

# A ARQUITETURA IMAGINÁRIA

PINTURA, ESCULTURA, ARTES DECORATIVAS



**MNAA**  
MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

**INCM**  
IMPRESA NACIONAL CASA DA MOEDA

# A ARQUITETURA IMAGINÁRIA

## PINTURA, ESCULTURA, ARTES DECORATIVAS

Museu Nacional de Arte Antiga  
1 de dezembro 2012 – 30 de março 2013





- 7 *A Arquitetura Imaginária. Em Busca de uma Exposição*  
António Filipe Pimentel
- 15 **I. A ARQUITETURA ENQUANTO IDEIA**  
Delfim Sardo
- 33 **II. IDEAR A ARQUITETURA**  
Rafael Moreira
- 63 **III. A MICROARQUITETURA**  
O USO DA DECORAÇÃO ARQUITETURAL  
NA OURIVESARIA PORTUGUESA  
Joaquim Oliveira Caetano
- 93 **IV. A ARQUITETURA ENQUANTO METÁFORA**  
ICONOGRAFIA DA ARQUITETURA (SÉCULOS XII-XVI)  
Paulo Pereira
- 129 **V. A ARQUITETURA ENQUANTO ORDEM**  
Lurdes Craveiro
- 149 **VI. A ARQUITETURA ENQUANTO AUTORIDADE**  
Míquel Soromenho
- 187 **VII. A ARQUITETURA IMAGINÁRIA**  
O ESPAÇO IMAGINADO E A CRIAÇÃO DE REALIDADES  
Giuseppina Raggi
- 231 *Bibliografia*

**A ARQUITETURA IMAGINÁRIA**  
EM BUSCA DE UMA EXPOSIÇÃO

*António Filipe Pimentel*

## SOBRE A ALMA DO OFÍCIO

Nem o Senhor, diz-se, escaparia à tentação de construir idealmente: aos que atentavam nas Suas palavras asseverando edificarem a casa própria sobre a rocha (Mateus 7:24-27; Lucas 6:46-49). Casa entendida como alusão à alma, por esse modo protegida das agressões do Mal na viagem prescrita pela eternidade. Também Magritte, no seu *surrealismo realista* ou *realismo mágico*, exploraria a linguagem do discurso metafórico (parabólico), na sua perseguição da alma das coisas, e, nela, não se eximindo a erguer, sobre uma rocha imponderável, um castelo fantástico: em magnética contraposição de opostos (o infinitamente firme e o infinitamente etéreo), que talvez seja entre ambos que se inscreve o fio da verdade. Construir é, assim, ato que pode não precisar de mais que a mente para ter firmeza inteira. É nesse húmus que, de modo mais radical, há de embeber os alicerces, antes de (eventualmente) os poder fincar na terra, em busca do *firme* – a rocha –, à qual uma parte substantiva dessas criações nunca por nunca terá estado, na verdade, destinada.

De facto, no *Dicionário da língua portuguesa contemporânea* da Academia das Ciências de Lisboa (a cujo miolo a nova grafia oficial viria a retirar a dignidade apregoada em capa), *arquitetar* é significante de *edificar*, mas sobretudo de *projetar*, *planejar*, *engendrar*, *imaginar*, *inventar*; de *construir mentalmente*. Aí residirá, entende-se, a alma do ofício, e assim se assume que a arquitetura é, sobretudo, *cosa mentale*, como afirmaria Leonardo da pintura (nessas primícias de reivindicação liberal do estatuto do artista), condição que o futuro não tardaria a conquistar para as restantes disciplinas, por maioria de razões para a arquitetura, desde cedo intelectualizada pelas próprias estruturas pedagógicas e operativas implementadas desde o Renascimento. Ao tempo, tal condição reafirmar-se-ia mais e mais na determinada rutura com os modelos escolares (em ostensiva rebelião contra o pragmatismo introduzido a partir das diversas engenharias) e na sua absorção dos valores plásticos e pictóricos. E «Cosa Mentale. A Ideia em Arquitetura» seria mesmo o título de um ciclo de conferências, com participação de estrelas internacionais, realizado em fevereiro deste ano (quando a presente exposição se edificava já), em Coimbra, promovido pela revista *NU* dos estudantes do Departamento de Arquitetura da respetiva universidade. A noção parece, pois, consensual, mas da assunção da arquitetura enquanto ato de imaginação (*inventio*) à delimitação da *arquitetura imaginária* enquanto território epistemológico vai uma distância: a distância que a presente mostra busca percorrer.

