

LISBOA REENCONTRADA: registos iconográficos na azulejaria de Setecentos

(...) *Só nos relatos de Marco Polo, Kublai Kan conseguia discernir através das muralhas e das torres destinadas a ruir, a filigrana de um desenho tão fino que escapasse ao roer das térmitas.(....)*

As Cidades Invisíveis

Italo Calvino

Alexandra Gago da Câmara*

O tema apresentado prende-se com a representação de imagens talvez há muito conhecidas que a azulejaria portuguesa registou desde os finais do século XVII, testemunhando os mais variados aspectos da vida quotidiana da cidade.

É sob um *discurso* da imagem apoiado muito de perto por fragmentos visuais que se pretende reflectir tendo em conta uma duplicidade entre a análise das representações e a análise das formas de apropriação do espaço. Torna-se evidente que em todos estes registos, a cidade (no caso particular de Lisboa), gerou os seus imaginários de vária ordem. A cidade real e a cidade imaginada coexistiram por vezes num mesmo painel, produto de olhares e representações diferentes. As várias imagens de Lisboa em azulejos não são igualmente fiáveis. Desde as relativamente rigorosas, feitas a partir de apontamentos tirados propositadamente nos locais, até aos fundos de monumentais arquitecturas fantasiadas, inteiramente fictícias, encontram-se diversas situações de compromisso.

A primeira tentativa de inventariar os azulejos representando aspectos da cidade de Lisboa deve-se ao conhecido olisipógrafo Augusto Vieira da Silva¹ que entre os anos 40 e 50 elenca na *Revista Municipal* uma série de

* Universidade Aberta.

¹ Consulte-se: *Iconografia de Lisboa*, publicado no n.º 32 da “Revista Municipal”, pp. 5-8, Lisboa 1947 e “Panorama de Lisboa em azulejos existente no Museu Nacional de Arte Antiga” in

painéis dispersos e truncados. Em 1959 João Pereira Dias divulga na *Revista da Academia de Belas Artes*² o conhecido conjunto azulejar do claustro da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco em Salvador da Baía. Uns anos mais tarde (1960-61) Santos Simões³ retoma a análise dos silhares cerâmicos sobre *Vistas de Lisboa*, divulgando e acrescentando mais algumas notas sobre estes interessantes e singulares testemunhos. Referências mais recentes (1996) foram feitas por José Meco na *Revista Olisipo*⁴.

A representação iconográfica de Lisboa na azulejaria de Setecentos apresenta-se dispersa, pois muitos exemplares desapareceram, sendo hoje difícil reconstituir grandes panorâmicas, à excepção de três magníficos conjuntos: *A Grande Vista de Lisboa* que fez parte da decoração do antigo Palácio dos Condes de Tentugal no Largo de Santiago (1.º quartel do século XVIII), atribuída ao pintor Gabriel del Barco⁵, actualmente exposta na galeria sul do andar superior do claustro do Convento da Madre de Deus (Museu Nacional do Azulejo), os azulejos do claustro do edifício da *Venerável Ordem Terceira da Penitência do Seráfico Padre São Francisco*

Dispersos, vol.2, Lisboa 1960. Faz referência aos seguintes exemplos: 1) Vista panorâmica que foi do palácio dos Condes de Tentugal (à data no MNAA); 2) Silhar da capela da portaria do extinto convento de S. Vicente de Fora; 3) Trecho do Terreiro do Paço e do Palácio da Ribeira existente num prédio da Estrada de Benfica; 4) Paineis representando o torreão do palácio Real e o Terreiro do Paço encontrado num prédio da Costa do Castelo, à data existente no Museu da Associação dos Arqueólogos no Carmo; 5) Paineis do extinto convento das Trinas do Mocambo, guardado no MNAA; 6) A Igreja e o Convento da Graça num painel de azulejos que forma o silhar do refeitório do extinto convento de S. Bernardino, próximo de Peniche; 7) Paineis truncados representando a casa dos Bicos do mercado da Ribeira Velha; 8) O Rossio, a mais antiga representação desta praça isolada das vistas panorâmicas existente num prédio da Estrada de Benfica; 9) Outro painel de azulejos representando o Rossio e chafariz de Neptuno, possivelmente do extinto convento das Trinas.

² Veja-se DIAS, João Pereira — *Os Azulejos do Claustro da Ordem Terceira de S. Francisco da Baía* — Lisboa — Emp. Nac. De Publicidade, Separata Belas Artes, 7, 1954.

