



## A ESCULTURA EM SÃO VICENTE DE FORA: PROJECTO, CAMPANHAS E AUTORES

*Sandra Costa Saldanha*

**A**o contrário da grande fábrica filipina, que tem merecido por parte da historiografia numerosas reflexões e análises qualificadas, já a sua componente escultórica não tem logrado tão significativa atenção. Merecedora de parcas abordagens, ausentes de uma necessária leitura integrada, devem-se a Ayres de Carvalho as primeiras atribuições e datações de algumas obras.

Conjunto escultórico que tem a sua génese ainda no tempo de Pedro II, será contudo no reinado de D. João V que se assiste à intensificação dos trabalhos. Assumindo, assim, os contornos estilísticos do barroco joanino, integra, como peças de maior relevância, as estátuas da fachada e da capela-mor, mas também outras obras, pertencentes a antigos espaços cenobíticos, como a capela do cardeal, a sacristia, ou os jardins da desaparecida cerca monástica.

### A FACHADA E AS CAMPANHAS SETECENTISTAS

**C**om um programa que estaria, por certo, definido desde cedo, a componente escultórica da fachada de São Vicente de Fora, composta por um conjunto de sete estátuas, apenas seria concretizada no decurso do século XVIII. Empreitada que se desenvolve em duas campanhas distintas, desde logo acusadas por assinaláveis diferenças de estilo, numa primeira se

incluem as estátuas dos nichos centrais (São Vicente, Santo Agostinho e São Sebastião), reconhecendo-se, como obras posteriores, as que foram executadas para as torres (Santo António, São Domingos, São Bruno e São Norberto). Iniciados os trabalhos em 1703, por esses anos se integram as três primeiras figurações, de expressão serena e contida, em clara oposição aos valores expressivos e movimentados, que marcam as restantes obras, já datáveis da década de 40 de Setecentos.



*Em cima:* Fachada da igreja de São Vicente de Fora

*Na página anterior:* Pormenor da estátua de Santo António num dos nichos da torres

### As estátuas dos nichos centrais

A pesar de escassas as fontes que nos informem quanto à realização das estátuas para a fachada de São Vicente de Fora, um primeiro indício se pode aferir de uma consulta da Câmara a D. Pedro II<sup>1</sup>. Datada de 3 de Março de 1703, dá conta de que ali trabalhava então:

*“um italiano, insigne esculptor, nos corpos dos santos que hão de revestir e ornar o frontispício da egreja, a que se deve attender, e, quando este falte, ficará a despeza baldada, a que se lhe anticipou dinheiro consideravel para as pedrarias e conducções d’ellas”*. (Oliveira, 1899, X: 163)

Referência que se reporta à feitura das três estátuas centrais, é o cronista da *História dos Mosteiros* quem, no ano imediato, informa estarem ainda vazios os restantes nichos. Claro quanto ao número de estátuas concluídas, relata:

*“Sobre os três arcos do pórtico assentam três nichos, dos quaes ocupa o do meyo o*

*grande Patriarca, e Doutor da Igreja, fundador da Religiam dos Cónegos Regrantes, Sancto Agostinho, e no nicho que lhe fica à mam direyta tem seo lugar o titular da igreja, Sam Vicente, correspondendo-lhe da outra parte o grande martyr Sam Sebastiam, compa-nheyro no padroado da igreja do glorioso Sam Vicente. (História dos Mosteiros, I, 1704: 19-20)*

Descrevendo, adiante, os restantes nichos da fachada, é explícito no seu intento, ao referir que, de futuro, a eles se destinava também a colocação de “*huma státua*”.

Quanto à autoria do primeiro conjunto – como vimos de “*um italiano, insigne esculptor*” – é Ayres de Carvalho quem faz as primeiras atribuições. Admitindo, de início, que seria esse anónimo, citado pela documentação, “*talvez um Fancelli*” (Carvalho, 1962: 115), propõe, em estudos posteriores, o nome do francês Claude de Laprade para a direcção das três estátuas.



São Vicente

Santo Agostinho

São Sebastião

Considerando existirem, já ao tempo, “bons artífices e canteiros capazes de interpretar e seguir as suas directrizes”, justifica a paradoxal nacionalidade com o facto de “no seu tempo ele mesmo como bom cidadão de um Estado do Papa, se considerasse italiano, pois assim o declara nos papéis do casamento” (Carvalho, 1973: 9). Sem outra argumentação, a verdade, porém, é que a empreitada vicentina acabaria por se fixar entre os capítulos da profícua actividade daquele escultor em Portugal.

Obras de qualidade evidentemente inferior aquelas que Laprade deixou no nosso país, as três esculturas patenteiam bem as desigualdades. Bastaria para tanto lembrar trabalhos tão significativos quanto aqueles deixados em Coimbra ou na Vista Alegre.

