

A Sala de Marmore no Palácio Nacional da Ajuda

António Cota Fevereiro¹

Resumo: Nos meados do século XIX o imperador Napoleão III e sua família enfatizaram o gosto pela época grega, romana e egípcia para solidificar o regime, prestando, assim, homenagem ao seu tio o imperador Napoleão Bonaparte, fundador desta dinastia. No entanto estas formas antigas foram reinterpretadas em novos conceitos, nomeadamente na arquitetura e no mobiliário, complementados habilmente por novos meios de iluminação. São estas influências notórias que vamos encontrar no desenho arquitetónico e na decoração da *Sala de Marmore* do Palácio Nacional da Ajuda, cuja originalidade faz deste espaço um exemplar único no género.

Palavras-chave: Grécia; Roma; Egípto; Ecletismo; Jardim de Inverno

Abstract: In mid-nineteenth century Emperor Napoleon III and his family emphasized the Grecian, Roman and Egyptian historical periods in order to strengthen its regime, thus paying tribute to their uncle Emperor Napoleon Bonaparte, founder of this dynasty. However, these ancient forms were namely reinterpreted in architecture and furniture using new concepts, skilfully complemented by new means of lighting. We have found these notorious influences in the architectural design and decoration of the *Sala de Marmore* (Marble Room) in National Palace of Ajuda, whose originality makes this space a unique specimen in the genre.

Keywords: Greece; Rome; Egypt; Eclecticism; Winter Garden

Resumen: A mediados del siglo XIX el emperador Napoleón III y su familia enfatizaron el gusto por la época griega, romana y egipcia para solidificar el régimen, prestando así homenaje a su tío el emperador Napoleón Bonaparte, fundador de esta dinastía. Sin embargo, estas formas antiguas fueron re interpretadas en nuevos conceptos, especialmente en la arquitectura y el mobiliario, complementados hábilmente por nuevos medios de iluminación. Son estas influencias notórias que vamos a encontrar en el diseño arquitectónico y en la decoración de la *Sala de Marmore* (Sala de Mármol) del Palacio Nacional

¹ Arquiteto, investigador no *ARTIS – Instituto de História da Arte*, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde é doutorando em História da Arte e Museologia do Património com o tema: *A iluminação da Casa Real Portuguesa no período de 1800 a 1910*.

de la Ajuda, cuya originalidad hace de este espacio un ejemplar único en el género.

Palabras clave: Grecia; Roma; Egipto; Eclecticismo; Jardín de Invierno

1. Introdução

No dia 27 de Setembro de 1862 casou-se por procuração, em Turim, o rei D. Luís I de Portugal com a princesa italiana Maria Pia di Savoia. Ratificado na Igreja de São Domingos, em Lisboa, no dia 6 de Outubro do mesmo ano.

O casal real optou então por estabelecer a sua corte no Real Paço de Nossa Senhora da Ajuda na referida cidade. O edifício foi parcialmente alvo de obras de modernização espacial e decorativa de forma a corresponder a um novo modo vicencial, nomeadamente a *Sala de Marmore*, espaço central e divisório entre o *Gabinete de Carvalho*, a *Sala Azul* e os aposentos dos monarcas. O projeto esteve a cargo do arquiteto da Casa Real Joaquim Possidónio Narciso da Silva e segundo diretrizes da rainha D. Maria Pia. Nele está exemplificado o gosto pela Natureza, pelo exotismo e pelo ecletismo no mobiliário, na arquitetura e na decoração. Estas referências alicerçam e enfatizam novas relações espaciais e visuais eximamente exploradas pelo arquiteto. No geral há uma forte influência estrangeira, nomeadamente a francesa, e que foi inovadoramente explorada na referida *Sala de Marmore*. A originalidade deste espaço evidencia-se pelo uso de material pétreo deliberadamente aproveitado e escolhido de acordo com a função, a decoração e a relação que estabelece com os outros compartimentos².

2. A Sala de Marmore no Palácio da Ajuda

O projeto do Real Paço de Nossa Senhora da Ajuda foi realizado em 1796 pelo Arquitecto das Obras Públicas Manuel Caetano de Sousa (1738-1802), ainda com resquícios da época barroca. Todavia foi suspenso após cinco anos de construção, tendo sido reformulado ao gosto neoclássico segundo projeto de Francisco Xavier Fabri (1761-1817) e de José da Costa e Silva (1747-1819), arquitetos formados em Itália. O edifício ficou inacabado e em 1862 foi escolhido para residência real pelo rei D. Luís I de Portugal

² Ao longo do presente texto usaram-se as seguintes siglas: PNA que se refere ao Palácio Nacional da Ajuda e PNP ao Palácio Nacional da Pena, que aparecem conjuntamente com documentação ou números de inventário de peças que fazem parte do acervo destas instituições.

(1838-1889) e sua consorte a rainha D. Maria Pia de Sabóia (1847-1911), após o seu casamento nesse ano e em detrimento do Palácio das Necessidades³.

Na fachada sul foi projetada uma *enfilade*⁴, recurso usado desde o Barroco, para aposentos. Estes têm vãos interiores para corredores e para antecâmaras que, por sua vez, comunicam com caixas de escadas e com espaços complementares⁵. Todavia em 1862 o palácio precisou de obras para se modernizar, de forma a responder a um novo modo de vida e à “...*criação de espaços mais pequenos, calorosos e íntimos; salas privadas voltadas para a vivência familiar e para o usufruto de cada um dos membros reais.*

*Para acompanhar a arquitectura, que nesta segunda metade do século XIX se quis ajustada à família, ao indivíduo – agora deslocado para o centro das atenções –, também o mobiliário foi redimensionado. A escala humanizada, foi proporcionada aos espaços recém surgidos, tendo-se conceptualmente, privilegiado o seu carácter funcional e utilitário.”*⁶

Todo este modo de habitar burguês teve como apoio as zonas de circulação para as várias dependências, como cozinhas, escadarias de serviço e outras necessárias ao serviço dos criados, de forma a responder pronta e eficazmente aos pedidos. Este pragmatismo está exemplificado no corredor que vai do torreão nascente/sul para o corredor da escadaria principal, que servia os aposentos do rei D. Luís e a *Sala Azul*. Todavia do lado oposto, onde eram os aposentos da rainha D. Maria Pia, havia uma quebra no corredor por um pátio. Este impedimento foi ultrapassado por uma construção em madeira e alçado envidraçado unindo dois vãos, criando assim um corredor similar ao anterior. O referido corredor da escadaria está no eixo do vestíbulo, com porta exterior para o Pátio de Honra. Originalmente dava para uma sala, com três vãos para a fachada Sul e que “...*tinha por adorno um tecto liso de forma abaulada, sem graça nem proporção, (...) as paredes estucadas e pintadas a côr verde terrosa, que o verdaxo dá, formando uma tinta feia e tristonha!*”⁷ Este espaço nas

³ GIL, Júlio – *Os mais Belos Palácios de Portugal*. Lisboa: Verbo, 1992, pp. 179-183.

⁴ Um conjunto de salas com portas alinhadas no mesmo eixo, criando assim uma continuidade visual.

⁵ CARVALHO, Ayres – *Os três arquitectos da Ajuda: do “rocaille” ao neoclássico*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1979, pp. 170-171.

⁶ ANDRADE, Maria do Carmo Rebello de – Paul Sormani e o estilo Luís XV: Os móveis preferidos da rainha D. Maria Pia. *Revista de Artes Decorativas*, nº 3 (2009), p. 194.

⁷ SILVA, Joaquim Possidónio Narciso da – Decoração: Novas Salas no Real Paço da Ajuda. *Archivo da Architectura Civil: Jornal da Associação dos Architectos Portuguezes*. nº 3 (Janeiro 1866), p. 42.

obras de remodelação⁸ foi dividido na *Sala de Marmore*, com dois vãos, e no *Gabinete de Carvalho*, com um, segundo projeto do arquiteto da Casa Real Joaquim Possidónio Narciso da Silva (1806-1896), cujas obras foram mandadas executar por sua Magestade a Rainha a Senhora D. Maria Pia de Saboia.

A *Sala de Marmore* passou a ser o espaço central e separador dos aposentos da rainha, para poente, e para nascente na seguinte sequência: o *Gabinete de Carvalho*, a *Sala Azul*, uma ante-câmara e os antigos aposentos do rei D. Luís⁹.

O projeto foi elaborado e deverá ter ficado terminado entre 1862 a 1865¹⁰, onde se utilizou a “...*agatha calcedonia*, (...). *Além d’isso é notavel a beleza das variadas manchas ondeadas de agatha, havendo as arborizadas, jaspeadas, espumosas e serpe-aquaticas, e o valor d’esta pedra, quasi tão rija como é o crystal de rocha e de tanta estimação, que foi escolhida pelo vice-rei do Egypto, como um objecto digno de ser offerecido ao rei de Portugal.*”¹¹ O arquiteto compreendeu o potencial dos efeitos ondulantes, contrastantes e de relevo desta pedra que é o travertino, com que forrou todas as paredes e a porta de dois batentes para o corredor da escadaria (Figs. 1 e 2). As ombreiras e as vergas dos vãos exteriores e interiores, um para o *Gabinete de Carvalho* e o segundo para a *Sala Rosa*, que é o espaço que dá início aos aposentos da rainha D. Maria Pia, também realizados com a mesma pedra. Todos os alizares e os socos são em mármore da Abelheira, cuja tonalidade castanha realça os efeitos sugestivos do travertino nas paredes¹². O entablamento ao gosto dórico foi realizado

⁸ Entre o referido corredor, que parte do torreão nascente/sul, e a sala que foi dividida há uma pequena arrecadação com porta para o corredor da escadaria principal. Na planta original esta tinha duas portas paralelas para o corredor e outra para a sala. Estas foram emparedadas e uma estava onde hoje é a parede norte do *Gabinete de Carvalho*.

⁹ Entre esta sala e os aposentos do rei há duas ante-câmaras. A primeira comunica com a *Sala Azul*, o corredor, as instalações sanitárias já desaparecidas e a segunda era a Ante-Câmara do Quarto do Rei. Esta tem portas para a *Sala Azul* e para a já desaparecida *Sala Amarela*. Este espaço e a *Sala Escura ou do saltimbanco* tinham cada uma um vão para a fachada sul. A norte eram as instalações sanitárias e estes três espaços foram criados dentro de um com paredes em tabique, mas foram demolidos depois da implantação da República.

¹⁰ SILVA, Joaquim Possidónio Narciso da – *Descrição Artistica das novas Salas do Real Paço d’Ajuda*. Lisboa: Typographia Portuguesa, 1865. O arquiteto fez a memória descritiva do projeto e publicou-a em 1865, no ano a seguir publicou o mesmo texto em vários números no *Archivo da Architectura Civil: Jornal da Associação dos Architectos Portuguezes*, que foi a versão que optamos por seguir aqui. A pedra é na realidade travertino e agradecemos este contributo ao Professor Doutor Mário Cachão, do Departamento de Geologia, da Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa.

¹¹ SILVA, *Op. cit.*, nº 3 (Jan. 1866), p. 42.

¹² Originário da zona de Mafra.

com o referido mármore, em que as métopas são no mesmo travertino e com um ornato central fosco para contrastar com o brilho da pedra. O travertino também foi utilizado no teto horizontal em que a estereotomia em quadrados advém do entablamento, tendo sido realizado outro ornato fosco nas almofadas¹³. O desenho deste teto teve provavelmente como fonte de inspiração os congêneres das antigas casas romanas, como por exemplo os que eram em estuque e em madeira, como os que foram descobertos em Herculano e em Pompeia¹⁴. Infelizmente o arquiteto não revela nas suas memórias como conseguiu realizar este teto horizontal, que impressionou e assombrou todos os que o viram. Todavia deverá ter havido algum recurso construtivo para ter podido vencer as dimensões da sala, aliviando assim o peso da pedra que forma as molduras das almofadas.

O chão é feito de mármore portugueses, *formando mosaico*, com círculos em travertino que se aproveitou das sobras, criando assim um efeito de xadrez. Na parede para o corredor da escadaria principal há uma porta falsa com dois batentes, forrados de travertino e alizar em mármore, que fecha “... e abre por meio de um pedal, que escondido por baixo do mosaico em certo sitio no chão a abre, e as molas e spiral a empurram para se poder sair.”¹⁵ Nesta porta temos a potencialidade que as novas tecnologias tiveram em facilitar o quotidiano, aliviando assim o peso dos materiais para movimentar os batentes.

