

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



**O património azulejar do Mosteiro de São
Vicente de Fora – inventário, catalogação e
estudo dos claustros inferiores**

PATRÍCIA ALEXANDRA MESQUITA RODRIGUES

Relatório de Projeto orientado pela Professora Doutora Teresa Leonor Magalhães do Vale e pela Doutora Rosário Salema de Carvalho, especialmente elaborado para a obtenção do grau de Mestre em História da Arte e Património

2021

RESUMO:

Tratando-se do edifício que, a nível mundial, reúne o maior volume de azulejaria barroca conservado *in situ* (apenas rivalizando com o Convento de São Francisco, em São Salvador da Bahia, no Brasil), o Mosteiro de São Vicente de Fora, em Lisboa, possui um dos mais importantes acervos cerâmicos do mundo. A sua relevância patrimonial tem sido reconhecida pela historiografia da arte portuguesa, originando um considerável número de estudos quer sobre o complexo arquitetónico, quer sobre o seu património azulejar. Contudo, os azulejos de São Vicente continuam pouco estudados, pelo que importa proceder ao seu registo atualizado e estudo detalhado, que se detenha sobre a iconografia e a sua relação com o espaço.

Reconhecendo a importância do inventário para o registo, preservação e salvaguarda do património cultural, a nossa investigação inscreve-se no âmbito de um protocolo celebrado entre o mosteiro e a Rede de Investigação em Azulejo (ARTIS-IHA/FLUL), que prevê o inventário faseado do património azulejar deste cenóbio.

O presente relatório incide sobre o inventário, catalogação e estudo dos revestimentos cerâmicos dos claustros inferiores do Mosteiro de São Vicente de Fora, conjunto de grande interesse pelo seu programa decorativo, e por ter estado em articulação com os painéis das *Fábulas de La Fontaine*, atualmente deslocalizados.

Pretendeu-se realizar um registo de inventário e catalogação atualizados, segundo os procedimentos divulgados pelo *Guia de inventário de azulejo in situ* (Carvalho et al 2018). Nesta tarefa procedemos à catalogação de fontes de inspiração, nomeadamente de gravura francesa, analisando detalhadamente o programa iconográfico. Em paralelo foi desenvolvida investigação complementar sobre o edifício, suas campanhas de obras, campanhas decorativas, e intervenções de conservação e restauro.

PALAVRAS-CHAVE: Azulejo; Grande Produção Joanina; Património Integrado; Inventário; Catalogação.

ABSTRACT:

Being the building that, worldwide, congregates the biggest volume of baroque tiles *in situ* (only rivalled by the Convent of San Francisco, in São Salvador da Bahia, Brazil), the Mosteiro de São Vicente de Fora, in Lisbon, has one of the most important *azulejo* sets in the world. The relevance of its heritage has been recognized by the Portuguese art historiography, rising the number of published studies both on the architectural complex and its ceramic heritage. However, the *azulejos* of São Vicente de Fora are still in lack of a comprehensive study. In this sense, it is important to proceed to an updated inventory, and detailed study focused on the iconography and its relationship with the space.

Recognizing the importance of inventory to the register and preservation of cultural heritage, our research is framed by a protocol between the monastery and the Azulejo Research Network (ARTIS-IHA/FLUL – School of Arts and Humanities) which foresees a phased inventory.

The present work focuses on the inventory, cataloguing, and study of the *azulejos* from the inferior cloisters of the Mosteiro de São Vicente de Fora, a set of great interest for its decorative programs, and articulation with the panels of the *Fables of La Fontaine*.

It was intended to do an updated inventory and cataloguing record, according to the procedures of the *Guia do Inventário de Azulejo in Situ* (Carvalho et al 2018). In this task, we proceeded with the cataloguing of sources of inspiration, especially french prints, and analysed the iconographic program in detail. In parallel, it was done a complete investigation regarding the building, its construction and decorative campaigns, as well as conservation, and restoration interventions.

KEYWORDS: Azulejo; Grande Produção Joanina; Integrated Heritage; Inventory; Cataloguing.

AGRADECIMENTOS

Este projeto é fruto do trabalho que se apresenta neste relatório, mas também colaboração de agentes externos que contribuíram para o seu desenvolvimento.

Em primeiro lugar importa agradecer ao Patriarcado de Lisboa, cuja vontade de ver o seu património estudado possibilitou a realização deste projeto. Agradece-se especialmente à coordenadora do Mosteiro de São Vicente de Fora, Dra. Joana Santos, que sempre esteve disponível para nos receber, e esclarecer todas as questões, e à restante equipa do mosteiro, cujo caráter afável e simpatia marcaram as visitas realizadas ao local.

Às orientadoras, pela valorização e reconhecimento da importância deste trabalho, bem como o interesse com que acompanharam a investigação.

À Doutora Lurdes Esteves, coordenadora do Departamento de Conservação e Restauro do Museu Nacional do Azulejo, muito obrigada pela sua amabilidade e ajuda prestada na recolha de informação arquivística sobre as intervenções de restauro realizadas nos azulejos em estudo.

Agradece-se especialmente à equipa da Biblioteca Municipal da Baixa Banheira, e à Rede de Bibliotecas Municipais da Moita, que apesar dos constrangimentos causados pela pandemia fizeram todos os possíveis para ajudar na consulta de informação bibliográfica.

Aos meus pais, agradeço o apoio incondicional e incentivo que sempre me deram ao longo da vida.

Nota prévia: A presente investigação exigiu minúcia e pesquisa constante ao nível das fontes documentais e iconográficas. No primeiro caso, devido à dificuldade em encontrar documentação sobre o nosso objeto de estudo, e no segundo porque a identificação de fontes gravadas requer muito tempo de análise comparativa. O inventário, apesar do seu cariz prático, exige rigor, dependendo muito da recolha de informação bibliográfica e arquivística. Com exceção da pesquisa de gravuras, as tarefas acima descritas foram profundamente afetadas pelas restrições causadas pela pandemia covid-19.

Índice

PARTE I.....	10
1. Introdução e objetivos	10
2. Metodologia	14
2.1 O <i>Guia de Inventário de Azulejo in Situ</i>	14
2.2 Procedimentos da tarefa de inventário e catalogação.....	14
3. Estado da Arte	19
3.1 A produção historiográfica sobre o Mosteiro de São Vicente de Fora.....	19
3.2 Estudos sobre o património azulejar	25
3.2.1 Perspetivas globais v.s. abordagens específicas	25
3.2.2 A azulejaria dos Claustros Inferiores	27
4. O Mosteiro de São Vicente de Fora – construção, reedificação, campanhas de obras, campanhas decorativas e intervenções de conservação e restauro	30
4.1 O mosteiro medieval	30
4.2 A reedificação filipina e seus antecedentes.....	32
4.3 Progressos em tempo de Restauração	34
4.4 Durante o reinado de D. João V	35
4.5 De 1755 ao século XIX	36
4.6 Séculos XX e XXI	37
5. A azulejaria em Portugal no século XVIII – a transição para o período Barroco, <i>Ciclo dos Mestres</i> , e <i>Grande Produção Joanina</i>	49
5.1 A transição para o período Barroco.....	49
5.2 O <i>Ciclo dos Mestres</i>	50
5.3 A <i>Grande Produção Joanina</i>	51
5.3.1 A utilização da gravura	52
PARTE II	54
6. O património azulejar do Mosteiro de São Vicente de Fora – inventário, catalogação, e estudo dos claustros inferiores	54
6.1 Considerações decorrentes da análise <i>in situ</i>	54
6.2 Autorias	56
6.2.1 Silhares dos claustros inferiores	56
6.2.2 Dos painéis das <i>fábulas de La Fontaine</i>	58
6.3 Identificação de fontes de inspiração	61
6.3.1 Claustros inferiores	61
6.3.2 Painéis das fábulas de La Fontaine.....	90
6.4 Análise temática dos silhares dos claustros inferiores	129

6.4.1 Cenas bucólicas	130
6.4.2 Cenas de paisagem costeira.....	139
6.4.3 Cenas de caça	146
6.4.4 Cenas galantes	152
6.4.5 Cena de jogo.....	158
6.4.6 Cena de galanteria	159
7. Síntese final.....	160
8. Fontes e bibliografia.....	164
9. Índice de gravuras	182
10. Índice de fotografias.....	193

PARTE I

1. Introdução e objetivos

Nas últimas duas décadas a História da Arte portuguesa tem dedicado maior atenção ao azulejo, adequando “(...) as suas metodologias de estudo e referência às difíceis e complexas subtilezas de uma arte que não pode mais ser resumida à biografia de alguns artistas ou à elencagem de ciclos estilísticos (...)” (Serrão 2018, 94). O aumento significativo de publicações sobre a produção cerâmica nacional, nomeadamente acerca das olarias da capital ou o papel dos diferentes artífices envolvidos na criação do azulejo, identificação de fontes de inspiração, estudos sobre o património azulejar de determinado imóvel, etc., muito tem contribuído para o vasto conhecimento que sobre ela detemos atualmente.

Quer em abordagens de carácter mais generalista, ou estudos incidentes sobre conjuntos específicos, abordar o azulejo implica sempre a consideração do suporte arquitetónico ao qual é aplicado. Azulejaria e património edificado estabelecem entre si uma relação de simbiose, resultando numa mútua valorização dos elementos, que os torna indissociáveis. Como tal, e numa perspetiva de continuidade em relação ao trabalho dos historiadores de arte nos últimos anos, cada vez se torna mais importante analisar a cerâmica de revestimento em função da sua relação com o espaço, tentando responder ao máximo de questões possível durante a investigação, de modo a obter uma análise integrada. Sendo este um património muitas vezes exposto a adversidades como o furto, ou degradação por exposição aos fatores meteorológicos (nomeadamente a exposição solar, no caso dos exteriores), importa ainda proceder ao seu registo como medida de conservação preventiva. Foi neste contexto que no ano letivo 2019/2020, e a partir da lista de projetos ativos no ARTIS - Instituto de História da Arte, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, se optou pela realização deste trabalho de projeto para a obtenção do grau de mestre.

A importância do Mosteiro de São Vicente de Fora, não só no contexto da cidade de Lisboa, mas ao nível nacional, originou a produção de um elevado número de estudos sobre o complexo arquitetónico e o seu património. Destacam-se os trabalhos sobre o revestimento cerâmico, uma vez que não só se trata do edifício que, a nível mundial, reúne o maior volume de azulejaria barroca conservado *in situ* (apenas rivalizando com o

Convento de São Francisco, em São Salvador da Bahia, no Brasil), como apresenta importantes exemplares de períodos posteriores (caso dos azulejos Rococó da Sala do Conselho), permitindo ter uma visão global da azulejaria portuguesa do século XVIII. Contudo, apesar dos inventários realizados por José Queirós e João Miguel dos Santos Simões no século XX, e dos vários artigos publicados concernentes ao azulejo do mosteiro, o património cerâmico do cenóbio continua a carecer de um catálogo atualizado, e de estudos que partam de abordagens profundas e detalhadas, analisando individualmente os programas decorativos.

Neste sentido, e reconhecendo a importância do inventário para o registo, preservação e salvaguarda do património cultural, a nossa investigação inscreve-se no âmbito de um protocolo celebrado entre o mosteiro e a Rede de Investigação em Azulejo (ARTIS-IHA/FLUL), que prevê o inventário faseado do património azulejar deste espaço, bem como o desenvolvimento de investigação complementar sobre o edifício e a sua história. Devido à forte relação entre a arquitetura e o azulejo, esta investigação complementar deteve-se sobre as etapas construtivas, outras campanhas de obras, campanhas decorativas e intervenções de conservação e restauro realizadas no espaço monástico. A abordagem individual, e faseada, dos azulejos resulta da referida imensidão patrimonial, não sendo possível, num estudo como o nosso, abordar a totalidade dos conjuntos. A escolha do conjunto cerâmico a estudar relaciona-se com o interesse dos seus programas decorativos, o facto de não estar estudado, e a importância inerente ao espaço que o alberga, fundamental na organização da vida monástica¹.

Assim, o principal objetivo deste estudo foi realizar um catálogo atualizado do conjunto selecionado, procurando perceber a sua relação com o espaço, e abordando-o detalhadamente através da análise iconográfica, com recurso à identificação de gravuras utilizadas como fontes de inspiração. Porém, apesar de só ter sido inventariado o atual conjunto *in situ*, correspondente aos sessenta e cinco silhares dos claustros inferiores, a articulação com o célebre conjunto das *Fábulas de La Fontaine* não pôde ser ignorada na leitura do programa decorativo.

¹ Pois é em torno do claustro que se desenvolvem as demais dependências do mosteiro.

Uma vez concebidos para se integrarem com a restante azulejaria² em espaço privilegiado do mosteiro, os painéis representativos de algumas das *Fábulas de La Fontaine* estavam “em diálogo” com os silhares que revestem as paredes dos claustros, pelo que se procurou analisar ambos os programas iconográficos e descodificar os pontos através dos quais se relacionam. Neste sentido, foram identificadas todas as gravuras que inspiraram as representações azulejares da obra literária. Apesar de esta tarefa já ter sido realizada aquando da inauguração dos painéis em galeria especialmente concebida para sua acomodação nos claustros superiores do mosteiro³, a identificação nunca foi publicada ou analisada no contexto que agora se propõe.

Deste modo, o presente relatório sobre o inventário, catalogação e estudo dos revestimentos cerâmicos dos claustros inferiores do Mosteiro de São Vicente de Fora divide-se em duas partes. A primeira, que se inicia com esta introdução, consiste na contextualização do projeto e seus objetivos. De seguida, o capítulo *Metodologia* explica os princípios metodológicos adotados durante o processo de inventário. Por sua vez, o *Estado da Arte* introduz as problemáticas decorrentes das leituras efetuadas quer sobre a história do mosteiro, quer sobre os seus revestimentos cerâmicos. No entanto, realça-se que, devido ao elevado número de estudos sobre o mosteiro, e à complexidade da sua longa história, não se pretendeu fazer um levantamento exaustivo desta matéria, mas sim centrar a nossa atenção no conjunto cerâmico em análise – principal tema deste trabalho. A história do Mosteiro de São Vicente de Fora poderia ser investigada sob várias perspetivas: arquitetónica, relacionada com a construção e autorias do projeto; social, através do estudo das vivências dos cónegos regantes e de qual o seu papel na sociedade da época; económica, refletindo sobre a influência geopolítica do mosteiro, que se sabe que possuía várias propriedades; etc. Sendo a nossa perspetiva o estudo da cerâmica dos claustros inferiores, não faria sentido, nem seria possível neste grau de estudos, recolher toda essa informação. Por estes motivos, o capítulo seguinte ao *Estado da Arte* foca a história do Mosteiro de São Vicente de Fora sob uma única perspetiva. Seguindo a estrutura do nosso inventário, que prevê a elaboração de uma cronologia das principais

² “(...) entre 1773 e 1792, aquando da instalação da Patriarcal no Mosteiro, foram feitas algumas obras de adaptação: no primeiro piso, as arcadas foram fechadas com paredes de alvenaria de 1,60 m de altura e revestidas, interiormente, com painéis de azulejo representando *Fábulas de La Fontaine*.” (Abreu e Câmara 1995, 45). Mais tarde, na década de noventa do século XX, e no âmbito de uma intervenção de conservação e restauro levada a cabo pela Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, as arcadas dos claustros inferiores foram abertas, retomando a sua forma original.

³ Veja-se os expositores das legendas dos painéis, no Mosteiro de São Vicente de Fora.

etapas construtivas, decorativas, e de conservação e restauro na zona monástica, e tendo em consideração a investigação complementar exigida sobre a história do edifício, realizou-se um levantamento sistemático e rigoroso destas matérias, procurando reunir o máximo de informação para obter uma cronologia coesa. Ao mesmo tempo, foi nosso objetivo perceber se existiu alguma relação entre as campanhas de obras e as campanhas decorativas. Finalmente, avançou-se para uma contextualização histórica focada não no arco temporal estudado, mas nas principais características da produção azulejar portuguesa entre 1700 e 1750, de modo a contextualizar o nosso objeto de estudo.

A segunda parte do relatório comporta os resultados da observação dos silhares dos claustros inferiores: considerações decorrentes da análise *in situ*, autorias, análise iconográfica e iconológica, e apresentação do trabalho de identificação de gravuras. No que concerne à análise iconográfica, uma vez que os diversos temas representados se encontram dispersos pelo espaço, de modo a analisá-los de forma ordenada e concisa optou-se por se começar pelas temáticas mais frequentes. A disposição dos azulejos no claustro poderá ser observada através da leitura das legendas das fotografias, que respeitam as regras de inventário seguidas. Por fim, a *Síntese Final* apresenta as conclusões da investigação, nomeadamente a ligação entre os programas iconográficos dos silhares inventariados e os painéis das fábulas. O relatório termina com a indicação das fontes iconográficas, manuscritas, bibliografia e webgrafia consultadas até à data, seguindo a norma da décima sétima edição do *The Chicago Manual of Style*, e apresentação dos índices de gravuras e de fotografias.

NOTA: Todas as imagens presentes neste trabalho cujo autor não está identificado são da nossa autoria, e captadas a 22 de novembro de 2020 e 10 de dezembro de 2020.

As transcrições efetuadas não foram atualizadas para preservação da autenticidade da língua portuguesa, compreensível às gerações atuais.

2. Metodologia

2.1 O *Guia de Inventário de Azulejo in Situ*

Os princípios metodológicos conducentes da tarefa de inventário tiveram como metodologia os princípios que se encontram no *Guia de Inventário de Azulejo in Situ* (Carvalho et. al. 2018) no que diz respeito à recolha e ao tratamento da informação.

Resultante de uma parceria da Az – Rede de Investigação em Azulejo (ARTIS-IHA/FLUL), Museu Nacional do Azulejo (MNAZ), e Sistema de Informação para o Património Arquitetónico (SIPA), este *Guia* constitui-se como uma proposta paradigmática para a inventariação de azulejaria conservada *in situ*. Sustentado pela ideia de que “(...) existem formas ordenadas de ver e descrever obras (...) Este guia não é, nem pretende ser, uma norma. Pelo contrário, trata-se de um documento com um conjunto de princípios baseados em experiência acumulada, aberto à discussão, e que deve ser atualizado periodicamente de forma a refletir as alterações propostas por uma prática efetiva de inventário.” (Carvalho et. al. 2018).

No capítulo seguinte são apresentadas ao pormenor as diferentes fases de inventário e catalogação, subordinadas aos meios acima referidos.

2.2 Procedimentos da tarefa de inventário e catalogação

Sendo este um projeto apresentado pelo ARTIS (IHA-FLUL) durante o ano letivo 2019/2020, a sua proposta de trabalho inicial previa que parte do mesmo (250 horas) fosse realizado no contexto da equipa da Rede de Investigação em Azulejo. Devido a diversos fatores, entre os quais a pandemia covid-19, que impossibilitou a atividade presencial e o acompanhamento da equipa, optou-se por realizar somente o registo de informação em ficheiros Excel, que correspondiam à primeira fase de sistematização de dados recolhidos a partir da observação dos próprios azulejos, ou em contexto bibliográfico e de arquivo. A estrutura destes ficheiros respeita os grupos de informação referenciados como informação nuclear no já mencionado *Guia de Inventário* (Carvalho et al 2018, 20). Disponíveis numa pasta partilhada no Google Drive, estes ficheiros foram devidamente

preenchidos e, posteriormente, corrigidos. De seguida aborda-se cada um dos procedimentos relativos ao preenchimento das fichas, mas primeiro importa explicar o desenvolvimento das tarefas de inventário.

O trabalho foi organizado em diferentes fases, procurando-se seguir uma lista ordenada de tarefas que se iniciava pela realização das primeiras leituras e, cumulativamente, pelo inventário. Deste modo, a primeira etapa da investigação consistiu na pesquisa e recolha de informação bibliográfica, e realização das primeiras leituras, ao mesmo tempo que se iniciava o contacto com obra em estudo. Neste âmbito, foram realizadas várias visitas ao Mosteiro de São Vicente de Fora, uma das quais com acompanhamento da coorientadora, Doutora Rosário Salema de Carvalho, e da responsável pelo Mosteiro de São Vicente de Fora, Dra. Joana Santos, de modo a conhecermos e analisarmos todos os espaços azulejados do cenóbio. Após analisar detalhadamente os espaços, alguns dos quais de acesso privado, seleccionou-se o conjunto cerâmico a estudar, permitindo direccionar a pesquisa bibliográfica e arquivística para os claustros inferiores. Simultaneamente, teve início a fase de inventário, trabalhada através das fichas Excel. A respeito da ordem e organização das fichas, é importante esclarecer que o *Guia do Inventário do Azulejo In Situ* considera a relação do azulejo com o suporte que o alberga, devendo, portanto, existir uma relação hierárquica não só entre o suporte arquitetónico e o revestimento cerâmico, mas também entre os diversos espaços do edifício. Deste modo, as fichas de inventário são organizadas do geral para o particular, e subordinadas à ordem Visualização – Imóvel – Espaço – Revestimento.

Para a elaboração da primeira ficha, Visualização, começou-se por identificar todos os espaços azulejados do Mosteiro de São Vicente de Fora, criando uma listagem hierarquicamente ordenada de acordo com a organização espacial do edifício. Cada espaço possui um código identificativo, elaborado a partir do código do imóvel (já existente) LX_SV_MtSVF. Este último foi atribuído com base no concelho, freguesia e designação do mosteiro:

LX = Lisboa; **SV**= São Vicente; **MtSVF**= Mosteiro de São Vicente de Fora.

Assim, os códigos dos espaços azulejados resultam da adição da sua ordem numérica na lista acima referida ao código do imóvel. Nesta lista composta por vinte e cinco espaços, os claustros inferiores ocupam o décimo terceiro lugar.

Sobre este processo importa elucidar que, embora este duplo claustro tenha os seus constituintes devidamente designados, como se de duas unidades distintas se tratassem (claustro poente e claustro nascente), para efeitos de inventário, e tendo em conta a unidade do programa azulejar, considerou-se um único revestimento – claustros inferiores.

Nesta fase procedeu-se, igualmente, à elaboração de um esboço relativo ao posicionamento ou ordem das secções no espaço, respeitando-se as regras vigentes no *Guia do Inventário de Azulejo In Situ*, que definem, no caso dos interiores, a realização do inventário de parede a parede, e da esquerda para a direita, a partir da entrada. A leitura do revestimento deve ser efetuada no sentido vertical, por níveis (de baixo para cima), e horizontalmente, por secções (da esquerda para a direita) (Carvalho et. al. 2018, 12-3). Registaram-se, assim, oito paredes e sessenta e cinco silhares.

Foi realizado o registo fotográfico das secções azulejares do claustro, em diferentes sessões, uma vez que a iluminação natural dos claustros dificultou em muito esta tarefa. As imagens foram captadas com uma câmara digital Canon EOS 80D, e gravadas como ficheiros JPG, com metadados automáticos associados em Exif (Exchangeable Image File Format). Durante a captação de imagens foram utilizados um tripé e um nível, para estabilizar a câmara e verificar os enquadramentos e perspetivas, tendo como objetivo reduzir ao máximo o trabalho pós-produção. Este, executado em Photoshop, implicou a correção de perspetivas e enquadramentos, bem como ajustes de cor, contraste e saturação. Nas correções de enquadramentos, procurou-se sempre não cortar os azulejos, mas sim respeitar as juntas, de modo a manter a métrica original. Durante esta operação foram captados três tipos de fotografias: enquadramento do azulejo na arquitetura, uma vez que a articulação com o suporte arquitetónico influencia a sua leitura/forma como se apresenta no espaço; totalidade das secções azulejares; detalhes da cena representada. A cada uma das fotografias foram atribuídos códigos identificativos, elaborados a partir da cumulação do número de imóvel com o número do espaço e do revestimento – este último resultante da ordem de inventariação estabelecida:

LX_SV_MtSVF_13_1_0101 = **LX** = Lisboa; **SV**= São Vicente; **MtSVF**= Mosteiro de São Vicente de Fora; **13**= claustro; **_1_**=parede 1; **01**= secção 1; **01**=fotografia 1

A realização de um registo fotográfico é fundamental neste tipo de trabalho, pois a descrição do objeto torna-se irrelevante sem um suporte visual. No âmbito da gestão do património, a fotografia torna-se ainda mais importante que o próprio inventário enquanto auxiliar em intervenções de conservação e restauro, permitindo reconstituições. Em casos de furto, assume-se como testemunho/evidência do objeto alienado, podendo conduzir à sua recuperação.

Regressando às fichas Excel, o passo seguinte compreendeu a elaboração da ficha de Imóvel, onde foi indicado o código do mesmo, designação, tipologia, descrição sumária, disposições legais (classificações como monumento, imóvel de interesse público, etc.) e localização. Ao mesmo tempo, anexa a esta informação, foi elaborada uma cronologia que compreende a exigida investigação complementar: principais campanhas de obras no mosteiro desde a sua fundação até à reedificação de 1582, englobando pequenas reparações, e outras etapas construtivas; campanhas decorativas; campanhas de conservação e restauro; outros dados relativos a atribuições. Neste contexto realça-se a importância da recolha bibliográfica e arquivística, que foi exaustiva, permitindo ter uma visão global sobre os principais momentos da história do mosteiro, com todos os seus revestimentos integrados.

Seguiu-se o preenchimento da ficha Espaço, referente aos claustros inferiores. Nesta indica-se o código ao espaço, designação do mesmo, nota descritiva, e uma breve cronologia com informação relativa à sua construção e ao azulejo que o reveste.

Por fim, iniciaram-se os trabalhos na ficha Revestimentos, a mais importante neste contexto. Regista-se o número de revestimento, referiu-se a designação dos revestimentos e seu tipo de património, e outras informações relevantes como autorias, classificações, cores, iconografia, localização, materiais, medidas, produções, técnicas e inventariantes. Para além destes grupos de informação, foi ainda discriminada a lista de bibliografia consultada. Relativamente à iconografia é importante salientar que a identificação das temáticas representadas foi realizada com recurso ao *Iconclass*, tal como estipulado no *Guia de Inventário de Azulejo In Situ*.

Recapitulando, a inventariação e catalogação decorrentes deste trabalho de projeto podem ser resumidas aos passos que se seguem:

1. Atribuição de um código de imóvel ao edifício em estudo, neste caso, o Mosteiro de São Vicente de Fora;
2. Listagem de todos os espaços azulejados do mosteiro;
3. Conversão da listagem dos espaços azulejados num esquema de visualização hierárquica organizado do geral para o particular, respeitando as categorias imóvel/espço/revestimento;
4. Criação de códigos para os espaços constantes na referida lista;
5. Elaboração do esboço com a indicação numérica de cada parede e respetivas secções azulejares;
6. Criação dos códigos dos Revestimentos;
7. Preenchimento integral das fichas Excel;
8. Elaboração da nota descritiva do imóvel, assim como do espaço a inventariar, e respetivas secções azulejares.

3. Estado da Arte

3.1 A produção historiográfica sobre o Mosteiro de São Vicente de Fora

Anteriormente referimos não ser nosso intento fazer um levantamento exaustivo da produção historiográfica relativa ao mosteiro. Dada a longa história do complexo arquitetónico, e sua relevância para a História de Portugal, tal abordagem não só nos desviaria do nosso foco de estudo, como seria inadequada no contexto de um mestrado. Como tal, passamos a apresentar as reflexões decorrentes da leitura dos principais estudos referentes ao cenóbio.

As primeiras publicações sobre o Mosteiro de São Vicente de Fora inscrevem-se no contexto dos estudos lisiponenses e remontam à primeira metade do século XX, tendo sido conduzidas por Júlio de Castilho (1840-1919) e Norberto de Araújo (1889-1952), que lançaram as bases de uma história que viria depois a ser explorada, sob diversas abordagens, pelos autores subsequentes.

No *Primeiro Livro* do volume VII de *Lisboa Antiga*, Júlio de Castilho traça uma história do complexo arquitetónico começando por detalhes relativos ao mosteiro medieval (fundação, funcionamento, entre outros), e abordando, de seguida, a obra de reedificação do tempo dos Filipes e alterações realizadas até à data⁴, analisando sempre o edifício numa perspetiva descritiva (Castilho 1937, 7-162). Contudo, é Norberto de Araújo quem, em 1940, escreve a primeira monografia dedicada a São Vicente de Fora, estruturando os capítulos em função de uma cronologia evolutiva iniciada nos motivos que conduziram à fundação do mosteiro. Entre outros aspetos, e à semelhança do seu contemporâneo, o autor aborda a transformação do edifício na obra maneirista que hoje se conhece e, numa perspetiva de inventário, enumera e procede à descrição de alguns dos seus espaços. Posteriormente, e no âmbito do inventário dos edifícios históricos da capital, Araújo dedica alguns apontamentos ao Mosteiro de São Vicente de Fora em *Inventário de Lisboa*, um fascículo publicado pela Câmara Municipal de Lisboa em 1944, que visava “... ser a relação sumária de todos os monumentos, valores artísticos e documentais, espécies e principais exemplares de expressão lisiponense que se encontram dispersos pelas quarenta e três freguesias que constituem a Cidade.” (Araújo

⁴ Como a construção do Panteão dos Bragança.

1944, 6). Já em 1967, o autor volta a abordar o cenóbio em *Olisipo – Boletim Trimestral do Grupo Amigos de Lisboa* estudando o órgão da igreja, e dando conta, no capítulo *Feira da Ladra*, do estado de degradação do mosteiro e respetiva azulejaria à data da publicação, constituindo um valioso testemunho nesta matéria, para a qual se encontra quase nenhuma informação.

Num outro contexto, a evolução histórica do cenóbio é abordada de forma genérica em obras de síntese, como é o caso de *Conventos de Lisboa*, de Baltazar Caeiro (1989), que embora forneça um importante testemunho relativamente às benesses régias que São Vicente de Fora recebeu por parte de alguns dos nossos monarcas⁵, e membros da casa real, não discorre qualquer problematização dos factos expostos. Uma importante e mais detalhada referência sobre a Igreja e Mosteiro de São Vicente de Fora foi assinada por Manuela Birg, como entrada no *Dicionário da História de Lisboa*, publicado em 1994 (Birg 1994, 827-830). Para além de um conjunto importante de fontes documentais, a autora analisa a fundação e a primitiva edificação do tempo de D. Afonso Henriques, avançando depois pelo período medieval, e detendo-se com maior detalhe na reconstrução patrocinada por D. Filipe I. A exposição continua até à extinção das ordens religiosas, em 1834, e o restante texto é dedicado à descrição detalhada do templo e do seu património integrado.

Observando alguns dos pontos destacados neste texto, e confrontando-os com a produção bibliográfica posterior, percebe-se que foi dada uma menor atenção ao mosteiro medieval, certamente devido à quase inexistência de vestígios materiais desse período, e um muito maior enfoque na ação reconstrutiva filipina. No entanto, se o período medieval receberá uma atenção muito particular com as contribuições de Manuel Luís Real (1995) e Paulo Fernandes (2010), do ponto de vista histórico convém ainda destacar a tese de doutoramento de Carlos Guardado da Silva (2002), a qual, embora incida sobre o património rural detido pelo mosteiro nos séculos XII e XIII (e vida/organização da comunidade monástica durante esse período), contém informação relevante acerca do contexto político e sociocultural que conduziu à fundação da instituição, contribuindo para compreender e justificar a valorização do complexo arquitetónico por parte das sucessivas dinastias. Por fim, destaca-se a obra póstuma de José da Felicidade Alves,

⁵ Monarcas, esses, presentes na azulejaria que reveste a sala da Portaria.

publicada em 2008, que aborda, de modo descritivo, a história do complexo arquitetónico através de uma cronologia dos seus principais momentos.

Apesar desta sequência de estudos, como já referimos, a tendência que se observa na historiografia é o destaque conferido ao período filipino. Neste contexto, o maior debate entre os estudiosos centrou-se na atribuição da autoria da obra arquitetónica, considerando Filippo Terzi (1520-1597), Juan de Herrera (1530-1597) e Baltazar Álvares (1560-1630), como veremos. No entanto, apesar do destaque conferido à edificação e reconstrução do edifício, os diversos autores que escreveram sobre o cenóbio não se detiveram com grande detalhe sobre as campanhas, em particular sobre as intervenções de conservação e restauro, que são essenciais, como se verificará mais à frente neste relatório, para a compreensão da azulejaria. Em todo o caso, não podemos deixar de mencionar as contribuições de Jorge Brito de Abreu, que em edição da *Revista Monumentos*, quase integralmente dedicada ao mosteiro⁶, escreve dois artigos sobre as obras realizadas nos claustros inferiores, no final do século XX, um dos quais com coautoria de Teresa da Câmara (Brito e Abreu 1995, 39-44; Brito e Abreu e Câmara 1995, 45-6).

As próprias campanhas decorativas são também pouco exploradas, ainda que a pintura de tetos e o azulejo tenham sido algumas das artes mais estudadas. Vítor Serrão analisou, por exemplo, o projeto de Francisco Venegas para o retábulo da capela-mor da igreja (Serrão 1995, 27-32; 2002, 240). Por sua vez, o teto da antiga portaria tem merecido especial atenção, sendo mencionado em múltiplos artigos e em trabalhos recentes que tratam a pintura de tetos em perspetiva, como a tese de doutoramento de Vítor dos Reis (2007), e alguns artigos de Magno Moraes de Mello (1996; 1999). O panorama traçado até agora (mesmo deixando de fora o debate do projeto arquitetónico a que nos referimos de seguida) revela que, apesar da importância do Mosteiro de São Vicente de Fora para a história de Lisboa e para a História da Arte portuguesa, o conhecimento que dele temos é, de algum modo, fragmentado. Foi certamente para ultrapassar esta questão que, depois da edição do já referido número especial da revista *Monumentos*, em 1995, Sandra Costa Saldanha coordenou, em 2010, a publicação de *O Mosteiro de São Vicente de Fora – Arte e História*. Através do contributo de diversos autores, a obra pretende abranger um vasto leque de temas, reunindo num único volume o mais atualizado conhecimento,

⁶ De 1995, Revista *Monumentos*, n. °2 (março).

estruturando-se em quatro grandes eixos que refletem as perspetivas de investigação que temos vindo a destacar neste estado da arte: 1) História e quotidiano; 2) Arquitetura; 3) Pintura, escultura e tumulária; 4) Artes decorativas.

O primeiro aborda a história e o quotidiano do cenóbio, desde a fundação até ao século XX, quando o edifício volta a receber a Cúria Patriarcal (Silva 2010, 11-33; Braga 2010, 35-53; Aniceto 2010, 55-73). Por sua vez, as questões da arquitetura debatidas no eixo 2, conferem particular relevo ao mosteiro medieval, numa leitura atualizada e crítica, que insere o edifício na arte românica nacional e defende que este “(...) contribuiu decisivamente para a afirmação de Lisboa como principal núcleo construtivo da segunda metade do século XII (com grande probabilidade suplantando a dinâmica em torno da diocese coimbrã), e onde se aplicaram algumas soluções verdadeiramente surpreendentes, como se adivinha pela monumentalidade da sua torre-*narthex* e se depreende pela descrição da decoração escultórica dos capitéis da *claustra velha*” (Fernandes 2010, 77). O autor destaca ainda a associação contante do mosteiro à coroa, que continuará nos reinados posteriores a D. Afonso Henriques.

Avançando cronologicamente, o texto de Miguel Soromenho sobre o complexo arquitetónico filipino é essencial para a compreensão do edifício atual e para esclarecer os intervenientes na obra, concluindo que “É razoável pensar que Juan de Herrera tivesse apresentado um debuxo inicial, genérico, uma *traça universal* como aquela que recebera de Juan Bautista de Toledo para o Escorial. Em caso algum Filipe de Espanha deixaria passar sem a opinião do seu arquitecto favorito e que o acompanhou aliás em Lisboa até março de 1583, quando abandonou a corte para regressar a Castela. Também é muito provável que Terzi tenha sido consultado a propósito desse plano, por uma questão básica de diplomacia e por conhecer melhor o velho edifício que se queria reformar. Depositário do projecto, Baltasar Álvares dirigiu toda a construção dando-lhe a sua feição própria” (Soromenho 2010, 137).