Sem particulares novidades, quer de natureza compositiva, como iconográfica, as referidas esculturas traduzem as diversas insuficiências do seu autor, incapaz de lhes conferir a adequada verosimilhança anatómica e compositiva. Não obstante, devem destacar-se também as suas virtudes, nomeadamente no tocante ao tratamento das superfícies, através de um detalhado acabamento dos elementos têxteis, bem como da expressividade nos rostos de algumas figuras.

#### As estátuas das torres

Quanto às quatro estátuas que integram os nichos das torres, de execução mais tardia, denunciam um tratamento escultórico claramente distinto, revelador, não apenas da intervenção de um outro artista, como ainda de uma outra época. Atribuíveis ao paduano João António Bellini, italiano com obra documentada em Portugal a partir da década de 20, é desde logo o estilo particular desse escultor que se evidencia nas obras. Esculturas que também Ayres de Carvalho admitiu serem posteriores, considera o autor que “a sua maneira e técnica

não desmente a autoria do prodigioso escultor António de Pádua” (Carvalho, 1973: 9)<sup>2</sup>. Sem se referir a Bellini, também Germain Bazin reconhece uma tal conformidade, ao aproximar estilisticamente o conjunto de São Vicente a uma das mais significativas empreitadas daquele escultor: o apostolado da desaparecida igreja de Santo- Antão-o-Novo em Lisboa (Bazin, 1963: 26).

Artista profundamente ligado a João Frederico Ludovice, com quem trabalha em estreita articulação desde o início da sua carreira, a comprovar-se uma tal intervenção na igreja agostinha, ela justifica-se, por certo, nessa conjuntura. Sucedendo a Luís Nunes Tinoco, Ludovice é efectivamente nomeado mestre arquitecto das obras do Real Mosteiro de São Vicente de Fora, a 10 de Dezembro de 1720 (Viterbo, III: 113). Autor a quem tem sido atribuída a intensificação decorativa do edifício, no contexto da sua intervenção, se poderia, assim, adicionar a responsabilidade, ou mesmo a direcção, da campanha escultórica das torres.

Obras datáveis da década de 40, a cronologia de uma eventual participação de Bellini coincidiria, com efeito, com o importante trabalho que, em colaboração com Ludovice e apoio directo do monarca, desenvolve na reformulação da capela-mor da igreja de São Domingos em Lisboa. Encomenda que se enquadra no contexto de outras intervenções em capelas-mores medievais (Sé de Évora), interessa aqui salientar que também em São Vicente de Fora, por ocasião da reforma da ordem (1742), D. João V ordenaria o levantamento da capela-mor, com a intenção de a reedificar. (Conceição, XI, 1827: 314). Um tal interesse pelo templo poderá enquadrar, ou mesmo coincidir, com uma nova campanha na fachada<sup>3</sup>.

Mas são sem dúvida as afinidades de natureza estilística que melhor aproximam a componente escultórica de São Vicente de Fora ao trabalho de Bellini. Animadas por um particular dinamismo, quer no tocante à sua gestualidade,



São Bruno



São Norberto



Santo António



São Domingos

quer no que ao tratamento dos panejamentos diz respeito, não deixam de revelar as peculiaridades que caracterizam a maior parte dos seus trabalhos, nomeadamente ao nível da representação dos rostos e fisionomia das figuras.

Com diversas obras comparáveis, é sintomática a proximidade deste conjunto às duas estátuas de São João Nepomuceno de sua autoria. Ambas encomendadas por D. Mariana de Áustria, uma para o desaparecido hospício de São João Nepomuceno<sup>4</sup>, outra para a ponte de Alcântara, pese embora a ausência de um maior detalhe nas estátuas vicentinas, traduzem bem as similitudes expostas.

#### OS ALÇADOS LATERAIS E AS INTERVENÇÕES NOVECENTISTAS

**M**as o projecto escultórico para São Vicente de Fora incluiu ainda um programa bastante mais vasto, além daquele que nos é hoje dado observar na fachada. Intenção que desde logo se adivinha pela presença dos diversos nichos vazios nos restantes alçados, será no século XIX que se assiste à colocação de novas estátuas no exterior do edifício. Campanha integrada nos trabalhos de restauro dirigidos pelo arquitecto José Maria Nepomuceno, a igreja receberia então diversos materiais provenientes de outros templos da capital.

