

Monserrate, uma obra vitoriana em Sintra

Glória de Azevedo Coutinho

Arquitecta, Professora do IADE

Para esta apresentação pensei que o mais interessante seria trazer informações que não estão no meu livro. Ou, que estando, podem ter explicações mais directas e profissionais – do ponto de vista da composição arquitectónica – que importam e dizem mais, aos «amigos do Palácio de Monserrate».

Talvez não saibam que conheci o Palácio em 1987, num trabalho que foi encomendado pelo Professor António Lamas. Nessa data Presidente do IPPC – Instituto Português do Património Cultural, instituição a que hoje corresponde o IGESPAR – Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico.

Então o palácio estava muito mais recuperável do que veio a estar depois, e nalgumas zonas bem menos degradado, do que quando o visitei pela última vez, no verão de 2007. Pese embora nesta última data já estivesse mais protegido das chuvas, pois foi colocada uma cobertura de telha em 2004.

Em 1987 estavam abrigados dentro do Palácio os túmulos etruscos que foram depois para o Museu de Odrinhas. E nessa Sala de Entrada, cuja organização espacial é muito interessante – como se fossem 2 cilindros um dentro do outro, com acertos necessários nos vãos, e fazendo nascer nesse intervalo o acesso à cave, bem como o acesso para o andar superior – no tecto desse espaço estava um trabalho de Domingos Meira. Que era, segundo percebi, à semelhança de outros que fez, um tipo de obra muito característico seu. Esses outros tectos – como é exemplo o da sua própria casa, chamada *Casa do Concheiro*, em Afife – em geral são trabalhos muito admirados: pela perfeição conseguida na imitação da natureza. Como se sabe o de Monserrate perdeu-se, devido a infiltrações de água e ao apodrecimento das madeiras...

No site de uma empresa de estucadores, continuadora da tradição do norte do país e de Viana do Castelo encontrei as seguintes informações:

“O Príncipe D. Fernando tinha estima por Domingos Meira, pelo seu trabalho realizado, o que lhe valeu a Comenda da Ordem de Cristo. Domingos Meira valeu-se sempre dos estucadores de Afife para realizar suas obras. Na segunda metade de 1800 a arte decorativa de estucador, estava no seu apogeu, e os estucadores iam para os locais de trabalho, de sobrecasaca e chapéu alto ou de fraque, colete branco, calça de fantasia e chapéu de côco”.

Aqui deve-se abrir um parêntesis para uma explicação. Para se poder recuperar o património que exista e esteja muito degradado, a precisar de restauro, é importante que se saiba que estas tradições, como é o trabalho de moldar estuques, ainda não morreram. Sabemos como muitas vezes em reuniões de projecto e de obra, alguns fazem afirmações contrárias: dizem que são tradições antigas, já perdidas, não havendo artífices capazes de fazerem esses trabalhos.

Com essa perspectiva, abandonam-se obras antigas e valiosas, que poderiam ser recuperadas; e desiste-se de fazer os restauros, com o argumento de que é caro ou impossível. Pode talvez ser caro – o que depende principalmente do volume de trabalho a fazer – mas não é, forçosamente, impossível.

Voltando à forma, muito elegante, como trabalhavam os estucadores de Viana do Castelo e das freguesias à volta da cidade, o que o texto acima não conta, é o que escreveu Avelino Meira (talvez parente de Domingos Meira?), em 1945.

Ele explicou o pormenor da passagem do chapéu alto, e também do chapéu de côco, ao boné, que naturalmente terá parecido mais apropriado a D. Fernando II:

“...Certo dia, quando trabalhavam no Castelo da Pena, D. Fernando disse a Domingos Meira, que o chapéu alto ou de côco, não era próprio para o campo; pediu a nota de todos os estucadores e mandou-lhes comprar, em Lisboa, chapéus moles, chamados de «carteira», muito finos e deu um a cada estucador, prova da muita estima que tinha pelos artistas afifenses...”

Dão-se estas informações, porque embora no trabalho publicado haja poucos registos sobre os “*Estuques de Monserrate*”, no entanto esse foi um dos temas das investigações feitas. Também porque Regina Anacleto referiu a dificuldade de encontrar informações sobre o *afifano* Domingos Meira, para além das dadas por José-Augusto França. Uma dificuldade que ultrapassei com uma ida, expressamente, a Viana do Castelo.

Aí contei, com o apoio de M. Teresa Távora, que localmente me deu pistas e mostrou imensos exemplos de estuques, extremamente bonitos, em várias casas da cidade. Incluindo-se entre elas, casas da sua família; como foi, concretamente, o actual edifício da Câmara Municipal de Viana do Castelo.