Desenvolvendo diferentes trabalhos em que tem vindo a dedicar uma atenção especial a São Vicente de Fora e à sua reconstrução filipina (Soromenho 1995, 378-381; 1995, 24-6; 2010, 129-53), este autor começa por afirmar que a mais antiga referência sobre este assunto é a de Manuel Severim (1604), que atribui a obra a Filipe Terzi. Igualmente, duas crónicas dos cónegos Frei Nicolau de Santa Maria (1688) e Frei Inácio de Nossa Senhora da Boa Morte (1761) apontavam no mesmo sentido (Soromenho 2010,

133). De seguida, traça um breve estado da arte sobre esta matéria, justificando que “Reynaldo dos Santos, por exemplo, na sua *História da Arte Portuguesa*, defendeu a autoria terziana (...) tese também seguida pelos historiadores espanhóis Fernando Marías e Augustin Bustamante (...). Ayres de Carvalho (1962) e Jorge Segurado (1976) insistiram, por seu lado, na autoria de Herrera (...) mas mantendo a ideia de uma aprovação dada por Terzi e da colaboração de Baltasar Álvares. Neste caso, é necessário reapreciar a figura do arquiteto Baltasar Álvares, como o fizeram já Jorge Segurado ou Rafael Moreira, ambos defendendo embora a existência de um projecto original de Juan de Herrera e, até, um papel activo de Filipe Terzi” (Soromenho 2010, 136).

De fora desta síntese ficaram autores como Jorge Pais da Silva (1986) que também atribui a autoria a Filipe Terzi, ou José Eduardo Horta Correia, que escreveu sobre a arquitetura maneirista e de “estilo chão”, na *História da Arte em Portugal* (Correia 1986, 119-122), defendendo o programa “herreriano”. Ao justificar as atribuições a Juan de Herrera, Soromenho refere que Jorge de Moser e Fausto de Figueiredo realçaram o *Catalogo dos Priores do Mosteiro de S. Vicente*, redigido por D. Marcos da Cruz, enquanto prova da teoria autoral de Herrera ignorando, todavia, alguns detalhes a respeito de Baltasar Álvares, como a sua nomeação de aparelhador de obra, e o facto de este ter assentado a primeira pedra da construção (Soromenho 2010, 136).

De notar que, entre os autores não mencionados por Soromenho, também Vítor Serrão havia apresentado uma tese que envolve os três artistas em questão, reconhecendo o papel de Baltasar Álvares como diretor de obra, embora afirmando que é Filipe Terzi “...quem, entre 1581 e 1587, pelo menos, conduz a empresa deste estaleiro, sujeito sempre à directoria de Baltazar Álvares e a pareceres do próprio Juan de Herrera, que entre Madrid e Lisboa continuava a vistoriar as construções régias na capital portuguesa” (Serrão 2002, 204).

O património integrado de São Vicente de Fora divide-se em diferentes categorias. No que respeita à pintura, no texto assinado por Nuno Saldanha, este começa por esclarecer que a “(...) história da decoração pictórica do convento e igreja de São Vicente encontra-se ainda por fazer (...)”, e que é precisamente esta a lacuna que o seu capítulo vem preencher. Na mesma linha, Sandra Saldanha afirma que também a escultura não tem merecido interesse por parte da historiografia, propondo-se analisar o projeto, as campanhas e os autores do programa escultórico não apenas da fachada da igreja, mas

também da capela-mor e de outros espaços no edifício do mosteiro (Saldanha 2010, 189-207). Por fim, Paulo Dias analisa o mosteiro como espaço privilegiado de sepultamento, observando a tumulária nas suas diferentes localizações (Dias 2010, 209-231).

O quarto e último eixo é dedicado às artes decorativas, abrindo com um texto de José Meco sobre a azulejaria, em que o autor apresenta uma história cronológica dos azulejos aplicados nos diferentes espaços monásticos (Meco 2010, 235-259), e ao qual regressaremos mais à frente. A importância do mármore e dos embutidos constituem a contribuição de Maria João Pereira Coutinho (2010, 261-277), enquanto Sílvia Ferreira se debruça sobre a retabulística (Ferreira 2010, 279-293).

Deste modo, o estado da arte demonstra que os estudos até agora publicados têm incidido sobre a história do mosteiro durante o período monárquico, e especialmente sobre as duas etapas construtivas que o caracterizam: fundação/primeira edificação, reconstrução durante o domínio filipino.

Concluimos, como já referido, que o conhecimento que atualmente detemos sobre o mosteiro é ainda fragmentado, sendo necessário aprofundar as questões referentes às campanhas de obras ocorridas após a construção maneirista, numa perspetiva de continuidade histórica, e de possível enquadramento com as campanhas decorativas. Muito embora a execução de uma não seja indicadora da outra, torna-se fundamental compreender se existe ligação entre este tipo de campanhas e a encomenda da azulejaria que atualmente reveste os corredores e escadarias de São Vicente de Fora. O mesmo se aplica às intervenções de conservação e restauro: é necessário obter mais dados sobre esta temática, nomeadamente para o correto e atualizado registo de inventário, e compreensão de algumas secções azulejares em que é possível notar ligeiras diferenças na tonalidade das suas representações, que não conseguimos perceber se são características da produção, ou resultado de intervenção de restauro.

Para além destes estudos, seria igualmente proveitosa a realização de investigação sobre a vivência da comunidade monástica em São Vicente de Fora, e de que forma terão, ou não, influenciado as manifestações artísticas nele presente. Outros domínios pouco explorados são a cerca monástica, notada por José Queirós (Queirós 2002, 467-70), e abordada com maior detalhe por Sandra Costa Saldanha (Saldanha 2017, 275-92); e o património que a constituía: azulejo e escultura. Os achados arqueológicos (que também

se constituem património), apesar de importantes vestígios históricos, contribuidores para o conhecimento do quotidiano da vida no mosteiro, não têm sido abordados.

3.2 Estudos sobre o património azulejar

3.2.1 Perspetivas globais v.s. abordagens específicas

Os estudos realizados acerca do património azulejar do Mosteiro de São Vicente de Fora surgem no contexto do inventário, da historiografia da arte portuguesa, de abordagens a conjuntos específicos, e breves menções em publicações de perspetiva global.

No âmbito do inventário, merece especial destaque o trabalho de José Queirós, pioneiro no registo da azulejaria do mosteiro, tendo publicado dois textos fundamentais sobre a mesma na década de 1910 (Queirós 1913; Queirós 1914). Contudo, importa referir que deste inventário resta apenas a sua referência em documentação à guarda do Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças, e em fontes bibliográficas. Na sequência deste trabalho, João Miguel dos Santos Simões procedeu a um novo inventário (1979), de forma sistematizada, publicado numa longa nota na obra *A Azulejaria em Portugal no século XVIII*, cuja edição foi revista e aumentada em 2010, sob a coordenação de Alexandra Gago da Câmara, sem alterar significativamente o texto original. Nesta obra, após uma breve nota histórico-artística, o autor enumera os espaços azulejados do cenóbio. Para cada um destes, é feita a identificação do número conjuntos cerâmicos existentes (que se pode verificar na planta esquemática reproduzida) e respetivas medidas, que contabilizam o número de azulejos por “painel”. Esta medição efetuada por Santos Simões teve por referência o número de azulejos de largura e altura que constituíam determinada secção azulejar. Por fim, são feitas observações acerca do estado de conservação dos conjuntos, contabiliza-se a quantidade de azulejos existentes, e são identificados genericamente os temas das composições figurativas, sem se proceder a uma análise iconográfica – o que se justifica dada a abrangência do conteúdo da obra, de cariz nacional.

Nas únicas duas histórias da azulejaria existentes no âmbito da historiografia da arte nacional, publicadas por Reynaldo dos Santos (1957) e José Meco (1986), os azulejos de São Vicente de Fora são mencionados no contexto dos diferentes períodos estilísticos.

Recentemente, José Meco e Alexandra Gago da Câmara publicaram textos onde analisam os azulejos de São Vicente numa perspetiva global, embora o texto de Meco seja mais pormenorizado, dividindo os conjuntos cerâmicos de acordo com os ciclos correspondentes, e discorrendo algumas considerações sobre os mesmos (Meco 2010, 235-59; Câmara 2017, 155-63). Por sua vez, o artigo de Câmara, síntese das investigações de José Queirós (1913; 1914) e de José Meco (1986; 1989; 2010), torna-se fundamental na recuperação dos dados por estes publicados, que reunidos numa perspetiva atualizada contribuem para realçar as lacunas no conhecimento da azulejaria do mosteiro.

Para além destas abordagens, que abrangem todo o conjunto azulejar, importa chamar a atenção para estudos sobre revestimentos específicos e temáticas particulares. A Portaria, por exemplo, foi analisada por José Meco (1980) a propósito da obra do pintor de azulejos Manuel dos Santos e, numa perspetiva ainda mais detalhada, por Luísa Arruda (1989; 1995). Esta tem vindo a estudar o retrato de D. João V, juntamente com o de outros monarcas da dinastia de Bragança ligados ao mosteiro, numa iconografia que trata a fundação deste espaço, assim como outros temas ligados à formação da nacionalidade, assunto também abordado por Alexandra Gago da Câmara (Câmara 2007, 733-37), e, mais recentemente, por Teresa Campos Coelho na sua tese de doutoramento sobre os arquitetos Tinocos, onde a autora avança com uma nova interpretação e consolidação deste espaço apontando leituras subjacentes a todo o programa iconográfico, e relacionando-o com o contexto político em que se desenrola a regência de D. Pedro II (Coelho 2014, 478-491). Este e outros espaços, como a escadaria dos cardeais, foram também analisados na tese de doutoramento de Rosário Salema de Carvalho, com fichas próprias no Anexo B (Carvalho 2012, 786-787), a propósito dos acervos dos diversos pintores de azulejo a quem os conjuntos são atribuídos no volume principal. Numa abordagem iconográfica, Luzia Rocha destaca-se pelo estudo da iconografia musical nos azulejos do mosteiro (Rocha 2008, 301-15; Rocha 2015). No que toca à identificação de fontes de inspiração (gravuras), importa mencionar as descobertas de Ana Paula Rebelo Correia e a relação que estabelece entre a escadaria dos Cardeais e os azulejos do Palácio Fronteira através das gravuras de Stradanus (Correia 1995-1999, 10-11).

3.2.2 A azulejaria dos Claustros Inferiores

À exceção de *Os Azulejos de S. Vicente de Fora – terraço grande*, da autoria de José Queirós (Queirós 2002, 464-66), não existem outras publicações que se dediquem à azulejaria dos claustros do Mosteiro de São Vicente de Fora numa abordagem individual. Deste modo, a informação bibliográfica concernente aos revestimentos cerâmicos dos claustros inferiores foi recolhida a partir dos estudos de inventário anteriormente mencionados, e de artigos que analisam o património azulejar do mosteiro numa perspetiva global.

Contudo, e talvez por retratar uma obra literária, os painéis relativos às Fábulas de La Fontaine, que estiveram articulados com o atual conjunto desde finais do século XVIII/inícios do século XIX e até intervenção de restauro na década de 1990 (altura em que foram expostos nas galerias do claustro superior), têm merecido uma atenção particular. No início do presente século, em 2001, foi publicado um livro em edição bilingue (português e francês) exclusivamente dedicado a esta matéria, embora focando as fábulas e não os azulejos, que surgem apenas como ilustração da história representada. Em 2016, o conjunto volta a ser destacado na obra *Claustros no Mundo Mediterrânico*, na qual Alexandra Gago da Câmara lhe faz referência, interpretando a escolha do seu programa iconográfico como um elemento moralizante, fundamental ao espaço monástico (Câmara 2016, 208-9). Recentemente, numa perspetiva mais aprofundada, e no âmbito de um trabalho de licenciatura em História da Arte, Maria da Luz Pinheiro e Laura Torres fazem um levantamento das temáticas representadas nestes painéis, e interpretam o programa iconográfico tendo em consideração o contexto político e sociocultural da época (Pinheiro e Torres 2018)⁷. Esta última referência constitui-se a única abordagem individual realizada sobre o referido conjunto cerâmico.

No que respeita à datação e autoria do conjunto que atualmente se conserva *in situ* surgem algumas divergências entre os autores. Em 1944 Norberto Araújo atribui-o (e à restante azulejaria do mosteiro) à primeira metade do século XVIII⁸. Já em 1989 José Meco

⁷ O trabalho encontra-se disponível para consulta no ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

⁸ O autor aponta ainda para “o tipo francês” das representações figurativas, conotando uma perceção da influência da gravura (francesa), que se veio a confirmar, posteriormente, com as identificações de Robert Smith.

atribui-o à Grande Produção Joanina, referindo, mais tarde, que os azulejos da Grande Produção teriam sido aplicados entre 1730 e 1745 (Meco 2010, 244). O autor refere ainda, com base em nota documental, um assentamento de azulejos nos claustros⁹ realizado em 1737 (Meco 2010, 244). No entanto, Celso Mangucci menciona, na sua tese de doutoramento, a propósito do ladrilhador Jorge da Costa, o assentamento de azulejos nos claustros superiores (“sobre claustros”) em 1736, e cujo pagamento da obra só se deu em 1737, transcrevendo a documentação já anteriormente conhecida, mas não devidamente explorada (Mangucci 2020, 243, anexo 1, 178)¹⁰.

Por sua vez, a questão autoral é abordada pela primeira vez por Liberato Telles, em 1896, na obra *Dois palavras sobre Pavimentos*, na qual atribui ao pintor Daniel a autoria dos azulejos do Mosteiro de São Vicente de Fora (Telles 1896, 212)¹¹. Sobre este artista não se encontra qualquer registo e não se percebe qual a origem desta atribuição. Posteriormente, José Meco (2010, 245) atribui a autoria destes azulejos (assim como do terraço, escadaria interior e antecoro) ao pintor Valentim de Almeida (1692-1779), salientando que todos os elementos decorativos presentes nas suas teatrais molduras dos azulejos “(...) revelam fortes semelhanças com os enquadramentos dos painéis da Sé de Porto (...)” (Meco 2010, 247) – que estão identificados como sendo obra do referido pintor (Gonçalves 1987). Sobre as fábulas de La Fontaine, José Meco aponta o nome de Francisco Jorge da Costa como uma possibilidade autoral (Meco 2010, 257-58). Todavia, estudos recentes demonstram que Francisco Jorge da Costa terá sido um ladrilhador e não um pintor de azulejo (Saldanha 2013, 105-11; Mangucci 2020, Anexo 1, 178).

Em matéria de identificação de fontes gravadas, foi importante o contributo de Robert Smith (1973) que no contexto dos seus estudos sobre a influência da gravura francesa em Portugal e, em particular, de Jean Lepautre, identifica duas gravuras do autor correspondentes aos silhares dos claustros inferiores. À semelhança deste, o investigador holandês Wilhelm Juliet publicou no seu website¹² duas gravuras que inspiraram estas composições azulejares.

⁹ Note-se que o autor não especifica a que claustros a documentação se refere.

¹⁰ De notar que Celso Mangucci indica que este documento foi divulgado por Miguel Soromenho (2010), mas não encontramos qualquer referência ao mesmo no artigo em causa.

¹¹ Referência também anotada por João Miguel dos Santos Simões, em ficha de inventário sobre São Vicente de Fora (Digitile s.d., <https://digitile.gulbenkian.pt/digital/collection/jmss/id/7908>).

¹² <http://www.geschichte-der-fliese.de/svdf.html>.

Em suma, o facto da azulejaria dos claustros inferiores ter sido apenas objeto de referências pontuais faz com que não exista um estudo detalhado como o que nos propomos realizar neste trabalho de projeto. O seu programa iconográfico, que deve ser lido em função da articulação com as Fábulas de La Fontaine¹³, foi pouco explorado, não existindo, até ao nosso projeto, uma plena interpretação das suas representações, nem um trabalho de identificação de fontes gravadas que, como veremos, é essencial à compreensão do azulejo. O inventário realizado por Santos Simões na década de 1960, de grande importância para os estudos de inventário do património cultural, apenas lançou as bases para um trabalho que necessita ser continuado e atualizado. A datação do conjunto que se conserva *in situ* é incerta, sendo atribuída ao segundo quartel do século XVIII, com base nas suas características estilísticas. A autoria hoje conhecida é, igualmente, fruto de atribuição feita por José Meco (1989; 2010), cuja perspectiva que tem sido difundida por outros autores (Rocha 2008, 302; Câmara 2017, 241). Estes dois últimos aspetos prendem-se, sobretudo, com a ausência de documentação que comprove os dados referidos. No caso das fábulas, a atribuição a Francisco Jorge da Costa revela-se problemática devido às descobertas que acabámos de mencionar, pelo que é necessário continuar a investigar.

O estado da arte demonstra que, à semelhança do edifício que a alberga, o conhecimento existente acerca da azulejaria do Mosteiro de São Vicente de Fora é também fragmentado. Com exceção de conjuntos muito específicos, como o da Portaria, os restantes revestimentos cerâmicos continuam por estudar. Para uma abordagem aprofundada e integrada, e visão de conjunto deste vasto património, é primeiro necessário realizar estudos detalhados sobre cada um dos programas, tentando, como em qualquer investigação, responder ao máximo número de questões sobre a obra de arte em análise. Neste sentido, e no âmbito de uma política de salvaguarda e proteção das obras, mas também de conhecimento e fruição do património, o inventário é, certamente, uma etapa importante para a progressão do conhecimento na História da Arte nacional.

¹³ Para desenvolvimento desta tese vide o capítulo *O património azulejar do Mosteiro de São Vicente de Fora – inventário, catalogação e estudo dos claustros inferiores*, e *Síntese Final*.

4. O Mosteiro de São Vicente de Fora – construção, reedificação, campanhas de obras, campanhas decorativas e intervenções de conservação e restauro

4.1 O mosteiro medieval

Fundado a 21 de novembro de 1147¹⁴ por D. Afonso Henriques (Araújo 1940, 16; Alves 2008, 16), o Mosteiro de São Vicente de Fora surge no contexto da reconquista cristã (segunda cruzada), e da conquista de Lisboa aos mouros. Deste modo, a sua história é indissociável da história da cidade de Lisboa, fundação do reino do Portugal e formação da nacionalidade.

Segundo a tradição, a edificação do mosteiro primitivo e respetiva igreja são resultado de uma promessa feita por D. Afonso Henriques a D. João Peculiar, bispo de Braga, que propunha a construção de dois templos nos locais dos cemitérios dos cruzados pericidos em batalha. Assim se construiu, no ocidente da cidade, a capela dos Mártires, que posteriormente ruiu com o terramoto de 1755; e a capela de São Vicente, convertida em igreja e mosteiro (Araújo 1940, 16). Recentemente, Carlos Guardado da Silva deu a conhecer documentação, nomeadamente correspondência entre D. Afonso Henriques e Bernardo de Claraval (1090-1153), que permite aprofundar o conhecimento sobre esta matéria.

A tomada de Lisboa era um objetivo que vinha sendo tentado desde a década de quarenta do século XII (Silva 2010, 13), e segundo documentação encontrada por Carlos Guardado da Silva deu-se de acordo com um planeamento estratégico e aliança política entre as duas classes sociais dominantes no período medieval: nobreza e clero. A conquista da cidade foi resultado “(...) de uma programação e preparação Cisterciense e Crúzia, tendo o apoio dos Templários, de D. João Peculiar e de D. Pedro Pitões, bem como a intervenção de Bernardo de Claraval (...) um dos homens mais influentes da época e muito próximo do Papa. (...) A ligação a Cister torna-se, assim, mais um trunfo nas intenções de Afonso Henriques, que passavam pela autonomia e independência do reino. O jogo entre Braga e Compostela, a vassalagem à Santa Sé, as conquistas a Sul, as

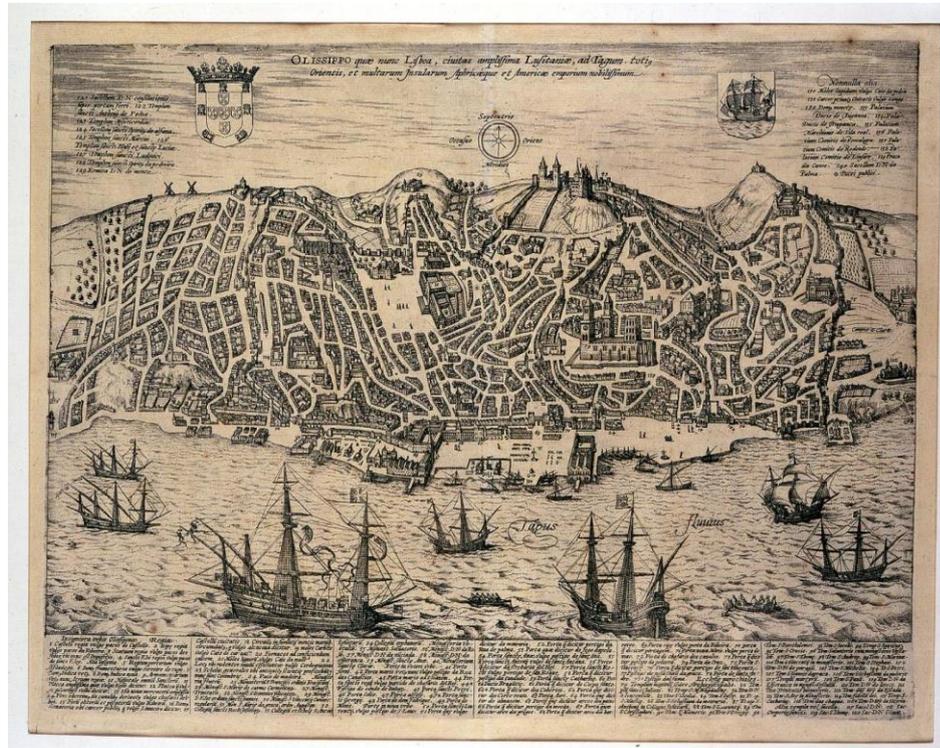
¹⁴ Data do assentamento da primeira pedra. A duração do período de obras é desconhecida (Araújo 1940, 16; Alves 2008, 16; Silva 2010, 17; Fernandes 2010, 84).

extensas concessões aos Templários, a fundação de Santa Cruz de Coimbra e, por volta de 1160, a reforma canónica de São Vicente de Fora, numa opção pelos Crúzios em detrimento dos Premonstratenses, bem como o auxílio dos Cruzados (...) integram a conquista de Lisboa na procura de uma estratégia para o reconhecimento do título de *rex*, dando aos acontecimentos de 1147 uma dimensão transnacional.” (Silva 2010, 13-16).

Assim se compreende que os motivos que levaram D. Afonso Henriques, *O Conquistador*, a erigir São Vicente de Fora foram além do cumprimento de uma promessa em honra dos soldados periclitados, visando um ato político do qual o monarca tiraria vantagem – a concessão de território e, conseqüentemente, de poder aos seus aliados assegurava a sua vassalagem, permitindo a expansão do território do Condado Portucalense.

Com efeito, a conquista da cidade de Lisboa deu-se com recurso à tática do cerco, que durou quatro meses até à rendição do exército mouro a 21 de outubro de 1147, dando-se a suspensão de ataques e entrega de reféns às forças “portuguesas” (Silva 2010, 13). Com base nesta informação, percebemos que a construção do Mosteiro de São Vicente de Fora deu-se após um mês a conquista de Lisboa. No entanto, apesar de conhecermos a data da fundação, não se conseguiu encontrar informações acerca da duração do período de obras. Em matéria de construção, apenas sabemos que na década de setenta do mesmo século D. Paio, prior do mosteiro, terá iniciado, ou continuado, a construção de um hospital anexo ao complexo arquitetónico; e que em 1200 terá sido concluída a torrenarthex (Fernandes 2010, 84). No que diz respeito à aparência da construção medieval, considera-se uma gravura atribuída a Jorge Braunio, não existindo uma imagem que possa comprovar a sua efetiva representação. Ainda a respeito da fisionomia do edifício primitivo importa mencionar o registo que Dom Rodrigo da Cunha faz em relação ao aspeto das colunas do antigo claustro: "Nas colunas (capitéis) da claustra velha, lavradas em tempo de D. Afonso Henriques, viam-se esboçadas cenas da legenda de S. Vicente, tais como a frota que de Lisboa partira em busca das relíquias, outros que cavam a terra para as acharem, outros que achadas as levam às naus, e com festa de toda a armada dão à vela, entram pelo porto de Lisboa, alegres e contentes; vê-se a procissão que de Santa Justa até à Sé se ordenou, quando ali foram colocadas as relíquias." (Dom Rodrigo da Cunha. 1646. *História Eclesiástica da Igreja de Lisboa, parte II, cap. 15, 5*. Lisboa. Citado em Alves 2008, 18). Para além da referida claustra velha, sabe-se que existia ainda

um outro claustro, cuja área ocupava a atual Portaria (Araújo 1940, 20). Atualmente, este facto pode ser verificado durante a visita a São Vicente de Fora onde encontramos esta informação numa placa disposta na escadaria de acesso à entrada conventual.



Gravura 1 – *Olissippo quae nunc Lisboa, civitates amplissima Lusitaniae, ad Tagum. Totis orientis, et multarum Africaeque et Americae emporium nobilissimum*, 1598, Franz Hogenberg (1535-1590), gravura, técnica desconhecida, 390x515 mm. Inscrições: no topo, à esquerda, à direita e ao centro e em baixo, todas impercetíveis. Localização: Museu de Lisboa.

<http://acervo.museudelisboa.pt/ficha.aspx?sugestao=1&ns=216000&id=16019>. © Museu de Lisboa - Todos os direitos reservados

4.2 A reedificação filipina e seus antecedentes

Antes da reconstrução filipina, iniciada em 1582, o Mosteiro de São Vicente de Fora terá beneficiado da atenção de dois monarcas, interessados na sua reedificação: D. João III e D. Sebastião. Como referido por Miguel Soromenho, em 1527 D. João III terá tentado proceder à reedificação do complexo arquitetónico, e incumbido Frei Brás de Barros de realizar "(...) uma reforma da Ordem dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho destinada a corrigir abusos sistemáticos de observância." (Soromenho 2010, 130). Com efeito, sabe-se que durante o reinado do referido monarca, em 1538, foram realizadas

obras de reparação no edifício monástico, que ameaçava ruína (Alves 2008, 20; Castilho 1937, 37). Já em 1578, antes de partir para Alcácer-Quibir, onde viria a perecer, D. Sebastião deixa expressa a sua vontade, em testamento, de se proceder à total reedificação do Mosteiro de São Vicente de Fora, que continuava em estado de quase ruína (Alves 2008, 22; Sousa 1744, 153). Todavia, a morte do monarca impediu que o projeto fosse avante.

Os dados que de seguida se apresentam são relativos à reconstrução maneirista de Filipe I, e dizem respeito às primeiras etapas da empreitada, ocorridas durante o domínio filipino. A 26 de janeiro de 1582 transferia-se toda a pedraria e aparelhos da obra da Igreja de São Sebastião, na zona do Terreiro do Paço, para São Vicente (Soromenho 2010, 139). Em março do mesmo ano, o mestre de obras Mateus Pires pede autorização à Câmara para efetuar o transporte dos materiais em carros – pedido que leva à reparação das calçadas da cidade (Soromenho 2010, 139). No entanto, apenas a 25 de agosto de 1582 se dá o assento da primeira pedra, e a cerimónia de reedificação. Assim se conclui que a preparação da obra, que envolveu a reunião dos materiais, durou quase oito meses – facto que atesta a magnitude do projeto de reedificação. Em crónica redigida por Frei Marcos da Cruz, é descrito que a deposição da primeira pedra foi feita por Baltasar Álvares, identificado como aparelhador de obra (Alves 2008, 25; Soromenho 2010, 129-136). Volvida uma década, em 1591 é realizado um novo pedido à Câmara de Lisboa, desta vez para se demolir parte da muralha da cidade, ao qual a instituição acede na condição de ser o mosteiro a fornecer a pedraria (Soromenho 2010, 140).

A informação relativa ao primeiro quartel da centúria seguinte tem que ver com os mestres de obras, conhecendo-se pelo menos dois mestres de carpintaria em 1623: António João e Jorge Fernandes (Soromenho 2010, 139). No que respeita à direção da obra, sabe-se que em 1624 Pedro Nunes Tinoco sucede a Baltasar Álvares (Alves 2008, 29).

4.3 Progressos em tempo de Restauração

Sobre a década de 30 do século XVII não existem datas que se possam referir. Contudo, em dezembro de 1640 dá-se um importante momento da História de Portugal, que é a Restauração da Independência, com a subida ao trono de D. João IV. Inaugurada a quarta dinastia e recuperada a independência após trinta anos de domínio espanhol, o projeto filipino poderia ter sido afetado pela conjuntura, mas não foi o caso. Pelo contrário, os trabalhos prosseguem e registam-se informações a respeito dos trabalhadores. Em 1641 Pedro Nunes Tinoco passa a direção das obras para o seu filho, João Nunes Tinoco (Soromenho 2010, 139). Em 1650 o mestre Agostinho Rodrigues é indicado como mestre de obra em São Vicente. No mesmo ano, o mestre pedreiro João Luís é indicado como aparelhador de alvenaria e pedraria (Soromenho 2010, 139).

Considerando a dimensão do complexo arquitetónico, e a exigência da reconstrução efetuada – que alterou por completo a fisionomia do edifício –, é razoável assumir que terão decorrido alguns anos de obras na igreja até que se chegasse ao mosteiro. Isabel Drumond Braga estima que os trabalhos na zona monástica tenham começado apenas em 1670, e que esta etapa tenha sido concluída no primeiro quartel do século XVIII (Braga 2010, 35). Tal proposta torna-se possível tendo em conta as informações sobre a construção dos claustros inferiores, espaço onde, sobre os seus portais, se encontram marcadas as datas da evolução dos trabalhos.

Graças a esta marcação sabemos que a partir de 1688 (data inscrita sobre o portal que liga o claustro poente ao espaço monástico) existiu progressão nas dependências do mosteiro: “Nessa altura, já as obras dos dormitórios, claustros e cozinha nova estavam muito adiantadas, motivando um pedido à Câmara para abertura de um cano de vazamento.” (Soromenho 2010, 141). Para além desta, pode-se observar do lado nascente, sobre o portal contíguo à portaria, o ano de 1691, e de 1694 sobre a porta junto ao adro, que Miguel Soromenho considera poder assinalar o fim de um ciclo construtivo (Soromenho 2010, 141). Por esta altura, já Luís Nunes Tinoco era mestre de obras, após a sua nomeação em 1691 (Alves 2008, 30; Soromenho 2010, 139), ano em que também concebe a traça da sacristia (Coutinho 2010, 273).

4.4 Durante o reinado de D. João V

Durante o reinado de D. João V, no qual se produziram aos silhares dos claustros inferiores, surgem duas etapas decorativas relacionadas com a pintura mural e a tumulária, realizam-se algumas obras de construção e reparação, e dá-se uma alteração na direção de obras. A primeira obra decorativa ocorreu em 1710, quando Vincenzo Bacherelli pinta o teto da Portaria (Alves 2008, 31; Saldanha 2010, 166; SIPA 2005). Seis anos volvidos, em 1716, dá-se a conclusão das obras na sacristia (Alves 2008, 31). Tendo em conta as informações anteriormente referidas sobre o progresso construtivo dos claustros inferiores, e considerando a data da sua traça, infere-se que a sacristia foi concluída após a consolidação dos claustros inferiores, e que a obra terá durado vinte e oito anos.

Em 1720 Johann Friedrich Ludwig é mestre de obras do mosteiro (Meco 2010, 244), mas não é claro até quando exerce este cargo. Não existindo outras informações sobre a sua nomeação, assume-se que este terá sucedido a Luís Nunes Tinoco, falecido no ano anterior. Decorridos quatro anos desde esta nomeação, em 1724 devido às condições climáticas adversas, o vento fez cair alguns dos remates e grimpas, o que exigiu novas reparações (Alves 2008, 31). No que concerne à azulejaria, os primeiros dados concretos remontam a 1737, data que José Meco regista como assentamento dos silhares dos claustros inferiores (Meco 2010, 244), apesar de não termos conseguido encontrar documentação que o comprove.

Por sua vez, a segunda campanha decorativa data de 1740, com a encomenda da Capela do Cardeal (atual Capela de Santo António), feita pelo cardeal da Mota ao arquiteto Carlos Mardel, com o objetivo de aí instalar o seu túmulo. A escultura de Santo António presente na capela está atribuída a João António Bellini. Contudo, o túmulo do cardeal encontra-se atualmente no Museu Arqueológico do Carmo (Saldanha 2010, 196), descontextualizado do seu propósito original: a deposição no Mosteiro de São Vicente de Fora. Já a pintura de Santa Úrsula e as Onze Mil Virgens, que também ocupava o espaço, integra o acervo do Museu de Aveiro (Saldanha 2010, 196).

4.5 De 1755 ao século XIX

No reinado de D. José os efeitos do terramoto de 1755 provocam alguns estragos no Mosteiro de São Vicente de Fora. Cai o reboco que continha o medalhão central do teto da portaria; o zimbório e o braço sul do transepto ficaram destruídos; e parte do dormitório da ala nascente caiu, bem como parte do teto da Sacristia, danificando alguns dos mármores (Alves 2008, 31; Coutinho 2010, 273; Saldanha 2010, 168). Todavia, estes estragos só foram reparados anos após se terem verificado: durante o reinado de D. Maria I, em 1796, é efetuado o restauro do teto da Portaria por Manuel da Costa, que assina a obra (Saldanha 2010, 168; SIPA 2005); e apenas em 1895 são realizadas obras de consolidação no zimbório (Caeiro 1989, 136).

Tendo em conta o momento tardio em que se procedeu a estes arranjos, poderíamos considerar que existiu falta de interesse da regência pelo mosteiro e, de facto, apenas na segunda metade do século XIX voltam a surgir intervenções que valorizam o complexo arquitetónico. Por um lado, estima-se que sejam do ano de 1802 os túmulos de D. José e D. António, os meninos de Palhavã, que ocupam uma capela do mosteiro. A sua autoria é atribuída a Manuel Caetano de Sousa, arquiteto das obras públicas até ao referido ano, que é também o da sua morte (Dias 2010, 230). Por outro lado, na sequência da extinção das ordens religiosas, entre 1834 e 1910, a zona conventual é transformada em paço patriarcal (Alves 2008, 33; SIPA 2005), demonstrando o entendimento do patriarcado relativamente à importância histórica e cultural do edifício.

Antes de avançarmos para o século XIX é importante ainda, no seguimento da ordem cronológica, fazer um parêntesis para mencionar a cerca monástica. Em 1761 a Crónica de D. Inácio da Nossa Senhora Boa Morte fornece importante testemunho histórico sobre o aspeto da cerca, hoje desaparecida. Tendo sido delimitada em 1673, pouco se conhece sobre a sua construção. Através da Crónica, conhecemos algum do seu património, que decorava os jardins: escultura, alguma italiana; e azulejos com santos (Saldanha 2010, 204).

Retomando a temática anterior, em 1854 D. Fernando II ordena o estabelecimento do Panteão dos Bragança no antigo refeitório, com projeto traçado por José da Costa Sequeira, e cuja concretização exigiu obras de conservação e consolidação quer no próprio espaço, quer no vestíbulo. Nesta altura, os corpos de D. João IV, bem como se

outros membros da casa real, que estavam sepultados na capela-mor da igreja de São Vicente, são aqui acomodados (Alves 2008, 33; Dias 2010, 214-15). Na documentação encontrada por Paulo Dias é mencionado o programa decorativo, que contemplava a decoração mural com estuques e janelas com vidros de cores (Dias 2010, 215). Com efeito, a 26 de janeiro do mesmo ano, D. Guilherme Henriques envia uma proposta de execução de obras para o ministro e secretário de estado dos negócios do reino, Diogo Sequeira Pinto (Aniceto 2010, 63). No entanto, só a 13 de setembro de 1885 se iniciam as obras no antigo refeitório, para adaptação a Panteão Real (Aniceto 2010, 62), que no século XX se apresenta com uma decoração muito mais sóbria do que aquela que inicialmente se pretendeu.