No centro da sala “...há um repuxo tendo uma bacia sobre pedestal, com um grupo de delfins deitando a agua, e é arrematado por dois genios feitos de marmore de Carrara. O murmurio constante da quéda das aguas no tanque, o polido das paredes fazendo avivar as suas caprichosas ondulações e as manchas da agatha, o feitio engenhoso do tecto reflectindo pelo seu próprio brilho o luzido das paredes, tudo faz lembrar d’essas salas orientaes, em que o clima abrasador requer refrigerio. A idéia do maravilhoso, que tanto captiva a imaginação dos seus habitantes, existe na difficil construcção da sala. Tudo ali convida a gosar a doçura da vida que se alcança pela opulência, e nada falta que suavise a existencia e deleite a vida.

Completam os adornos d’esta mesma sala canapés de bambú dourados, um lustre e candelabros dourados. Em um dos ângulos vê-se um arrendado caramanchão dourado, tendo a forma de um quarto de circulo, convidando

¹³ SILVA, *Op. cit.*, n.º 3 (Janeiro 1866), p. 42.

¹⁴ Veja-se por exemplo as peças em madeira sobreviventes da *Casa Telephus* em Herculano.

¹⁵ SILVA, Joaquim Possidónio Narciso da. “Decoração: Novas Salas no Real Paço da Ajuda”. *Archivo da Architectura Civil: Jornal da Associação dos Architectos Portuguezes*. n.º 4 (Abril 1866), p. 52.

a repousar sobre sofás para disfructar o conjuncto de tantos attractivos; a riqueza da vistosa sala, o aroma das flores, a linda vista do Tejo sobre o qual se cruzam navios de todas as nações, limitando este quadro encantador as collinas da outra-banda, que este rio afamado separa da cidade de Lisboa.”

¹⁶ (Fig. 1) O branco do mármore do repuxo ao gosto clássico destaca este elemento no espaço, avivando assim a sua presença central e contrastante.



Fig. 1 – *Sala de Marmore no Real Palacio d'Ajuda*, final do século XIX ou início do século XX. Uma das cadeiras de braços e o caramanchão a simular bambu são visíveis do lado esquerdo. Nas portas de correr pendem dois vasos para plantas similares ao da *Véranda* da Princesa Mathilde Bonaparte. Os candelabros com velas e os vasos para os candeeiros, sem os reservatórios amovíveis, ladeiam as portas de correr para o *Gabinete de Carvalho*. Ao fundo a *Sala Azul* através da janela interior. Postal N.º 1024 da *Edição Costa*, Lisboa. Coleção do autor.

As peças de mobiliário a que o arquiteto se refere são dois sofás (PNA, inv. 907 e 908), duas cadeiras com braços com assentos forrados a palhinha (PNA, inv. 909 e 910)¹⁷, um *demi-borne* estofado (PNA, inv. 2001)¹⁸ e um

¹⁶ SILVA, *Op. cit.*, n.º 4 (Abril 1866), p. 52.

¹⁷ Os sofás e as cadeiras foram reunidos num conjunto, onde também constou seis cadeiras, uma diferente das restantes, em madeira dourada a simular bambu. PALÁCIO NACIONAL DA AJUDA (PNA), Inventário Judicial do Palácio da Ajuda, 1911-1913, fl. 180-180v.

¹⁸ Tem uma floreira no topo, onde hoje está a estátua *Arrufo de Namorados* do escultor italiano Cesare Lapini (1848-1890) e datada de 1888 (PNA, inv. 1993). PNA, *Op. cit.*, 1911-1913, fl. 182.

biombo de quatro folhas (PNA, inv. 902)¹⁹. Todas estas peças foram feitas a partir de madeira a imitar bambu mas, nos cachacos foram esculpido arranjos de paus cortados, folhas e bagas. No biombo há nas molduras inferiores de um lado representações florais em *grisaille*, com uma certa influência das *chinoiserie*s, e do outro, rectângulos em cadeia. O mesmo recurso ao bambu foi seguido nas grades dos vãos exteriores, com treliças, vasos em zinco para flores e uma trama em arame²⁰. Os bambus e o arame também fizeram parte de um caramanchão, hoje desaparecido, que tinha um estrado em madeira e no topo ornatos estilizados. Na trama estavam penduradas três *étagères* com estatuetas em porcelana, duas iguais e uma a simular bambu²¹. Neste conjunto, é evidente a influência oriental na sua concepção e decoração, complementado pelos quatro candelabros e pelas duas mesas ao gosto greco-romano e egípcio em bronze dourado.

Os quatro candelabros (PNA, inv. 917, 918, 919 e 920)²² referidos pelo arquiteto foram estrategicamente colocados da seguinte forma: a ladear o *demi-borne*, que está entre os dois vãos exteriores, e o vão interior com duas portas de correr²³ para o *Gabinete de Carvalho*. Cada candelabro tem uma base quadrada onde uma esfinge alada, com cabeça de gato, está sentada ao gosto egípcio e decorada com motivos gregos. Do seu corpo parte uma coluna e da boca correntes, as quais se prendem nos braços laterais para as velas, tendo cada braço capacidade para três daquelas. Ao centro tem um prato onde se coloca um candeeiro do tipo *Carcel*²⁴, com base redonda em pedra mármore branca e reservatório amovível. O corpo principal é um vaso com pegas laterais elevadas, com cenas de lutas entre guerreiros nas duas faces, inspirado nas formas dos vasos gregos *amphora* e *hydria*²⁵. Estes candeeiros têm semelhanças com os que fizeram parte do *Atrium*, da *Serre* e do *Musée antique* ou *Pinacothèque da Maison pompéienne*, como

¹⁹ Na altura do Inventário Judicial o biombo estava na *Arrecadação do Thezouro*. PNA, *Op. cit.*, 1911-1913, fl. 3322.

²⁰ *Ibidem*, 1911-1913, fl. 182.

²¹ *Ibidem*, 1911-1913, fl. 178-178v.

²² *Ibidem*, 1911-1913, fl. 181 a 181v.

²³ Este tipo de portas foi aperfeiçoado nos finais do século XVIII nos Estados Unidos da América, permitindo assim a transformação de dois espaços num só, reduzindo assim a área que a porta de batente tem ao ser movimentada em arco no interior do aposento. RAMOS, Rui Jorge Garcia – *A Casa – Arquitectura e Projecto Doméstico Na Primeira Metade Do Século XX Português*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2010, pp. 78-79.

²⁴ Os candeeiros foram eletrificados no decorrer do século XX, o que levou à remoção do mecanismo interior, onde eventualmente haveria marcas sobre o seu fabricante.

²⁵ MARTIN, Henry – *L'art grec et l'art romain: le style pompéien*. Paris: Librairie d'Art R. Ducher, 1927, pp. 31-34.

mais à frente iremos abordar (Figs. 1 e 9). É um conjunto harmonioso, imponente e de grande qualidade na sua fundição. Intensificam ainda mais o exotismo e este recurso no respeitante à altura foi de encontro à ambiência do tempo clássico, realçando o enquadramento do mobiliário e da arquitetura. Fazem conjunto com duas mesas (PNA, inv. 906 e 4634)²⁶, cada uma com a mesma esfinge na base, correntes e tampo em mármore²⁷. Para acentuar ainda mais o gosto clássico há ganchos, em metal dourado nas métopas, de onde pendem vasos para plantas e cordões de seda vermelha²⁸. Ao centro do teto está suspenso um lustre (Fig. 2) em metal dourado, para quarenta velas e com pingentes em vidro ao gosto setecentista europeu (PNA, inv. 2424)²⁹. Os vasos e o lustre têm semelhanças com os que fizeram parte da decoração de *La Véranda* no palacete da Princesa Mathilde Bonaparte, como iremos descrever.

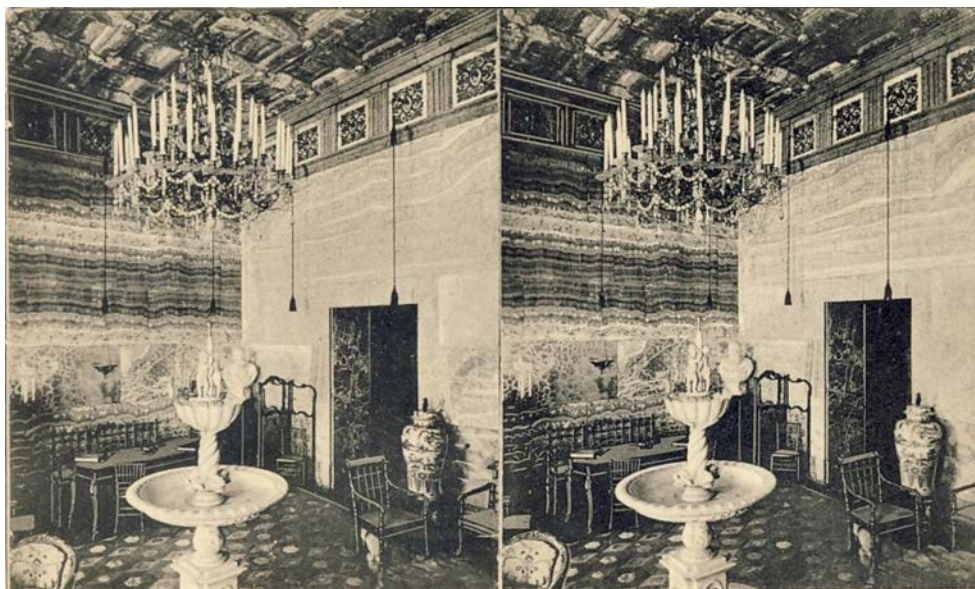


Fig. 2 – Postal Estereoscópico da *Sala de Marmore*, final do século XIX ou início do século XX, em que podemos observar o efeito ondulante do travertino na parede. Na fotografia há o repuxo e o mobiliário a simular canas de bambu. *Arquivo Panorâmico e Artístico Portugal – 72 – Registado*. Coleção do autor.

²⁶ Uma das mesas estava neste espaço e a segunda na *Arrecadação do Thezouro* na altura do Inventário Judicial. PNA, *Op. cit.*, 1911-1913, fl. 181 e 3103.

²⁷ Estes exemplares não ostentam marcas, no entanto encontramos semelhanças com o trabalho desenvolvido pela parisiense *Maison Lerolle Frères*.

²⁸ PNA, *Op. cit.*, 1911-1913, fl. 185v. Aparentemente também serviam para pendurar gaiolas. *Ibidem*, 1911-1913, fl. 186.

²⁹ *Ibidem*, 1911-1913, fl. 188.

A nível de funções a *Sala de Marmore* responde eficazmente a pelo menos duas: a primeira é inegavelmente a função de circulação entre os aposentos da rainha D. Maria Pia e os espaços de estar. Ao entrarmos pelo corredor somos intuitivamente direccionados para as portas de correr do *Gabinete de Carvalho*, devido ao seu desenho arquitetónico, escala no espaço e sentindo que há uma continuação. Esta noção é aguçada pela janela interior para a *Sala Azul* e pelo contraste de cores na decoração. A porta para os aposentos da monarca como que passa despercebida, devido à sua escala e desenho sóbrio. Outra particularidade relevante é a de que de noite as portas de correr eram iluminadas lateralmente pelos candelabros, atraindo assim a atenção; a segunda é o seu encerramento pela porta com dois batentes do corredor, cujo desenho simula a continuação da parede, e só assim passa a ser um espaço de estar. Efetivamente no período em que a Família Real habitou este palácio foram realizadas várias festas, como por exemplo, as de aniversário, onde se montava uma mesa em redor do repuxo³⁰.

A *Sala de Marmore* exemplifica a predileção que a Família Real tinha em estar próxima da Natureza³¹, pois o jardim do palácio fica do outro lado do arruamento e tinha de se atravessar um passadiço, que entretanto foi demolido no século XX, na extremidade do edifício. Esta tendência também foi seguida pela aristocracia e pela burguesia portuguesa através das flores em voga, das canas e das treliças usadas nesta época. Ficaram imortalizadas na obra de azulejaria do pintor lisboeta Luís António Ferreira (1806-1873)³², como por exemplo no jardim da Quinta Nova da Assunção em Belas (Figs. 3 e 4).

