era o compartimento de aparato por excelência. De extraordinária riqueza e coerência formal, a sua decoração em tudo remete para o festivo, para o lúdico e para o galante” (p.34).

Os quatro grandes lustres são segundo (Botelho, 1901), de cristal de rocha e bronze, puro estilo Luís XV.



Figura 41 Panorâmica da sala dos espelhos. Fonte: SGPCM



Figura 42 Cúpula da Sala dos Espelhos. Fonte própria

A pintura da figura 42, "Vênus, Baco e os Quatro Cupidos", atribuída à escola holandesa do século XVII e possivelmente a Jan Weenix ou seu pai, Jan Baptist Weenix, está localizada no teto da Galeria dos Espelhos no Palácio Foz. A atribuição dessa obra tem gerado dúvidas, como destaca Norberto de Araújo em seu "Inventário de Lisboa" (1946).

Uma das razões para as incertezas levantadas por Araújo está na confusão entre Jan Baptist Weenix (pai) e Jan Weenix (filho). O filho, Jan Weenix, que teve uma carreira prolífica no campo da pintura, faleceu em 1719, o que complica a hipótese de sua colaboração direta no teto do Palácio de Foz, especialmente se forem consideradas as datas ou a possível proveniência da obra.

A presença de duas gerações de pintores com o mesmo nome torna difícil confirmar qual dos dois poderia ser o verdadeiro autor, especialmente considerando que ambos se destacaram em estilos semelhantes e, muitas vezes, colaboraram ou tiveram suas obras confundidas ao longo do tempo. A falta de documentação clara sobre a proveniência exata da pintura no Palácio também agrava essa questão de autenticidade e atribuição.

Portanto, até hoje, os especialistas continuam a discutir a veracidade dessa atribuição, e não há um consenso definitivo.

Como se mostra na figura 43, e sobre as portas diz-nos (Almeida, 1925) :

Cinco janelas abrem para a Avenida, correspondendo-lhes na parte fronteira número igual de portas, rasgadas sobre a galeria que dá para o jardim. Em cada uma das cabeceiras há três portas, distinguindo-se as centrais, por serem abertas por dentro de pórticos ornamentados e encimados por troféus compostos de armas e emblemas bélicos (p.136).



Figura 43 Janelas sobre a Praça dos Restauradores e os motivos bélicos nas sobreportas. Fonte própria

José Simões de Almeida ³⁴(tio), produz o modelo dos quatro atlantes, que Fialho chame de “cariátides”, em talha dourada, existentes nos cantos da Sala dos Espelhos que se mostra em pormenor na figura 44.



Figura 44 Um dos quatro atlantes de José Simões de Almeida (tio) Fonte própria

A contornar toda a sala existem 16 medalhões pintados a óleo por Columbano Bordalo Pinheiro, alguns, visíveis na figura 45, em moldura de talha decorativa. Dispostos em três níveis: parede, sobreportas e sanca, até à elíptica do teto.

³⁴ De seu nome completo José Simões de Almeida Júnior, quase sempre conhecido artisticamente por Simões de Almeida (tio). Nasceu em Figueiró dos Vinhos, a 24 de Abril de 1844, e morreu a 13 de Dezembro de 1926. Em 1855, com 11 anos de idade, iniciou-se como aprendiz na oficina de fundição de ferro do Arsenal da Marinha, onde seu pai era chefe. (...) Simões de Almeida (tio) foi o primeiro bolseiro de Escultura da Academia de Belas-Artes de Lisboa a estudar no estrangeiro (Soares dos Reis seria da Academia do Porto). Retirado de <https://www.bmfigueiroadosvinhos.com.pt/index.php/about-us/simoes-de-almeida-tio> . Em 1873 foi iniciado na Maçonaria, na loja Regeneração Irlandesa do Grande Oriente Lusitano Unido. Retirado [https://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Sim%C3%B5es_de_Almeida_\(Tio\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Sim%C3%B5es_de_Almeida_(Tio))



Figura 45 Medalhões de Columbano Bordalo Pinheiro. Fonte própria

Estas obras são consideradas por Almeida (1925) como as únicas que destoam da “galanteria preciosa da sala” e sobre elas comenta: “Os horríveis meninos de Columbano, concebidos na disenteria dum espirito avesso às leis do gosto, verdes de podres, com orelhas de cão e anatomias de fenómeno” (p.137). Que intitula de “Infanticídios de Columbano”, em bom rigor e como se mostra em pormenor na figura 46, um detalhe de um dos dezasseis medalhões, parece que Columbano não retrata o ideal infantil da época, algo que desarmonizava com o ambiente mais decorativo e refinado da sala.



Figura 46 Detalhe de um medalhão de Columbano. Fonte própria

2.5 Sala Luís XVI;

A Sala Luís XVI, que está situada entre a Sala dos Espelhos e a Sala dos Painéis no Palácio Foz, oferece uma atmosfera de grande contraste em relação aos ambientes anteriores. Conforme descreve Botelho (1901), ela transmite uma "confortante sensação de repouso", proporcionando uma tranquilidade quase íntima, após o impacto visual e emocional das outras salas mais ornamentadas e grandiosas. Como uma pausa, um tempo para descansar depois de estar na "luz" da Sala dos Espelhos, no brilho e no extasse.

A figura 47 mostra uma panorâmica da Sala Luís XVI, diferente da opulência presente em outras partes do palácio, a Sala Luís XVI A sensação de tranquilidade e acolhimento faz desta sala um refúgio entre os demais ambientes, que exibe maior exuberância decorativa.



Figura 47 Panorâmica da Sala Luís XVI Fonte própria

A Sala Luís XVI do Palácio Foz, tem uma superfície de 9,60 m por 7,80 m, com uma altura de 7 metros. Esta sala é notável pelas suas características ornamentais que seguem o estilo Luís XVI, marcado por uma decoração simétrica e elegante, bastante comum no período neoclássico.

Nas janelas e nas quatro portas simétricas, nas cabeceiras da sala, destacam-se as sobreportas com representações de grupos de meninos, pintadas a óleo em claro-escuro, rodeados por uma grinalda verde. A parte superior dessas sobreportas exhibe emblemas relacionados à música, caça e outras atividades, enquanto na parte inferior se encontram cestos de frutos, que interrompem as linhas horizontais das molduras, criando uma composição harmoniosa e delicada, com elementos decorativos típicos do estilo Luís XVI, como festões, laços e ramos. Essas características reforçam o refinamento estético e o equilíbrio visual que marcam a decoração desta sala (Almeida, 1925).

Os medalhões de perfis de mulher são do estucador Domingos Meira (1840-1928), que foi um dos mais requisitados estucadores do seu tempo, dirigindo a maioria das obras então realizadas em Lisboa (Vale, 1999). Na figura 48, é possível visualizar a obra de Meira nos estuques e os medalhões em claro e escuro de José Malhoa.



Figura 48 Estuques de Meira e pinturas de José Malhoa Fonte própria

A ornamentação da Sala Luís XVI, até à sanca, é composta inteiramente por madeira, cuidadosamente trabalhada. Na parte original do projeto de Leandro Braga, e também nas áreas constituídas por peças de talha antiga, a madeira foi combinada e articulada de uma maneira única, destacando-se pelo seu trabalho minucioso. Braga, que era mestre na arte de trabalhar madeira, utilizou com maestria elementos decorativos como cestos, frutos, festões, emblemas, rosetas, pérolas, cordões e filetes. Todos esses ornamentos foram dourados, contrastando com o fundo branco-marfim da sala, criando um efeito de sofisticação (Almeida, 1925). A figura 49, mostra em pormenor o teto da Sala Luís XVI.



Figura 49 Teto da Sala Luís XVI Fonte própria

A parede Norte, que a separa da Sala dos Espelhos, está uma pintura de óleo sobre tela com o Título: Condessa D'Argenson (Sec. XVIII) a sua autoria é atribuída a Torqué 1696 – 1772. A sua dimensão é de: 81 X 64 cm.

A figura 50 mostra o quadro comprado em Paris, em novembro de 1954, na Casa "a Carnavalet" por 400.000 frs = 32.000\$00, com encargos 38.400\$00. Destinava-se à decoração dos salões do Palácio Foz. Protegida, desde 1955, ao abrigo do art.º 2.º do Decreto-Lei n.º 38.906, de 10/09/1952. Esta informação é do inventário da DGPC.



Figura 50 Sala Luís XVI, Norte Fonte própria

Na parede poente, dois quadros de óleo sobre tela, de autoria de Hubert Robert ³⁵(1733-1808), com o Título de Paisagem romana com ruínas clássicas ou Paisagens de campina romana e com 94 x 137 cm de dimensão. Como se mostra na figura 51. Através do inventário da DGPC foi possível saber que foram adquiridas: em Paris, em novembro de 1954, na Galerie Voltaire. Destinavam-se à decoração dos salões do Palácio Foz, em Lisboa. Protegidas, desde 1955, ao abrigo do art.º 2º do Decreto-Lei n.º 38.906, de 10/09/1952, essa proteção legal foi removida por Despacho n.º 5349/2015, publicado em DR (2.ª série) n.º 99 de 22.5.2015.