4.6 Séculos XX e XXI

A dois de fevereiro de 1932 com propósito de instalar no Panteão Real os túmulos de D. Carlos e do príncipe D. Luiz Filipe, vítimas do regicídio, procede-se a uma campanha de redecação do Panteão. O projeto contou com o envolvimento do arquiteto Raul Lino, José de Campos e Sousa (principal obreiro da comissão nomeada para os trabalhos), José Quirino da Fonseca e Amaral Pyrrait. A escolha de Raul Lino justifica-se, possivelmente, pelo facto de ser considerado o mais indicado na realização de uma obra que pretendia integrar o espaço fúnebre na rigorosa arquitetura do mosteiro. A campanha caracterizou-se especialmente pela disposição dos túmulos do rei e príncipe lado a lado, velados por uma estátua da autoria de Francisco Franco, uma mulher que chora com as mãos no rosto – alegoria da dor. Esta tem sido interpretada como podendo ser uma figuração da Rainha Dona Amélia, que perdeu esposo e filho; ou da Pátria que chora a perda destes membros da família real (Aniceto 2010, 65; Dias 2010, 217-18). A 27 de julho do mesmo ano é anunciado por António de Oliveira Salazar que o Estado assegurará o financiamento do restauro do Panteão e construção do túmulo de D. Manuel (Dias 2010, 220). No entanto, em outubro o diretor da DGEMN, Couto Abreu, dá conta a urgência na realização das obras, referindo a falta de asseio do espaço, e instalação das urnas em bancadas dispostas à volta da sala (Dias 2010, 222), e apenas entre os anos de 1932 e 1933 os túmulos reais são acomodados na Capela da Nossa Senhora da Encarnação/Capela dos Meninos de Palhavã, para o início das obras no Panteão Real (Dias 2010, 228). No dia 1 de fevereiro de 1933 é realizada a cerimónia de inauguração do Panteão dos Bragança (Dias 2010, 222). A rapidez com que a campanha se realizou pode-se explicar pelo facto de ser

financiada pelo regime ditatorial de Oliveira Salazar, que sempre se preocupou em colocar a arte ao serviço do poder. Neste caso particular, com o financiamento da reconstrução de um real espaço fúnebre, Salazar reforça o fim da monarquia, bem como a sua política nacionalista, de exaltação da História de Portugal.

Estando os monarcas portugueses depositos em espaço honrado e apropriado aos seus desígnios, no ano seguinte surge vontade de igual tratamento por parte da comunidade monástica. Em março de 1934 Monsenhor Francisco Esteves escreve ao Ministro das Obras Públicas, notando a inadequação do espaço que albergava os despojos dos Patriarcas (Dias 2010, 224). Entretanto, as décadas de 1930 e 1940 foram marcadas pela ocupação do mosteiro por serviços públicos. Em 1937 Norberto de Araújo dá conta de vários departamentos do Ministério da Justiça instalados no mosteiro, uma vez que “(...) o edifício está sob a jurisdição do Ministério da Justiça e a sua administração entregue a uma Comissão Cultural Concelhia. Nele estão instalados o Registo Civil, Recenseamento Militar, Administração do 1.º Bairro, Arquivo de Registos Paroquiais, Legados Pios, Tesouraria do 2.º Bairro, Repartição das Finanças, Tesouraria das Finanças, Comissariado do Desemprego, Junta de Freguesia e Arquivo do Ministério da Justiça.” (Aniceto 2010, 65).



Fotografia 1 – Antiga Sala do Capítulo, ocupada pelo Arquivo do Ministério da Justiça. Note-se ao fundo, na parede à direita, azulejos aplicados em silhar. SIPAFOTO.00508991, 1950, autor desconhecido, fotografia. Localização: website do SIPA. © 2001-2016 _ Direção-Geral do Património Cultural _ Ministério da Cultura.

Já em 27 de junho de 1942 um memorando revela a cedência do terreno da cerca monástica para a instauração do Liceu Gil Vicente (Aniceto 2010, 65), que acaba por

abandonar as dependências conventuais em 1949, e instala-se em edifício próprio, que detém até hoje (Aniceto 2010, 65). No mesmo ano em que o liceu abandona São Vicente de Fora o Patriarcado envia à DGEMN uma proposta de instalação do Panteão dos Patriarcas na dependência ocupada pelo Arquivo do Ministério da Justiça – a Antiga Sala do Capítulo.

Seguem-se resistências na cedência do espaço, por parte do referido ministério (Dias 2010, 224-25), e demoras na resolução do projeto. A dois de janeiro de 1950 José Frederico Ulrich, ministro das obras públicas, contacta o diretor da DGEMN no sentido de se ocupar do projeto (Dias 2010, 225). Todavia, só a 14 de março de 1951, o diretor da DGEMN solicita ao diretor do serviço de monumentos que o informe acerca da demora do estudo definitivo das obras a realizar (Dias 2010, 225), e apenas no dia 26 do mesmo mês e ano, é efetuado o primeiro orçamento da obra: 174.940\$00. Neste previam-se a realização de obras que afetaram o piso superior do mosteiro (Dias 2010, 225). No entanto, continua a existir relutância quando à localização deste panteão. A nove de abril do mesmo ano, a pedido do diretor da DGEMN, o Diretor dos Serviços de Monumentos inquire sobre a possibilidade de se realizar o panteão noutra dependência, uma vez que a localização escolhida não beneficiava de boa iluminação, e iria conduzir à demolição de parte do piso superior. No entanto, o projeto para a Antiga Sala do Capítulo acaba por prevalecer, e a 18 de maio de 1951¹⁵ são apresentadas as primeiras plantas e memórias descritivas, que voltam a ser realizadas dez dias depois (Dias 2010, 225-26). Esta dependência inclui-se no nosso inventário na medida em que se constitui um dos espaços azulejados do Mosteiro de São Vicente de Fora, apesar do seu revestimento cerâmico ter desaparecido, conforme se percebe pelos registos fotográficos, após a conversão em Panteão dos Patriarcas.

¹⁵ No mesmo ano, em data por precisar, o túmulo de Dona Amélia é incorporado no panteão real (Dias 2010, 222).



Fotografia 2 – Detalhe dos azulejos da antiga Sala do Capítulo, ocupada pelo Arquivo do Ministério da Justiça. SIPAFOTO.00508995, sem data, autor desconhecido, fotografia. Localização: website do SIPA. © 2001-2016 _ Direção-Geral do Património Cultural _ Ministério da Cultura.

Por fim, a 18 de abril de 1952 iniciam-se as obras no Panteão dos Patriarcas (Dias 2010, 226), com direção de obras efetuada por Raul Lino a partir do dia 3 de julho do mesmo ano (Dias 2010, 226). A 1 de dezembro de 1955 a antiga Sala do Capítulo é efetivamente convertida em Panteão dos Patriarcas, com a instalação dos túmulos dos patriarcas desde D. Carlos da Cunha, em cerimónia presidida pelo Cardeal Cerejeira (Aniceto 2010, 66).

Apesar destas campanhas de beneficiação terem conferido dignidade e honra a ambos patriarcas e monarcas, valorizando o edifício, na década de 1960 continuam a existir problemas de degradação do espaço monástico e respetivo revestimento azulejar. Em 1967, o boletim *Grupo Amigos de Lisboa* alerta para o estado de degradação do mosteiro e sua azulejaria. Na obra refere-se: “É desolador e confrange o lastimoso estado de abandono e ruína eminente de grande parte, dos telhados, terraços, torres e claustros. Grande número de azulejos, preciosos, danificados, infiltrações de águas, fazendo ruir paredes, pondo até em perigo o próprio templo, a sacristia e suas dependências.” (Grupo Amigos de Lisboa 1967, 161). No entanto, sabe-se apenas que na década de 1980 o edifício é objeto de várias obras de beneficiação, sob a direção do arquiteto Jorge Brito e Abreu (Aniceto 2010, 66), não se percebendo se as mesmas incidiram sobre os problemas notados por Norberto Araújo. Por exemplo, no ano de 1983, tendo em vista a instalação

do Arquivo Histórico do Patriarcado, realizaram-se obras em dois pisos do mosteiro (Aniceto 2010, 68).

Nos anos de 1990 o Mosteiro de São Vicente de Fora inicia o seu percurso para a musealização e abertura ao público, efetuando uma série de obras de adaptação, bem como algumas intervenções de conservação e restauro nos seus azulejos, e na sacristia.

No que concerne ao azulejo, a intervenção conduzida pelo arquiteto da Direção Geral do Património Cultural (DGPC), Jorge Brito e Abreu, compreendeu uma atuação nos três pisos do mosteiro, aparentemente sob uma perspetiva de conservação preventiva. No parecer elaborado por Brito e Abreu, a respeito dos silhares dos claustros inferiores, nosso objeto de estudo, realça-se que, devido a infiltrações na parede e no suporte, alguns azulejos se apresentavam pouco aderentes às argamassas. O técnico refere que se verifica alguma degradação gerada por ações de vandalismo ou “trabalhos de reparação pouco criteriosos, nomeadamente pelo preenchimento de falhas com azulejos não pertencentes aos conjuntos.”.



Fotografia 3 – Detalhe dos claustros inferiores antes das intervenções de Jorge Brito e Abreu (DGPC). Note-se as infiltrações no teto e paredes, bem como as arcadas fechadas, revestidas pelos painéis das Fábulas de La Fontaine. SIPAFOTO.00149395, sem data, autor desconhecido, fotografia. Localização: website do SIPA. © 2001-2016 _ Direção-Geral do Património Cultural _ Ministério da Cultura.

Para resolução destes problemas foram consideradas as seguintes medidas: tratamento das paredes e dos tetos de modo a cessar as infiltrações; renovação das argamassas de aplicação dos azulejos; reconstituição e reposicionamento de azulejos nos painéis sempre que tal ação não comprometa a integridade do conjunto¹⁶.

No artigo que Jorge Brito e Abreu escreve para a revista *Monumentos* (1995) refere ter realizado obras de restauro na azulejaria do mosteiro: “O restauro efetuado passou pelo estudo dos painéis, acertando os elementos que se encontravam deslocados e refazendo cercaduras ou enquadramentos, com o cuidado de, pela cor, se poderem detectar sem perder a noção do conjunto.” (Brito e Abreu 1995, 43). Esta indicação é corroborada pelo registo fotográfico do SIPA – Sistema de Informação para o Património Arquitetónico, aí tendo sido possível localizar uma imagem relativa à intervenção.



Fotografia 4 – SIPAFOTO.00656699, 1995, autor desconhecido, fotografia. Localização: website do SIPA. © 2001-2016 _ Direção-Geral do Património Cultural _ Ministério da Cultura.

Relativamente aos painéis das fábulas de La Fontaine, aplicados nos vãos dos arcos dos claustros inferiores, a documentação elaborada por Jorge Brito e Abreu estabelece que serão removidos do suporte arquitetónico a fim de se recolocar em suporte móvel, para exposição noutra local do edifício. Para tal intervenção foi previsto:

1. O registo pormenorizado e rigoroso dos painéis antes da sua remoção;

¹⁶ Arquivo do Museu Nacional do Azulejo. Arquivo Morto, Mosteiro de São Vicente de Fora, Parecer n.º 000290 de 22 de maio de 1990.

2. A aplicação de resina acrílica reversível de modo a proteger especialmente as arestas (consolidação preventiva);
3. Remoção dos azulejos por processo mecânico;
4. Limpeza, dessalinização e reconstrução;
5. Recolocação do conjunto em suporte móvel¹⁷.

Apesar de não mencionado na documentação encontrada, sabemos que no momento desta intervenção se abriram os vãos dos arcos dos claustros inferiores. Os painéis das fábulas foram, assim, tratados de acordo com os procedimentos acima descritos, e colocados em placas de acrílico para serem expostos no segundo piso do mosteiro, logo que terminasse a exposição *Encontro de culturas – oito séculos de missão portuguesa*¹⁸ (Brito e Abreu 1995, 43). A descontextualização do conjunto cerâmico foi justificada com razões estéticas: “(...) pela sua qualidade artística, valor cultural e museografia adequada, reabriu da melhor maneira a visita a um imóvel desta categoria.” (Brito e Abreu 1995, 43).

Sobre o piso 2, o arquiteto indica que, por condições semelhantes à do piso 1, a intervenção aí a realizar será também semelhante. Já no piso 3, devido ao avançado estado de degradação da azulejaria, causado por infiltrações, vandalismo, e exposição aos fatores climáticos (sol e chuva), verificam-se grandes falhas, especialmente na ala sul onde se observam significativas falhas de vidro. Deste modo foi considerado que qualquer tratamento que implicasse a remoção do azulejo da parede seria muito perigoso, causando danos irreparáveis. A solução adotada como tratamento passou por uma ação de conservação preventiva, cujas medidas tinham em vista a longevidade do conjunto, envolvendo o tratamento das paredes, pavimento e anexos à estrutura para fíndar as possibilidades de infiltração e efeitos daí decorrentes (crescimento de fungos); e a consolidação dos vidrados com resina acrílica reversível. Sobre este último aspeto é

¹⁷ Arquivo do Museu Nacional do Azulejo. Arquivo Morto, Mosteiro de São Vicente de Fora, Parecer n.º 000290 de 22 de maio de 1990.

¹⁸ Informação não descrita na documentação, e só encontrada no artigo de 1995, publicado na citada revista *Monumentos* n.º 2.

observado em nota que a durabilidade a resina é limitada, sendo necessária a repetição do tratamento periodicamente¹⁹.

Num contexto museológico, em 1993, no âmbito do projeto PRODIATEC (Programa de Infraestruturas Turísticas e Equipamentos Culturais), o mosteiro constrói uma entrada para efeitos de acesso ao público – o Pátio das Laranjeiras (Aniceto 2010, 68; Brito e Abreu 1995, 41). Os materiais e técnicas utilizadas procuraram imitar os originais, optando-se, sempre que possível, por rebocos de cal e areia, caiações nas paredes e tetos, pavimentos de pedra ou tijoleira, entre outros (Brito e Abreu 1995, 43).

Em *A magnificência do mármore: obras de embutidos de pedraria policroma* (2010) Maria João Coutinho refere que em 1995 uma intervenção de restauro na sacristia, cujo teor se desconhece, deteta restauros anteriores e de má qualidade, atribuídos ao século XIX (Coutinho 2010, 273). Todavia, no já citado artigo de Jorge Brito e Abreu, referente às intervenções sob a sua direção nos anos de 1990, é mencionado que foi restaurado o retábulo do altar da sacristia e o seu teto (Brito e Abreu 1995, 43). Durante estes trabalhos foram descobertos, debaixo do pavimento da sacristia, importantes vestígios arqueológicos: os túmulos e ossadas que se presumem ser dos cavaleiros que auxiliaram D. Afonso Henriques na conquista de Lisboa (Brito e Abreu 1995, 43). Para além desta intervenção, sabe-se ainda que ambos os panteões (real e dos patriarcas), a Capela dos Meninos de Palhavã, e várias outras dependências foram objeto de intervenções, cujos detalhes se desconhecem (Brito e Abreu 1995, 43).

No ano de 1997 dá-se outra importante intervenção ao nível do património azulejar. Através do Arquivo do Museu Nacional do Azulejo, descobriu-se documentação relativa a uma intervenção de restauro nos painéis das *Fábulas de La Fontaine*. A responsabilidade institucional pela intervenção é, todavia, delicada. Apesar do parecer de restauro da engenheira Manuela Malhoa, que conduziu a intervenção, ter sido assinado pelo, na altura, diretor do Museu Nacional do Azulejo, a instituição viria, mais tarde, a negar o seu envolvimento, distanciando-se das ações praticadas pela técnica²⁰.

¹⁹ Arquivo do Museu Nacional do Azulejo. Arquivo Morto, Mosteiro de São Vicente de Fora, Parecer n.º 000290 de 22 de maio de 1990.

²⁰ Arquivo do Museu Nacional do Azulejo. Arquivo Morto, Mosteiro de São Vicente de Fora, pedido n.º 000130 de 4 de fevereiro de 2003; Arquivo do Museu Nacional do Azulejo. Arquivo Morto, Mosteiro de São Vicente de Fora, pedido n.º 001060 de 19 de dezembro de 2002.

Neste parecer, elaborado em 1997, Manuela Malhoa dá conta do mau estado de conservação dos painéis, nos quais existem muitas zonas com má aderência ao suporte, fraturas simples e múltiplas, zonas onde quase não existe espaçamento de junta, zonas com falhas e destacamento do vidrado, manchas de sujidade, zonas com sais e/ou fungos. O tratamento previsto por Malhoa, mais direcionado para o restauro do que para a conservação preventiva, é elaborado num plano de catorze passos:

1. Registo fotográfico exaustivo do conjunto cerâmico ao longo de todo o processo (antes, durante e pós tratamento);
2. Limpeza superficial dos vidrados e contornos;
3. Remoção dos azulejos do suporte atual;
4. Remoção de silicones;
5. Recolha de amostras para análise dos sais e fungos presentes;
6. Aplicação de pesticida quando necessário;
7. Desmontagem de colagens mal feitas, e remontagem;
8. Dessalinização sempre que se verifique a presença de sais solúveis;
9. Limpeza por oxidação da matéria orgânica;
10. Consolidações pontuais;
11. Manufatura de azulejos e de fragmentos;
12. Preenchimento de falhas e lacunas;
13. Pintura e consolidação de preenchimentos;
14. Colocação dos azulejos removidos e/ou réplicas em suporte móvel²¹.

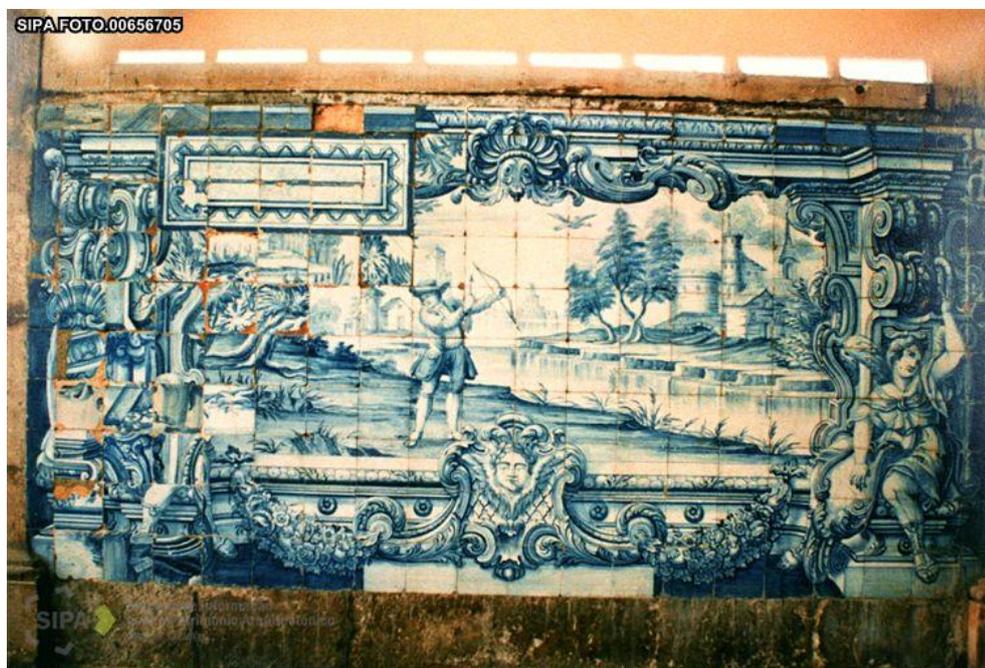
Apesar de não se ter encontrado qualquer registo fotográfico no arquivo do Museu Nacional do Azulejo, no SIPA estão presentes algumas fotografias que registam o estado

²¹ Arquivo do Museu Nacional do Azulejo. Arquivo Morto, Mosteiro de São Vicente de Fora, Parecer n.º 000369 de 23 de maio de 1997.

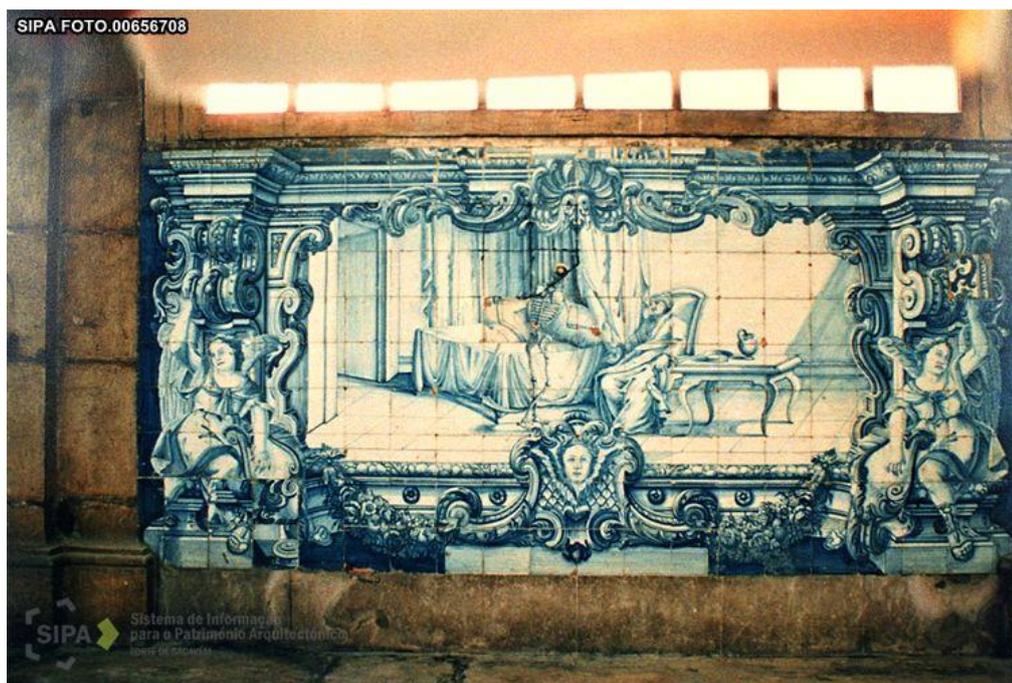
dos painéis antes de serem intervencionados, revelando o seu mau estado de conservação, bem como uma disposição aleatória dos azulejos.



Fotografia 5 – Painel da fábula de La Fontaine *A serpente e a lima*. SIPAFOTO.00656703, 1995, autor desconhecido, fotografia. Localização: website do SIPA. © 2001-2016 _ Direção-Geral do Património Cultural _ Ministério da Cultura.



Fotografia 6 – Painel da fábula de La Fontaine *A águia e a formiga*. Note-se no topo do painel, à esquerda, sobre o enquadramento, um conjunto de azulejos não pertencentes a esta representação. SIPAFOTO.00656703, 1995, autor desconhecido, fotografia. Localização: website do SIPA. © 2001-2016 _ Direção-Geral do Património Cultural _ Ministério da Cultura.



Fotografia 7 – Painel da fábula de La Fontaine *A morte e o moribundo*. SIPAFOTO.00656708, 1995, autor desconhecido, fotografia. Localização: website do SIPA. © 2001-2016 _ Direção-Geral do Património Cultural _ Ministério da Cultura.

A inauguração da exposição dos painéis no segundo piso do mosteiro deu-se a 21 de junho de 1999 (Aniceto 2010, 68-9), um ano após a instalação do Gabinete do Patriarca e dos departamentos e serviços afetos ao Patriarcado (Aniceto 2010, 68-9). No entanto, as obras de remodelação nas áreas afetas ao Patriarcado só terminaram em 2002 (Aniceto 2010, 69).

Fazendo um balanço da história do Mosteiro de São Vicente de Fora, podemos concluir que, apesar de ter sofrido uma transformação ao nível da sua fisionomia com a reconstrução filipina, o propósito das intervenções realizadas no complexo arquitetónico até ao Estado Democrático manteve-se sempre o mesmo: ilustrar o poder de quem governa. Tal aspeto está plasmado nas sucessivas campanhas de obras e de decoração sobre o edifício, cujo valor histórico e simbólico fundamental na narrativa da História de Portugal, terá motivado estas ações. Evidentemente que durante o domínio filipino a intenção de Filipe I não terá sido valorizar a imagem de Portugal, mas sim o seu próprio poder e governação ao se apropriar de um edifício ligado à fundação da identidade nacional. Com a reedificação do mosteiro o rei tentou recriar a história de Portugal e consolidar a sua influência no território ao apagar a memória da construção de D. Afonso

Henriques. Todavia, foram poucos os anos decorridos desde o início destes trabalhos até à Restauração da Independência, e o complexo arquitetónico viveu muito mais sobre o domínio dos monarcas portugueses do que o inverso. A obra começada por Filipe I foi continuada pela dinastia de Bragança, que volta a adaptar uma história que havia sido deturpada: note-se o programa decorativo da sala da portaria, cuja azulejaria retrata temáticas como a tomada de Lisboa, e os retratos de alguns monarcas portugueses diretamente envolvidos nas ações de beneficiação do mosteiro.

Por outro lado, verificamos que as fases de maior investimento no Mosteiro de São Vicente de Fora, ao nível de obras e campanhas decorativas, se deram durante o domínio filipino, durante o reinado de D. João V, e durante o Estado Novo, com a realização do panteão Real e com o dos Patriarcas. Destaca-se ainda as intervenções realizadas pela DGPC a partir de 1980, especialmente na década de 1990, concernentes ao azulejo, e fundamentais para a sua preservação.

5. A azulejaria em Portugal no século XVIII – a transição para o período Barroco, *Ciclo dos Mestres*, e *Grande Produção Joanina*

5.1 A transição para o período Barroco

As mudanças no modo compositivo do azulejo português que marcaram a passagem para o Barroco deram-se durante o *Período de Transição* ocorrido entre 1675 e 1700 (Carvalho 2015, 14). Na perspetiva de José Meco, este ponto de viragem foi influenciado pela mudança de paradigma de Gabriel del Barco²², que no final do século XVII abandona a policromia em benefício da utilização do azul-cobalto na criação de composições figurativas (Meco 1985, 45; 1989, 49). Posteriormente Vítor Serrão estabelece a mesma perspetiva, destacando como o pintor contribuiu “(...) mais do que nenhum outro artista, para renovar em absoluto a lenta evolução da azulejaria portuguesa, tradicionalmente apegada à padronagem polícroma, para a figuração narrativa em azul e branco, já no âmbito das grandes produções individualizadas que se imporão durante toda a primeira metade do século seguinte.” (Serrão 2003b, 122).

Deste modo, azulejaria portuguesa do século XVIII destaca-se pela figuração a azul e branco, que substitui a intensa paleta cromática anterior e reduzindo significativamente a padronagem característica do século precedente (Carvalho 2015, 14), evoluindo no sentido crescente do ilusionismo e teatralidade (Serrão 2003c, 209). Por outro lado, esta evolução ao nível da cor e das composições pode também ser explicada pelo gosto pela porcelana chinesa, e a importação de azulejaria holandesa, que não só se direcionava para a produção de azulejo de figura avulsa, mas também para “(...) ciclos narrativos de grande porte (...)” sobretudo encomendados por Portugal e Espanha (Serrão 2003b, 119). Todavia, é importante salientar, como já referido por Rosário Salema de Carvalho, que não existe, efetivamente, um consenso entre os vários autores que refletiram sobre a influência holandesa (Carvalho 2012, 334-337). Por outro lado, é interessante notar que se, aparentemente, a padronagem é praticamente extinta, por outro, em alternativa às normais composições figurativas surgem aos azulejos de figura avulsa, geralmente utilizados em cozinhas, corredores e salas (Meco 1985, 61). Estes apresentavam, por

²² Autor que tem sido estudado em maior detalhe por Rosário Salema de Carvalho (Carvalho 2012; 2014).

vezes, os cantos estrelados, representando no seu centro flores ou outras figuras²³, cuja repetição acabava por aludir à padronagem característica da centúria anterior. Exemplos destes azulejos podem ser encontrados nas salas 2, 6 e 7 do Museu de Arte Sacra do Mosteiro de São Vicente de Fora.

5.2 O *Ciclo dos Mestres*

O *Ciclo dos Mestres* (1700-1725) foi caracterizado, entre outros aspetos, pela erudição dos seus pintores. Sendo formados no campo da pintura a óleo, as obras destes artistas denotavam um maior conhecimento das regras da perspetiva, criando composições com profundidade, jogos de sombra e luz, e escalas harmoniosas (Meco 1985, 49; Meco 2010, 240). Destacam-se artistas como António Pereira (?-1712), e Manuel dos Santos, que a historiografia tem considerado responsável pelos azulejos da portaria do Mosteiro de São Vicente de Fora. Ambos são considerados por José Meco aqueles que mais refletem a influência holandesa por favorecerem uma técnica muito dependente do desenho (Meco 1985, 49).

Outro nome de referência é o mestre P.M.P, ativo durante o primeiro quartel do século. Considerado por José Meco o menos erudito entre os pintores de azulejo deste período, o seu verdadeiro nome permanece por revelar, conhecendo-se apenas a sigla com que assina as suas obras (Meco 1985, 51). Todavia, os mais prestigiados *mestres* são António de Oliveira Bernardes (1662-1732) e o seu filho, Policarpo de Oliveira Bernardes (1695-1778). António de Oliveira Bernardes formou vários dos seus contemporâneos, inclusive o seu filho, com quem passa a partilhar a direção da oficina a partir de 1725, e cujo trabalho recebe igual notoriedade ao do pai (Meco 1985, 50).

Na obra de ambos os artistas são identificados alguns elementos que se destacam nos silhares dos claustros inferiores do Mosteiro de São Vicente de Fora, nomeadamente ao nível da elaboração dos enquadramentos. No trabalho de António de Oliveira Bernardes “o barroquismo dos ornatos tanto se define em termos arquitetónicos como adquire expressão escultórica, com acentuada pujança volumétrica.” (Meco 1985, 50).

²³ No caso da aplicação aos espaços de confeção de alimentos, destaca-se a presença de alguns frutos de vegetais, assim como de animais.

Por sua vez, a obra de Policarpo caracteriza-se pela riqueza dos enquadramentos, recorrendo frequentemente a elementos característicos das molduras da *Grande Produção*, como os fingimentos arquitetónicos, os vasos, festões, anjos e atlantes (Serrão 2003c, 220). Talvez devido a este último aspeto, Vítor Serrão estabelece uma linha de continuidade ao trabalho de Policarpo concretizada por Valentim de Almeida, indicando, todavia, a qualidade inferior dos trabalhos deste último (Serrão 2003c, 221).

Os revestimentos cerâmicos produzidos neste período foram, na sua maioria, aplicados nos interiores de espaços religiosos (Carvalho 2012, 365), embora também se destinassem à arquitetura civil (palácios, quintas, etc.), distinguindo-se em duas vertentes de aplicação: revestimento integral da superfície parietal e, por vezes, dos tetos²⁴; e em silhar, sendo esta última tipologia, com os remates superiormente recortados, característica da *Grande Produção* (Carvalho 2015, 15). Os seus programas iconográficos incidiam sobretudo sobre temas religiosos, mas também cenas profanas e mitológicas. Os emolduramentos, elementos fundamentais na azulejaria barroca, eram ainda muito retilíneos constituindo-se em barra²⁵ ou cercadura²⁶, funcionando como organizadores e delimitadores do espaço pictórico, sendo independentes da composição central (Carvalho e Machado 2016, 43). Geralmente ornamentados de motivos serpenteantes, florais e vegetais, eram sequencialmente repetidos, em clara referência à padronagem que caracterizou o século anterior. No caso particular das barras, destaca-se o facto de serem “(...) geralmente contidas na sua gramática acântica (...) e muito ligada ao uso generalizado da pintura do género brutesco.” (Serrão 2003c, 209).

5.3 A *Grande Produção Joanina*

A *Grande Produção Joanina*, período estilístico no qual a historiografia da arte portuguesa insere o conjunto azulejar em análise neste relatório, tem início no segundo quartel de Setecentos, e a sua fase inicial de profusão teve como principal atividade a de

²⁴ Veja-se o caso da Ermida de São Lourenço, Igreja Matriz de Almancil.

²⁵ Tipo de emolduramento formado por duas ou três fiadas de azulejos justapostas, rematados por cantos (Carvalho et al 2018, 29).

²⁶ Tipo de emolduramento formado por uma fiada de azulejos, rematado por cantos (Carvalho et al 2018, 29).

Teotónio dos Santos²⁷ aluno de Bernardes entre 1707 e 1711, e Valentim de Almeida (Meco 1985, 55), sobre quem se desenvolvem mais dados no capítulo *Autorias*.

Inserido no contexto da chegada de ouro e diamantes do Brasil, segundo José Meco este período estilístico terá beneficiado do poderio económico daí consequente, contribuindo para o aumento do fausto e exuberância da corte de D. João V através da utilização dessas riquezas para custear o crescente número de encomendas de azulejo – destinado a revestir quer interiores civis, como palácios e quintas, quer espaços religiosos como igrejas e mosteiros (Meco 1985, 55). De acordo com o autor, esta ostentação refletiu-se também na elaboração da iconografia dos revestimentos cerâmicos: “O arvoredado, as fontes barrocas cobertas de esculturas ou os complexos arquitectónicos jogam em contraponto com a cuidada encenação das personagens, o que contribui para o artificialismo teatral dos conjuntos (...) e lhes dá um carácter barroco acentuado²⁸.” (Meco 1985, 56). Todavia, as características acima enunciadas pelo autor já se notavam nas composições do *Ciclo dos Mestres*.

O que se destaca particularmente na *Grande Produção Joanina* em relação ao período anterior são os emolduramentos, que se tornam cada vez mais elaborados e ricamente decorados com sanefas, serafins, putti, vasos urnas, festões, e fingimentos arquitetónicos, que, como o nome indica, pretendiam simular a arquitetura. Estes possuíam a particularidade de não se limitarem à delimitação do espaço (como acontecia nas molduras dos *Mestres*), mas “invadirem” as composições figurativas, tornando-se parte da ação por elas representada. Veja-se o caso dos silhares dos claustros inferiores, em que os putti seguram uma cortina de borlas, permitindo ao observador tomar contacto com a cena representada.

5.3.1 A utilização da gravura

Os azulejos da *Grande Produção Joanina* têm sido encarados como resultado de um recurso intensivo à gravura europeia, já anteriormente utilizada pelos *Mestres* e pelos

²⁷ Aluno de Bernardes entre 1707 e 1711 (Meco 1985, 55).

²⁸ Note-se que o autor pretende destacar o carácter exagerado característico deste estilo.

pintores holandeses, cujas temáticas incidem sobre episódios religiosos, cenas profanas e mitológicas (Meco 1985, 56).

Em *Azulejaria em Portugal no Século XVIII*, Santos Simões define o catálogo de gravuras como “compêndio normalizador”, que estabelece “(...) os protótipos, as regras, os riscos, as inspirações, logo adoptadas e servilmente seguidas pela coorte de artistas e artífices cada vez menos conscientes das suas capacidades criadoras (...)” (Simões 1979, 230). Posteriormente, José Meco considera esta solução um meio para responder a um elevado número de encomendas, associada a combinação do uso de aguadas azuis, consideradas processos pictóricos rápidos e menos elaborados, próprios da *Grande Produção Joanina* (Meco 2010, 244-45). Já numa das suas histórias da azulejaria portuguesa o autor referia que a preferência por composições seriadas “não permitiu, nas obras historiadas, a pintura individualizada da época dos *mestres* (...) sendo compensada pela teatralidade e abundância da gramática decorativa, fingimentos arquitetónicos e escultóricos” (Meco 1985, 55).

Os estudos identificativos que têm sido realizados desde a década de 1990, demonstram que, embora existam casos de “cópias integrais” de gravuras, muitas vezes o desenho é adaptado na sua transposição para o azulejo: modificam-se planos e escalas; repetem-se, adicionam-se ou removem-se personagens e/ou outros elementos; invertem-se as posições das figuras; configuram-se os cenários; etc. No fundo, os desenhos e suas temáticas, características do país de origem, eram adaptados ao panorama português. Por sua vez, o grau de disparidade entre o modelo gravado e a pintura do azulejo difere, ao que se presume, consoante o gosto do encomendador. O caso dos silhares dos claustros inferiores ilustra estas considerações, embora exijam uma reflexão mais aprofundada no que toca à influência do encomendador, como se verificará no capítulo seguinte. Desta forma, a gravura foi utilizada pelos pintores de azulejo como um instrumento que lhes permitia estimular a sua criatividade, e recriar as narrativas com que tomavam contacto.