³ Consulte-se: SIMÕES, João Miguel Santos — “Iconografia Olisiponense em azulejos” in *Estudos de Azulejaria*, (recolha de textos, organização, apresentação de Victor Sousa Lopes) Imprensa Nacional — Casa da Moeda, Lisboa 2001, pp. 235-247 e idem — “Iconografia lisboeta em azulejos no Brasil. Vistas de Lisboa em painéis de azulejos na cidade do Salvador” in *Oceanos, Azulejos Portugal-Brasil*, n.º 36/37. 99, pp. 88-100.

⁴ “Azulejos com Iconografia de Lisboa — Breve revisão” in *Olisipo*, II.ª série, n.º 1, Lisboa 1994.

⁵ A atribuição da autoria é problemática. José Meco integra o painel na produção do pintor Gabriel del Barco, já depois de em trabalho monográfico dedicado ao artista o não ter incluído entre as suas obras, hipótese desde então vulgarmente aceite. O esquematismo do desenho de Barco — temperados pelo um acentuado sentido decorativo — podem ser comparados com as características gráficas do painel, mas algumas aproximações cronológicas tentadas a partir da identificação de edifícios dificultam a questão. A existência de uma cobertura cupulada em madeira, na Igreja de St.ª Engrácia pode atirar a feitura do painel para o 2.º decénio de Setecentos, confirmando por isso a autoria de Gabriel del Barco, que morreu antes de 1703, a menos que o desenho respeite o projecto do arquitecto João Antunes.

da *Congregação da Baía* encomendados a oficinas de Lisboa possivelmente entre os anos 30 e 40 do século XVIII que representam a última Entrada Régia festiva em Lisboa do príncipe D. José — futuro rei — e de D. Maria Ana de Áustria quando do seu casamento em Fevereiro de 1729⁶, incluindo a formação do cortejo fluvial na Aldeia Galega (Montijo), o desembarque em Belém e o cortejo que se seguiu desde o Largo da Esperança até à Sé, passando por diversos arcos triunfais de arquitectura efémera, e, os azulejos da *sala do Consistório* do mesmo edifício ilustrando dez vistas litorais de Lisboa Oriental, e três mercados, — que não sendo totalmente fiáveis — formam uma interessantíssima série iconográfica de Lisboa, anterior ao terramoto de 1755 e, também a única em azulejos, que ainda se encontra no local original⁷.



Fig. 1 — Painel de azulejos — Vista Panorâmica de Lisboa. Atrib. ao pintor Gabriel del Barco. 1700. Museu Nacional do Azulejo. (Pormenor da zona de Santos).

⁶ Veja-se sobre este assunto: TEDIM, José Manuel — *A Festa Régia do Tempo de D. João, Poder — Espectáculo e Arte Efémera*, Tese de Doutoramento, Porto Universidade Portucalense, 1999; LUDOVICE; Nuno Drumond — “O desembarque dos príncipes D. José e D. Maria Ana Victória de Borbon em Belém e cortejo nupcial de aparato que lhe seguiu” in *Cadernos do Arquivo Municipal*, ed. CML, Lisboa 1999 e TEIXEIRA, José Monterosso — “Arte, Representação e Espectáculo: o prorama artístico e os festejos da “Troca das Princesas” em 1729” in *Festa Barroca a Azul e Branco* — Os azulejos do Claustro e do Consistório da Ordem Terceira de São Francisco, São Salvador da Baía, pp. 49-75.

⁷ Estes dois últimos exemplos foram recentemente objecto de um projecto de recuperação e restauro numa parceria entre o Brasil (Ministério da Cultura e Instituto do Património Artístico e Cultural) e Portugal (Fundação Ricardo Espírito Santo Silva) da qual resultou uma excelente exposição actualmente patente ao público no Palácio Azurara em Lisboa intitulada *Festa Barroca a Azul e Branco*.

O primeiro caso constitui sem dúvida a mais completa vista de conjunto de Lisboa de princípios do século XVIII, tendo sido a mais estudada mas, apesar disso a que mais necessita de ser revisitada. Originalmente mais extenso, está hoje amputado nos dois topos, o que apesar de tudo não prejudica a leitura do essencial no espaço envolvente da cidade. Constitui uma peça espectacular pela sua dimensão, desenvolvendo-se num painel de expressão horizontal com cerca de 23 metros de comprimento, devendo estar colocado na parede de um enorme salão desdobrando-se para as paredes laterais. Deste desdobramento restam apenas os trechos, a poente da zona da Cruz Quebrada e a nascente de Xabregas. Tudo leva a supor que o painel completo teria a representação a poente até Cascais e a nascente até Poço do Bispo.

