

SEDE: PALACETE VILAR DE ALLEN
RUA ANTÓNIO CARDOSO, 175
4150-081 PORTO, PORTUGAL

PALÁCIO NACIONAL DA AJUDA
LARGO DA AJUDA
1349-021 LISBOA, PORTUGAL

GERAL@PATRIMONIOCULTURAL.GOV.PT T. +351 226 000 454
WWW.PATRIMONIOCULTURAL.GOV.PT T. +351 213 614 200



Departamento dos Bens Culturais
Divisão de Cadastro, Inventário e Classificação (DCIC)

Despacho Conselho Diretivo

EM CONCORDÂNCIA COM O PROPOSTO, DETERMINO A ABERTURA DE PROCEDIMENTO DE CLASSIFICAÇÃO DE ÂMBITO NACIONAL.

Despacho Diretor Departamento

Concordo com o proposto.
À consideração superior.

Paulo Lebre Duarte
Diretor do departamento dos Bens Culturais.
14.05.2025

Despacho Chefe Divisão

Concordo com a proposta de abertura do procedimento de classificação de âmbito nacional da Igreja de Santa Isabel, em Lisboa. À consideração superior.

Maria Antónia Amaral
Chefe de Divisão de Cadastro, Inventário e Classificação.
16.04.2025

INFORMAÇÃO N.º 15293/DCIC/2025

DATA: 16.04.2025

PROCESSO N.º: 15293 GOOPORTAL

ASSUNTO: Proposta de classificação da Igreja de Santa Isabel, paroquial de Santa Isabel, incluindo o adro, as dependências anexas e o património móvel integrado, na Rua Saraiva de Carvalho, 2-A, Rua de São Joaquim e Travessa da Arrábida, 5 a 5-A, Lisboa, freguesia de Campo de Ourique, concelho e distrito de Lisboa.

1. ENQUADRAMENTO LEGAL

Lei n.º 107/2001, de 8 de setembro (estabelece as bases da política e do regime de proteção e valorização do património cultural).

Decreto-Lei n.º 309/2009, de 23 de outubro (estabelece o procedimento de classificação dos bens imóveis de interesse cultural, bem como o regime jurídico das zonas de proteção e do plano de pormenor de salvaguarda), nomeadamente o artigo 43.º, que refere que a zona especial de proteção tem a extensão e impõe as restrições adequadas em função da proteção e valorização do bem imóvel classificado, e o artigo 54.º que determina, nomeadamente, o estabelecimento de restrições.

2. ANTECEDENTES

Em 29.02.2024, o Arq.º João Appleton remeteu ao PC, IP, via email, o *Requerimento Inicial do Procedimento de Classificação de Bens Imóveis* relativo à Igreja de Santa Isabel, acompanhado de um extenso dossier informativo.

Por despacho de distribuição de 9.05.2024 da Chefe de Divisão do Divisão de Cadastro, Inventário e Classificação, via GP, a documentação foi remetida à signatária para informar.

A visita foi realizada em 27.12.2024. Os documentos enviados pelos requerentes, em formato digital, foram-nos disponibilizados em março de 2025.

3. ANÁLISE

SERVIDÃO ADMINISTRATIVA E INSTRUMENTOS DE GESTÃO TERRITORIAL EM VIGOR

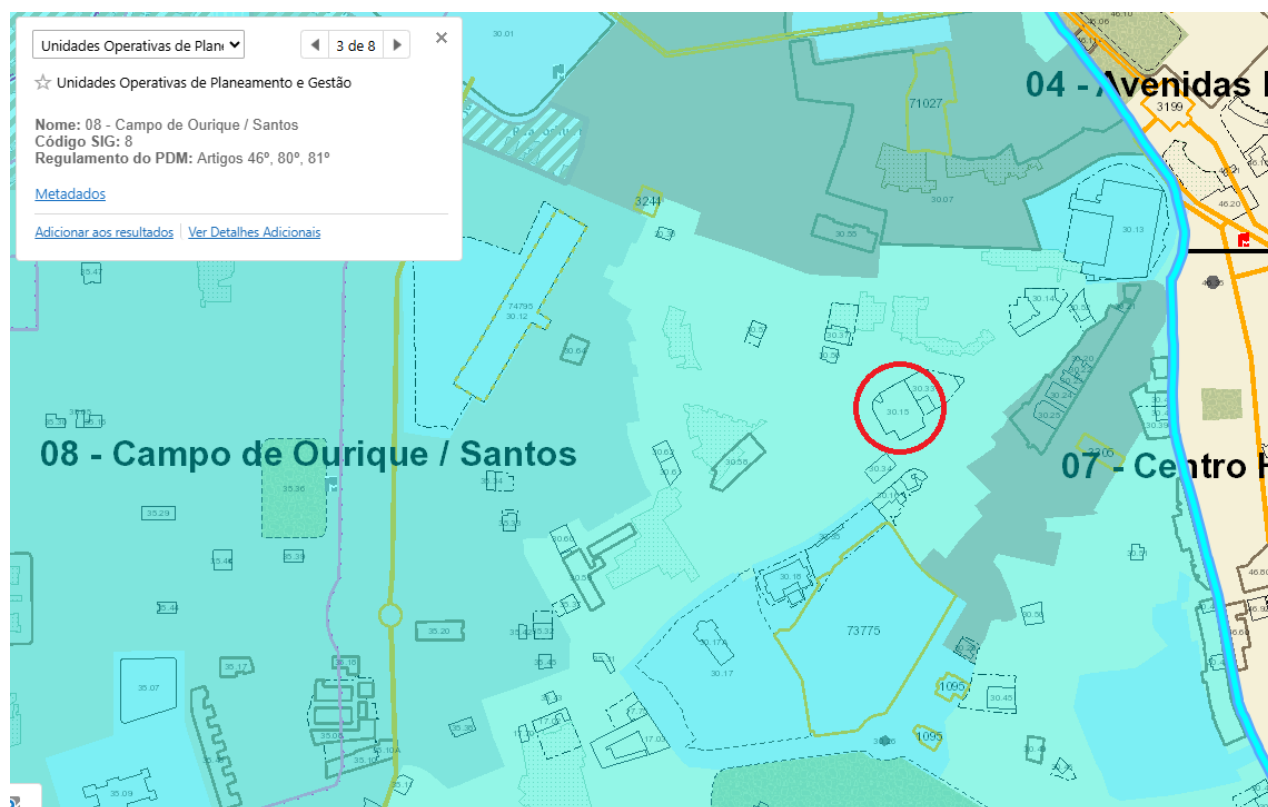
O imóvel não se encontra abrangido por qualquer servidão do património cultural (Fig. 1).