PARTE II

6. O património azulejar do Mosteiro de São Vicente de Fora – inventário, catalogação, e estudo dos claustros inferiores

6.1 Considerações decorrentes da análise *in situ*

Os claustros inferiores destacam-se pelo revestimento azulejar figurativo, a azul e branco, aplicado em silhar, que reveste as suas paredes. Constituído por sessenta e cinco secções que, tradicionalmente, têm vindo a ser atribuídas ao pintor de azulejos Valentim de Almeida – cuja biografia exploramos no capítulo referente às autorias – este conjunto evidencia um carácter profundamente teatral e cenográfico, característico da *Grande Produção Joanina*. Tais evidências podem ser verificadas através da observação das suas molduras, constituídas por cortinas de borlas que são puxadas por *putti*, permitindo ao observador tomar contacto com a cena principal, que decorre no centro do espaço pictórico, tal como se de uma peça de teatro se tratasse. Cumulativamente, os fingimentos arquitetónicos que ladeiam a cena, “guardados” por figuras aladas, bem como a dimensão monumental de algumas secções, contribuem para realçar a pompa.

Não obstante os azulejos se articularem com os vãos presentes em cada tramo, a sua relação com a arquitetura é desigual: se por um lado existem silhares que se adaptam perfeitamente ao suporte arquitetónico, outros, devido à presença de uma janela ou à imposição da base das pilastras (caso dos fingimentos arquitetónicos que ladeiam os portais), tiveram de ser cortados de modo a se integrarem no espaço.

No caso dos fingimentos arquitetónicos, e uma vez que o revestimento procura, tal como o nome o indica, simular a arquitetura, seria natural proceder-se a cortes de modo a conseguir esta integridade *in situ*. Em relação às secções sob as janelas, podemos colocar a hipótese de que talvez fossem destinados a um espaço que não aquele que acabaram por ocupar, ou que terão, de facto, sido planeadas para se integrarem no espaço desta forma.

Outro detalhe a considerar são os pormenores dos emolduramentos, nomeadamente dos cabeças humanas dispostas ao centro, que apresentam diferenças

significativas na sua fisionomia, como se pode verificar nas secções 1, 2, 3 e 5 da parede 1. Esta variação verifica-se, inclusive, não só entre secções, mas na mesmo secção, onde se apresentam duas cabeças de serafim, uma no centro superior do enquadramento, e outra no centro inferior. Veja-se a secção 13 da parede 1, representativa não só desta característica que acabamos de mencionar, como também do corte superior do revestimento cerâmico devido à presença de janela, que referimos anteriormente.

Esta disparidade poderá ser indicadora de que a pintura dos enquadramentos terá envolvido “várias mãos”, ou seja, vários autores, hipótese que se voltará a abordar mais à frente neste relatório. Ainda relativamente às disparidades compositivas é pertinente notar que na composição figurativa propriamente dita, a cena central, tal não se verifica, até porque as personagens que a compõem são, por norma, diferentes.

Antes de avançarmos para as *Autorias*, outro aspeto que importa destacar é a divergência entre as tonalidades apresentadas no espaço pictórico. Observamos casos em que, no mesmo silhar, existem azuis mais carregados que outros, e um tom arroxeadado. Inicialmente, não conseguimos precisar se se tratava de uma característica da produção, derivada da pintura ou processo de cozedura; ou do resultado de uma intervenção de restauro, mas após a descoberta de documentação relativa às intervenções de conservação e restauro ocorridas na década de 1990, concluímos que estas variações cromáticas resultam desta ação.

Relativamente aos painéis das *Fábulas de La Fontaine*, que atualmente se encontram expostos no piso 2 do mosteiro, notam-se semelhanças estilísticas com os silhares dos claustros inferiores. Note-se a repetição parcial dos enquadramentos: nas extremidades, a simulação arquitetónica guardada por figuras aladas; abaixo, ao centro, continuam a predominar as cabeças dos serafins e os festões com flores. A parte superior da moldura apresenta diferenças significativas, caracterizando-se pela ausência dos vasos urnas nas extremidades, prolongamento da simulação arquitetónica até ao centro da composição, onde a cortina de borlas levantada por putti é substituída pela repetição de uma cabeça de serafim. A respeito da composição figurativa em si, verifica-se uma praticamente integral cópia relativamente às gravuras que a inspiraram. Todavia, salienta-se que o pintor teve de adaptar estas composições verticais à horizontalidade do azulejo, de modo a formar um painel retangular.

6.2 Autorias

6.2.1 Silhares dos claustros inferiores

Em *Estado da Arte* referiu-se a atribuição da autoria dos silhares dos claustros inferiores ao pintor de azulejos Valentim de Almeida (1692-1779). Neste capítulo procuramos aprofundar o assunto, apresentando os dados reunidos sobre a vida e obra do artista, de modo a refletir sobre a efetiva autoria.

Identificado por Flávio Gonçalves na sequência dos seus estudos sobre o autor do revestimento dos claustros da Sé do Porto²⁹, Valentim de Almeida e a sua obra são pela primeira vez apresentados à comunidade científica no *I Simpósio Internacional sobre Azulejaria* (Gonçalves 1987, 17). Em 1979, na sua obra *A Azulejaria em Portugal no Século XVIII*, Santos Simões dá conta do último registo de morada conhecido de Valentim de Almeida, ao Mocambo, onde era proprietário de um prédio na Rua do Capelão, em 1762 (Simões 1979, 26). Seguem-se, na década de 1980, várias atribuições ao referido artista, feitas por José Meco (1985; 1989), entre as quais se encontram os revestimentos cerâmicos dos claustros inferiores de São Vicente de Fora (Meco 1985, 58; 1989, 27; 2010, 236-45) – atribuição que foi, posteriormente, divulgada e reforçada por outros autores (Rocha 2008, 302; Câmara 2017, 241). Todavia, grande parte da informação que hoje conhecemos sobre este pintor é fruto da investigação de Celso Mangucci, que publica três artigos fundamentais (Mangucci 1996; 1998; 2013), contribuindo para o alargamento do conhecimento de outros conjuntos azulejares da autoria de Valentim de Almeida.

Com efeito, Valentim de Almeida foi um dos principais pintores de azulejo do século XVIII, especialmente reconhecido pela sua atividade durante o período da *Grande Produção Joanina* (de 1725 a 1750), e após o terramoto de 1755 (Meco 1989, 27)³⁰. Natural da freguesia do Socorro, onde foi batizado a 25 de fevereiro de 1692 e terá passado a sua juventude (Flor e Flor 2016, 161), mudou de morada várias vezes no decorrer da sua vida. Estas constantes mudanças de residência estão associadas à sua intensa atividade profissional, uma vez que o artista colaborou com várias olarias,

²⁹ Após a descoberta de documentação de 1771, relativa ao pagamento dos azulejos ao pintor.

³⁰ Esta longa e intensa atividade do pintor é sugerida, por Celso Mangucci, como resultado da colaboração dos seus filhos mais novos, Inácio Veríssimo de Almeida e José Baptista de Almeida (Mangucci 1998, 73).

inclusive na freguesia de Santos-o-Velho. Segundo Celso Mangucci estas “(...) demonstram o caráter independente da sua produção, ao mesmo tempo que provam a sua influência no trabalho de diversas olarias.” (Mangucci 1998, 71). Neste sentido, a partir da informação bibliográfica consultada elaborámos uma cronologia destas moradas, importante na consideração das colaborações do artista com as diferentes olarias, permitindo enquadrar num contexto algumas das obras que lhe são atribuídas.

Aquando da sua entrada na Irmandade de São Lucas³¹, em 1717, era dado como residente da Rua Suja³², defronte da residência do Conde de Vila Nova de Portimão (Flor e Flor 2016, 103 e 161). A zona dos Anjos é uma morada confirmada através dos registos de batismo do seu filho, Sebastião Inácio de Almeida³³ (Mangucci 1998, 70; Flor e Flor 2016, 161). Por volta de 1730 Valentim de Almeida ter-se-á mudado para a freguesia de Santos-o-Velho (Mangucci 1996, 160; 1998, 71) onde trabalhou na olaria da Rua do Guarda-Mor (Mangucci 1996, 160), e, em 1730-31 concebe os azulejos do claustro da Sé do Porto, colaborando ainda com o dirigente da olaria, Cláudio Gonçalves, na execução dos azulejos do oratório da Quinta Nossa Senhora da Piedade (Mangucci 1998, 73)³⁴. Sabe-se que nesta década aceita vários aprendizes que residem em sua casa, como é o caso de Sebastião Gomes Ferreira (1733), que em 1740 se virá a tornar seu principal colaborador³⁵, e genro, desposando a sua filha Ana Amadora (Mangucci 1998, 71). Sobre a relação e atividade entre mestre-aprendiz, importa referir que a direção de encomenda e responsabilidade pelo programa iconográfico ficaria a cargo do mestre pintor, sendo que os aprendizes atuavam como auxiliares/colaboradores do seu superior (Mangucci 1998, 70).

Na freguesia de Santos-o-Velho, para além da sua profissão de pintor de azulejos Valentim de Almeida foi membro da Irmandade do Santíssimo Sacramento, integrando o seu quadro dirigente. Constituindo-se esta confraria um importante meio de sociabilidade, permitiu-lhe uma próxima relação com os administradores e criados do juiz da instituição,

³¹ No momento da sua adesão imediatamente desempenhou a função de segundo assistente do Prefeito. Foi ainda mordomo em 1722, tesoureiro em 1723-24, procurador em 1724-25, primeiro assistente do juiz em 1729 e 1731-32, segundo assistente do juiz em 1739.

³² Denominação comum da Rua do Capelão, no bairro da Mouraria (Ruas de Lisboa com alguma história 2017).

³³ Diretor artístico da Fábrica do Rato (Queirós eds. 2002, 68; *AzInfinitum* s.d.).

³⁴ Contudo, o pintor já teria colaborado com esta olaria anteriormente (Mangucci 1998, 73).

³⁵ Até à sua morte em 1750. Posteriormente, o cargo ocupado pelo primogénito do artista, Sebastião de Almeida (Mangucci 1998, 73).

o Conde e Comendador-Mor de Avis, D. Pedro de Lencastre (Conde de Vila Nova de Portimão), para quem executou azulejos a figurar numa varanda, obra paga em 1738 (Mangucci 1998, 70-71).

Regressando às moradas do autor, durante alguns anos da década de 1740 dirigiu a olaria da Rua do Olival (Mangucci 1996, 160). Por fim, é sabido que entre 1746 e 1754 residiu na Rua Direita de Santos e na Rua da Madragoa, coincidindo com o período de colaboração com Francisco de Sales (dirigente da olaria da Rua da Madragoa) “(...) no fornecimento de azulejos para a Quinta da Nossa Senhora da Piedade e para a antecâmara e jardim do Palácio Santos. Aliás, os recibos que ainda se conservam documentam apenas uma pequena parte da atividade destes artífices (...)” (Mangucci 1998, 72)³⁶. O último endereço de residência que se conhece é ao Mocambo, como referimos no início deste capítulo.

A 16 de abril de 1779 Valentim de Almeida falece, meses após o perecimento do seu filho mais velho, Sebastião Inácio de Almeida. Realça-se que estas são as principais informações essenciais para a compreensão do percurso do artista, que além de presentes nos artigos citados se encontram congregadas na tese de doutoramento de Celso Mangucci, defendida em 2020 (Mangucci 2020, Anexo 1 190-207), bem como outros dados da biografia do autor.

6.2.2 Dos painéis das *fábulas de La Fontaine*

À semelhança do que acontece com os silhares, os painéis das *Fábulas de La Fontaine*, que revestiam os claustros inferiores, conhecem apenas uma atribuição de autoria, realizada por José Meco, apontando o nome de Francisco Jorge da Costa (Meco 2010, 257).

Pouco estudado pela historiografia da arte portuguesa, Francisco Jorge da Costa (1749-1829) foi frequentemente referido como pintor de azulejos, muito associado à

³⁶ Realça-se que a Quinta da Nossa Senhora da Piedade, em Vila Franca de Xira, era propriedade dos Condes de Vila Nova de Portimão, para quem Valentim de Almeida já tinha realizado azulejos.

atividade da Real Fábrica ao Rato (Saldanha 2013, 106). Recentemente, os estudos de Sandra Costa Saldanha e de Celso Mangucci, revelam, com base em documentação, que o artista terá desempenhado a atividade de ladrilhador. Deste modo, os autores dissociam-no da pintura de azulejo, defendendo a tese de que este foi, efetivamente, um ladrilhador e não um pintor.

Sabe-se que o artista teve grande atividade nas últimas décadas do século XVIII (Mangucci 2020 Anexo 1, 178), sendo um dos mestres mais solicitados pela Casa Real – o que resultou na sua participação em muitas encomendas régias (Saldanha 2013, 107), como se poderá verificar. É também registado por Celso Mangucci que, ao longo da sua carreira, Francisco Jorge da Costa colaborou com alguns pintores de azulejo da olaria da Rua da Madragoa, como Joaquim José Henriques e Bernardo José de Sousa (Mangucci 2020 Anexo 1, 179). No entanto, em 1777, altura em que residia na Rua das Trinas (na vizinhança da referida olaria da Madragoa) Francisco Jorge da Costa inscreve-se na Irmandade de São José dos Carpinteiros (Mangucci 2020 Anexo 1, 179), criada em 1533 em Lisboa com o objetivo de angariar mão de obra para a reconstrução da cidade, abalada por terramoto dois anos antes (Arquivo Municipal de Lisboa s.d.). No entanto, um processo de habilitações de 1780, registado pelo Santo Ofício, refere o artista como mestre ladrilhador (Mangucci 2020 Anexo 1, 180)³⁷.

Para situar cronologicamente a atividade de Francisco Jorge da Costa, e compreender efetivamente as suas funções, é importante indicar outras datas. Por exemplo, no seu artigo sobre a azulejaria do Convento do Santíssimo Coração de Jesus, na Estrela, Sandra Costa Saldanha menciona que na documentação relativa a esta obra um indivíduo chamado Francisco Jorge da Costa é referido como azulejador e ladrilhador (Saldanha 2013, 108). Perante estes dados a autora sugere a possibilidade de o Francisco Jorge da Costa referido na documentação encontrada se tratar de outro indivíduo (que não o artista por nós estudado). No entanto, posteriormente, na sua tese de doutoramento Celso Mangucci esclarece que “Na documentação associada à produção de azulejos nos séculos XVII e XVIII, foi frequente a identificação do ladrilhador como “mestre azulejador”, acrescentando um factor de indeterminação sobre a exacta actividade profissional desempenhada (...)” (Mangucci 2020, Anexo 1, 10). No caso de Francisco

³⁷ ANTT Tribunal do Santo Ofício, Conselho Geral, Habilitações, Francisco, mç. 123, doc. 1840. Documentação descoberta por Sandra Costa Saldanha (Mangucci 2020 Anexo 1, 178-79).

Jorge da Costa este aspeto é notório não só pela campanha azulejar do Convento do Santíssimo Coração de Jesus, mas pela identificação do nome do autor em recibos de despesa que não registam a atividade profissional exercida, como os recibos dos azulejos da Sala das Mangas do Palácio de Queluz e do jardim Real da Quinta de Queluz, ambos datados de 1784 (Mangucci 2020 Anexo 1, 180). Sabe-se ainda que Francisco Jorge da Costa assentou os azulejos do Paço de Samora Correia em 1787, e que em 1796 o artista surge designado como mestre azulejador da Real Casa do Infantado e da Real Casa das Obras, e como fiador do mestre pedreiro Francisco Fernandes na construção da cerca do convento dos Cardais (Mangucci 2020 Anexo 1, 180). O ano de 1829 assinala a data do seu falecimento.

Os dados apresentados demonstram, assim, que Francisco Jorge da Costa terá sido um ladrilhador e, como já foi referido por Celso Mangucci e Rosário Salema de Carvalho, dificilmente um ladrilhador exerceria funções enquanto pintor de azulejos (Mangucci e Carvalho 2018, 17). Deste modo, a atribuição de autoria das *Fábulas de La Fontaine* realizada por José Meco torna-se pouco provável.

No entanto, apesar de não conhecermos documentação relativa à autoria dos painéis, existem outros dados importantes a considerar e que nos podem auxiliar neste sentido. Os painéis das *Fábulas de La Fontaine* são, efetivamente, pertencentes aos claustros inferiores do Mosteiro de São Vicente de Fora. Como já referimos, estavam assentes sobre as suas arcadas fechadas, em articulação com os silhares por nós inventariados. Reforçando que o azulejo é uma arte aplicada à arquitetura e que, como já mencionámos, é criado em função deste suporte arquitetónico, a sua remoção do seu local de origem e conseqüente descontextualização não se justificam, e mesmo que se justificassem, estes conjuntos estarão sempre associados um ao outro pela evidência da sua articulação no espaço. Para além desta semelhança, a nível estético ambos os revestimentos apresentam parecenças no que concerne aos motivos dos enquadramentos e a própria forma como foram pintados. Face à inexistência de dados é revogada a atribuição a Francisco Jorge da Costa, esperando que no futuro algum documento ou outra informação possa esclarecer esta matéria.

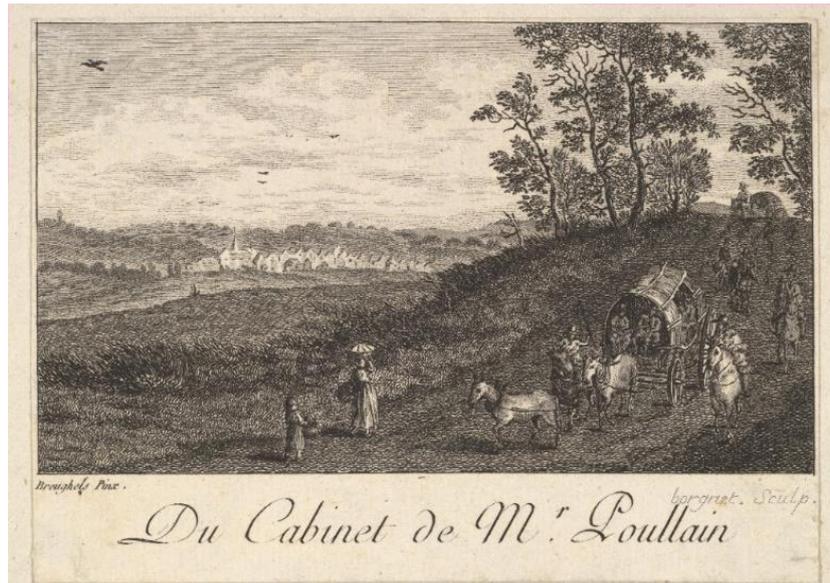
6.3 Identificação de fontes de inspiração

6.3.1 Claustros inferiores

Na identificação de gravuras foi possível reunir um *corpus* maioritariamente francês, composto por autores como Jacques Callot (1592-1635), Jean Lepautre (1618-1682), Pierre-Jean Mariette (1694-1774) e Jean Baptiste Lallemand (1716-1803). Ainda no caso francês, identificou-se uma gravura de J. F Borgnet, ativo entre 1780-1790, que embora seja posterior ao conjunto azulejar em estudo, possui em relação a ele semelhanças notáveis, podendo dar-se o caso de esta gravura ser uma cópia de outra, realizada anteriormente. Para ilustração deste caso, veja-se a secção 13 da parede 1 (fotografia 8), e a gravura 2. No fundo da paisagem, a representação da aldeia é exatamente igual em ambas. Esta secção azulejar tem a particularidade de os vários elementos que a constituem parecerem ter sido retirados de várias gravuras diferentes: veja-se na gravura 3, o cortejo que desfila na mesma secção, embora ao fundo do cenário, e numa direção oposta daquela na gravura; e a gravura 4, onde “temos” as duas figuras que na representação figurativa surgem em primeiro plano, embora com um aspeto muito distinto, e com posições inversas. Realça-se que no caso destas últimas, a autoria é de Antonio Tempesta.



Fotografia 8 – Parede 1, secção 13. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Gravura 2 – *Du cabinet de M. r Poullain*, 1780, J.F. Borgnet (ativo entre 1780-1790), gravura, técnica desconhecida, 8,2 x 11,3 cm. Inscrições: em baixo, à esquerda “Breughets Pinx.”; à direita “borgnet. Sculp.”; ao centro, o nome da obra. Número de inventário: 49.95.1452. Localização: The Metropolitan Museum of Art. Fonte: The MET website,

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/415773?searchField=All&sortBy=Relevance&p;who=Brueghel%2c+Jan%2c+the+Elder%24Jan+Brueghel+the+Elder&ft=*&offset=40&rpp=20&pos=57. © 2000–2021 The Metropolitan Museum of Art. All rights reserved.



Gravura 3 – Obra sem título, 1599, António Tempesta (1555-1630), gravura, técnica desconhecida, 224x320 ml. Inscrições: em cima, “Al molto ill. et r. mo s. r et patrom mio colend. mo il s. r Iacomo Sannesi secretario della sacra consulta. Antonio Tempesta Fiorentino. D.D.”. Número de inventário: X,3.175. Localização: The British Museum. Fonte: The British Museum website, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_X-3-175. © The Trustees of the British Museum.



Gravura 4 – *Series: Series: Hunting series VII*, 1608, António Tempesta (1555-1630), gravura, técnica desconhecida, 199x284 ml. Número de inventário: X,3.346. Localização: The British Museum. Fonte: The British Museum website, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_X-3-346. © The Trustees of the British Museum.

Sucedo semelhante caso com a gravura 5, de Jean Baptiste Lallemand, que apesar de datada de 1787 não deixa dúvidas de ter inspirado a secção 6 da parede 1 (fotografia 9). A paisagem e seus elementos compositivos, como as árvores ou o indivíduo que sobre a rua, e a própria configuração do terreno ilustram-no perfeitamente, apesar das alterações efetuadas pelo pintor: o edifício à direita transforma-se em igreja, adicionam-se personagens ao fundo da subida, como é o caso de dois clérigos, as figuras que se encontravam à beira-rio passam a estar em primeiro plano e a sua fisionomia é alterada, no rio passa a ver-se um barco, etc.



Fotografia 9 – Parede 1, secção 6. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Gravura 5 – *Vue d'un foulon et du fort des Fées, pres la Chartreuse de Dijon sur le grand Chemin de Paris*, 1787, François-Antoine Aveline (1718-178.?) e Jean-Baptiste Lallemand (1716?-1803?), gravura, buril e água-forte, 15x22 cm. Inscrições: em baixo, à esquerda “Definé par Lallemand”; e à direita “Gravé par Aveline” e “Nº 46.” logo abaixo. Ao centro, o título da obra e a sigla “A.P.D.R.”. Localização:

Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53180890q?rk=729617;2#>.

Na gravura 6 (1787), de Jacques Callot, que ilustra o silhar 4 da parede 4 (fotografia 10), igualmente notamos grandes semelhanças entre os cenários, parecendo que o pintor se limitou a redimensionar e apagar alguns elementos até configurar o espaço de forma totalmente diferente do que figura na gravura, recorrendo ainda à introdução de personagens que se encontram na margem do rio. Note-se ainda a inserção de personagens no azulejo, em primeiro plano, que não constam na gravura. Assim, podemos considerar que, ou estas gravuras são uma cópia de outras realizadas em data anterior, ou, temos de manter em aberto a possibilidade das referidas secções azulejares serem posteriores à data da sua atribuição, 1737.



Fotografia 10 – Parede 4, secção 4. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Gravura 6 – *Vue de l'entrée de la Ville de Lyon par la Route de Chalons sur saone; du Pont d'Alincours au bas du Fort S. Jean et du Chateau de Pierre-Encize*, 1787, François-Antoine Aveline (1718-??) e Jean-Baptiste Lallemand (1716?-1803?), gravura, buril e água-forte, 21,2x34,6 cm. Inscrições: em baixo, ao centro, o título da obra; à esquerda “Lallemand del.”; à direita, “Aveline sculp.”; e mais abaixo “Lyon n.º1.”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: [gallica.bnf.fr / BnF](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53180854v?rk=751076;4#), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53180854v?rk=751076;4#>.

Para além dos autores franceses foi possível identificar gravuras do italiano Antonio Tempesta, especialmente para os azulejos concernentes a cenas de caça, dos holandeses Gerrit de Broen e Johannes Visscher para modelos bucólicos, e do checo Wenceslaus Hollar como fonte de inspiração para uma cena de caça, e uma cena bucólica.

No caso da transposição das gravuras de Tempesta para o azulejo, já mencionado a respeito da secção 13 da parede 1, assistimos a uma total configuração dos cenários que os torna irreconhecíveis. Só conseguimos identificar estas gravuras se tivermos em conta algumas figuras. Na gravura 7 o cavaleiro que ataca o veado e o jovem pajem que, ao fundo do cenário, tenta apanhar outro animal, são reinventados na secção 3 da parede 2 (fotografia 11), tanto ao nível da sua fisionomia, como do plano e posição em que se encontram. Também o cenário se torna plano, constituído por várias árvores como fundo. Na gravura 8 os dois cavaleiros à direita da composição são copiados para a secção 7 da parede 3 (fotografia 12), sendo o cenário alterado, bem como os cães e os veados que perseguem, e adiciona-se um terceiro cavaleiro. Por sua vez, a partir da gravura 9, presente na secção 11 da parede 3 (fotografia 13), copiam-se os personagens que se

encontram em primeiro plano, mas com modificações, nomeadamente ao nível da fisionomia, traje apresentado e posições que ocupam na representação (mas note-se a linguagem corporal, praticamente igual). Também o cenário se reconfigura, como em quase todos os silhares. Na gravura 10 apenas os dois cavaleiros em primeiro plano são transpostos para secção 12 da parede 3 (fotografia 14), embora com outra fisionomia e outros trajes.



Fotografia 11 – Parede 2, secção 3. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Gravura 7 – *Deer hunting*, 1598, Antonio Tempesta (1555-1630), gravura, técnica desconhecida, 29,8x19cm. Localização desconhecida. Fonte: Alamy website, <https://www.alamy.com/deer-hunting-egbert-jansz-antonio-tempesta-johann-theodor-and-johann-israel-de-bry-1598-reimagined-image230299444.html>.



Fotografia 12 – Parede 3, secção 7. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Gravura 8 – *La grande chasse*, 1619-1620, Jacques Callot (1592-1635), gravura, água-forte, 19,4x46,3 cm. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8495780j.r=la%20chasse?rk=85837;2>



Fotografia 13 – Parede 3, secção 11. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Gravura 9 – *Series: Series: Hunting Scenes VII*, 1608, Antonio Tempesta (1555-1630), gravura, técnica desconhecida, 199x283 ml. Número de inventário: X,3.351. Localização: The British Museum. Fonte: The British Museum website, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_X-3-351. © The Trustees of the British Museum.



Fotografia 14 – Parede 3, secção 12. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Gravura 10 – *Series: Series: Hunting Scenes VII*, 1608, Antonio Tempesta (1555-1630), gravura, técnica desconhecida, 203x284 ml. Número de inventário: X,3.353. Localização: The British Museum. Fonte: The British Museum website, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_X-3-353. © The Trustees of the British Museum.

No caso de Hollar, o mesmo acontece: são aproveitados elementos e recriados os cenários. Na gravura 11, que ilustra a secção 15 da parede 1 (fotografia 15), mantém-se e modificam-se elementos que estão somente no lado direito do modelo gravado: o rio, as figuras que conversam junto a uma árvore, mantém-se a árvore que está na outra margem, à frente de uma casa, que na composição azulejar fica mais pequena e passa a ocupar a margem onde estão as personagens. A casa, que na gravura se situava atrás de uma árvore, continua presente na secção azulejar: esta retrata a convivência de algumas personagens no campo, na margem de um rio, que do lado esquerdo possui uma casa, e do outro lado da margem, várias. Do mesmo autor, a gravura 12, que se constituía uma paisagem bucólica com cavaleiro, transforma-se numa cena de caça na secção 3 da parede 8 (fotografia 16). Apenas reconhecemos a influência do modelo pela figura do cavaleiro, que é praticamente igual, e pelo próprio cenário onde a semelhança é bem visível: note-se, por exemplo, a ponte.



Fotografia 15 – Parede 1, secção 15. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Gravura 11 – *Going to the market*, 1652, Wenceslaus Hollar (1607–1677), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “I. Brueghel enu.”; ao centro “W. Hollar fecit, 1652”; e à direita “I. Merssens excudit”. Número de inventário: 49.95.1424. Localização: The Metropolitan Museum of Art. Fonte: The MET website, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/361579>. © 2000–2021 The Metropolitan Museum of Art. All rights reserved.



Fotografia 16 – Parede 8, secção 3. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Gravura 12 – *The horseman*, 1650, Wencel Hollar (1607-1677), técnica desconhecida, 13,9x 21,5 cm. Inscrições: em baixo, à esquerda “Lo annes Wildens inventor.”; ao centro “W: Hollar fecit.”, à direita “C. Galle exc.”. Número de inventário: 51.501.1406. Localização: The Metropolitan Museum of Art. Fonte: The MET website, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/361624>. © 2000–2021 The Metropolitan Museum of Art. All rights reserved.

Nas gravuras de Gerrit de Broen e Johannes Visscher a semelhança entre as gravuras e as representações figurativas dos silhares é mais notória, existindo elementos copiados quase na íntegra. No caso da gravura de Broen, presente na secção 3 da parede 1 (fotografia 17), o cenário é alterado com a remoção de algumas casas, personagens, inversão das posições das figuras, e modificação dos planos nas figuras “copiadas”, que adquirem outra aparência. Na gravura de Visscher, utilizada na secção 1 da parede 8 (fotografia 18), apenas é modificado o cenário e invertidas as posições dos personagens, sendo que uma delas, a pastora que guarda o seu gado, é substituída no azulejo por um homem.



Fotografia 17 – Parede 1, secção 3. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Gravura 13 – *Le printemps On plante le May*, data desconhecida, atribuída a Gerrit de Broen (1692-1774), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda e à direita, não perceptíveis. Ao centro, observa-se o título da obra. Localização desconhecida. Fonte: Wilhelm Joliet – Die Geschichte der Fliese website (<https://www.geschichte-der-fliese.de/svdf.html>).



Fotografia 18 – Parede 8, secção 1. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Gravura 14 – *Diversa anomalia quadrupedia*, cerca de 1660, Johannes Visscher (1633/34-1712), gravura, técnica desconhecida, 298x396 ml. Número de inventário: 1839,0413.389. Localização: The British Museum. Fonte: The British Museum website, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1839-0413-389. © The Trustees of the British Museum.

Com efeito, as secções azulejares que apresentam maior fidelidade às suas fontes de inspiração são aquelas baseadas nas obras de Jean Lepautre e Pierre-Jean Mariette. Nestes azulejos, as alterações no cenário são menores, e o pintor limita-se a simplificar as formas da arquitetura, remover e/ou adicionar personagens, alterar-lhes o seu aspeto. De tal modo são as semelhanças que até mesmo um olhar desatento facilmente as determina.

Na secção 1 da parede 1 (fotografia 19), por exemplo, verifica-se esta simplificação arquitetónica, bem como a inserção de arvoredo à esquerda, que na gravura existe apenas ao fundo da composição, por trás do edifício, à direita. Note-se a deslocação das personagens sentadas no chão, e dos cavaleiros, que na gravura³⁸ se encontravam, respetivamente, à esquerda, e mais próximos do centro. A figura que carrega a trouxa às costas, acompanhada por um cão, passa a ocupar o lado esquerdo do espaço pictórico no azulejo, o que lhe confere maior destaque em relação à gravura. Por fim, é importante notar uma redução das personagens representadas, que também se evidencia na relação entre a secção 2 da parede 1 (fotografia 20) com a gravura 16.



Fotografia 19 – Parede 1, secção 1. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.

³⁸ Identificada por Robert Smith (Smith 1973, 398).



Gravura 15 – Obra sem título, 1751, Jean Lepautre (1618-1682), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: no topo, ao centro, pode ler-se o título do capítulo onde está inserida, *Portes cocheres à la moderne*. Em baixo, ao centro “1”; à esquerda, “a Paris rue Dauphine chez Jombert Libraire à l'Image Notre Dame”; e em baixo, à direita, “le Potre fecit”, e logo acima, dentro da própria gravura “N.º 42”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. Lepautre, Jean. 1751. *Ouvres D'Architecture de Jean Lepautre, Tome second, 2*. Paris: Charles Antoine Jombert.



Fotografia 20 – Parede 1, secção 2. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



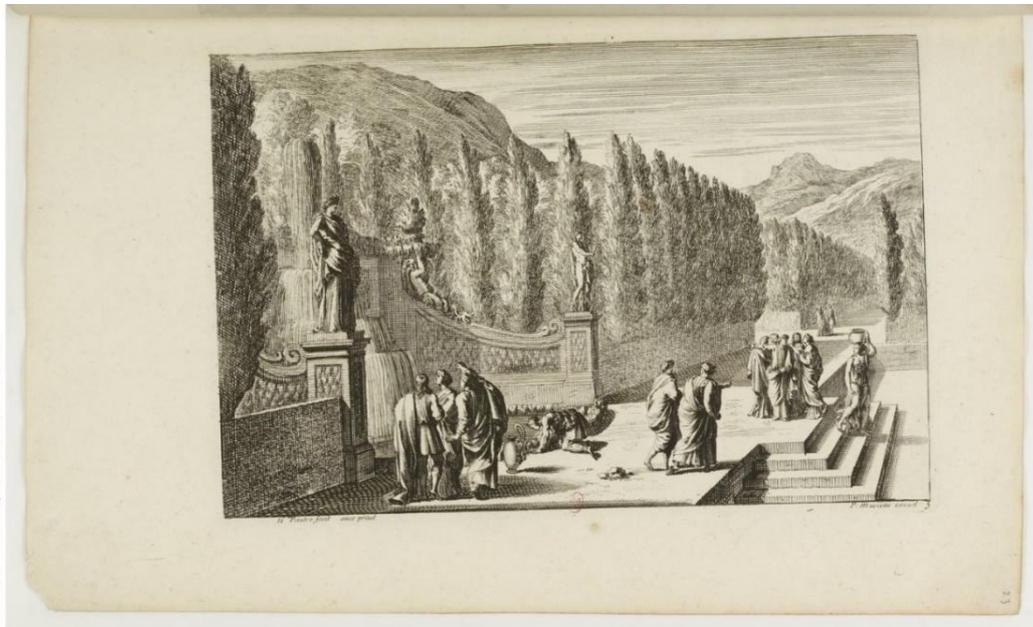
Gravura 16 – Obra sem título, 1751, Jean Lepautre (1618-1682) e Pierre-Jean Mariette (1694-1774), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: Em baixo, à esquerda, “P. Mariette avec Privilege”; ao centro, “2”; e à direita “le Potre Jecab”? Localização: Biblioteca Nacional de França Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. Lepautre, Jean. 1751. *Ouvres D'Architecture de Jean Lepautre, Tome second*, 3. Paris: Charles Antoine Jombert.

Na secção azulejar que se segue, a número 5 da parede 1 (fotografia 21), notam-se diferenças relativamente ao modelo gravado no que toca aos trajes das personagens representadas, com exceção do homem que retira água da fonte com um cântaro. Observa-se ainda a redução da profundidade da composição, que se nota particularmente pela eliminação da zona montanhosa, remoção de parte do arvoredo, e a mudança de posição da fonte, que passa a estar mais visível do que na gravura. Este silhar de azulejos torna-se particularmente interessante pois é copiado para secção 16 da parede 3, que apresentamos mais à frente neste capítulo. Enquanto na secção 5 da parede 1 os dois personagens de pé estão à frente da fonte, dificultando ao observador a sua perceção, e o homem que recolhe a água se apresenta em plano mais recuado, na secção 16 da parede 3, este último apresenta-se à esquerda da composição, em segundo plano, mas em maior dimensão, adquirindo destaque³⁹. Neste caso, os homens que conversam junto à fonte passam a ser três, e apresentam-se à direita, e em primeiro plano.

³⁹ Note-se o contraste entre classes sociais, presente nestas obras.



Fotografia 21 – Parede 1, secção 5. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Gravura 17 – Obra sem título, 1751, Jean Lepautre (1618-1682) e Pierre-Jean Mariette (1694-1774), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “le Pautre fecit” e outra expressão não perceptível; à direita, “P. Mariette excud”. Localização: gallica.bnf.fr / BnF. Fonte: Lepautre, Jean. 1751. *Ouvres D’Architecture de Jean Lepautre, Tome troisieme*, 23. Paris: Charles Antoine Jombert.