Isolar esse espaço, refletir sobre ele e, por isso, demonstrá-lo, com especial enfoque no património português por produção ou apropriação (logo incorporado enquanto agente cultural), foi, com efeito, o escopo que presidiu à ideia da exposição que este catálogo enquadra e suporta. Não apenas por poder desvendar na *arquitetura imaginária* um espaço coerente, na sua promoção da projeção como puro ato imaginativo, com tal contaminando as restantes áreas da criação artística (pintura, escultura, artes decorativas) de imagens deliberadamente declinadas de valores edificáveis, mas ainda pelo horizonte que sobre estas desvenda, enquanto dimensão de projeção ideal, delas se apropriando como espaço operativo do próprio debate arquitetónico, num processo complexo e sinuoso, de polissémica aproxi-

mação. Sobretudo, e muito em especial, porque o desvendar desta operação promove, em relação a cada uma delas – e não só a cada disciplina, mas a cada obra –, um ângulo novo de aproximação, no inventário que elabora sobre o modo como se processa, pelo tempo fora, essa apropriação dos recursos da arquitetura (entre o *infinitamente firme* e o *infinitamente etéreo*), no quadro de objetivos discursivos e representativos que em muito transcendem o terreno pragmático das virtualidades compositivas, cénicas ou ornamentais, desde muito cedo apropriadas pela pintura: o que manifestamente se afigura domínio azado ao que se espera do trabalho de um museu.

Nesse sentido, a *arquitetura* convocada a um tal conclave é a que não se edifica, mas tão-só se idealiza, concebe, projeta, planeia, engendra, ou imagina, com destino objetivo ao território ficcional dos múltiplos suportes onde a reconhecemos, mesmo que, no plano das ideias, estes possam ter desempenhado, algures no tempo, um papel catalisador. Uma arquitetura que neles projeta as suas valências compositivas e os seus próprios instrumentos conceptuais, oferecendo-lhes, deste modo, o tesouro dos seus valores orgânicos e simbólicos e reforçando o seu poder ilustrativo. Um tal debate, que tem de ser retrospectivo e que deverá compor uma viagem por um sedutor universo de objetos, não poderia assim encerrar-se em balizas cronológicas; antes em *topoi*, configurando um leque de questões que se visa enunciar, num primeiro ensaio de inventário do tema, por natureza inesgotável, abordado antes em ostensiva diacronia. Debate histórico – e que à história das diversas disciplinas importa –, mas não *historicizável*, pois que é matéria de objetiva contemporaneidade.

Essa a razão central para a convocação, ao mesmo areópago, não apenas de casos de estudo oriundos de um passado mais ou menos recente, mas de um conjunto de obras (e de artistas) com papel ativo no debate arquitetónico atual, porém sob o repto comum da utopia; de projeções num espaço/tempo a haver. Essa também a razão da reunião, em apoio das peças e obras escolhidas e, em especial, do discurso ensaiado, de um conjunto de autores assumidamente libertos de funções compendiais, antes congregados pela capacidade de fornecer o seu contributo reflexivo a um debate que deliberadamente se deixa aberto. Com tudo isso, algumas questões parece oportuno aqui enunciar.

#### SOBRE A ALMA DA MOSTRA

De facto, existe desde logo um sentido operativo nessa *arquitetura imaginária*, explorado na tradição escolar e académica e nas múltiplas fases por que se declina a sua elaboração, do esquisso ao modelo, do projeto à sua representação virtual. Um entendimento primordial da *arquitetura enquanto ideia* (justamente o tema do primeiro núcleo, vestibular), assumido em herança de Alberti (o arquiteto-teórico-humanista), assente em referentes culturais (mais do que históricos) e em valores simbólicos e representativos, onde a utopia se assume como escala. Não por acaso, o passado e o presente-futuro convocam-nos aqui em simultâneo, no umbral de uma viagem retrospectiva, porém diacrónica, e que não poderia deixar de ser contaminada pelas próprias e múltiplas contemporaneidades, que possibilitam uma aproximação eficaz a um debate que é de ideias.

*Idear a arquitetura* é, assim, o núcleo imediato (o segundo da mostra) e, com ele, a evocação do *corpus* instrumental deste processo, não obstante o papel propedêutico que o anterior cumpre na indução deste tópico. Dos valores representativos e simbólicos da ilustração arquitetônica (e da sua apropriação pelas outras artes) ao *thesaurus* doutrinal (e funcional) da cultura arquitetônica enquanto fonte e matéria-prima para a criação, à utopia (uma vez mais) da cidade ideal – o urbanismo e a modelação do território como projeção última da própria ideia de arquitetura –, construir é, de facto, operação mental, convocando saberes que a modernidade desenvolverá de par com as circunvoluções em que essa arte-ciência se define e afirma em perpétuo renascimento dos seus valores essenciais.