Figura 51 Sala Luís XVI, poente Fonte própria

Na parede sul dois "serafins" barrocos policromados sem especial valor. Plintos em madeira com baixos e altos relevos em verde-escuro e ouro. O plinto de D12AN é uma cópia. A figura 52 mostra os dois delfins (SGPCM).

³⁵ Hubert Robert (Paris, 1733 - Paris, 1808) foi um dos principais protagonistas do barroco europeu do setecento. Célebre como pintor e decorador, foi igualmente gravurista. Actualmente, a maioria das suas obras é conservada nos mais importantes museus da Europa e do Mundo, como o Louvre, em Paris, o Getty Museum, em Nova Iorque, ou a Alte Pinakothek, em Munique. Retirado: https://pt.wikipedia.org/wiki/Hubert_Robert



Figura 52 Sala Luís XVI, Sul. Fonte própria

2.6 Sala dos painéis

Originalmente chamada de "Hall", a sala posteriormente ficou conhecida como Sala dos Painéis, provavelmente devido ao destaque que seus grandes painéis adquiriram ao longo do tempo. A Sala dos Painéis é contígua à Sala Luís XVI, possui paredes forradas de seda cor-de-rosa. De acordo com Almeida (1925), o ambiente servia principalmente como um gabinete de trabalho, sala de fumadores ou sala de estar, refletindo o estilo Luís XIV.

Esta sala representava uma área funcional do palácio, com um ambiente mais acolhedor, apropriado para momentos de lazer e descanso. A panorâmica apresentada na figura 53, destaca a elegância e o estilo ornamentado, reforçando a riqueza decorativa típica do século XIX.



Figura 53 Panorâmica da Sala dos Painéis Fonte: SGPCM.

Do centro do teto cai um magnífico Lustre de cristal de baccarat (século XVIII), exibido em pormenor na figura 54. Em 1949, Benavente, declarou que, com o objetivo de enriquecer o ambiente das dependências do andar nobre do Palácio Foz, procurava informações sobre o paradeiro dos objetos que pertenciam ao palácio. Nesse contexto, foi realizado o restauro dos lustres de Veneza que já estavam presentes no Palácio (Elias, 2014).



Figura 54 - Lustre da Sala dos painéis. Fonte própria

Nos quatro cantos da sala dos Painéis, entre a sanca e o teto, na cimalha, quatro medalhões em tela decorativa, em molduras cordiformes, executado por José Malhoa, representam os quatro elementos da natureza: água, ar, terra e fogo, visível na figura 55. O simbolismo dos quatro elementos remonta às tradições esotéricas antigas, como a filosofia grega de

Empédocles e os ensinamentos alquímicos, os quais influenciaram profundamente a Maçonaria, onde os quatro elementos, desempenham um papel simbólico profundo, representam conceitos filosóficos e espirituais fundamentais. Eles simbolizam a harmonia e o equilíbrio necessário para a criação e manutenção da ordem cósmica (AA.W, 2023).



Figura 55 Medalhões Sala dos Painéis. Fonte própria

Nas extremidades norte e sul desta sala estão expostos dois grandes quadros de Frans Snyders (1579-1657), colaborador de Rubens. No “Catálogo do leilão dos objetos de arte e mobiliário antigo do Palácio Foz”, digitalizado pela Biblioteca Nacional de Portugal, é possível observar a disposição original da biblioteca, identificada como Sala C no catálogo, onde os objetos a serem leiloados foram descritos. Na figura 8, do Capítulo I, os quadros estavam na antiga biblioteca, que já não existe. Atualmente, como visto na figura 57, encontram-se na Sala dos Painéis.

O lote nº 127, do catálogo refere-se a um "Grande e magnífico quadro representando uma vendedora de frutas e legumes", acompanhado de seu quadro pendente, "Vendedores de peixe". Estes dois quadros são considerados entre os mais notáveis de Snyders, com

dimensões de 3,34 m de largura e 4,10 m de altura, e pertencem à escola flamenga do século XVII.

Leiloados em 1901 pelo Marquês da Foz, um dos quadros alcançou o valor de 1.510\$000, conforme relatado pela imprensa da época, como citado por Xavier (2019). Ambas as obras foram readquiridas em 1955 pelo Estado Novo, por meio de uma comissão para aquisição de móveis para o Estado, em colaboração com o Secretariado de Informação Nacional (SNI), conforme relatado por Elias (2014). Atualmente, o quadro "Vendedor de Peixe" está localizado ao norte, como se mostra na figura 56, e a "Vendedeira de Hortaliça" ao sul, na figura 57.



Figura 56 Vendedor de peixe. Fonte: Wikimedia Commons



Figura 57 Vendedeira de hortaliça. Fonte: Wikimedia Commons

No lado poente, da Sala dos Painéis, nas figuras 58 e 59, dois quadros de Pieter Angillis (Düinkerchen, 1685 - Reinns, 1734), Escola Holandesa com temas campestres do mercado holandês.

Através dos inventários da DGPC, foi possível saber que estas obras foram importadas em 1953 por George Robert Duff. Compradas pelo Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo à firma Antiquália, Lda., em 1954, pelo montante global de 42.000\$00, pago em dois anos, por interesse dos serviços. A primeira pintura custou 18.000\$00. Ambas as pinturas foram legalmente protegidas ao abrigo do art.º 2º do Decreto-Lei n.º 38.906, de 10/09/1952, proteção legal removida por Despacho n.º 5349/2015, publicado em DR (2.ª série) n.º 99 de 22.5.2015.

Como se mostra, respetivamente, nas figuras 58 e 59, os quadros com as pinturas a óleo sobre tela e com uma dimensão 113 x 131 cm que foram produzidas em Paris.



Figura 58 Sala dos Painéis Oeste. Fonte própria



Figura 59 Sala dos Painéis lado poente, esquerda. Fonte própria

No lado nascente, entre as janelas, encontram-se dois quadros a óleo atribuídos a Van Dyck. A figura 60 apresenta o retrato de Carlos I Stuart, rei de Inglaterra (século XVII), e a figura 61 mostra o retrato de Henriqueta Maria de França, rainha de Inglaterra. A ausência de fontes impede uma análise mais detalhada sobre o contexto da sua aquisição. A identificação destas obras foi possível graças a Ataíde (2010).



Figura 60 Sala dos Painéis. Lado nascente, Retrato de Carlos I Stuart, rei de Inglaterra (século XVII Fonte: própria



Figura 61 Sala dos Painéis. Lado nascente, direita. Retrato de Henriqueta Maria de França, rainha de Inglaterra (século XVII). Fonte própria

2.7 Sala de Jantar

Com uma superfície de 13,82 x 8,65 m, retangular, seis portas com espelhos lapidados, e com uma grande porta em vidro para o terraço é a maior de todas as salas. Fialho de Almeida no seu livro póstumo comenta:

Do mais puro estilo Luís XIV, que, pela sua elegância severa e robustez de forma de forma ampla, é o estilo de gente rica, bem posta e de meia-idade, que insiste em desculpar, pelos doirados da casca, a já um pouco cozida polpa do fruto. (...) Baía hemicircular sobre o jardim, vidros inteiros, tendidos entre uma colunata de quatro colunas de mármore chocolate, venulado de claro e com capitéis e bases brancas (p.145).

Na altura da sua visita, ainda estava, como mostra a figura 19, Capítulo I, “o fogão Luís XIV de mármore branco e adorno de metal (bronze doirado) que posteriormente foi retirado para a quinta de Santo António em Torres Novas onde o Marquês da Foz morre a 29 de outubro de 1917 (Xavier, 2019). Na figura 62 vemos a sala de jantar, na atualidade sem a lareira. Mas as colunas de “mármore chocolate” lá permanecem. Era aqui que se faziam os grandes banquetes.



Figura 62 Panorâmica da Sala de Jantar. Fonte: SGPCM



Figura 63 Teto da Sala de Jantar. Fonte própria

Na figura 63 do teto dourado pendem três lustres de cristais de Veneza do século XVIII, iguais ao da Sala Luís XVI (Ataíde, 2010).

Fialho (1925) afirma, ao referir-se à sala:

A sanca e o friso, o cimo e as portas, e as cercaduras do teto, monumentais, em estuque branco e dourado, possuem medalhões cercados por figuras de staff, obra de um italiano, Caccia, trazido especialmente para o trabalho. No medalhão do teto, vê-se um bacanal, atribuída a Rubens, que, seja ou não de sua autoria, é de grande interesse (p.146).