Na secção 9 da parede 1 (fotografia 22), à semelhança do que acontece com a secção 10 da mesma parede (fotografia 23), assistimos à já referida simplificação dos edifícios, remoção e modificação de personagens, e alargamento da cena representa no caso da secção 9. Na secção 10 o rio é alargado em detrimento do caminho de terra predominante na gravura⁴⁰.



Fotografia 22 – Parede 1, secção 9. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Gravura 18 – Obra sem título, 1751, Jean Lepautre (1618-1682) e Pierre-Jean Mariette (1694-1774), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: Em baixo, à esquerda, “P. Mariette avec Privilege”. Ao centro, “3”. À direita, “le Potre fecit”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. Lepautre, Jean. 1751. *Ouvres D’Architecture de Jean Lepautre, Tome second*, 4. Paris: Charles Antoine Jombert.

⁴⁰ Identificada por Robert Smith (Smith 1973, 400).



Fotografia 23 – Parede 1, secção 10. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Gravura 19 – Obra sem título, 1751, Jean Lepautre (1618-1682) e Pierre-Jean Mariette, gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Incrições: em baixo, à esquerda, “P. Mariette avec Privilege”. Ao centro, “4”. À direita, “le Potre fecit”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. Lepautre, Jean. 1751. *Ouvres D'Architecture de Jean Lepautre, Tome second*, 5. Paris: Charles Antoine Jombert.

Na secção 15 da parede 3 (fotografia 24), as semelhanças entre a obra de arte e o modelo gravado são menos evidentes, notando-se apenas através de um olhar atento sobre a fonte representada, paisagem envolvente, e o momento de lazer dos personagens.



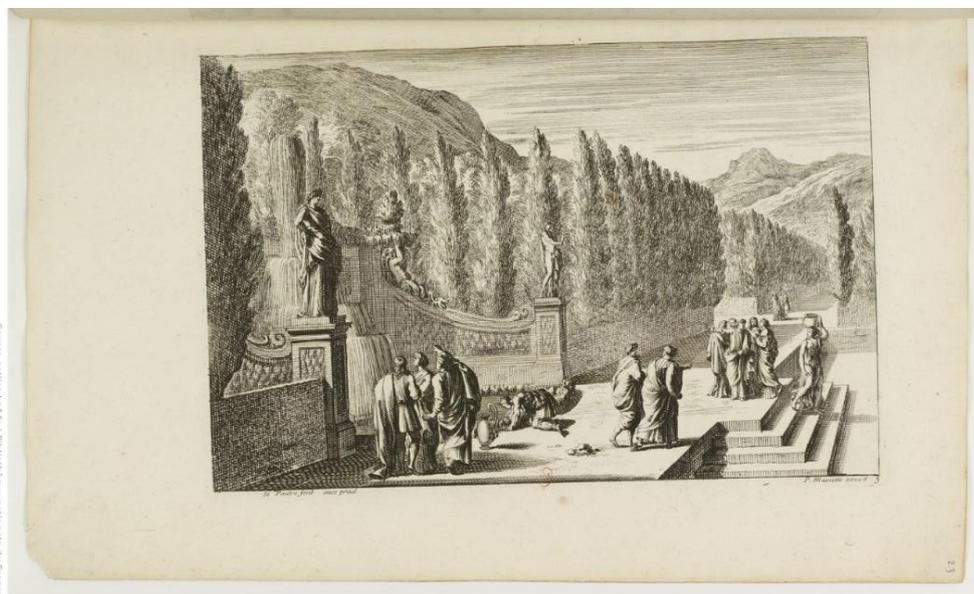
Fotografia 24 – Parede 3, secção 15. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Gravura 20 – Obra sem título, 1751, Pierre Jean Mariette (1694-1774), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “P. Mariette ex”; à direita “2”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. Lepautre, Jean. 1751. *Ouvres D'Architecture de Jean Lepautre, Tome troisieme*, 8. Paris: Charles Antoine Jombert.



Fotografia 25 – Parede 3, secção 16. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Gravura 21 – Obra sem título, 1751, Jean Lepautre (1618-1682) e Pierre-Jean Mariette (1694-1774), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “le Pautre fecit” e outra expressão não perceptível; à direita, “P. Mariette excud”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. Lepautre, Jean. 1751. *Ouvres D'Architecture de Jean Lepautre, Tome troisieme*, 23. Paris: Charles Antoine Jombert.

Nas duas secções azulejares que se seguem verifica-se uma grande semelhança entre o azulejo e a gravura ao nível da paisagem e da arquitetura, continuando a notar-se uma redução do número de personagens “em cena”. Note-se ainda, no caso da secção 2 da parede 7 (fotografia 27), a inserção, à esquerda, dos pastores e um homem humilde, que não figuram na gravura. Deste modo se estabelece um contraste entre este grupo de indivíduos, e os nobres representados à direita.



Fotografia 26 – Parede 3, secção 20. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Gravura 22 – Obra sem título, 1751, Pierre Jean Mariette (1694-1774), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: à esquerda, “P. Mariette ex”; à direita “6”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. Lepautre, Jean. 1751. *Ouvres D'Architecture de Jean Lepautre, Tome troisieme*, 12. Paris: Charles Antoine Jombert.



Fotografia 27 – Parede 7, secção 2. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Gravura 23 – Obra sem título, 1751, Pierre-Jean Mariette (1694-1774), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: à esquerda “P. Mariette ex”; à direita “2”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. Lepautre, Jean. 1751. *Ouvres D’Architecture de Jean Lepautre, Tome quatrieme*, 220. Paris: Charles Antoine Jombert.

No que respeita à transposição das gravuras de Jacques Callot, as diferenças entre a fonte gravada e a obra de arte final continuam a ser notórias, mas exigem uma observação mais atenta. Na secção 14 da parede 1 (fotografia 28) as personagens representadas não constam na gravura, e os elementos arquitetónicos são reposicionados, vendo a sua escala alterada, de modo a criar um cenário idealizado, por onde corre um rio. Para reconhecermos a influência da gravura 25 na secção 5 da parede 8 (fotografia 29) é necessário fazermos zoom na imagem e focar as duas figuras que à direita, ao fundo, nas sombras, conversam. Neste caso note-se ainda a embarcação maior, que surge em primeiro plano, que no azulejo simplesmente muda de posição. O cenário, por sua vez, é completamente alterado.



Fotografia 28 – Parede 1, secção 14. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Gravura 24 – *L'enfant prodigue*, 1632, Jacques Callot (1592-1635), gravura, água-forte, 5,3x8cm. Inscrições: em baixo, à esquerda “9”; à direita “A. 8703”; e mais abaixo, ao centro “Cum privilegio Reg. Israel excu”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8496498h?rk=236052;4#>.



Fotografia 29 – Parede 8, secção 5. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Gravura 25 – *Les quatre paysages, Le petit port, Le port de mer*, 1620-1630, Jacques Callot (1592-1635), gravura, água-forte, 8,4 x 2,1 cm. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8495884j?rk=64378;0#>.

Por fim, identifica-se a gravura que inspirou a secção azulejar 4 da parede 6 (fotografia 30), cujo autor é desconhecido. Neste caso verifica-se uma especial semelhança entre o lado esquerdo da composição e o modelo gravado.



Fotografia 30 – Parede 6, secção 4. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Gravura 26 – *Catau et Lucas, dans la partie de chasse, costume des paysans du temps d'Henry 4*, 1764, autor desconhecido, gravura, técnica desconhecida, 13 x 9 cm. Inscrições: em cima “N.º 31”; ao centro, o nome da obra. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b531171441.r=la%20chasse?rk=42918;4>.

A partir destas identificações verifica-se a liberdade criativa do pintor, que altera as composições figurativas no azulejo em relação ao modelo gravado. Nota-se ainda uma predisposição para um modelo de representação que mistura as diferentes classes sociais da época, como se voltará a abordar mais à frente, na análise temática das secções azulejares. Ainda a respeito das modificações realizadas pelo pintor na transposição dos desenhos para o azulejo, estas variam de secção para secção. No subcapítulo seguinte observaremos de que forma se destaca a influência da gravura nos painéis azulejares das *Fábulas de La Fontaine*.

6.3.2 Painéis das fábulas de La Fontaine

No que diz respeito aos painéis das *Fábulas de La Fontaine*, como já referido em *Estado da Arte*, a historiografia da arte nacional limita-se à identificação do seu tema e a propor uma justificação para a escolha do seu programa iconográfico no contexto do espaço monástico. A identificação de gravuras foi realizada, mas nunca devidamente publicada. O acesso a esta informação só é possível através da visita ao local, e observação das legendas ilustrativas da obra de arte. Deste modo, procurou-se localizar estas gravuras nos quatro volumes ilustrados por Jean Baptiste Oudry⁴¹, optando-se por publicar as mesmas. Ao mesmo tempo, existiu a preocupação de compreender as morais das histórias representadas, cuja maior parte incide sobre o engano e a mentira, a ambição, arrogância, o valor da amizade.

Passa-se a apresentar o registo fotográfico dos trinta e oito painéis, bem como as suas fontes de inspiração, e moral⁴² da história. Note-se que, ao contrário dos silhares dos claustros inferiores, onde se verificam bastantes alterações em relação às gravuras que os inspiram, no caso dos painéis das fábulas o pintor procede a uma “cópia integral” dos modelos, adaptando apenas a posição vertical dos desenhos à horizontalidade característica do azulejo. Ao nível da iconografia é ainda importante salientar que as histórias representadas correspondem a fábulas menos conhecidas de Jean de La Fontaine, destacando-se como mais populares *a panela de ferro e a panela de barro, o burro carregado de esponjas e o burro carregado de sal, ou a galinha de punha ovos de ouro.*

⁴¹ Informação identificada na exposição dos painéis, no Mosteiro de São Vicente de Fora.

⁴² Consultada na obra literária (La Fontaine 2016) e em <http://www.la-fontaine-ch-thierry.net/moralfabl11.htm>.



Fotografia 31 – *O Burro e o Cão*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Gravura 27 – *L'âne et le chien*, 1756, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, água-forte, dimensões desconhecidas. Incrições: em baixo, à esquerda “J.B. Oudry inv.”; à direita “Marvie acqua forti, M. Aubert caelo sculp serunt”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1756. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome troisieme*, 83. Paris: Desaint & Saillant.

Moral: Devemos ajudar-nos uns aos outros (<http://www.la-fontaine-chi-thierry.net/moralfab11a.htm>).



Fotografia 32 – *O Falcão e o Galo*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Gravura 28 – *Le falcon et le chapon*, 1756, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “P. F. Tardieu sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1756. *Fables Choiesies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome troisieme*, 91. Paris: Desaint & Saillant.

Moral: Existem vozes traiçoeiras. Não se apresse (<http://www.la-fontaine-ch-thierry.net/moralfab11a.htm>).



Fotografia 33 – *A Educação*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Gravura 29 – *L'éducation*, 1756, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “A. Radigues sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1756. *Fables Choieses, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome troisieme*, 97. Paris: Desaint & Saillant.

Moral: As nossas origens não determinam quem somos, os talentos têm de se cultivar.

“Quantos Césares se tornaram ladrões!” (<http://www.la-fontaine-ch-thierry.net/moralfab11a.htm>).



Fotografia 34 – *O Urso e o Amante de Jardins*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (?-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Gravura 30 – *L'ours et l'amateur des jardins*, 1756, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Incrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “Pasquier sculp”.

Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1756. *Fables Choies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome troisieme*, 67. Paris: Desaint & Saillant.

Moral: Nada é mais perigoso que um amigo ignorante (<http://www.la-fontaine-chierry.net/moralfab11a.htm>).



Fotografia 35 – *Palavra de Sócrates*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Gravura 31 – *Parole de Socrate*, 1756, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “Avelines sculp”.

Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1756. *Fables Choiesies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome second*, 37. Paris: Desaint & Saillant.

Moral: A amizade verdadeira é rara (<http://www.la-fontaine-ch-thierry.net/moralfabl14p.htm>).



Fotografia 36 – *O gato e o rato*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Gravura 32 – *Le chat et le rat*, 1756, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “Chedel sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1756. *Fables Choiesies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome troisieme*, 93. Paris: Desaint & Saillant.

Moral: É tolo aquele que acredita na aliança nascida da necessidade (La Fontaine 2016, 413).



Fotografia 37 – *O depositário infiel*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Gravura 33 – *Le depositaire infidele* 1756, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “de Ferht sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1756. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome troisieme*, 107. Paris: Desaint & Saillant.

Moral: “E o que quis ferrar o mono (...) deu logo o ferro a seu dono, aproveitando a lição” (La Fontaine 2016, 428).



Fotografia 38 – *A vantagem do saber*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Gravura 34 – *La avantage de la science*, 1756, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “P. E. Moite sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1756. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome troisieme*, 87. Paris: Desaint & Saillant.

Moral: Deve-se deixar os tolos falar. O conhecimento tem o seu valor (<http://www.la-fontaine-ch-thierry.net/moralfabl1a.htm>).



Fotografia 39 – *O camelo e as varas flutuantes*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Gravura 35 – *Le chameu et les batons flotans*, 1755, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “P. Avelines sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1755. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome second*, 21. Paris: Desaint & Saillant.

Moral: À distância parece alguma coisa, ao perto nada (<http://www.la-fontaine-ch-thierry.net/moralfab11a.htm>).



Fotografia 40 – *A bolota e a abóbora*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Gravura 36 – *Le gland et le citrouille*, 1756, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “P. Avelines sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1756. *Fables Choiesies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome troisieme*, 115. Paris: Desaint & Saillant.

Moral: Deus faz tudo bem (<http://www.la-fontaine-ch-thierry.net/moralfablla.htm>).



Fotografia 41 – *Demócrito e os Abderitanos*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Gravura 37 – *Democrite et les abderitains*, 1756, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “L. Lempercur sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1756. *Fables Choieses, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome troisieme*, 101. Paris: Desaint & Saillant.

Moral: O povo é mau juiz (La Fontaine 2016, 420)



Fotografia 42 – *Os dois amigos*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Gravura 38 – *Les deux amis*, 1756, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “L. Le Mire sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1756. *Fables Choies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome troisieme*, 69. Paris: Desaint & Saillant.

Moral: A amizade verdadeira é linda (La Fontaine 2016, 385).



Fotografia 43 – *A águia e a pega*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Gravura 39 – *L'aigle et la pie*, 1759, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “Chedel sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1759. *Fables Choiesies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome quatrieme, 97*. Paris: Desaint & Saillant.

Metáfora para a tentativa de um indivíduo entrar na corte. Moral: Quem fala demais nem sempre fala bem. “Mas, se entras lá, talvez te alinhaves aprendendo a tocar em várias claves.” (La Fontaine 2016, 566).



Fotografia 44 – *A floresta e o lenhador*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Gravura 40 – *La forêt et le bucheron*, 1759, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita, parte é impercetível “L. Lempe(...) sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1759. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome quatrieme*, 113. Paris: Desaint & Saillant.

Moral: «Aquele que armas dá da pátria ao inimigo por suas próprias mãos procura o seu castigo.» (La Fontaine 2016, 580).



Fotografia 45 – *As duas cabras*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Gravura 41 – *Les deux chevres*, 1759, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “Gallinard sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1759. *Fables Choiesies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome quatrieme*, 81. Paris: Desaint & Saillant.

Moral: A obstinação pode levar à perdição (<http://www.la-fontaine-chi Thierry.net/moralfabla.htm>).



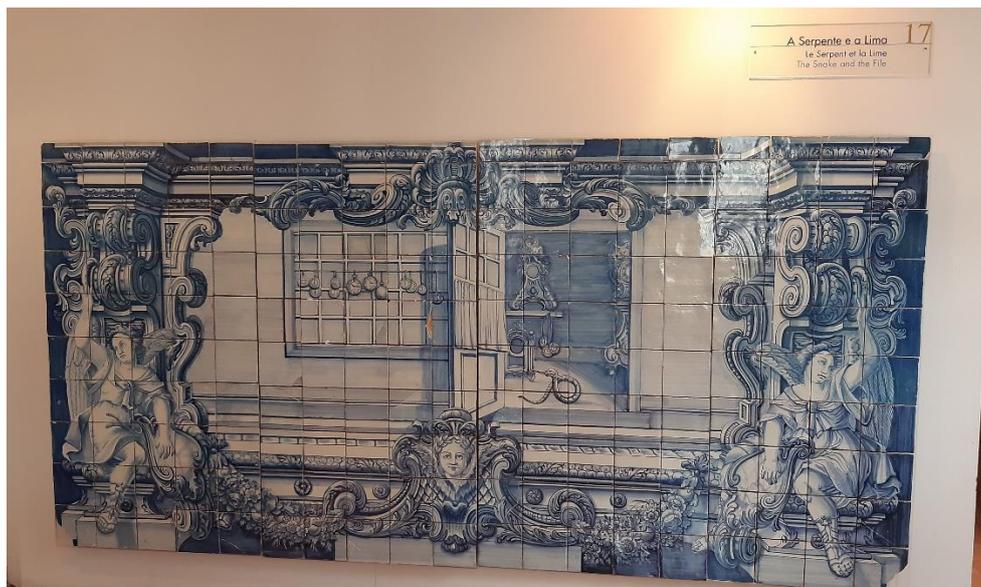
Fotografia 46 – *A panela de ferro e a panela de barro*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Gravura 42 – *Le pot de terre et le pot de fer*, 1755, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “Chedel sculp”.
Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1755. *Fables Choiesies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome second*, 55. Paris: Desaint & Saillant.

Moral: Para sócio não busques o mais forte, que te arriskas decerto à mesma sorte (La Fontaine 2016, 214).



Fotografia 47 – *A serpente e a lima*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Gravura 43 – *Le serpent et la lime*, 1755, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Incrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “J. Menil sculp.”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1755. *Fables Choiesies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome second*, 83. Paris: Desaint & Saillant.

Moral: Quem não é bom em nada “morde” em tudo (<http://www.la-fontaine-chierry.net/moralfab11a.htm>).



Fotografia 48 – *O lobo e a cegonha*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Gravura 44 – *Le loupe et la cigogne*, 1755, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “P. Avelines sculp.”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1755. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome premier*, 107. Paris: Desaint & Saillant.

Moral: Os ímpios são incapazes de sentir gratidão (<http://www.la-fontaine-chi Thierry.net/moralfablla.htm>).

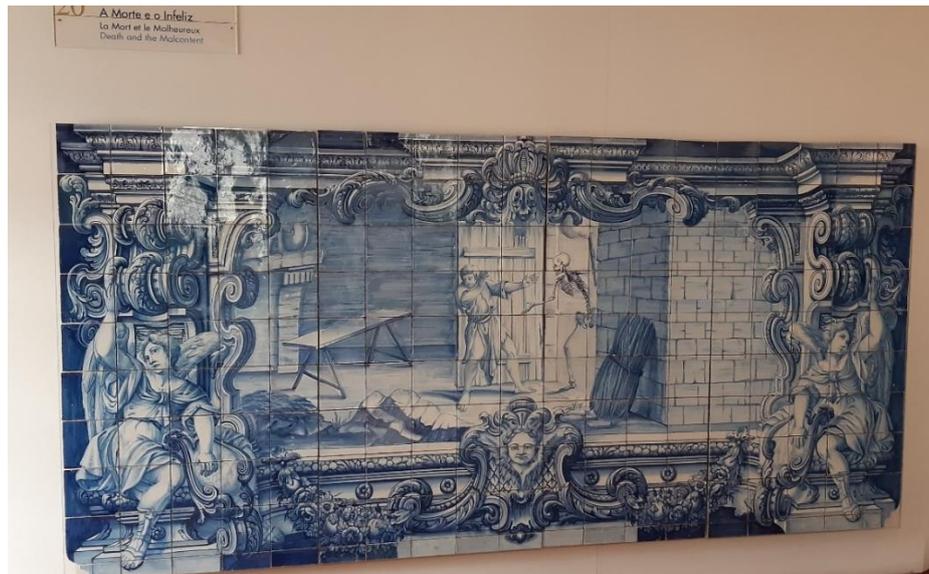


Fotografia 49 – *O pastor e o mar*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.

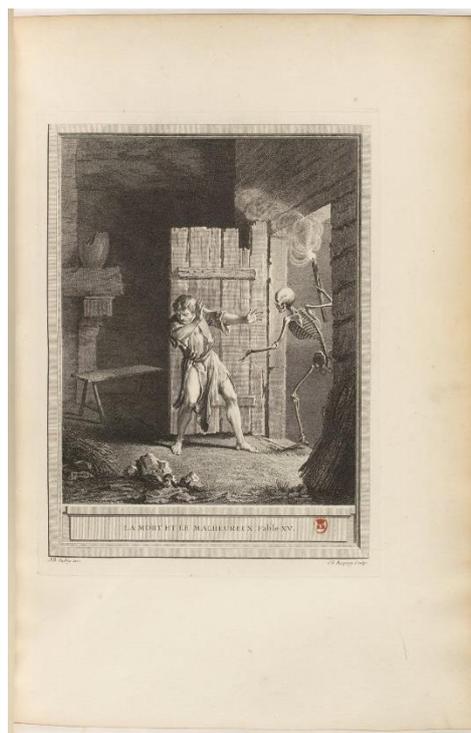


Gravura 45 – *Le berger et la mer*, 1755, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “Louis Legrand sculp.”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1755. *Fables Choies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome second*, 5. Paris: Desaint & Saillant.

Moral: não expressa na fábula.



Fotografia 50 – *A morte e o infeliz*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Gravura 46 – *La mort et le malheureux*, 1755, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “Ch. Baquoy sculp.”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1755. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome premier*, 31. Paris: Desaint & Saillant.

Moral: A morte cura tudo, mas os homens preferem sofrer a morrer (<http://www.la-fontaine-ch-thierry.net/moralfab11a.htm>).



Fotografia 51 – *O astrólogo que se deixou cair num poço*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Gravura 47 – *L'astrologue qui se laisse tomber dans un puits*, 1755, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Incrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “J. Ph. LeBas sculp.”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1755. *Fables Choiesies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome premier*, 71. Paris: Desaint & Saillant.

Moral não expressa na fábula. Sátira contra os astrólogos e a astrologia.



Fotografia 52 – *O burro carregado de esponjas e o burro carregado de sal*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Gravura 48 – *L'âne charge de ponges, et l'âne charge de sel*, 1755, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, água-forte e buril, dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “Gravé a l’eau forte par C. Cochin, Terminé au burin par P. Chenu.”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1755. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome premier*, 65. Paris: Desaint & Saillant.

Moral: “Guiar por cabeças más não é um bom portamento; às vezes a dita de um faz desgraça de um cento (La Fontaine 2016, 12).



Fotografia 53 – *O galo e a pérola*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Gravura 49 – *Le coq et la perle*, 1755, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “Chenu sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1755. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome premier*, 41. Paris: Desaint & Saillant.

Moral não expressa na fábula.

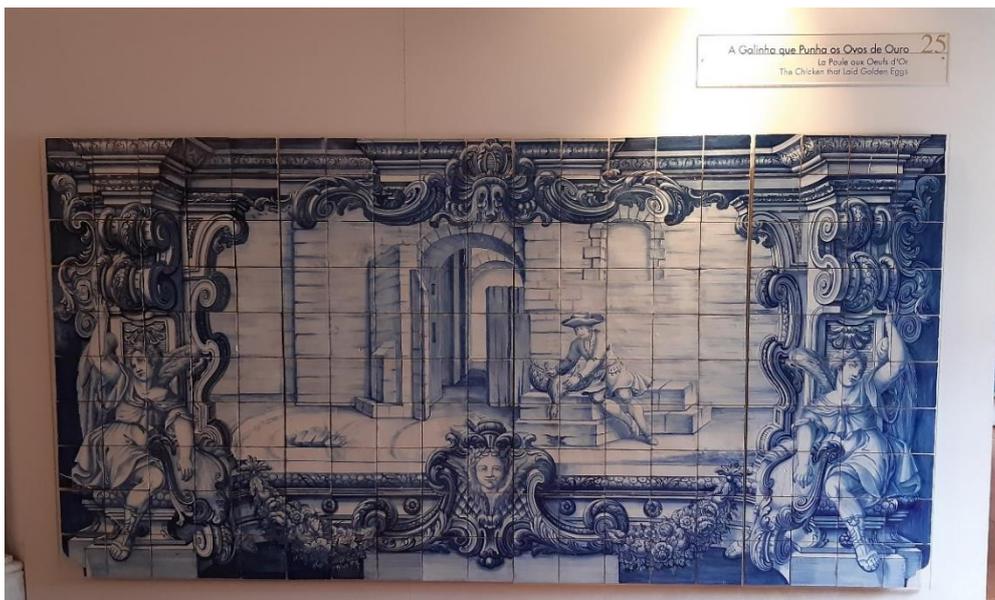


Fotografia 54 – *A lebre e as rãs*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Gravura 50 – *Le livre et les grenouilles*, 1755, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “C. Baquoy sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1755. *Fables Choiesies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome premier*, 73. Paris: Desaint & Saillant.

Moral: “Não há poltrão neste mundo que não ache outro maior!” (La Fontaine 2016, 90).



Fotografia 55 – *A galinha que punha os ovos de ouro*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Gravura 51 – *La poule aux oeufs d'or*, 1755, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “P. Chenu sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1755. *Fables Choiesies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome second, 77*. Paris: Desaint & Saillant.

Moral: Quem tudo quer, tudo perde (<http://www.la-fontaine-chi-thierry.net/moralfablla.htm>).



Fotografia 56 – *O velho e os seus filhos*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Gravura 52 – *Le viellard et ses enfans*, 1755, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “Noel Le Mire sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1755. *Fables Choiesies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome second*, 39. Paris: Desaint & Saillant.

Moral: A união faz a força (La Fontaine 2016, 192).



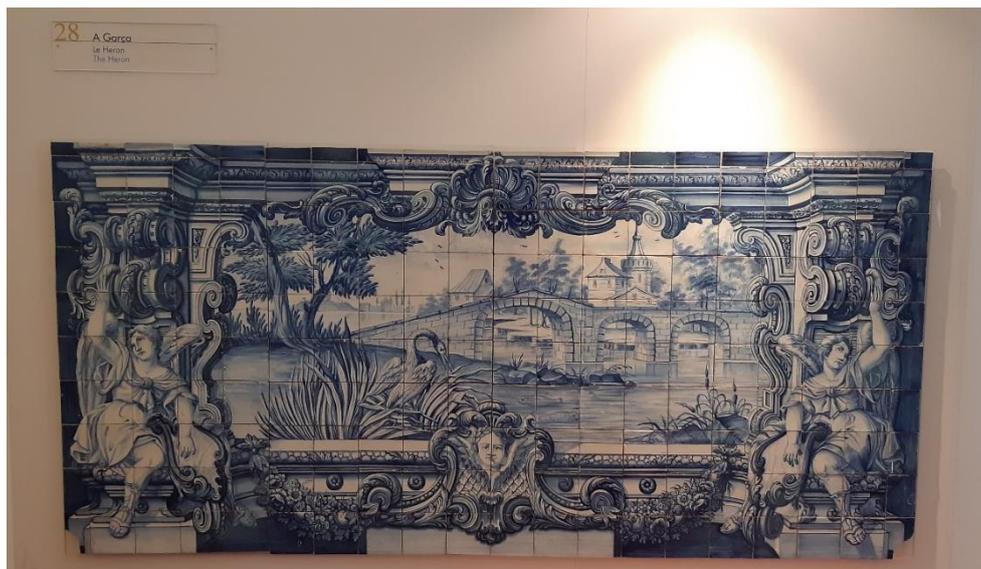
Fotografia 57 – *Os médicos*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



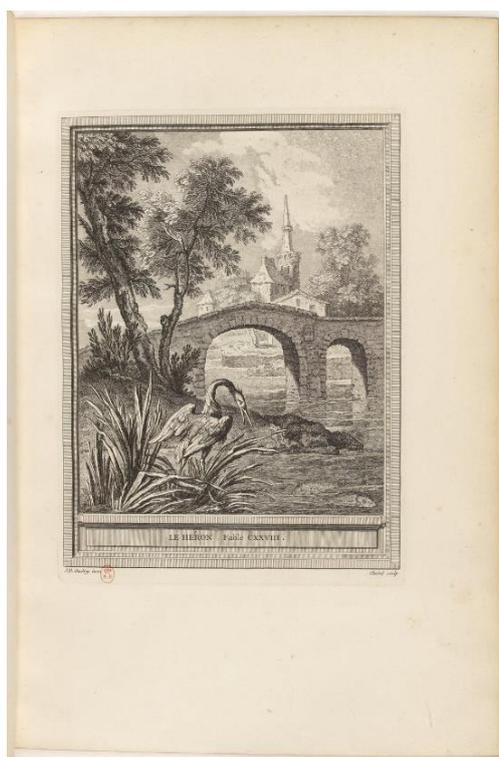
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Gravura 53 – *Les medecins*, 1755, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “P.F Tardieu sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1755. *Fables Choies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome second, 75*. Paris: Desaint & Saillant.

Moral não expressa na fábula. Ridicularização dos médicos, em quem não se pode confiar.



Fotografia 58 – A garça, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Gravura 54 – *Le heron*, 1756, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “Chedel sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1756. *Fables Choiesies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome troisieme*, 13. Paris: Desaint & Saillant.

Moral: “Quem muito quer ganhar, arrisca e perde!” (La Fontaine 2016, 318).



Fotografia 59 – *A raposa e o busto*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Gravura 55 – *Le renard et le buste*, 1755, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “P.F Martenasie sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1755. *Fables Choies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome second*, 31. Paris: Desaint & Saillant.

Moral não expressa na fábula: as aparências iludem.



Fotografia 60 – *O cão que levava ao pescoço o jantar do dono*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.

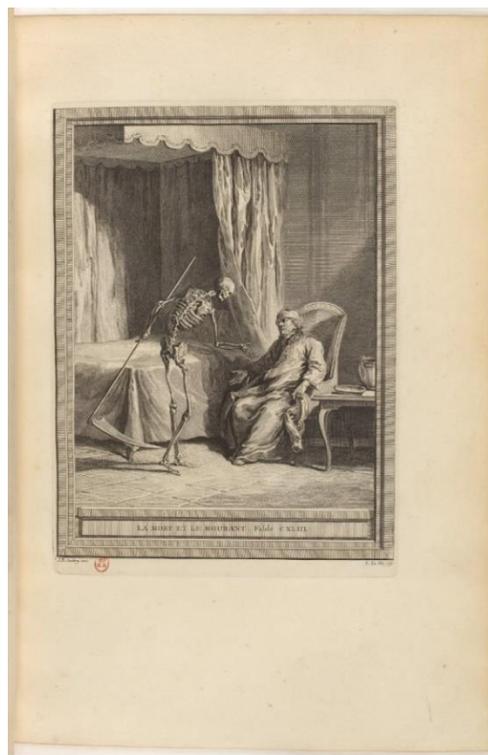


Gravura 56 – *Le chien qui porte a son coule une dine de son maître*, 1756, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “M. Marvie sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1756. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome troisieme*, 61. Paris: Desaint & Saillant.

Moral: “É semelhante este cão ao empregado zeloso que arrecada escrupuloso os dinheiros da nação; mas não podendo estorvar que os outros comam do bolo, não quer que os outros lhe chamem tolo e é o primeiro a roubar” (La Fontaine 2016, 375).



Fotografia 61 – *A morte e o moribundo*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.
Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Gravura 57 – *La mort et le mourant*, 1756, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “L. Le Mire sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1756. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome troisieme*, 47. Paris: Desaint & Saillant.

Moral: «Quem mais similha a um morto, mais repugnante morre.» (La Fontaine 2016, 363).



Fotografia 62 – *O jardineiro e o seu senhor*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Gravura 58 – *Le jardiniere et son seigneur*, 1755, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “M. Marvie sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1755. *Fables Choieses, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome second*, 9. Paris: Desaint & Saillant.

Moral: Não se deve pedir auxílio aos mais poderosos (<http://www.la-fontaine-ch-thierry.net/moralfab11a.htm>).



Fotografia 63 – *O avarento que perdeu o seu tesouro*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Gravura 59 – *L'avare qui a perdu son trésor*, 1755, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Incrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “C. Baquoy sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1755. *Fables Choiesies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome second*, 43. Paris: Desaint & Saillant.

Moral subentendida: De que serve a riqueza acumulada se não é usada? (La Fontaine 2016, 198).



Fotografia 64 – *O gato, a doninha e o coelho*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Gravura 60 – *Le chat, la belette, et le petit lapin*, 1756, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “M. Marvie sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1756. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome troisieme*, 39. Paris: Desaint & Saillant.

Metáfora para a ação política, onde não há moral (<http://www.la-fontaine-ch-thierry.net/moralfab11a.htm>).



Fotografia 65 – *A pomba e a formiga*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Gravura 61 – *La colombe et la fourmi*, 1755, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “J. Ph, LeBas sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1755. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome premier*, 69. Paris: Desaint & Saillant.

Moral: “Não se perde em fazer o bem.” (La Fontaine 2016, 86).



Fotografia 66 – *O galo e a raposa*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Gravura 62 – *Le coq et le renard*, 1755, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “J. Ouvrier sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1755. *Fables Choieses, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome premier*, 75. Paris: Desaint & Saillant.

Moral: “Pois é grande prazer ver a um velhaco entrar espertalhão e sair tolo!” (La Fontaine 2016, 92).

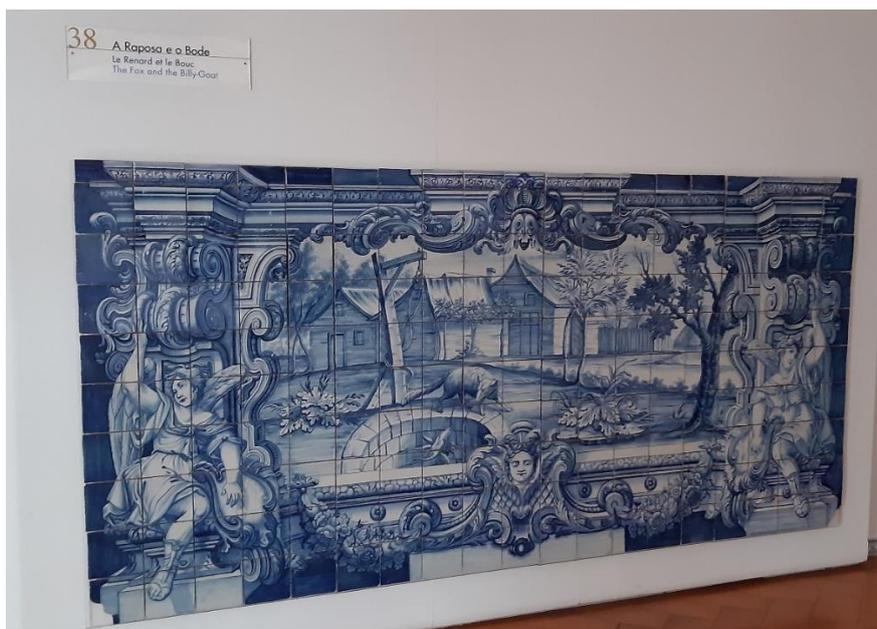


Fotografia 67 – *A ingratição e a injustiça dos homens para com a sorte*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Gravura 63 – *L'ingratitude et l'injustice des hommes envers la fortune*, 1756, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “J. Ouvrier sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1756. *Fables Choies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome troisieme*, 35. Paris: Desaint & Saillant.

Moral não expressa na fábula.



Fotografia 68 – *A raposa e o bode*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Gravura 64 – *Le renard et le bouc*, 1755, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “J. Pelletier sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1755. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome premier*, 99. Paris: Desaint & Saillant.

Moral: Em tudo devemos considerar o fim (<http://www.la-fontaine-ch-thierry.net/moralfabla.htm>).

6.4 Análise temática dos silhares dos claustros inferiores

Estando já apresentado o trabalho de identificação de gravuras, antes de avançarmos para as conclusões é importante organizar as secções azulejares dos claustros inferiores por temáticas, analisando com maior detalhe as suas representações.