Encontra-se incluído na Carta Municipal do Património Edificado e Paisagístico (Carta Municipal do Património) de Lisboa, na secção Bens imóveis de interesse municipal e outros bens culturais imóveis, com o n.º 30.15 Igreja de Santa Isabel / Rua Saraiva de Carvalho; Trav. da Arrábida, 5.



Fig. 1 - Atlas do Património Classificado e em Vias de Classificação. Consultado em março/2025.

No que respeita ao PDM de Lisboa (Fig. 2), encontra-se abrangido pela Unidade Operativa de Planeamento e Gestão (UOPG) 08 - Campo de Ourique / Santos, em área de Nível Arqueológico III (áreas condicionadas de potencial valor arqueológico) e em áreas relativas a Espaço Central e Habitacional - Traçado Urbano A Consolidado (Planta de qualificação do espaço urbano).



2 - PDM em vigor - Planta de Ordenamento - Qualificação do Espaço Urbano.

MEMÓRIA HISTÓRICA¹

A paróquia de Santa Isabel, dedicada a Santa Isabel Rainha de Portugal, foi instituída em 15 de maio de 1741² na ermida de Santo Ambrósio, que fora edificada em 1738 na rua com o mesmo nome (actualmente Rua de D. Dinis), em terrenos localizados por detrás do Convento das Trinas do Rato ou de Campolide, freguesia que então crescia com grande dinamismo³. Segundo os cronistas, D. João V apadrinhou esta fundação, e esteve presente no ato de ereção da paróquia⁴. O culto da Rainha Santa intensificou-se em Portugal a seguir à sua canonização, ocorrida em 1625, e, sobretudo, depois da construção de um novo mosteiro por D. João IV, para a comunidade clarissa de Coimbra, mas sobretudo para abrigar, «de forma digna, o túmulo da Santa Rainha»⁵; «no entusiasmo da canonização (...), D. Filipe III proclamá-la-ia Padroeira do Reino», e «depois da Restauração da Independência, D. João IV recentraria na coroa portuguesa a devoção a Santa Isabel».



Fig. 3 – Igreja de Santa Isabel, Lisboa, c. 1959. Publicada em João Luís MARQUES, 2022.

O impulso para a construção da nova igreja paroquial (Fig. 3) deveu-se a D. Tomás de Almeida, primeiro Cardeal Patriarca de Lisboa, daqui resultando um projeto inicial da autoria do Capitão Rodrigo Franco, arquiteto da Mitra

¹ Devido à qualidade dos textos reunidos na publicação intitulada *Sob o Céu de Santa Isabel*, relativa ao projeto de recuperação da Igreja de Santa Isabel (org. APPLETON e DOMINGOS, Arquitectos, s/d) e constante do respetivo processo, estes constituem o fio orientador da presente análise.

² Segundo Frei Cláudio da Conceição, cronista do Reino, «o circuito desta freguesia principiava no Convento do Noviciado da Companhia até ao sítio chamado Moinho de Vento, e dali pelas terras da Cotovia vai dar à rua Nova de S. Bento defronte da porta do carro, e pela mesma rua abaixo chegando ao canto da horta, que fica defronte do Convento; volta pela calçada acima, e por entre os muros chega até à Estrela, e dali ao longo do muro da quinta de D. João vai à cruz de Buenos Aires, e dali em direitura ao canto da terra dos Padres das Necessidades, vai descair à horta na via da ribeira de Alcântara, e pela corrente desta acima por uma e outra parte chega pouco mais acima dos arcos das águas livres, e por junto do Chafariz de Campolide continua por aquele Monte acima até o mais alto dele, e descaindo por Vale de Pereiro vem a fechar no muro da cerca da casa do mesmo Noviciado da Companhia no cimo da rua do Salitre». In Fr. Cláudio da CONCEIÇÃO, *Gabinete Histórico...*, Tomo IX, Lisboa, 1823, pp. 135-136.

³ «O território chamado de Campolide, que ia desde a ribeira de Alcântara até ao largo depois denominado do Rato, teve um forte crescimento demográfico sobretudo a partir do ano de 1772 (em que foi povoado o Convento de Freiras Trinas Calçadas) e da instalação da Real Fábrica da Seda, a que se deu princípio pelos anos de 1730». In José da Felicidade ALVES, *Peregrinação pelas Igrejas de Lisboa, Tomo IV: As Igrejas de Lisboa desde 1580 a 1755* (org. João Salvado RIBEIRO e Abílio Tavares CARDOSO), Lisboa, 2022, p. 550.

⁴ «Quando nesta Ermida se celebrou a solenidade da erecção da paróquia, que foi feita com a pompa de pontifical, assistindo as pessoas reais, sucedeu entrar para se baptizar uma criança pobre, e foi esta a primeira que estreou a pia baptismal da nova paróquia, sendo conduzida à fonte da graça por El-Rei que foi seu padrinho, e ministrado o Sacramento pelo próprio cardeal patriarca». In José da Felicidade ALVES, *op. cit.*, p. 53. Mais adiante, este autor afirma que «no próprio dia 15, de tarde, visitaram a mesma Capela a Rainha, e Princesa», e que D. João V só aí esteve no dia seguinte (idem, p. 550).