Para além da curiosidade evidente que tem a identificação correcta dos edifícios e dos espaços aqui representados, é interessante também proceder à análise formal em função do tipo de levantamento feito, das perspectivas usadas e das distorcidas que tanto terão sido provocadas pela adaptação dos painéis aos espaços originais como por erros assumidos pelo pintor, aos quais contribuem para a sua identificação. São também perceptíveis, nas diversas partes representadas, algumas mudanças de escala e do ângulo de visão.

Trata-se então da representação de Lisboa vista do Tejo, a sua paisagem ao longo da foz do rio e a paisagem vista da Barra de Lisboa e do Oceano Atlântico até Cascais. O pintor ceramista optou por pontos de vista muito súbitos para que a visão pode-se alcançar o máximo. De características muito decorativas, à análise detalhada do construído sobrepõe-se uma hábil exploração dos efeitos de massas e volumes, que garantem assim a unidade expressiva do conjunto. A composição é pouco rigorosa e o desenho imperfeito, mas para a inquestionável “ingenuidade” do conjunto contribui sobretudo a indefinição no uso de um único “ponto de vista”. Alguns acidentes da beira-rio são assim representados numa projecção ortogonal.

Toda a panorâmica foi desenhada numa escala reduzida, com os edifícios secundários sugeridos por apontamentos miniaturais, por vezes vagos e genéricos, ao contrário dos edifícios principais ou de importância média, que estão em geral mais precisos e pormenorizados. Pontualmente diversas alterações na escala pretendem dar a ideia da ondulação da faixa costeira de Lisboa e da maior ou menor aproximação de algumas colinas ou construções mais destacadas.

Como opção iconográfica, o painel inscreve-se numa bem conhecida tradição “vedutista” da cidade de Lisboa, peça tão expressiva do ponto de vista da técnica da pintura e ao mesmo tempo reveladora de uma ignorância evidente dos códigos académicos da representação perspectica.

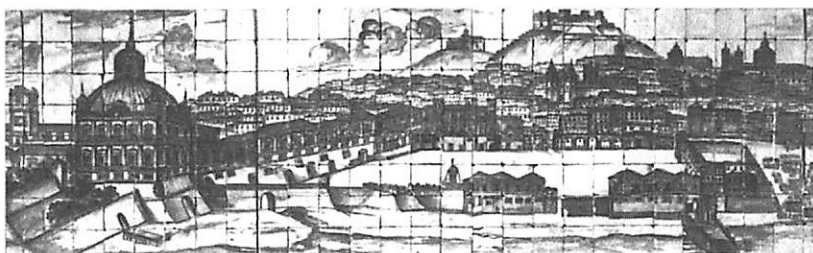


Fig. 1 — Painel de azulejos — Vista Panorâmica de Lisboa. Atrib. ao pintor Gabriel del Barco. 1700. (Pormenor do Paço Ribeira)

Remontando o *modelo representacional* do último quartel de quinhentos onde surgem uma importante série de *vistas*⁸ que fixam algumas das convenções de representação duradouras com o fim de internacionalizar a imagem de Lisboa, a cidade define-se aqui pela articulação ascendente entre o primeiro plano percorrido pelo rio, juncado de embarcações e, o último ocupado pela colina do Castelo, evocando ainda um passado recente de eficácia defensiva e simultaneamente a fixação de uma cidade marcada pela intervenção filipina, submetendo a representação de Lisboa ao eixo constituído pelo torreão do Paço da Ribeira, desenhado por Terzi peça arquitectónica que assume lugar de destaque.