Em 2010, Ataíde faz referência ao teto da Sala de Jantar: “na sanca, e o vasto teto dourado decorado com arabescos de Caccia (...)”. No entanto, subsistem incertezas quanto à atribuição a "Caccia", uma vez que não foram encontradas referências a um artista com esse nome. Outra possibilidade é que “Caccia” corresponda à palavra italiana para “caça”, sugerindo que, à época, o teto poderia ter incluído representações ou elementos decorativos alusivos a esse tema, entretanto removidos. Acresce ainda que não existem evidências de que o teto contenha uma pintura atribuível a Rubens ou a Malhoa, como por vezes foi mencionado.

Quanto aos estuques são de Meira, da conhecida família de estucadores de Afife e entre os quais se destaca Domingos Meira, que recebe várias encomendas do rei D. Fernando II, tendo vasta obra no Palácio da Pena e sendo responsável por uma intervenção particularmente criativa no chalet da condessa de Elba (Vale, 1999).

Foi um dos mais requisitados estucadores do seu tempo, dirigindo a maioria das obras então realizadas em Lisboa e em muitas localidades do país. Protegido do rei D. Fernando II, que muito apreciava o seu trabalho, visitou os monumentos árabes da vizinha Espanha, de onde trouxe a inspiração para alguns dos estuques que realizou. D. Fernando encomendou-lhe a decoração de várias salas dos palácios da Pena e das Necessidades. Em sinal de apreço por estas obras, foi-lhe concedida a 27 de julho de 1895 a mercê de cavaleiro da Ordem de Cristo (Mendonça, 2017).

Filiado na maçonaria³⁶ desde os 17 anos de idade, com o nome Simbólico de Camões, Iniciado na Loja. Tolerância 1ª, Lisboa, em 20/04/1869, chegou ao grau 33º em 24 de agosto de 1923 (GOL).



Figura 64 Detalhe do Lustre de Cristal de Veneza (Murano) Século XVIII. Fonte própria

³⁶ Referências Arquivísticas - Livro nº 1, nº 53. (Tem pochete com fotografia, caixa). Foi o nº 2 da Loja Tolerância nº 1. Boletim de estatística da Loj.'. Liberdade e Justiça de 26 de novembro de 1914.

A figura 64 mostra em pormenor um dos três lustres da Sala de Jantar. Em 1949, Luís Benavente declarou que, com o objetivo de enriquecer o ambiente, procurava informações sobre o paradeiro e a posse dos objetos de adorno que, por sua natureza, poderiam ser restituídos. Nesse contexto, foi realizado o restauro dos lustres de Veneza que já estavam presentes no Palácio (Elias, 2014).



Figura 65 Cantos da Sala de Jantar. Fonte própria

Detalhes da obra em estuque de Domingos Meira na sala de jantar visível na figura 65.

No lado poente da Sala de Jantar do Palácio Foz (Figura 66), ao lado da grande porta de vidro que dá acesso ao terraço, encontram-se dois quadros que, segundo Xavier (2019), foram adquiridos pelo Estado Novo no início da década de 1950, como parte da decoração do palácio. A compra foi autorizada pelo então ministro da Presidência, Lumbrales, com um orçamento de até 5 milhões de francos, destinado a mobiliar os espaços nobres do edifício. Esses investimentos faziam parte dos esforços do regime para reabilitar o Palácio Foz, adaptando-o para funções oficiais e culturais, ao mesmo tempo em que preservava seu caráter de luxo e prestígio.



Figura 66 Quadros da Sala de Jantar. Fonte própria

Título: *Les Enfants Musiciens*

Autor: François Boucher (Escola de), século XVIII

Local: Paris

Técnica: Óleo sobre tela

Dimensão: 115 x 125 cm

Localização: Sala de Jantar

As pinturas da figura 66, estão legalmente protegidas pelo artigo 2.º do Decreto-Lei n.º 38.906, de 10/09/1952, com a publicação no *Diário do Governo* n.º 297, de 24/12/1955. As obras foram compradas em Paris, da *Galerie Voltaire* (33, Quai Voltaire), por J. Souffrice, pelo valor de 33.120\$00. A aquisição foi autorizada por despacho do Ministro das Finanças em 30 de maio de 1955 (DGPC).

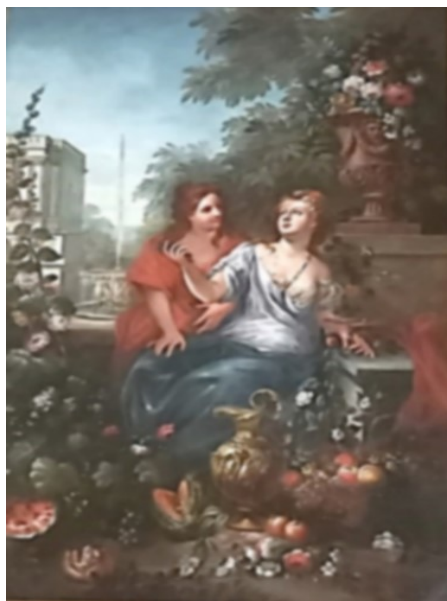


Figura 67 Painel da Sala de Jantar Sul. Fonte própria

Sobre os painéis da sala de jantar, que se mostram nas figuras 67 e 68, não foi possível encontrar informações detalhadas. No entanto, o *Catálogo do leilão do Palácio Foz* de 1901, referente à Sala K, que corresponde à sala de jantar, traz a descrição do número 624:

"Belíssimo quadro decorativo de paisagem de jardim. Próxima a um vaso de mármore sobre pedestal e uma esfinge, uma jovem deitada brinca com uma grinalda de flores, observando-se em um espelho que lhe é apresentado por um cupido. Assinado por A. Bisschop, 1722, Escola Holandesa, do início do século XVIII. Dimensões: altura de 3,18 m e largura de 2,89 m."

Na parede sul da sala de jantar, encontra-se um grande painel pintado, como visto na figura 67, que provavelmente corresponde aos números 624 e 623. O número 623 menciona que este é parte de um conjunto com mais três quadros do mesmo autor. Assim, sabemos que originalmente havia quatro painéis de mesma dimensão, tema e autor.

Acredita-se que dois desses painéis tenham sido vendidos e recuperados posteriormente, ou apenas dois tenham sido leiloados, ficando os demais.

A figura 68 provavelmente corresponde ao número 625 do catálogo. Atualmente, essa obra encontra-se na parede norte da sala de jantar, com a seguinte descrição:

Belíssimo quadro decorativo de paisagem. Uma jovem, próxima a uma fonte em mármore em formato de concha, da qual caem águas cristalinas, fuge com um cesto de frutas na cabeça de um grupo de patos de diferentes variedades que a perseguem. Assinado por A. Bisschop, 1722, Escola Holandesa, do início do século XVIII. Dimensões: altura de 3,18 m e largura de 2,89 m.



Figura 68 Painel Sala de Jantar Norte. Fonte própria

Na figura 69 podemos ver em detalhe uma das ferragens feitas nas oficinas Moreau que é um fecho de porta da sala de jantar.



Figura 69 Detalhe da Ferragem. Fonte própria

2.8 Galeria dos bustos

A Galeria dos Bustos é uma sala longa, semelhante a um corredor, que se conecta a outras salas pela nascente e possui portas-janelas voltadas para o jardim interior a poente. A decoração inclui bustos romanos e da Renascença sobre plintos, com estípites em mármore verde brecha. O espaço sofreu poucas alterações ao longo do tempo. À esquerda, encontra-se uma fotografia do Catálogo do leilão de 1901, realizado pelo Marquês da Foz da BNP, e à direita, uma fotografia atual, visível na figura 70.



Figura 70 Sala dos Bustos. Esquerda fotografia de 1901 do Catálogo do Leilão do Marquês da Foz da BNP à direita atualidade. Fonte própria

O teto é formado com caixotões almofadados como se mostra na figura 71.



Figura 71 Teto da galeria dos bustos. Fonte própria

2.9 Jardim

O jardim do Palácio é um exemplo fascinante de transformação ao longo do tempo. Enquanto Palácio dos Castelo Melhor, tinha forma de "L", aberto a sul. A sua configuração foi alterada para "U" sob a direção do Marquês da Foz e do arquiteto José António Gaspar em 1888. Em 1953, com o trabalho do arquiteto Luís Benavente durante o Estado Novo, o jardim adquire forma retangular fechado a poente com um novo edificado.

O trabalho do arquiteto Luís Benavente estendeu-se, desde o restauro interior, às demolições que eram edificados construídos a poente (no jardim), com os ginásios e duches do Sporting ou o bufete do Maxim's, constrói o novo corpo no jardim, (lado poente, onde está atualmente o refeitório), visível na figura 72, ficando assim um pátio fechado, em retângulo. Por isso todo o edificado a poente é do século XX, mas com um cuidado de preservar o estilo do edificado anterior. Ao que consta Salazar elogiando as obras de restauro, referia que arquitetos já não sabem hoje fazer tão boa arquitetura; ao que Benavente lhe retorquiu ser ele o autor daquela área (Xavier 2019).