Um edifício que teve obras importantes no princípio do século XVIII, adquirindo a imagem actual, onde estão vãos que alguns vêem como “*manuelinizantes*”, e que como vimos a notar, e a compreender, têm algumas semelhanças, embora longínquas, com as janelas de Monserrate. Também com vãos de Itália, geralmente vistos como sendo exclusivos de Veneza. Mas que não o são, pois tratam-se de portas e de janelas características da arquitectura europeia.

O arquitecto dessa casa de Viana, segundo se diz, terá sido Manuel Pinto de Vilalobos. E o edifício é conhecido como *Casa da Carreira*, por ter pertencido aos Viscondes da Carreira. Ainda a título de curiosidade, foi também a um Visconde da Carreira, que viveu entre 1787 e 1871, que D. Maria II e D. Fernando II encarregaram da educação dos príncipes – D. Pedro e D. Luís. O Visconde da Carreira foi o tutor pessoal do futuro rei D. Pedro V, que se lhe refere como «o Viscondinho».

Podem parecer estranhas (e excessivas) estas referências a Viana do Castelo, mas por uma ou outra ideia, passei a associar o Palácio de Monserrate também à cidade minhota. Por outro lado, o ecletismo deste nosso edifício de Sintra, obriga-nos a olhar para muitas obras, tão longe como Itália, ou tão perto quanto é Viana, ou a cidade do Porto, para o podermos compreender.

Os estuques são de facto uma tradição, ainda hoje mantida pelos artesãos de Viana. De várias freguesias do concelho. Assim, em Afife visitei o atelier de um outro Domingos, chamado Domingos Fontainha, onde aprendi bastante sobre vários aspectos práticos da moldagem dos estuques. Dos trabalhos feitos à maneira antiga – com gelatina animal, de vaca; ou à maneira actual – usando material plástico que contém sílica, vulgarmente conhecida como *resina de silicone*.

Percebi que para os artesãos, em trabalhos de pequena escala, o *silicone* fica muito mais caro, por não ser reaproveitável. São pequenas histórias que fazem a *História*, ou curiosidades, como é uma outra: porque é que o nome «Domingos» é muito corrente em Viana? A resposta é que

existe na cidade o Convento de S. Domingos – que um dia substituiu a antiga Ermida de Nossa Senhora de Monserrate.

Percebe-se assim, talvez, onde queremos chegar. Ficando explicadas as várias aproximações, para mim quase mnemónicas, entre Monserrate de Sintra e a cidade de Viana do Castelo. Onde ainda há a freguesia de Monserrate, que cresceu à volta dessa ermida outrora existente, e dedicada à Virgem da Catalunha. Com o avançar do tempo a ermida perdeu-se, e estando muito arruinada foi demolida. Mas manteve-se o nome da freguesia de Monserrate.

Mas apesar de no século XIX a fama do palácio de Monserrate estar muito ligada aos seus estuques, pois estes deram brado, no entanto aquilo que o palacete é, ou foi – embora muito devedor aos estuques, das linguagens e das mensagens que transmite – claro que é um pouco mais do que isso.

Ainda sobre os estucadores de Afife, que trabalharam de *fraque branco e de chapéu alto*, essa informação não é só de José-Augusto França, ou de Avelino Meira. E visto que os estucadores passaram a tradição ao rancho etnográfico do *Casino Afifense*, há anos pudemos confirmá-lo num programa de televisão: os homens do dito rancho folclórico e etnográfico continuavam a trajar à maneira dos antigos estucadores.

Mas para o que nos interessa, conhecer melhor o Palácio de Monserrate, é importante notar, que por muito grande que fosse a fama dos estucadores, e até mesmo a sua habilidade – e que Domingos Meira tenha sido expoente mais alto dessa arte, de quem se diz ter sido arquitecto e decorador – no caso de Monserrate, segundo se percebe pelos desenhos dos arquitectos Knowles, terão sido eles os autores das escolhas que estão nas paredes do Palácio.

Embora hoje vejamos os estuques como uma pele, a lembrar as designações que actualmente também se usam muito, como «pavimentos falsos», ou «tectos falsos», podendo, de acordo com esta lógica – a ideia de que é falso – passarmos a uma desvalorização dos estuques. Pois sendo vistos como paredes falsas, ou como meros tratamentos superficiais, não se lhes dá tanto valor, quanto damos ao «osso da parede», que geralmente é em pedra.

O estuque tem sido visto como um parente pobre da pedra. O substituto do que existia nas obras antigas – por exemplo nas catedrais românicas e góticas – em que a própria pedra era trabalhada e lavrada. No entanto, contrariamente a esta lógica, os estuques são uma tradição muito antiga, e um material que por exemplo os romanos usaram, com enorme frequência. Tão válido para fazer os ornamentos, quanto é a pedra. E não nos devemos esquecer que essa tradição foi retomada depois do *Renascimento*, tendo perdurado. De tal forma, que nos séculos, XVII, XVIII e XIX, foram feitas obras barrocas e neoclássicas, respectivamente, de enorme qualidade. Onde os estuques tinham lugar de relevo, sendo essenciais para a formação e o sentido da obra; que sem eles não teria o mesmo valor.