Fazendo a ponte e marcando a transição entre duas épocas, este extenso painel de azulejos mostra bem os paradoxos de uma Lisboa barroca, capital de uma corte sem grandes pontos de identificação urbana⁹

No início de Setecentos, o remanescente do burgo medieval define-se a partir de dois edifícios de referência: o castelo de S. Jorge, o seu mais

⁸ Refiram-se as antigas *vistas*, através das peças mais significativas e iniciais: iluminuras, em pergaminho da *Crónica de D. João I* de Fernão Lopes (IANTT), da *Crónica de D. Afonso Henriques* de Duarte Galvão, 1505 (Museu Conde de Castro Guimarães) e da *Genealogia dos Reis de Portugal* (British Museum, Londres). Estas notáveis iluminuras certamente propostas por artistas nacionais, foram ainda no século XVI, objecto de sucessivas apropriações: cite-se o excepcional desenho da *Panorâmica de Lisboa* da Universidade de Leyde (c. 1570) e atribuível ao desenhador flamengo Anton van den Wyngaerde; a gravura em madeira inserida na obra de Sebastião Munster, (1541 Museu da Cidade) e as gravuras em madeira inseridas na obra de Jorge Braunio (1572 Museu da Cidade). Na produção a óleo citem-se os dois exemplos paradigmáticos: as vistas de Lisboa realizadas em 1662 por Dirk Stoop, sobretudo a do Paço Real e Terreiro do Paço (Museu da Cidade), Panorâmica de Lisboa atribuída a Amaro do Vale que a evoca sob protecção de N.S. de Porto Seguro (Igreja de S. Luís dos Franceses) e a Partida de S. Francisco Xavier para a Índia em 1541, talvez de Domingos da Cunha (Museu Nacional de Arte Antiga).

⁹ É de salientar a questão do apertado tecido medieval que prevaleceu até à “revolução” pombalina.

importante recinto muralhado e residência régia até ao século XVI, ocupa o topo de uma colina em evidente opção estratégica; mais abaixo, confundindo-se com a malha concentrada do casario, a Sé interfere na própria silhueta da cidade individualizando-se pela fachada torreada e pela imponente torre do cruzeiro erguida por D. Afonso IV desaparecida com o terramoto.

No painel, as grandes opções urbanísticas manuelinas estão ainda fora de portas: a igreja de Santa Maria de Belém e o mosteiro anexo dos frades Jerónimos, mais a frente a reconhecível estrutura da Torre de Belém. Simultaneamente com toda a nitidez a zona à beira-rio polariza as funções comerciais e marítimas da cidade. Tratava-se da zona estratégica de apoio às navegações e, por ali se estendiam, a Casa da Índia (junto ao Palácio Real) a Casa da Pólvora, a Alfândega Nova bem como os diversos estaleiros de construção naval.

O investimento nas muralhas e nas fortificações cede lugar ao investimento prático na Alfândega, no Arsenal ou no cais da Ribeira, bem como ao investimento simbólico nos palácios, ou seja na função ostentória¹⁰

Da cidade filipina, é de notar — para além das remodelações do velho Palácio da Ribeira - o imponente Palácio Corte Real, de evidente inspiração castelhana e com bom aproveitamento do rio nos dois corpos avançados pelo Tejo¹¹ e, a silhueta monumental da obra régia da Igreja de S. Vicente de Fora coroada pela magnífica cúpula oitavada que ruiu em 1755.

A cidade dos primórdios do barroco resulta aqui de uma amálgama composta de variadíssimas épocas (veja-se o Palácio dos Duques de Bragança com o seu portal manuelino) e, neste período inicial apenas St.^a Engrácia, cuja planta centralizada rematada com cúpula se reconhece logo abaixo da igreja de S. Vicente de Fora, desenha uma tentativa de dotar Lisboa com um edifício de volumetria e planimetria actualizadas.

No termo da cidade, à concentração urbana do centro sucede-se uma ocupação mais dispersa, marcada pela tipologia bem portuguesa da “quinta de recreio”, misto de casa nobre com unidade de exploração agrícola. A periferia de Lisboa paralela ao Tejo era também zona tradicional de implantação de conventos e mosteiros: São José de Ribamar à esquerda da Torre de Belém e, à direita o corpo octogonal do Convento de Nossa Senhora

¹⁰Estes novos padrões são aliás seguidos pelos membros mais notáveis da sociedade de corte, que constroem os seus palácios na zona ribeirinha — Albuquerque, Mascarenhas, Corte-Real, e Meneses.

¹¹Cite-se a forte inspiração do modelo — gravura de Dirk Stoop *Embarque de D. Catarina de Bragança com Carlos II* onde é visível o engalanado passadiço coberto, de arquitectura efémera, levantado sobre o cais da Ribeira das Naus, por detrás do qual está representado o torreão filipino)

do Bom Sucesso. Ao aproximarmo-nos da zona Oriental de Lisboa, o casario torna-se mais raro. Destaca-se a grandeza do Convento de Santos-o Novo e mais adiante o Convento da Madre de Deus.