A transmigração para outros territórios formais explora as potencialidades representativas da redução insólita da escala: no aproveitamento de valores semânticos e plásticos, em espaço psicológico de maravilhamento. A *microarquitetura* (núcleo terceiro) desvenda-nos esse campo fértil de expansão de um domínio arquitetônico de puro formalismo, uma vez mais em processo de apropriação simbólica, encerrando, protegendo, dignificando habitáculos e habitantes virtuais. Não por acaso, é no declinar da Idade Média, com a paulatina emergência do Estado-mecenas, da sociedade de Corte e das suas apetências representativas, e com o Gótico como fenómeno internacional – e, entre nós, com a Casa de Avis, a sua ação e os seus agentes –, que se ativa a circulação de ideias e formas, a um tempo tirando proveito do território experimental constituído pelas outras disciplinas artísticas e do valor simbólico da arquitetura enquanto *continente*. E é nesse contexto que se assiste, em simultâneo, a adaptações mais ou menos seriáveis (custódias, arquitetura retabular) e à produção de objetos de exceção, num diálogo transversal, que o Renascimento prolongará, e terá tido certamente repercussões em ambos os domínios da conceção: da assimilação, pelas outras disciplinas, dos valores compositivos da arquitetura (e não apenas da sua linguagem) ao seu uso enquanto território experimental, testando ideias e soluções a edificar.

Deste exercício, de especial valor retórico, se declina uma consciência das potencialidades da *arquitetura enquanto metáfora* (quarto núcleo), na deliberada exploração dos seus valores simbólicos e representativos. Libertos de valor estrutural, os elementos da composição arquitetônica transformam-se em veículos de um discurso codificado, cujo poder evocativo a escultura ou a figuração pictórica reforçarão, em simultâneo ao serviço do sacral ou do régio que dele se apropria. Com raízes antigas e objetivas declinações já em contexto românico (a associação da planta centralizada ao túmulo de Cristo), semelhante conceito projetar-se-ia, de modo sistémico, com a reflexão renascentista, em torno dos valores cósmicos da circunferência como metáfora do universo criado, na exaustiva exploração das suas possibilidades compositivas, seja em proveito da evocação do Criador e do seu Corpo transsubstanciado, seja v. g. da Jerusalém Celeste, em mescla com referenciais de igual modo simbólicos, como a associação sincrónica do *antigo* (Gótico) ao Pai e do *novo* ou *moderno* (Renascimento) ao Filho. Tais declinações e tais possibilidades de dinamização espacial – de par, no caso português, com objetivas razões de periferismo cultural que favorecem a retoma dos exercícios renascentistas sobre o tema – encontrarão no Barroco um território fértil de expansão, do mesmo

passo que, com o retorno ao Clássico e a secularização cultural, o eixo retórico e compositivo se desloca, ao serviço agora de uma ideia centrípeta de Estado.

Semelhante feixe conceptual convoca uma necessária atenção às potencialidades fornecidas pelo discurso da *arquitectura enquanto ordem* (o núcleo quinto), isto é, enquanto veículo de organização discursiva. Na realidade, o Renascimento comporta a reabilitação do antigo sistema compositivo das *ordens arquitetónicas*, do mesmo modo que desenvolve, com o suporte da geometria, um sentido de ordem enquanto princípio, a coberto do qual, aliás, se abrigará uma cultura hermética e sofisticada, desenvolvida pelo Humanismo, na sua aspiração de harmonização do legado antigo e da tradição cristã. Sobre esta matéria, de resto, irão ponderar teoria e prática, e, muito especialmente, tem ela repercussão direta no próprio *corpus* doutrinal de que se alimentam o arquiteto e os que recorrem à sua utensilagem. Dessas objetivas valências organizativas, contudo, e do valor retórico adquirido no seu próprio processo conceptual, não tardará a brotar um princípio moral – a *auctoritas* – que o processo histórico irá apreender, em codificações normativas adequadas a uma utilização ideológica de eficaz transmissão de um discurso de poder.