De acordo com esta lógica, foram os arquitectos knowles que decidiram os padrões dos estuques, a distribuir ao longo das paredes do palacete. O gesso, com os seus desenhos e padrões, constituiu então uma pele que hoje está a cair e muito degradada. É um revestimento superficial, mas é fundamental. Pois é ele que «fornece» os temas e as ideias, que atravessam a casa.

Também nos séculos XVIII e XIX, quando se empregaram os estilos históricos, “*à la carte*” (referimo-nos à escolha que era possível fazer, entre os *estilos cristãos*, antigos, ou ao *clássico* – sendo este visto como tendo origem pagã), cabia aos arquitectos essa «escolha do estilo», em que o edifício deveria ser construído. E neste caso do Palácio de Monserrate, em que vemos o reaproveitamento de grande parte, do casco antigo da casa de De Visme e de Beckford, que tinha sido feita inicialmente na segunda metade século do XVIII (ou já perto do seu final?), vemos também que essa base antiga foi trabalhada, para constituir uma nova mansão: completamente nova, e sem ligações com o que existia antes.

Uma casa caracterizada também por uma nova funcionalidade, que marcou muito a arquitectura da época vitoriana, e da qual a ideia de funcionalidade dos nossos dias, é herdeira. Mas o que também caracteriza a arquitectura doméstica do período vitoriano, capaz, simultaneamente, de falar pelo seu proprietário, conferindo-lhe uma aura de sucesso social, ou de poder, isso foi muito bem sintetizado, por Umberto Eco.

Já o citámos num artigo para a revista da Faculdade de Letras de Lisboa – a *Artis*, de Dezembro de 2005, que ficou com o título *Monserrate: o estranho e requintado orientalismo do*

palacete neogótico. Porém, a riqueza das opiniões e dos textos de Umberto Eco, não se esgotam facilmente, permitindo outras citações, até mais acutilantes, como é o caso desta:

“O mundo vitoriano (e o burguês em geral) é um mundo orientado para uma simplificação da vida e da experiência em sentido genuinamente prático (...) Esta simplificação em sentido prático não é sentida como ambiguidade; pelo contrário, reflecte-se até na auto-representação doméstica da casa burguesa em objectos, móveis e coisas que devem necessariamente exprimir uma Beleza ao mesmo tempo luxuosa e sólida. A Beleza vitoriana não é perturbada pela alternativa entre luxo e função, entre parecer e ser, entre espírito e matéria.”

E tal como Umberto Eco escreveu, nada foi deixado ao acaso, acrescentando aquilo que ainda hoje, apesar da imensa degradação do palácio de Francis Cook, nos é dado imaginar: “...*não há objecto, superfície ou decoração que não diga ao mesmo tempo o seu custo e a sua ambição de durar no tempo, imutável como a expectativa do British Way of Life...*”

Assim, vemos também o lugar muito específico que os estuques tiveram. Fazendo a caracterização dos espaços da casa, e aquilo que esses mesmos espaços comunicam: em conjunto, e separadamente. Em conjunto, estamos perante o que caracteriza o “*victorian*”: a ideia de uma colecção, de luxo, ou a de união do díspar e do variado; desde que fosse imagem do requinte. Separadamente, cada espaço pode comunicar, ou dar mais ênfase, apenas a uma, ou duas ideias.

Como é o caso do *Hall* central de Monserrate – o «*Octógono*» – como lhe chamou Francis Cook. E quase apetece dizer, «chamou pomposamente». Pois se esta forma antiga e simbólica se tinha tornado moda (embora enquanto forma significativa se tivesse usado continuamente), também ele tinha que a ter; daí o seu orgulho em referir o *octógono*. Conhecesse ele, sim ou não, o seu significado antigo.

Mas note-se que desde o final do século XVIII, e sobretudo no século XIX, depois dos estudos de Pugin (A. W. N. Pugin, que viveu, entre 1812-1852) – o arquitecto que com Charles Barry projectou as *Houses of Parliament*), então acreditava-se que cada estilo arquitectónico tinha um conjunto de características e de ideias associadas, que naturalmente comunicava, ou transmitia, quando era visto.

