

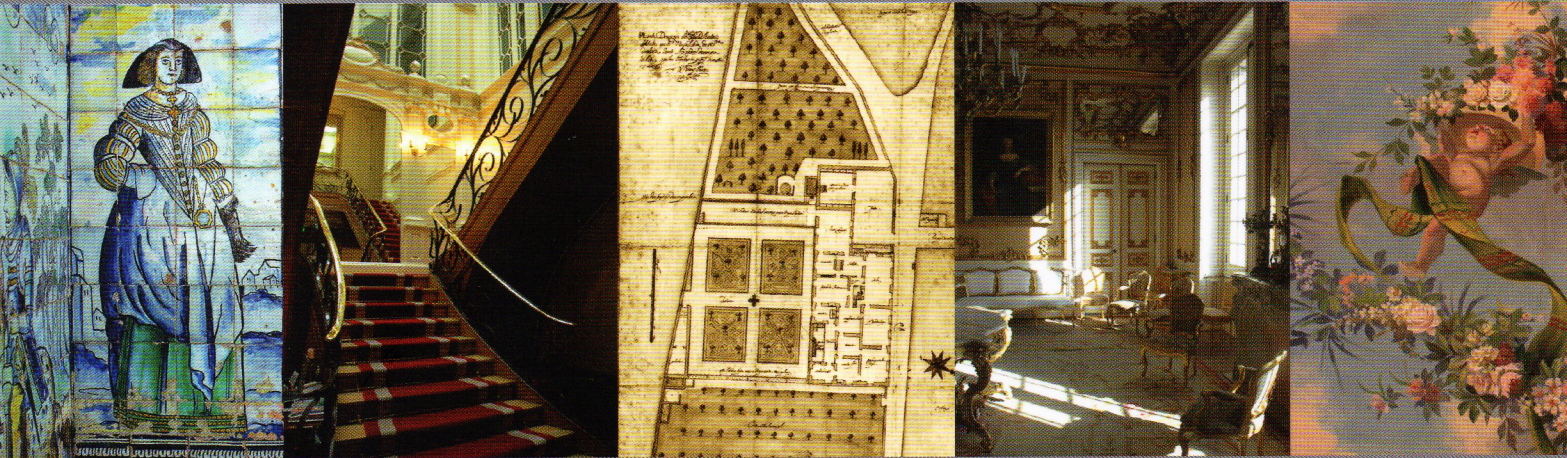
Isabel Mendonça . Hélder Carita . Marize Malta

Coordenação

A CASA SENHORIAL

em Lisboa e no Rio de Janeiro:

Anatomia dos Interiores



Instituto de História da Arte

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa

Escola de Belas Artes

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Palavras-chave
Neoclassicismo,
Mitologia,
Grotescos,
Herculano,
Antiguidade Clássica

Keywords
Neoclassicism,
Mythology,
Grotesques,
Herculano,
Classic Antiquity

Resumo/Abstract

Sobre a Sala Pompeia do Antigo Palácio da Ega

No ano de 1783, tem início uma ampla campanha de obras no antigo Palácio da Ega, sob o auspício de Ayres José Saldanha e Albuquerque Coutinho Matos e Noronha (1755-1827). Mas é com o arquiteto José Manuel de Carvalho Negreiros, que a antiga Sala da Música de João de Saldanha e Albuquerque, irá ser modificada, para “nascer” a Sala Pompeia. Estamos perante um programa estético em que testemunhamos a temática mitológica, presente nos medalhões, que reporta ao conhecimento da obra de Ottavio Antonio Bayardi, *Le Pitture Antiche D'Ercolano e contorni incise com qualche spiegazione*, publicada entre os anos de 1754 e 1779. As figuras em grisaille baseiam-se em motivos da 3.^a parte do álbum de estampas de Giovanni Volpato e Giovanni Ottavini, das *Loggie di Raffaello nel Vaticano*, datada de 1772-77 e muitos dos grotescos que compõem estas figuras são derivações desta obra, que na época que aqui estudamos assumem especial preponderância.

On the Pompeii Room of the Ancient Ega Palace

In the year 1783 began a great campaign of works in the ancient Counts of Ega Palace, under the auspice of Ayres José Saldanha e Albuquerque Coutinho Matos e Noronha (1755-1827). But it was under the direction of architect José Manuel de Carvalho Negreiros that the ancient Music Hall of João de Saldanha e Albuquerque was modified, and thus was “born” the Pompei Room. An aesthetic program can be seen here, showing a mythological thematic, in the medallions, which leads us to the work of Ottavio Antonio Bayardi, *Le Pitture Antiche D'Ercolano e contorni incise com qualche spiegazione*, published between 1754 and 1779. The grisaille figures are based in motifs from the 3rd part of the book of stampes made by Giovanni Volpato and Giovanni Ottavini, the *Loggie di Raffaello nel Vaticano*, dated from 1772-77. Many of the grotesques that fulfill the figures are also derivations from this work, which assume special relevance in this case.

Helena Sofia Ferreira Braga. *Licenciada em História - Variante de História da Arte (FLUL, 1998), mestre em Arte, Património e Teoria do Restauro (FLUL, 2012) e doutoranda em História da Arte (FLUL, desde 2013). Tem dedicado a sua investigação ao estudo da pintura em suporte mural na arquitetura residencial de finais do século XVIII e inícios do século. XIX. É autora de artigos sobre pintura mural neoclássica e do livro Pintura Mural Neoclássica em Lisboa. Cyrillo V. Machado no Palácio do Duque de Lafões e Pombeiro-Belas. Endereço eletrónico: sofiamarceau@gmail.com*

Sobre a Sala Pompeia do Antigo Palácio da Ega

Helena Sofia Ferreira Braga

Introdução

○ Palácio da Ega, antiga residência da família Saldanha e Albuquerque, é um testemunho bastante interessante da arquitetura civil da cidade de Lisboa.

A sua origem remonta ao século XVI quando o fundador do morgadio da Junqueira, Ayres de Saldanha, decidiu construir nos terrenos que recebeu do dote de sua mulher, D. Joana de Albuquerque, um núcleo de casas nobres começando então a ser conhecida por Quinta da Junqueira¹. Foi com Manuel de Saldanha e Albuquerque (1712-1771), que ocupou o cargo de Vice-Rei do Estado da Índia no ano de 1758 e foi agraciado com o título de Conde da Ega nesse mesmo ano pelo Rei D. José, que a casa passou a ser conhecida pela residência dos Condes da Ega².

Na contemporaneidade a imagem que chegou até nós do palácio é a que deriva das obras preconizadas por “João de Saldanha e Albuquerque entre 1683 e 1715, que dotou a casa nobre da unidade conceptual que hoje conhecemos”³, e das profundas transformações arquitetónicas datadas da segunda metade do século XVIII, sob direção de José Manuel de Carvalho Negreiros (1751-1815). Segundo Alberto Iria⁴, na primeira metade do século XIX, o palácio foi uma vez mais intervencionado pelo arquiteto Fortunato Lodi, sofrendo modificações ao nível dos seus acessos pedonais e, muito provavelmente, nos seus interiores.

É na ampla campanha de obras do arquiteto José Manuel de Carvalho Negreiros, filho de Eugénio dos Santos de Carvalho que havia sido um dos grandes obreiros da baixa pombalina, que a antiga Sala da Música de João de Saldanha e Albuquerque, bisavô do 2.º Conde da Ega, irá ser modificada. A Sala Pompeia, denominação atribuída no século XX, é um dos mais ousados programas estéticos do período Neoclássico da cidade de Lisboa.