Como referido em *Estado da Arte*, o programa iconográfico dos claustros inferiores não estava, até agora, estudado. As representações figurativas dos seus azulejos têm sido entendidas como cenas profanas compostas por uma variedade de temas característicos da época, descontextualizadas no espaço. A este respeito, menciona Alexandra Gago da Câmara na sua tese de doutoramento: “a tónica deste conjunto cerâmico parece-nos estranha se limitarmos as possibilidades da sua leitura à tipologia do edifício, assim como à população que aqui vivia, parecendo mais adequada a visitantes laicos que aos indivíduos que aí habitavam.” (Câmara 2005, 207). Sobre os painéis das *Fábulas de La Fontaine*, a autora acaba por justificar a escolha desta iconografia como um exercício de reflexão e meditação por parte da comunidade monástica (Câmara 2005, 207).

Por norma os edifícios religiosos eram decorados com azulejos subordinados aos temas bíblicos, marianos ou hagiográficos, em oposição ao que acontece na arquitetura civil, onde a iconografia profana predomina sob múltiplas vertentes: alegorias, temas mitológicos e literários, cenas galantes e de caça, etc. (Falcato e Sabo 1998, 44). No entanto, é notado por alguns autores que o profano e o religioso podem, à maneira do gosto barroco, surgir misturados nestes edifícios (Falcato e Sabo 1998, 44).

As temáticas representadas são maioritariamente cenas bucólicas (13) e de paisagem marinha (12). Seguem-se em menor número as cenas galantes (10), algumas cenas de caça representando a caça ao veado (4), ao javali (1), à lebre (1), e às aves (1). Existe ainda uma representação de caça, que assim a entendemos pela presença do cavaleiro e do pajem, bem como de um cão que acompanha a montada, mas cuja presa não conseguimos visualizar no espaço pictórico. Por fim, destacam-se uma cena de jogo e uma cena de galanteria. No que respeita aos dois primeiros temas, em alguns casos tornou-se difícil compartimentar, uma vez que os elementos campo e mar se misturam. Deste modo, optou-se por definir a temática em função da ação principal representada, considerando-se aquilo que surge em primeiro plano, ou é predominante.

De seguida passa-se a apresentar todas as secções azulejares, subordinadas à ordem temática acima referida.

6.4.1 Cenas bucólicas

As cenas bucólicas presentes neste conjunto cerâmico incidem sobre o quotidiano das classes sociais mais humildes, representando atividades de trabalho como a pastagem de animais, mas também de lazer, como momentos de conversa. No entanto, por vezes estas atividades surgem em paralelo na mesma cena. Observemos a secção azulejar 3 da parede 1 (fotografia 69), já mencionada no capítulo relativo às fontes de inspiração.



Fotografia 69 – Parede 1, secção 3. Detalhe do trabalho dos lenhadores. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.

Neste silhar temos como principal tema o trabalho do campo, representado por uma cena de corte de uma árvore: enquanto um homem procede ao corte, outros dois tentam amparar e a sua queda e pousá-la no chão. Por sua vez, à esquerda três homens trajam roupas que, embora modestas, são mais elegantes do que as envergadas por aqueles que trabalham, destacando-se particularmente os seus chapéus. Trata-se de músicos, como podemos verificar pela presença dos tambores que seguram, e do trompete que uma das figuras toca, em plano mais recuado, enquanto observam o trabalho dos lenhadores. Note-se esta particularidade de apenas uma figura estar a tocar, enquanto os outros se limitam a observar os lenhadores que, com custo, procedem à sua tarefa.

A secção azulejar presente na fotografia 70 caracteriza-se pelo seu carácter cenográfico. Ao representar várias atividades em simultâneo, dá-nos conta de como no mesmo espaço existem vivências diferentes. À esquerda, em primeiro plano, destacam-se duas figuras masculinas. Uma delas, sentada, acena a dois homens que se encontram em plano mais recuado, ao centro da composição, e que retribuem o aceno. A outra apresenta-se em pé, atrás da figura sentada, e, parecendo apoiar-se num cajado, observa os dois homens que, em plano mais recuado, conduzem um barco a remos. Ao centro, em primeiro plano, um homem dirige-se para a beira do rio apontando o dedo em algo que se encontra à sua frente, mas que não conseguimos perceber do que se trata. Realça-se que este homem está sozinho, tornando-se curioso o facto de estar a apontar para algo ou alguém. Também o seu movimento, que parece ter congelado no tempo pela forma como o pintor o retrata, dá-nos a sensação de se deslocar rapidamente, como se, talvez por distração, estivesse prestes a entrar no lago. À direita, vemos um homem à pesca.



Fotografia 70 – Parede 1, secção 11. Cena bucólica. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Fotografia 71 – Parede 1, secção 11. Detalhe de cena bucólica. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.

Outro aspeto pertinente a destacar tem que ver com as características da pintura. Note-se que no lado esquerdo da cena não se consegue distinguir a delimitação entre a terra e o lago, mais bem demarcada no lado direito. Note-se ainda a aparência rústica dos edifícios que surgem como pano de fundo para as ações representadas – muito diferentes daqueles que são inspirados pela gravura francesa –, assemelhando-se a uma arquitetura medieval e militar, que se nota pela presença das torres.



Fotografia 72 – Parede 1, secção 12. Detalhe de cena bucólica com pastor. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.

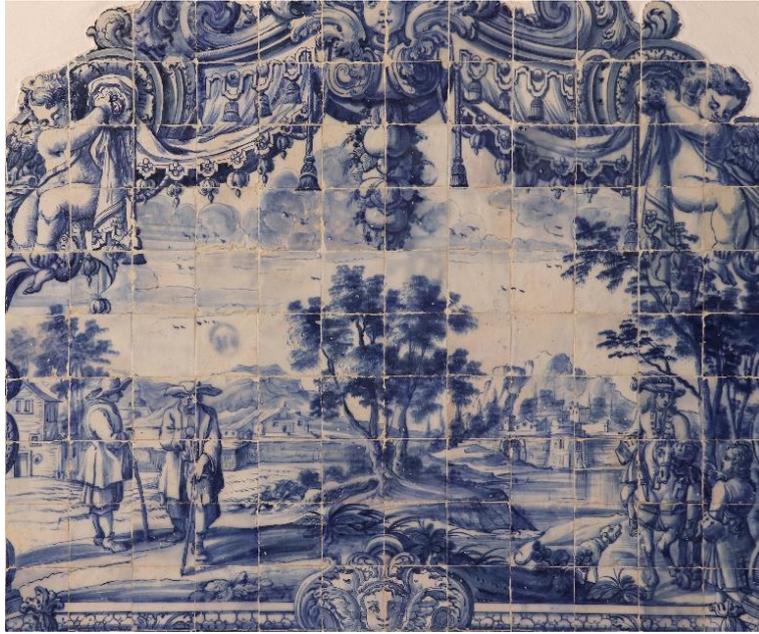
Na secção 12 da parede 1 (fotografia 72) um pastor montado num burro conduz as suas ovelhas. Atrás deste, segue uma mulher que traz uma cesta à cabeça, bem como outra ovelha. A ligeira inclinação da cabeça do homem, que parece olhar para trás, sugere que verifica se ambos ainda o seguem. No entanto, é pertinente realçar que embora a ação principal decorra no campo, continua a fazer-se notar a presença do rio, junto ao qual, na outra margem, e em segundo plano, um par de homens em pé, e outro sentado, conversam. Num plano ainda mais recuado, podemos ainda observar algumas casas.



Fotografia 73 – Parede 1, secção 13. Detalhe de cena bucólica. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.

A cena acima representada, presente na secção 13 da parede 1 (fotografia 73), torna-se particularmente interessante pois embora em primeiro plano, à direita, nos surja um fidalgo e, possivelmente o seu pajem, é a ação que decorre em segundo plano que nos chama a atenção. Pela sua gesticulação depreendemos que estão a apontar para um caminho. Considerando as roupas que envergam, e o facto de um deles estar a cavalo, poderá tratar-se de um nobre/burguês e seu pajem.

Em segundo plano observam-se várias pessoas (homens, uns apeados, outros a cavalo, outros a conduzir uma carruagem) que se dirigem para uma aldeia. Note-se ainda que à esquerda, observamos uma casa, portanto, isolada da aldeia para onde todos se dirigem, ao fundo da representação.



Fotografia 74 – Parede 1, secção 15. Detalhe de cena bucólica. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.

À semelhança do que já se observou, na secção acima (fotografia 74) verificamos que, apesar da ação principal se situar no campo, o rio continua a ser um elemento de importante destaque, aparecendo na paisagem bucólica como elemento divisor da povoação, cujas várias casas se fazem notar. Aqui, à esquerda, podemos observar duas figuras masculinas, aparentemente de classe social mais baixa. Estas distinguem-se pelas roupas que trajam, não tão elaboradas como as do homem à direita, provavelmente um burguês, claramente mais bem vestido, que se faz acompanhar por uma criança e um cão.

Esta alusão a diferentes classes sociais que convergem no mesmo espaço pode considerar-se uma representação do quotidiano. No entanto, pode também ser uma alusão à mentalidade católica, sobre a qual nos debruçaremos na *Síntese Final*.



Fotografia 75 – Parede 3, secção 3. Detalhe de cena bucólica. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.

Mais uma vez podemos observar o tema do pastor, que surge em primeiro plano, conversando com outro homem (fotografia 75). Aqui é de notar o gado que acompanha o pastor: uma vaca, e cinco pequenos animais que se assemelham a um bode e quatro ovelhas. Já à direita, um homem acompanhado pelo seu cão, sentado ao canto da composição, parece alheado do que se passa à sua volta. À esquerda, e em plano mais recuado, vemos outro pastor, que conversa com um homem sentado debaixo de uma árvore. Um dos seus bodes fita o observador, olhando para trás. Repare-se o reforço da atividade do pastor pela representação de dois na mesma cena, e novamente a presença de um indivíduo que nada faz além de contemplar.



Fotografia 76 – Parede 3, secção 12. Detalhe de cena bucólica. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.

Na secção 12 da parede 3 (fotografia 76), mais uma vez os seus intervenientes convivem pacificamente numa paisagem campestre, perto do rio. Dois cavaleiros em direções opostas conversam, sendo que um aponta para a frente, parecendo indicar para onde vai. O outro faz-se acompanhar por um cão, e por um pequeno homem apeado, que segura uma espada pelo cabo e olha para os outros, apesar de estes não lhe prestarem atenção. À sua frente, um nobre (como se verifica pelas suas vestes e peruca característica da época) estende-lhe a mão, parecendo que se prepara para agarrar a arma. Note-se que, intencionalmente ou não, os traços que definem esta parte da composição são mais carregados do que na restante.

Ao fundo, à direita, vemos três pastores com o seu gado. Note-se que há um pastor com uma vaca, e que está representado de forma estranha: parece estar dentro dela, não à frente, o que demonstra pouca destreza do pintor.



Fotografia 77 – Parede 4, secção 3. Detalhe de cena bucólica. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.

Esta representação (fotografia 77) é constituída por duas ações, que acontecem no mesmo espaço: no campo, e junto ao rio onde, à direita, dois homens pescam. Determinamos a da esquerda a principal, em detrimento da outra, pelo facto das personagens se encontrarem mais perto do olhar do observador. Nesta encontram-se dois homens, um jovem e outro velho, que se assemelha a um mendigo, a conversar. O que é interessante notar é que a forma como se apresenta lembra as ilustrações da fábula *O avarento e o seu tesouro*, de Jean de La Fontaine. Todavia, a ausência de um buraco no

chão onde o avarento tinha escondido o seu tesouro, que acabou por ser roubado sem que este pudesse usufruir dele, não surge nesta secção.



Fotografia 78 – Parede 4, secção 10. Detalhe de cena bucólica. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.

Aqui (fotografia 78) podemos ver mais uma cena onde, novamente, se faz notar a presença do rio e da pesca, ao centro e em segundo plano. Vemos o que parece ser um castelo, ao fundo, à esquerda. Em primeiro plano, à direita, um nobre aperta a mão a outro senhor. À esquerda, observam-se dois cisnes no lago que separa o campo de uma fortaleza que parece um castelo, e da restante povoação. À direita na composição vemos dois pastores, um com uma ovelha, que contempla o rio, e outro com um bode, virado para o observador, tal como o animal, que nos observa. Ao centro, vêem-se dois pescadores e algumas barcas atracadas.



Fotografia 79 – Parede 6, secção 5. Detalhe de cena bucólica. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.

Numa paisagem predominantemente rural, dois homens pescam, de costas voltadas um para o outro, absortos no momento (fotografia 79).



Fotografia 80 – Parede 5, secção 2. Detalhe de cena bucólica. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.

Nesta secção (fotografia 80) observam-se dois homens humildes a conversar. Na outra margem, tanto à esquerda, como à direita voltamos a encontrar alguns pastores.



Fotografia 81 – Parede 8, secção 1. Detalhe de cena bucólica. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.

Na cena acima (fotografia 81), à direita vemos, novamente, um pastor, que pela linguagem corporal parece alerta face a presença de outro homem que por ele passa, montado num burro.

6.4.2 Cenas de paisagem costeira

As cenas de paisagem costeira representam, essencialmente, portos, paisagens de rios percorridos por pequenas barcas, cenas de pesca, e outras atividades de lazer. Estas estabelecem, à semelhança das cenas bucólicas, uma dicotomia entre o mar e o litoral – dois espaços que se interligam através das ações desempenhadas pelas personagens.



Fotografia 82 – Parede 1, secção 6. Detalhe de uma zona costeira. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.

Na secção 6 da parede 1 (fotografia 82) podemos observar momentos de ócio em terra, em contraste com o mar, onde passa um barco à vela, provavelmente destinado à pesca ou ao comércio de mercadorias. Realça-se em primeiro plano, à esquerda, dois homens que conversam. À direita, um homem sobe a rua, ao mesmo tempo que olha para trás, apontando para diante. A delimitação imposta pela moldura, reforça, assim, a teatralidade e encenação característica da azulejaria da *Grande Produção Joanina*, ao iludir o observador com a possibilidade de alargamento do espaço pictórico. Por fim, é interessante notar dois clérigos a passar junto à igreja, e, ao fundo, uma silhueta que aponta para o barco.



Fotografia 83 – Parede 1, secção 14. Detalhe de uma paisagem com rio. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.

Na secção 14 da parede 1 (fotografia 83) enquanto um homem pesca, uma pequena embarcação dirige-se para a povoação. Todavia, as personagens que mais se destacam são as que se apresentam nas extremidades da composição, contemplando-se uma à outra. O homem do lado esquerdo, um velho de traje humilde, acompanhado por um cão, olha o outro com serenidade. O outro homem, encostado a uma estrutura de madeira e de aspeto mais jovem, parece encarar o velho com suspeita, e até algum desdém, como se denota pelo franzir das sobranceiras. Apesar de mais bem-trajado do que o personagem idoso – que pela forma como se faz representar lembra os mendigos desenhados pelos

gravadores franceses – as vestes que o homem à direita enverga não denotam um estatuto social privilegiado. Pelo contrário, este apresenta uma aparência modesta. A presença de tal tema num claustro seria bastante pertinente, uma vez que o claustro é um espaço associado à reflexão e à meditação.



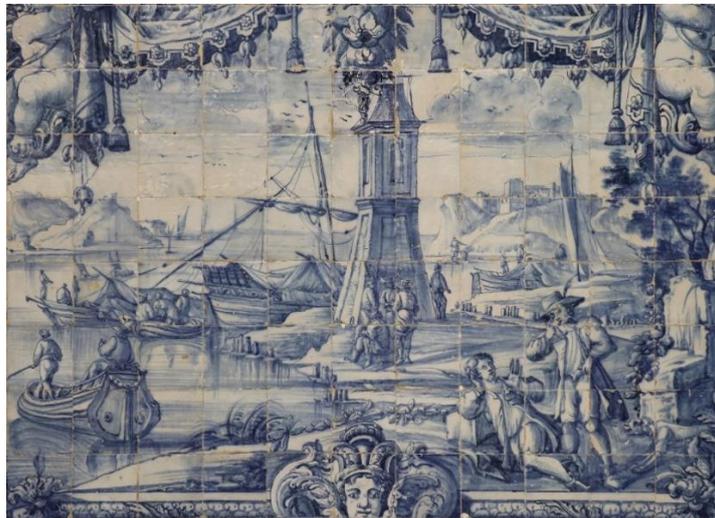
Fotografia 84 – Parede 2, secção 2. Detalhe de um porto. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.

Acima, na secção 2 da parede 2 (fotografia 84), observam-se três barcos. À esquerda, a corda que desliza do primeiro (um barco à vela) para dentro de água sugere que está ancorado. A lona que cobre metade deste barco, bem como o facto de o seu marinheiro estar a entregar algo a um homem que está de pé numa pequena barca junto a ele, indicam que a cena representada pode tratar-se do transporte e/ou comércio de mercadorias. Ao centro, vemos um barco conduzido a remos, por três homens.



Fotografia 85 – Parede 2, secção 4. Detalhe de cena de paisagem marinha com navio. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.

Na secção 4 da parede 2 (fotografia 85) observamos um homem e um rapaz dirigirem-se por uma ponte, cujo término dá para o mar. Pelo sentido em que apontam, enquanto caminham, parecem dirigir-se para o navio, que se aproxima. Em contraste com estes, à direita e em plano ligeiramente mais recuado, vemos um pescador, concentrado na sua atividade.



Fotografia 86 – Parede, 3, secção 4. Detalhe de um porto. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.

A cena acima representada, presente na secção 4 da parede 3 (fotografia 86), é caracterizada não só pela dicotomia mar-litoral, mas pela oposição entre trabalho e ócio.

Novamente, observarmos um porto, onde em terra os homens conversam. As duas figuras masculinas à direita, em primeiro plano, acompanhadas por um cão, parecem estar bastante distraídas. De costas para o mar, virados para o observador, mas de olhos cravados um no outro, estes homens ignoram o que se passa em seu redor, sendo que um até se deita no chão, recostado. Por sua vez, no mar os restantes homens parecem preparar os barcos para seguir viagem. Ainda em terra, ao fundo, à direita, é possível observar um homem que contempla outras figuras masculinas que, aparentemente, preparam barcos noutra ponta do porto.



Fotografia 87 – Parede 4, secção 4. Detalhe de cena de paisagem marinha. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.

Na secção 4 da parede 4 (fotografia 87) novamente se repete a oposição entre o lazer, representado pelos três homens em primeiro plano, à esquerda, que conversam; e o trabalho, efetuado pelos três homens que navegam.



Fotografia 88 – Parede 4, secção 7. Detalhe de um porto. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.

Na secção 7 da parede 4 (fotografia 88) nota-se a repetição do modelo presente na secção 14 da parede 1 (fotografia 28), onde um homem encostado a um suporte de madeira ignora o que acontece no mar, olhando para o lado esquerdo. Absorto nos seus pensamentos, apresenta um olhar distante e sereno, direccionado para o lado.



Fotografia 89 – Parede 5, secção 1. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.

A cena acima representada, uma paisagem com rio, barco e navio, está presente na secção 1 da parede 5 (fotografia 89). Note-se mais uma vez a oposição entre o lazer, representado pelas pessoas na costa, que pescam e conversam, e o trabalho praticado pelos que estão em mar.



Fotografia 90 – Parede 6, secção 2. Detalhe de paisagem marinha com pescadores e homem com criança. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.

Ao centro, uma criança conversa com um homem (fotografia 90). Nas extremidades do espaço pictórico à esquerda um homem, e à direita um rapaz, pescam. À direita é possível ainda observar a presença de dois cisnes.



Fotografia 91 – Parede 8, secção 4. Detalhe de um porto. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.

Na secção 4 da parede 8 (fotografia 91) notam-se as semelhanças entre a barca representada e os seus tripulantes em relação àquela que figura nas secções 7 da parede 4 (fotografia 88), e 1 da parede 5 (fotografia 89). A única diferença entre estas representações e as anteriores é que a figura sentada passa para a frente da barca, em vez de seguir viagem no meio da mesma. Assim se percebe que o pintor de azulejos recorre às mesmas composições, sejam elas gravuras ainda não identificadas ou outras composições, como fonte de inspiração.



Fotografia 92 – Parede 8, secção 5. Detalhe de uma paisagem marinha. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.

Nesta última secção (fotografia 92), que é a última paisagem costeira que consta no nosso inventário, volta a estabelecer-se uma dicotomia entre o campo/litoral e o mar. Na costa, dois homens conversam, enquanto no mar podemos ver alguns marinheiros numa embarcação à vela, aparentemente ancorada, que pelas lonas que dispõe sugere tratar-se de um navio mercante. Novamente se verifica também uma desatenção das personagens em terra face ao que está a acontecer no mar.

6.4.3 Cenas de caça



Fotografia 93 – Parede 2, secção 3. Detalhe de caça ao veado. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.

Na secção 3 da parede 2 (fotografia 93), representativa de uma cena de caça ao veado, observa-se um cavaleiro de espada em punho, que em conjunto com o seu pajem e alguns cães, perseguem a presa. Abaixo, nas secções 7 e 11 da parede 3 (fotografias 94 e 95), observa-se novamente o momento da perseguição ao veado. No entanto, no caso da secção 7 três cavaleiros acompanhados de cães perseguem dois veados, enquanto na secção 11 dois cavaleiros e uma matilha perseguem um veado, que se dirige para dois indivíduos de lança na mão, encerrando-o.



Fotografia 94 – Parede 3, secção 7. Detalhe de caça ao veado. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Fotografia 95 – Parede 3, secção 11. Detalhe de caça ao veado. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Fotografia 96 – Parede 3, secção 11. Detalhe de caça ao veado. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



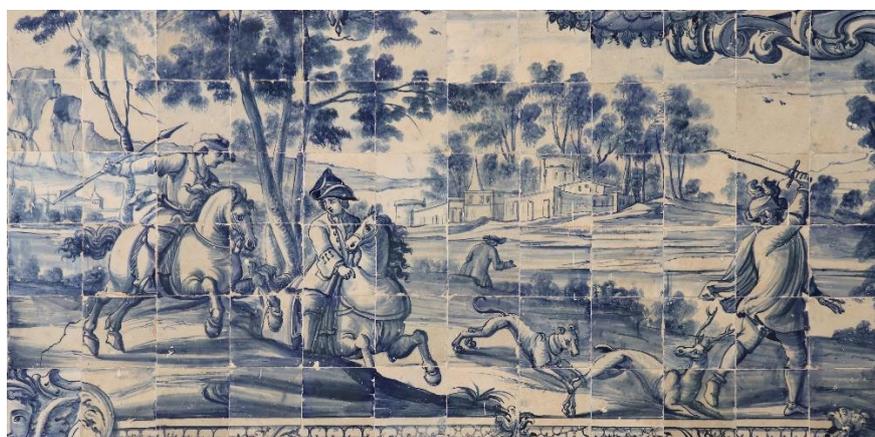
Fotografia 97 – Parede 7, secção 1. Cena da caça ao veado. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.

Na seção 1 da parede 7 (fotografia 97) voltamos a assistir a uma cena de caça composta por diversos momentos. À esquerda, dois cavaleiros conversam com um pajem. Junto destes, um homem agachado afaga um cão. Nem plano mais recuado, é possível ver outro homem que se dirige para o lado direito da representação. À direita, dois cavaleiros,

e um cão, perseguem um veado. À frente deste, um homem ergue a sua espada, preparando-se para lhe disferir um golpe. Observe-se, abaixo, os detalhes desta cena.



Fotografia 98 – Parede 7, secção 1. Detalhe de caça ao veado. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Fotografia 99 – Parede 7, secção 1. Detalhe de caça ao veado. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.

A próxima secção azulejar referente a uma cena de caça representa um momento de caça ao javali, onde três homens de lança na mão rodeiam a presa (fotografia 100). Destacam-se particularmente, à direita, um homem e uma mulher de lança na mão, acompanhados por um cão, mas que não intervém na ação.



Fotografia 100 – Parede 2, secção 1. Detalhe de caça ao javali. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Fotografia 101 – Parede 2, secção 1. Detalhe de caça ao javali. Note-se no canto inferior direito a presença de uma mulher. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.

Na cena de caça à lebre presente na secção 1 da parede 6 (fotografia 102), repete-se o modelo a perseguição ao animal, levada a cabo por um cavaleiro e três homens com lança. Destaca-se ainda a presença dos cães.



Fotografia 102 – Parede 6, secção 1. Detalhe de caça à lebre. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.

No único episódio de caça às aves presente neste inventário, na secção 2 da parede 8 (fotografia 103), é curioso notar o cenário escolhido para plano de fundo desta ação: a beira de um lago. O cão, que curiosamente fita diretamente o observador, está preso com trela, o que demonstra que não há intenção por parte das personagens de o utilizar em seu auxílio.



Fotografia 103 – Parede 8, secção 2. Detalhe de caça à ave. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Fotografia 104 – Parede 8, secção 3. Detalhe de uma cena de caça. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.

Por fim, destaca-se a cena de caça presente na secção 3 da parede 8 (fotografia 104), particularmente interessante pois, apesar da presença do cavaleiro, pajem, e de um cão que segue a montada, denotando claramente se tratar de uma cena de caça, não conseguimos localizar a presa. Mais uma vez a teatralidade típica da época se faz notar pela sugestão de que a ação continua a decorrer num espaço que não visualizamos.

6.4.4 Cenas galantes

No caso dos silhares dos claustros inferiores estas cenas são mais “contidas” em comparação à pompa e festa habituais deste género. Observam-se somente cenas de exterior, compostas por figuras masculinas, que passeiam e conversam. Destaca-se a paisagem campestre, entre a qual se faz notar os edifícios e, em alguns casos, as fontes barrocas. Veja-se o exemplo das secções 1 e 2 da parede 1 (fotografias 105 e 106). A primeira, retrata o deleite de dois homens que, sentados no chão, conversam; bem como o passeio de dois cavaleiros, à direita. Por outro lado, esta “paisagem idílica” da classe privilegiada é “invadida” pela presença de um homem que, à esquerda, carrega uma trouxa às costas. O seu traje e o facto de estar carregado denotam, assim, um estatuto social inferior. No caso da secção 2, é representada uma cena de passeio em coche, ao centro da composição. Do lado direito nota-se ainda a presença de alguns homens e uma matilha.

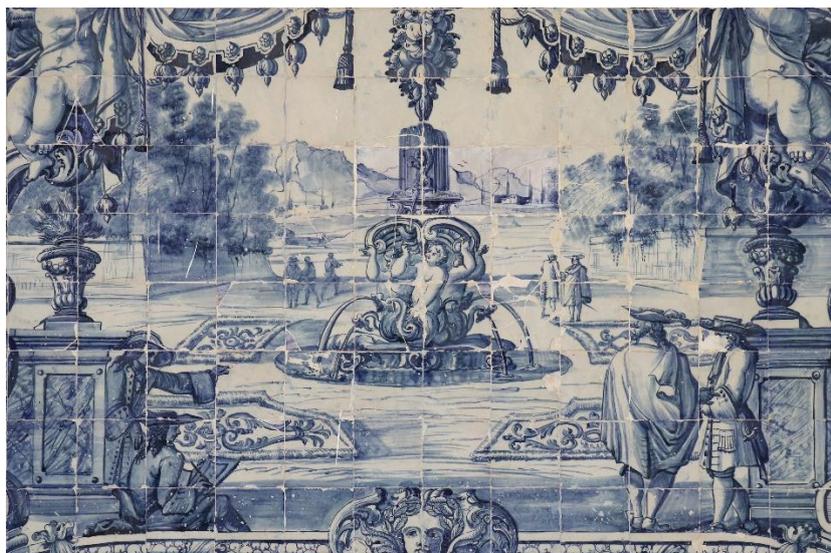


Fotografia 105 – Parede 1, secção 1. Detalhe de cena galante. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Fotografia 106 – Parede 1, secção 2. Detalhe de cena galante. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 (azulejo). Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.

Nas secções 4 e 5, ambas presentes na parede 1, observam-se momentos de conversa junto a fontes (fotografias 107 e 108). Na secção 4, vários homens passeiam junto a uma fonte, mas destacam-se os que se encontram em primeiro plano. À direita, dois homens que conversam, e à esquerda um homem sentado, que escreve num papel.



Fotografia 107 – Parede 1, secção 4. Detalhe de cena galante, paisagem palaciana. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.

Na secção 5 repete-se uma cena de conversa junto à fonte, destacada pelo facto de um homem, plebeu, estar a encher um cântaro com água, atrás dos nobres que conversam.



Fotografia 108 – Parede 1, secção 5. Detalhe de cena galante, paisagem palaciana. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.

As secções 9 e 10 da parede 1 caracterizam-se pela presença de grandes edifícios, junto aos quais várias pessoas passeiam (fotografias 109 e 110). No caso da secção 10, destaca-se a presença do rio e de alguns barcos.



Fotografia 109 – Parede 1, secção 9. Detalhe de cena galante, paisagem palaciana. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.

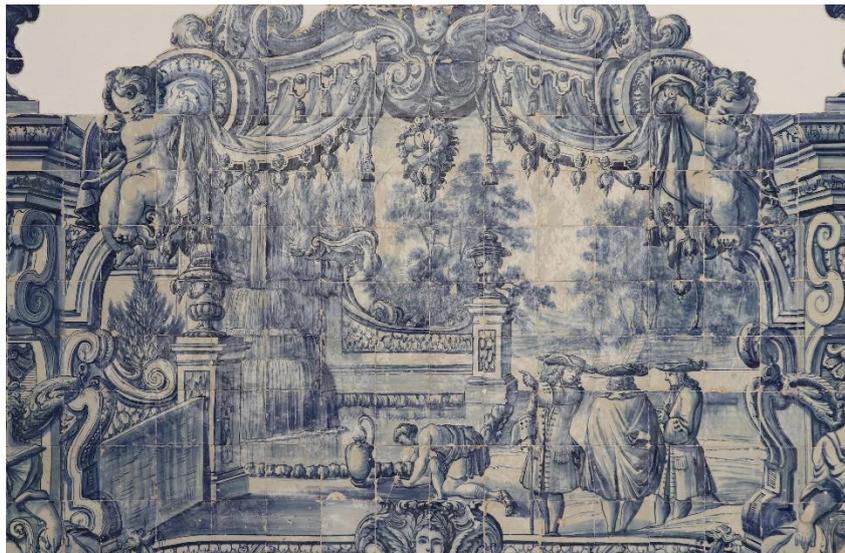


Fotografia 110 – Parede 1, secção 10. Detalhe de cena galante, paisagem palaciana. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.

Abaixo, a secção 15 da parede 3 (fotografia 111) retrata, mais uma vez, momentos de conversa junto a uma fonte, que se verificam também nas secções 16 da parede 3, e 3 da parede 6 (fotografias 112 e 114). No caso da secção 16 da parede 3 (fotografia 112), esta é uma “cópia” da secção 5 da parede 1, como já foi notado no capítulo de identificação de gravuras. Por sua vez, na secção 3 da parede 6, destaca-se a presença de uma mulher de cântaro à cabeça, que passa junto à fonte (fotografia 114).

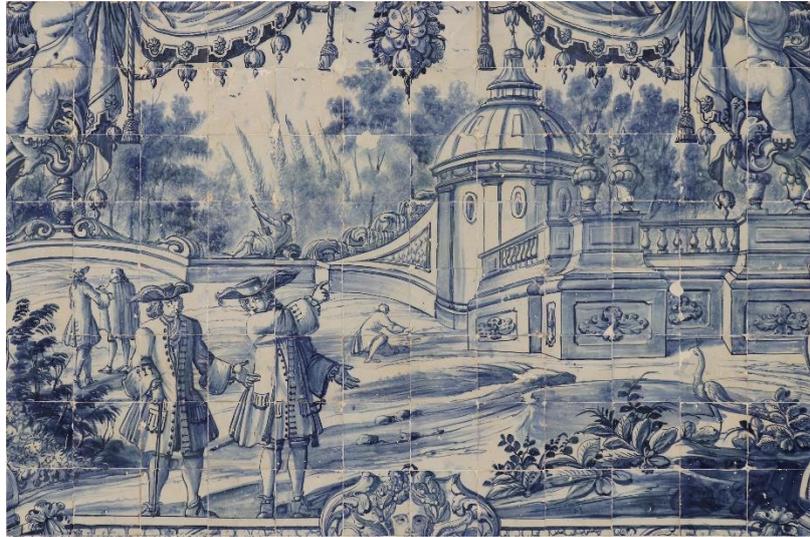


Fotografia 111 – Parede 3, secção 15. Detalhe de cena galante, paisagem palaciana. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Fotografia 112 – Parede 3, secção 16. Detalhe de cena galante, paisagem palaciana. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.

A secção 20 da parede 3 (fotografia 113) representa momentos de conversa entre nobres, junto a edifícios. Destaca-se, ao centro, a presença de um homem agachado.



Fotografia 113 – Parede 3, secção 20. Detalhe de cena galante, paisagem palaciana. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Fotografia 114 – Parede 6, secção 3. Detalhe de cena galante, paisagem palaciana. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Fotografia 115 – Parede 7, secção 2. Detalhe de cena galante, paisagem palaciana. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.

Por último, a secção 2 da parede 7 (fotografia 115) é marcada pela dicotomia entre classes privilegiadas e não privilegiadas. À esquerda, ao fundo, observamos alguns pastores e, em primeiro plano, um indivíduo humilde. À direita, alguns nobres são observados em deleite junto a um edifício.

6.4.5 Cena de jogo



Fotografia 116 – Parede 3, secção 8. Detalhe de cena galante, paisagem palaciana. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.

A secção 8 da parede 3 (fotografia 116) ilustra momentos de jogo ao ar livre, ligados à atividade física e ao desporto. Envolvendo várias figuras masculinas em cenário bucólico, este silhar representa três jogos tradicionais. Em primeiro plano, dois homens seguram raquetes de ténis. Aparentemente, pelas suas posições, estão a jogar. Contudo, não conseguimos ver a bola. À esquerda, e no mesmo plano destes, um homem de melhor traje, que se nota pelo uso da peruca característica da moda francesa, observa-os com deleite. Em segundo plano, ao centro, dois homens jogam à malha, sob as instruções de um terceiro. À direita deste grupo, dois homens tentam lançar um papagaio.

6.4.6 Cena de galanteria



Fotografia 117 – Parede 6, secção 4. Detalhe de cena bucólica. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.

A cena representada na secção 4 da parede 6 (fotografia 117) é uma cena de galanteria, que, como referido do capítulo anterior, correspondente à identificação de gravuras, foi retirada de uma comédia francesa. Deste modo, a adicionar aos painéis das *Fábulas de La Fontaine*, esta é a segunda referência a uma obra literária nos silhares dos claustros inferiores do Mosteiro de São Vicente de Fora.

7. Síntese final

Este trabalho de projeto permitiu, no que diz respeito à história do edifício, a elaboração de uma cronologia dos principais momentos do mosteiro no que respeita a etapas de construção, reparação, campanhas decorativas, intervenções de conservação e restauro. Destacam-se particularmente os contributos da documentação encontrada no Arquivo do Museu Nacional do Azulejo, fundamentais para o conhecimento das intervenções na azulejaria dos claustros inferiores. No que concerne ao azulejo, foi efetuado um inventário das secções azulejares dos claustros inferiores, identificação das suas fontes de inspiração descrição, bem como dos painéis das *Fábulas de La Fontaine*, e descrição de cada um dos revestimentos de modo a compreender a ação e/ou as ações representada(s). Todavia, a tarefa de identificação de fontes gravadas deve ser continuada, futuramente, de modo a se conseguir identificar correspondência para todos os silhares. Sendo o azulejo uma arte que carece de documentação relativa às autorias e datação, esta etapa de trabalho torna-se valiosa para um possível balizamento cronológico da obra em estudo. No que respeita às autorias, como referido anteriormente, apesar do nosso esforço, não conseguimos encontrar documentação que comprove a autoria e datação do conjunto por nós inventariado, ou dos painéis das *Fábulas de La Fontaine*. No caso dos silhares dos claustros inferiores, a atribuição feita por José Meco continua como uma possibilidade viável. A partir dos dados biográficos de Valentim de Almeida, e do registo de assentamento referido por José Meco, datado de 1737, podemos situar a encomenda deste conjunto cerâmico na década de trinta de setecentos, e no âmbito da atividade de Valentim de Almeida na olaria da Rua do Guarda-Mor (Mangucci 1996, 160) – onde concebeu os azulejos do claustro da Sé do Porto e colaborou com Cláudio Gonçalves na execução dos azulejos do oratório da Quinta Nossa Senhora da Piedade (Mangucci 1998, 73). A respeito dos painéis das fábulas, como já referimos, devido aos estudos de Sandra Costa Saldanha e de Celso Mangucci revoga-se a atribuição a Francisco Jorge da Costa.