Atrás desta ideia que estamos a expor, há um fundo de verdade, embora quase escondido. Pois são muito poucos os que sabem deste tema; mas já encontramos vários artigos sobre o assunto,

e no nosso caso, Monserrate, foi esta obra que se revelou uma extraordinária fonte de informações. A casa de Monserrate é – na expressão muito interessante que foi usada pela argente no dia da discussão da tese – “*uma colecção de citações*”. Visto que ao longo do edifício, por dentro e por fora, vai citando várias obras antigas, que o precedem, na história da arquitectura.

O *Corridor*, que é a peça que mais impressiona, no interior do Palácio – ao escolherem empregar um dos padrões dos estuques do *Alhambra* de Granada, é esse palácio árabe que se pretende lembrar. Mas talvez, simultaneamente, uma *Sala Hipóstila*. Ou, para quem conhece a Mesquita de Córdoba, também pode ter sido essa a alusão; pelo grande número de colunas que se vêem em simultâneo.

Note-se também que esta galeria longitudinal de Monserrate é, nitidamente, uma resposta de arquitecto. Pode lembrar ainda a galeria ou o *Corridor* do Pavilhão de Brighton, e antes desse palácio, a *Galeria* da casa de Horace Walpole, que ficou para a história como a *Villa* de Strawberry Hill: casa que foi essencial para o ressurgir do gótico na arquitectura doméstica.

Se tivéssemos optado por falar hoje desta casa dos arredores de Londres, construída entre 1750 e 1780, aproximadamente, e que teve a maior importância para o revivalismo do *Gótico*, teríamos que ter o dobro do tempo. Assim avançamos, já que o corredor central de Monserrate, também lembra, a solução que foi dada por John Soane (célebre arquitecto inglês que viveu até meados do século XIX), na sua própria casa, que é hoje museu. Dessa forma conseguiu *ter luz zenital* em vários pontos da casa, que de outro modo seriam escuros.

Sobre os arcos quebrados do gótico, note-se que na galeria central de Monserrate são mais abertos, do que o arco inscrito no triângulo equilátero; e sendo mais baixos do que esse, aproximam-se da expressão do arco *Tudor*, e do estilo que veio a ser conhecido como *Gótico Perpendicular*. Por outro lado, ao pronunciarem um certo fecho na base do arco, como é característico do *arco ultrapassado* ou *arco em ferradura*, dessa forma os Knowles introduziram exotismo, e a expressão arabizante, que estava na moda desde o século XVIII.

No preenchimento dos tímpanos dos arcos, vemos rendilhados: lembram uma grade medieval. Por exemplo a que existe na Sé de Lisboa, onde elementos vegetais, enrolados, terminam em folha de hera. Um motivo que mais tarde, William Morris usou com grande frequência.

Depois, é interessante reparar nas paredes da galeria, pois nos desenhos dos projectistas – embora pouco nítidos, talvez eles estejam apenas em mancha – lêem-se texturas. Correspondem aos padrões do Alhambra. Que nas reproduções de Owen Jones, é extraordinário, como se lêem, quase perfeitamente; sendo iguais aos estuques de Monserrate.

Se se diz que D. Fernando agraciou Domingos Meira com a Ordem de Cristo, por ter trazido do Alhambra, padrões que aplicou na Pena, eventualmente, a metodologia de trabalho em Monserrate – a «definição do projecto» até chegar à obra que hoje podemos ver – deve ter sido diferente. Parece não ter havido em Monserrate, o que houve na Pena: no *Palácio Real* terá havido mais um somatório de ideias, com vista à obtenção de um “*picturesque*” mais marcado. E onde é dominante uma atitude mais de ordem arqueológica: por fazer conviver as peças antigas que já existiam no local, com o que se introduziu no século XIX.

Uma síntese que como sabemos terá sido organizada pelo Barão de Eschwege, com o apoio de D. Fernando II. Síntese à qual chamamos projecto, sem qualquer dúvida, mas que parece ter tido um carácter diferente do de Monserrate. Pois este é menos somatório de partes, e muito mais uma integração. Em nossa opinião mais perfeita: o resultado de um projecto geral, onde se conseguiu criar unidade.

Neste caso – é uma hipótese que colocamos, voltando à questão da autoria dos estuques – pode ter sido Domingos Meira quem escolheu e definiu os padrões, a empregar no Palácio da Pena?! Mas deixa-se a questão para quem a quiser estudar...

No caso da obra de Sintra pensada pelos Knowles, há muito mais unidade e domínio do conjunto; mas isso, naturalmente obrigou a mais trabalho. Em Monserrate os estucadores fizeram com todo o cuidado, o que estava previsto pelos architectos. Por isso o mérito dos estucadores, no trabalho feito para Francis Cook está na perfeição, e na qualidade de execução. Pois o que mais conta em qualquer obra (como todos sabemos) são os acabamentos.