Mencionámos o *Gabinete de Carvalho* ao longo do texto e tinha como função principal ser uma sala de fumo para o rei D. Luís. Aqui optou-se por um ambiente masculino e sóbrio. Intensificado pelo mobiliário em carvalho da América do Norte, pelas armas de fogo, pelas paredes revestidas a seda verde, pelas telas com representações de navios de guerra e pelo

³⁰ BURNAY, Maria João Botelho Moniz e PORTUGAL, Ana Mafalda de Castro – A Família Real na Ajuda no séc. XIX e o Gosto pela Natureza. In <http://www.palacioajuda.gov.pt/pt-PT/estudos/artigosemlinha/ContentDetail.aspx?id=476> (2018.07.08; 11h)

³¹ BURNAY, Maria João Botelho Moniz e PORTUGAL, Ana Mafalda de Castro – O gosto da família real pela natureza e o reanimar do Jardim Botânico da Ajuda. In RAMALHO, Maria de Magalhães, coord. – *Património Estudos*. Lisboa: IPPAR, Instituto Português do Património Arquitectónico, n.º 9 (2006), pp. 123-134.

³² FEVEREIRO, António Francisco Arruda de Melo Cota – A Arte Nova em Lisboa. In VALE, Teresa Leonor Magalhães do; COUTINHO, Maria João Pereira, coord. – *Cadernos do Arquivo Municipal*. Lisboa: Arquivo Municipal de Lisboa / Câmara Municipal de Lisboa, 2ª Série, n.º 7 (2017), p. 230.

teto ao feitio do *XV século*³³. O recheio original é composto por mobiliário ao gosto renascentista e por um par de candelabros ao gosto eclético, gótico e renascentista³⁴, em zinco com candeeiros do tipo *modérateur*, braços laterais para nove velas cada um e correntes (PNA, inv. 3738 e 3739)³⁵. Os candelabros ladeavam a janela interior para a *Sala Azul*, que tem as mesmas proporções arquitetónicas que o vão das portas de correr, iluminando assim a superfície envidraçada e criando uma eficaz relação visual entre os espaços. A *Sala Azul* era a de estar e de receber da Família Real³⁶, onde foi encostado outro *demi-borne* ao referido vão, e foi projetada ao gosto greco-romano. Esta solução de janela interior era a mesma que existia entre a *Serre* e o *Grand Salon* da *Maison pompéienne*.



Fig. 3 – Quinta Nova da Assunção, parede preenchida com azulejo, entre o tanque e a escadaria nascente, a simular um jardim com vegetação e aves. Fotografia do autor, 2018. Agradecemos o apoio da Câmara Municipal de Sintra, proprietária da quinta, na realização desta fotografia.

³³ Nas molduras foram esculpidas em obra de talha as popas e prôas dos navios de guerra, em que o rei D. Luís embarcou como comandante, os que foram lançados ao mar no seu reinado e aqueles em que se dignou pregar a cavilha mestra.

³⁴ Na Exposição Universal de Londres em 1862 a *Hart & Son's*, sediada em Wych Street na mesma cidade, levou um candelabro ao gosto gótico com um candeeiro *modérateur*. VIRTUE, James S. – *The Art Journal Illustrated Catalogue of the International Exhibition 1862*. Londres: James S. Virtue, 1862, p. 27.

³⁵ Atualmente estão na *Biblioteca* do andar nobre. PNA, *Op. cit.*, 1911-1913, fl. 165 e 814 a 814v. O mobiliário da *Sala de Marmore* e do *Gabinete de Carvalho* ficaram para a rainha D. Maria Pia nas partilhas feitas, em 1899, depois da morte do rei D. Luís. Os candelabros da *Sala de Marmore* foram avaliados em 180.000 réis e os do *Gabinete de Carvalho* conjuntamente com a mobília em 650.000 réis Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Casa Real, Caixa 5918.

³⁶ SILVA, *Op. cit.*, nº 4 (Abril 1866), pp. 52-53.



Fig. 4 – Quinta Nova da Assunção, pormenor das treliças de canas com flores na parede da escadaria nascente. Fotografia do autor, 2018. Agradecemos o apoio da Câmara Municipal de Sintra, proprietária da quinta, na realização desta fotografia.

O projeto da *Sala de Marmore* é um testemunho intemporal do seu tempo, mas é sobretudo a original interpretação de vários conceitos e usos então em voga. Estas influências têm como origem França, país determinante e influente nas artes decorativas, nomeadamente a interpretação e a propagação do gosto inspirado na época grega, na romana, e na egípcia³⁷.

³⁷ CARON, Claude; VAN WEYENBERGH, Claire – *Le style Napoléon III: histoire... caractéristiques... usages*. Verviers: Gerard, 1968, pp. 18-21. STACKELBERG, Katharine T. von; MACAULAY-LEWIS, Elizabeth – *Housing the New Romans: Architectural Reception and Classical Style in the Modern World*. Oxford: Oxford University Press, 2017. Por exemplo o mobiliário nesta corrente estilística e duas estatuetas egípcias que pertenceram à rainha

Esta propensão foi deliberadamente intensificada por Charles-Louis Napoléon Bonaparte (1808-1873)³⁸, então Presidente da República de França, a partir de 1852 e em que se tornou, após referendo nacional, no Imperador Napoléon III. O então regime precisava de se fortalecer e de se impor. Uma das muitas formas foi este gosto pela Antiguidade Clássica, que também foi interpretado no denominado *Estilo Império* da época do seu tio o primeiro Imperador de França Napoléon Bonaparte (1769-1821), fundador desta dinastia e cuja descendência não sobreviveu. Além destas referências estilísticas é forçoso mencionar-se as novas abordagens espaciais, o uso de materiais e de técnicas construtivas inovadoras, o uso e o enquadramento original do candeeiro no mobiliário e na arquitetura, a presença da Natureza no interior da habitação e o conforto. Estas tendências foram fortalecidas esteticamente e amplamente empregues nas habitações dos primos do Imperador Napoléon III, designadamente na *Maison pompéienne* do Príncipe Napoléon Joseph Charles Paul Bonaparte (1822-1891) e no palacete na rue de Courcelles n.º 24 de sua irmã a Princesa Mathilde Laetitia Wilhelmine Bonaparte (1820-1904)³⁹, ambas na cidade de Paris e que se tornaram em modelos considerados de *bon goût*. Conforme irá ser abordado em seguida, e de forma a compreendermos estas apropriações na conceção da *Sala de Marmore* do Palácio da Ajuda.

3. O gosto greco-romano/egípcio e o uso do candeeiro na decoração interior

Nos meados do século XIX o gosto pelas formas inspiradas na Natureza⁴⁰, na época do Rococó, na da renascença, na barroca, na gótica e na oriental foram fonte de inspiração para a criação arquitetónica e decorativa⁴¹.

D. Carlota Joaquina de Portugal. MARQUES, Eduardo Alves – Leilão Carlota Joaquina. In *Museus, Palácios e Mercados de Arte*. Lisboa: Scribe, 2014, pp. 38-45.

³⁸ Filho de Louis Napoléon Bonaparte (1778-1846) (filho de Carlo Maria Buonaparte e de Maria Letizia Ramolino) e de Hortense Eugénie Cécile de Beauharnais (1783-1837) (filha de Alexandre François Marie, vicomte de Beauharnais, e de Marie Joséphe Rose Tascher la Pagerie, mais conhecida por Joséphine de Beauharnais e que depois de viúva se casou com o Imperador de França Napoléon Bonaparte I).

³⁹ Filhos de Jérôme-Napoléon Bonaparte (1784-1860) (filho de Carlo Maria Buonaparte e de Maria Letizia Ramolino, rei da Vestefália de 1807 a 1813) e da Princesa Friederike Katharina Sophie Dorothea von Württemberg (1783-1835) (filha de Friedrich Wilhelm Karl, rei de Württemberg e de Augusta Caroline Friederika Luise, Princesa de Brunswick-Wolfenbüttel).

⁴⁰ RILEY, Noël – *Grammaire des arts décoratifs: de la Renaissance au Postmodernisme*. Paris: Flammarion, 2004, p. 223. VIRTUE, *Op. cit.*, p. 56.

⁴¹ VIRTUE, *Op. cit.*

Na oriental houve uma inclinação pela cultura árabe, pela chinesa e pela japonesa, após a abertura do Japão ao Ocidente⁴². Este gosto pelas culturas asiáticas foi seguido, por exemplo, na criação de mobiliário de assento, em que a madeira simula a forma de bambu, através dos seus nós, das linhas direitas e do exotismo, aliando a comodidade ao conforto⁴³. Esta tendência também foi seguida na criação de salas, nomeadamente *Le musée chinois* da Imperatriz Eugénia de Montijo (1826-1920), casada com o Imperador Napoléon III, no *Château de Fontainebleau*⁴⁴ e a *Sala Chinesa* no Palácio da Ajuda⁴⁵. Efetivamente estas influências estiveram representadas na Exposição Universal de 1862, na cidade de Londres, onde também foi explorado o gosto pela época grega e romana, em peças decorativas e utilitárias tais como: serviços para servir e decorativos em prata ou metal prateado⁴⁶; joalheria⁴⁷; mobiliário⁴⁸; fogões de sala⁴⁹; peças fundidas em ferro para guardas e decorativas⁵⁰; escultura⁵¹; serviços de

⁴² BANHAM, Joanna; MACDONALD, Sally; PORTER, Julia – *Victorian interior design*. Nova York: Crescent Books, 1991, p. 49.

⁴³ JERVIS, Simon – *Victorian and Edwardian Decorative Art: the Handley-Read Collection*. Londres: Hillington Press, 1972, pp. 65-77. CARON e VAN WEYENBERGH, *Op. cit.*, pp. 20-21. ANDRADE, Maria do Carmo Rebello de – O Mobiliário da Época de Napoleão III nas Coleções do Palácio Nacional da Ajuda. In <http://www.palacioajuda.gov.pt/pt-PT/estudos/artigosemlinha/ContentDetail.aspx?id=478> (2018.07.06; 14h), p. 19.

⁴⁴ BANHAM, MACDONALD, PORTER, *Op. cit.*, p. 49.

⁴⁵ A grande maioria das peças que integram este espaço é, na realidade, japonesa. Foram uma oferta do Taikun do Japão em 1864 ao rei D. Luís. ANDRADE, *Op. cit.* (2018.07.06; 14h), p. 14. Nesta época era comum designarem-se as peças japonesas como chinesas, embora soubessem diferenciar as proveniências.

⁴⁶ A *Elkington* de Birmingham com um serviço de sobremesa, um espelho e um candelabro. VIRTUE, *Op. cit.*, p. 240.

⁴⁷ A *Richard Green* com loja no *Strand*. VIRTUE, *Op. cit.*, p. 268. *Parker & Stone* de Clerkenwell, Londres. IDEM, *ibidem*, p. 303. Veja-se também o cofre oferecido pela cidade de Roma à rainha D. Maria Pia por causa do seu casamento, da autoria do ourives Fortunato Pio Castellani (1794-1865), cuja maestria e arte na interpretação das peças antigas romanas é de grande qualidade técnica e estilística. SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e; CORREIA, Cristina Neiva. Os Animais na Ourivesaria e na Cerâmica In BRAGA, Isabel Drumond e BRAGA, Paulo Drumond, coordenação – *Animais e companhia na História de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2015, p. 555.

⁴⁸ De Paris a *Mazaroz-Ribaillier et Cie* e a *Jeanselme Fils Et Godin* com dois armários envidraçados. VIRTUE, *Op. cit.*, pp. 242 e 254. De Londres a *Howard and Sons* uma secretária. Idem, *ibidem*, p. 278. A *Pecquereau, père et fils*, um armário ao gosto pompeiano. IDEM, *ibidem*, p. 281.

⁴⁹ A londrina *Magnus*, de Pimlico, um fogão ao gosto etrusco. VIRTUE, *Op. cit.*, p. 225. A parisiense *Marchand* levou um fogão de sala em mármore e bronze. IDEM, *ibidem*, pp. 313-324.