A interpenetração das funções de poder com a topografia e o crescimento urbano também se detecta na reorganização do poder espiritual, visível através do alargamento do número de conventos mas também através da edificação de monumentos sacros que polarizam a construção de novos bairros.

São ainda de salientar a figuração de alguns dispositivos defensivos da cidade; a capela circular de St.º Amaro precedida de um imponente escadório e as ribeiras com as suas pontes.

Armazéns, mercados, ruas, praças, minúsculos grupos de pessoas, embarcações costeiras de transporte e de pesca, caravelas e galeões de viagens de longo curso, são detalhes e pormenores que recheiam e compõem esta *Panorâmica de Lisboa*.

Em suma, este painel permite avaliar o crescimento da urbe e iconografar os seus edifícios mais notáveis (quase enunciando uma leitura didáctica) e, simultaneamente, propõe, pela sua especialidade técnica, uma imagem renovada da cidade que nos azuis vivos dos delineamentos, recria a sua específica luminosidade ribeirinha.

Lisboa aparece por isso mais entrosada em si mesmo do que noutros registos mais abstratizados como se a sua história fosse aqui narrada, sobretudo aos lisboetas, numa afectiva e delicada relação de intimismo.

A partir de todas estas características pode concluir-se que Gabriel del Barco, o suposto pintor da *Vista de Lisboa*, tentou jogar habilmente com os seus conhecimentos de perspectiva e de representação do espaço incipientes e a preocupação de descrição correcta que toda a vista testemunha. Se a sua capacidade de representação topográfica da cidade deixava algo a desejar, bem como a da volumetria dos edifícios, o sentido decorativo deste artista devia ser bastante forte, pela forma como jogou com diversas subtilezas de composição de transformação e dinamização do espaço através do revestimento decorativo de azulejos.

Os dois outros exemplos situam-se como já referimos em espaço atlântico, mais especificamente no Estado da Baía no edifício da Ordem Terceira¹² em Salvador. A azulejaria existente neste edifício tem sofrido confronto com o extraordinário conjunto do vizinho Convento de S. Francisco.

¹² Cf. ALVES, Marieta — *História da Venerável Ordem 3.ª da Penitência do Seráfico Padre São Francisco da Congregação da Bahia*, Bahia, 1948

Os azulejos mais notáveis do edifício são os que pertencem à grande campanha decorativa barroca do segundo quartel do século XVIII, de data aproximada a 1729, os quais compreendem o revestimento do claustro e do Consistório, beneficiados durante o um recente processo de restauro e conservação.

Vejamos pontualmente cada um destes espaços.

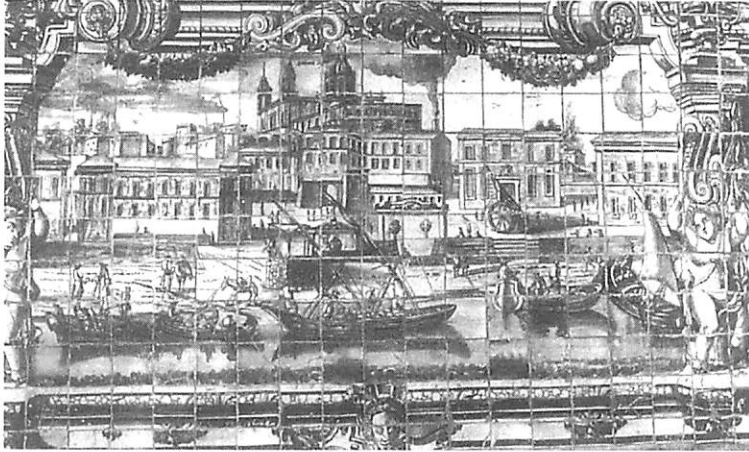


Fig. 3 — *Convento de S. Vicente. Painel de azulejos na Sala do Consistório. Igreja da Ordem Terceira. Salvador Baía.*

Como já referimos este claustro apresenta um invulgar silhar historiado representando a Entrada Régia em Lisboa dos Príncipes D. José e D. Maria Ana Vitória em 1729¹³ e o respectivo cortejo nupcial que se seguiu até à Sé. Os vários painéis do claustro foram rigorosamente concebidos para os espaços preexistentes. Os enquadramentos são simples, com bases e entablamentos rectilíneos, centrados por cartelas ladeadas por pares de meninos e entremeadas por composições barrocas com volutas.