Olhando com atenção para os desenhos do Palácio de Monserrate, entre a obra executada e o projecto, há várias diferenças. Esta é aliás uma questão interessante, que julgo não ter explorado bastante na redacção da tese. São alterações que se fazem frequentemente em obra. Ou faziam, quando havia uma maneira de trabalhar mais experimental. A mais importante dessas alterações,

feita durante a construção do palacete de Monserrate, embora parecendo um detalhe mínimo, no entanto alterou a expressão do edifício e a sua altura. Mas compreende-se porque é que a fizeram.

Compreende-se facilmente a vontade que a família Cook teve, de poder subir ao ponto mais alto, a um mirante, para poder gozar a vista: isso era mais difícil na solução que estava projectada. A criação de um corredor periférico ao lanternim onde entra a luz, já estava prevista, mas seria diferente. Assim, como foi feito, ficou mais salubre e mais luminoso. Já que o que estava previsto, dificilmente receberia luz, e seria um poço entalado entre paredes altas.

O outro espaço muito marcante do palácio de Monserrate, e que dificilmente se esquece, é a sala da Música. Devemos vê-la a par com outros espaços cujo design, ou concepção é muito semelhante. Caso do Espaço do Picadeiro do *Pavilhão Real de Brighton*.

Sabe-se que os estábulos e a instalação para os cavalos do futuro rei George IV, não foram projectados por Nash. Todo esse conjunto ficou terminado mesmo antes de Nash ter entrado em cena; e o projecto é de William Porden.

Os estábulos ficaram terminados entre 1806 a 1808. Sendo possível saber que o seu autor, Porden, pode ter «receado» a queda da cúpula (?!). O que escreveu durante a construção, relatando à filha os progressos na execução da obra, leva-nos a pensar isso. Em 1804, depois dos andaimes terem sido retirados, finalmente, pôde exultar, pelo facto de não ter caído. E ainda lá está, não a conheço mas sei que existe. A cúpula foi executada com materiais muito diferentes do que está em Monserrate – pois é em chumbo e vidro, no entanto apresenta formas bastante semelhantes às da Sala da Música: que por sua vez tem uma estrutura tradicional, de madeira, a lembrar o cavername de um navio. É a essa estrutura que estão presos materiais como tijolo e pedra, de pequenas dimensões, e também areias, sobre as quais os estuques foram aplicados.

Logo que vi esse desenho (o do Picadeiro de Brighton), há bem mais de 10 anos, percebi que quem projectou Monserrate tinha conhecido – era impossível, que tal não tivesse acontecido – o projecto, ou esta obra de Brighton. No entanto, esse projecto do pavilhão real, teve várias fases, como deixámos no nosso trabalho.

Hoje o picadeiro tornou-se sala de espectáculos, e é talvez das peças mais parecidas com um espaço específico do Palácio de Monserrate. Entre a Sala da Musica de Monserrate, e esse Picadeiro de Brighton, são enormes os paralelismos. Percebendo-se a diferença que existe, entre copiar, ou recriar um modelo. O que ao longo da *História da Arte*, terá acontecido milhares de vezes. Como é sabido, muitas obras são com grande frequência a reinterpretação de um modelo pré-existente.

A Sala da Música do palacete de Francis Cook não copia o picadeiro de Brighton. Mas há entre as duas peças várias correspondências, notórias. Há diferenças de dimensão e de escala, e em altura, a Sala da Musica tem, nitidamente, um menor desenvolvimento (pois é só de um piso). Porém, quando chega ao nível do tecto, retoma o modelo de Brighton, embora com outros materiais, e sem a luminosidade que a sala inglesa deve ter.

Tudo isto merecia, parece-nos, uma exposição “*in loco*”; mostrando em cada ponto, o que convergiu, para o desenho da casa de Sintra: seria uma forma de explicar, o que é uma síntese eclética, e como se integraram os inúmeros modelos pré-existentes.

Depois de termos tratado das principais ideias que estão patentes no espaço interior, onde há um certo peso relativo, de imagens de origem islâmica, ou *orientalizantes* (mas esses «orientalismo» é quase um «truque», no tratamento das imagens...), antes de passarmos à análise da composição que está no exterior do edifício – onde predominam as influências italianas, também elas vindas de obras já existentes – falemos agora dos arquitectos seus autores e das informações que temos deles.