O palácio após conhecer momentos de esplendor confrontou-se em meados do século XVIII com o seu abandono por parte do 1.º Conde da Ega, ficando a antiga residência do morgadio da Junqueira num estado de lastimável ruína. Empenhado em reabilitar a memória de seu pai, após a queda de Pombal, é ressarcido a Ayres José Maria de Saldanha e Albuquerque Coutinho Matos e Noronha (1755-1827), o título que tinha sido de seu pai,

Manuel de Saldanha de Albuquerque, primeiro Conde da Ega, por decreto de 23 de Outubro de 1779, a mando da Rainha D. Maria I. Além do título, a sua “illustre e benemerita Caza”, no âmbito do mesmo decreto irá beneficiar das remunerações dos últimos serviços dos seus antepassados, João de Saldanha e Albuquerque, e Aires de Saldanha de Albuquerque Coutinho Matos Noronha, recuperando ainda as Comendas, alcaidarias-mores, capela e as seis tenças que pertenceram a seu tio, António de Saldanha de Albuquerque⁵. Desta forma consegue viabilizar a recuperação de um património material substancial, promovendo uma reforma intensa da antiga casa dos Saldanhas que, desde a partida do 1.º Conde para a Índia, tinha sido votada ao abandono e ruína. Inicia-se assim mais um capítulo de esplendor da Casa da Ega.

Na plasticidade assumida no Salão Pompeia, além da sua função estética, perpassa também a ambição do encomendador, o 2.º Conde da Ega na sua tentativa de posicionar a Casa da Ega na esteira da “Casa dos Grandes”, uma

caza e solar, onde nascerão e morrerão illustres e dignos heroes de huma familia coberta dos mais relevantes serviços, caza d'onde sahirão armados no dia 1.º de Dezembro de 1640 oito Saldanhas para sacodirem o jugo de Hespanha, e porém a corôa na cabeça do Senhor Rey Dom João o 4^o.

Mas também o esforço concertado de diferentes áreas artísticas que, num encontro surpreendente entre a arquitetura, a pintura, o estuque, e a escultura de fundamentação classicizante, concebeu um projeto de obra de arte total, provavelmente nos últimos anos da década de 1790.

Surpreende-nos o obnubilado silêncio que tem caído sobre esta esplendorosa sala, chegando-nos apenas ecos da sua sumptuosidade decorativa que tão condignamente representam o universo das escavações arqueológicas da cidade de Herculano, iniciadas por iniciativa de Carlos III de Espanha, e reproduzidas num álbum de gravuras, intitulado *L'Antichità di Ercolano*. Refletem também o universo clássico-renascentista das pinturas e estuques das *loggias* que Rafael e seus colaboradores executaram no século XVI, para o Vaticano e que posteriormente, no século XVIII, foram reproduzidas graficamente por Giovanni Volpato e Giovanni Ottaviano, na obra *Loggie di Raffaele nel Vaticano*, dividida em três partes e datada de 1772-77.

1. Uma proposta para a datação das pinturas

É um dado adquirido que o Palácio da Ega sofreu intervenções na segunda metade do século XVIII. Os elementos documentais que possuímos permitem confirmar a presença do arquiteto, José Manuel de Carvalho Negreiros, como atesta o contrato de obras datado de 1780⁷, celebrado entre o referido arquitecto, e João da Costa, (mestre-pedreiro), Joaquim dos Santos, (mestre-carpinteiro) e Lourenço da Cruz, (mestre-cantoneiro), “para o fim de reedificarem e completarem o seu Palacio da Junqueira na forma da planta, e direcção do Arquitecto José Manuel de Carvalho Negreiros”⁸, conduzindo a uma acentuada modificação do palácio ao nível dos seus interiores e exteriores. É também referenciado no mesmo contrato um dado importante para a nossa pesquisa: a encomenda de mil e duzentos réis de estuque para tectos⁹.

Segundo Raquel Henriques da Silva, este arquiteto conseguiu jogar “com elegância a memória das pré-existências”, e baseando-se nos pressupostos neo-palladianos, atingiu a excepcionalidade arquitetónica num dos momentos mais inovadores e eruditos da época mariana¹⁰.

Apesar do referido contrato ter sido assinado na data mencionada, as obras no palácio terão sido empreendidas a partir de 1783. Esta data coincide com a entrada de fundos financeiros na posse do 2.º Conde, pelas mercês e comendas doadas pela rainha D. Maria I. Sabe-se também, que nesse mesmo ano pediu autorização régia para contrair junto da Irmandade do Santíssimo Sacramento da freguesia dos Mártires um empréstimo de 4.800\$000, “para com ela dar princípio à indispensável obra de que as casas de sua residência na Junqueira necessitavam pela ruína que ameaçavam...”¹¹. O empréstimo foi autorizado e concedido uma vez que se concluiu que “a obra era necessária e importaria em 9.000\$000”¹². Acrescentava-se ainda que a “*quantia sairá do cofre unicamente para a reedificação do referido palácio*”¹³. Com início também em 1783 e durante os dez anos seguintes o Conde da Ega levantou da estância da Mesa dos Reais Direitos do Paço das Madeiras mais de 3.300\$000 reis de madeiras diversas, quase tudo referente ao triénio de 1783 a 1785¹⁴. Uma parte destinava-se a ser utilizado na armazenagem da produção vinícola, mas a outra, considerável, dizia respeito a madeiras do Norte da Europa destinadas a construção: casquinha, vigas de Riga, vigas de pinho da Flandres¹⁵.

O arquiteto José Manuel de Carvalho Negreiros respeitando a forma herdada da época de João de Saldanha e Albuquerque, e as estruturas que já serviam de sustentação ao teto de masseira¹⁶, (ou caixotão), reaproveita-as para serem preenchidas por um amplo friso ovalado e uma cúpula elíptica. Tanto este friso, como a cúpula encontram-se apoiados nas oito colunas corolíticas com capitéis decorados com a Ordem Compósita, que têm

maioritariamente uma função decorativa.

A sua feitura ou conceção arquitetónica, é bastante representativa do universo da tratadística clássica, com influências do arquiteto inglês William Thomas (1729-1782), “um estilo neoclássico composto por elementos de Palladio e igualmente de Robert Adam”¹⁷. Encontramos igualmente aproximações estilísticas com a sala de mármore da casa Kendleston, em Londres, do atelier de Robert Adam (1728-1792).

É neste novo espaço de lazer que os Condes da Ega, na sua nova sala da música, ou “sala das colunas”¹⁸, irão estabelecer novos padrões de sociabilidade que se iniciam na cidade de Lisboa na segunda metade do século XVIII, e atingem maior expressividade na primeira metade do século XIX.

Não existe, até à presente data, nenhuma referência arquivística que nos auxilie a situar no tempo o começo da empreitada das pinturas murais da Sala Pompeia, assim como o artista ou oficina envolvido. Temos algumas balizas temporais, como por exemplo, o testemunho do 7.º Marquês de Fronteira e Alorna, no ano de 1808, que se refere à Sala Pompeia como “sala das colunas”, desta forma: “A famosa sala das columnas, conhecida por uma das mais belas dos arredores da capital, ornada de bellos espelhos, bem iluminada e guarnecida dum grande numero de senhores portugueses”¹⁹.

Esta passagem das suas memórias revela-nos que em 1808 a sala já tinha as colunas que hoje em dia visualizamos.

Mais sabemos, através de um documento datado de 1816, que a sala das colunas já existia em 1813: “e quasi inhabitavel, porquanto em toda a parte chovia, achando-se os madeiramentos pôdres, e até alguns abatidos, excepto a sala das colunas, a única que se achava em bom estado de conservação”²⁰.