⁵ António Manuel Ribeiro REBELO, «A Confraria e o Culto à Rainha Santa / The Confraternity of Saint Elizabeth and the cult to the Holy Queen», in António Manuel Ribeiro REBELO e Carlota Miranda URBANO (coord.), *Isabel, Rainha e Santa, Pervivência de um culto centenário*, Coimbra, 2020, pp. 273-306 (p. 273).

Patriarcal, de 1742. Felicidade Alves diz que a primeira pedra do novo edifício foi lançada em 4 de julho de 1742, que, recorde-se, é o dia da festa da Rainha Santa, e que «as obras começaram, e seguiram regularmente; mas ao chegar-se à cimalha real do edifício, descobriu-se no desenho alguns excessos, em que não se reparara no princípio; por tal motivo, e também por falta de capital para a conclusão das obras, suspenderam-se os trabalhos por alguns anos». Seja como for, o projeto de Rodrigo Franco foi substituído, em 1754, por outro, do engenheiro militar Carlos Mardel, a quem se deve a traça arquitetónica que o edifício apresenta.

Carlos Mardel, arquiteto dos paços reais e das ordens militares, e destacado protagonista da reconstrução pombalina de Lisboa, era morador na antiga Rua de Santo Ambrósio, em «casa que fica junta á igreja de Santa Isabel», e em cuja «capella de Santo Ambrosio» fez batizar dois dos seus filhos, entre 1744 e 1752, enquanto uma terceira filha, nascida em 1758, já foi batizada na nova igreja (tendo por madrinha a mulher do próprio Marquês de Pombal)⁶. Executou diversas obras na freguesia de Campolide, colaborando na obra do último troço do Aqueduto das Águas Livres (para a qual projetou a Mãe de Água, o Arco Triunfal das Amoreiras e o Chafariz do Rato), antes de assinar o projeto da Igreja de Santa Isabel e da casa apalaçada onde depois residiu, atual n.º 2 da Rua Saraiva de Carvalho. Carlos Mardel projetou, ainda, um palácio para o rei D. José, para o qual chegaram a ser demarcados extensos terrenos, espalhando-se entre o Largo do Rato, a zona dos Bemcasados e a Quinta do Baúto (Campo de Ourique)⁷, provando a importância e centralidade que esta área alta da cidade assumiria na Lisboa pós-terramoto (Fig. 4).

Esta autoria só «pôde ser agora atestada, face às preciosas informações prestadas pela documentação guardada no cartório

paroquial»⁸, sabendo-se, atualmente, que a Mesa da Irmandade de Santa Isabel aceitou o novo risco logo no início de 1754, estando a estrutura do templo já concluída no nefasto dia 1 de novembro de 1755. Apesar de não



Fig. 4 - *Planta Topographica de Lisboa* (1780). À direita, a Igreja de Santa Isabel e o prédio contíguo, ambos projetos de Carlos Mardel, e à esquerda, a delimitação original do Quartel de Campo de Ourique, em torno do qual se espalhavam os terrenos que chegaram a ser destinados ao palácio real.

⁶ SOUSA VITERBO, “Carlos Mardel”, in *Anuário da Sociedade de Architectos Portugueses*, Ano 4, 1908, pp. 53-62 (p. 54).

⁷ «Quando, depois do terremoto, se procurou logar para a edificação do projectado Palácio Real, foi este sítio o preferido, pelo menos por Manuel da Maia e Carlos Mardel», como recorda Gustavo de Matos SEQUEIRA, in *Depois do terramoto: subsídios para a história dos bairros ocidentais de Lisboa*, Lisboa, 1967 (originalmente publicado entre 1916 e 1934), p. 475.

⁸ Vitor SERRÃO, “Século XVIII: A Igreja de Santa Isabel e os seus valores artísticos”, in APPLETON e DOMINGOS, p. 18.

haver registo de danos⁹, a tragédia terá causado considerável demora nas obras, cujo canteiro era dirigido pelo mestre Teotónio Alexandre da Costa; mas ainda assim terá sido possível batizar nela em 1758 a última filha do seu arquiteto, como vimos acima¹⁰; quando Carlos Mardel morreu, em 1763, «já a igreja estava ultimada, com seus altares, e pronta a receber as respetivas pinturas».

Mardel foi sepultado no carneiro (cripta) da “sua” Igreja de Santa Isabel, que se destaca tanto pela «grandiloquente sobriedade» pombalina da sua traça, como, igualmente, pelas suas dimensões superlativas, quase excecionais no universo dos templos paroquiais coevos, e até pelo seu destaque urbanístico (apesar da relativa exiguidade do Largo de Santa Isabel), características que denunciam a sua condição pré-pombalina, contrariando o predomínio das soluções “económicas” e alinhadas das igrejas pós-terramoto. Santa Isabel faz, de resto, parte de um conjunto de igrejas que, por terem sido «menos atingidas pelo terramoto, tiveram reedificação menos radical, subsistindo o seu aspecto anterior»¹¹, incluindo a manutenção das torres «de formulário tradicional».

Em 1770 foram destacados territórios da freguesia de Santa Isabel, com vista à criação das paróquias da Lapa e de São Mamede, e em 1780, em consequência da extinção da freguesia do Senhor Jesus da Boa Morte, a freguesia anexou parte do seu território. A igreja foi alvo de uma campanha de restauro e beneficiação, da qual resultou uma importante intervenção na frontaria, em 1875, data que se encontra inscrita na fachada principal, acima do portal de entrada. Estas obras tiveram lugar durante um período no qual o culto da Rainha Santa reencontrava novo entusiasmo em Portugal, «com importante patrocínio real» correspondente a uma tentativa de «afirmação régia num tempo em que a monarquia vinha a ser criticada», e com «participação popular crescente»¹².

Em 1934 foram, novamente, destacados territórios da freguesia, desta feita para dar origem à paróquia do Santo Condestável.