Tudo isto aconteceu num tempo em que em Inglaterra vários arquitectos se inspiravam nas obras de uma Itália a que hoje chamamos romântica. A Itália do “*Grand Tour*”, que os ingleses, mais do que todos os outros viajantes, tornaram objecto das suas “paixões românticas”

Embora em definitivo não saibamos se o projecto desta casa de Sintra é de James Thomas Knowles, pai, ou do filho? Ou ainda, – já que essa é para nós a hipótese mais verosímil – dos dois juntos? Enfim, o que importa é a atitude, e o espírito da época. É pouco importante, ou quase inútil esclarecer essa questão: se o projecto de Monserrate é do pai que nasceu em 1806 (m. 1884)? Ou do filho, que morreu 102 anos depois, em 1908. O *júnior* – Sir James Thomas Knowles – tinha nascido

em 1831. Como se percebe, em termos de datas, as vidas de um e outro, somadas, ocupam o século XIX.

Eles não só tinham o mesmo nome – o que leva a confundi-los – como para além disso, houve neste caso, como ainda hoje se encontram muitos outros exemplos, aquela situação em que os pais iniciaram a actividade, ou uma profissão, e os filhos, formando-se na mesma área, mantinham os respectivos escritórios. Criando assim uma tradição de família: ampliavam o nome, e a fama de competência, numa área de negócios.

Alguns autores falam de uma mudança de rumo, que *Sir James Knowles* (o filho), em determinada data, fez na sua vida; passando a dedicar-se à edição. J.- A. França, que antes de todos deu muitas informações sobre Monserrate, é também muito pouco conclusivo no que escreveu: pois no texto geral refere o filho, e na *Errata* do trabalho – referimo-nos *A Arte em Portugal no Século XIX* – aí corrigiu para *sénior*.

Pelas datas – o projecto de Monserrate ficou terminado em 1858, e o projecto do Grosvenor Hotel é de cerca de 1860-1862; depois, a obra de Sintra é dada como acabada em 1864. Pode-se pensar, talvez, que neste período há uma transição, nos negócios e nos projectos, do pai para o filho. Correspondendo também, é natural, a uma afirmação profissional, crescente, de *Sir James Knowles*? Mas são perguntas e suposições.

O *Dicionário de Arquitectura* de Oxford, que foi uma das fontes com que trabalhei, refere uma colaboração entre ambos. Mas refere, concretamente, esta casa de *Kensington Gardens*, como sendo uma obra “*Italianate*”, e exemplo característico dos seus trabalhos.

Pareceu-nos importante apresentá-la. Pois sendo citada como uma das obras mais conhecidas de James Knowles (pai), é importante que se veja, e se compare com Monserrate. Que se veja como esta casa de Londres é muito mais pequena, e sobretudo menos exuberante, ou rica. Fica encostada, mesmo atrás, de *Kensington Palace*. Chamar-lhe «modesta», não é o termo certo; mas quando comparada com o Palácio de Monserrate, já é. Visto que os materiais de construção, e sobretudo a mão-de-obra, que uma e outra implicaram – pelo menos visto por fora – isso permite-nos achar que a obra inglesa feita em Sintra pelos Knowles, é muito mais rica do que esta casa londrina. E agora, já somos todos nós, que vemos que ambas são “*Italianates*”.

Uma muito mais depurada e *classicista*, caso da obra de Londres, sendo a obra de Monserrate mais *veneziana*, como vamos tentar explicar.

Voltando a 1987, quando pela primeira vez olhei «a sério» para o palácio, agora também me lembro que só quando escrevi a tese, entre 2001 e 2004, é que voltei a ter esse olhar mais sistemático, e sobretudo mais inquiridor. Hoje vejo que é essencial, perguntar coisas às coisas, e não as deixar estar mudas!

Foi entre 2001-2004 – em que mais do que ser *Amiga de Monserrate*, e diletante, como alguns vêem estas actividades de voluntariado, aqui voluntariado cultural – que passei a ter uma metodologia de carácter científico, vinda do enquadramento recebido na Faculdade de Letras.

Nessa perspectiva, os estudos e as pesquisas feitas sobre a casa de Horace Walpole, que viveu em 1717-97, foram essenciais. Contactei também algumas das suas obras escritas, já que escreveu milhares de cartas e vários livros. Os livros eram feitos na sua própria imprensa, na casa que construiu, e que ficou conhecida como *Villa* de Strawberry Hill.

Dessa forma, usando a escrita para divulgar, e os levantamentos arquitectónicos, para conhecer o que existia, Horace Walpole espalhou o gosto que sentia pelo gótico. Insistindo para que se recuperasse o gótico inicial, do século XII, o «mais puro», e sem miscigenações com o *clássico*, ou com o *greco-romano*, que então se faziam e estavam muito em voga.

A primeira versão da casa de Monserrate, a de De Visme e de Beckford - tal como podemos dizer o mesmo do Aqueduto de Lisboa, por ser uma mistura do *Clássico* com o *Gótico* - pode caber na classificação de *Palladian Gothic*, dada por Michael McCarthy, no entanto não deveriam corresponder aos objectivos de Horace Walpole, que eram os de fazer reviver o gótico antigo.