A partir de 1785, segundo documentação já citada²¹, encomenda-se 234 “taboas de casquinha dobrada”. É altamente provável que esta considerável quantidade de madeira pudesse ser para a feitura das colunas da mesma.

Além destas referências, também conseguimos confirmar que algumas das pinturas se baseiam na obra de Octávio Antonio Bayardi, *Le Pitture Antiche D'Ercolano e contorni incise com qualche spiegazione*²², publicada entre 1757 e 1792. Esta obra, constituída por oito volumes, era no início de restrita circulação: “não foi comercializada, sendo a sua distribuição da responsabilidade do próprio rei, o que para além de conferir exclusividade à sua circulação aumentava a expectativa, enaltecendo simultaneamente os possuidores da obra”²³.

Segundo Joanne Berry, esta situação alterou-se depois de 1770, em reação a uma tradução inglesa não autorizada da *L'antichità*, permitindo que a edição original italiana

pudesse ser comercializada, mas a preços dispendiosos²⁴.

Em Portugal temos conhecimento desta extensa obra na importante biblioteca de José da Silva Pessanha²⁵. Em 1775 é adquirida em leilão, após a morte do mesmo em 1773, para constituir os fundos da tão ambicionada biblioteca pública de Manuel do Cenáculo²⁶. Mas certas vicissitudes adiaram o projeto, e só em 1796 abria ao público a primeira biblioteca pública, podendo então ser consultável a obra com as pinturas de Herculano e Pompeia. É provável que o 2.º Conde ou o artista tivessem conhecimento desta obra anteriormente a 1796, mas presentemente os elementos que dispomos não nos permitem tirar mais conclusões.

A nosso ver as pinturas decorativas poderão ter sido realizadas entre 1789 e 1795. Em 1795 morre a primeira mulher do Conde, que era também sua prima, D. Maria do Carmo de Almada (1761-1795), e não nos parece que a decoração da sala se inicie depois desta data.

A arte do estuque, igualmente presente na sala, também nos pode dar indícios relativamente à datação das pinturas. Segundo Isabel Mendonça, nos finais da década de 1770 e inícios da década de 1780 começam paulatinamente a ser introduzidos novos modelos decorativos recuperados da Antiguidade Clássica. Por exemplo, no final da década, em 1789, alguns tetos da sacristia da igreja e convento do Sagrado Coração de Jesus, à Estrela, revelam já a adesão aos valores estéticos do neoclássico²⁷.

Os próprios pigmentos utilizados nas pinturas são utilizados desde tempos remotos, não existindo a presença de pigmentos considerados modernos.

É por isso altamente provável que as pinturas tenham sido realizadas na campanha de Negreiros.

1.1. O eventual artista das pinturas da Sala Pompeia

O artista envolvido é, para nós, até ao momento, desconhecido. Pela leitura atenta de um documento descoberto por Ferreira Lima, no Arquivo Histórico Militar, atestamos a presença do artista André Monteiro da Cruz (1770-1851) na “decoração das Pinturas nas Sallas do Palacio do Pateo do Saldanha”²⁸. A informação dada por este documento é muito vaga e não nos dá certezas relativamente às salas que foram pintadas pelo artista. Sabemos, pela leitura de alguns periódicos, que para além da Sala Pompeia terão existido mais salas com decoração mural: “ (...) sob os tectos, onde há ainda festões meio apagados, grinaldas com pássaros e flôres d'um tom vivo, como se fossem pintadas na véspera”²⁹. Em 1930, *A Voz*, refere: “ (...) do velho solar dos Egas, de tantas evocações históricas e românticas, um dos mais interessantes edifícios de Lisboa (...), e os seus salões e salas,

onde superabundam os motivos clássicos³⁰; no *Novidades*: “O que lá havia, e de que ainda restam vestígios inestimáveis, eram lindas pinturas finíssimas, belos azulejos, e um salão nobre que é uma maravilha³¹. E na monografia de Alberto Iría: “As paredes em volta do picadeiro, especialmente as do palácio, tinham várias pinturas murais, cópia das existentes em Pompeia³².”

É por isso difícil definir se André Monteiro da Cruz, um dos artistas da 2.^a geração da Ajuda, foi o executante das pinturas da Sala Pompeia. É provável que este artista tenha estado no palácio, entre abril de 1813 e setembro de 1814, datas coincidentes “com obras de Alvenaria, Carpintaria, e Pintura, todas elas para melhoramento do edifício e seus pertences³³, para alojar o quartel-general do Marechal Beresford, consorciadas pelo Arsenal Real das Obras Militares.

Analisando estilisticamente a Sala do Corpo Diplomático no Palácio da Ajuda, concebida por ele, não conseguimos encontrar semelhanças com as pinturas da Sala Pompeia.

Devemos ter também em consideração, para além das importantes oficinas ativas nos finais do século XVIII e que se prolongam até inícios do séc. XIX, como as de Manuel da Costa (1755-1819), Pedro Alexandrino (1729-1810), ou, Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823), a existência de outros artistas presentes na cidade de Lisboa que gozavam de algum êxito no mercado aristocrata e burguês da altura. Referimo-nos a José Caetano Syriaco (1740-1800), que quando se “alcançou a moda dos pannos pintados para adorno das casas fez grande número deles³⁴; aos irmãos Francisco e Jerónimo Gomes Teixeira, que pintavam flores, frutos, ornatos³⁵; a Jerónimo de Andrade (1715?-1801), um excelente pintor de ornatos e arquitetura³⁶ e Joaquim Marques (1755-1822), um artista que segundo Cyrillo, “todos os curiosos quizerão ter alguma cousa da sua mão, ou fosse em tectos, ou em paredes³⁷.”

É igualmente importante referir a presença de artistas italianos na cidade de Lisboa. Em 1787, Cruz Sobral, empresário do antigo teatro da R. dos Condes, mandou vir artistas de Itália, maioritariamente cenógrafos, como por exemplo, Francesco Mignola, Antonio Baila, e, Vincenzo Mazzoneschi³⁸, para exercerem funções nos teatros existentes em Lisboa. Poderão alguns destes artistas ter tido contactos com o Conde? Alguns destes artistas deveriam exercer a par da sua atividade cenográfica - como muitos artistas lisboetas o faziam - trabalhos em casas particulares.

Também é muito interessante o programa decorativo proposto pelo artista, pois revela ecos dos conceitos da decoração integral inglesa, de que Robert Adam é o seu máximo representante.

Coube ao arquitecto inglês o exercício do ajustamento ao espaço e necessidades domésticas do século XVIII. A selecção da temática era retirada da mitologia e história antiga, procurando uma adequação à função das salas: nas salas de Música figuravam Apolo e as Musas, nas bibliotecas podiam estar representadas cabeças de poetas e filósofos, enquanto nas paredes era preferencialmente utilizada a decoração de grotescos, reconhecida pelo próprio Adam, como um estilo ornamental bonito e leve, usado pelos antigos romanos³⁹.

No Palácio da Ega é perscrutado o conhecimento da obra de Robert Adam, mas numa clara adaptação ao universo lisiponense.

2. O programa estético da Sala Pompeia: a temática clássica arqueológica

2.1. As bailarinas herculanenses da Sala Pompeia

A Sala Pompeia, de planta retangular, é composta nos lambris por azulejos de matriz azul e branca que representam vistas panorâmicas de diversas cidades europeias. Estes são um importante e inédito testemunho iconográfico, da produção azulejar holandesa setecentista, com atribuição de autoria à oficina de Cornelis Boumeester⁴⁰.