A interação entre Benavente e Salazar também revela muito sobre o ambiente cultural e político da época. O comentário do ditador a Benavente, seguido da resposta espirituosa do arquiteto, ilustra como a arte e a arquitetura não apenas refletiram, mas também

influenciaram as narrativas políticas. O jardim, portanto, é mais do que um espaço verde; é um testemunho da história, da cultura e das mudanças sociais que moldaram Portugal ao longo dos anos.



Figura 72 Jardim poente. Fonte própria

O quadrado que está no chão da figura 72, em paralelepípedos escuros, era onde estava a estátua do Sr. Presidente do Conselho, o Professor Doutor António de Oliveira Salazar em vestes doutorais, de Cantaria esculpida de 1935 a 1937.

Escultura que figurou na exposição internacional de Paris, 1937, depois na de Lisboa, 1940 e, em pedra e depois em bronze da autoria de Francisco Franco, (1885-1955). A inauguração a estátua no jardim do Palácio Foz foi a 28 de abril de 1958, mas que ele não compareceu. Foi entaipada com panos negros, a 28 de maio de 1974, por um conjunto de artistas plásticos, que se constituíram em Movimento Democrático de Artistas Plásticos e atualmente está em parte incerta (Xavier, 2019).

A estátua da Nífa, exibida em vários ângulos na figura 73, é uma obra de Leopoldo de Almeida (1898–1975), o mesmo artista responsável pelo Pavilhão dos Descobrimentos, e foi adquirida em 1949 (Ataíde, 2010).



Figura 73 Escultura do jardim. Fonte própria

2.10 Abadia

O restaurante, inaugurado em 1917, tornou-se um dos estabelecimentos mais emblemáticos da época, situado no centro de Lisboa, na cave do Palácio Foz. No contexto cultural da cidade, o "Abadia" estava associado à sofisticação e ao lazer da elite lisboeta, recebendo grandes personalidades intelectuais da época (Xavier 2019).

Desenhado por Rosendo Carvalheira, iniciado na Maçonaria em data desconhecida, sob o nome simbólico de "Rómulo". Em 1906, atingiu o Grau 33.º do Rito Escocês Antigo e Aceite, fazendo parte do Supremo Conselho. Ocupou vários cargos de liderança no Grande Oriente de Portugal e no Grande Oriente Lusitano Unido, destacando-se como Presidente do Grande Tribunal Maçónico (Adrião, 2014).

Depois da história já contada deste espaço no 1.6 do Capítulo I deste trabalho, e na tentativa de descrever este espaço icónico, transcrevem-se algumas interpretações sobre a simbologia da decoração associadas às fotografias tentam retratar este misterioso espaço, com o entrecruzamento de estilos, neogótico, neomanuelino e Maçónico (Soares, 2012).

A entrada é feita, como já se disse pela direita da entrada nobre do palácio, no corpo lateral norte, onde estava anteriormente a pastelaria no piso térreo. O acesso é feito através de uma escada estreita.

Atualmente este espaço está dividido em três partes distintas, como se pode ver através do esboço da figura 74. A primeira quando se entra que é Claustro que é uma taberna, onde se provavam vinhos, procurava reconstituir um claustro conventual, com planta quadrangular, onde está o poço. O segundo são as celas que aparecem como “coro”, pequenas dependências reservadas, existentes no segundo piso do Claustro, a terceira parte é o Refeitório, onde se realizavam as refeições. uma ampla sala, inspirada nos refeitórios dos mosteiros medievais, com colunas duplas, com capitéis de colchete e com cenas inspiradas nas fábulas de La Fontaine.

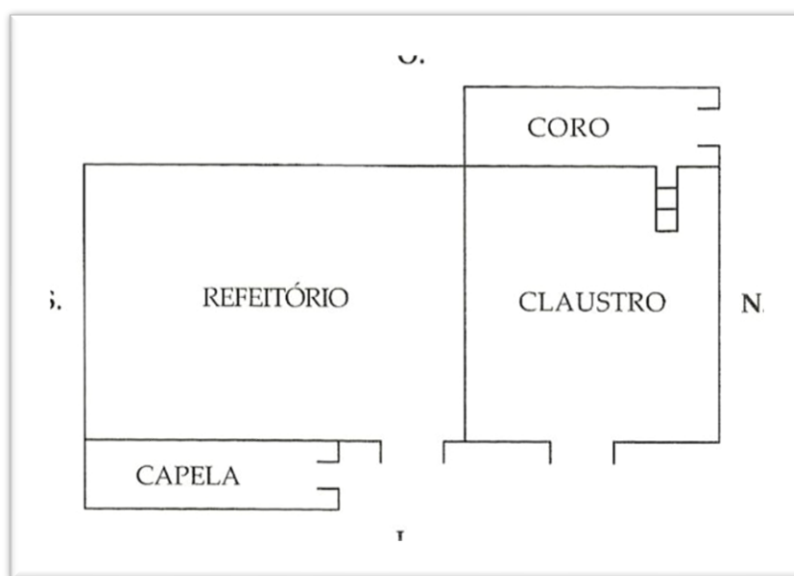


Figura 74 Esboço do restaurante Abadia. Fonte: <https://lusophia.wordpress.com/2014/06/01/a-abadia-de-lisboa-e-os-seus-arcanos-por-vitor-manuel-adriao/> Acesso: 7/10/2024

Adrião (2014), afirma que a decisão de instalar o restaurante Abadia na cave do Palácio Foz foi influenciada pela herança maçónica do edifício.

À entrada do lado esquerdo a corda de marinheiro acompanha o corrimão, figura 75 e o poço, onde segundo Xavier (2019), se arrefeciam os vinhos. As esculturas são de José

Neto e Costa Mota, mas infelizmente não se conseguiu saber a data de nascimento e morte de ambos os artistas.



Figura 75 Entrada do Abadia, panorâmica esquerda. Fonte própria

Em frente de ainda a descer as escadas uma cela em frente como se mostra na figura 76. As Celas são pequenas dependências de caráter reservado sobre o Claustro.



Figura 76 Cella lado direito do Abadia. Fonte própria

A simbologia da videira e dos cachos de uva ao redor da ombreira do Claustro, como mencionada por Adrião (2014), é bastante rica e conecta-se com uma tradição esotérica e maçônica mais profunda. Nesse contexto, o cacho de uva não representa apenas a celebração do vinho ou dos prazeres terrenos, mas também o caminho para a sabedoria

oculta. A videira, com seu fruto, é frequentemente associada à Gnose, que em muitas tradições esotéricas é o conhecimento superior ou o entendimento profundo da natureza divina e do universo (Adrião, 2014). A figura 77 mostra a panorâmica do Claustro.



Figura 77 Panorâmica Claustro do Abadia. Fonte própria

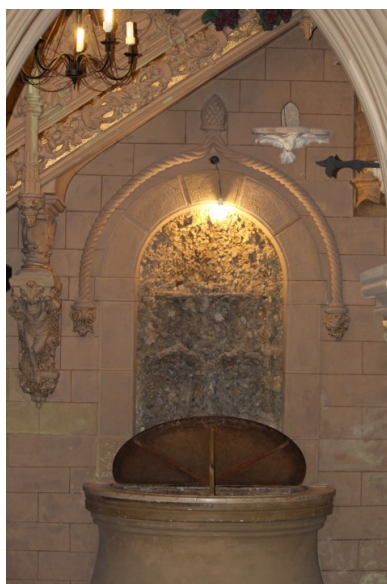


Figura 78 Poço do Abadia. Fonte própria

A figura 78 mostra o poço que leva aos subterrâneos de Lisboa é adornado por uma fonte de corais, simbolizando a 'Fonte da Sabedoria', de onde surge a Acqua Vitae, que purifica o corpo e nutre a alma do Adepto Perfeito. É o “Grande Espírito” em sânscrito, é o equivalente ao Jivamukta, o verdadeiro Santo mencionado na “Comunhão dos Santos”, conforme a tradição maçônica e religiosa (Adrião, 2014).



Figura 79 Pombal do Claustro do Abadia. Fonte própria

A escultura de um pombal com quatro pombas em forma de cruz, como se visualiza na figura 79, simboliza segundo Adrião (2014), o Divino Espírito Santo, com o pombal como seu quinto elemento. Representa a Casa do Divino Espírito Santo e evoca o V Império Lusitano, uma ideia sebástica. Esse tema foi amplamente explorado pelos maçons do século XVIII, que idealizaram a Baixa Pombalina de Lisboa como uma representação do futuro Império (Adrião, 2017).