Nesse sentido, da premissa anterior emergiria a *arquitectura enquanto autoridade* (o tema do sexto e penúltimo núcleo). De facto, do conceito de *ordem* que subjaz ao seu princípio organizativo, a arquitetura, enquanto matriz intelectual, não tardará também a conformar-se em princípio de *autoridade*, de início teórica, depois formal. Por essa razão, a arquitetura de poder será sempre clássica, e tanto mais quanto mais centralizador e autoritário for esse poder. Seria assim no mundo contemporâneo como no debate Barroco/Classicismo desenvolvido na França de Luís XIV; e ainda no Portugal joanino e na formulação ludoviciana de uma arquitetura *nobre, séria e rica*, associando a majestade à dignidade de materiais e formas. E esta atitude, que estará na medula do ensino académico, emergirá de modo exemplar na potenciação dos valores éticos e na funcionalidade propagandística do discurso cultural (religioso e ideológico) da Reforma Católica, no seu fito de organizar visualmente (e de imprimir-lhe cânone e sistema) uma narrativa teológica assumida como princípio de organização social, assente em pressupostos de eficaz comunicação de uma autoridade inquestionável.

Com tudo isso, a arquitetura proclamaria sempre, na sua apropriação das restantes disciplinas ou na apropriação, por parte destas, dos seus valores compositivos, a sua condição essencial de coisa projetada, planeada, engendrada, inventada, antes de mais enquanto construção mental. Mas, sobretudo, desde o Renascimento e, de forma mais evidente, com o advento do Barroco, as potencialidades espaciais da arquitetura – integrando o seu próprio valor metafórico e retórico – assumirão a sua natureza ideal, convertendo-se de modo ostensivo em puro suporte da imaginação, num quadro cultural onde a *fésta* se afirma, pelo seu poder agregador e integrador e pelo seu próprio marco efêmero, como instrumento indispensável da coesão social. Mais do que nunca, nesse mundo global (o Barroco constituirá o primeiro movimento estético planetário) se antecipa o mundo contemporâneo dos megaeventos para consumo de massas, com a sua cenografia ideal e eminentemente cénica, explorando ao limite a ilusão do espaço, sem com isso deixar de representar ainda um território experimental de teste e



desenvolvimento de conceitos. A arquitetura efémera das celebrações áulicas, as cenografias teatrais de assumida utopia ou a pintura *quadraturista*, rompendo o espaço em apoteoses de ficção, antecipam o mundo contemporâneo dos eventos públicos, numa recorrência tópica de *arquitetura imaginária*, a um tempo título da exposição e do derradeiro núcleo (o sétimo) que a encerra: num anel que sobre si se fecha.

#### SOBRE A ALMA DAS COISAS

Em tudo isto há, desde logo, uma *viagem de formas*, em si mesma sedutora. Uma viagem que nos conduz pela espuma do que de melhor se produziu em Portugal no domínio da pintura ou da escultura, mas, acima de tudo, das chamadas artes decorativas, aí descortinando um território inexplorado ou só marginalmente pressentido. Por razões óbvias de adequabilidade técnica e do valor semântico que enquadra a apropriação das potencialidades compositivas da arquitetura, a ourivesaria – a ourivesaria sacra e, de modo mais extenso, a arte dos metais – tem a parte de leão, numa evidente desproporção em relação a outras disciplinas, onde, não obstante, se reconhece um espesso lastro deste notável processo transdisciplinar: na iluminura e no desenho, na talha e no marfim, na arte reinol e na indo-portuguesa, centrada em Goa, a *Roma do Oriente*, onde o valor metafórico da arquitetura seria amplamente aproveitado com objetivos de proselitismo cultural. Mas há, acima de tudo, uma *viagem de ideias*, em torno da capitalização retórica desta *arquitetura imaginária*, por um lado, e do sentimento, por natureza não delimitável, da importância deste espólio, enquanto *campus*, para a própria evolução do pensamento arquitetónico que por natureza convoca.

Nunca poderemos, com segurança, precisar os contornos desse processo dinâmico, que se inscreveu decerto, e de modo casuístico, em cada ato criador. Mas a arquitetura, desde o Renascimento, tinha por si a *auctoritas* decorrente da própria produção teórica em que se apoiava e das estruturas pedagógicas e administrativas que enquadravam o seu aprendizado e prática, em veemente contraste com o caráter tradicional da própria prática oficial cultivado nas restantes disciplinas, onde apenas a disseminação da gravura enquanto fonte introduz objetiva separação entre um modo novo e um modo velho de idear e produzir. Não obstante, no campo da pintura (*cosa mentale*), a exploração da perspectiva e das suas potencialidades ilusionísticas (e simbólicas) de representação espacial conheceria de igual modo uma determinante produção teórico-prática (enquanto indutora de exercícios e soluções), apoiada na matemática e na geometria, que lhe garantem um papel ativo na vanguarda dessa nova relação entre arte e ciência que determina a Modernidade. E muito da arquitetura construída então – dos portais-retábulos-custódias manuelinos ao uso de elementos castrenses na ourivesaria deste período (a par da evidente estetização simbólica da arquitetura militar), aos sacrários centralizados do Renascimento (enquanto *divertimento* retórico), ou aos retábulos-portais-fachadas maneiristas (declinados em múltiplos suportes nas disciplinas ditas ornamentais) – releva dessa dimensão *virtual*. Tão virtual quanto a simulação espacial fornecida, no Barroco Pleno, pela arquitetura cénica ou pela pintura de tetos de perspectiva (*quadratura*), como metáfora de uma cultura toda ela centrada na *representação*, com projeção