¹³ Estes acontecimentos, festivamente celebrados em Salvador entre 23 de Julho e 20 de Agosto, foram antecididos pelo casamento por procuração em Dezembro de 1727, de D. José e Dona Maria Ana de Bourbon (Princesa das Austúrias) e pela chamada “Troca das Princesas” na fronteira do Caia em 19 de Janeiro de 1729. Os reis de Portugal, D. João V e Dona Mariana de Áustria, e de Espanha, Filipe V e Dona Isabel Farnésio, acompanhados de numerosas comitivas encontraram-se numa construção efémera a meio da ponte sobre o rio Caia, para trocarem as suas filhas, respectivamente D. Maria Bárbara de Bragança e D. Maria Ana Vitória, cada uma já casada, por procuração com o país vizinho. O casamento do príncipe D. José e D. Maria Ana Vitória foi abençoado em Elvas, em 29 de Janeiro e no dia 11 de Fevereiro, a família real e toda a comitiva chegaram a Aldeia Galega onde

À excepção da zona de Desembarque num cais prepositamente construído para o efeito em frente ao Palácio da Quinta da Praia, ou Conde de S. Lourenço¹⁴ (comprado por D. João V em 1727), as supostas imagens de Lisboa que servem de fundo ao cortejo são totalmente inventadas, não havendo um único edifício ou local que esteja reproduzido com fidelidade ou possa ser identificado. O seu maior interesse é cenográfico pelo enquadramento que proporcionam à Entrada Régia Os painéis destacam-se pelo pitoresco das cenas representadas e pelas imagens sugestivas do cortejo e dos arcos de triunfo. O imenso cortejo descrito foi sintetizado pelo pintor de azulejos e dos vinte e seis arcos levantados só os mais importantes foram reproduzidos. Através destes arcos engalanados, quase todos legendados, passam algumas carruagens, observadas por diversas figuras em primeiro plano; tipos sociais identificados: eclesiásticos, nobres populares, crianças e um mendigo.

Os azulejos da sala do Consistório supostamente da mesma encomenda¹⁵ são aqueles que nos colocam as problemáticas questões da escala e do modelo ou fonte de inspiração. Os painéis desta sala identificados por legendas, ordenam-se do altar a partir da parede do fundo. As perspectivas, tiradas de baixo, ao nível do Tejo, transmitem-nos a volumetria muito accidentada e contrastada da cidade e o contexto denso e variado das construções, correctamente situadas e inter-relacionadas no contexto da cada vista.

Analisados em pormenor, pelo contrário, os painéis apresentam construções totalmente deturpadas¹⁶ ao nível dos pormenores alguns apenas identificáveis pela legenda

Vejamos alguns detalhes:

(Na parede lateral esquerda)

permoitaram. Na manhã seguinte, o cortejo atravessou festivamente o rio Tejo e desembarcou em Belém. Estes festejos foram empoladamente descritos em textos contemporâneos. São várias as fontes impressas coevas que trabalham este acontecimento. Veja-se Frei Joseph da Natividade — *Fastos do Hymeneo ou História Panegírica dos Despensórios* [...], Lisboa 1752

¹⁴ Este espaço está já assinalado na *Planta topografica marinha das cidades de Lisboa Occidental, e Oriental desde o Forte de S. Joseph de Riba.mar/até o Convento do Grilo feita no anno de 1727*, como Quinta de São Lourenço cuja casa senhorial, com o portão de entrada voltado a poente ocupava toda a zona compreendida entre a estrada e o rio. Esta quinta, no próprio ano em que foi desenhada a planta (1727), foi adquirida por D. João V ao 5.º conde de São Lourenço, D. João Alberto de Noronha, tendo o soberano feito nele algumas obras e construído um cais. Foi conhecida, durante um curto período por Casa Real de Campo de Belém.

¹⁵ Pode concluir-se que os vários conjuntos de azulejos figurativos barrocos da Ordem Terceira, mesmo que tenham chegado a Salvador em remessas distintas, resultam de uma mesma encomenda, ou campanha decorativa e podem situar-se ainda no final de 1729 ou nos anos imediatamente a seguir a esta data.

¹⁶ Isto leva-nos a repensar a grande questão da cópia e da reprodução fantasiada do modelo utilizado pelo pintor, a relação entre a gravura e o azulejo, a persistência de um modelo e a sua cópia criativa.