Figura 80 Escultura do "Supremo Arquiteto do Universo". Fonte própria

Conforme descrito por Arnout (2017), a Maçonaria reconhece um "Princípio Superior", simbolizado pelo "Supremo Arquiteto do Universo", que pode ser interpretado conforme as crenças pessoais de cada membro. Para uns, pode significar Deus; para outros, o Sol,

a natureza, ou as leis que regem o universo. Essa abordagem promove o respeito por todas as religiões, combatendo o fanatismo e a superstição,

A escultura de um arquiteto medieval, que se mostra na figura 80, representa a primitiva Maçonaria Operativa, com o personagem que usa um barrete frígio e sustentando uma coluna em esquadria, adornada com duas cabeças de elefantes entrelaçadas. A figura 80 simboliza o Grão-Arquiteto do Templo da Virtude e da Sabedoria (Adrão, 2014).



Figura 81 Elefantes com a tromba entrelaçadas. Fonte própria

Na figura 81, os elefantes que são sustentados pelo “Grande Arquiteto”, representam a Sabedoria do Espírito e a Virtude da Alma, associando-se ao deus Ganesha, patrono da Gupta-Vidya, que se relaciona com a Teosofia e o "Saber Divino". Assim como Ganesha no Oriente, Cristo no Ocidente é visto como uma encarnação da Graça do Espírito Santo, criando uma conexão entre essas tradições espirituais (Adrão, 2014).



Figura 82 Colunas verdes e vermelhas do Claustro. Fonte própria

A figura 82 mostra a entrada ogival do Claustro para o Refeitório, que é sustentada por quatro colunas verdes dispostas em pares, que são menores que as espessas colunas vermelhas toscanas atrás delas. Os capitéis de um dos pares retratam uma fábula de La Fontaine, onde uma raposa parece impotente diante de cachos apetitosos no alto da latada. Essa imagem simboliza a sagacidade na transmissão do conhecimento esotérico, que deve ser preservado dos profanos, refletindo o ditado “não atireis bagos aos despreparados”, sugerindo que aqueles que não estão prontos não devem receber tal conhecimento (Adrião, 2014).



Figura 83 Refeitório. Fonte própria

Na figura 83 a roda de leme apresenta as efigies de Vasco da Gama e Pedro Álvares Cabral, os mais célebres exploradores da Gesta Dei per Portucalensis, que chegaram às Índias Oriental e Ocidental. Essa representação simboliza a união dos dois hemisférios

do globo, encontrados em Portugal, e reflete a Conquista Espiritual do Mundo pela "Cavalaria do Mar" lusitana (Adrião, 2014).



Figura 84 Bustos do Refeitório. Fonte própria

A Figura 84 mostra três dos 24 pequenos bustos de makavenkos, maçons de ambos os sexos, alguns dos quais ostentam ao peito a joia correspondente ao seu grau. Estas esculturas estão dispostas nos frisos das paredes norte e sul.



Figura 85 Efigie de Vasco da Gama. Fonte própria

A oeste, como se mostra em detalhe na figura 85, acima de uma roda de leme, aparecem as figuras de Vasco da Gama e Pedro Álvares Cabral, representando as Descobertas Marítimas. Eles simbolizam a união espiritual do Oriente e Ocidente, alcançada pelos portugueses. Espiritual do Mundo pela lusitana” Cavalaria do Mar”. Isso mesmo é indicado pela roda de leme, indicativa do piloto ou guia expressivo da Autoridade Suprema representada nas cabeças Caprinas ou Kumaras por cima dela (Adrião 2014).

3 CAPÍTULO III ELABORAÇÃO DOS CATÁLOGOS VIRTUAIS

Neste capítulo, será apresentada uma síntese da informação coletada ao longo dos capítulos anteriores, organizada em dez catálogos interativos. Cada um desses catálogos será acessado através de códigos QR, que serão disponibilizados aos visitantes em cada um dos espaços nobres do Palácio Foz. Esses catálogos virtuais foram projetados para oferecer uma experiência envolvente, permitindo a consulta rápida e interativa das obras e dos elementos patrimoniais identificados no decorrer da visita.

A utilização de códigos QR para aceder aos catálogos digitais visa democratizar o acesso à informação e proporcionar uma experiência enriquecedora para o público, ampliando o alcance das coleções e facilitando o estudo e a preservação das obras do Palácio. Ao longo deste capítulo, serão discutidos os processos de desenvolvimento dos catálogos e os critérios promovidos para a organização e apresentação das obras, bem como as vantagens e desafios associados ao uso da tecnologia digital no contexto da divulgação do patrimônio cultural.

Este capítulo baseia-se nos tutoriais das ferramentas apresentadas, cujos tutoriais estão disponíveis na internet.

3.1 Edição e tratamento de imagens

Primeiramente foi necessário o tratamento editorial de algumas fotografias para poder realçar algumas das peças apresentadas nos catálogos. Para isso recorreu-se ao Microsoft PowerPoint³⁷ que é um programa utilizado para criação/edição e exibição de apresentações gráficas. Este programa permite através da “Formatação de Imagem”, fazer a “Remoção” de fundo como mostra o *Print Screen* da figura 86.

³⁷ Tutorial do PowerPoint disponível em <https://support.microsoft.com/pt-pt/office/forma%C3%A7%C3%A3o-do-powerpoint-para-windows-40e8c930-cb0b-40d8-82c4-bd53d3398787> Acesso: 4/10/2024

O desafio que se coloca neste procedimento, está na identificação da forma pelo programa, quanto melhor for a qualidade da fotografia, mais fácil é a remoção de fundo.

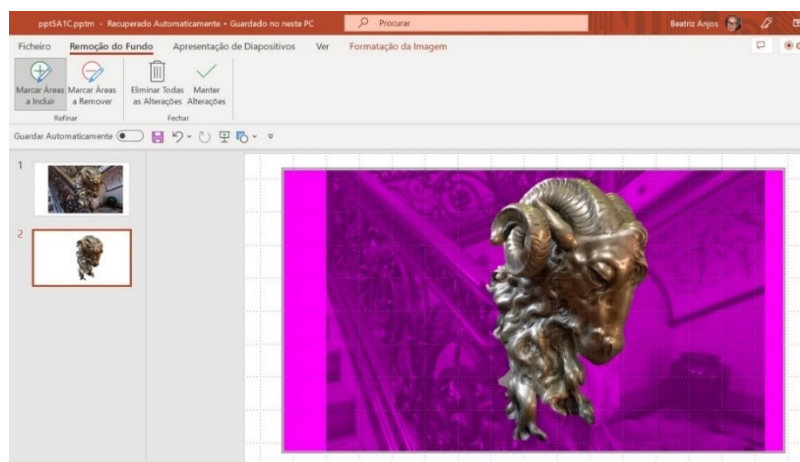


Figura 86 Print screen da remoção de fundo em PowerPoint. Fonte própria

Depois de ser retirado o fundo é necessário preenchê-lo de forma automática, com a cor de fundo pretendida. Neste caso optou-se pelo fundo preto, porque o Layout escolhido na ferramenta de elaboração dos catálogos também tem a mesma cor. Após a escolha de fundo é necessário gravar em formato de ficheiro JPEG, para que estes tipos de ficheiro possam ser importados para dentro do catálogo digital.

3.2 Elaboração do catálogo Virtual na aplicação Sway do Office 365

Como já anteriormente referido os catálogos são elaborados através de uma ferramenta informática, aplicação disponibilizada pelo Office 365, muito utilizado em empresas.

Esta aplicação permite associar uma imagem a um texto de forma automática. Comparável a uma apresentação em PowerPoint, mas com uma animação.

Esta aplicação apresenta duas opções como se mostra na imagem: O Enredo é onde se importam os ficheiros de imagem em JPEG, assim como os textos como se mostra na figura 87.

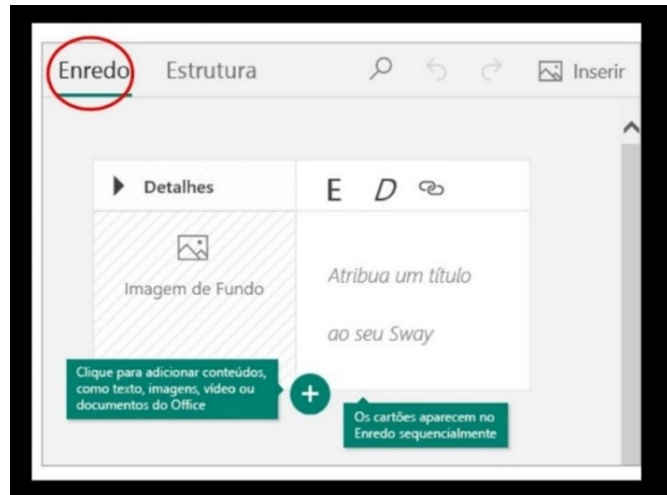


Figura 87 Print Screm do Sway para importação de imagens. Fonte própria

A estrutura do catálogo determina o layout a ser utilizado. Neste estágio, escolhemos como associar as imagens ao seu conteúdo, optando por uma disposição horizontal ou vertical.