Em 1955, o Secretariado de Estudos Paroquiais e uma equipa orientada por D. Manuel Franco Falcão realizavam uma sondagem à assistência dominical do Patriarcado, trabalho que «seria essencial para a revisão do Plano

⁹ Em referência ao “Convento de Nossa Senhora do Rosário ao Corpo Santo”, o P.e João Batista de Castro afirma que, durante o Terramoto, «um religioso irlandês, que se achava nesse tempo dando a comunhão, animou fortemente os fiéis; e desembaraçando-se intrépido de entre as ruínas, prevendo maior perigo, não largando das mãos a sagrada pixide, com ela caminhou até à Igreja Paroquial de Santa Isabel, acompanhado de inumerável povo...». Ainda segundo o mesmo autor, também outras igrejas, como a do Loreto, fizeram recolher em Santa Isabel documentos e alfaías de maior valor nos dias imediatos à calamidade. Mesmo que estas memórias digam respeito à Ermida de Santo Ambrósio, e não ao novo templo, demonstram que o local tinha condições de segurança (Padre João Bautista de CASTRO, *Mappa de Portugal Antigo e Moderno*, Tomo III, Lisboa, 1763, p. 395).

¹⁰ Note-se que, embora Sousa Viterbo tenha retirado as suas informações acerca deste batismo de um conjunto de documentos relativos ao processo originado pelo falecimento de Carlos Mardel, Vítor Serrão afirma que «em 1758 o culto da freguesia continuava a decorrer na antiga ermida de Santo Ambrósio, tal como nos contam as Memórias Paroquiais, da lavra do pároco Felisberto Leitão de Carvalho» (Cfr. *Op. cit.*, p. 16), e esta situação ter-se-á prolongado, pelo menos, até 1763 (Cfr. <http://www.monumentos.gov.pt>), embora seja este o ano do sepultamento de Carlos Mardel no templo. Desta forma, e tendo em conta que Mardel era o insigne autor do projeto, e, seguramente, dirigia a obra, não parece anormal que tenha conseguido aí fazer batizar a filha num momento em que as obras fundamentais estariam concluídas.

¹¹ José-Augusto FRANÇA, *A Reconstrução de Lisboa e a Arquitectura Pombalina*, Lisboa, 1989 (3.ª ed), p. 46.

¹² Gerbert VERHEIJ, “Imagem e corpo da Rainha Santa: Uma leitura iconográfica relacional do túmulo de D. Isabel”, julho 2010, publicado online em <https://www.paper-cloud.net/archive/post/2010-imagem-corpo-rainha-santa/> (outubro de 2017).

Paroquial da cidade de Lisboa levado a cabo em parceria com as entidades camarárias»¹³, destinado a redesenhar as fronteiras de freguesias e paróquias que teria lugar entre 1957 e 1959. Nesse mesmo ano, o então Cardeal Patriarca de Lisboa, Manuel Cerejeira, «tinha dito que a igreja não era apenas um lugar de culto, referindo-se à necessidade de espaços complementares para o desenvolvimento de actividades pastorais. Esta tomada de consciência teve repercussão ainda na fase de inquérito às igrejas paroquiais existentes. Se algumas até tinham dimensão suficiente para acolher a população das comunidades redistribuídas ou em crescimento, em muitas delas faltavam contudo os tais espaços anexos e complementares»¹⁴.

Foi neste contexto – e, nomeadamente, em ambiente pré-conciliar¹⁵ – que se lançou um primeiro olhar reformador sobre a igreja de Santa Isabel: «A paróquia de Santa Isabel tinha sede, mas a precisar de obras. Foi por isso sugerido um melhor aproveitamento dos seus anexos, o que viria a concretizar-se em meados da década de 1960. O salão então criado, espaço privilegiado de encontro e debate de ideias, foi palco de diversos encontros entre eles alguns promovidos pelo MRAR». Este salão faz parte de um conjunto de edifícios que o arquiteto Samuel Tavares Quininha (Fig. 5), que chegara a estagiar com Raul Lino, desenhou em torno da igreja, e que o arquiteto António Freitas Leal explicará da seguinte forma:

«Santa Isabel, paróquia de 20000 almas, evoluiu rapidamente com o crescimento da cidade, e de paróquia dos arrabaldes e correspondente estrutura social, tornou-se hoje uma paróquia central, com profunda projecção no centro da cidade (...) para total cumprimento das exigências da vida da igreja, a par da renovação do seu interior, procedeu-se à sua integração num complexo paroquial (...) cujo projecto geral é do arq. [Samuel Tavares] Quininha»¹⁶.

Antes da intervenção de Quininha, a cartografia mostra a existência de um logradouro a nascente da igreja, entre esta e o edifício apalaçado que completa o quarteirão, para onde se prolongava o corpo de uma das capelas da

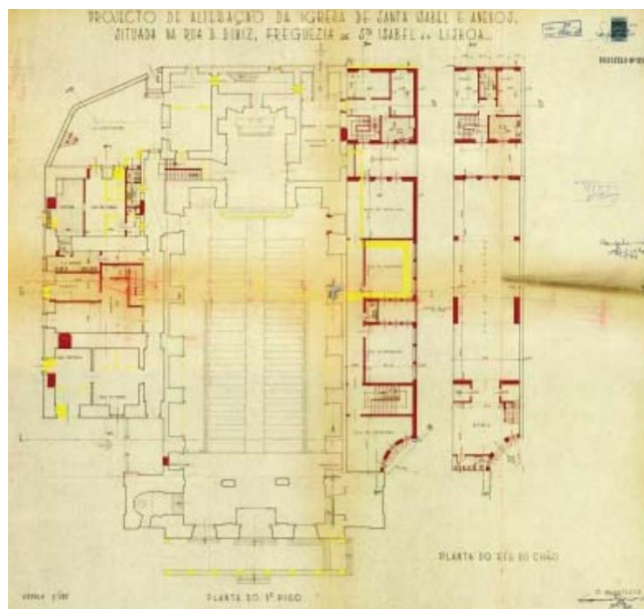


Fig. 5 – Samuel Quininha, *Projeto de alteração da Igreja de Santa Isabel e anexos*, 1958. Publicado em João Luís MARQUES, 2022.

¹³ João Luís Marques, *A igreja na cidade, serviço e acolhimento, arquitectura portuguesa 1950-1975*, Lisboa, 2017, p. 146 (nota 63).

¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 199.

¹⁵ Em 1954, D. António Ferreira Gomes, então bispo do Porto, escrevia: «Não tardará, talvez, a realização de um Concílio; mas é preciso preparar-lhe ambiente favorável». In «Fala o Pastor, a maior Reforma na Igreja desde há muitos séculos», *A Voz do Pastor*, 2 de outubro de 1954, p.1. Cfr. João Luís Marques, *op. cit.*, p. 303 (nota 382).

¹⁶ António Freitas Leal, «A renovação do interior duma igreja: Santa Isabel, em Lisboa», in *Arquitectura - revista de arte e construção*, n.º 89-90 (Dez.1965), pp.185-187. Citado em João Luís MARQUES, *op. cit.*, p. 199 (nota 184).

nave, cortada em 1960 (Fig. 6). Para além da remodelação dos anexos já existentes, a poente, o arquiteto edificou os anexos que hoje se erguem no antigo logradouro (Fig. 7).



Fig. 6 – Evolução do logradouro a nascente da Igreja de Santa Isabel em 1878 (Francisco e César Goullard), 1911 (Silva Pinto) e 1950. Nas duas últimas plantas é possível ver a capela funda que então existia do lado da Epístola.



Fig. 7 – Aspectos dos anexos da Igreja de Santa Isabel a nascente e a poente do templo.

A este projeto, que definiu as atuais dependências anexas da igreja, seguiu-se, em 1960, a remodelação do interior do templo, realizada por Diogo Lino Pimentel e António de Freitas Leal. Lino Pimentel, neto de Raul Lino, vinha, precisamente, de um estágio realizado em Bolonha, no *Ufficio Nuove Chiese* do cardeal Giacomo Lercaro, que acompanhava a construção de novas igrejas nas periferias italianas; «de regresso a Portugal, em 1960, foi convidado a integrar o recém-criado SNIP – Secretariado das Novas Igrejas do Patriarcado de Lisboa, cuja direção técnica assumiu desde então»¹⁷. Era sócio do MRAR – Movimento de Renovação da Arte Religiosa¹⁸ desde

¹⁷ João Alves da CUNHA, *MRAR, Movimento de Renovação da Arte Religiosa - Os anos de ouro da arquitetura religiosa em Portugal no século XX*, Lisboa, 2015, p. 266.

¹⁸ De notar que várias reuniões do MRAR, com temas diversos, foram realizadas no salão paroquial da Igreja de Santa Isabel.

os tempos de estudante, tendo sido eleito secretário do Movimento, do qual Freitas Leal era sócio fundador, em 1963. Os percursos dos dois arquitetos assemelhavam-se em quase tudo, com Freitas Leal a servir como consultor do SNIP entre 1968 a 1970. Quando trabalharam em Santa Isabel, Freitas Leal já assinara diversos projetos de arquitetura sacra, entre os quais o da Igreja de Santo António de Moscavide (com João de Almeida); trabalhariam juntos em pelo mais um projeto para um templo, a Igreja do Sagrado Coração de Jesus, em Lisboa (concurso, com Maria do Carmo Matos), que não foi construído.

A sua remodelação da igreja de Santa Isabel fazia parte de uma prática de intervenção em templos que se vinha «consolidando, inclusivamente antes do concílio», sendo este «um dos exemplos que integrava a lista de realizações enunciadas no SNIP no primeiro boletim da campanha»¹⁹. Nas palavras de Freitas Leal, «a intervenção na igreja de Santa Isabel também foi pioneira. As alterações no altar foram feitas ainda antes do Concílio Vaticano II. Tive receio da sensibilidade das pessoas, pois era uma modernização de uma igreja do século XVIII. Separou-se o altar do fundo. A iluminação foi muito trabalhada. Retirei imagens dos altares laterais. Pensei que os paroquianos iam ficar danados comigo, mas isso não aconteceu. Apanhei apenas dos conservadores de arte, como a Maria José de Mendonça, por ter retirado a teia. Os padres e liturgistas foram dos poucos que me apoiaram nisso»²⁰.



Fig. 8 – Interior da Igreja de Santa Isabel antes da intervenção de 1960. Publicado em Manuel Vilaça RIBEIRO, 2020.

Antes da intervenção, o espaço interior é assim descrito (Fig. 8): «O espaço da celebração estava dividido em três núcleos correspondentes a outras tantas divisões da assembleia: A capela-mor, para o clero, isolada do corpo da igreja e em nítido face a face (oposição e não continuidade); na nave, o plano envolvente mais elevado

¹⁹ João Luís MARQUES, 2017, p. 387.

²⁰ João Alves da CUNHA, *op. cit.*, p. 296.

e separado do central por uma teia alta, destinado à irmandade e circulação junto aos altares laterais; e o plano central, mais baixo, para a grande massa indiferenciada de fiéis.»²¹

Esta descrição não é meramente factual; nela está já patente a forma crítica como os arquitectos reformadores viam as soluções litúrgicas tradicionais. Após a remodelação de Lino Pimentel e Freitas Leal, foi conseguida a «unificação de todo o espaço interior: Pela supressão dos desníveis e da teia da nave; pela supressão dos altares laterais, fundidos conjuntamente com as balaustradas no todo das paredes, e sua adaptação à colocação das imagens; pelo avanço do espaço do santuário, sua fusão com a nave, e consequente destruição da independência do espaço da capela-mor; pela harmonização da cor e iluminação do conjunto; pela acentuação da horizontal elevada do entablamento; pela limpeza, em todo o interior, dos objectos que destruíam a sua unidade, nomeadamente os confessionários, integrados no plano das paredes. [...] O sacrário, inicialmente localizado sobre o altar foi, com a generalização da missa «frente à assembleia», deslocado para o altar lateral do lado da epístola e no limiar do Santuário. [...] O ambão não ganhou ainda o relevo necessário. Ao tempo da renovação, e após esta, localizavam-se dois ambões, (o do evangelho e o da epístola), com acentuada contribuição para uma simetria e despersonalização que o ambão único actual (o do Evangelho) não supera. E o mesmo se passa com o lugar da presidência, não considerado na remodelação. Já a mesa da comunhão criada não constitui obstáculo, pela sua transparência e dimensão, a que venha a adoptar-se o uso da comunhão ministrada com o celebrante parado e os comungantes aproximando-se em cortejo processional, e que deixa de justificar a sua existência. [...] Mantendo-se a localização anterior do baptistério (e o simbolismo pode relacioná-lo com a entrada), nenhum destes aspectos foi ressaltado, ainda que tenha havido a preocupação de lhe conceder o justo relevo pela valorização efectuada do seu espaço»²².