direta na chamada *arquitetura efémera*, apesar de tudo, e no breve quadro existencial que lhe era prescrito, arquitetura: mas livre de constrangimentos estruturais. Virtual ainda, pois.

Em termos genéricos, a *arquitetura imaginária* configura, em simultâneo, uma viagem de formas e de ideias (numa ordem hoje difícil de captar), que nasce enquanto processo coerente, com o alvorecer da Época Moderna e à qual não é estranho o desenvolvimento paralelo e transversal de instrumentos auxiliares, como a matemática e a geometria e as ciências a elas associadas (com o desenvolvimento do Renascimento, entre o seu paulatino despontar e as grandes ruturas conformadas pelo mundo contemporâneo, onde, todavia, este debate se prolonga). No geral, pois, trata-se de um universo que configura um ângulo, decerto fascinante, que, assim observado e perspectivado, desvenda o próprio processo cultural português, enquadrando, entre Descobrimientos e Império, a grande empresa da Expansão; e assim revelando, nesta viagem, um país que, impregnado então de ideais de modernidade (na renovação do conhecimento) – mas também de um inquestionável desígnio transcendente –, se destaca, não por acaso, nestas áreas do saber exigidas pela própria navegação. Uma dinâmica e um processo que talvez não sejam irrelevantes no objetivo protagonismo que o País hoje assume nos domínios da arquitetura contemporânea. Da arquitetura enquanto *ideia*.



**102. GIUSEPPE PALMS, GIUSEPPE FOCHETTI, GIUSEPPE VOYET  
E GENARO NICOLETTI** Modelo da Capela de São João Batista  
na Igreja de São Roque

Itália, Roma, 1744-1747

Nogueira policromada e dourada, pintura sobre cobre. 140 x 93 x 86 cm

Museu de São Roque – Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, inv. 326

Bibliografia: Ferraris, 1990 e 1995. Delaforce, 2002. Pimentel, 2008a e 2008c.

O esplêndido modelo da Capela de São João Batista em São Roque constitui, entre nós e nestes anos, precioso testemunho sobrevivente da introdução do modo académico de conceber e planificar a obra de arquitetura que João Frederico Ludovice absorveria em Roma, nos anos da sua formação, e se esforçaria por implantar em Portugal. Na posse da família, aliás, se conservaria até finais do século XIX, quando seria adquirido por João Baptista Verde, de cujas mãos transitaria, em 1882, para o Museu Nacional de Belas-Artes e deste para o de São Roque, procedendo-se em 1879 ao respetivo restauro (Pimentel, 2008b: 232). A esse, com efeito, outro exemplo somente poderá ainda agregar-se no património nacional: o enorme modelo mutilado da capela-mor da Sé de Évora, há muito adaptado a camarim do altar do Senhor dos Passos da capela dessa invocação da Igreja de São Francisco da mesma cidade, aliás notável documento (pelo montante das alterações observadas entre este e a obra final) do processo de contínua elaboração projetual que nortearia a sua execução e é atavismo da ação artística do monarca encomendante, D. João V. E outro tanto, na verdade, ocorreria com São João Batista. O atual modelo, com efeito, sucederia a um primeiro, perdido, executado em 1743 pelo marceneiro Giacomo Manaccioni (Ferraris, 1990: 67; e 1995: 321-322), cuja elaboração ocorreria na esteira do próprio lançamento do empreendimento da capela e a par dos designados *desenhos de apresentação* (como eles se destinando, decerto, a obter a aprovação do encomendante – e a seduzi-lo pelo respetivo luxo), efetivamente solicitados no próprio ato da encomenda, com expressa recomendação de ilustrarem «tudo miudamente, não só de claro-escuro, mas pintando as cores dos marmores e bronzes dourados o mais proprio que for possível». O modelo atual seria a consequência da violenta polémica que rodearia a execução do