No caso do estudo optou-se pela opção vertical, uma vez que a sua visualização é feita através dos dispositivos móveis dos visitantes. Esta escolha garante uma experiência de leitura mais fluida e otimizada.

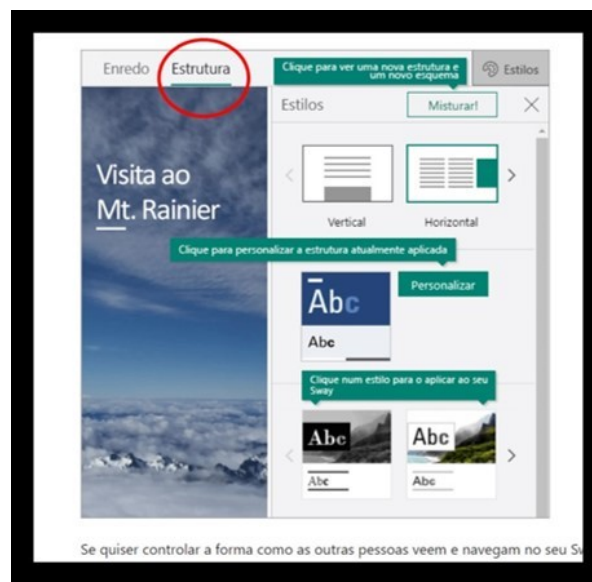


Figura 88 Print Screm do Sway para escolha da estrutura do catálogo. Fonte própria

3.2.1 Vantagens e desafios da utilização do Microsoft Sway

O Sway é conhecido por sua interface intuitiva e amigável, o que o torna acessível a usuários com diferentes níveis de habilidade técnica. Uma navegação simples, permite que os usuários criem catálogos sem a necessidade de experiência em design gráfico ou programação. Isso torna o processo de criação de catálogos muito mais rápido e eficiente.

Diferente dos catálogos em PDF ou impressos, que desativam novas edições e redistribuição após qualquer alteração, os catálogos no Sway podem ser atualizados em tempo real. Basta editar o conteúdo e o link compartilhado refletirá como atualizações imediatamente, sem a necessidade de reenviar o material aos usuários.

O Sway também oferece informações sobre a visualização do conteúdo, permitindo que os criadores do catálogo acompanhem o número de visualizações, o tempo gasto pelos usuários e a percentagem de conclusão. Essas informações são valiosas para avaliar o impacto do catálogo e melhorar o conteúdo com base no comportamento dos usuários.

O principal desafio apresentado pela ferramenta Sway é a limitação do editor de texto, que restringe as opções de formatação da fonte ao layout escolhido. Essa restrição restringe a flexibilidade na personalização do estilo, impossibilitando a escolha do formato do texto. Devido a essas limitações, a fonte utilizada nos catálogos virtuais do Sway não segue o padrão Times New Roman, adotado nesta publicação acadêmica e formal. A plataforma oferece uma seleção restrita de fontes, priorizando a estética visual e a interatividade.

3.3 Criação dos códigos QR

Depois de toda a informação introduzida, e o catálogo estar elaborado, foi necessário ligar o catálogo a um código QR, para que o visitante tenha acesso rápido. Para isso é necessário ir à opção de “Partilhar” e como se mostra no Print Screenshot da figura 89 o programa fornece o link para ser ligado ao código QR.

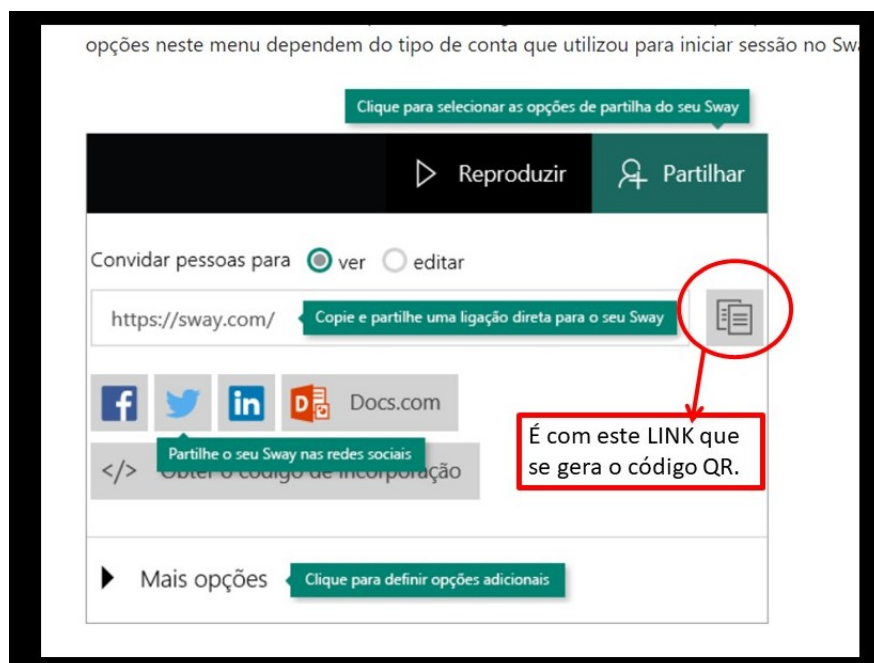


Figura 89 Print Scream da cópia do link que vai ligar ao QR code. Fonte própria

Após copiar o URL de cada catálogo, e através de uma plataforma para criação de códigos QR gratuito, gerou-se um código para cada link de cada catálogo.

O Adobe Express ao contrário de outros sites geradores de QR Code, onde o QR Code é gratuito apenas durante o período de teste, os QR Codes gerados pelo Adobe Express não expiram, por este motivo foi a fonte selecionada para gerar os códigos, através do link: <https://www.adobe.com/home>

3.3.1 Vantagens e desafios da utilização de QR code

O uso do QR code traz várias vantagens para este projeto, um dos principais benefícios do código QR é sua facilidade de uso. Ao ler o código com a câmara de um telemóvel, o usuário pode ser redirecionado instantaneamente para o catálogo de produtos, formulário ou qualquer outro conteúdo digital. Isso elimina a necessidade de digitar URLs ou realizar pesquisas, economizando tempo.

O QR code é uma ferramenta poderosa e de baixo custo que simplifica o acesso à informação, melhora a interação com o público e oferece uma solução conveniente e segura para diversos setores.

No entanto é necessário verificar a durabilidade da ligação, uma vez que os sites anunciam ligações gratuitas, mas que aspiram ao fim de alguns dias se não se fizer o pagamento por eles proposto.

3.4 Visualização dos catálogos

Após extrair o URL de cada catálogo A visualização dos catálogos pelos usuários do palácio será facilitada pelo uso de códigos QR. Além disso, esta ferramenta Sway oferece um link do catálogo para partilha. Assim, os usuários que desejem aceder aos catálogos podem fazê-lo sem precisar de um telemóvel, basta para isso, um clique no texto. Portanto, serão apresentados tanto os códigos QR de cada catálogo quanto as ligações visuais do Sway.

1 -Vestíbulo: <https://sway.cloud.microsoft/2E5XEeR0qZdpaBPR?ref=Link>



2- Escadaria e Galeria Nobre <https://sway.cloud.microsoft/J9gKBjfQeweHWFY3?ref=Link>



3 Sala da Lareira. <https://sway.cloud.microsoft/0ENXArLp0DQ7tjHg?ref=Link>



4 Sala dos Espelhos <https://sway.cloud.microsoft/jleGsix2xC1aqJHa?ref=Link>



5 Sala Luís XVI <https://sway.cloud.microsoft/jiq2FXYdpNa230rL?ref=Link>



6 Sala dos Painéis <https://sway.cloud.microsoft/tFQoHlxSQGx8fp8i?ref=Link>



7 Sala de Jantar <https://sway.cloud.microsoft/YyyvDSSOSDHMGBFB?ref=Link>



8 Galeria dos Bustos <https://sway.cloud.microsoft/CmiN1uo9lcyKwAaO?ref=Link>



9 Jardim <https://sway.cloud.microsoft/zBLGo4tFrWHJNMhI?ref=Link>



10 Abadia <https://sway.cloud.microsoft/49IEQaEop5u0i06P?ref=Link>



CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Palácio Foz encerra uma ironia profunda, fruto da complexa interação entre o poder e a preservação cultural. Ao mesmo tempo em que o Estado Novo procurava eliminar as influências das sociedades secretas, incluindo a maçonaria, acabou, paradoxalmente, por conservar elementos que repudiava. Ao restaurar e valorizar o edifício, o regime não apenas preservou a estrutura física, mas também perpetuou a presença simbólica e misteriosa das influências artísticas e possivelmente esotéricas, que hoje podem ser interpretadas através de novas lentes.