No que concerne à utilização dos modelos gravados como fonte de inspiração no processo decorativo dos silhares, nota-se uma liberdade criativa do pintor, característica da época. O nível de detalhe e distorção das gravuras utilizadas, a forma como o pintor adapta os cenários tornando-os quase irreconhecíveis, insere personagens de outras gravuras que não correspondem ao modelo utilizado, altera os planos e as escalas, reutiliza alguns elementos, e reproduz, quase como uma cópia, outras composições

azulejares, pode ser observada em detalhe a partir do capítulo referente. Por outro lado, nos enquadramentos destes revestimentos cerâmicos nota-se a possibilidade de intervenção de vários autores no processo de pintura, através das diferenças na fisionomia das figuras representadas, nomeadamente na expressão dos rostos. Tendo em conta a colaboração de Valentim de Almeida com outros artistas, especialmente com os seus aprendizes ao longo da década de 1730 (Mangucci 1998, 71), reforça-se esta hipótese de trabalho. No caso dos painéis das fábulas, como já referido, não existe esta liberdade de criação, sendo que o pintor apenas adaptou a verticalidade das gravuras à horizontalidade característica do azulejo. No entanto, salienta-se que esta “cópia” dos modelos gravados pode ser justificada pelo facto de representar uma obra literária. Não seria conveniente modificar as cenas figurativas do azulejo, pois correr-se-ia o risco de perder o significado das histórias representadas, cujo intuito é moralizar.

Ao nível da iconografia, apesar de as temáticas representadas serem profanas, existe uma relação entre as mesmas e a religiosidade, na medida em que são características da sua época. Assim, à semelhança do que acontece na arquitetura civil, a iconografia do azulejo relaciona-se com o tema do espaço revestido (Correia 2014b, 155). Por outro lado, pelo facto de estes temas se encontrarem num claustro, espaço associado à atividade contemplativa, e cujo intuito é o retiro (Caldas 1989, 121), os azulejos denotam o seu propósito enquanto elemento de reflexão. Para além destas ligações, destaca-se a mistura de classes sociais, evidente nas cenas galantes, especialmente através da presença de um plebeu com a trouxa às costas na secção 1 da parede 1 (fotografia 105), do homem que colhe água da fonte na secção 5 da parede 1 (fotografia 108) e 16 da parede 3 (fotografia 112), da mulher que traz um cântaro à cabeça na secção 3 da parede 6 (fotografia 114); e do mendigo, os pastores, e o homem que se senta no canto da composição da secção 2 da parede 7 (fotografia 115). Nas cenas bucólicas e de paisagem costeira, verifica-se maior homogeneidade relativamente ao estatuto social das personagens representadas, embora esta convergência de classes se note nas secções 13 e 15 da parede 1 (fotografias 73 e 74), como se pode verificar pelos trajes envergados. Esta opção de representação pode aludir à mentalidade cristã, que não distingue classes sociais. Desta forma se estabelece outra ligação entre a iconografia e o espaço monástico. Numa outra perspetiva, a representação do campo nas diversas formas de arte (pintura, literatura) foi, ao longo dos séculos, associada a ambientes de deleite e a atividades prazerosas, não obstante as representações do trabalho agrícola. Neste sentido, a opção

pelos cenários de exterior é também um reflexo desta cultura de “romantização do campo”. Por sua vez, a dicotomia lazer-trabalho, frequentemente encontrada nas cenas bucólicas, pode justificar-se como mera ilustração do quotidiano.

Em última instância importa abordar a relação entre as iconografias do atual conjunto azulejar *in situ* dos claustros inferiores e os painéis das *Fábulas de La Fontaine*. Para tal, é importante contextualizar a conceção das fontes gravadas, e da própria obra literária, de modo a cumprirmos o nosso objetivo e compreendermos plenamente o programa iconográfico.

Numa primeira análise, as temáticas parecem não ir ao encontro uma da outra: enquanto os painéis são a representação de uma das mais importantes obras da literatura, conotando o seu cariz moralista e pedagógico, os silhares representam atividades quotidianas de diferentes classes sociais. Por outro lado, o facto de “as fábulas” estarem atribuídas ao final ao século XVIII (Meco 2010, 257), distancia-as cronologicamente da encomenda dos silhares, cujo assentamento data de 1737.

Um das ligações que se estabelece entre os conjuntos está na proveniência das fontes de inspiração, e da própria temática das fábulas. Os álbuns de gravuras de Jean Lepautre (1618-1682), edição póstuma de 1751, congregam várias composições do autor. Nestes, o artista é apresentado como arquiteto, desenhador e gravador do rei, estabelecendo uma ligação direta, e de prestígio, com a casa real francesa. Por sua vez, a edição original das *Fábulas de La Fontaine*, datada de 1668, foi dedicada pelo autor ao Delfim de França, o ainda príncipe, Luís XIV. A edição consultada nesta investigação⁴³, na qual o pintor dos azulejos se baseou para criar os painéis, é constituída por quatro volumes publicados entre 1755 e 1759. Sendo uma edição póstuma, foi organizada por Jean-Louis Regnard de Montenault, com contribuição de Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) e Nicholas Cochin (1715-1790) como gravadores/ilustradores. O intuito da obra, aprovada pelo rei de França, era embelezar as fábulas e colocar a obra “sob a proteção do monarca”, culminando num reflexo da política de valorização das artes.

Tendo em conta estes aspetos podemos concluir que ambas as fontes iconográficas provêm de França, e de autores prestigiados, que em determinado momento estabeleceram uma relação com a casa real. Desta forma, poder-se-ia considerar que em

⁴³ Também uma edição póstuma.

ambos os casos existe uma tentativa de imitar França: no primeiro caso, através da simples utilização de gravuras para criação de obras de arte como o azulejo, e no segundo através da apropriação de uma obra literária muito apreciada, cuja edição específica teve aprovação do regente francês. No entanto, no caso das gravuras dos silhares, e apesar das mesmas terem sido reinventadas e adaptadas, é a mesma cultura de origem francesa que se conserva. Relativamente às fábulas, as lições de moral nelas contidas sobrepõe-se à proveniência da obra literária que, sublinha-se, não é ideia original francesa, mas sim baseada nas fábulas de Esopo. Deste modo se reconhece um gosto pela arte e cultura de França, característico da época.

Para além do trabalho efetuado, importa destacar que, futuramente, é essencial analisar o posicionamento dos azulejos no espaço e, tirando partido da catalogação realizada com o *Iconclass*, perceber que género de relações espaciais e temáticas se podem estabelecer, tendo ainda em conta aspetos como as funcionalidades originais dos diversos vãos existentes no espaço.

Concluimos que esta investigação se constitui como um ponto de partida para o efetivo estudo da azulejaria dos claustros inferiores, que deve ser prosseguido procurando responder às questões que ainda se impõem. Ao mesmo tempo, salienta-se que é importante continuar a estudar a azulejaria do Mosteiro de São Vicente de Fora a partir de abordagens individuais e detalhadas, pois só congregando o máximo de informação sobre a mesma podemos ter uma plena visão global do acervo cerâmico.

8. Fontes e bibliografia

Fontes iconográficas

Alamy. s.d. “Deer hunting”. <https://www.alamy.com/deer-hunting-egbert-jansz-antonio-tempesta-johann-theodor-and-johann-israel-de-bry-1598-reimagined-image230299444.html>. Acedido a 9 de abril de 2021.

Gallica.bnf.fr / BnF. 2012. “La grande chasse”.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8495780j.r=la%20chasse?rk=85837;2>.

Gallica.bnf.fr / BnF. 2012. “Les quatre paysages, Le petit port, Le port de mer”.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8495884j?rk=64378;0#>.

Gallica.bnf.fr / BnF. 2016. “Catau et Lucas, dans la partie de chasse, costume des paysans du temps d'Henry 4”.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b531171441.r=la%20chasse?rk=42918;4>.

Gallica.bnf.fr / BnF. 2018. “L'enfant prodigue”.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53180890q?rk=729617;2#>.

Gallica.bnf.fr / BnF. 2018. “Vue d'un foulon et du fort des Fées, pres la Chartreuse de Dijon sur le grand Chemin de Paris”.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53180890q?rk=729617;2#>.

Gallica.bnf.fr / BnF. 2018. “Vue de l'entrée de la Ville de Lyon par la Route de Chalons sur saone; du Pont d'Alincours au bas du Fort S. Jean et du Chateau de Pierre-Encize”.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53180854v?rk=751076;4#>.

La Fontaine, Jean de. 1755. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome premier*. Paris: Desaint & Saillant.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1049428h/f1.item.zoom>.

La Fontaine, Jean de. 1755. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome second*. Paris: Desaint & Saillant.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1049430k/f1.item.zoom>.

La Fontaine, Jean de. 1756. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome troisieme*. Paris: Desaint & Saillant.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10494362/f1.item>.

La Fontaine, Jean de. 1759. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome quatrieme*. Paris: Desaint & Saillant.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1049446f/f1.item>.

Lepautre, Jean. 1751. *Ouvres D'Architecture de Jean Lepautre, Tome premier*. Paris: Charles Antoine Jombert. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8528557v?rk=85837;2>.

Lepautre, Jean. 1751. *Ouvres D'Architecture de Jean Lepautre, Tome second*. Paris: Charles Antoine Jombert. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85285588?rk=42918;4>.

Lepautre, Jean. 1751. *Ouvres D'Architecture de Jean Lepautre, Tome troisieme*. Paris: Charles Antoine Jombert. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8528559p?rk=64378;0>.

Lepautre, Jean. 1751. *Ouvres D'Architecture de Jean Lepautre, Tome IV*. Paris: Charles Antoine Jombert. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8528560b?rk=21459;2>.

Museu de Lisboa. s.d. “Olissippo quae nunc Lisboa, civitates amplissima Lusitaniae, ad Tagum. Totis orientis, et multarum Africoeque et Americae emporium nobilissimum”. Acedido a 4 de setembro de 2021.

<http://acervo.museudelisboa.pt/ficha.aspx?sugestao=1&ns=216000&id=16019>.

SIPA. s.d. “IPA.00006529,”. Acedido a 20 de março de 2021.

http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPAArchives.aspx?id=092910cf-8eaa-4aa2-96d9-994cc361eaf1&nipa=IPA.00006529.

The British Museum. s.d. “Diversa animalia quadrupedia”. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1839-0413-389. Acedido a 9 de abril de 2021.

The British Museum. s.d. “Series: Series: Hunting series VII”. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_X-3-346. Acedido a 9 de abril de 2021.

The British Museum. s.d. “Series: Series: Hunting series VII”. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_X-3-351. Acedido a 9 de abril de 2021.

The British Museum. s.d. “Series: Series: Hunting series VII”. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_X-3-353. Acedido a 9 de abril de 2021.

The British Museum. s.d. “X,3.175”. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_X-3-175. Acedido 9 de abril de 2021.

The MET Museum. s.d. “Du cabinet de M.r Poullain”. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/415773?searchField=All&sortBy=Relevance&who=Brueghel%2c+Jan%2c+the+Elder%24Jan+Brueghel+the+Elder&ft=*&offset=40&rpp=20&pos=57. Acedido a 9 de abril de 2021.

The MET Museum. s.d. “Going to market”. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/361579>. Acedido a 9 de abril de 2021.

The MET Museum. s.d. “The horseman”. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/361624>. Acedido a 9 de abril de 2021.

Wilhelm Juliet, Die Geschichte der Fliese. s.d. “Die Pracht der Azulejos im Kloster – São Vicente de Fora in Lissabon, Teil 1: Kreuzgang”. <https://www.geschichte-der-fliese.de/svdf.html>. Acedido a 30 de novembro de 2020.

Fontes manuscritas

Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças

Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças (ACMF). Comissão Jurisdicional dos Bens Culturais, 1914. Processo CJBC/LIS/LIS/ADMIN/163.

Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças (ACMF). Comissão Jurisdicional dos Bens Culturais, 1918. Processo CJBC/LIS/LIS/ADMIN/140.

Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças (ACMF). Comissão Jurisdicional dos Bens Culturais, 1927. Processo CJBC/LIS/LIS/ADMIN/421.

Arquivo do Museu Nacional do Azulejo

Arquivo do Museu Nacional do Azulejo. Arquivo Morto, Mosteiro de São Vicente de Fora, Parecer n.º 000290 de 22 de maio de 1990.

Arquivo do Museu Nacional do Azulejo. Arquivo Morto, Mosteiro de São Vicente de Fora, Parecer n.º 000369 de 23 de maio de 1997.

Arquivo do Museu Nacional do Azulejo. Arquivo Morto, Mosteiro de São Vicente de Fora, pedido n.º 000130 de 4 de fevereiro de 2003.

Arquivo do Museu Nacional do Azulejo. Arquivo Morto, Mosteiro de São Vicente de Fora, pedido n.º 001060 de 19 de dezembro de 2002.

Arquivo do Museu Nacional do Azulejo. Arquivo Morto, Mosteiro de São Vicente de Fora, Processo 511013.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

Arquivo Nacional da Torre do Tombo Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT). Tribunal do Santo Ofício, Conselho Geral, Habilitações, Francisco, mç. 123, doc. 1840.

<https://digitarq.arquivos.pt/details?id=2327410>

Bibliografia

Almeida, Jayme Duarte de. 1963. “A caça em Portugal através dos tempos”. Em *A caça em Portugal, volume 1*, 41-64. 3.^a edição. Lisboa: Editorial Estampa.

Alves, José da Felicidade. 2008. *O Mosteiro de São Vicente de Fora*. Edição póstuma, 1.^a edição. Lisboa: Livros Horizonte.

Alves, Herculano e José Augusto Ramos, coord. 2017. *Bíblia Sagrada*. 6.^a edição. Lisboa/Fátima: Difusora Bíblica.

Aniceto, Ricardo. 2010. “De Cenóbio a Cúria Patriarcal: dialética de um lugar durante os séculos XIX e XX”. Em *Mosteiro de São Vicente de Fora – Arte e História*, coordenado por Sandra Costa Saldanha, 55-73. 1.^a edição. Lisboa: Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa.

Araújo, Norberto de. 1940. *Pequena monografia a S. Vicente*. 1.^a edição. Lisboa: Grupo Amigos de Lisboa.

Araújo, Norberto de. 1944. “S. Vicente”. Em *Inventário de Lisboa*, Fascículo 1, 59–68. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa. http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/InventariodeLisboa/Fasc01/Fasc01_master/InventariodeLisboa_Fasc01.pdf.

Arruda, Luísa d’Orey Capucho. 1989. “O retrato de D. João V na portaria de S. Vicente de Fora: um retrato barroco azul e branco”. *Claro-Escuro. Revista de Estudos Barrocos*, n.º. 2/3: 13–7.

Arruda, Luísa d’Orey Capucho. 1995. “O Retrato a Azul e Branco de D. João V”. *Monumentos*, n.º 2 (março): 33-8.

Barbosa, Inácio de Vilhena. 1886. *Monumentos de Portugal: Historicos, Artísticos e Archeologicos*. 1.^a edição. Lisboa: Castro Irmão.

Birg, Manuela. 1994. “S. Vicente de Fora (igreja e mosteiro de)”. Em *Dicionário da História de Lisboa*, coordenado por Francisco Santana e Eduardo Sucena, 827-30. Sacavém: Carlos Quintas & Associados – Consultores, LDA.

Braga, Isabel M. R. Mendes Drumond. 2010. “Os monges de São Vicente de Fora na Época Moderna”. Em *Mosteiro de São Vicente de Fora – Arte e História*, coordenado por Sandra Costa Saldanha, 35-53. 1.^a edição. Lisboa: Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa.

Brito e Abreu, Jorge. 1995. “A Intervenção”. *Monumentos*, n. °2 (março): 39-44.

Brito e Abreu, Jorge, e Teresa da Câmara. 1995. “A Recuperação dos Claustros”. *Monumentos*, n.º 2 (março): 45-6.

Caeiro, Baltazar Matos. 1989. “São Vicente de Fora”. Em *Os Conventos de Lisboa*, 133–36. 1.^a edição. Lisboa: Distri Editora.

Calado, Margarida. 1989. “Festa Galante”. Em *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, 190. 1.^a edição. Lisboa: Editorial Presença.

Calado, Margarida e Pais da Silva, Jorge Henrique. 2005. “Barra”. Em *Dicionário de Termos de Arte e Arquitetura*, 55. 1.^a edição. Lisboa: Editorial Presença.

Calado, Margarida e Pais da Silva, Jorge Henrique. 2005. “Cercadura”. Em *Dicionário de Termos de Arte e Arquitetura*, 88. 1.^a edição. Lisboa: Editorial Presença.

Caldas, João Vieira. 1989. “Claustro”. Em *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, 121-22. 1.^a edição. Lisboa: Editorial Presença.

Câmara, Maria Alexandra Gago da. 2002. “Modelos de civilidade na Europa de setecentos: práticas receptivas em Portugal”. *Discursos: língua, cultura e sociedade*, n.º 4 (junho): 117-36.

Câmara, Maria Alexandra Gago da. 2005. *A Arte de Bem Viver: a encenação do quotidiano na azulejaria portuguesa da segunda metade de setecentos*. 1.^a edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Câmara, Maria Alexandra Gago da. 2007. “O retrato cerâmico. Modelos de representação na azulejaria portuguesa do século XVIII.”. Em *Estudos de História Moderna em homenagem a Maria do Rosário Themudo Barata*, coordenado por Ana Leal Faria e Isabel Drumond Braga, 733-37. 1.^a edição. Lisboa: Caleidoscópio.

Câmara, Maria Alexandra Gago da, e Carlo Alberto Louzeiro de Moura. 2016. “Os claustros do Mosteiro de São Vicente de Fora. Da austeridade filipina à pompa joanina”.

Em *Claustros no Mundo Mediterrânico, Séculos X-XVIII*, coordenado por Giulia Rossi Vairo e Joana Ramôa Melo, 197–210. 1.ª edição. Coimbra: Almedina.

Câmara, Maria Alexandra Gago da. 2017. “Mosteiro de São Vicente de Fora”. Em *Azulejos – Maravilhas de Portugal*, coordenado por Libório Manuel Silva e Rosário Salema de Carvalho, 235–42. 1.ª edição. Lisboa: Centro Atlântico.

Câmara, Maria Alexandra Gago da, e Rosário Salema de Carvalho. 2018. “In portuguese... and spanish, english, dutch, french... Singularities of portuguese azulejos within european historiography”. *ARTis ON – Edição especial – atas do AzLab#42 Identidade(s) do azulejo em Portugal*, n.º 8 (dezembro): 21-33. <https://doi.org/10.37935/aion.v0i8>.

Câmara Municipal de Lisboa. 1950. “Do magnifico e Real convento chamado Sam Vicente de fora dos muyto Reverendos PP. Conegos Regrantes de Sancto Agostinho”. Em *História dos mosteiros, conventos, e casas religiosas de Lisboa, Vol. Tomo I*, editado pela Câmara Municipal de Lisboa, 1-41. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

Carrusca, Susana. 2001/2002. “A Ermida de São Lourenço dos Matos de Almancil: um sermão imagético no Algarve Barroco”. Em *AL-ÚLYÁ*, n.º 8 (anual): 283-371. http://cms.cm-loule.pt/upload_files/client_id_1/website_id_1/files/al-%C3%BAly%C3%A1/Revistas/8/S.C.-Ermida%20S.%20Louren%C3%A7o%20de%20Matos%20de%20Almancil.2001-2002.p.283-371.pdf

Carrusca, Susana. 2017. “Ermida de São Lourenço dos Matos, actual Igreja Matriz de São Lourenço de Almancil”. Em *Azulejos – Maravilhas de Portugal*, 315-9. 1.ª edição. Lisboa: Centro Atlântico.

Carvalho, Ayres de. 1962. *D. João V e a Arte do seu Tempo, Vol. 2*. Lisboa: Edição do autor.

Carvalho, Rosário Salema de. 2012. “A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias – um novo paradigma.”. Tese de Doutoramento. Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/6527>.

Carvalho, Rosário Salema de. 2014. “How engravings were used by azulejo painters. The example of Gabriel del Barco”. Comunicação apresentada em *Cultura e società in età*

barocca. Proceedings of International Conference ENBaCH - European Network for Baroque Cultural Heritage, Roma, janeiro de 2014.

Carvalho, Rosário. 2015. “Azulejo e arquitetura no período Barroco (1675-1750)”. Comunicação apresentada em Proceedings of International Conference Glazed Ceramics in Architectural Heritage GlazeArch2015, Lisboa, janeiro de 2015.

Carvalho, Rosário, e Ana Raquel Machado. 2016. “Frame Simulations in the 18TH century azulejos”. *ARTis ON – Special issue – Proceedings of AzLab#14 Azulejos and Frames*, n.º 2 (fevereiro): 42-53. <https://doi.org/10.37935/aion.v0i2>.

Carvalho, Rosário, Ana Paula Figueiredo, e Alexandre Pais, eds. 2018. *Guia de Inventário de Azulejo In Situ*. Lisboa: Az – Rede de Investigação em Azulejo. http://redeazulejo.letras.ulisboa.pt/multimedia/File/guia_inventario_v1.pdf.

Carvalho, Rosário, e Celso Mangucci. 2018. “Quem faz o quê: a produção de azulejos na época moderna (séculos XVI a XVIII)”. *ARTis ON – Edição especial – atas do AzLab#33 Quem faz o quê: processos criativos em azulejo*, n.º 6 (julho): 8-24. <https://doi.org/10.37935/aion.v0i6>

Castilho, Júlio de. 1937. “Igreja e Convento de S. Vicente de Fora”. *Lisboa Antiga – Bairros Orientais, Volume VII*, 6-162. 2.ª edição, revista e aumentada pelo autor e com Anotações do Eng. Augusto Vieira da Silva. Lisboa: S. Industriais da C.M.L. https://purl.pt/30262/3/hg-15987-v/hg-15987-v_item3/index.html#/1.

Coelho, Teresa Maria da Trindade de Campos. 2014. “Os Nunes Tinoco, uma dinastia de arquitectos régios dos séculos XVII e XVIII.”. Tese de Doutoramento. Universidade Nova de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10362/20258>.

Correia, Ana Paula Rebelo. 1995-1999. “Estampa e azulejo no Palácio Fronteira”. *Azulejo*, n.º 3 (julho), 5-22. Lisboa: MNAz.

Correia, Ana Paula Rebelo. 2003. “Questões de iconografia e fontes de inspiração; As Metamorfoses de Ovídio e a Eneida de Virgílio”, *Em Barroco: Actas do II Congresso Internacional*, 81-6. 1.ª edição. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Departamento de Ciências e Técnicas do Património.

Correia, Ana Paula Rebelo. 2007. “Mitologia greco-romana nos azulejos da Casa Museu Verdades Faria”. *Revista de História da Arte*, n.º 3: 199-221.

Correia, Ana Paula Rebelo. 2014a. “Da gravura à iconografia: uma metodologia de investigação no estudo da azulejaria barroca”. Em *A Herança de Santos Simões – Novas Perspetivas para o Estudo da Azulejaria e da Cerâmica*, editado por Susana Varela Flor, 439–58. 1.ª edição. Lisboa: Edições Colibri.

Correia, Ana Paula Rebelo. 2014b. “Iconografias nos revestimentos de azulejos da casa senhorial no século XVIII em Lisboa”. Em *Casas senhoriais Rio-Lisboa e seus interiores*, coordenado por Isabel Marinho Mayer Mendonça e Marize Malta, 155-74. 1.ª edição. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Correia, Ana Paula Rebelo. 2017. “Palácio Fronteira”. Em *Azulejos – Maravilhas de Portugal*, coordenado por Libório Manuel da Silva e Rosário Salema de Carvalho, 251-9. 1.ª edição. Lisboa: Centro Atlântico.

Correia, José Eduardo Horta. 1986. “A arquitectura – maneirismo e «estilo chão»”. Em *História da Arte em Portugal, volume 7*, coordenado por Vítor Serrão, 119-122. Lisboa: Publicações Alfa.

Correia Guedes, Maria Natália. 1995. “Reutilização Cultural do Mosteiro de São Vicente de Fora”. *Monumentos*, n.º 2 (março): 60-5.

Coutinho, Maria João Pereira. 2010. “A magnificência do mármore: obras de embutidos de pedraria policroma”. Em *Mosteiro de São Vicente de Fora – Arte e História*, coordenado por Sandra Costa Saldanha, 261-77. 1.ª edição. Lisboa: Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa.

Coutinho, Maria João Pereira, e Sílvia Ferreira. 2014. “Construindo identidades: reconhecimento dos elementos decorativos comuns da azulejaria, embutidos marmóreos e talha dourada”. Em *A Herança de Santos Simões - Novas Perspetivas para o Estudo da Azulejaria e da Cerâmica*, coordenado por Susana Varela Flor, 393–411. 1.ª edição. Lisboa: Edições Colibri.

Dias, Paulo. 2010. “Corpo e alma: sepultamentos e memória”. Em *Mosteiro de São Vicente de Fora – Arte e História*, coordenado por Sandra Costa Saldanha, 209-231. 1.ª edição. Lisboa: Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa.

Esteves Pereira, L. A. 1961. “O Órgão de S. Vicente de Fora”. Em *Olisipo – Boletim Trimestral do Grupo Amigos de Lisboa*, n.º 95, editado pelo Grupo de Amigos de Lisboa, 135–48. Lisboa: Grupo Amigos de Lisboa. http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Olisipo/1961/N95/N95_master/Olisipo_N95_Jul1961.PDF.

Falcato, Jorge, e Rioletta Sabo. 1998. “Apogeu do Barroco e A Grande Produção”. Em *Azulejos – Arte e História*, 41-5. 1.ª edição. Lisboa: Edições Inapa.

Falcato, Jorge, e Rioletta Sabo. 1998. “O Azulejo na História da Arte”. Em *Azulejos – Arte e História*, 41-5. 1.ª edição. Lisboa: Edições Inapa.

Fernandes, Paulo Almeida. 2010. “Hoc Templum Aedificavit Rex Portugalliae Alphonsus I: o mosteiro medieval”. Em *Mosteiro de São Vicente de Fora – Arte e História*, coordenado por Sandra Costa Saldanha, 77-107. 1.ª edição. Lisboa: Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa.

Ferreira, Sílvia. 2010. “A retabulística: presença e memória”. Em *Mosteiro de São Vicente de Fora – Arte e História*, coordenado por Sandra Costa Saldanha, 279-93. 1.ª edição. Lisboa: Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa.

Flor, Pedro, e Susana Varela Flor. 2016. “Anexo 2 – Registo de entradas na Irmandade de S. Lucas – Valentim de Almeida”. Em *Pintores de Lisboa: Séculos XVII-XVIII, A Irmandade de São Lucas*, 103. 1.ª edição. Lisboa: Scribe.

Flor, Pedro, e Susana Varela Flor. 2016. “Anexo 3 – Notas sobre os pintores da Irmandade de S. Lucas – Valentim de Almeida”. Em *Pintores de Lisboa: Séculos XVII-XVIII, A Irmandade de São Lucas*, 161. 1.ª edição. Lisboa: Scribe.

Flor, Pedro, e Susana Varela Flor. 2016. *Pintores de Lisboa: Séculos XVII-XVIII, A Irmandade de S. Lucas*. 1.ª edição. Lisboa: Scribe.

Gonçalves, Flávio. 1987. “A data e o autor dos azulejos do claustro da Sé do Porto”. *Revista da Faculdade de Letras, II série, volume IV*, 257-71. <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/13769/2/2060000072007.pdf>.

Goulemot, Jean Marie. 1990. “As práticas literárias ou a publicidade do privado”. Em *História da Vida Privada – Do Renascimento ao Século das Luzes, volume 3*, coordenado por Philippe Ariès e George Duby, 371-405. 368ª edição. Porto: Edições Afrontamento.

Grupo Amigos de Lisboa, ed. 1967. “Feira da Ladra”. Em *Olisipo – Boletim Trimestral do Grupo Amigos de Lisboa*, n.º 95, 161. Lisboa: Grupo Amigos de Lisboa.
[http://hemerotecadigital.cm-](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Olisipo/1961/N95/N95_master/Olisipo_N95_Jul1961.PDF)

[lisboa.pt/Periodicos/Olisipo/1961/N95/N95_master/Olisipo_N95_Jul1961.PDF](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Olisipo/1961/N95/N95_master/Olisipo_N95_Jul1961.PDF).

Harpring, Patricia. 2016. *Introdução aos Vocabulários Controlados – terminologia para arte, arquitetura, e outras obras culturais*, traduzido por Christina Maria Muller. 1.ª edição. São Paulo: Secretaria de Cultura do Estado.

La Fontaine, Jean de. 2016. *Fábulas de La Fontaine*. Tradução portuguesa. 1.ª edição. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores.

Mangucci, Celso. 1996. “Olarias de louça e azulejo da freguesia de Santos-o-Velho dos meados do século XVI aos meados do século XVIII”. *Al-madan*, 2.ª série, n.º 5 (outubro): 155-168.

Mangucci, Celso. 1997. “A pesquisa e a análise de documentos como contributo para o estudo das Olarias de Lisboa”. Em *Separata Cerâmica Medieval e Pós-Medieval – métodos e resultados para o seu estudo*, 425–33.

Mangucci, Celso. 1998. “O pintor Valentim de Almeida (1692-1779) e o programa de conservação e restauro da azulejaria da Quinta da Nossa Senhora da Piedade”. Em *Cira. Boletim Cultural da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira.*, editado pela Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 64–74. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira.

Mangucci, Celso. 2009. “Entre o espelho, a cópia e a fruição. As formas de apropriação do tema das fêtes galantes na azulejaria portuguesa do século XVIII”. Em *Lisboa e a Festa: Celebrações Religiosas e Civas na Cidade Medieval e Moderna, Actas do Colóquio de História e de História da Arte*, coordenado por Teresa Leonor Magalhães do Vale, Maria João Pacheco Ferreira e Sílvia Ferreira, 313-325. 1.ª edição. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

Mangucci, Celso. 2013. “Valentim de Almeida, agradável pintor de países”. Em *O exótico nunca está em casa? A China na faiança e azulejo portugueses, séculos XVII-XVIII*, coordenado por Alexandra Curvelo Campos, 123–33. 1.ª edição. Lisboa: Direção Geral do Património Cultural.

- Mangucci, Celso. 2018. “Os arquitetos e a direção das campanhas decorativas com azulejos”. *ARTis ON – Edição especial – atas do AzLab#33 Quem faz o quê: processos criativos em azulejo*, n.º 6 (julho): 25-31. <https://doi.org/10.37935/aion.v0i6>.
- Mangucci, Celso. 2020. “História da Azulejaria Portuguesa, Iconografia e Retórica.”. Tese de Doutoramento. Universidade de Évora. <http://hdl.handle.net/10174/28727>.
- Meco, José. 1980. “Portaria do convento de São Vicente de Fora, em Lisboa”. Em *O Pintor de Azulejos Manuel dos Santos - Definição e análise da obra*, 51–55. 1.ª edição. Lisboa: Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa.
- Meco, José. 1985. *Azulejaria Portuguesa*. 1.ª edição. Lisboa: Bertrand Editora.
- Meco, José. 1989. “Almeida, Valentim de”. Em *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, coordenado por José Fernandes Pereira e Paulo Pereira, 27. 1.ª edição. Lisboa: Editorial Presença.
- Meco, José. 1993. *O Azulejo em Portugal*. 2.ª edição. Lisboa: Publicações Alfa.
- Meco, José. 2010. “A Azulejaria no Mosteiro de São Vicente de Fora”. Em *Mosteiro de São Vicente de Fora – Arte e História*, coordenado por Sandra Costa Saldanha, 235–59. 1.ª edição. Lisboa: Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa.
- Mello, Magno Moraes, e Vítor Serrão. 1995. “A pintura de tectos de perspectiva arquitectónica no Portugal joanino (1706-1750)”. *Cadernos de História*, n.º 1 (outubro): 34-44.
- Mello, Magno Moraes. 1996. “Um modelo de integração espacial na pintura do tecto da Portaria do Mosteiro de São Vicente de Fora em Lisboa (1710)”. Comunicação apresentada no Simpósio Internacional – A obra de arte total nos séculos XVII e XVIII, Braga, junho de 1996.
- Moncada, Miguel Cabral de. 2018. “What is azulejo – o que é”. Em *Azulejo – O que é/ What is*, 80. Lisboa: Centro Atlântico.
- O. Almada, Carmen, e Luís Tovar Figueira. 1995. “Conservação e Restauro da Sacristia do Mosteiro de São Vicente de Fora e Quadro da Portaria”. *Monumentos*, n.º 2 (março): 47-53.

Pais, Alexandre. 2007. “Inquietações da alma: Reflexões sobre o simbolismo presente nos temas coadjuvantes de núcleos azulejares portugueses”. *Revista de História da Arte*, n. °3: 182-197.

Pais da Silva, Jorge Henrique. 1996. “Dezoito perguntas e dezoito respostas sobre a Igreja de São Vicente de Fora em Lisboa”. Em *Estudos sobre o Maneirismo*, 3.ª edição, 235-247. Lisboa: Editorial Estampa.

Pereira, José Fernandes, e Paulo Pereira, eds. 1989. *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. 1.ª edição. Lisboa: Editorial Presença.

Queirós, José. 2002a. “Azulejos de S. Vicente de Fora”. Em *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*. Edição póstuma, 4.ª edição, 467–70. Lisboa: Editorial Presença.

Queirós, José. 2002b. “Olarias do Monte Sinay”. Em *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*. Edição póstuma, 4.ª edição, 425–58. Lisboa: Editorial Presença.

Queirós, José. 2002c. “Os Azulejos de S. Vicente de Fora – terraço grande (sobre os claustros)”. Em *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*. Edição póstuma, 4.ª edição, 464–66. Lisboa: Editorial Presença.

Queirós, José. 2002d. “S. Vicente de Fora 120 000 azulejos”. Em *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, 464–66. Edição póstuma, 4.ª edição. Lisboa: Editorial Presença.

Ranum, Orest. 1990. “Os refúgios da intimidade”. Em *História da Vida Privada – Do Renascimento ao Século das Luzes, volume 3*, coordenado por Philippe Ariès e George Duby, 211-65. 368ª edição. Porto: Edições Afrontamento.

Real, Manuel Luís. 1995. “O Convento Românico de São Vicente de Fora”. *Monumentos*, n. °2 (março): 14-23.

Reis, Vítor dos. 2007. “O rapto do observador: invenção, representação, e percepção do espaço celestial na pintura de tectos em Portugal no Século XVIII.”. Tese de Doutoramento. Universidade de Lisboa. <http://handle.net/10451/2051>.

Revel, Jacques. 1990. “As práticas da civilidade”. Em *História da Vida Privada – Do Renascimento ao Século das Luzes, volume 3*, coordenado por Philippe Ariès e George Duby, 169-209. 368ª edição. Porto: Edições Afrontamento.

Rocha, Luzia Aurora. 2008. “Al zulaiju: Music in the ceramic tiles of São Vicente de Fora Monastery in Lisbon”. *Music in Art - international journal for music iconography*, n.º 1-2 (spring-fall): 301-15.

Rocha, Luzia Aurora. 2015. *Cantate Dominum – música e espiritualidade no azulejo barroco*. 1.ª edição. Lisboa: Colibri.

Rodrigues Ferreira, Fernando Eduardo. 1995. “O cemitério dos cruzados de São Vicente de Fora”. *Monumentos*, n.º 2 (março): 8-13.

Saldanha, Nuno. 2010. “Transitoriedade e permanência: a pintura de São Vicente de Fora”. Em *Mosteiro de São Vicente de Fora – Arte e História*, coordenado por Sandra Costa Saldanha, 157. 1.ª edição. Lisboa: Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa.

Saldanha, Sandra Costa. 2010. “A escultura em São Vicente de Fora: projecto, campanhas e autores”. Em *O Mosteiro de São Vicente de Fora – Arte e História*, coordenado por Sandra Costa Saldanha, 196. 1.ª edição. Lisboa: Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa.

Saldanha, Sandra Costa. 2013. “Francisco Jorge da Costa e os ciclos iconográficos para o convento do Santíssimo Coração de Jesus”. Em *Sacrae Imagines – Actas do Colóquio Iconografia Cristã na Azulejaria*, 105-11. 1.ª edição. Lisboa: Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa.