Nesta descrição de Luís Vassalo Rosa, na qual o arquiteto da catedral de Bragança ainda não se revela inteiramente satisfeito com os progressos realizados, é clara a ênfase no que foi, e no que deveria ter sido atingido: a supressão de todas as barreiras interiores (Fig. 9), incluindo a distinção entre nave e capela-mor, a que se soma «o altar destacado do retábulo, mas ainda na capela-mor, a par da unificação do espaço da nave, suprimindo a teia e diferenças de cota»²³, de forma a permitir, ainda nas palavras de Vassalo Rosa, a missa «frente à assembleia» (Fig. 10).

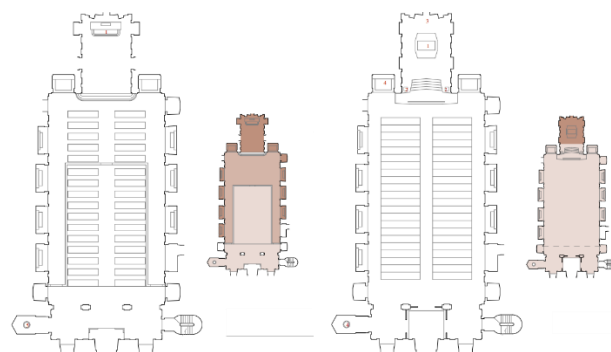


Fig. 9 – Plantas da igreja antes e depois da intervenção de 1960, in Manuel Vilaça RIBEIRO, 2020.

²¹ Luís Vassalo ROSA, “A renovação do interior duma igreja: Santa Isabel, em Lisboa”, in *Arquitectura - revista de arte e construção*, n.º 89-90 (Dez.1965), pp. 187-189. Citado por Manuel Vilaça RIBEIRO, *O Espaço de Culto Católico - Reabilitação de igrejas segundo a reforma litúrgica do Concílio Vaticano II*, Coimbra, 2020, p. 253.

²² Luís Vassalo ROSA (ver nota anterior).

²³ João Luís MARQUES, “Como pode [um homem] nascer, novo sendo velho?”, *RP - Revista Património*, 2019, p. 91.



Fig. 10 – Relação entre a nave e a capela-mor depois da intervenção de 1960, com o novo altar-mor. Publicado em Manuel Vilaça RIBEIRO, 2020.

Porém, e apesar da inovação da solução adotada, o altar que tinha sido construído *versus populum* mostrou-se, apesar de tudo, longínquo (terminando no arco triunfal), pelo que «nos finais dos anos de 1970, a igreja sofre uma nova intervenção no espaço litúrgico por forma a combater a distância e separação, ainda sentida, entre santuário e assembleia»²⁴. Desta forma, «estendeu-se o presbitério para fora da cabeceira, através da colocação de um estrado de madeira, coberto com alcatifa, que traz a cota da cabeceira, no qual se colocou um novo altar, ambão e presidência. Tendo o sacrário passado da capela lateral para a cabeceira da igreja, sobre o altar erigido nos anos 60»²⁵ (Fig. 11).

«Dada a provisoriedade, a pouca qualidade artística dos elementos litúrgicos, e a necessidade de se clarificar melhor o espaço, uma nova intervenção sucede, nos anos noventa do século passado, através de um “convite

²⁴ Cfr. Manuel Vilaça RIBEIRO, 2020, p. 257 e nota 383. Esta informação terá resultado de uma conversa pessoal com o Padre José Pereira de Almeida, pároco da igreja, em junho de 2020.

²⁵ Idem, *ibidem*.

informal” (...) do pároco ao arquiteto Gastão da Cunha Ferreira. Uma colaboração que compreendeu a eliminação do altar de 1960, a reconfiguração do estrado do novo presbitério - com “pequenas variações no tamanho relativamente ao anterior” (...) e a substituição dos objetos litúrgicos: altar, ambão e base do sacrário mas, mantendo a ideia anteriormente definida.»²⁶

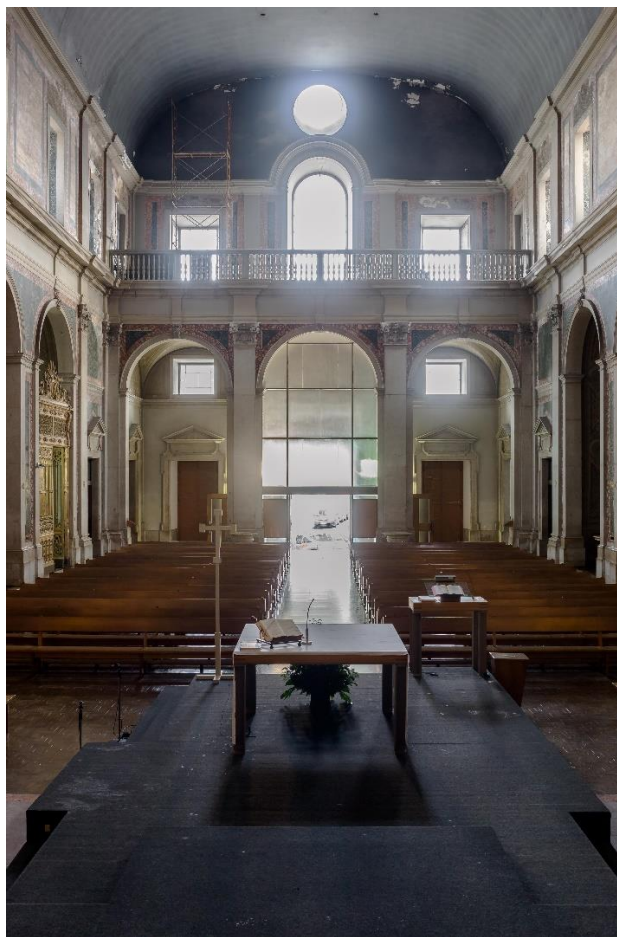


Fig. 11 – Aspectos do interior em 2009, podendo ver-se o estrado que estende o presbitério e o altar construído nos finais do século XX. Fotos de Paulo Catrica constante da documentação anexa ao requerimento do procedimento de classificação.