empreendimento, gerida a partir de Lisboa pelo próprio Ludovice (Pimentel, 2008a: 226-228), e resultaria de um trabalho de equipa, entre o marceneiro Giuseppe Palms, os pintores-decoradores Giuseppe Fochetti e Giuseppe Voyet (na pintura e simulação dos mármore e figuras) e o miniaturista Genaro Nicoletti na reprodução sobre cobre das telas de Agostino Masucci. O precioso objeto incorporaria, pois, as alterações impostas por Frederico ao projeto original, de Nicola Salvi e Luigi Vanvitelli, com ele diretamente se articulando. Mas não enquanto *apresentação* do mesmo, por isso que as datas da sua realização (1744-47) se confundem com as da execução do programa definitivo e finalmente aprovado pelo rei – antes, com toda a probabilidade, como antecipação visionária (para o monarca, que lentamente declinava) de um extraordinário objeto (a Capela, com o seu prodigioso tesouro de alfaias), diferido na sua materialização pela urgência posta na conclusão da encomenda paralela da Patriarcal e que, na verdade, D. João V não chegaria a ver montado no templo inaciano de São Roque, por essa via sumptuosamente assinalado como marco de relevo no roteiro cortesão. Nesse sentido, enquanto luxuosa peça do *puzzle* ideal de uma *Lisboa Romana*, e mesmo enquanto idealização miniatural, participa marginalmente (mas em afirmação realizadora) desse microcosmos referencial acumulado pelo monarca, desde as primícias do reinado, sob a forma de uma Roma em miniatura, declinada na extraordinária coleção de modelos que o terramoto devorou e onde pontificava, imensa, a do próprio complexo vaticano (Delaforce, 2000: 65-66). AFP



Atribuível a João Frederico Ludovice, o coordenador dos programas artísticos de D. João V desde o início do seu reinado, este desenho apresenta, em corte transversal, uma capela lateral de um templo, provida de severo arco-formeiro da ordem toscana, moldando abóbada de caixotões entre rosetas, sendo as paredes internas rasgadas por nichos de grandes dimensões, o todo enquadrando um retábulo de colunas coríntias e frontão triangular vazado, igualmente provido de rosetas, destinado a abrigar a pala pintada, na linguagem «clássica» do Barroco tardio italiano e mais especificamente romano que o arquiteto divulgou em Portugal. Impossível de relacionar, seja por razões morfológicas, seja mesmo formais, com o projeto de Mafra, relançado na década de 20, ou com a Capela de São João Batista na Igreja de São Roque (Garms, 1995b: 128), dos anos 40, o programa que o desenho consubstanciará afirma, porém, ostensivamente, os valores ideológicos da arquitetura «à romana», que orientam a estética do seu presuntivo autor e, simultaneamente, o mecenato artístico joanino, em acordo com pressupostos de *nobreza*, *seriedade* e *riqueza*, que ele mesmo viria a formular (Pimentel, 2004: 118). Todavia, desde 1707 que, sob a sua direção, decorriam trabalhos de remodelação da capela real do Paço da Ribeira, estruturalmente resultante das campanhas realizadas em 1619, quando, na expectativa da visita de Filipe III a Lisboa, se transfere o templo palatino para o andar nobre da residência régia. Construção de três naves, divididas por arcos assentes em grossos pilares de cantaria, era a central mais larga e, sobretudo, mais alta que as laterais, iluminada por janelas, formando sobre aqueles um clerestório (Pimentel, 2002: 103). A reforma empreendida visava ampliar o espaço disponível, pelo acrescento do coro, em articulação com o próprio investimento na sua dignidade litúrgica (que culminaria na ele-

vação a Sé Patriarcal em 1717), ao mesmo tempo que modernizar o ambiente, alinhando-o com a estética italianizante adotada entusiasticamente pelo soberano, e com a própria ideologia do poder, onde a hipertrofia da componente eclesástica do aparato régio, em obsessiva emulação da cúria pontifícia, constituía ingrediente central. É neste quadro que se inscreve a organização, nos anos imediatos, nas capelas laterais, de retábulos à face, «à romana», providos de «quadros de excelente pintura» (Pimentel, 2002: 103), a tipologia retabular que Ludovice havia introduzido e sistematicamente aplicado nos empreendimentos submetidos ao mecenato real (de Évora a Mafra e a São Roque) e que a partir deles se difundiria no aro cortesão. Algum conservadorismo da linguagem estética apresentada pelo desenho, por confronto com a capela joanina de São Roque, a escassa profundidade de capela lateral, mesmo a regulação do arco formeiro pelos moldes da ordem toscana (que em São Roque resultaria da necessidade de enquadrar a obra nova no marco genérico da igreja preexistente), fundamentam uma plausível inscrição deste projeto no âmbito das primeiras reformas realizadas na Patriarcal e no seu conjunto de *retábulos à face*. Gorada a viabilidade de modelar Lisboa, com efetivo sistema, enquanto *Roma do Ocidente*, a capela real, muito especialmente no quadro da grande reforma dinamizada a partir de 1743 (onde se inscreve a encomenda marginal da capela onomástica inaciana), converter-se-ia no território a um tempo viável e onírico (Pimentel, 2000: 162-163; e 2008a: 229) das ambições reais, na sua meticulosa idealização de estrita observância da estética e dos dispositivos pontifícios, que modelariam igualmente o Patriarcado de Lisboa enquanto instituição – onírico pragmatismo esse que em Mafra adquiriria forma, sistema e coerência. AFP