Destacando-se, entre esses, a desaparecida igreja de Santo Antão-o-Novo, cuja ruína se inicia com os danos provocados pelo terramoto de 1755, a sua integral destruição seria motivada pelos sucessivos dismantelamentos de que foi alvo até finais de Novecentos (Rodrigues, III, 1931: 320). Apeada a nave do antigo templo jesuítico, será nesse âmbito que, logo em Fevereiro de 1893, Nepomuceno determina a sua demolição total. Arquitecto e reputado bibliófilo, pese embora o facto de a considerar como “*um dos mais grandiosos e vastos edificios de Lisboa*”, é bastante claro quanto ao motivo que, em

sua opinião, justificava a medida: “*o valor importante dos materiaes provenientes*”. Efectivamente, desde logo se define o destino do pouco que ainda sobrevivia. Intervenção que era, no seu dizer, “*bastante vantajosa pela importancia dos materiaes que já teem sido aproveitados e que o vão ser para outras obras*”, destaque, entre essas, para a Escola Médica de Lisboa<sup>6</sup>.

Quanto à componente escultórica da igreja de Santo Antão, de que se destaca o apostolado marmóreo da autoria de João António Bellini<sup>7</sup>, seria também disperso neste mesmo contexto.



São Lucas, alçado lateral da igreja de São Vicente de Fora, proveniente da antiga igreja de Santo Antão-o-Novo.

Obras que permaneceram, durante anos, depositadas nos escombros da igreja arruinada, seis delas acabariam por ser colocadas ao longo da fachada do hospital de São José em 1811, por ordem do seu enfermeiro-mor, D. Francisco d'Almeida de Melo e Castro (Leone, 1960: 236). Quanto ao paradeiro das restantes estátuas, testemunhos coevos dão conta da presença de alguns vestígios entre as ruínas da igreja. Segundo Almeida Araújo, ainda em 1856 ali se viam algumas delas, *“mutiladas dentro do recinto da arruinada egreja, parecendo-nos que com pequeno despendio se podiam compor e aproveitar.”* (Araújo, 1856: 319).

É então neste contexto que, por indicação do arquitecto Nepomuceno, a igreja de São Vicente de Fora virá a receber, não apenas as cantarias provenientes da demolida igreja do hospital do Desterro (para revestimento dos alçados), como duas das estátuas sobreviventes do apostolado de Santo Antão, colocadas no alçado lateral em 1895. Provavelmente aproveitadas entre aquelas observadas por Almeida Araújo anos antes, pelo orçamento apresentado se fica a saber que necessitava uma delas ser *“toda reparada levando mãos novas, emblemas e parte das roupas”*.

Permanecendo, no entanto, vários outros nichos vazios, será ainda nesse ano que se solicita a remoção das estátuas de *São Pedro* e *São Paulo*, existentes na entrada do hospital. De acordo com a missiva, endereçada por Nepomuceno:

*Eram as “duas estatuas representando S. Pedro e S. Paulo, de merecimento e dimensão eguaes ás duas, que ultimamente foram collocadas em S. Vicente de Fóra. Estas duas estatuas, alem de não serem necessarias ao Hospital, são um pejamento, e bom seria removel-as d’ali. Lembrava a V. Ex.<sup>a</sup> a conveniencia de as obter para prehencher os dois nichos da Egreja de S. Vicente, que ficam do lado nascente.”<sup>8</sup>.*

Efectivamente, uma tal diligência nunca chegaria a concretizar-se. Entre as transferências documentadas, apenas uma das quatro esculturas nos é hoje dada localizar em São Vicente de Fora: a de *São Lucas*, efectivamente reveladora das mais marcantes características do seu autor e que vem assim, em conformidade, juntar-se às restantes obras que atrás lhe atribuímos<sup>9</sup>.

### A SACRISTIA

A sacristia da igreja de São Vicente de Fora, sobretudo notada pela excelência dos seus embutidos marmóreos, possui também um interessante núcleo de escultura. Espaço onde a sua preponderância desde logo se adivinha, é disso sintoma a presença dos seis



Nicho com busto na sacristia.

nichos rasgados nos muros laterais, hoje preenchidos por bustos em terracota. Ainda em construção pelo ano de 1704, eram já descritos os nichos dos muros, que aguardavam então pela colocação da *“imagem de hum sancto”* (*História dos Mosteiros*, I, 1704). Peças cujo carácter provisório se deixa adivinhar pela natureza do próprio material, poderão ter constituído um conjunto de modelos para obras em mármore, nomeadamente dos inúmeros bustos que, como veremos, pontuavam os jardins da desaparecida cerca monástica.

No entanto, é sem dúvida o medalhão em relevo de mármore figurando D. João V que maior preponderância assume neste local. Obra de grande qualidade (e significado), é com estranheza que se regista, uma vez mais, a escassez de menções (sequer à sua existência!),

quer por parte dos cronistas que longamente descreveram a sacristia, quer pela historiografia actual.