O altar original, substituído na intervenção de 1960, foi guardado na sacristia. O altar desta data (Fig. 12) foi destruído durante as intervenções seguintes, dada a impossibilidade de o deslocar mantendo a sua integridade, por ser construído em cimento revestido com mármore.

As restantes intervenções de relevo ocorreram na capela batismal que, como vimos, se manteve no seu local original, conservando, igualmente, a pia e a guarda de ferro setecentista, e no guarda-vento. À capela batismal

²⁶ Idem, *ibidem*, p. 259. Esta informação terá resultado de uma conversa pessoal com o arquiteto Gastão da Cunha Ferreira, em junho de 2020.

foi, nas palavras de Vassalo Rosa, «concedido o justo relevo pela valorização efectuada do seu espaço», com novo revestimento cerâmico invocador da água e cobertura em teto de madeira facetado (Fig. 13).



Fig. 12 – Capela-mor e altar-mor após a intervenção de 1960. Foto Robert Chester Smith, 1962-1964, arquivo FCG.



Fig. 13 – Capela batismal.

O guarda-vento também foi completamente reformado em c. 1960 (Fig. 14). A sua reinterpretação moderna consiste numa parede de vidro fosco montado numa estrutura metálica, permitindo a passagem de luz natural e atenuando a formalidade e o carácter monumental das antigas portas.

Em finais de 2009, a igreja encontrava-se urgentemente necessitada de obras de conservação e restauro. De acordo com João Appleton, do atelier de arquitectura Appleton e Domingos, «o interior encontrava-se em mau estado de conservação com entradas de água através das coberturas e paredes. Vários dos seus revestimentos decorativos estavam danificados, o teto e as cornijas estavam pintadas de cinzento, muito do seu mobiliário estava obsoleto».



Fig. 14 – Guarda-vento da Igreja de Santa Isabel (1960).

O projeto concebido pelo atelier tinha como objetivos mais práticos a «substituição da cobertura, que deixava entrar água, a alteração da iluminação, a possibilidade de acesso da pessoas de mobilidade reduzida» e «a reformulação do presbitério, por forma a pôr fim à provisoriedade do espaço e elementos litúrgicos»²⁷; mas ambicionava, ainda, intervencionar o teto abobadado da nave, cuja «pintura executada no século XIX cujo tema era o milagre das rosas foi destruída no século XX por ser medíocre e se encontrar em muito mau estado».²⁸

Nas notas de José da Felicidade Alves, podemos ler que no século XIX «o tecto da capela-mor não tem pintura nenhuma; mas no do corpo da igreja vêem-se grupos de anjos e nuvens, e a imagem da rainha Santa Isabel»²⁹. Desta imagem, diz-nos Luiz Gonzaga Pereira que «no tecto he que infelizmente se vê hum quadro da Santa Rainha em acção de distribuir as esmolas á mendicidade, cuja se converteo em rozas (...), mas este prodigioso milagre merecia mais atenção; se seo author olhasse para o quadro que representa este objecto na Igreja do Menino Deos, seria sem duvida mais felis; diremos so que este artista faleceo em 1838, na flor da idade»³⁰. Sabemos, igualmente, que em 1842 foi publicada uma litografia (Valentim, “S. Izabel, Rainha de Portugal”), que seria «cópia fantasista (ainda que protestadamente fiel) da pintura existente na igreja de Santa Isabel de Lisboa, figurando a soberana em mais de meio corpo, de coroa e manto de arminhos, em cujas dobras desvenda uma mão-cheia de rosas»³¹. Pela descicção do templo feita no fascículo 12 do *Inventário de Lisboa* ficamos a saber que a pintura ainda aí estava em 1956: «o tecto, abaulado, coberto de pintura larga e confusa, muito estragada, no qual se distingue entre nuvens e anjos a assunção da Rainha Santa Isabel.»³² Esta leitura do tema revela o estado de degradação em que se encontraria a pintura, por não fazer sentido a figuração de uma “assunção da Rainha Santa Isabel”.

Seja como for, a fraca qualidade geral da pintura terá resultado no seu encobrimento em data incerta, mas posterior à menção no *Inventário*, pelo que é possível que tenha

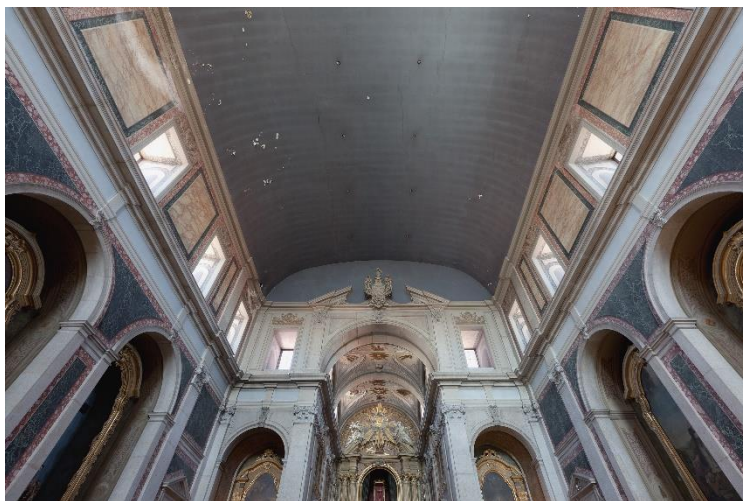


Fig. 15 – Teto da nave em 2009. Fotos de Paulo Catrica constante da documentação anexa ao requerimento do procedimento de classificação.