A presente dissertação procurou investigar o acervo artístico e a história dos Espaços Nobres do Palácio Foz, oferecendo uma abordagem inovadora ao associar um catálogo digital acessível aos usuários. Através de uma metodologia que combinou pesquisa histórica, descritiva e de campo, foi possível não apenas identificar as obras e os artistas responsáveis pela decoração do palácio, mas também criar um meio de divulgação que respeita a integridade estética dos espaços e melhora a experiência dos visitantes.

O uso de catálogos digitais interativos, acedidos por códigos QR, representa um avanço significativo na forma como o público interage com o património cultural. Além de fornecer informações detalhadas sobre as obras expostas, estas ferramentas tecnológicas combinadas, oferecem um sistema de monitorização contínuo, que permite avaliar o interesse dos visitantes e o tempo despendido em cada um dos catálogos.

Este projeto não preencheu apenas uma lacuna de informação existente sobre o acervo do Palácio Foz, mas também criou uma estrutura flexível e atualizável, capaz de se adaptar às descobertas futuras. Assim, garante-se a preservação e divulgação contínua do património histórico e artístico, mantendo viva a relevância cultural do palácio para as gerações presentes e futuras.

Por fim, espera-se que esta investigação e os recursos desenvolvidos possam inspirar novos projetos semelhantes, que combinem tradição e inovação para aproximar o público do seu património cultural, de forma acessível e sustentável.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.W. (2023). *O papel da Maçonaria na sociedade contemporânea*. (M. -A. Cultura, Ed.) Obtido de chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://irp.cdn-website.com/ff0fa715/files/uploaded/Livro%20MA%C3%87ONARIA.pdf
- Adrião, V. (1 de junho de 2014). A “Abadia” de Lisboa e os seus Arcanos. Obtido em 6 de novembro de 2013, de Lusophia: <https://lusophia.wordpress.com/2014/06/01/abadia-de-lisboa-e-os-seus-arcanos-por-vitor-manuel-adriao/>
- Adrião, V. (2017). *Lisboa Insólita e Secreta* (02 ed.). Jonglez.
- Alfacinha, M. (15 de setembro de 2013). *Palácio Foz: a minha vida dava um filme...* Obtido em 7 de novembro de 2023, de Mário Marzagão alfacinha: <https://mariomarzagaoalfacinha.blogspot.com/2012/10/palacio-foz-minha-vida-dava-um-filme.html>
- Almeida, F. (1925). *Vida Errante (Livro póstumo)* (3250 ed., Vol. Vigésimo). Lisboa: Circulo de Leitores.
- Amato, M. (10 de setembro de 2019). Os simbolismos dos animais com chifres em bestiários ingleses. (M. [Online], Ed.) Obtido em 10 de setembro de 2024, de <https://journals.openedition.org/medievalista/1783#tocto1n2>
- Araújo, N. (1946). Inventário de Lisboa. (C. M. Lisboa, Ed.) (Fascículo IV). Obtido de <https://norbertoaraujo.org/o-olisipografo/inventario-de-lisboa/>
- Archivo Pittoresco. (1863). *Placio dos Castello Melhor ao Passeio Publico*, VI, pp. 254-255.
- Arnout, A. &. (2017). *Introdução à Maçonaria*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. Obtido em 8 de março de 2024, de http://www.uc.pt/imprensa_uc
- Ataíde, C. S. (1984). *Palácio Foz*. Direcção-Geral da Divulgação.
- Ataíde, C. S., Lorena, A. S., Peralta, C., & Alves, J. M. (2010). *Palácio Foz*. Lisboa: Gabinete para os Meios de Comunicação Social.
- Aurélio, J. E. (31 de 10 de 2018). *Lisboa de Antigamente*. Obtido em 2 de 11 de 2023, de <https://lisboadeantigamente.blogspot.com/2018/10/>
- Bandeira, R. (8 de agosto de 2023). *Entre Colunas*. Obtido de Freemason: <https://www.freemason.pt/entre-colunas/>
- Botelho, A. (16 de maio de 1901). Revista Brasil-Portugal . (B.-P. nº56, Ed.) *O Palácio do Marquez da Foz. O leilão do Palácio Foz*. Obtido em março24 de 2024, de https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/BrasilPortugal/1901_1902/N56/N56_master/N56.pdf
- BPN - Biblioteca Nacional de Portugal . (s.d.). Catalogo do leilão dos objectos d'arte e mobiliario antigo Palácio Foz . Nacional Editora. Obtido de www.books2ebooks.eu

- Câmara Municipal do Porto. (s.d.). Arquivo Municipal do Porto. *Lisboa : remate dum frontão do Palácio do Marquês da Foz*. Obtido de <https://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/266142/?>
- Campos, I. (Setembro de 2016). A Câmara das Reflexões. Obtido de <https://unigomg.solucionadigital/wp-content/uploads/2022/04/Ca%CC%82mara-das-Reflexo%CC%83es.pdf>
- Canotilho, L. (2017,). Os Elementos Simbólicos Empregues Na Composição Da “Abóbada Celeste”. (E. R. Studies, Ed.) *Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Bragança*, vol. 8, (n. 1, pp. 34-72).
- Castro e Irmão, e. c. (1863). *Archivo pittoresco : semanário ilustrado*. (H. D. Lisboa, Ed.) *Palácio dos Marquizes de Castello Melhor, ao passeio publico*, pp. 254-255. Obtido em 2 de 11 de 2023, de https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/periodicos/arquivop/ArchivoPittoresco_TomoVI.htm
- Château de Chantilly. (s.d.). *Um domínio central para a História*. (I. d. France, Editor) Obtido de Château de Chantilly: <https://chateaudchantilly.fr/en/history/>
- Da Camino, R. (s.d.). *A Foice*. Obtido de Decamino: <https://dacamino.com.br/a-foice/>
- DGPC. (2023). Direção Geral do Património Cultural. *Inventário Património Móvel Cultural com Proteção Jurídica*. Lisboa. Obtido em 15 de 12 de 2023, de <https://www.patrimoniocultural.gov.pt/>
- Elias, M. (2008). O Grupo do Leão de Columbano Bordalo Pinheiro. (R. d. nº5, Ed.) *Instituto de História da Arte*. Obtido de https://run.unl.pt/bitstream/10362/12606/1/ART_8_Elias.pdf
- Elias, M. (Abril de 2014). Revista história da arte N. 11 . (U. e. Centro de investigação em Arquitetura, Ed.) *A Adaptação Do Palácio Foz Para Sede Do Secretariado Nacional De informação. A Intervenção Da DGEMN E De Luís Benavente No Mobiliário E Decoração De Interiores (1940 -1953)*. Obtido de <https://independent.academia.edu/MargaridaElias>
- Emilião, S. (4 de outubro de 2021). Abóboda Celeste no Rio Andonhiramita. (G. A. Estudiosos, Ed.) RJ Brasil. Obtido em 23 de junho de 2024, de <https://pt.slideshare.net/slideshow/a-abobada-celeste-no-rito-adonhiramita-pdf/269753078>
- Fevereiro, A. C. (Novembro de 2020). Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX. (S. CALEIDOSCÓPIO – EDIÇÃO E ARTES GRÁFICAS, Ed.) *Coleções Reais e Coleções Oficiais*. Obtido de <https://www.sg.pcm.gov.pt/>
- Follain, M. (2013). *Maçonaria e Programação Neurolinguística*. Obtido de A Astrologia na Maçonaria I : <https://espacoastrologico.com.br/a-astrologia-na-maconaria/>
- Forg., F. (15 de outubro de 2014). *Arquitetura simbólica das lojas maçônicas*. Obtido em 29 de maio de 2024, de Arquitetura e o Sagrado: <https://arqsagrado.blogspot.com/2014/10/>