Espaço inteiramente planeado, e quase totalmente executado, em tempo de Pedro II, a morte do monarca em 1706 determinaria que fosse a efigie de D. João V a ocupar lugar de destaque sobre o portal. Com efeito, integra-se este trabalho no âmbito de um conjunto de outros melhoramentos iniciados no período joanino: intervenções na portaria (tecto e revestimento azulejar), a que se seguirá, em 1737, uma intensa actividade decorativa no convento e igreja (assentamento de azulejos, grades para a igreja, novos altares de talha e douramento de retábulos). Já pela década de 40, remontam ainda algumas intervenções significativas, como a edificação da capela do Cardeal, a que nos dedicaremos adiante, e algumas ofertas à igreja<sup>10</sup>.



Retrato de D. João V na sacristia.



Segundo Carvalho da Costa, em 1712, ainda a sacristia não se encontrava terminada, pelo que a colocação e eventual realização do baixo-relevo remontará a período mais avançado. Obra que retrata um monarca ainda jovem, poderá a sua execução situar-se pelos anos 30 de Setecentos. Époça em que, ao menos estruturalmente, os trabalhos da sacristia já estariam concluídos, corresponde, não só a uma das mais intensas campanhas decorativas no edifício, como ainda, aquela em que outros retratos do soberano são encomendados<sup>11</sup>.

Obra que foi já atribuída ao cinzel de Claude de Laprade, como se viu, não é de facto clara a intervenção desse escultor em São Vicente de Fora. Aludindo à influência francesa na sua obra, é Robert Smith quem assinala afinidades entre o baixo-relevo da sacristia e diversas obras de Laprade (Smith, 1957: 187-188). No entanto, outros factores poderão indiciar uma autoria distinta. Contrariamente às suposições de Smith, são inequívocas as afinidades entre o baixo-relevo de São Vicente de Fora e o retrato do monarca existente no Palácio da Ajuda (c. 1707-15). Atribuído aos genoveses Domenico Parodi e Francesco Biggi, entre tais similitudes, desde logo se assinala uma evidente conformidade fisionómica (rosto, boca, olhos), a exacta da expressão do rosto e indumentária, assim como o tratamento escultórico das superfícies.

#### A CAPELA DO CARDEAL

Com acesso pelo claustro oriental, localiza-se a antiga capela do cardeal da Mota, dedicada a Santa Úrsula e as Onze Mil Virgens. Obra de particular interesse, a escassez de estudos em torno da sua edificação exemplifica, uma vez mais, a insuficiente atenção concedida ao edifício. Encomendada em 1740 pelo cardeal da Mota ao arquitecto Carlos Mardel, para lhe servir de capela fúnebre, seria executada pelos mestres canteiros Manuel Martins e Aleixo



Fragmento do túmulo do cardeal da Mota.  
Museu Arqueológico do Carmo

Rodrigues (Bonifácio, 1990: 232-233)<sup>12</sup>. Segundo nos informa D. Inácio da Boa-Morte, tinha a capela “*este nome pella mandar fazer novam.te o Cardeal D. João da Motta Protector que foy desta Reforma Jrmão da Ordem. He feita a moderna de pedras mármores de varias cores. Nella estava hum grande e magestoso Tumulo para sepultura do Cardeal. Porem como em seu testamento se mandou sepultar no convento do Carmo de Lisboa se retirou depois de sua morte este tumulo.*” (Boa-Morte, 1761: 15)

Conjunto delapidado ao longo dos anos, do mencionado túmulo sobrevive apenas uma lápide, hoje no Museu Arqueológico do Carmo<sup>13</sup>. Também deslocada do seu contexto original, a tela figurando *Santa Úrsula e as Onze Mil Virgens*, invocação original da capela, acabaria por integrar o acervo do Museu de Aveiro, onde se encontra.



Capela do Cardeal



Coroamento do retábulo da capela do Cardeal

Quanto à componente escultórica da capela, que se constitui como um objecto de natureza arquitectónica, patenteia-se, desde logo, no acto da encomenda, onde se individualiza a feitura de “*um Retabollo de pedra com seos ornatos e estatuas*” (Carvalho, 1962: 117). Obra que imputamos também ao paduano João António Bellini, uma tal atribuição é tanto mais plausível, quanto concertada com semelhantes trabalhos deste escultor, nomeadamente em colaboração com Carlos Mardel. É o caso das igrejas dos conventos de São João Nepomuceno e do Louriçal, empreitadas de patrocínio régio, em que ambos intervêm nas respectivas áreas. A comparação com esta última (cujos trabalhos se desenvolvem pelos anos de 1737-1739), afigura-se especialmente pertinente, face às similitudes com a intervenção vicentina.