Ao nível das paredes temos figuras esvoaçantes, as bailarinas herculanenses⁴¹, claramente baseadas nas gravuras que se efetuaram por ocasião da descoberta e posteriores escavações das antigas cidades de Herculano⁴², e de Pompeia⁴³, na primeira metade do século XVIII.

Uma parte da pintura de raiz clássica-arqueológica presente na Sala Pompeia, baseou-se no I e III Tomos da obra, *Le Pitture Antiche D'Ercolano e contorni incise com qualche spiegazione*⁴⁴,

composta por oito volumes e publicada entre 1757 a 1792 - a obra constituiu o mais importante trabalho arqueológico do século XVIII e as gravuras contidas nos seus oito volumes, que divulgaram os resultados completos das escavações tiveram uma contribuição decisiva na orientação do gosto neoclássico na Europa⁴⁵

As figuras femininas, popularizadas por inúmeros artistas, converteram-se num dos motivos preferidos da decoração neoclássica europeia, nomeadamente Robert Adam, na conceção das suas famosas vilas e Angelica Kaufmann (1741-1807), na casa Syon, por exemplo⁴⁶.

Nos Tomos I e III da obra *L'Antichità*, encontramos representadas doze bailarinas,

mas na Sala Pompeia apenas visualizamos oito, provavelmente em correspondência com o espaço disponível.

Sabemos que a partir de 1934, as bailarinas foram ocultadas por uma argamassa, e desocultadas posteriormente em campanhas de conservação e restauro no ano de 1980. As intervenções que sofreram não permitiram, contudo, recuperar a leitura original, devido a campanhas intervencionistas mal sucedidas, repletas de uma total ausência de respeito pela integridade da obra, permitindo que a originalidade cromática destas figuras femininas se perdesse no tempo.

Passemos então à análise das bailarinas:

Na parede poente da sala estão representadas duas bailarinas. Esta parede corresponde atualmente à entrada da sala. Quando se entra, à direita, temos a bailarina que denominámos de bailarina número 1. Esta figura, segundo a obra que mencionamos, é de uma jovem mulher e encontra-se representada no Tomo III. As vestes longas e esvoaçantes devem ter sido outrora de um amarelo mais vivo, correspondendo à descrição original:

Gentilmente pintada nesta pintura mural de fundo negro aparece uma jovem mulher com a loura cabeleira presa por uma fita. Vestida por um largo e longo véu amarelo transparente que lhe tapa o corpo todo, incluindo as mãos e a cabeça levanta-se no meio dele provocando dobras no bonito e bem colocado panejamento: ela tem a cabeça virada no acto de olhar para trás⁴⁷.

A bailarina que se segue, a número 2 (Fig. 1), partilha a parede poente com a bailarina antecedente e encontra-se representada no Tomo I, datado de 1757, com a seguinte descrição:

Vê-se esta leve e gentil figura coberta com uma comprida e muito fina vestimenta de cor violeta. No ombro e no braço direito que estão despídos, está vagamente enrolado um véu amarelo, que dá a volta ao peito e apoia-se no ombro esquerdo, esvoaçando em parte de trás. As fitas finas e compridas atam os loiros cabelos. Com a mão direita segura um jarro e com a esquerda um prato com três figos; parecem ser símbolos do seu carácter ou da sua função⁴⁸.

Na parede sul, estão representadas também duas bailarinas, as 3 e 4, que segundo a *L'Antichità*, são descritas do seguinte modo:

com todo o braço esticado a longa e larga veste de cor entre o turquesa e o verde, finíssima e transparente; e de segurar uma outra parte a frente com a direita; a posição dos pés cujas plantas são as únicas partes tapadas com as solas e especialmente o movimento dos cabelos



Ilustração 1
Gravura do álbum *L'Antichità*,
Tomo I, 1757, de Camillo
Paderni e Filippo Morghen. A
mesma figura na parede oeste
da Sala Pompeia.
Foto da autora, 2013.

que voam para trás sugerindo o efeito de um salto ou de uma corrida, tudo parece exprimir a figura de uma dançarina⁴⁹, e a bailarina 4: Apresenta um bonito colar à volta do pescoço e dupla fileira de pérolas nos pulsos. A veste é branca com bordados vermelhos. As sandálias têm fitas vermelhas⁵⁰.

Na parede nascente da sala, temos as bailarinas 5 e 6:

Esta jovem mulher que está aqui representada, parece concorrer com a anterior em tudo. Igualmente graciosas e bonitas são as feições da cara, bem como os loiros cabelos e as vestes amarelas, muitos transparentes e finas que deixam ver o corpo nu. Nua está esta figura da cintura para cima, assim como os pés⁵¹.

A bailarina 6, encontra-se muito repintada. Conseguimos visualizar que existem alterações notórias ao nível da colocação dos pés. Segundo a descrição que vem na *Antichità*, “o vestido é branco, o véu é verde escuro. Na mão direita leva um cesto e na esquerda um disco”⁵².

Na parede norte, e segundo a *Antichità*, não existem referências à cor das vestes desta

bailarina, a numero 7, que se encontra no Tomo I, mas podemos visualizar que foram acrescentadas sandálias nos pés. Já a bailarina 8 pertence ao Tomo III:

é representada uma mulher vestida da mesma larga e comprida veste da cor da água do mar. O traço é de tal forma levíssimo e delicado que parece transparente, quase mostrando o corpo nu. O pano a envolve de tal maneira a volta do pescoço e por trás da cabeça que parece um capuche, esvoaçando sobre o ombro de um lado e do outro lado coma outra extremidade levantada pela mão direita da mulher que tem todo o braço esticado. A caixinha que rege com a esquerda é da cor do ouro. E o calçado, apertado com fitinhas é de cor vermelho escuro⁵³.

Não temos dúvidas que estas figuras femininas foram baseadas na obra em questão. São bastante representativas do universo decorativo das antigas casas de Herculano, que as escavações de 1749, revelaram ao resto da Europa. A sua utilização nesta sala permite-nos focalizar na sua função primordial: espaço destinado à dança e à música.

A enquadrar estas figuras temos um friso em estuque, classicizante, modelo que encontramos nas *loggias* do Vaticano concebidas por Rafael e colaboradores.

2.2. As pinturas decorativas do friso

É sobre a cornija, com ornamentação clássica, que vamos encontrar um amplo friso constituído por painéis trapezoidais preenchidos por medalhões com referências iconográficas da *L'Antichità*, do Tomo III, de 1762. No intercalar dos panos em forma trapezoidal temos quatro figuras femininas da mitologia clássica, pintadas em *grisaille*, inseridas por sua vez no que se aproxima do modelo retangular. Apenas três são cópias das gravuras da 3.^a parte da obra gráfica de Giovanni Volpato e Giovanni Ottavini, das *Loggie di Raffaele nel Vaticano*, datada de 1772-77⁵⁴. Todas as pinturas da sala foram realizadas com a técnica a têmpera. Os medalhões por sua vez são “*rodeados por uma moldura de óvulos e cornucópias*”⁵⁵, com notória descendência dos modelos clássico-romanistas. Mais uma vez encontramos referências, ao nível dos óvulos, nas *loggias* do Vaticano.

Nestes frisos é possível constatar que muitas vezes a descrição textual não corresponde às cores utilizadas pela oficina envolvida, o que nos revela alguma “originalidade”. Além-se à representação dos pormenores descritos na obra.