Saldanha, Sandra Costa. 2017. “Para recreação de huns conegos clausurados: estrutura e programa artístico da cerca monástica de São Vicente de Fora”. Em *Equipamentos monásticos e prática espiritual*, 275–92. 1.ª edição. Lisboa: Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja.

Santos Simões, João Miguel dos. 1967. “Iconografia Olisiponense em Azulejos”. Em *Olisipo – Boletim Trimestral do Grupo Amigos de Lisboa*, n.º 95, editado pelo Grupo Amigos de Lisboa, 115–34. Lisboa: Grupo Amigos de Lisboa.
http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Olisipo/1961/N95/N95_master/Olisipo_N95_Jul1961.PDF

Serrão, Vítor. 1995. “O Projeto de Retábulo-Mor de Francisco Venegas para a Igreja do Mosteiro de São Vicente de Fora”. *Monumentos*, n.º 2 (março): 27-32.

Serrão, Vítor. 2002. “O Mosteiro de São Vicente de Fora, sob o Signo do Escorial Filipino”. Em *História da Arte em Portugal – O Renascimento e o Maneirismo*, 202–6. 1.^a edição. Lisboa: Editorial Presença.

Serrão, Vítor. 2003a. “A pintura perspéctica de tectos”. Em *História da Arte em Portugal – O Barroco*, 246–65. 1.^a edição. Lisboa: Editorial Presença.

Serrão, Vítor. 2003b. “O azulejo de Seiscentos: o esplendor cenográfico do artifício ornamental”. Em *História da Arte em Portugal – O Barroco*, 115–25. 1.^a edição. Lisboa: Editorial Presença.

Serrão, Vítor. 2003c. “O ciclo dos “Grandes Mestres” do azulejo”. Em *História da Arte em Portugal – O Barroco*, 209–25. 1.^a edição. Lisboa: Editorial Presença.

Silva, Alberto Júlio. 2012. *Os nossos Santos e Beatos*. 1.^a edição. Lisboa: Esfera dos Livros.

Silva, Carlos Guardado da. 2002. *O Mosteiro de S. Vicente de Fora – A comunidade regrante e o património rural (séculos XII-XIII)*. 1.^a edição. Lisboa: Edições Colibri.

Silva, Carlos Guardado da. 2010. “Fundação, organização interna e gestão do património na Idade Média”. Em *Mosteiro de São Vicente de Fora – Arte e História*, coordenado por Sandra Costa Saldanha, 11-33. Lisboa: Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa.

Simões, João Miguel dos Santos, e Maria Alexandra Gago da Câmara. 2010. *Azulejaria em Portugal no Século XVIII*, edição revista e aumentada. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Smith, Robert Chester. 1973. “French Models for Portuguese Tiles”. *Apollo: The international magazine of arts*, n.º 134: 396-407.

Soromenho, Miguel. 1995. “Do Escorial a São Vicente de Fora”. *Monumentos*, n.º 2 (março): 24-6.

Soromenho, Miguel. 1995. “Classicismo, italianismo, e «estilo chão», O ciclo filipino”. Em *História da Arte Portuguesa, volume 2*, coordenado por Paulo Pereira, 377-81. Lisboa: Temas e Debates.

Soromenho, Miguel. 2010. “Hum dos mayores e magnificos templos não só de todo o reyno mas da europa: a obra filipina”. Em *O Mosteiro de São Vicente de Fora – Arte e*

História, coordenado por Sandra Costa Saldanha, 129–53. 1.^a edição. Lisboa: Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa.

Sousa Oliveira, Carlos, e Artur Vieira Pinto. 1995. “Comportamento Sísmico de Monumentos”. *Monumentos*, n.º 2 (março): 54-9.

Telles de Castro Silva, Francisco Liberato. 1896. “Diversos – Pavimentos azulejados – Azulejos”. Em *Duas palavras sobre pavimentos*, 212. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional Editora. <https://archive.org/details/duaspalavratsobr00silv/page/2/mode/2up>.

Vaz, Manuel da Fonseca. 1973. “Breve história do ténis – Um pouco da história do ténis – origem e difusão”. Em *O Ténis*, 9-25. Lisboa: Ministério da Educação Nacional.

Vaz, Pedro. 2019. *Edificar no património: pessoas e paradigmas na conservação & restauro*. 1.^a edição. Lisboa: Edições 70.

Webgrafia

Arquivo Municipal de Lisboa. s.d. “Irmandade de São José dos Carpinteiros”. Acedido a 20 de março de 2021. <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/pt/acervo/arquivos-institucionais/irmandade-de-sao-jose-dos-carpinteiros/>.

AzInfinitem – Sistema de referência e indexação de azulejo. s.d. “Autorias – Almeida, Sebastião de”. http://redeazulejo.fl.ul.pt/pesquisa-az/autor_ficha.aspx?id=761.

AzInfinitem – Sistema de referência e indexação de azulejo. s.d. “Autorias – Almeida, Valentim de”. http://redeazulejo.fl.ul.pt/pesquisa-az/autor_ficha.aspx?id=12.

AzInfinitem – Sistema de referência e indexação de azulejo. s.d. “Autorias – Bernardes, Policarpo de Oliveira”. http://redeazulejo.fl.ul.pt/pesquisa-az/autor_ficha.aspx?id=24.

AzInfinitem – Sistema de referência e indexação de azulejo. s.d. “Autorias – Costa, Francisco Jorge da”. http://redeazulejo.letras.ulisboa.pt/pesquisa-az/autor_ficha.aspx?id=321.

AzInfinitum – Sistema de referência e indexação de azulejo. s.d. “Sobre o projeto”. Acedido a 20 de março de 2021. http://redeazulejo.fl.ul.pt/pesquisa-az/imovel_pesquisa.aspx#intro.

Digitile. s.d. “Antigo Convento de São Vicente de Fora, Lisboa”. <https://digitile.gulbenkian.pt/digital/collection/jmss/id/7908>.

Federation Francaise de Longue Paume. s.d. “Histoire”. Acedido a 10 abril de 2021. <http://www.federation-longue-paume.fr/page/histoire>.

Jean de La Fontaine. s.d. “Jean de La Fontaine: les morales des fables”. Acedido a 2 de julho de 2021. <http://www.la-fontaine-ch-thierry.net/moralfab1a.htm>.

Joliet, Wilhelm. s.d. “A história do azulejo – o esplendor dos azulejos do mosteiro de São Vicente de Fora em Lisboa, Parte 1: claustro”. *A história do azulejo* (blog). <http://www.geschichte-der-fliese.de/svdf.html>.

Matriz. s.d. “Evolução”. Acedido a 19 de junho de 2021. http://www.matriz.dgpc.pt/pt_evolucao.php.

MatrizNet. s.d. “Normas de Inventário”. Acedido a 19 de junho de 2021. <http://www.matriznet.dgpc.pt/matriznet/normasinventario.aspx>.

Museu Nacional do Azulejo. s.d. “Cronologia do Azulejo em Portugal”. <http://www.museudoazulejo.gov.pt/Data/Documents/Cronologia%20do%20Azulejo%20em%20Portugal.pdf>.

Ruas de Lisboa com alguma história. 2017. “Rua do Capelão”. <https://aps-ruasdelisboacomhstria.blogspot.com/2017/11/rua-do-capelao-i.html>.

Tennis Uni. s.d. “The History of Tennis – from its origins to the present”. Acedido a 10 de abril de 2021. <https://tennis-uni.com/en/history-of-tennis/>.

The British Museum. s.d. “Antonio Tempesta”. Acedido a 10 de junho de 2021. <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG48158>.

The British Museum. s.d. “Jacques Callot”. Acedido a 10 de junho de 2021. <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG21725>.

The British Museum. s.d. “Jean Baptiste Lallemand”. Acedido a 10 de junho de 2021. <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG34573>.

The British Museum. s.d. “Jean Lepautre”. Acedido a 10 de junho de 2021.
<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG35559>.

The British Museum. s.d. “Johannes Visscher”. Acedido a 10 de junho de 2021.
<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG150497>.

The British Museum. s.d. “J F Borgnet”. Acedido a 10 de junho de 2021.
<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG20288>.

The British Museum. s.d. “Pierre Jean Mariette”. Acedido a 10 de junho de 2021.
<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG37250>.

The British Museum. s.d. “Wenceslaus Hollar”. Acedido a 10 de junho de 2021.
<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG31869>.

9. Índice de gravuras

Gravura 1 – *Olissippo quae nunc Lisboa, civitates amplissima Lusitaniae, ad Tagum. Totis orientis, et multarum Africoeque et Americae emporium nobilissimum*, 1598, Franz Hogenberg (1535-1590), gravura, técnica desconhecida, 390x515 mm. Inscrições: no topo, à esquerda, à direita e ao centro e em baixo, todas impercetíveis. Localização: Museu de Lisboa. © Museu de Lisboa - Todos os direitos reservados. 32

Gravura 2 – *Du cabinet de M.r Poullain*, 1780, J.F. Borgnet (ativo entre 1780-1790), gravura, técnica desconhecida, 8.2 x 11.3 cm. Inscrições: em baixo, à esquerda “Breughets Pinx.”; à direita “borgnet. Sculp”; ao centro, o nome da obra. Número de inventário: 49.95.1452. Localização: The Metropolitan Museum of Art. Fonte: The MET website. © 2000–2021 The Metropolitan Museum of Art. All rights reserved. 62

Gravura 3 – Obra sem título, 1599, António Tempesta (1555-1630), gravura, técnica desconhecida, 224x320 ml. Inscrições: em cima, “Al molto ill.tre et r.mo s.r et patrom mio colend.mo il s.r Iacomo Sannesi secretario della sacra consulta. Antonio Tempesta Fiorentino. D.D.”. Número de inventário: X,3.175. Localização: The British Museum. Fonte: The British Museum website. © The Trustees of the British Museum. 62

Gravura 4 – *Series: Series: Hunting series VII*, 1608, António Tempesta (1555-1630), gravura, técnica desconhecida, 199x284 ml. Número de inventário: X,3.346. Localização: The British Museum. Fonte: The British Museum website. © The Trustees of the British Museum. 63

Gravura 5 – *Vue d'un foulon et du fort des Fées, pres la Chartreuse de Dijon sur le grand Chemin de Paris*, 1787, François-Antoine Avelline (1718-178.?) e Jean-Baptiste Lallemand (1716?-1803?), gravura, buril e água-forte, 15x22 cm. Inscrições: em baixo, à esquerda “Définé par Lallemand”; e à direita “Gravé par Aveline” e “Nº 46.” logo abaixo. Ao centro, o título da obra e a sigla “A.P.D.R.”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. 64

Gravura 6 – *Vue de l'entrée de la Ville de Lyon par la Route de Chalons sur saone; du Pont d'Alincours au bas du Fort S. Jean et du Chateau de Pierre-Encize*, 1787, François-Antoine Aveline (1718-??) e Jean-Baptiste Lallemand (1716?-1803?), gravura, buril e

água-forte, 21,2x34,6 cm. Inscrições: em baixo, ao centro, o título da obra; à esquerda “Lallemand del.”; à direita, “Aveline sculp”; e mais abaixo “Lyon n.º1.”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF, 66

Gravura 7 – *Deer hunting*, 1598, Antonio Tempesta (1555-1630), gravura, técnica desconhecida, 29,8x19cm. Localização desconhecida. Fonte: Alamy website. 67

Gravura 8 – *La grande chasse*, 1619-1620, Jacques Callot (1592-1635), gravura, água-forte, 19,4x46,3 cm. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF, 68

Gravura 9 – *Series: Series: Hunting Scenes VII*, 1608, Antonio Tempesta (1555-1630), gravura, técnica desconhecida, 199x283 ml. Número de inventário: X,3.351. Localização: The British Museum. Fonte: The British Museum website. © The Trustees of the British Museum. 69

Gravura 10 – *Series: Series: Hunting Scenes VII*, 1608, Antonio Tempesta (1555-1630), gravura, técnica desconhecida, 203x284 ml. Número de inventário: X,3.353. Localização: The British Museum. Fonte: The British Museum website. © The Trustees of the British Museum. 70

Gravura 11 – *Going to the market*, 1652, Wenceslaus Hollar (1607–1677), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “I. Brueghel enu.”; ao centro “W. Hollar fecit, 1652”; e à direita “I. Merssens excudit”. Número de inventário: 49.95.1424. Localização: The Metropolitan Museum of Art. Fonte: The MET website. © 2000–2021 The Metropolitan Museum of Art. All rights reserved. 72

Gravura 12 – *The horseman*, 1650, Wencelaus Hollar (1607-1677), técnica desconhecida, 13,9x 21,5 cm. Inscrições: em baixo, à esquerda “Lo annes Wildens inventor.”; ao centro “W: Hollar fecit,”; à direita “C. Galle exc.”. Número de inventário: 51.501.1406. Localização: The Metropolitan Museum of Art. Fonte: The MET website. © 2000–2021 The Metropolitan Museum of Art. All rights reserved. 73

Gravura 13 – *Le printemps On plante le May*, data desconhecida, atribuída a Gerrit de Broen (1692-1774), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda e à direita, não perceptíveis. Ao centro, observa-se o título da obra. Localização desconhecida. Fonte: Wilhelm Joliet – Die Geschichte der Fliese website. 74

Gravura 14 – *Diversa anomalia quadrupedia*, cerca de 1660, Johannes Visscher (1633/34-1712), gravura, técnica desconhecida, 298x396 ml. Número de inventário: 1839,0413.389. Localização: The British Museum. Fonte: The British Museum website. © The Trustees of the British Museum. 75

Gravura 15 – Obra sem título, 1751, Jean Lepautre (1618-1682), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: no topo, ao centro, pode ler-se o título do capítulo onde está inserida, *Portes cochères à la moderne*. Em baixo, ao centro “1”; à esquerda, “a Paris rue Dauphine chez Jombert Libraire à l'Image Notre Dame”; e em baixo, à direita, “le Potre fecit”, e logo acima, dentro da própria gravura “N.º 42”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. Lepautre, Jean. 1751. *Ouvres D'Architecture de Jean Lepautre, Tome second*, 2. Paris: Charles Antoine Jombert. 77

Gravura 16 – Obra sem título, 1751, Jean Lepautre (1618-1682) e Pierre-Jean Mariette (1694-1774), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: Em baixo, à esquerda, “P. Mariette avec Privilege”; ao centro, “2”; e à direita “le Potre Jecab”? Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. Lepautre, Jean. 1751. *Ouvres D'Architecture de Jean Lepautre, Tome second*, 3. Paris: Charles Antoine Jombert. 78

Gravura 17 – Obra sem título, 1751, Jean Lepautre (1618-1682) e Pierre-Jean Mariette (1694-1774), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “le Pautre fecit” e outra expressão não perceptível; à direita, “P. Mariette excud”. Localização: gallica.bnf.fr / BnF. Fonte: Lepautre, Jean. 1751. *Ouvres D'Architecture de Jean Lepautre, Tome troisieme*, 23. Paris: Charles Antoine Jombert. 79

Gravura 18 – Obra sem título, 1751, Jean Lepautre (1618-1682) e Pierre-Jean Mariette (1694-1774), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: Em baixo, à esquerda, “P. Mariette avec Privilege”. Ao centro, “3”. À direita, “le Potre fecit”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. Lepautre, Jean. 1751. *Ouvres D'Architecture de Jean Lepautre, Tome second*, 4. Paris: Charles Antoine Jombert. 80

Gravura 19 – Obra sem título, 1751, Jean Lepautre (1618-1682) e Pierre-Jean Mariette, gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda, “P.

- Mariette avec Privilege”. Ao centro, “4”. À direita, “le Potre fecit”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. Lepautre, Jean. 1751. *Ouvres D’Architecture de Jean Lepautre, Tome second*, 5. Paris: Charles Antoine Jombert. 81
- Gravura 20** – Obra sem título, 1751, Pierre Jean Mariette (1694-1774), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “P. Mariette ex”; à direita “2”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. Lepautre, Jean. 1751. *Ouvres D’Architecture de Jean Lepautre, Tome troisieme*, 8. Paris: Charles Antoine Jombert. 82
- Gravura 21** – Obra sem título, 1751, Jean Lepautre (1618-1682) e Pierre-Jean Mariette (1694-1774), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “le Pautre fecit” e outra expressão não perceptível; à direita, “P. Mariette excud”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. Lepautre, Jean. 1751. *Ouvres D’Architecture de Jean Lepautre, Tome troisieme*, 23. Paris: Charles Antoine Jombert. 83
- Gravura 22** – Obra sem título, 1751, Pierre Jean Mariette (1694-1774), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: à esquerda, “P. Mariette ex”; à direita “6”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. Lepautre, Jean. 1751. *Ouvres D’Architecture de Jean Lepautre, Tome troisieme*, 12. Paris: Charles Antoine Jombert. 84
- Gravura 23** – Obra sem título, 1751, Pierre-Jean Mariette (1694-1774), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: à esquerda “P. Mariette ex”; à direita “2”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. Lepautre, Jean. 1751. *Ouvres D’Architecture de Jean Lepautre, Tome quatrieme*, 220. Paris: Charles Antoine Jombert. 85
- Gravura 24** – *L’enfant prodigue*, 1632, Jacques Callot (1592-1635), gravura, água-forte, 5,3x8cm. Inscrições: em baixo, à esquerda “9”; à direita “A. 8703”; e mais abaixo, ao centro “Cum privilegio Reg. Israel excu”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF,..... 87

- Gravura 25** – *Les quatre paysages, Le petit port, Le port de mer*, 1620-1630, Jacques Callot (1592-1635), gravura, água-forte, 8,4 x 2,1 cm. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF, 88
- Gravura 26** – *Catau et Lucas, dans la partie de chasse, costume des paysans du temps d'Henry 4*, 1764, autor desconhecido, gravura, técnica desconhecida, 13 x 9 cm. Inscrições: em cima “N.º 31”; ao centro, o nome da obra. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF, 89
- Gravura 27** – *L'âne et le chien*, 1756, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, água-forte, dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J.B. Oudry inv.”; à direita “Marvie acqua forti, M. Aubert caelo sculp serunt”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1756. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome troisieme*, 83. Paris: Desaint & Saillant. 91
- Gravura 28** – *Le falcon et le chapon*, 1756, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “P. F. Tardieu sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1756. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome troisieme*, 91. Paris: Desaint & Saillant. 92
- Gravura 29** – *L'education*, 1756, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “A. Radigues sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1756. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome troisieme*, 97. Paris: Desaint & Saillant. 93
- Gravura 30** – *L'ours et l'amateur des jardins*, 1756, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “Pasquier sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1756. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome troisieme*, 67. Paris: Desaint & Saillant. 94
- Gravura 31** – *Parole de Socrate*, 1756, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “Avelines sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte:

- gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1756. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome second, 37*. Paris: Desaint & Saillant. 95
- Gravura 32** – *Le chat et le rat*, 1756, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “Chedel sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1756. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome troisieme, 93*. Paris: Desaint & Saillant. 96
- Gravura 33** – *Le depositaire infidele* 1756, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “de Ferht sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1756. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome troisieme, 107*. Paris: Desaint & Saillant. 97
- Gravura 34** – *La avantage de la science*, 1756, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “P. E. Moite sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1756. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome troisieme, 87*. Paris: Desaint & Saillant. 98
- Gravura 35** – *Le chameu et les batons flotans*, 1755, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “P. Avelines sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1755. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome second, 21*. Paris: Desaint & Saillant. 99
- Gravura 36** – *Le gland et le citrouille*, 1756, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “P. Avelines sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1756. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome troisieme, 115*. Paris: Desaint & Saillant. 100
- Gravura 37** – *Democrite et les abderitains*, 1756, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “L. Lempercur sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte:

gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1756. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome troisieme*, 101. Paris: Desaint & Saillant. 101

Gravura 38 – *Les deux amis*, 1756, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “L. Le Mire sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1756. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome troisieme*, 69. Paris: Desaint & Saillant. 102

Gravura 39 – *L’aigle et la pie*, 1759, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “Chedel sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1759. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome quatrieme*, 97. Paris: Desaint & Saillant. 103

Gravura 40 – *La foret et le bucheron*, 1759, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita, parte é impercetível “L. Lempe(...) sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1759. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome quatrieme*, 113. Paris: Desaint & Saillant. 104

Gravura 41 – *Les deux chevres*, 1759, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “Gallinard sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1759. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome quatrieme*, 81. Paris: Desaint & Saillant. 105

Gravura 42 – *Le pot de terre et le pot de fer*, 1755, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “Chedel sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1755. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome second*, 55. Paris: Desaint & Saillant. 106

Gravura 43 – *Le serpent et la lime*, 1755, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “J. Menil sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte:

gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1755. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome second*, 83. Paris: Desaint & Saillant. 107

Gravura 44 – *Le loupe et la cigogne*, 1755, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “P. Avelines sculp.”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1755. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome premier*, 107. Paris: Desaint & Saillant.108

Gravura 45 – *Le berger et la mer*, 1755, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “Louis Legrand sculp.”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1755. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome second*, 5. Paris: Desaint & Saillant. 109

Gravura 46 – *La mort et le malheureux*, 1755, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “Ch. Baquoy sculp.”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1755. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome premier*, 31. Paris: Desaint & Saillant. 110

Gravura 47 – *L’astrologue qui se laisse tomber dans un puits*, 1755, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “J. Ph. LeBas sculp.”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1755. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome premier*, 71. Paris: Desaint & Saillant. 111

Gravura 48 – *L’ane charge de ponges, et l’ane charge de sel*, 1755, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, água-forte e buril, dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “Gravé a l’eau forte par C. Cochin, Terminé au burin par P. Chenu.”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1755. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome premier*, 65. Paris: Desaint & Saillant. 112

Gravura 49 – *Le coq et la perle*, 1755, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita

“Chenu sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1755. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome premier*, 41. Paris: Desaint & Saillant. 113

Gravura 50 – *Le livre et les grenouilles*, 1755, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “C. Baquoy sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1755. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome premier*, 73. Paris: Desaint & Saillant. 114

Gravura 51 – *La poule aux oeufs d’or*, 1755, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “P. Chenu sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1755. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome second*, 77. Paris: Desaint & Saillant. 115

Gravura 52 – *Le viellard et ses enfans*, 1755, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “Noel Le Mire sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1755. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome second*, 39. Paris: Desaint & Saillant. 116

Gravura 53 – *Les medecins*, 1755, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “P.F Tardieu sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1755. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome second*, 75. Paris: Desaint & Saillant. 117

Gravura 54 – *Le heron*, 1756, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “Chedel sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1756. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome troisieme*, 13. Paris: Desaint & Saillant. 118

Gravura 55 – *Le renard et le buste*, 1755, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “P.F Martenasie sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte:

gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1755. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome second*, 31. Paris: Desaint & Saillant. 119

Gravura 56 – *Le chien qui porte a son cou le dine de son maître*, 1756, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “M. Marvie sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1756. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome troisieme*, 61. Paris: Desaint & Saillant. 120

Gravura 57 – *La mort et le mourant*, 1756, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “L. Le Mire sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1756. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome troisieme*, 47. Paris: Desaint & Saillant. 121

Gravura 58 – *Le jardiniere et son seigneur*, 1755, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “M. Marvie sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1755. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome second*, 9. Paris: Desaint & Saillant. 122

Gravura 59 – *L’avare qui a perdu son tresor*, 1755, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “C.Baquoy sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1755. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome second*, 43. Paris: Desaint & Saillant. 123

Gravura 60 – *Le chat, la belette, et le petit lapin*, 1756, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “M. Marvie sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1756. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome troisieme*, 39. Paris: Desaint & Saillant. 124

Gravura 61 – *La colombe et la fourmi*, 1755, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “J. Ph, LeBas sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte:

- gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1755. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome premier*, 69. Paris: Desaint & Saillant. 125
- Gravura 62** – *Le coq et le renard*, 1755, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “J. Ouvrier sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1755. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome premier*, 75. Paris: Desaint & Saillant. 126
- Gravura 63** – *L’ingratitude et l’injustice des hommes envers la fortune*, 1756, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “J. Ouvrier sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1756. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome troisieme*, 35. Paris: Desaint & Saillant. 127
- Gravura 64** – *Le renard et le bouc*, 1755, Jean Baptiste Oudry (1686-1755), gravura, técnica e dimensões desconhecidas. Inscrições: em baixo, à esquerda “J. B Oudry inv.”; à direita “J. Pelletier sculp”. Localização: Biblioteca Nacional de França. Fonte: gallica.bnf.fr / BnF. La Fontaine, Jean de. 1755. *Fables Choisies, Mises en vers par J. de La Fontaine, Tome premier*, 99. Paris: Desaint & Saillant. 128

10. Índice de fotografias

- Fotografia 1** – Antiga Sala do Capítulo, ocupada pelo Arquivo do Ministério da Justiça. Note-se ao fundo, na parede à direita, azulejos aplicados em silhar. SIPAFOTO.00508991, 1950, autor desconhecido, fotografia. Localização: website do SIPA. © 2001-2016 _ Direção-Geral do Património Cultural _ Ministério da Cultura. 38
- Fotografia 2** – Detalhe dos azulejos da antiga Sala do Capítulo, ocupada pelo Arquivo do Ministério da Justiça. SIPAFOTO.00508995, sem data, autor desconhecido, fotografia. Localização: website do SIPA. © 2001-2016 _ Direção-Geral do Património Cultural _ Ministério da Cultura. 40
- Fotografia 3** – Detalhe dos claustros inferiores antes das intervenções de Jorge Brito e Abreu (DGPC). Note-se as infiltrações no teto e paredes, bem como as arcadas fechadas, revestidas pelos painéis das Fábulas de La Fontaine. SIPAFOTO.00149395, sem data, autor desconhecido, fotografia. Localização: website do SIPA. © 2001-2016 _ Direção-Geral do Património Cultural _ Ministério da Cultura. 41
- Fotografia 4** – SIPAFOTO.00656699, 1995, autor desconhecido, fotografia. Localização: website do SIPA. © 2001-2016 _ Direção-Geral do Património Cultural _ Ministério da Cultura. 42
- Fotografia 5** – Painel da fábula de La Fontaine *A serpente e a lima*. SIPAFOTO.00656703, 1995, autor desconhecido, fotografia. Localização: website do SIPA. © 2001-2016 _ Direção-Geral do Património Cultural _ Ministério da Cultura. 46
- Fotografia 6** – Painel da fábula de La Fontaine *A águia e a formiga*. Note-se no topo do painel, à esquerda, sobre o enquadramento, um conjunto de azulejos não pertencentes a esta representação. SIPAFOTO.00656703, 1995, autor desconhecido, fotografia. Localização: website do SIPA. © 2001-2016 _ Direção-Geral do Património Cultural _ Ministério da Cultura. 46

Fotografia 7 – Painel da fábula de La Fontaine <i>A morte e o moribundo</i> . SIPAFOTO.00656708, 1995, autor desconhecido, fotografia. Localização: website do SIPA. © 2001-2016 _ Direção-Geral do Património Cultural _ Ministério da Cultura.	47
Fotografia 8 – Parede 1, secção 13. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.	61
Fotografia 9 – Parede 1, secção 6. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.	64
Fotografia 10 – Parede 4, secção 4. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.	65
Fotografia 11 – Parede 2, secção 3. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.	67
Fotografia 12 – Parede 3, secção 7. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.	68
Fotografia 13 – Parede 3, secção 11. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.	69
Fotografia 14 – Parede 3, secção 12. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.	70
Fotografia 15 – Parede 1, secção 15. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.	71

Fotografia 16 – Parede 8, secção 3. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.	72
Fotografia 17 – Parede 1, secção 3. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.	74
Fotografia 18 – Parede 8, secção 1. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.	75
Fotografia 19 – Parede 1, secção 1. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.	76
Fotografia 20 – Parede 1, secção 2. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.	77
Fotografia 21 – Parede 1, secção 5. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.	79
Fotografia 22 – Parede 1, secção 9. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.	80
Fotografia 23 – Parede 1, secção 10. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.	81
Fotografia 24 – Parede 3, secção 15. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.	82
Fotografia 25 – Parede 3, secção 16. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.	83

Fotografia 26 – Parede 3, secção 2. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.	84
Fotografia 27 – Parede 7, secção 2. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.	85
Fotografia 28 – Parede 1, secção 14. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.	86
Fotografia 29 – Parede 8, secção 5. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.	87
Fotografia 30 – Parede 6, secção 4. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.	88
Fotografia 31 – <i>O Burro e o Cão</i> , data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.	91
Fotografia 32 – <i>O Falcão e o Galo</i> , data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.	92
Fotografia 33 – <i>A Educação</i> , data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.	93
Fotografia 34 – <i>O Urso e o Amante de Jardins</i> , data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.	94
Fotografia 35 – <i>Palavra de Sócrates</i> , data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.	95

Fotografia 36 – <i>O gato e o rato</i> , data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.	96
Fotografia 37 – <i>O depositário infiel</i> , data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.	97
Fotografia 38 – <i>A vantagem do saber</i> , data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.	98
Fotografia 39 – <i>O camelo e as varas flutuantes</i> , data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.	99
Fotografia 40 – <i>A bolota e a abóbora</i> , data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.	100
Fotografia 41 – <i>Demócrito e os Abderitanos</i> , data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.	101
Fotografia 42 – <i>Os dois amigos</i> , data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.	102
Fotografia 43 – <i>A águia e a pega</i> , data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.	103
Fotografia 44 – <i>A floresta e o lenhador</i> , data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.	104
Fotografia 45 – <i>As duas cabras</i> , data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.	105

- Fotografia 46** – *A panela de ferro e a panela de barro*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 106
- Fotografia 47** – *A serpente e a lima*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 107
- Fotografia 48** – *O lobo e a cegonha*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 108
- Fotografia 49** – *O pastor e o mar*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 109
- Fotografia 50** – *A morte e o infeliz*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 110
- Fotografia 51** – *O astrólogo que se deixou cair num poço*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 111
- Fotografia 52** – *O burro carregado de esponjas e o burro carregado de sal*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 112
- Fotografia 53** – *O galo e a pérola*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 113
- Fotografia 54** – *A lebre e as rãs*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 114
- Fotografia 55** – *A galinha que punhas os ovos de ouro*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 115

Fotografia 56 – <i>O velho e os seus filhos</i> , data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.	116
Fotografia 57 – <i>Os médicos</i> , data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.	117
Fotografia 58 – <i>A garça</i> , data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.	118
Fotografia 59 – <i>A raposa e o busto</i> , data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.	119
Fotografia 60 – <i>O cão que levava ao pescoço o jantar do dono</i> , data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.	120
Fotografia 61 – <i>A morte e o moribundo</i> , data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.	121
Fotografia 62 – <i>O jardineiro e o seu senhor</i> , data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.	122
Fotografia 63 – <i>O avaro que perdeu o seu tesouro</i> , data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.	123
Fotografia 64 – <i>O gato, a doninha e o coelho</i> , data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.	124

- Fotografia 65** – *A pomba e a formiga*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 125
- Fotografia 66** – *O galo e a raposa*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 126
- Fotografia 67** – *A ingratidão e a injustiça dos homens para com a sorte*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 127
- Fotografia 68** – *A raposa e o bode*, data desconhecida, atribuído a Francisco Jorge da Costa (??-1829), majólica, 14x14 cm, painel de azulejos. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 128
- Fotografia 69** – Parede 1, secção 3. Detalhe do trabalho dos lenhadores. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 130
- Fotografia 70** – Parede 1, secção 11. Cena bucólica. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 131
- Fotografia 71** – Parede 1, secção 11. Detalhe de cena bucólica. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 132
- Fotografia 72** – Parede 1, secção 12. Detalhe de cena bucólica com pastor. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 132
- Fotografia 73** – Parede 1, secção 13. Detalhe de cena bucólica. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 133
- Fotografia 74** – Parede 1, secção 15. Detalhe de cena bucólica. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 134

- Fotografia 75** – Parede 3, secção 3. Detalhe de cena bucólica. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 135
- Fotografia 76** – Parede 3, secção 12. Detalhe de cena bucólica. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 135
- Fotografia 77** – Parede 4, secção 3. Detalhe de cena bucólica. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 136
- Fotografia 78** – Parede 4, secção 10. Detalhe de cena bucólica. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 137
- Fotografia 79** – Parede 6, secção 5. Detalhe de cena bucólica. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 138
- Fotografia 80** – Parede 5, secção 2. Detalhe de cena bucólica. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 138
- Fotografia 81** – Parede 8, secção 1. Detalhe de cena bucólica. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 139
- Fotografia 82** – Parede 1, secção 6. Detalhe de uma zona costeira. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 139
- Fotografia 83** – Parede 1, secção 14. Detalhe de uma paisagem com rio. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 140
- Fotografia 84** – Parede 2, secção 2. Detalhe de um porto. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 141

- Fotografia 85** – Parede 2, secção 4. Detalhe de cena de paisagem marinha com navio. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 142
- Fotografia 86** – Parede, 3, secção 4. Detalhe de um porto. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 142
- Fotografia 87** – Parede 4, secção 4. Detalhe de cena de paisagem marinha. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 143
- Fotografia 88** – Parede 4, secção 7. Detalhe de um porto. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 144
- Fotografia 89** – Parede 5, secção 1. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 144
- Fotografia 90** – Parede 6, secção 2. Detalhe de paisagem marinha com pescadores e homem com criança. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 145
- Fotografia 91** – Parede 8, secção 4. Detalhe de um porto. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 145
- Fotografia 92** – Parede 8, secção 5. Detalhe de uma paisagem marinha. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 146
- Fotografia 93** – Parede 2, secção 3. Detalhe de caça ao veado. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 146

- Fotografia 94** – Parede 3, secção 7. Detalhe de caça ao veado. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 147
- Fotografia 95** – Parede 3, secção 11. Detalhe de caça ao veado. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 147
- Fotografia 96** – Parede 3, secção 11. Detalhe de caça ao veado. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 148
- Fotografia 97** – Parede 7, secção 1. Cena da caça ao veado. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 148
- Fotografia 98** – Parede 7, secção 1. Detalhe de caça ao veado. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 149
- Fotografia 99** – Parede 7, secção 1. Detalhe de caça ao veado. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 149
- Fotografia 100** – Parede 2, secção 1. Detalhe de caça ao javali. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 150
- Fotografia 101** – Parede 2, secção 1. Detalhe de caça ao javali. Note-se no canto inferior direito a presença de uma mulher. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 150
- Fotografia 102** – Parede 6, secção 1. Detalhe de caça à lebre. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 151

- Fotografia 103** – Parede 8, secção 2. Detalhe de caça à ave. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 151
- Fotografia 104** – Parede 8, secção 3. Detalhe de uma cena de caça. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 152
- Fotografia 105** – Parede 1, secção 1. Detalhe de cena galante. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 153
- Fotografia 106** – Parede 1, secção 2. Detalhe de cena galante. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 (azulejo). Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 153
- Fotografia 107** – Parede 1, secção 4. Detalhe de cena galante, paisagem palaciana. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 154
- Fotografia 108** – Parede 1, secção 5. Detalhe de cena galante, paisagem palaciana. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 154
- Fotografia 109** – Parede 1, secção 9. Detalhe de cena galante, paisagem palaciana. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 155
- Fotografia 110** – Parede 1, secção 10. Detalhe de cena galante, paisagem palaciana. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 155
- Fotografia 111** – Parede 3, secção 15. Detalhe de cena galante, paisagem palaciana. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 156
- Fotografia 112** – Parede 3, secção 16. Detalhe de cena galante, paisagem palaciana. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 156

- Fotografia 113** – Parede 3, secção 20. Detalhe de cena galante, paisagem palaciana. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 157
- Fotografia 114** – Parede 6, secção 3. Detalhe de cena galante, paisagem palaciana. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 157
- Fotografia 115** – Parede 7, secção 2. Detalhe de cena galante, paisagem palaciana. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 158
- Fotografia 116** – Parede 3, secção 8. Detalhe de cena galante, paisagem palaciana. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica, 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 158
- Fotografia 117** – Parede 6, secção 4. Detalhe de cena bucólica. Obra sem título, 1737, atribuída a Valentim de Almeida (1692-1779), majólica 14x14 cm, silhar. Localização: Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. 159