Com um historial na feitura de outros retábulos, Bellini assumiu, frequentemente, a responsabilidade da sua componente escultórica. Tal como no Louriçal, onde é autor de “*Anjos, e Serafins, e varios primores entalhados*” (Monteiro, 1750), também em São Vicente de Fora a sua colaboração se terá resumido à decoração escultórica. Repetindo elementos já experimentados, é-lhe assim imputável a realização do par de anjos do remate superior, as cabeças de querubins, grinaldas e *draperies*. Elementos decorativos que revelam, aliás, o seu estilo peculiar, uma tal conformidade poderá ser aferida em obras cronologicamente próximas, como é o caso dos retábulos da igreja do colégio de Nossa Senhora da Conceição em Santarém (1739) ou da capela da quinta de Santa Bárbara em Constância (1740).

### O BALDAQUINO

O retábulo-mor da igreja de São Vicente de Fora, obra fulcral entre as prioridades construtivas do templo, acabaria por integrar as suas derradeiras intervenções. Com uma história complexa ao longo dos tempos, a sua configuração actual remonta à segunda metade do século XVIII. Intervenção devida, por um lado, à necessidade de reconstrução daquela zona do templo, no seguimento do terramoto de 1755, seria sobretudo determinada pela instalação da igreja patriarcal em São Vicente de Fora, pelo ano de 1772.

Concluída a capela-mor em 1605, sabe-se que em 1612 se determinava a execução de um retábulo para o coro, segundo projecto do arquitecto Teodósio de Frias (Soromenho-Saldanha, 211). Sem outras notícias de entremeio, apenas em 1704 nova notícia dá conta de que a capela-mor permanecia ainda sem “retabolo competente”, possuindo sim, um outro, “de madeyra pintada enquanto se nam faz o que se determina obrar de pedra” (*História dos Mosteiros*, I, 1950: 46)<sup>14</sup>.

Projecto que não chegaria a ser concretizado, facto é que em 1734 novo retábulo seria encomendado, desta vez em madeira fingindo pedra, ao mestre entalhador Manuel da Costa Oliveira<sup>15</sup>.

Obra que, uma vez mais, pouco tempo permaneceria naquele local, em 1742 novas remodelações têm lugar na capela-mor da igreja. Ano da reforma da ordem, será então que D. João V ordena o levantamento da capela-mor, “dando para isso a precisa providência.” (Conceição, XI, 1827: 313-314). Empreitada enquadrada em intervenções similares, à intenção do monarca, não foi por certo estranho o seu empenho na remodelação, “à romana”, de outras capelas-mores. É o caso da Sé de Évora (1735) e a da igreja de São Domingos em Lisboa (1748), dois projectos onde, como vimos, actuaram em estreita articulação João António Bellini e João Frederico Ludovice.

Assim enquadrado, se explica a inexistência de um retábulo-mor na igreja ao tempo do terramoto. Segundo D. Inácio de Nossa Senhora da Boa-Morte, depois de retirado o “antigo Retabolo da Cap.<sup>a</sup> Mor”, até à data do seu relato “ainda se não fes o Retabolo e a Cap.<sup>a</sup> mor.” (Boa-Morte, 1761: 6)

Templo que se erguia das nefastas consequências do terramoto, será no período de fixação da igreja patriarcal em São Vicente de Fora, que se enquadra a remodelação definitiva da capela-mor. Integrada nas intervenções inerentes à sua reconstrução, é mais uma vez o Pe. Boa-Morte quem, logo após a catástrofe, relatava com maior precisão os prejuízos observados:

“A antiga Image de N. Sr.<sup>a</sup> da Con.<sup>cam</sup> cahio do seu altar e por ser a cabeça de pedra se lhe tirarão algumas lascas.



Pormenor de um corte longitudinal da igreja, vendo-se o baldaquino. ANBA - Gav. 2, Rolo 19-A, Nº 570



Baldaqino na capela-mor da igreja de São Vicente de Fora

*Outras imagens cahirão mas ficarão nos Altares, excepto as duas de pedra de são Joaq.<sup>m</sup> e de s.<sup>ta</sup> Anna da cap.<sup>a</sup> da Con.<sup>cam</sup> que também cahirão. Depois de alguns minutos em que hia continuando o Teramoto; cahio todo o zimbório da Igr.<sup>a</sup> p.<sup>a</sup> a Rua e p.<sup>te</sup> no Cruzeiro e parte sobre o Tilhado da sacristia, e claustro. Habateo todo o telhado da sacristia escapando no lavatorio hu P.<sup>e</sup> com hu mosso. Os bellos caixoens que havia pouco tempo se tinham feito ficarão destruidos com os missaes e vestimentas sagradas. Cahirão com as grandes pedras do zimbório alguns arcos de sima dos dous claustros. A capella chamada da Comunid.<sup>e</sup> aonde estava o SS.<sup>mo</sup> lhe cahio toda a parede p.<sup>a</sup> a Baranda que habateo toda, cahindo na caza que serve de passadiço p.<sup>a</sup> o coro de sima, ao cahir fes abalar a abobeda da Portaria despegando a bella pintura que nella havia.” (Boa-Morte, 1761: 51-51v.)*

Danos sobretudo devidos à queda do zimbório e ao rompimento da abóbada, apesar de quase todo o complexo ter subsistido ao abalo, o sucedido viria a provocar consideráveis estragos na cabeceira e transepto, chegando a atingir parte dos claustros, capelas do convento, coro dos cônegos, escadarias, sacristia, portaria e dormitórios.