### 103. JOÃO FREDERICO LUDOVICE (1673-1752), atrib.

Corte transversal de uma capela

1.ª metade do século XVIII

Desenho à pena e aguada de tinta da China. 48 x 27 cm

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 248 Des

Bibliografia: Garms, 1995b. Pimentel, 2000, 2002, 2004 e 2008a.

## EXPOSIÇÃO

### COMISSÁRIO

António Filipe Pimentel

### COMISSÁRIO-ADJUNTO

Joaquim Oliveira Caetano

### COORDENAÇÃO

José Alberto Seabra Carvalho

### ASSESSORIA

Anísio Franco

Celina Bastos

Luisa Penalva

Miguel Soromenho

### PROJETO MUSEOGRÁFICO

Manuela Fernandes, DGPC

### DESIGN DE COMUNICAÇÃO

FBA. / Ana Sabino

### MONTAGEM

J. C. Sampaios

Equipa do Museu Nacional de Arte Antiga

### LUZ

Vitor Vajão, Atelier de Iluminação e Electrotecnia, Lda.

### CONSERVAÇÃO E RESTAURO

*Intervenção nas peças de ourivesaria*  
DDMC / Divisão do Laboratório José de Figueiredo:

António Candeias – coordenação científica

Belmira Maduro – coordenação  
Dulce Delgado

Gabriela Carvalho – chefe de Divisão

Joana Campelo

Lília Esteves

Margarida Cavaco

Maria José Oliveira, bolsista FCT

Mariana Cardoso, bolsista FCT

Tiago Dias, bolsista FCT

Colaboração de Andreia Ribeiro, conservadora restauradora privada

Museu Nacional de Arte Antiga:

Conceição Ribeiro, bolsista FCT

Fátima Araújo

Maria da Graça Lima, voluntária

Narcisa Miranda

*Intervenção na pintura*

Museu Nacional de Arte Antiga:

Susana Campos

Teresa Serra e Moura, bolsista FCT

*Intervenção no desenho*

DDMC / Divisão do Laboratório José de Figueiredo:

Ana Maria Fernandes

Agostinho Oliveira

### SEGUROS

Lusitânia C.ª de Seguros, S. A.

### TRANSPORTES

Feirexpo

### SEGURANÇA

Luisa Penalva

### VIGILÂNCIA

Rui André Alves Trindade

### SERVIÇO DE EDUCAÇÃO

Adelaide Lopes

Ana Rita Gonçalves

Maria de Lourdes Riobom

– coordenação

### COMUNICAÇÃO

Ana Filipa Sousa, bolsista FCT

Paula Brito Medori – coordenação

Ramiro Gonçalves, bolsista FCT

### TRADUÇÃO

João André Ferraz de Abreu

Paula Brito Medori

### SECRETARIADO TÉCNICO

Madalena Thomaz

Patrícia Milhanas Machado,

bolsista FCT

Sabine Volkmann, bolsista FCT

### SECRETARIADO

Emília Marcos



Metropolitano de Lisboa



carris



ANTENA 1

ANTENA 2



fundação edp



## CATÁLOGO

### COORDENAÇÃO CIENTÍFICA

António Filipe Pimentel

### COORDENAÇÃO EDITORIAL

Ana de Castro Henriques

### ASSESSORIA TÉCNICA

Ana Filipa Sousa, bolsreira FCT

### TEXTOS

Alexandra Reis Gomes Markl (ARGM)

Aline Gallasch-Hall (AG-H), Faculdade de Arquitetura – UTL

Ana de Castro Henriques (ACH)

Anísio Franco (AF)

António Filipe Pimentel (AFP)

Celina Bastos (CB)

Delfim Sardo (DS), Colégio das Artes – UC

Giuseppina Raggi (GR), CHAM, FCSH – UNL

Joaquim Oliveira Caetano (JOC)