Friso do lado sul - No medalhão do friso, estamos perante a representação de uma ninfa ou nereide (Figs. 2 e 3):

O manto da jovem mulher ou ninfa que se queira chamar, pintada nesta parede de fundo



vermelho muito escuro, com bordas amarelas; as argolas que lhe ornamentam os pulsos e os tornozelos são da cor do ouro; a farta cabeleira, em parte presa com uma fita, é loura e delicada. O monstro marinho sobre o qual ela está deitada e do qual segura com a mão esquerda, as rédeas, é da cor da água do mar⁵⁶.

Tanto as pinturas que se encontram no medalhão sul, nascente e norte, foram encontradas no mesmo lugar, em Stabias, segundo o texto da obra.

Friso do lado nascente - Estamos perante uma representação iconográfica de difícil interpretação. Segundo a *L'Antichità*, seriam uma ninfa e um monstro marinho, num ritual que nem eles próprios conseguem definir. Esta pintura encontrava-se originalmente na Vila Arianna⁵⁷. O artista acrescentou a figura de um génio ou putti que não se encontra na gravura original, talvez apenas por uma questão estética, que se encontra representada no Tomo III⁵⁸ (Figs. 4 e 5).

Friso do lado norte - Neste medalhão,

temos uma Nereida pode chamar-se ao mesmo tempo uma Ninfa pintada delicadamente e gentilmente (...). O pano que esvoaça no lado direito da imagem e envolve-lhe os ombros a



Ilustração 2
Medalhão do lado sul: Ninfa ou Nereide sobre cavalo-marinho.

Foto da autora, 2014

Ilustração 3
Gravura do álbum *L'Antichità*, Tomo I, 1757, de Giovanni Morghen e Filippo Morghen. Representação de Ninfa ou Nereida sobre cavalo-marinho



Ilustração 4
Medalhão do lado este da Sala Pompeia com representação de Ninfa ou Nereide sobre monstro marinho.

Foto da autora, 2013.

Ilustração 5
Gravura do álbum L'Antichità, Tomo III, 1762. Giovanni Morgen e Filippo Morghen. Representação de uma Ninfa ou Nereide sobre monstro marinho.

Foto da autora, 2010.



deixa quase totalmente nua, o cabelo é apertado por uma fita entrelaçada, ou algo parecido. O touro marinho, ao colo do qual ela está abraçada, e que graciosamente move a cabeça para o seu lado, tem uma cor tendente ao verde⁵⁹.

Poderemos estar perante uma representação do *Rapto de Europa*, mas de uma perspectiva diferente daquela que foi transmitida por Ovídio?

Friso do lado poente - O medalhão a oeste da sala, não se baseia na obra da L'antichità, mas sim na 3.^a parte da obra de Giovanni Volpato. O tema aqui representado poderá talvez estar relacionado com a história mitológica do rapto de Nesso e Dejanira (Figs. 6 e 7). É provável que o artista, na ausência de mais temas relacionados com nereides e monstros marinhos na obra *Antichità*, tenha recorrido a esta solução, de forma a não quebrar visualmente a conceção estética da sala.

Nos cantos encontramos figuras em *grissaille*. Só conseguimos identificar Leda e o Cisne (Figs. 8 e 9), da obra de Higino, *Fabulae*. Nos restantes não conseguimos identificar iconograficamente as figuras femininas. Apenas sabemos que foram retiradas da obra de G. Volpato, já mencionada anteriormente, e que o artista, ao proceder à passagem para a pintura mural, eliminou e acrescentou certos adereços, sem que consigamos perceber o porquê. Nos cantos B e C, por exemplo, eliminou a figura infantil alada, e em outro, acrescentou um tronco de loureiro.



Todas estas figuras femininas, estão inseridas num fundo floral estilizado, semelhanças que encontramos em Kendleston Hall, obra de Robert Adam.

3. Os grotescos da Sala Pompeia: as fontes de inspiração do artista.

Relativamente aos grotescos presentes na Sala Pompeia, o artista baseou-se em diversas fontes, mas sem dúvida que o conhecimento da obra gravada de G. Ottaviani e Giovanni Volpato é preponderante. É também possível constatar que o artista tem igualmente um conhecimento dos pormenores decorativos das figuras que constituem as semi-pilastras das *Loggias* de Rafael Sanzio.

Os motivos de Robert Adam - que foram extraídos do repertório decorativo divulgado pela Antiguidade Clássica - tais como cabeças de bode e leões, também se podem visualizar. São utilizados pelo artista em conjugação com elementos vegetalistas, panóplias, cartelas, vasos antigos, figuras humanas e animais (como coelhos, aves), e múltiplas representações de pendentives em forma de colar. Em relação às figuras aladas, as famosas esfinges, na versão masculina e feminina presentes nos cantos dos medalhões, todas elas aladas, não conseguimos estabelecer paralelismos com qualquer obra que já tenhamos visto, a não ser no Museu Nacional dos Coches, mas com claras diferenças estilísticas. Entendemos porém que remetem para a figuração estética de Robert Adam, se bem que não de uma forma tão exuberante, e talvez para a obra de Ludovico Mirri (1776), *Vestigia delle terme*

Ilustração 6
Medalhão do lado poente da Sala Pompeia com representação de Centauro e Nereide.
Foto da autora, 2010.

Ilustração 7
Gravura de Ludovicus Teseo e Giovanni Volpato da obra *Loggie di Raffaele nel Vaticano, 1776*.
Imagem cedida pela Biblioteca Archeologia e Storia dell'Arte di Roma.



Ilustração 8
Figura mitológica
Leda e o Cisne,
pormenor da
parede sul da Sala
Pompeia.

Ilustração 8
Figura mitológica
Leda e o Cisne,
pormenor da
parede sul da Sala
Pompeia.



*di Tito e loro interne pitture*⁶⁰. Também conseguimos encontrar semelhanças com as figuras que compõem as gravuras da obra de G. Volpato, e da obra de Francisco de Holanda, *Os desenhos das antigualhas*⁶¹, de 1538-1541.

A cúpula da sala é dividida em doze partes por motivos ondulantes e geométricos, as gregas, de cor azul. Em cada uma das divisões foram pintados motivos de grotescos clássicos e nos panos encontramos figuras infantis aladas que seguram festões constituídos por folhas e frutos, intercalados por outras figuras iguais com instrumentos musicais. Uma vez mais, o artista assume uma plasticidade ornamental impregnada de um dinamismo estético peculiar, muito próximo das pinturas decorativas das *loggias* de Rafael Sanzio.

O seu centro é constituído pela *umbrella*, ou véu ondulante, motivo decorativo utilizado na Antiguidade, e que as descobertas dos frescos de Herculano trouxeram à luz, tendo sido posteriormente popularizado por Robert Adam⁶².

Já os grotescos das pilastras de madeira (cerca de 20) que encontramos nas paredes da sala em ritmo cadenciado, revelam não só a preponderância da obra de G. Volpato, mas, e também, alguma influência do artista italiano Battista Zelotti (1526-1578), nas composições parietais que concebeu para a Villa Emo⁶³.

Considerações finais

Não temos dúvidas que estamos perante um dos programas estéticos mais complexos da cidade de Lisboa, com uma carga artística que desperta um irreprimível fascínio no

espetador. A sua feitura, com temáticas da ancestralidade pagã que outrora decoravam as casas de Herculano e Stabias, e das *Loggias* de Rafael gravadas por G. Volpato, e G. Ottavini, que determinaram o gosto neoclássico na Europa, revelam-nos o novo gosto decorativo que ocorreu na cidade de Lisboa, nos últimos anos do século XVIII. O artista envolvido conseguiu de forma inédita e vicejante conceber um programa estético ambicioso, não só de acordo com as premissas do encomendador - deve ter havido da sua parte uma flexibilidade ao nível da escolha temática - mas, e também, para acompanhar a vanguarda estética da época que estudamos, numa altura em que os modelos tardo-barrocos ainda se impunham com alguma solenidade. Aqui estamos perante a maturidade dos receituários romanistas de base classicizante.