- Frade, M. (2016). Domingos Meira e os estuques decorativos no romantismo português. (U. d. Faculdade de Belas Artes, Ed.) Obtido em outubro de 2024, de https://www.academia.edu/41604459/Domingos_Meira_e_os_estuques_decorativos_no_romantismo_portugu%C3%AAs
- França, J. A. (1999). O Palácio de Castelo Melhor ao Passeio Público. (R. Monumentos, Ed.) (11. p.9-13).
- França, J.-A. (1966). «As Artes Decorativas», in *A Arte em Portugal no Século XIX*. Lisboa: Livraria Bertrand. Obtido de chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://ancacid.yolasite.com/resource/s/01.003%20-%20ADP%20-%20Tema%201%20-%20Texto%20B%20-%20Fran%C3%A7a,%20Augusto.%20As%20Artes%20Decorativas,%20p.194-205.pdf
- Freemason. (18 de janeiro de 2019). *A câmara de reflexões*. Obtido de <https://www.freemason.pt/a-camara-de-reflexao/>
- Galvão, C. (2023). O que significa o bode na maçonaria? (L. C. Silva, Entrevistador) Roberta Andrade. Obtido em 15 de agosto de 2024, de <https://www.youtube.com/watch?v=i3N-z7jz6Yg&t=2s>
- Gandra, M. J. (1999). A Abadia . *Revista Monumentos n. 11*, pp. 37-40.
- GOL. (2023). *Cronologia*. Obtido de Grande Oriente Lusitano : <https://www.grandeorientelusitano.pt/>
- Grainha, M. (2016). *História da Franco-Maçonaria em Portugal (1733-1912)*. (A. Bacelar, Ed.)
- Grande Oriente Lusitano. (s.d.). *Cronologia*. Obtido de Grande Oriente Lusitano Maçonaria Portuguesa: <https://www.grandeorientelusitano.pt/cronologia-grande-orientelusitano/>
- Guimarães, A. (1922). O Grande artista Leandro Braga. Obtido de <https://www.csarmento.uminho.pt/site/s/arquivo-digital/item/54775#c=0&m=0&s=0&cv=0>
- Leal, M. (agosto de 2014). O Ressurgimento da Pintura Decorativa nos Interiores Palacianos Lisboa: da Regeneração às Vésperas da República (1851-1910). (F. U. Lisboa, Ed.) *Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea*.
- Mateus, L. (2003). *Franco-Mações Ilustres nas Ruas de Lisboa*. Biblioteca Museu e Resistência .
- Mateus, L. (2003). *Franco-Mações Ilustres nas Ruas de Lisboa*.
- Matos, J. S. (1999). O Palácio de Castelo Melhor. *Revista Monumentos*, pp. 8-12.
- Matos, J. S. (1999). *Revista Monumentos n. 11. O Palácio de Castelo Melhor*, pp. 15-19.
- Mendonça, I. (17 de junho de 2017). IV Colóquio Internacional. A Casa Senhorial: Anatomia dos Interiores. (B. Universidade federal de Pelotas, Ed.) *Estucadores De Viana Do Castelo Em Palácios Lisboa – A Oficina De Rodrigues Pita E Domingos Meira*, p. 33. Obtido

de A Casa Senhorial, Portugal Brasil & Goa: file:///C:/Users/bfanjos/OneDrive%20-%20SGPCM/Downloads/mendonca%20(5).pdf

- Microsoft. (s.d.). *Formação do PowerPoint para Windows*. Obtido de <https://support.microsoft.com/pt-pt/office/forma%C3%A7%C3%A3o-do-powerpoint-para-windows-40e8c930-cb0b-40d8-82c4-bd53d3398787>
- Moreira, A. M., & Serrano, I. D. (27 de junho de 2019). Análise dos projetos e das obras no Palácio Foz, em Lisboa, entre 1887 e 1904: contributo para a reconstituição arquitetónica e construtiva dos elementos na sua envolvente. *Instituto Politécnico De Tomar, Tomar*. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v14i27p58-85>
- Neto, M. j., & Malta, M. (Novembro de 2020). Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX. (CALEIDOSCÓPIO, Ed.) *Coleções Reais e Coleções Oficiais*. doi:<http://doi.org/10.30618/9789896586836>
- Neto, M. J., & Malta, M. (Novembro de 2020). Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX. (S. Caleidoscópio – Edição E Artes Gráficas, Ed.) doi:<http://doi.org/10.30618/9789896586836>
- Noronha, M. (17 de Janeiro de 2021). Diálogo Maçônico – Nº 013. *Colunas Zodiacais*. Obtido de chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgiclfindmkaj/https://montehoreb.mvu.com.br/Loja/11000/Midia/DI_LOGO_MA_NICO__N_013__Colunas_Zodiacais_.pdf
- Oliveira Marques, A. (1986). *Dicionário de Maçonaria Portuguesa*. Lisboa: Delta.
- Palácio Dos Marquezes De Castello Melhor, Ao Passeio Público. (1863). *Archivo Pittoresco*, 6(32), pp. 6-8. Obtido de https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/periodicos/arquivop/ArchivoPittoresco_TomoVI.htm
- Pereira, D. (2012). A Cenografia oitocentista como fonte de cultura visual e de ideologia. (R. d. Arte, Ed.) *Universidade Nova de Lisboa, Investigadora, Fundação Cultursintra*(10). Obtido de https://run.unl.pt/bitstream/10362/16822/1/RHA_10_ART_6_DPereira.pdf
- Revista O Berro. (4 de 2 de 2010). O bode na maçonaria. p. 1. Obtido em 27 de junho de 2024, de <http://www.revistaberro.com.br/?materias/ler,1278>
- Rodrigues, M. H. (2014). Frangmentos de Cultura . *A Simbologia dos Monumentos Hsitóricos de Portugal: Um estudo da possível presença de simbolismo Maçónico*, pp. v. 24, n. 1, p. 23-35. Obtido de <https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/fragmentos/article/view/3198/1912>
- Rodrigues, M. I. (2010). Arte, Crítica e Sociedade na Obra de Fialho deAlmeida. *Dissertação de Mestrado em Estudos Artísticos, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*. Obtido de https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/17579/1/Tese%20Ines%20Rodrigues_Fialho.pdf

- Rotas Lusitanas. (24 de abril de 2018). *Palácio Foz, Lisboa*. Obtido em 20 de dezembro de 2023, de Rotas Lusitanas: <https://rotaslusitanas.blogspot.com/2018/04/palacio-foz-lisboa.html>
- Santos, L. (2014). *Tristão Guedes de Queirós Correia Castelo Branco, 1º. marquês da foz: um capitalista português nos finais do século XIX*. Vila Nova de Gaia: Inovatec. Obtido em 17 de dezembro de 2023, de <https://issuu.com/foztua/docs/marquesdafoz>
- Saraiva, P. J. (2001). *Horizontes da Memória - Três Condes e um Palácio*. (R. Memória, Editor) Obtido em 14 de 12 de 2022, de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=a3Pfn-tqUfw>
- SGPCM. (2015). Prisão do Conselho de Ministros. *Inventários de obras do Palácio Foz*. Lisboa. Obtido em 21 de 10 de 2023, de <https://www.sg.pcm.gov.pt/>
- Silva, J. (19 de março de 2024). *O Bode na Maçonaria: um símbolo de busca por conhecimento*. Obtido de Margens : <https://margens.com.br/o-bode-na-maconaria/>
- Silva, J. (29 de março de 2024). *O Bode na Maçonaria: um símbolo de busca por conhecimento*. Obtido de Margens: <https://margens.com.br/o-bode-na-maconaria/>
- Silva, J. (14 de março de 2024). *Pavimento Mosaico na Maçonaria: Simbolismo e Significados Ocultos*. Obtido de Site Margens: <https://margens.com.br/pavimento-mosaico-na-maconaria/>
- Silva, R. H. (1999). O Palácio de Castelo Melhor: contexto e projeto inicial . *Rivista Monumentos n.º 11* .
- SIPA. (s.d.). *Sistema de Informação para o Património Arquitectónico*. Obtido em 27 de novembro de 2023, de http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/sipa.aspx?id=6527
- Soares, D. (18 de maio de 2012). *O restaurante Abadia do palácio Foz*. Obtido de Cadernos de Daath: <https://cadernosdedaath.blogspot.com/2012/05/o-restaurante-abadia-do-palacio-foz.html>
- Sousa, C. (16 de Dezembro de 2016). Revista O Buscador. (L. M. Renascença, Ed.) *A Astrologia e a Maçonaria* , p. 4.
- Souza, M. (2023). *A B C dos Significados Maçônicos*. Goiânia. Obtido de https://agml.com.br/wp-content/uploads/2024/04/2023_ABC_MACONICO_e-book.pdf
- Vale, T. L. (1999). Da sumptuosidade e da ostentação. Os interiores do Palácio dos marqueses da Foz nos últimos anos de oitocentos. *Revista Monumentos*, pp. 24-28.
- Ventura, A. (2014). *Introdução à História da Maçonaria em Portugal*. Obtido de RTP Ensina: <https://ensina.rtp.pt/artigo/introducao-a-historia-da-maconaria-em-portugal/>
- Vincent, J. E. (15 de março de 2020). *Café-Restaurante Abadia*. Obtido em 6 de novembro de 2023, de Lisboa de Antigamente: <https://lisboadeantigamente.blogspot.com/search?q=abadia>

Xavier, A. (2019). *Histórias do Palácio Foz*. ALÉTHEIA.