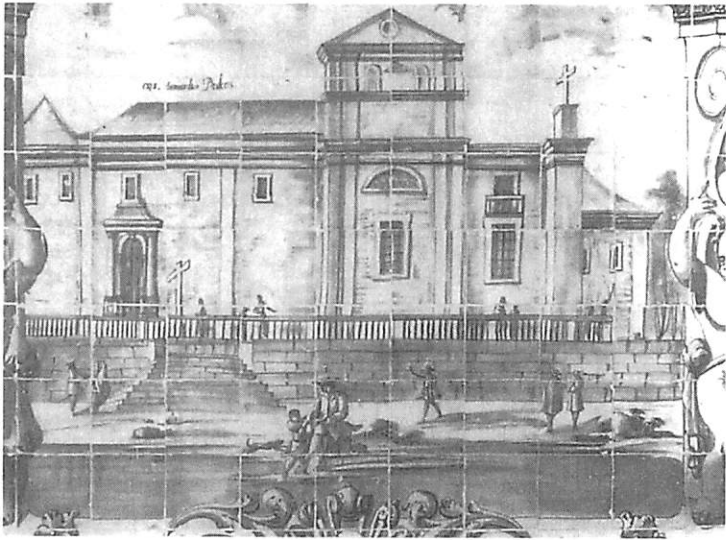


Fig. 4 — Forte da Madre de Deus. Painel de azulejos na Sala do Consistório. Igreja da Ordem Terceira. Salvador. Baía.

Frontaria da igreja e convento da Madre de Deus, (esta relativamente rigorosa) único edifício isolado num painel e representado em escala maior que os restantes: a porta renascentista, o nicho sobreposto é tratado aqui como uma janela; e a estrutura torreada maneirista do cruzeiro, que desapareceram nas remodelações do século XIX.

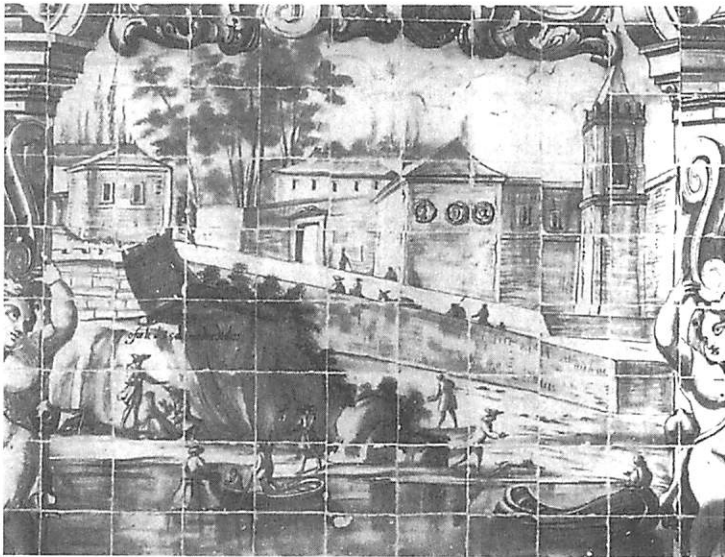


Fig. 5 — Convento da Madre de Deus. Painel de azulejos na Sala do Consistório. Igreja da Ordem Terceira. Salvador. Baía.

Forte da Madre de Deus e a descida da Cruz da Pedra para o Convento, da qual está representada a parte poente, com a torre e um corpo saliente decorado por três medalhões de terracota esmaltada da oficina florentina dos Della Robbia (peças hoje no Museu Nacional de Arte Antiga)



Fig. 6 — *Convento de Xabregas. Painel de azulejos na Sala do Consistório. Igreja da Ordem Terceira. Salvador Baía.*

O Convento de Xabregas e em frente, o Forte com uma enorme bandeira hasteada, com as armas reais portuguesas. À esquerda, termina junto do forte o paredão que protegia o Convento da Madre de Deus e o Palácio Unhão, desenhado noutro painel.