⁵⁰ A parisiense *Barbezat* (anteriormente André) e fornecedora do Imperador Napoléon III. VIRTUE, *Op. cit.*, p. 18.

⁵¹ VIRTUE, *Op. cit.*, pp. 313-324.

mesa em vidro e pe7as decorativas⁵²; pavimentos⁵³ e pe7as em cer3mica de mesa e decorativa⁵⁴. Entre as v3rias manufaturas esteve presente a *S3vres*⁵⁵, cujas formas foram copiadas por outros, e a *Wedgwood*⁵⁶. A fama das suas pastas em cer3mica levou a que fosse imitada pela francesa *Creil & Montereau*, como por exemplo o *black basalt* (Fig. 5). Al3m das artes decorativas a arquitetura tamb3m aderiu a este gosto na Europa e nos Estados Unidos da Am3rica⁵⁷.



Fig. 5 – Leiteira em *black basalt* da manufatura francesa *Creil & Montereau*; s3culo XIX, 1800 a 1860; 11,2x10,5x9 cm; cole73o e fotografia do autor.

⁵² As brit3nicas *Pellatt & Co.* e a *Dobson and Pearce* com servi7os de mesa. VIRTUE, *Op. cit.*, pp. 14-15. A *Alderman Spiers* de Oxford pe7as decorativas e utilit3rias. IDEM, *ibidem*, p. 202. A *Storey and Son* exp3s servi7os de mesa em vidro e porcelana. IDEM, *ibidem*, p. 203.

⁵³ As brit3nicas *Minton, Hollins & Co.* e a *Maw & Co.* VIRTUE, *Op. cit.*, pp. 40 e 41-42.

⁵⁴ A *K3nigliche Porzellan-Manufaktur (KPM)* de Berlim com figuras em vulto perfeito e decorativas. VIRTUE, *Op. cit.*, p. 102. A manufatura de *Meissen* com vasos. IDEM, *ibidem*, p. 87. A *Battam & Son* com pe7as decorativas inspiradas na de *S3vres*. IDEM, *ibidem*, p. 30. A brit3nica *James Duke and Nephews* com vasos ao gosto etrusco. IDEM, *ibidem*, p. 86. A Real Manufatura de Copenhaga com pe7as decorativas. IDEM, *ibidem*, p. 152. A Real Manufatura de Viena. IDEM, *ibidem*, p. 232. A *Copeland* (antes *Spode*) levou pe7as decorativas inspiradas na de *S3vres*. IDEM, *ibidem*, pp. 5, 29 e 169. A *Minton* seguiu o mesmo exemplo. IDEM, *ibidem*, p. 170.

⁵⁵ Participou com pe7as decorativas tendo como suporte formas cl3ssicas. VIRTUE, *Op. cit.*, p. 248.

⁵⁶ A manufatura exp3s pe7as decorativas. VIRTUE, *Op. cit.*, pp. 6 e 210.

⁵⁷ CROOK, J. Mordaunt. *The Greek Revival: Neo-Classical Attitudes in British Architecture 1760-1870*. Londres: John Murray, 1996.

Esta tendência estilística foi vantajosamente aproveitada pelas várias manufaturas de candeeiros, especialmente as que fabricaram os do tipo *Carcel*⁵⁸ e *modérateur*⁵⁹. A cidade de Paris foi o principal centro produtor deste tipo de peças para iluminação e as principais manufaturas foram: *Carcel*, na Rue de l'Arbre-Sec nº 14; *Gagneau*, na Rue Lafayette nº 115; *Garnier* (Alexandre Victor), Rue des Fossés Saint Germain l'Auxerrois nº 43; *Gotten*, na Rue Trousse-Vache nº 4 e 6; *Hadrot*, na Rue Fossés-Montmartre nº 14; *Joseph Schlossmacher*, Rue Béranger nº 19, um dos mais conceituados fabricantes de candeeiros, com loja em Paris e Londres; *Levavasasseur Frères*, Rue de Montmorency nº 18, e *Noël Bosselut*, Quai Valmi nº 9, empregava bronzes e peças em cerâmica de grande qualidade nos candeeiros que comercializou⁶⁰, entre muitas outras. Na cidade de Berlim também foram produzidos candeeiros do tipo *modérateur* sobretudo pela *Wild & Wessel*

⁵⁸ No final do século XVIII deram-se os primeiros passos no desenvolvimento das lâmpadas para óleo vegetal, nomeadamente a primeira criada em 1780 pelo químico francês Joseph Louis Proust (1754-1826). No ano de 1783 o químico e físico suíço François Pierre Ami Argand (1750-1803) melhorou a lâmpada de Proust, tendo ficado conhecida como *lâmpada Argand*. Nesse mesmo ano Argand reata a amizade com o farmacêutico francês Antoine-Aroult Quinquet (1745-1803). Este último estuda o conceito das duas lâmpadas anteriores e cria outra, adicionando uma chaminé em 1784 e ficando conhecida como *lâmpada Quinquet*. O uso da chaminé foi fundamental para o controle da entrada de ar, aumentando e estabilizando a chama. ALLEMAGNE, Henry-René d' – *Histoire du Luminaire depuis l'époque romaine jusqu'au XIX^e siècle*. Paris: Alphonse Picard, 1891, pp. 364-376. MARTINS, R. “Da Luz do Sol à Luz Electrica”. *Ilustração Portuguesa*, 2^a Série, Nº 45 (31 de Dezembro de 1906), pp. 709-712. No ano de 1800 o relojoeiro francês Bernard Guillaume Carcel (1750-1818) criou um novo tipo de candeeiro, patenteado em França, que ficou conhecido pelo seu apelido. Na base fica o mecanismo que bombeia o óleo e é accionado por uma chave, tal como nos relógios. Parte do mecanismo fica submergida pelo óleo e tem um filtro para bombear o combustível. No topo deste há um tubo vertical que comunica com a torcida e o queimador. A chaminé tem o mesmo formato que as das lâmpadas anteriores. Todavia este tipo de candeeiro tinha um elevado custo de produção e era acessível a um grupo restrito de consumidores. ALLEMAGNE, *Op. cit.*, pp. 503-504.

⁵⁹ Este tipo de candeeiros foi inventado pelo engenheiro e mecânico francês Charles-Louis-Felix Franchot (1809-1881), patenteado a 10 de Agosto de 1836. Neste tipo de queimador a chave regula o pistão, a mola helicoidal no cilindro do reservatório e o êmbolo de couro em baixo, criando vácuo e permitindo que o óleo ascenda verticalmente pelo tubo interior com a agulha. Desta forma a torcida fica constantemente humedecida, permitindo assim uma chama estável. O queimador tem semelhanças notórias com os do tipo *Carcel* mas, a construção do sistema de bombagem do óleo é menos complexa. Devido a todos estes factores o *modérateur* tornou-se mais acessível, sem contudo se ter tornado popular. A limpeza constante, manutenção de todos os componentes, o preço dos óleos vegetais e as reparações feitas por especialistas, entre outros fatores, foram influentes. ALLEMAGNE, *Op. cit.*, p. 516.

⁶⁰ MOLÉON, Jean G. de e NORMAND, Louis Sébastien Le. *Musée des produits de l'industrie Française: ou Description des Expositions faites a Paris depuis leur origine jusqu'à celle de 1819 inclusivement, Renfermant les nom est les addresses de tous les exposans tant nationaux qu'étrangers* Volume 2. Paris: Bureau Central de la Soc. Polytechnique, 1840, pp. 20-33. MAHOT, Bernard. *Les lampes à huile*. Issy-les-Moulineaux: Éditions Charles Massin, 2005,

e *Stobwasser*⁶¹. O combustível era o óleo de colza disponível nos países da Europa Central, enquanto no Sul foi utilizado o azeite.

A forma dos candeeiros do tipo *Carcel* e *modérateur*, devido à construção interna dos seus reservatórios, foi vantajosamente explorada em inúmeras soluções e usos na primeira metade do século XIX. Estes exemplares substituíram ou integraram suportes para velas, proporcionando assim uma maior luminosidade. Para esse fim foram desenhados novos tipos de bases, de candelabros, de apliques de parede e de lustres. Também adornaram mobiliário, como por exemplo mesas, cómodas, credências e armários, consoante o gosto pessoal e a finalidade. Outra solução foi o seu uso em espelhos, em telas, em fogões de sala, em vãos e em alçados, só com um exemplar ou com o respetivo par. Foram igualmente usados nas mesas e nos aparadores das salas de jantar.

De uma forma geral foi recorrentemente utilizada a forma cilíndrica, para camuflar os reservatórios, cujo exterior foi estilizado ao gosto vegetalista, historicista⁶², religioso e arquitetónico, onde se conjugaram, entre outras soluções, figuras humanas, zoomórficas e motivos padronizados. A forma de jarra também foi utilizada, em que se empregaram peças especificamente realizadas para esse fim ou adaptadas, em variadas pastas de cerâmica ou em metal, com ou sem pegadas laterais (Fig. 6). Outra solução foi a conjugação das duas soluções atrás descritas com reservatórios amovíveis⁶³, facilitando assim o seu transporte para o abastecimento e manutenção⁶⁴. O candeeiro adquire assim várias finalidades decorativas que eram: ser visto de vários ângulos sobre uma mesa; ser exposto, com o par correspondente, numa determinada peça de mobiliário, virando a face conforme o gosto e ter a sua imagem refletida num espelho, para assim ver a face oposta, só ou com o par correspondente.

pp. 152-233. FEVEREIRO, António Cota – *Iluminação da Casa Real Portuguesa. Os Candeeiros do Palácio Nacional da Ajuda*. Oeiras: Mazu Press, 2018, pp. 17-23.

⁶¹ Estas manufacturas nos meados do século XIX passaram a dedicar-se ao aperfeiçoamento de queimadores e de candeeiros para petróleo, em detrimento dos candeeiros para óleo vegetal. WILD, Heinrich Otto Emil e WESSEL, Friedrich Wilhelm. *Wild & Wessel Fünfzig Jahre in der Lampen Industrie Ein Rückblick*. Berlim, 1894, pp. 6-9.

⁶² No palácio da Ajuda foi descrito um candeeiro para azeite, com cavaleiros armados e lanças num combate ao gosto dos séculos XV e XVI, que ainda não foi identificado. PNA, *Op. cit.*, 1911-1913, fl. 813v.

⁶³ No Palácio Nacional da Ajuda há vários candeeiros deste género, com fundo azul-escuro, reservas nas duas faces com arranjos florais policromos, estilizações em dourado e pegadas moldadas ao gosto vegetalista, produzidas neste período. FEVEREIRO, *Op. cit.*, p. 39.

⁶⁴ A limpeza, a manutenção, o abastecimento e o polimento dos candeeiros era feito em espaços próprios devido à nocividade dos produtos, onde estava então todo o material dispensável para esses fins. Geralmente estavam próximos às zonas da cozinha ou centralizados em redor dos aposentos, para facilitar o seu transporte.