Resumindo uma das mais equilibradas combinações entre arquitectura e escultura da 2ª metade do século XVIII em Lisboa, o baldaquino da igreja de São Vicente de Fora surpreende pela escala e impõe-se pelo seu carácter cenográfico. Obra não apenas definida pelas necessidades inerentes à reconstrução da igreja, se os danos causados pelo terramoto justificam a intervenção naquela parte do templo, já quanto à opção concreta pela tipologia do baldaquino, a sua motivação remonta, necessariamente, à circunstância de ali se encontrar estabelecida a

patriarcal. Opção que havia já sido tomada na desaparecida igreja da Cotovia, onde a patriarcal teve sede entre os anos de 1756 e 1769, também aí semelhante estrutura pontificava ao centro do cruzeiro. Analogia devida ao simbolismo que o baldaquino acarreta, como imagem de marca das patriarcais romanas, à filiação na obra berniniana presidiam, portanto, mais do que eventuais motivações de natureza estética, critérios de ordem ideológica.

Porém, se na Cotovia um amplo cruzeiro era idealizado de forma a receber eficazmente aquela estrutura, já no caso de São Vicente de Fora a situação era diversa. Adaptando-se forçadamente ao vão da capela-mor, é bem possível que ali sobreviva um derradeiro testemunho do baldaquino da Cotovia. Obra certamente destruída na sua quase totalidade, na sequência do incêndio que ali tem lugar em 1769, só um parcial reaproveitamento da base ou, com mais probabilidade, do delineamento original, poderia justificar o constrangimento que se verifica hoje no coroamento da estrutura em São Vicente de Fora. Compressão que obrigaria ao rompimento da cimalha, como já notara Norberto de Araújo, aos altos silhares de madeira do coro dos cônegos “*se encostam forçadamente os anteparos do baldaquino*” (Araújo, s.d.: 49).

Seja como for, o baldaquino mantém-se como o indicador inequívoco da titularidade da igreja ao tempo da sua instalação. Face à impossibilidade de colocação no centro do cruzeiro, a necessidade de se ajustar à capela-mor entrou em evidente conflito com a funcionalidade daquela que era, até à data, uma igreja cenobítica. Promovendo agora o isolamento do coro dos cônegos, seria também marcado por uma maior relação de dependência face à estrutura construída. Adaptação que se fez ligando o baldaquino aos muros do presbitério, acrescenta à inspiração berniniana da estrutura, o modelo romano de Carlo Fontana para Santa Maria in Traspontina (1674).







Conjunto marcado por uma considerável componente escultórica, esta observa-se distribuída, à maneira de Traspontina, pela base, portas e coroamento. Com um total de dezasseite esculturas em madeira de tamanho natural, a mais completa informação acerca da sua autoria é fornecida por Cirilo Volkmar Machado. Obra datada por Diogo de Macedo de 1787 (Macedo, 1958: 103), foi dirigida por Joaquim Machado de Castro e concretizada pelos escultores Manuel Vieira, António dos Santos e Alexandre Gomes (Machado, 1823: 267).

Estrutura estranha ao espaço que lhe foi destinado, a origem do templo não foi, todavia, esquecida. Igreja com a invocação dos santos patronos, São Sebastião e São Vicente, a iconografia do baldaquino destaca, em conformidade, figurações de mártires e agostinhos. Com recorrente alusão ao martírio, o assunto é desde logo assinalado pela presença dos dois anjos que coroam as portas de acesso ao coro. Selecção temática que parece não suscitar controvérsia, foi na verdade adequada ao restante esquema do presbitério. Definida com base no programa original, como escrevia o padre Carvalho da Costa em 1712, “*A capella mór tem da parte do Evangelho o Patriarca Santo Agostinho, & S. Vicente Martyr, o Padroeyro deste Convento, & da parte da Epístola Santo Theotónio, primeyro Prior de Santa Cruz de Coimbra, & o Martyr S. Sebastião.*” (Costa, III, 1712: 364-365). Por outro lado, a existência de um programa iconográfico definido no adjacente coro dos cónegos, deverá também ter sido considerada. Decorado com oito pinturas, no baldaquino foi perpetuada a mesma iconografia, alusiva à vida de São Sebastião, São Teotónio, São Vicente e Santo Agostinho.