Interessava também a estes artistas o êxito das suas obras, porque daí decorria um reconhecimento e mais recursos materiais para si e para a sua oficina, numa altura em que proliferava a “moda dos pannels pintados para adorno das casas⁶⁴”.

José Manuel de Carvalho Negreiros, segundo Cyrillo V. Machado, “*nasceu em Lisboa e viajou muitos anos em reinos estrangeiros para se aperfeiçoar nos estudos da architectura: tornado à pátria pelos annos de 1776*”⁶⁵. Na obra deste arquiteto, a quem supomos se deve a conceção da Sala Pompeia, perfila-se um conhecimento da obra de Robert Adam, talvez a sua obra mais importante: *The Works of architecture of Robert and James Adam*, publicação faseada a partir de 1773; e da tratadística de Ottavio Scamozzi⁶⁶, que reeditou a obra de Andrea Palladio e William Thomas, cuja obra se encontra muito pouco divulgada em Portugal. Se as pinturas foram produto da última década de noventa - e estamos em querer que assim seja - então a sala é marcada pelo mesmo dinamismo que Adam conferiu às suas salas pompeianas, pois denotamos uma coerência estilística em todos os elementos, desde o estuque às pinturas das pilastras, às restantes pinturas, e à escultura, num projeto de arquitetura de interiores bastante inovador na cidade de Lisboa. Nada foi deixado ao acaso.

Se bem que as influências de Adam sejam notórias ao nível da unidade concetual da sala e em alguns pormenores decorativos, temos de salientar que tanto as pinturas, como os estuques apresentam aspetos distintos da obra deste arquiteto inglês. A obra gráfica de Ottaviano e Volpato, e a *L'Antichità* são preponderantes na abordagem que o artista realizou.

Infelizmente é muito difícil averiguar a oficina envolvida. A qualidade artística, tanto das pinturas de figuras como os ornamentos, revela-nos que estamos perante um artista com valências artísticas bastante consideráveis no campo da criação plástica. A destreza do desenho, a naturalidade assumida pela representação das figuras, a modelação vigorosa do contorno das figuras, aberta à luz, revelam-nos um artista de excelentes recursos, com

grande maturidade estética, onde a cor assume protagonismo.

É provável que estejamos perante um artista que, apesar de se ter apoiado em gravuras, se apresenta como sendo também bastante singular, pois num panorama artístico em que a liberdade criativa não era habitual, ele soube, a nosso ver, “criar algumas figuras”, como as criaturas aladas que encontramos na sala. Mesmo nas pinturas de grotesco das pilastras, que têm por base a obra de Ottaviani e Volpato, o artista joga com as figuras, compondo-as talvez à sua *maniera*. Também é verdade que fez colagens, como por exemplo, nos medalhões ovais, ao ter acrescentado as figuras infantis aladas; porém, não lhe é retirada a originalidade criativa. Relativamente às cores, achamos que o artista tem um conhecimento da parte textual da *L'Antiquità*, mas não foi fiel à descrição da obra, preenchendo as figuras com uma paleta cromática individualizada.

Ayres de Saldanha, o provável encomendador das pinturas, era igualmente um homem do seu tempo, um “ilustrado”, que procurava atualizar-se e devia ter alguma sensibilidade artística, como depreendemos da leitura de uma passagem da obra de Francisco Luz Leal: “versa a conversação sobre pinturas, reparo que conhece a exactidão do desenho, a direcção dos contornos, a harmonia das cores: e que sabe apanhar no quadro a melhor e a mais fina disposição dos grupos”⁶⁷. Esta sua tendência levava-o a contratar artistas para ensinar a arte do desenho à sua família, como se pode constatar num documento datado de 1813 em que é referido o seguinte:

Arcangelo Fusquini, mestre de desenho nesta capital, que elle foi convocado por Aires de Saldanha, ex-conde da Ega para ensinar a seos filhos, e igualmente a sua molher, a cujo petitório annuo o Sup.e, e o poz em pratica no espaço de mais de tres annos, sem que do Sup.e recebesse coiza algua pelo seo trabalho”⁶⁸.

Na Sala Pompeia, o conceito de obra de arte total surge com toda a pujança e temos a plena consciência que ainda existe um longo caminho a percorrer na descoberta dos seus mistérios.

- ¹ SIMÕES, J. M. dos Santos - Os Azulejos Holandeses do Palácio Saldanha. In *Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*. Lisboa: Bertrand, N.º 1 (1948), p. 51.
- ² Idem, *ibidem*, p. 55.
- ³ CRUZ, Maria Cristina de Carvalho Barbosa da - *A Casa Nobre dos Saldanhas no Sítio da Junqueira*. Lisboa: [s.n.], 2006 p. 802. Tese de Mestrado em História da Arte, apresentada à Universidade Nova de Lisboa.
- ⁴ IRÍA, Alberto - A Instalação Definitiva no Palácio da Ega: História e Descrição do Edifício. In *Boletim do Arquivo Histórico Colonial*. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar. Vol. 1 (1950), p. 38.
- ⁵ Arquivo Nacional Torre do Tombo (ANTT), Ministério do Reino, *Núcleo Antigo*, L.º 327.
- ⁶ ALVES, Artur da Mota - O Palácio do Páteo do Saldanha. Alguns Documentos para a sua História. In *Anais das Bibliotecas, Museus e Arquivo Histórico Municipais*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa. N.º 16 (1935), p. 16.
- ⁷ Cit. por SILVA, Raquel Henriques da - *Lisboa Romântica, Urbanismo e Arquitectura, 1777-1874*. Lisboa: [[s.n.]], 1997. Tese de doutoramento em História da Arte, apresentada à Universidade Nova de Lisboa, p. 633-635.
- ⁸ Idem, *ibidem*, p. 633.
- ⁹ Idem, *ibidem*, p. 633.
- ¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 111.
- ¹¹ ANTT, *Desembargo do Paço, Corte e Estremadura*, cx. 2034, mç. 2116, n.º 54. Inédito.
- ¹² Idem, *ibidem*, cx. 2034, mç. 2116, n.º 54.
- ¹³ Idem, *ibidem*, cx. 2034, mç. 2116, n.º 54.
- ¹⁴ Agradece-se ao Dr.º José Norton, biógrafo da Condessa de Stroganoff, a descoberta de alguns dos documentos inéditos referidos neste trabalho,
- ¹⁵ ANTT, *Real Fisco da Inconfidência e dos Ausentes - Casa Da Ega*, cx. 63, mç. 3, n.º 7.
- ¹⁶ Segundo J. M. dos Santos Simões, em monografia já citada, a sala teria teto de madeiramento, em masseira. Ainda é visível nos cantos laterais reminiscências deste teto.
- ¹⁷ CARNEIRO, Paula Cristina Dias - *Interiores Neoclássicos Cívicos do Porto: evolução setecentista de uma estética global*. Santiago de Compostela: [[s.n.]], 2010. Tese de doutoramento em História da Arte, apresentada à Universidade de Santiago de Compostela, p. 279.
- ¹⁸ Esta designação vem referida num documento datado de 1816, mas que nos remete para a data de 1813, ano coincidente com obras de beneficiação do palácio para alojar o General Beresford e o seu quartel. Cit. por Artur da Mota Alves, *op. cit.*, p. 19.
- ¹⁹ BARRETO, José Trazimundo Mascarenhos - *Memórias do Marquês de Fronteira e d'Alorna, D. José Trazimundo Mascarenhos Barreto, ditadas por ele próprio em 1861*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926, p. 44.
- ²⁰ ALVES, Artur da Mota, *op. cit.*, p.19.
- ²¹ ANTT - *Real Fisco da Inconfidência e dos Ausentes - Casa Da Ega*, cx. 63, mç. 3, n.º 7.
- ²² Esta obra é constituída ao todo por 8 volumes e foi publicada entre 1754 e 1779. O tomo de 1754, refere-se à apresentação da obra.
- ²³ CARNEIRO, Paula Cristina Dias, *op. cit.*, p. 169.
- ²⁴ BERRY, Joanne - *The Complete Pompeii*. Londres: Thames & Hudson, 2013, p. 47.
- ²⁵ José Pessanha deveria ter apenas os volumes referentes aos anos de 1754 e 1767, ou seja 6 volumes, pois os outros foram publicados já após a sua morte.
- ²⁶ Sobre a primeira biblioteca pública, vejam-se as publicações de Manuela D. Domingos.
- ²⁷ MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho - Estuques Decorativos em Portugal - do Manuelino ao Neoclássico. In CASTRO, Paulo (coord.) - *I Encontro Sobre Estuques Portugueses*. Porto: Museu do Estuque e Bubok, 2008, p. 35-49.
- ²⁸ Cit. por LIMA, Henrique de Campos Ferreira - Alguns Artistas Portugueses e Estrangeiros no Arquivo Histórico Militar. In *Separata da Revista de Arqueologia*: Lisboa: [[s.n.]], tomo 2.º, N.º 4 (1935), p. 11-12. Este documento não se encontra datado. Julga-se que poderá ser do ano de 1813, porque se encontra arquivado