José Alberto Seabra Carvalho (JASC)

José de Monterroso Teixeira (JMT), UAL

Luísa Penalva (LP)

Lurdes Craveiro (LC), Faculdade de Letras – UC

Maria da Conceição Borges de Sousa (MCBS)

Miguel Soromenho (MS)

Paulo Pereira (PP), Faculdade de Arquitetura – UTL

Rafael Moreira (RM), Departamento de História da Arte, FCSH – UNL

Rui Afonso Santos (RAS), Museu do Chiado

Teresa Leonor Vale (TLV), Instituto de História da Arte – CI, Faculdade de Letras – UL

Teresa Pacheco Pereira (TPP)

### REVISÃO

Ana Paula Mateus Libério

Imprensa Nacional – Casa da Moeda

### TRADUÇÃO

Paula Brito Medori – texto

«A Arquitetura Imaginária. O espaço imaginado e a criação de realidades» e cats. 104 e 113-118 (do italiano)

### FOTOGRAFIA

Academia Nacional de Belas-Artes: fig. 6.

Aíres Mateus: cat. 7.

Arquidiocese de Évora, Fundação

Eugénio de Almeida – Carlos Pombo: cats. 50, 58, 98.

Arquiteto Álvaro Siza: cat. 4.

Arquivo MNAA: figs. 1 e 5.

Biblioteca da Ajuda: cat. 20.

Biblioteca Nacional de Portugal:

cats. 13-18, 68, 69, 109.

Cintra & Castro Caldas, Lda. / SCML:

cats. 1, 96, 102, 119-121.

Coleção particular: cat. 133.

DGPC / DDCI:

Chefe de Divisão – Manuel Lacerda

Coordenação – Alexandra Encarnação

Fotógrafos – Luísa Oliveira, assistida

por Alexandra Pessoa, José Pessoa,

Manuel Palma, Carlos Monteiro, Vítor

Branco, Arnaldo Soares, Abreu Nunes,

Giorgio Bordino

Inventariação – Tânia Olim

Edição e tratamento de imagem –

Luísa Oliveira e Alexandra Pessoa

Abreu Nunes: cat. 128.

Carlos Monteiro: cats. 92, 94, 126.

Giorgio Bordino: cat. 47.

José Pessoa: cats. 2, 22-24, 26, 28, 30,

34, 36, 39, 41-44, 48, 51, 55, 56, 59, 61-

64, 91, 97, 106, 129.

Luísa Oliveira: cats. 3, 9, 11, 12, 25,

29, 32, 33, 37, 38, 40, 45, 46, 53, 54, 60,

65-67, 70, 71, 73-84, 87-89, 103, 108, 111-

118, 122-125, 127, 130-132, 134 e fig. 2.

Manuel Palma: cat. 31.

Vítor Branco: cats. 95, 107.

DGPC / DMCC / Laboratório José de

Figueiredo – Luís Piorro: cat. 27.

© Eduardo Souto Moura (desenhos)

e © Arménio Teixeira (maqueta): cat. 5.

FCG – Biblioteca de Arte: cat. 105.

Fondazione Torino Musei, 2010:

cat. 104 (inv. 1859/DS, vol. I, fólio 96,

desenho 157; inv. 1860/DS, vol. I, fólio

98, desenho 158; inv. 1706/DS, vol. I,

fólio 4, desenho 7)

© Fundação Calouste Gulbenkian,

Lisboa. M.C.G. – Foto: Margarida

Ramalho: cat. 110.

Imagem cedida por ANTT: cats. 10, 21.

© João Mendes Ribeiro (desenhos)

e © Patrícia Almeida (fotografia): cat. 8.

José Paulo Ruas: cats. 35, 49, 52, 57, 72,

90 e figs. 3, 4.

José Pedro Aboim Borges / SCML:

cats. 99-101.

Júlio Marques / SCML: cats. 85, 86.

Maria Timóteo: cat. 6.

Mário Borges, BPMP: cat. 19.

Parque Expo: cat. 135.

© Pedro Lobo: cat. 93.

Studioelletorino: Edgardo Michelotti

& Gianluca Castagno: cat. 104

(inv. Ris 59/1, fólio 17).

Colaboração de Sónia Brochado,

bolsreira FCT

### DESIGN

FBA. / Ana Sabino e João Bicker

### IMPRESSÃO E ACABAMENTO

Imprensa Nacional – Casa da Moeda

ISBN 978-972-27-2130-1

DEPÓSITO LEGAL 350864/12

N.º DE EDIÇÃO 1019137