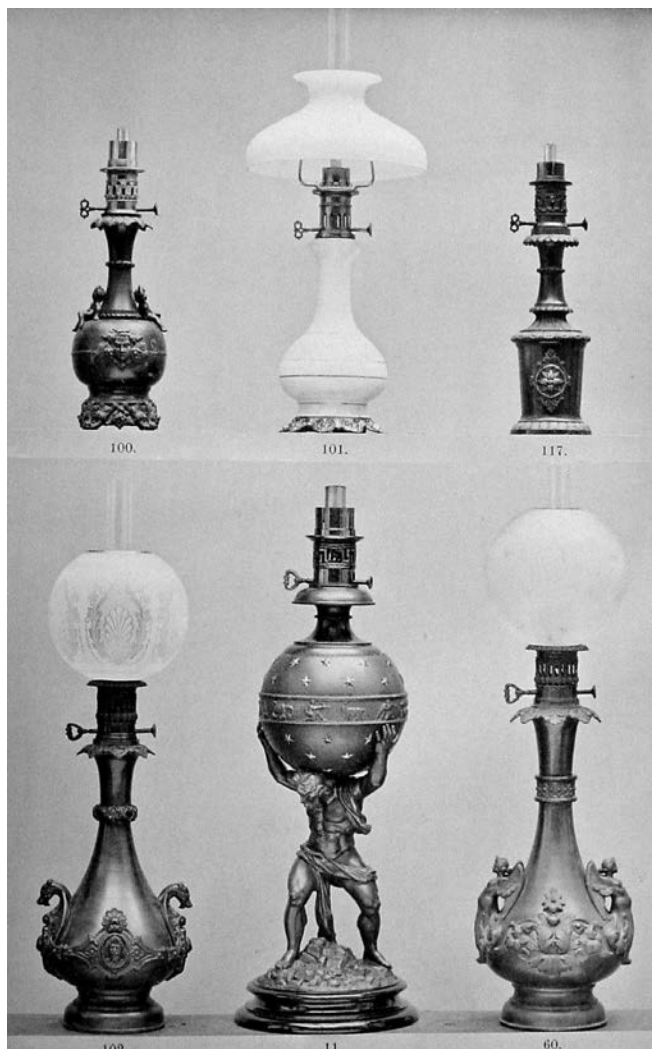


Fig. 6 – Candeeiros *modérateur* da manufatura Wild & Wessel de Berlim produzidos de 1856 a 1870. Da esquerda para a direita em cima: modelo número 100., em zinco, 101., em porcelana e bronze, e 117., em zinco. Da esquerda para a direita em baixo: modelo número 102., 11. e 60., todos em zinco WILD, Heinrich Otto Emil e WESSEL, Friedrich Wilhelm. *Wild & Wessel Fünfzig Jahre in der Lampen Industrie Ein Rückblick*. Berlim, 1894, Tafel 9.

As formas inspiradas nas culturas gregas e romanas foram interpretadas segundo várias soluções neste período, como a de um candeeiro do tipo *Carcel* em bronze da *Joseph Schlossmacher*⁶⁵. A forma adapta-se e camufla o

⁶⁵ O sistema interno de relógio é da parisiense *Maison Renauld Legrand Aîné*, que forneceu também outras manufaturas. Por exemplo os dos quatro candeeiros do lustre (PNP, inv. 1150)

reservatório interior, que se alonga verticalmente para a base do queimador, assegurando deste modo uma elegância de linhas e realçando o queimador como ponto de luz. A fonte de inspiração parece ter sido nos vasos gregos denominados por *lekythos*⁶⁶, embora com uma abordagem totalmente nova (Fig. 7). Estas peças metálicas eram produzidas em moldes e eram compatíveis entre si, assegurando assim uma infinidade de modelos. Um exemplar deste tipo de *assemblage* é um candeeiro do tipo *modérateur* da *Garnier*. A base simula troncos de bambu em metal dourado e onde assenta uma cabaça de porcelana oriental, propositadamente serrada nas extremidades para este fim. Esta termina noutras peças e na galeria, que envolve o queimador, ao gosto grego-romano. Para acentuar ainda mais o gosto eclético deste candeeiro a chave lateral, que regula o sistema interno, é inspirado na cultura egípcia (Fig. 8). Esta apetência por novas opções extrapolou em conceções mais complexas no uso destes materiais⁶⁷, como as de um extraordinário par de candeeiros que fizeram parte da decoração eclética da *Sala de Fumo*⁶⁸ do rei D. Fernando II no Palácio Nacional da Pena em Sintra. Estiveram sobre a mesa (PNP, inv. 1497) conjuntamente com peças para fumo e decorativas. São da manufatura *Noël Bosselut*, do tipo *modérateur*, com base em mármore, montagens em bronze dourado e porcelana ao gosto greco-romano (PNA, inv. 3344 e 42037)⁶⁹. A leveza com

da *Sala de Bilhar* no Palácio Nacional da Pena cujos sistemas de relógio são destes afamados relojoeiros. Era prática corrente os diversos relojoeiros fornecerem com mecanismos as várias manufaturas de candeeiros que fabricavam os do tipo *Carcel*.

⁶⁶ ROBERTSON, Martin – *The Art of Vase-Painting in Classical Athens*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 178. WOODFORD, Susan – *An Introduction To Greek Art*. Londres: Duckworth, 1986.

⁶⁷ WILD e WESSEL, *Op. cit.*, Tafel 8-18.

⁶⁸ Este espaço também foi referido como *Sala da Musica* na documentação consultada por nós ao tempo do rei D. Fernando. No tempo do rei D. Carlos denominava-se por *Sala de Espera*. Após a musealização no século XX passou a denominar-se por *Sala Indiana*, por causa do seu desenho arquitetónico, o que levou à dispersão nefasta do seu mobiliário original e substituído por outro ao gosto indiano, não pertencente à Casa Real. Presentemente encontra-se em fase de restauro e persistentemente tem-se vindo a identificar o mobiliário original pela equipa do Palácio Nacional da Pena. Palácio Ducal de Vila Viçosa (PDVV), fl. 32 a 33.

⁶⁹ O interesse pelo nosso trabalho, primeiro do género em Portugal sobre este tema, levou a que fôssemos contratados pela *Parques de Sintra – Monte da Lua*, por intermédio do director do Palácio Nacional da Pena, o Arq. António Nunes Pereira, para estudar a coleção de candeeiros do referido Palácio-Museu, onde conseguimos identificar pela primeira vez os exemplares que pertenceram a D. Fernando II, além dos que foram transferidos para a Pena do Palácio Nacional da Ajuda em 1949. O objetivo que nos foi exigido foi o de repôr adequadamente este tipo de coleção nas peças de mobiliário e enquadramento, de acordo com a tipologia e com as peças em vidro corretas. O intuito é a de que o Palácio da Pena tenha este tipo de peças devidamente colocadas, de forma a dignificar as reconstituições dos ambientes oitocentistas. Todo este trabalho é inédito e no futuro irá ser publicado num contexto mais amplo. Os exemplares foram transferidos no século XX

que as montagens em bronze envolvem o corpo principal em porcelana, apesar de estarem todas aparafusadas a este, revela inovação no domínio construtivo.



Fig. 7 – Candeeiro do tipo *Carcel* da manufatura parisiense *Joseph Schlossmacher* ao gosto clássico. O sistema de relógio interno é da parisiense *Maison Renauld Legrand Aîné*; século XIX, 1860 a 1880; 48x190 cm, sem quebra-luz nem chaminé; bronze, latão, metal prateado, membrana de origem animal, metal ferroso e folha-de-flandres; colecção e fotografia do autor.

para o Palácio Nacional da Ajuda, segue-se a documentação levantada durante a investigação: PDVV, Inventário do Real Palacio da Pena Março de 1874, fl. 32v. ANTT, Tribunal Judicial da Comarca de Lisboa, Cível, 6ª vara – 4ª secção, Inventários Orfanológicos, Inventário orfanológico de D. Fernando II, fl. 2492. PALÁCIO NACIONAL DA PENA (PNP 678), Inventário dos Moveis e mais objectos existentes nas Reaes Propriedades da Pena 1897, fl. 101. PNP 678, Inventário dos Moveis e mais objectos existentes nas Reaes Propriedades da Pena: Novo Inventário em 1907, p. 127. ANTT, Ministério da Fazenda, Inventário do Mobiliario existente no Palacio da Pena em Cintra em Novembro de 1910, Caixa 7808, fl. 11, 24 a 25 e 37. PNP 382, Inventário dos moveis existentes no Palacio Nacional da Pena em Cintra, 14 de Julho de 1919, fl. 59. PNP 1408, Cadastro, 1938, fl. 19v. ANTT, Ministério da Fazenda, Inventário dos moveis existentes no Palacio Nacional da Pena, 21 de Outubro de 1938 a 31 de Março de 1939, Caixa 7808, fl. 22 e 25. ANTT, Ministério da Fazenda, Inventário dos moveis existentes no Palacio Nacional da Pena, 2 de Janeiro de 1941, Caixa 7808., fl. 40.



Fig. 8 – Candeeiro do tipo *modérateur* da manufatura parisiense *Garnier* com jarra de porcelana oriental em forma de cabaça; século XIX, 1866; 50,5x17Ø cm, sem quebra-luz nem chaminé; porcelana, bronze, latão, couro e folha-de-flandres; coleção e fotografia do autor.

No mesmo período as peças metálicas em altura para pousar lamparinas de azeite romanas⁷⁰ foram a fonte de inspiração para peças similares, mas para candeeiros e que podiam ter, ou não, braços laterais para velas. Esta solução em altura foi denominada por candelabro e foi fabricada por várias manufaturas francesas e alemãs⁷¹. No Museu do Vaticano⁷², em Roma, há várias peças deste género e parecem terem sido fonte de inspiração na representação de um candelabro representado no quadro intitulado *Le Coucher de Sapho*, datado de 1867, do pintor suíço Charles

⁷⁰ CAMPBELL, Gordon, coord. – *The Grove encyclopedia of classical art and architecture*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2007, vol. 1, pp. 634-636.

⁷¹ Na documentação consultada por nós eram assim designadas estas peças em Portugal. Em francês temos visto serem referidas como *Candélabres antiques porte-lampes*. Em alemão *candelaber* e em inglês *candelabrum*. WILD e WESSEL, *Op. cit.*, Tafel 31.

⁷² Na visita que fizemos a este Museu, em Maio de 2016, verificamos uma grande quantidade de peças para iluminação em bronze, as quais certamente foram interpretadas no período que estamos aqui a tratar.

Gleyre (1806-1874)⁷³. Este por sua vez tem semelhanças flagrantes com um par de candelabros em bronze com correntes oitocentistas (PNA, inv. 2789 e 2790)⁷⁴ existentes no Palácio Nacional da Ajuda.

Todas estas possibilidades revelam o potencial que este novo tipo de luz tem em evidenciar e realçar o espaço, tornando-o assim mais luminoso e contrastante. Nos candeeiros conjugaram-se variados tipos de metais, de cerâmica⁷⁵ e de vidro, criando assim uma infinidade de modelos e de preços. A nível de metais foram amplamente usados o latão, o bronze e o zinco⁷⁶, sendo este último mais acessível em comparação com os anteriores (Fig. 6).

O uso dos candeeiros foi bastante vantajoso e o serão passou a ser vivido de forma mais intensa, onde se conversava, se lia, se jogava ou se bordava⁷⁷, entre outras atividades.

A influência francesa foi preponderante por toda a Europa, nomeadamente pela já mencionada Princesa Mathilde Bonaparte, cujo palacete na rue de Courcelles era exemplo paradigmático deste período⁷⁸. O pintor Sébastien-Charles Giraud (1819-1892) transpôs para a tela um ângulo do *Salon* no referido palacete, onde estão praticamente acesos todos os candeeiros e as velas apagadas. O que esta pintura nos transmite é a possibilidade de concentração de luz num só suporte, em detrimento de

⁷³ A referida tela a óleo pertence ao *Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne*, Inv. 1332.

⁷⁴ Não sabemos ainda para que espaço foram inicialmente destinadas estas peças e durante o Inventário Judicial não tinham os candeeiros correspondentes, os quais parece terem sido vendidos em leilão segundo a investigação encetada por nós. Os que se encontram colocados são de qualidade corrente e não encaixam convenientemente. PNA, *Op. cit.*, 1911-1913, fl. 821. FEVEREIRO, *Op. cit.*, pp. 44-45.

⁷⁵ Como por exemplo a porcelana e a faiança de várias proveniências, nomeadamente as fabricadas pelas francesas *Sèvres*, *Gillet & Brianchon*, *Bayeux* e pelo ceramista Theodore Deck, entre outras. As britânicas *Minton*, *Moore Brothers*, *Royal Worcester*, *Wedgwood*, *Royal Doulton*, *Coalport*, *Taylor Tunnicliff & Co.* e *Masons*, só para inumerar as principais, também fabricaram candeeiros em variadas pastas cerâmicas. Na Alemanha a manufatura *Meissen*, a *Königliche Porzellan-Manufaktur* (KPM) de Berlim, a *Carl Thieme*, em Potschappele, a *Sitzendorf* e a *Rauenstein*, estas duas últimas na região da Turingia, destacam-se entre as demais em porcelana e seguiram a mesma tendência. FEVEREIRO, *Op. cit.*, pp. 54-55.

⁷⁶ WILD e WESSEL, *Op. cit.*, p. 6.