juntamente com outros documentos do ano em questão.

²⁹ CHAVES, José Joubert - Da Invasão Francesa à Concentração Liberal. História de um velho palácio. In *Ilustração Portuguesa*. Lisboa: [[s.n.]]. N.º 95, (1907), p. 7.

³⁰ SOUSA, J. Fernando - O Arquivo Colonial. In *A Voz*. Lisboa: [[s.n.]]. Vol. IV, n.º 1351 (1930), p. 6.

³¹ LEMOS, J. de - Uma Obra Notável. O Arquivo e Biblioteca das Colónias no Palácio da Ega. In *Novidades*, Lisboa: [[s.n.]]. N.º 10783 (1930), p. 3.

³² IRÍA, Alberto, *op. cit.*, p. 41.

³³ Este processo encontra-se no Arquivo Histórico Ultramarino, com a cota D. 39. *Processo Judicial do Conde da Ega*, fl. 21, 1815.

³⁴ MACHADO, Cyrillo Volkmar - *Collecção de Memórias Relativas às Vidas dos Pintores e Escultores, Architectos e Gravadores Portugueses, e dos Estrangeiros, que estiverão em Portugal*. 2.ª ed., Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922, p. 92.

³⁵ Idem, *ibidem*, p. 167.

³⁶ Idem, *ibidem*, p. 165.

³⁷ Idem, *ibidem*, p. 185.

³⁸ Cf. DIAS, João Pereira - *Cenógrafos Italianos em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura Italiana em Portugal, 1941, p. 6-8.

³⁹ CARNEIRO, Paula Cristina Dias, *op. cit.*, p. 257-262.

⁴⁰ SIMÕES, J.M. dos Santos, *op. cit.*, p. 48

⁴¹ Cf. PRAZ, Mario - *Gusto Neoclássico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1982, p. 92. Este autor denomina estas bailarinas de “danzarinas herculanenses”, e foram um dos motivos favoritos da decoração neoclássica.

⁴² A então descoberta de Herculano, que se encontrava soterrada. Este fato, por si só surpreendente, exerceu grande impacto junto de D. Carlos de Borbon, futuro Carlos III, e no ano de 1738, foram obtidas as necessárias aprovações para se iniciarem as escavações. (Cf. CARNEIRO, Paula Dias, *op. cit.*, p. 164).

⁴³ Pompeia foi descoberta em 1748 e Estábias em 1749. As escavações foram prosseguidas sob a mesma orientação e sem o abandono dos trabalhos em curso na cidade de Herculano (Cf. CARNEIRO, Paula Dias, *op. cit.*, p. 165).

⁴⁴ Esta obra, editada pela Real Academia Herculanense, fundada por D. Carlos de Bourbon em 1755, em Nápoles, tinha o objetivo de estudar e ilustrar as antiguidades descobertas na cidade de Herculano (Idem, p. 163-166). Encontra-se na Biblioteca Nacional, com a cota B. A. 140, e é constituída por oito volumes.

⁴⁵ CARNEIRO, Paula Dias, *op. cit.*, p. 164.

⁴⁶ Cf. PRAZ, Mario, *op. cit.*, p. 92.

⁴⁷ BAYARDI, Octavio Antonio - *Le Pitture Antiche D'Ercolano e Contorni Incise com Qualche Spiegazione*. Napoli: Nella Regia Stamperia, 1762. Tomo III, p. 143. Agradecemos à Prof. Giovanna Dré a tradução para português.

⁴⁸ Idem, *ibidem*, Tomo I, 1757, p. 117.

⁴⁹ Idem, *ibidem*, Tomo III, 1762, p. 146.

⁵⁰ Idem, *ibidem*, Tomo I, 1757, p. 107-109.

⁵¹ Idem, *ibidem*, p. 101-102.

⁵² Idem, *ibidem*, p. 121-122.

⁵³ Idem, *ibidem*, Tomo III, 1762, p. 149-150.

⁵⁴ As gravuras mencionadas encontram-se na Biblioteca dell Istituto di Archeologia e Storia dell Arte de Roma. Cota: Roma-X-638.

⁵⁵ Esta informação encontra-se na ficha de inventário do IHRU, n.º IPA. 00006536, onde se encontra muita informação essencial sobre esta sala e edifício: www.monumentos.pt.

⁵⁶ BAYARDI, Octavio Antonio, *op. cit.*, Tomo III, 1762, p. 85.

⁵⁷ Cf. BERRY, Joanne, *op. cit.*, p. 33.

⁵⁸ BAYARDI, Octavio Antonio, *op. cit.*, Tomo III, 1762, p. 175.

⁵⁹ Idem, *ibidem*, p. 95-96.

⁶⁰ Consultámos esta obra na Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, em Madrid, com a seguinte cota: B-1915. Em Portugal, encontra-se no Museu da Faculdade de Belas Artes do Porto, sem número de cota.

⁶¹ Esta obra encontra-se na Real Biblioteca do Mosteiro de San Lorenzo do Escorial. É constituída por um álbum de desenhos a pluma, aguada e lápis, das antigas pinturas murais que revestiam a Domus Aurea.

⁶² CARNEIRO, Paula Dias Carneiro, *op. cit.*, p. 268.

⁶³ MOREL, Philippe – *Les Grottesques*. Paris: Flammarion, 2011. p. 258.

⁶⁴ MACHADO, Cyrillo Volkmar, *op. cit.*, 1922, p. 92. É possível depreender por passagens da obra mencionada, que a partir de 1765/70 se inicia esta moda.

⁶⁵ Idem, *ibidem*, p. 193.

⁶⁶ Esta obra manuscrita encontra-se na Biblioteca de Arte da Faculdade de Belas Artes do Porto, com a cota: D-6-7.