(Na parede lateral direita)

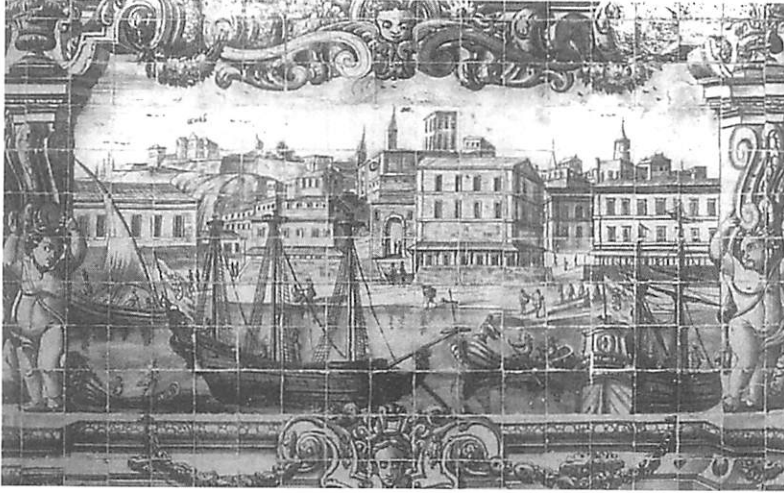


Fig. 7 — O Castelo e a Sé. Painel de azulejos na Sala do Consistório. Igreja da Ordem Terceira. Salvador Baía.

Ribeira Velha com o arco de Jesus, ao centro encimado pela Sé, com monumental Torre Lanterna, que o terramoto destruiu, em evidência, e as duas torres da fachada com desenho impreciso; do lado esquerdo levanta-se o morro do Castelo com a Alcáçova.

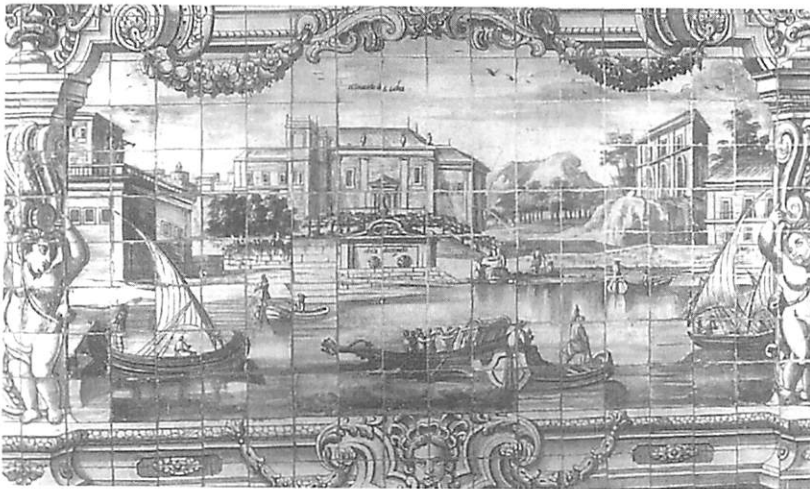


Fig. 8 — O Convento de Santa Clara e a Bica do Sapato. Painel de azulejos na Sala do Consistório. Igreja da Ordem Terceira. Salvador Baía.

Um pormenor menos vulgar na iconografia geral de Lisboa é o Sítio da Bica do Sapato e respectiva Fonte da qual não são conhecidas outras imagens, encimada pelo Convento de Santa Clara¹⁷, também conhecido pelo mosteiro de Santa Apolónia de que hoje nada existe.

A partir de todas estas evidências, é inquestionável a importância documental deste conjunto de azulejos, representando a capital portuguesa anterior à sua parcial destruição pelo terramoto de 1755. A grande questão prende-se com o significado histórico da realização desta série de azulejos contendo imagens de Lisboa, ainda que muito imprecisas, com os seus principais monumentos, produzidos e adaptados no primeiro caso a um espaço cívil, no outros exemplos integrados em espaços religiosos concretos, de que resultam uma completa eficácia em termos de funcionalidade e de um discurso iconográfico muito preciso: reproduzir e perpetuar a ideia de Capital, enquanto centro urbano com função de representação, e simultaneamente traduzir uma retórica de afirmação do Império colonial Português.

Em suma, o campo de abordagem iconográfico de uma cidade, em especial tão complexo como Lisboa, ultrapassa largamente um conhecimento de base histórica, por mais seguro que se apresente, e implica forçosamente e necessariamente a conjugação de abordagens em áreas diversas, entre os quais o rigor de leitura das imagens e o necessário enquadramento artístico são imprescindíveis.

¹⁷ Antigo recolhimento (1712-1715) com capacidade para 28 religiosas da I.ª Regra de Santa Clara. Foram neste local erguidos os edifícios actuais da CP. Consulte sobre esta zona: MATOS, J. Sarmiento de — *Caminho a Oriente*, Livros Horizonte, Vol. I, pp. 63