⁷⁷ O escritor José Maria Eça de Queirós, no seu romance *Os Maias: Episódios da Vida Romântica*, descreve-nos vários interiores com candeeiros, nomeadamente: no *boudoir* azul de Maria Monforte onde fazia *crochet*; numa mesa na sala de Santa Olávia para ler volumes ilustrados e na Biblioteca, da mesma habitação, rodeado por livros em cima de uma mesa. QUEIRÓS, José Maria de Eça de – *Os Maias: Episódios da Vida Romântica*. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardron, 1888, vol. 1, pp. 53-54, 90-91 e 101.

⁷⁸ O edifício foi demolido no decorrer do século XX. A tela a óleo mencionada intitula-se *Salon de la princesse Mathilde* e pertence às coleções do *Palais Impérial de Compiègne*, Inv. C 51-030. BEAUGÉ, Bénédicte – *A la table d'Eugénie. Le service de la Bouche dans les palais impériaux*. Paris: Réunion des musées nationaux, 2009, pp. 36-61.

v3rias velas, contribuindo assim para um ambiente acolhedor e com boa incid4ncia de luz em diferentes alturas, atrav4s de pelo menos dois *Vase Balustre torchère*⁷⁹.

Esta tend4ncia em altura, enquadramentos e diferentes suportes para candeeiros foi igualmente seguida pela fam3lia Imperial Russa nos interiores dos seus pal3cios, vis3veis na obra que Eduard Petrovich Hau (1807-1887), pintor báltico de origem alem3, fez na primeira metade do s3culo XIX⁸⁰. A burguesia emergente tamb4m seguiu o exemplo, como na resid4ncia do banqueiro russo Bar3o Alexander von Stieglitz (1814-1884) em S3o Petersburgo, cujos interiores⁸¹ foram desenhados pelo pintor italiano Luigi Osipovich Premazzi (1814-1891) de 1869 a 1871. O trabalho destes dois artistas, entre outros, 4 crucial para entendermos a decora4o interior da primeira metade e meados do s3culo XIX, onde os candeeiros apareceram nas solu4es atr3s descritas ao longo deste trabalho.

4. O gosto pela natureza no interior da habita4o

No princ3pio do terceiro quartel do s3culo XIX houve um gosto pelas formas inspiradas na Natureza, ent3o difundidas nas Exposi4es Universais, nomeadamente na primeira que foi realizada, em Londres e que constituiu uma novidade “...so rampant in nearly all classes in 1851.”⁸² Nela o marceneiro *George Morant & Son*, decorador e fornecedor da rainha Victoria (1819-1901), exp3s uma mesa com cisnes e tabuas em vulto-perfeito na base⁸³.

Na de 1862, tamb4m em Londres, a fundi4o *William Roberts* divulgou mobili3rio em ferro moldado a simular ramos, conchas, flores e animais⁸⁴. Esta predile4o por formas naturalistas, conjugadas com outras da 4poca do rococ3, tamb4m foram empregues na cria4o de mobili3rio em porcelana pela manufatura de *Meissen*. Os artigos cativaram a aten4o do rei Lu3s II

⁷⁹ CORREIA, Cristina Neiva – Quelques petits souvenirs de Sèvres. Elementos para o estudo do acervo cerâmico do Pal3cio Nacional da Ajuda. *Revista de Artes Decorativas*. Porto: Universidade Cat3lica Portuguesa, CITAR Centro de Investiga4o Acad4mico da Escola das Artes, n.º 2 (2008), p. 105.

⁸⁰ STEWARD, James Christen; ANDROSOV, Sergei – *The collections of the Romanovs: European art from the State Hermitage Museum, St. Petersburg*. Londres: Merrel, 2003, p. 33.

⁸¹ BOLTON, Ray – *Views of Russia & Russian works on paper*. Londres: Sphinx Fine Art, 2010, p. 274.

⁸² “... t3o desenfreado em 1851 em quase todas as categorias.” VIRTUE, *Op. cit.*, p. 111.

⁸³ RILEY, *Op. cit.*, p. 223.

⁸⁴ VIRTUE, *Op. cit.*, p. 56.

da Baviera⁸⁵ (1845-1886) e da rainha D. Maria Pia de Portugal⁸⁶. Nestes simularam-se em vulto-perfeito aves e flores, intemporalmente cristalizadas no tempo devido à elevada qualidade na modelagem e na pintura⁸⁷. Além do mobiliário, a manufatura fez jarras com decoração relevada de flores, com pássaros também em vulto-perfeito aplicados assimetricamente, denominada por *Schneeball-Dekor*⁸⁸.

Os motivos florais foram igualmente desenvolvidos nos tecidos para decoração e para vestuário⁸⁹, alguns ao gosto neo-rococó⁹⁰, e nos papéis de parede, onde também se conjugou a simulação de rendas⁹¹. Esta abordagem foi de igual modo seguida na pintura interior decorativa. Como por exemplo no *Chalet* da Condessa d'Edla num quarto revestido a simular rendas, no Parque da Pena, e na Quinta Nova da Assunção, já referida, onde se conjugaram ambos, todos no concelho de Sintra⁹².

A nível da arquitetura assistiu-se à criação e à decoração de jardins interiores, onde aliaram o exotismo e novas técnicas de construção, as quais possibilitaram entradas de luz e enquadramentos então explorados inovadoramente. Todas estas apropriações tiveram como base a arquitetura do ferro e a utilização do vidro⁹³, desmaterializando o espaço, além de acondicionar espécimes botânicos e mobiliário ao abrigo da intempérie.

⁸⁵ RILEY, *Op. cit.*, p. 232. PAYNE, Christopher – *19th european furniture*. Suffolk: Antique Collector's Club, 1989, p. 244.

⁸⁶ A denominada *Sala Rosa* no Palácio da Ajuda foi remodelada segundo projecto do arquiteto da Casa Real Joaquim Possidónio Narciso da Silva e pela monarca, no período de 1862 a 1865, decorada com mobiliário e peças decorativas da referida manufatura. SILVA, Joaquim Possidónio Narciso da. "Decoração: Novas Salas no Real Paço da Ajuda". *Archivo da Architectura Civil: Jornal da Associação dos Architectos Portuguezes*, nº 8 (Mar. 1867), pp. 124-125.

⁸⁷ CORREIA, Cristina Neiva – À vol d'oiseau. In GODINHO, Isabel Silveira coordenação – *Um Olhar sobre o Palácio: Bela Silva: Escultura Cerâmica*. Lisboa: Ministério da Cultura, Instituto dos Museus e da Conservação, 2007, pp. 38-42.

⁸⁸ Literalmente, significa decoração bolas de neve. Este recurso decorativo também foi aplicado em serviços para bebidas quentes e noutras peças decorativas. No Palácio da Ajuda estavam dois pares deste tipo de jarras na *Antiga Sala do Bilhar*. CORREIA, *Op. cit.*, 2007, pp. 45-46. PNA, *Op. cit.*, 1911-1913, fl. 2774v.

⁸⁹ BOUCHER, François – *Histoire du costume en Occident*. Paris: Flammarion, 2008, pp. 357-372.

⁹⁰ RILEY, *Op. cit.*, pp. 245-247.

⁹¹ BANHAM, Joanna; MACDONALD, Sally; PORTER, Julia – *Victorian interior design*. Nova York: Crescent Books, 1991, p. 30.

⁹² STOOP, Anne de – *Quintas e Palácios nos arredores de Lisboa*. Barcelos: Civilização Editores, 1986, pp. 321-322. BASTOS, Celina e FRANCO, Anísio. Para memória futura: interiores autênticos em Portugal In MALTA, Marize; MENDONÇA, Isabel, dir. – *Casas Senhoriais Rio-Lisboa e seus interiores*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro; Lisboa: Instituto de História da Arte da FCSH da Universidade Nova de Lisboa e Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, 2014, pp. 85-87.

⁹³ PILE, John – *A history of interior design*. London: Laurence King Publishing, 2005, pp. 241-245.

No j3 referido palacete da Princesa Mathilde Bonaparte *La V3randa* 3 exemplificativa desta nova abordagem e foi pintada em 1864 por S3bastien-Charles Giraud⁹⁴. Nesta podemos observar que as superf3cies verticais em vidro apresentam uma estereotomia de quadrados, com outros de tamanho inferior simulando uma moldura, ao gosto oriental. A cobertura tamb3m de vidro e ferro tinha aparentemente tr3s 3guas⁹⁵, revestidas interiormente por um tecido 3s riscas em tons creme. Do centro pendia um lustre para velas, ao gosto setecentista europeu, com pingentes e outras pe3as em vidro. Ao longo das ditas superf3cies envidra3adas estavam os canteiros, com plantas ex3ticas e dispostas assimetricamente. O mobili3rio era composto por uma peanha com um vaso, uma *vitrine* dourada, uma mesa ao gosto barroco com uma escultura pousada, uma cadeira *Louis XV*, uma mesa ao gosto 3rabe e duas jarras em porcelana do g3nero oriental assentes em m3sulas, que ladeavam o v3o interior de entrada. Neste v3o, ao centro, pendia um vaso suspenso por correntes em metal dourado com uma planta. O gosto ecl3tico foi eximiamente conjugado neste interior, cujas propor33es arquitet3nicas o deveriam tornar bastante confort3vel e apraz3vel.

No mesmo palacete havia outro espa3o com uma forte presen3a da Natureza, mas num registo totalmente diferente. Trata-se de uma *Serre*⁹⁶ interior ao gosto greco-romano, de planta rectangular e inspirada nos *impluviums* das villas romanas, mas sem a fun33o de recolha de 3guas pluviais. Esta entrada foi substituída por uma cobertura envidra3ada zenital de quatro 3guas, cuja incid3ncia de luz poderia ser regulada por uma tela, conforme foi pintado em 1854 pelo referido pintor⁹⁷. Ao centro pendia um lustre para velas, com candeeiro ao centro e *abat-jour* branco, em metal dourado. As paredes tinham v3os interiores, intercalados por colunas caneladas com capit3is j3nicos e tudo era pintado em branco. Entre as colunas pendiam candeeiros com globos de correntes, iluminando e real3ando a arquitetura. No ch3o estavam os canteiros, aparentemente com o bordo em canas entrela3adas, onde estavam plantadas flores, arbustos e trepadeiras tamb3m colocadas assimetricamente, que subiam

⁹⁴ O quadro tem o t3tulo: *La V3randa de la princesse Mathilde dans l'h3tel de la rue de Courcelles*. Ol3o sobre madeira e pertence 3s cole33es do *Mus3e des Arts D3coratifs, Palais du Louvre*, Inv. 36323.

⁹⁵ Pelo que 3 dado a observar nesta pintura.

⁹⁶ Estufa em portugu3s.

⁹⁷ A tela a 3leo mencionada tem o t3tulo *Salle 3 manger de S.A.I. Madame la Princesse Mathilde* e pertence 3s cole33es do *Palais Imp3rial de Compi3gne*, Inv. C 51-031. BEAUG3, *Op. cit.*, pp. 58-59.

pelas colunas e paredes. Aqui o registo floral tem aparentemente um ar mais europeu, coadunando-se harmoniosamente com a arquitetura e a decoração do espaço. Efetivamente o recurso a treliças de canas e noutros materiais, para suporte de plantas trepadeiras, com ou sem flores, foi recorrentemente utilizada no interior e exterior dos jardins.

Na cidade de Paris foram construídas outras habitações com recurso a este género de espaços, nomeadamente na *Maison pompéienne*.

5. La Maison pompéienne

A *Maison pompéienne* foi construída na Avenue Montaigne nº 16 a 18 em Paris, segundo projeto do arquiteto francês Alfred-Nicolas Normand⁹⁸ (1822-1909) para o referido Príncipe Napoléon Bonaparte, irmão da Princesa Mathilde Bonaparte, e casado com a Princesa Ludovica Teresa Maria Clotilde di Savoia (1843-1911)⁹⁹, irmã da futura rainha de Portugal D. Maria Pia.

O edifício foi inaugurado no dia 14 de Fevereiro de 1860 com uma festa onde compareceram “... *plus deux cents personnes. L'Empereur et l'Impératrice honoraient de leur présence cette soirée charmante et originale. Le palais, qu'on appelle la Maison de Diomède, est vraiment merveilleux aux flambeaux, ...*”¹⁰⁰. Na festa também compareceu a Princesa Mathilde e teve início com o prólogo *La Femme de Diomède*, da autoria do poeta francês Pierre Jules Théophile Gautier (1811-1872), propositadamente realizado para esta ocasião. Seguiu-se a comédia *Le Joueur de Flûte* do dramaturgo francês Guillaume Victor Émile Augier (1820-1889), interpretada pela *Comédie-Française*. A festa terminou por volta das três horas da manhã com um baile no *grand salon*¹⁰¹.