⁶⁷ LEAL, Francisco Luz - *Plano de Estudos Elementares, Traçado em Maneira de Carta; e dirigido ao Illmo. e Exmo. Senhor Conde da Ega, estando na vila de Cintra sobre a educação literária do Illmo. e Exmo. Senhor Conde Manoel de Saldanha seu filho*. Lisboa: Offic. De João Procopio Correa da Silva, 1801.

⁶⁸ LIMA, Henrique de Campos Ferreira, *op. cit.*, 1935, p. 280. É provável que A. Fosquini tenha iniciado a sua atividade como mestre de desenho da família Ega em 1803, ou antes. Em 1805, o conde parte para Madrid, como embaixador de Portugal, nesta corte.

BIBLIOGRAFIA

FONTES MANUSCRITAS

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT)

Desembargo do Paço, Corte, Estremadura e Ilhas, cx. 2034, mç. 2116, n.º 54.

Ministério do Reino, Núcleo Antigo, L.º 327.

Real Fisco da Inconfidência e dos Ausentes - Casa da Ega, cx. 63, mç. 3, n.º 7.

Arquivo Histórico Ultramarino (AHU)

Processo Judicial do Conde da Ega, 1815.

FONTES IMPRESSAS

BAYARDI, Ottavio Antonio - *Le Pitture Antiche D'Ercolano e contorni incise com qualche spiegazione*. Tomo Primo. Napoli: Nella Regia Stamperia, 1757.

Idem - *Le Pitture Antiche D'Ercolano e contorni incise com qualche spiegazione*. Tomo Secondo. Napoli: Nella Regia Stamperia, 1759.

Idem - *Le Pitture Antiche D'Ercolano e contorni incise com qualche spiegazione*. Tomo Terzo. Napoli: Nella Regia Stamperia, 1762.

MACHADO, Cyrillo Volkmar - *Collecção de memórias relativas às vidas dos pintores e escultores, architectos e gravadores portuguezes, e dos Estrangeiros, que estiverão em Portugal*. 2.ª ed. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922.

MIRRI, Ludovico - *Vestigia delle Terme di Tito e loro interne pitture*. Roma: [s.n.], 1776.

OTAVIANI, Giovanni e VOLPATO, Giovanni - *Loggie di Rafaele nel Vaticano*. Roma: [s.n.], 1772-77.

LIVROS E REVISTAS

- ALVES, Artur da Mota - O Palácio do Páteo do Saldanha. Alguns documentos para a sua história. In *Anais das Bibliotecas, Museus e Arquivo Histórico Municipais*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa. N.º 16 (1935), pp. 31-38.
- BARBOZA, Ignácio de Vilhena - O Palácio do Páteo do Saldanha. In *Universo Pittoresco*. Lisboa: [s.n.], Vol. I, (1839-1840), pp. 369-370.
- BARRETO, José Trazimundo Mascarenhas - *Memórias do Marquês de Fronteira e d'Alorna, D. José Trazimundo Mascarenhas Barreto, ditadas por ele próprio em 1861*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926.
- BERRY, Joanne - *The complete Pompeii*. Londres: Thames & Hudson, 2013.
- CARNEIRO, Paula Cristina Fortuna de Oliveira Dias - *Interiores Neoclássicos Civis do Porto: evolução setecentista de uma estética global*. Santiago de Compostela: [s.n.], 2010. Tese de doutoramento em História da Arte, apresentada à Universidade de Santiago de Compostela.
- CARVALHO, A. Ayres de - A Influência da Cenografia Barroca da Escola de Bolonha na Pintura Decorativa dos Palácios Portugueses. In *Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, N.º 2 (1980), pp. 59-65.
- CHAVES, José Joubert - Da Invasão Francesa à Concentração Liberal. História de um velho palácio. In *Ilustração Portuguesa*. Lisboa: [s.n.]. N.º 95 (1907), pp. 3-8.
- CRUZ, Maria Cristina de Carvalho Barbosa da - *A Casa Nobre dos Saldanhas no sítio da Junqueira*. Lisboa: 2006. Tese de Mestrado em História da Arte Moderna, apresentada à Universidade Nova de Lisboa.
- DACOS, Nicole - *La Découvert de la Domus Aurea et la formation des grotesques a la Renaissance*. Londres: The Warburg Institute University of London, 1969.
- Idem - *Le Logge di Raffaello*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1977.
- Idem - *Les Loges de Raphaël, Chef-d'Oeuvre de l'Ornement au Vatican*. Milão: Editoriale Jaca Book SpA, 2008.
- DIAS, João Pereira - *Cenógrafos Italianos em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura Italiana em Portugal, 1941.
- DOMINGOS, Manuela D. - *Livraria de Dom José da Silva Pessanha. Do Coleccionador à Biblioteca pública*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1998.
- DOMINGOS, Manuela D. - *A Caminho da Real Biblioteca Pública: dois documentos, 1775-1795*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1990.
- HARRIS, Eileen - *The Genius of Robert Adam*. London: Yale University Press, New Haven and London, 2001.
- IRÍA, Alberto - A Instalação Definitiva no Palácio da Ega: História e Descrição do Edifício. In *Boletim do Arquivo Histórico Colonial*. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar. Vol. I (1950), pp. 19-54.
- LEAL, Francisco Luz - *Plano de Estudos Elementares, Traçado em Maneira de Carta, e Dirigido ao Ill. mo e Ex.mo Senhor Conde da Ega*. Lisboa: Off. de João Procópio Corrêa da Silva, 1801.
- LEMOS, J. de - Uma obra notável. O Arquivo e Biblioteca das Colónias no Palácio da Ega. In

- Novidades*. Lisboa: [s.n.], N.º 10783 (1930), p. 3.
- LIMA, Henrique de Campos Ferreira - Alguns Artistas Portugueses e Estrangeiros no Arquivo Histórico Militar. In *Revista de Arqueologia*. Lisboa: [s.n.], tomo 2.º, N.º 4 [separata] (1935), pp. 3-18.
- Idem - Algumas Considerações sobre o 2.º Conde da Ega. In *Boletim do Arquivo Histórico Militar*. Lisboa: Imprensa Moderna, Vol. 5 (1935), pp. 16-25.
- LOUSADA, Maria Alexandre - Sociabilidades Mundanas em Lisboa. Partidas e Assembleias, c. 1760-1834. In *Penélope*. s.l: Edições Cosmos, N.º 19-20 (1998), pp. 45-89.
- MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho - Estuques Decorativos em Portugal – do Manuelino ao Neoclássico. In CASTRO, Paulo (coord.) - *I Encontro sobre Estuques Portugueses*. Porto: Museu do Estuque e Bubok, 2008, pp. 35-49.
- MOREL, Philippe – *Les Grottesques*. Paris: Flammarion, 2011.
- PRAZ, Mario - *An Illustrated History of Interior Decoration*. London: Thames & Hudson, 1994.
- PRAZ, Mario - *Gusto Neoclássico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1982.
- SILVA, Raquel Henriques da - *Lisboa Romântica, Urbanismo e Arquitectura, 1777-1874*. Lisboa: [s.n.], 1997. Tese de Doutoramento em História da Arte, apresentada à Universidade Nova de Lisboa.
- SIMÕES, J. M. dos Santos - Os Azulejos Holandeses do Palácio Saldanha. In *Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*. Lisboa: Bertrand, Lda., N.º 1 (1949), pp. 48-79.
- SOUZA, J. Fernando - O Arquivo Colonial. In *A Voz*. Lisboa: [s.n.], Vol. IV, N.º 1351 (1930), p. 6.
- ZAMPERINI, Alessandra - *Les Grottesques*. Paris: Editions Citadelles & Mazenod, 2007.