Também estes casos designados *Palladian Gothic* são muito mais exploráveis, merecendo, noutra ocasião um maior desenvolvimento.

Foi quando comecei a fazer a investigação de forma mais sistemática, e a formular as perguntas mais directas, e incisivas, que o palacete de Monserrate começou a «falar». Que é como

quem diz, começou a dar informações de ordem visual, que respondiam, às perguntas (também visuais), e às semelhanças, que se podem observar.

Em 2001, ao escolher o palacete como objecto de estudo e o tema para a dissertação do mestrado, esperava avançar rapidamente, tendo em consideração os estudos que entretanto tinha desenvolvido, desde 1987, quase como um “*hobby*”. Eram tentativas sucessivas, mas sempre descontinuadas, para conhecer Monserrate: já que tinha visitado Osterley House, nos arredores de Londres, e o Pavilhão Real em Brighton. Tinha visitado a casa de De Visme em Benfca no Verão de 1999, e sobretudo tinha compreendido melhor o *Palácio da Pena*.

Obra que como já se viu, não pode ser dissociada de Monserrate. Visto ser também uma síntese, e onde para além dos estuques dos Meiras – com o seu contributo para a caracterização dos espaços e ambientes interiores – está a proximidade física com Monserrate; e sobretudo a proximidade temporal. Visto que há uma certa equivalência na atitude de reunião eclética. Pode-se dizer agora, que um é mais composto – Monserrate, e o outro mais arqueológico – a Pena; mas isso são nuances.

Se não fosse a existência destas obras, e no Porto o Palácio da Bolsa, seria mais difícil compreender e «contextualizar» Monserrate, aqui em Portugal. Pois os paralelismos seriam mais com os casos ingleses, aos quais é difícil ter acesso. Nesta lista de diálogos entre várias obras arquitectónicas, e visto que já falamos do palacete da Carreira em Viana do Castelo, é essencial agora introduzir os exemplos de Itália.

Foi a memória visual que me levou a citar Veneza na *Newsletter* (nº 2 de 1996), da Associação Amigos de Monserrate. Embora nunca tenha ido a Veneza, mas tendo visto, como todos nós, muitas fotografias (ou “*vedutas*”) dos palácios que são característicos dessa cidade italiana.

O pequeno artigo sobre Monserrate, ainda agora mantém a sua pertinência. Embora desde então tenha aprendido muito, e sido obrigada a mudar de ideias, sobre a *Arte*, e sobretudo sobre a *Arquitectura*, face àquilo que fui encontrando. Mas também mudei de atitude: passando a ser mais pragmática entre a formulação mental da pergunta (geralmente feita em silêncio), e a passagem, de imediato, à investigação.

A proximidade que tinha pressentido em 1996, entre Monserrate e Veneza, entre a *Loggia* do Palácio de Monserrate, e a do Palácio dos Doges – face aos escritos de Ruskin, de 1851 a 1853, com o título *The Stones of Venice* – essa proximidade, ou a semelhança visual entre as duas obras, depois de explicada e contextualizada, tornou-se evidente; e impossível de negar.

Estendendo-se a um outro caso, no qual, segundo me parece, todos deveríamos reflectir: é a cúpula central de Monserrate, tão semelhante ao *Duomo* de Florença. Também neste caso já o tinha detectado antes de ir fazer o mestrado. Lembro-me até de algumas trocas de ideias, com colegas da área da história da arte, que me diziam sempre, que eram ideias e pontos de vista, interessantes, mas que era preciso provar.

Quando penso que todos repetimos, quantas vezes (?), obnubilados ou ofuscados, a frase feita, sobre as “*cúpulas bulbosas de Monserrate*”, também aqui ocorre a constatação da dificuldade de provar alguma coisa contra a corrente. Quando não há disponibilidade mental para aceitar novas ideias. E não se está a falar de vontade, mas de “*disponibilidade mental*”: de «um espaço aberto na mente», para deixar que entre algo de novo. Algo que se vai pensar e filtrar, para sabermos se faz sentido, e aceitamos (?). Não depende da vontade, mas do olhar: depende da visão, que é um pouco mais do que o simples olhar, e que se treina.

E neste caso do Palácio de Monserrate há evidências, que entram «pelos olhos adentro». Note-se que cúpulas em forma de bolbo, aqui não existem. Mas são «muito reais», como se observa nas imagens, no pavilhão mandado fazer em Brighton pelo *Príncipe de Gales*, o futuro rei George IV.

Assim deixei para o fim as questões mais interessantes que o estudo de Monserrate me proporcionou: tudo começou quando a orientadora propôs uma linha de investigação. Dizendo que só poderia compreender Monserrate, se percebesse “*A Questão das Origens do Gótico*”. A esse propósito repetiu uma ideia que para alguns veio de Christopher Wren, o autor de *Saint Paul’s Cathedral*, e que para outros é de origem francesa.