O projeto foi inspirado na “... *“Villa of Diomedes” at Pompei. (...) The interior deserves inspection, but it can hardly be called a specimen of ancient*

⁹⁸ GAUTIER, Théophile; HOUSSAYE, Arsène; COLIGNY, Charles – *Le palais pompéien de l'avenue Montaigne: études sur la maison gréco-romaine, ancienne résidence du prince Napoléon*. Paris: Au Palais Pompéien et à la Librairie Internationale, 1866, p. 29.

⁹⁹ Filha de Vittorio Emanuele II, rei de Itália e de Adelheid Franziska Marie Rainera Elisabeth Clotilde, Arquiduquesa da Áustria.

¹⁰⁰ “... mais de duzentas pessoas. O Imperador e a Imperatriz honraram com a sua presença este serão encantador e original. O palácio, a que chamam a Casa de Diomede, é verdadeiramente maravilhoso com as tochas, ...” FERRÉ – Fête donnée à l'Empereur et à l'Impératrice par Son Altesse Impériale le Prince Napoléon. *L'illustration: journal universel*, nº 887 (25 Fev. 1860), p. 115.

¹⁰¹ FERRÉ, *Op. cit.*, pp. 115-116.

*Roman domestic architecture, as the plan of villas differed considerably from that of ordinary dwelling-houses.*¹⁰²

O r3s-do-ch3o 3 baseado nos antigos romanos, onde em torno do *Atrium* h3 os diferentes espa3os dom3sticos, mas interpretado num modo de vida contempor3neo e confort3vel. A planta desenvolve-se em forma rectangular com o v3st3bulo principal no eixo central. Neste eixo estava o segundo v3st3bulo (espa3o crucial entre o privado e o p3blico na habita33o, de onde se comunicava para uma sala de visitas, para uma escadaria, para uma escadaria de servi3o, para um arquivo e para dois gabinetes), o *Atrium* ou *1.er Salon* (como vem indicado na planta), o *Grand Salon* e a *Serre* ou *Jardin d'hiver*. Neste caso o *Atrium* e o *Grand Salon* funcionavam como os dois espa3os centrais, comunicando entre si por tr3s portas, cuja largura e desenho podia transform3-los num s3. Do lado direito do edif3cio havia numa sequ3ncia a *Salle 3 manger*, uma escadaria, um *Cabinet de toilette*, um *Chambre 3 coucher* e um *Boudoir*¹⁰³, estes tr3s 3ltimos espa3os seriam provavelmente os aposentos da Princesa Clotilde de Sab3ia. Do lado esquerdo noutra sequ3ncia era a *Biblioth3que*, um *Cabinet de toilette*, uma escadaria interna, um *Chambre 3 coucher* e um *Cabinet de travail*¹⁰⁴, estes espa3os pela sua nomenclatura talvez seriam os aposentos do Pr3ncipe Napol3on Bonaparte. O *Cabinet de travail* comunicava com uma constru33o anexa 3 principal, onde estava o *Mus3e antique* ou *Pinacoth3que*¹⁰⁵ e no mesmo eixo a *Piscine*¹⁰⁶.

Este conceito de espa3o central com divis3es em seu redor, denominado em ingl3s por *central living hall*, extrapolou em in3meras solu33es no decorrer do s3culo XIX e in3cio do XX, nomeadamente no trabalho de projetistas norte-americanos e europeus¹⁰⁷.

¹⁰² “... “Villa de Diomedes” em Pompei. (...) O interior merece aten33o, mas dificilmente poder3 ser considerado um exemplar da arquitetura dom3stica romana antiga, j3 que as plantas das villas diferem consideravelmente das plantas das habita33es comuns.” BAEDEKER, Karl – *Paris and its environs, with routes from London to Paris, and from Paris to the Rhine and Switzerland: handbook for travellers*, by K. Baedeker, with 11 maps and 18 plans. Leipzig: Karl Baedeker, 1878, p. 159.

¹⁰³ Sala de jantar, *toilette*, quarto de cama e *boudoir*.

¹⁰⁴ Biblioteca, *toilette*, quarto de cama e gabinete de trabalho/escrit3rio.

¹⁰⁵ Museu Antigo e Pinacoteca.

¹⁰⁶ HANSELAAR, Saskia – *La Maison pomp3ienne de Joseph Napol3on par Gustave Boulanger*. In <https://www.histoire-image.org/fr/etudes/maison-pompeienne-joseph-napoleon-gustave-boulanger> (2018.07.02; 10h) As designa33es de determinados espa3os remetem-nos para os equivalentes nas domus romanas, mas com outra apropria33o e modernizados. CAMPBELL, Gordon, coord. – *The Grove encyclopedia of classical art and architecture*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2007, vol. 2, pp. 734-738.

¹⁰⁷ RAMOS, *Op. cit.*, pp. 106-111.

Dos principais espaços interiores o *Atrium* “...de la maison néo-antique du prince Napoléon est aussi le lieu le plus important et le plus vaste de l'édifice. On n'imagine pas à quel point cette disposition est élégante et rationnelle, et peut se plier aux exigences de la vie moderne.”¹⁰⁸ Tinha quatro colunas com capitéis coríntios e as paredes foram preenchidas com pinturas decorativas. Na extremidade do *impluvium*¹⁰⁹, propositadamente de frente para o segundo vestíbulo, estava a estátua do Imperador Napoléon I personificado como César, da autoria do escultor francês Jean-Baptiste Claude Eugène Guillaume (1822-1905)¹¹⁰. Ao redor colocaram os bustos, assentes em plintos, dos restantes antepassados da família Bonaparte. O mobiliário era composto por bancos, sofás, vasos para arbustos e mesas. O recurso a candelieiros foi amplamente empregue neste espaço de forma original e integrado na arquitetura, de acordo com a métrica, com os vãos e com as pinturas decorativas. Entre as colunas aqueles estavam suspensos por correntes numa base e com tampa fumos no topo, para não chamuscarem o tecto. A porta da *Bibliothèque*, da *Salle à manger* e a central para o *Grand Salon* eram ladeadas por dois candelabros com correntes¹¹¹. A porta para o segundo vestíbulo era ladeada por duas credências com dois candelieiros ao centro, cada um com um par de vasos, de forma a iluminarem as paredes que tinham duas cenas com figuras humanas¹¹².

¹⁰⁸ “...da casa neo-antiga do príncipe Napoléon é também o espaço mais importante e o mais vasto no edifício. Não podemos imaginarmos o quão é elegante e racional esta disposição, além de responder às exigências da vida moderna.” GAUTIER, HOUSSAYE, COLIGNY, *Op. cit.*, p. 14.

¹⁰⁹ Neste caso não recebia águas pluviais, por ter estado fechado por uma superfície envidraçada.

¹¹⁰ Uma cópia em gesso desta estátua pertence ao acervo do *Musée d'Orsay*, Inv. DO 2017 – 7.

¹¹¹ Estes candelabros têm semelhanças com um par que pertenceu a D. Maria Luísa de Sousa Holstein, 3ª duquesa de Palmela (1841-1909), e que ladeavam o fogão do seu *Atelier* na Rua da Escola Politécnica. O fotógrafo italiano Francesco Rocchini (1821-1893) fotografou-os nos finais do século XIX, cujos negativos pertencem ao *Arquivo Municipal de Lisboa – Arquivo Fotográfico* e as cotas são as seguintes: ROC000062, ROC000063, ROC000065 e ROC000066.

¹¹² LAPLANCHE J. ET CIE – Maison pompéienne du Prince Napoléon, 18 avenue Montaigne, 8ème arrondissement. Côté gauche de l'atrium. Côté de la bibliothèque. In <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/maison-pompeienne-du-prince-napoleon-18-avenue-montaigne-8eme-2#infos-principales> (2018.07.02; 23h) LAPLANCHE J. ET CIE – Maison pompéienne du Prince Napoléon, 18 avenue Montaigne, 8ème arrondissement, Paris. Intérieur de l'atrium avec porte de la bibliothèque. In <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/maison-pompeienne-du-prince-napoleon-18-avenue-montaigne-8eme-0#infos-principales> (2018.07.02; 23h) LAPLANCHE J. ET CIE – Maison pompéienne du Prince Napoléon, 18 avenue Montaigne. Atrium, vue prise depuis le salon, 8ème arrondissement. In <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/maison-pompeienne-du-prince-napoleon-18-avenue-montaigne-atrium-vue-prise#infos-principales> (2018.07.02; 23h)

Este espaço serviu de cenário ao quadro intitulado *Répétition du “Joueur de flûte” et de la “Femme de Diomède” chez le prince Napoléon* do pintor francês Gustave Clarence Rodolphe Boulanger (1824-1888) e datado de 1861, imortalizando assim o prólogo e a comédia realizados na inauguração¹¹³.

A *Bibliothèque* era a mais “... *élégant et mieux entendu. De sveltes colonnettes de bois de citre, autour desquelles tourne en spirale une brindille de lierre, supportent les rayons et, à mi-hauteur de la salle, une étroite galerie en balcon qui forme comme le second étage de la bibliothèque et permet d’atteindre plus facilement les volumes.*”¹¹⁴ As paredes estavam totalmente preenchidas com prateleiras e numa mesa estava assente um grande vaso com duas pegas. Do teto pendia um lustre com correntes só para candeeiros, um ao centro e três nas extremidades¹¹⁵.

Na fachada tardoz estava um dos mais originais espaços interiores do edifício, que era *La Serre*¹¹⁶ ou *Jardin d’hiver*, conforme vem descrito na documentação consultada. Na planta podemos observar que tinha forma quadrada, com paredes em alvenaria e pintura decorativa; a fachada exterior terminava em forma aparentemente semi-circular com superfícies envidraçadas rectas, unidas por colunas em ferro¹¹⁷. O tecto acompanhava o desenho em planta e também era em ferro e vidro, do qual pendia um lustre para velas. Estas superfícies podiam ser tapadas de acordo a incidência solar e época do ano, conforme temos visto nas fotografias sobreviventes. Ao centro da parede, para o *Grand Salon*, havia uma janela interior em cujo parapeito estavam os bustos dos então Imperadores de França e um sofá. Este vão era ladeado por dois candelabros, cada um com uma figura

¹¹³ A tela a óleo pertence ao acervo do *Musée d’Orsay*, Inv. RF 1550, MV 5614.

¹¹⁴ “...elegante e melhor desenvolvida. Colunas delgadas de madeira de limoeiro (?), em torno das quais desenvolve-se em espiral um ramo de hera, sustentam os arcos que suportam a estrutura, a meia altura da sala, de uma galeria estreita com varanda que é o segundo andar da biblioteca, permitindo assim alcançar facilmente os volumes.” GAUTIER, HOUSSAYE, COLIGNY, *Op. cit.*, p. 19.

¹¹⁵ LAPLANCHE J. ET CIE – Maison pompéienne du Prince Napoléon, 18 avenue Montaigne. La bibliothèque, 8ème arrondissement, Paris. In <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/maison-pompeienne-du-prince-napoleon-18-avenue-montaigne-la-bibliotheque#infos-principales> (2018.07.02; 23h)

¹¹⁶ Num artigo publicado em 1866 realizaram-se várias gravuras a partir das fotografias da casa *Laplanche J. et Cie*, mas nas legendas designam este espaço *L’Atrium* e este *La Serre*, deverá ter havido uma troca durante a impressão da página. V., M. – La Maison pompéienne du Prince Napoleon. *Le Monde Illustré*, nº 472 (28 Ab. 1866), p. 265.