### OS JARDINS E A CERCA MONÁSTICA

Delimitada em 1673 (Soromenho, 1994: 211), a cerca do mosteiro de São Vicente de Fora possuía um significativo conjunto de

obras escultura nos seus jardins, algumas das quais de origem italiana. Apesar de escassas as informações que nos esclareçam quanto à sua feitura, é elucidativa a descrição de D. Inácio de Nossa Senhora da Boa-Morte em 1761. Referindo-se ao “*cerco ou Orta do Mosteiro*”, nela se demora o cronista, dizendo:

*“Se entra por hua lameda de grandes arvores silvestres: depois se entra em hu belo e fermoso jardim. Tem quatro estatuas de marmore, e m.<sup>tos</sup> vasos de pedra e outras figuras que vierão de fora. Nas paredes do jardim estão devidas em Paineis 12 Estatuas de azulejo de alguns santos conegos regulares com adversid.<sup>e</sup> de habitos de cada hua das congregaçoes em q. florecerão. no meyo da parede principal há hua caza / fl. 17 v./ com hua cascata com duas figuras de pedra nos lados que representam o Inverno e o Verão em sima da cascata esta a image de N. Sra. com o Menino Jezus nos braços e o Sr. S. Jozé no passo da fugida p.a o Egypto; por sima desta caza corre hua grande varanda onde estão 12 grandes estatuas de pedra que vierão de Italia e serve de agradavel prespetiva ao jardim no meyo do qual fica o Tamque com varios rezistos de lançar a agoa que servem de recreyo aos Religiozos nos dias determinados p.<sup>a</sup> hir ao cerco. Tem mais hu grande jogo de Bolla, e dentro da Caza hu de Taco e nas paredes do cerco no fim das ruas Estatuas de azulejo dos S.<sup>tos</sup> Conegos Regulares todos com o Habito da manr.<sup>a</sup> q uza esta congregação.”* (Boa-Morte, 1761:17-17v.)

Jardim que possuía, como se confere, um significativo conjunto de esculturas, integravam-se as mesmas num programa iconográfico mais vasto, totalizado pela presença de vários painéis azulejares, com santos da ordem envergando os hábitos das suas congregações.



Vista parcial dos jardins do mosteiro de São Vicente de Fora, séc. XX.  
Espólio Fotográfico do Monsenhor Francisco Esteves. Disponível no Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa

Obras cujo paradeiro se vai dissipando ao longo dos tempos, só no século XIX se voltará a encontrar referência aos desaparecidos jardins. Ainda que parcamente descritivo, data de 1809 o testemunho do inglês Moyle Sherer. Jovem oficial da armada de Wellington em Portugal, narra nas suas *Recollections of the Peninsula* a recepção em São Vicente de Fora - "with fruit and wine". Conduzido ao mosteiro, onde observa confortáveis e bem mobilados aposentos, percorre, por fim, o jardim conventual, a que se refere como "prettily embellished with fountains and busts". (Sherer, 1823: 17)

Componente escultórica cuja memória perdurará no decurso dos anos, nomeadamente durante a época em que o paço patriarcal tem sede em São Vicente de Fora, é Inácio de Oliveira Barbosa quem, já em 1863, nos legará uma das suas mais completas memórias:

*"A quinta é extensa, e era muito bonita e deliciosa em tempo dos conegos regrantas, porque era cultivada com esmero. Hoje acha-se em grande decadencia. Tem dois jardins. (...) Ornam o primeiro jardim 20 vasos e outras tan-*

*tas figuras de marmore, um lago, e uma pequena cascata. O segundo (...) é guarnecido com 16 grandes vasos, 6 estatuas, e 17 bustos sobre altos pedestaes, tudo de fino marmore. (...) A quinta vae finalizar no largo da Graça."* (Barbosa, 1863: 228)

Apesar de incongruentes, o que naturalmente se justifica pelos 100 anos que distam entre os anteriores testemunhos, oferecem sem dúvida uma ideia do significativo número de estátuas que povoavam os jardins de São Vicente de Fora. Além dos habituais equipamentos de recreio (cascata, casa da cascata, fonte com vários registos de água, etc.), possuía ainda um total aproximado de 40 obras de escultura. Maioritariamente descritas como sendo em mármore e de origem estrangeira, nomeadamente de Itália, entre vasos, bustos e várias outras obras não identificadas, são claramente discriminadas as estátuas figurando o *Verão*, o *Inverno* e uma *Fuga para o Egipto*.