Seja como for, encontrei um *Tratado de Arquitectura* de 1678, que foi editado, em Vigevano. O seu autor foi Caramuel Lobkowitz (1606-82), um cisterciense que então era o bispo dessa cidade italiana. O tratado tem como título –*Arquitectura Civil Recta y Oblicua*. Nele é

referido o Gótico, nos mesmos moldes usados por Wren: dizendo que o *arco quebrado* tinha sido originado por dois círculos que se intersectaram. Foi quando estava muito dirigida e especialmente expectante em relação a esta questão da formação do *arco quebrado*, que «vi» uma gravura de Seteais, onde estavam, para mim, os arcos do *Aqueduto das Águas Livres* de Lisboa.

Também este assunto, o *Aqueduto* e algumas relações que tem com Monserrate, nos poderia ocupar algumas horas. É a riqueza de Monserrate que tem esta dificuldade. Para conhecer o palácio é preciso muito tempo. Por isso avançamos já com várias imagens, onde estão os círculos entrelaçados referidos por Wren e por Juan Caramuel Lobkowitz.

É o caso do túmulo de Egas Moniz, e são sobretudo obras de Inglaterra, vistas como *Norman*, ou pertencentes à “*categoria do moderno normando-gothico*”, como escreveu o Príncipe Lichnowsky referindo-se ao antigo conventinho da Pena.

Mas são também, como se vêem nesta sequência, vários “*palazzos*” de Veneza. E entre eles está o palácio dos Doges, o mais conhecido de entre eles. Olhando para os arcos e para as janelas desses palácios, nas sucessivas imagens lêem-se evoluções, que são de raiz geométrica.

Muitos autores têm comparado algumas imagens e arranjos arquitectónicos, em especial os do *estilo gótico*, com *amúsica*. Como por vezes também comparam, a *geometria* com a *música*. Note-se, que estas duas disciplinas integraram o *Quadrivium*, e as *Artes Liberais*.

Se olhássemos com atenção para estas imagens, veríamos que as composições formais e decorativas correspondem a sucessivas divisões – a metade, da metade, da metade... – de um arco de círculo. Referimo-nos a progressões geométricas. Na maioria dos casos, na sua base estão círculos, triângulos equiláteros e quadrados.

Abreviando, claro que seria muito interessante poder percorrer e analisar cada uma dessas imagens, para se poder perceber, como se chegou à fachada do *Palácio dos Doges*, e desta à do Palácio de Monserrate. Com bastante tempo, ou a tal exposição, seria interessante, relacionar as janelas de vários palácios de Veneza, de Sienna, e até mesmo de Florença, com os vãos da «nossa obra sintrense». Pois são quase iguais, ou decalcados, dos do *Palazzo Vecchio*, na *Piazza della Signoria* em Florença.

Isto é quase um jogo ou uma brincadeira, e pode acontecer que alguém encontre outras relações e semelhanças que até agora não foram detectadas, e valorizadas.

Lembrando o que se disse lá atrás, da visão de Umberto Eco, sobre a casa vitoriana, sempre que penso neste assunto, pergunto-me: terá sido Monserrate um «blablabla» sem sentido? Ou, pelo contrário, uma reunião de formas, ainda, medianamente significantes?

Chego sempre à mesma resposta. Se foi – e acho que foi – teve significado para os arquitectos, autores, e para o encomendante, Francis Cook. Mas com o passar do tempo a ideia perdeu-se.

Ter-se-á esquecido que Francis Cook quis ser visto como um homem de um tempo, em que se iniciou a globalização. Uma globalização diferente da de hoje, mas o começo dessa ideia. Como também pode ter querido regressar ao passado, e ser visto como um *Doge* veneziano. Não construiu o seu palácio sobre a laguna, mas sobre o que se diz ter sido o maior relvado português, nessa data. Quando os ingleses estavam a contribuir para uma mudança das paisagens, ditas naturais.

Finalmente se tiverem reparado nas imagens, terão notado que alguns vãos de Veneza são semelhantes aos da *Casa da Carreira* de Viana do Castelo. Talvez não tenham sido exactamente “*manuelinizantes*”, como escreveram Paulo Varela Gomes e João Vieira Caldas, mas sim heráldicos. Sinal de adesão ao cristianismo, ou apenas sinal de nobreza?

Tudo isto ainda vai ser muito trabalhado, e mais contextualizado. Tenho imenso trabalho pela frente. Como escreveu Umberto Eco, uma investigação nunca termina. Parece que é o caso, temos que lhe dar razão.

Estoril, 2 de Fevereiro de 09