¹¹⁷ O recurso ao ferro e ao vidro foi seguido na Casa-Estúdio de Carlos Relvas na Golegã, mas projetada para estúdio fotográfico e caso único no mundo pela sua qualidade arquitetónica aliada à função da fotografia.

ao centro em vulto-perfeito e três candeeiros no topo, e ao lado destes ficavam as duas portas para o referido salão. O restante mobiliário era composto por mesas, por cadeiras e por cadeiras com braços, estas últimas simulavam bambu. Ao centro deste espaço estava a maquete de um templo romano numa *vitrine*. As portas para o *Cabinet de travail* e o *Boudoir* eram também ladeadas por candelabros para candeeiros com correntes. Na área semi-circular estava a estátua de Nyssia do escultor francês Eugène Antoine Aizelin (1821-1902) pousada “... *légèrement sur la fontaine où elle semble toujours vouloir descendre pour se baigner. On n’est pas plus belle, mieux drapée et plus pudique.*”¹¹⁸ Ao redor desta fonte¹¹⁹ estavam bustos assentes em plintos da família Bonaparte e nas colunas, entre os planos envidraçados, foram aplicadas peanhas para candeeiros¹²⁰.

No *Cabinet de travail* estava uma secretária com um candeeiro para velas, com *abat-jour*, no mesmo género dos do período Império. As mesas eram inspiradas nas congêneres que foram encontradas nas escavações arqueológicas, com bases zoomórficas, embora interpretadas e modernizadas na sua época. O fogão de sala era branco, com ornatos escuros, e contrastava com a restante decoração em cores opostas. Ao centro tinha um relógio, encimado por uma escultura humana em vulto perfeito, e era ladeado por dois candeeiros, com globos cobertos com rendas, e nas extremidades por dois vasos¹²¹. Rodeando o fogão havia poltronas de gosto moderno e reveladoras do conforto entretanto desenvolvido neste tipo de

¹¹⁸ “...ligeiramente na fonte onde parece estar sempre a querer descer para se banhar. Nós não somos mais bonitos, mais drapeados e mais púdicos.” GAUTIER, HOUSSAYE, COLIGNY, *Op. cit.*, p. 22.

¹¹⁹ Na gravura publicada em 1860 sobre a fonte estava um vaso com asas, que poderá ter sido entretanto substituído pela estátua Nyssia do referido escultor. FERRÉ, *Op. cit.*, p. 116.

¹²⁰ LAPLANCHE J. ET CIE – Maison pompéienne du Prince Napoléon, 18 avenue Montaigne, 8ème arrondissement, Paris. In <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/maison-pompeienne-du-prince-napoleon-18-avenue-montaigne-8eme#infos-principales> (2018.07.02; 23h) LAPLANCHE J. ET CIE – Maison pompéienne du Prince Napoléon, 18 avenue Montaigne, Jardin d’Hiver, 8ème arrondissement, Paris. In <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/maison-pompeienne-du-prince-napoleon-18-avenue-montaigne-jardin-d-hiver-0#infos-principales> (2018.07.02; 23h)

¹²¹ Estas peças deverão ter sido criteriosamente escolhidas, porque a altura de cada uma descreve uma linha na diagonal, de cuja simetria advém um triângulo. Neste período era comum colocarem-se rendas sobre os globos, quebrando assim a luz e gerando contrastes de luz/sombra sobre os motivos. No já referido romance *Os Maias: Episódios da Vida Romântica* o escritor Eça de Queirós descreve rendas sobre os globos de dois candeeiros do tipo *Carcel*, no escritório de Afonso de Maia. QUEIRÓS, *Op. cit.*, p. 150. Nos Estados Unidos da América também se usavam rendas ou armações em arame, que eram revestidas a seda e enfeitadas com flores. GODEY’S – Lamp shade of green tulle trimmed with roses. *Godey’s Lady’s Book and Magazine*. Philadelphia: Louis A. Godey, Ano 4, nº 96 (1861), p. 244.

mobiliário. O tecto tinha uma superfície envidraçada para entrada de luz zenital, sobre o fogão, e ao centro um lustre para velas. Todo o ambiente denotava masculinidade e concentração para o estudo¹²².

O *Musée antique* ou *Pinacothèque* era inspirado arquitetonicamente nos *atriums* interiores das casas romanas¹²³, mas com uma nova abordagem no uso dos materiais e do mobiliário. Tinha duas portas janelas, uma interior para a *Piscine* e a outra exterior, e na mesma largura no tecto uma superfície envidraçada, com as extremidades em ângulo. Desta superfície pendiam também dois lustres só para candeeiros, semelhantes aos da *Bibliothèque*. Nas paredes estavam pendurados quadros e peanhas para candeeiros a ladear os vãos mencionados¹²⁴. O mobiliário era composto por duas mesas, duas *vitruines*, cadeiras com braços e pedestais para bustos, onde se expunham e enquadravam peças da antiguidade clássica e egípcia (Fig. 9)¹²⁵.

Pelo que pudemos observar nas fotografias, todos estes espaços descritos tinham pavimentos em mosaicos ou inspirados em motivos padronizados de gosto clássico.

Na *Maison pompéienne* foram inovadoramente exploradas as superfícies envidraçadas e a distribuição espacial interna, de acordo com um novo modo de vida e conforto. Os candeeiros foram extensivamente utilizados em inúmeras soluções, que visavam uma maior incidência de luz e especificamente colocados em suportes de acordo com a decoração do espaço destinado. Integraram-se e realçaram inovadoramente as formas arquitetónicas, daí a referência no dia da inauguração que o edifício era

¹²² LAPLANCHE J. ET CIE – Maison pompéienne du Prince Napoléon, 18 avenue Montaigne. Cabinet de Travail, 8^{ème} arrondissement, Paris. In <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/maison-pompeienne-du-prince-napoleon-18-avenue-montaigne-cabinet-de-travail#infos-principales> (2018.07.02; 23h)

¹²³ Por exemplo o quadro intitulado *A Pompeian Interior* do pintor italiano Luigi Bazzani (1836-1927), datada de 1882, foi inspirada nos edifícios de Pompeia. A tela a óleo pertence ao acervo do *Dahesh Museum of Art*, Inv. RF 1550, MV 5614.

¹²⁴ Foi neste espaço que foi levada à cena a comédia *Le Joueur de Flûte* do dramaturgo Émile Augier, interpretada pela Comédie-Française e durante a festa de inauguração. Num dos vãos foi montado o palco e no espaço foram colocadas cadeiras para os espetadores. FERRÉ, *Op. cit.*, p. 116.

¹²⁵ LAPLANCHE J. ET CIE – Maison pompéienne du Prince Napoléon, 18 avenue Montaigne. Musée, les bustes de Rachel, 8^{ème} arrondissement, Paris. In <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/maison-pompeienne-du-prince-napoleon-18-avenue-montaigne-musee-les-bustes#infos-principales> (2018.07.02; 23h) LAPLANCHE J. ET CIE – Maison pompéienne du Prince Napoléon, 18 avenue Montaigne. Musée, vue prise depuis les Bains – Athéniens, 8^{ème} arrondissement, Paris. In <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/maison-pompeienne-du-prince-napoleon-18-avenue-montaigne-musee-vue-prise#infos-principales> (2018.07.02; 23h)

*vraiment merveilleux aux flambeaux*¹²⁶. As formas eram inspiradas nas da época clássica, mas foram originalmente interpretadas em novas apropriações e funcionalidades¹²⁷. Os candeeiros eram do tipo *Carcel* e todos com globos, pelo que nos foi dado observar na documentação sobrevivente.

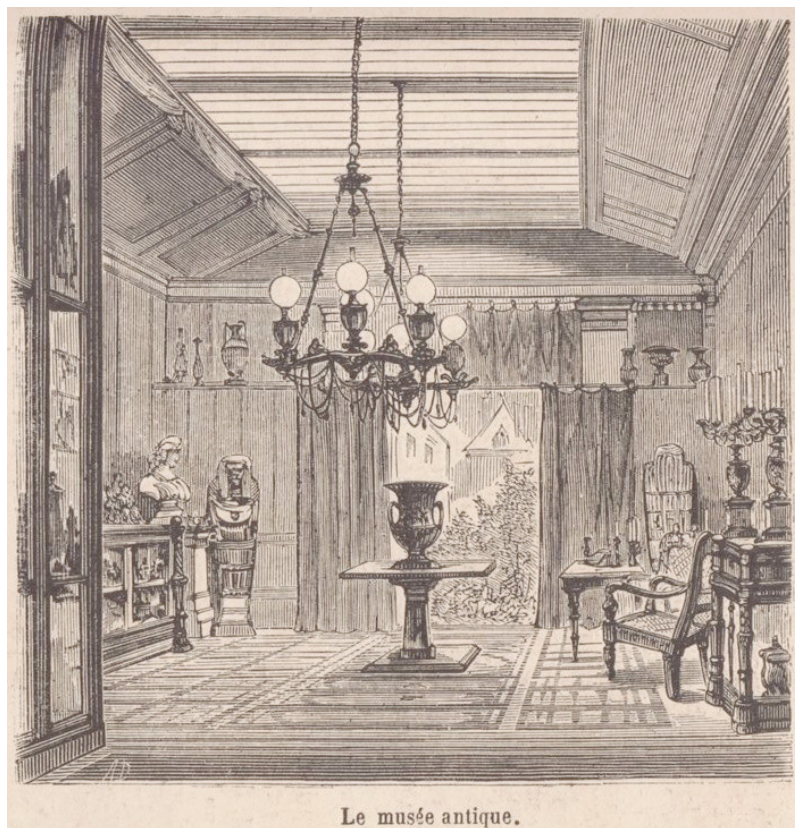


Fig. 9 – *Le Musée Antique* na *Maison pompéienne*, conforme foi publicado no *Le Monde Illustré*, V., M.. “La Maison pompéienne du Prince Napoleon”. *Le Monde Illustré*, Nº 472, 28 de Abril de 1866, p. 265, colecção do autor.

Este edifício era também uma afirmação pessoal e orgulho pela família Bonaparte e os seus antepassados, representados e homenageados no seu interior.

Neste edifício encontramos provavelmente parte das fontes de inspiração para as soluções arquitetónicas e decorativas desenvolvidas na *Sala de*

¹²⁶ O edifício foi demolido em 1891.

¹²⁷ Por serem objectos modernos não foram pintados no quadro intitulado *Répétition du “Joueur de flûte” et de la “Femme de Diomède”* chez le prince Napoléon do pintor Gustave Boulanger já referido no decorrer do texto.

Marmore, no *Gabinete de Carvalho* e na *Sala Azul* no Palácio Nacional da Ajuda.

6. Considerações finais

No projeto da *Sala de Marmore* o arquiteto Joaquim Possidónio Narciso da Silva estabeleceu relações visuais e espaciais com o *Gabinete de Carvalho*, este por sua vez com a *Sala Azul*, de forma a criar uma sucessão de espaços de estar complementares e com uma função específica, além de separar eficazmente os aposentos do casal real, estabelecendo assim diferentes níveis de privacidade.

Este espaço foi também uma forma de estar em contacto com a Natureza, embora controlado e requintado, através do som relaxante da água no repuxo, das flores, das plantas e do som das aves, colmatando assim a proximidade imediata de um jardim.

A nível arquitetónico há uma original interpretação da antiguidade clássica, mas aliada a novos métodos construtivos e mecânicos. O uso intensivo e invulgar de vários tipos de pedra foi com engenho explorado pelo arquiteto, através da sua complementaridade, nas paredes e nos elementos arquitetónicos. Nestes há um equilíbrio nas proporções e o cromatismo pétreo foi deliberadamente escolhido de acordo com a função subjacente. Esta mistura é também curiosa porque se usaram pelo menos duas pedras de origem estrangeira, conjugadas com as restantes de origem nacional.

O gosto clássico foi seguido nos candelabros estrategicamente colocados para realçar os elementos arquitetónicos. Estes fazem conjunto com duas mesas e que contrastam estilisticamente com o mobiliário de assento, as guarnições dos vãos e do já desaparecido caramanchão eclético. O lustre ao gosto europeu tem as proporções adequadas para o espaço e em altura com o repuxo; desta forma temos um conjunto central e marcante, tanto a nível de escala como de luz.

Estas inovações e abordagens tiveram como base muito provavelmente as que foram exploradas no Palacete da Princesa Mathilde Bonaparte e na *Maison pompéienne* ambas em Paris. É natural que as relações familiares da rainha D. Maria Pia a tenham influenciado na decoração do Palácio da Ajuda, modernizando-o ao gosto contemporâneo francês.

Todas estas características contribuem para uma visão global de conjunto, que fazem deste projeto intemporal caso único no seu género.