Conjunto que sofreu uma crescente delapidação ao longo do século XIX, em 1868 se chega mesmo a ponderar a edificação de casas

para classes pobres naquele local<sup>16</sup>. Reflexo de um tal abandono, em 1876 refere João Maria Baptista:

*“A quinta e jardins, delicioso recreio no tempo dos cônegos, estão hoje muito abandonados, e apenas mostram vestígios de suas bellesas em arruinadas cascatas, lagos, estatuas, viveiros etc.”* (Baptista, 1876: 512)

Anos mais tarde, é Pinho Leal quem, aludindo à escassez de meios dos patriarcas, sublinha:

*O paço, “seu terreiro, cerca, jardins e mais dependencias causam dó pela falta d’aceio e mesmo de limpeza que se nota em tudo.”* Referindo-se à quinta e jardins, diz-nos então que se encontravam *“em grande abandono e apenas revelam o antigo esplendor nas ruínas das suas cascatas, dos seus lagos, das suas estatuas, dos seus viveiros, etc.”*. (Leal, 1882: 541)

Com efeito, será já em pleno século XX que se consumará o desaparecimento da cerca e jardins do mosteiro. Relatando aquela que será, por certo, uma das suas últimas memórias, Manuel Joaquim Pereira dá ainda conta da *“quinta que dava para os lados da Rua da Verónica”*, em tempos do cardeal D. Mendes Belo. (Pereira, 1982: 49)

Desaparecimento ditado pela instalação do liceu Gil Vicente nos terrenos da antiga cerca conventual, ocupados logo em 1910, ali acabaria por se fixar definitivamente, em edifício próprio, a partir de 1949.

O destino de tão significativo conjunto de obras de arte, permanece hoje por esclarecer.

## NOTAS

1. "Consulta da Câmara a El-Rei em 3 de Março de 1703", Livro XVIII d'el-rei D. Pedro II, fl. 203. Publ. Oliveira, 1899, X: 163.
2. Atribuição feita por Ayres de Carvalho (Carvalho, 1973: 9), depois reforçada por António Filipe Pimentel (Pimentel, 1996: 757), voltaria a ser salientada pelo primeiro (Carvalho, 1995: 5).
3. Tal intervenção, directamente aliada à reforma, poderá ter contado com a influência exercida por Fr. Gaspar da Encarnação (1685-1752). Reformador da Congregação dos Cónegos Regrantes de Santa Cruz, professo em 1725, seria nomeado em 1742 para introduzir em São Vicente de Fora a reforma do seu mosteiro. Permanecendo em Lisboa entre 1742 e 1745, destacou-se como ministro de D. João V no final do seu reinado (1747-1750), sendo nomeado arcebispo de Braga em 1756.
4. Escultura devedora da influência de António Corradini sobre a obra de Bellini, seu possível mestre em Itália, filia-se directamente no São João Nepomuceno que o escultor veneziano realiza para o sepulcro do Santo em Praga.
5. ANTT - *Ministério das Obras Públicas*, mç. 479.
6. Idem.
7. Sobre este conjunto escultórico veja-se Teresa Leonor M. VALE - A componente escultórica da igreja do antigo colégio jesuíta de Santo Antão-o-Novo. *Escultura Barroca Italiana em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 2005, p. 73-84.
8. ANTT - *Ministério das Obras Públicas*, mç. 506, proc. 13.
9. O estudo destas obras deverá passar por uma mais profunda análise de duas esculturas existentes na igreja matriz de Pangim. Com as mesmas invocações, as obras do templo goês revelam, com efeito, profundas similitudes com as do complexo lisboeta.
10. Segundo Fr. Cláudio da Conceição, foi oferecida uma "maquineta, tocheiros, e castiças, que mandou vir de Roma de páo dourado para servirem de modello, para os que mandou fazer de prata para a Sancta Igreja Patriarchal", ao que se viria a juntar a oferta de "alamapadas de prata" para a capela de Nossa Senhora da Conceição. (Conceição, XI, 1827: 310-311)
11. Segundo refere Merveilleux, "Le Marquis d'Abrantes (...) fit faire des Statues du Roi & autres, qui n'étoient point belles, & dont on n'avoit fait aucun usage lorsque je quittai le Portugal" (Merveilleux, 1738: 185).
12. ANTT - *Cartório Notarial de Lisboa*, n.º 3 (actual n.º 11), L.º 553, fl. 70. Publ. por Bonifácio, 1990: 232-233.
13. Obra que sobreviveu, muito danificada, ao terramoto de 1755, seria descoberta em 1896, por altura da abertura de caboucos para colocação da estátua de D. Maria I, hoje no largo fronteiro ao palácio de Queluz.
14. Veja-se o desenvolvimento deste assunto no capítulo da autoria de Maria João Pereira Coutinho.
15. Veja-se o desenvolvimento deste assunto no capítulo da autoria de Sílvia Ferreira.
16. Portaria de 6 de Abril de 1868, pela qual se manda proceder a projectos de casas para classes pobres na cerca do convento de São Vicente de Fora (Lisboa, 2002: 249).