²⁷ Idem, *ibidem*. Estas informações terão resultado de uma conversa pessoal l com o arquiteto João Appleton, em junho de 2020.

²⁸ João Appleton, “2009-2016: Uma Estratégia Contemporânea para a Valorização da Igreja”, *Sob o Céu de Santa Isabel*, APPLETON e DOMINGOS, Architectos (org.), s/d., p. 47.

²⁹ José da Felicidade ALVES, *op. cit.*, p. 550.

³⁰ Luiz Gonzaga PEREIRA, *Monumentos Sacros de Lisboa em 1833*, p. 416. Citado em Vítor SERRÃO, *op. cit.*, p. 20.

³¹ António Filipe PIMENTEL, “Propaganda Fidei: a representação gravada da Rainha Santa Isabel”, in *Imagen de la Reina Santa Isabel, Infanta de Aragón y Reina de Portugal* (catálogo), Saragoça, 1999, pp. 65-189 (p. 76).

³² Norberto de ARAÚJO, Durval Pires de LIMA, *Inventário de Lisboa*, Lisboa, 1944-1956, fascículo 12, 1956, p. 16.

acontecido, precisamente, durante a intervenção de 1960, quando a abóbada da nave foi pintada de um tom de azul acinzentado que tentaria, sem maior compromisso, tornar o espaço mais acolhedor, e que concedeu à igreja, durante cinquenta anos, «um céu de chumbo que cobria opressivamente a nave»³³ (Fig. 15).

A possibilidade de intervenção sobre este teto foi considerada, «pela sua grande escala e pela invulgar oportunidade que constituía», como «o motor para as diversas operações de conservação e reabilitação de todo o espaço da igreja». Para a conceção do novo projeto pictórico foi convidado o pintor suíço-americano Michael Biberstein, radicado em Portugal, que definiu como objetivo «completar a intenção original do projecto arquitectural, substituindo o sufocante manto cinzento por um céu aberto», criando assim um espaço «muito mais acolhedor e forte e (...) mais apelativo à meditação»³⁴ (Fig. 16).

A par desta empreitada foi feita a reparação de toda a cobertura, incluindo a reparação da estrutura de madeira da abóbada pelo interior, e restaurados o teto e a parte superior das paredes da nave. A pintura de Biberstein foi executada sobre uma estrutura em aço leve que suporta um teto falso replicando o desenho da abóbada superior.

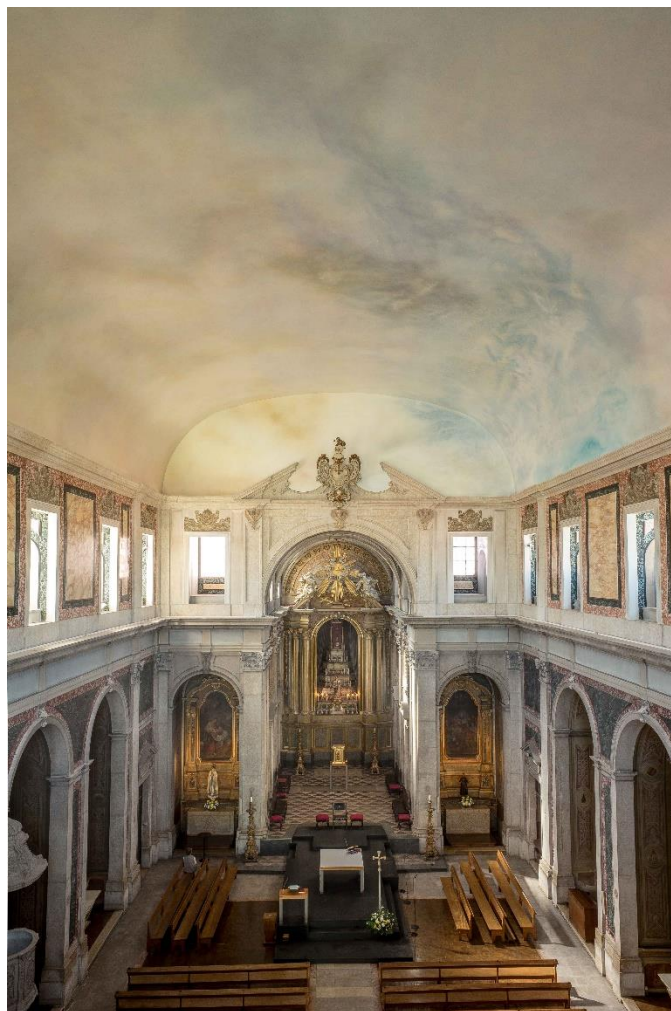


Fig. 16 – Aspetto do teto da Igreja de Santa Isabel, Michael Biberstein, 2016.

No presbitério foi executado um novo estrado, em pedra de ruivina amaciada, de forma a harmonizar-se com a pedra utilizada na intervenção dos anos 60, ultrapassando, finalmente, o carácter provisório da solução existente. Nele se integra o novo ambão pétreo. O altar foi alvo de uma intervenção destinada a recuperar a ara original, em lioz, pesando cinco toneladas, até então conservada na sacristia, e de feição semelhante aos frontais dos altares laterais. Por fim, o designer Miguel Vieira Baptista concebeu novo mobiliário litúrgico móvel e pétreo, nomeadamente a cadeira da presidência, os bancos de concelebrantes, um conjunto de bancos corridos e o suporte do sacrário, concluindo a reformulação do local (Fig. 17).

³³ João Appleton, *op. cit.*, p. 47.

³⁴ Michael BIBERSTEIN, “Pelo olhar de Michael Biberstein”, *Sob o Céu de Santa Isabel*, APPLETON e DOMINGOS, Architectos (org.), s/d., p. 41.



Fig. 17 – Foto superior: presbitério antes da reformulação. Fotos seguintes: o mesmo espaço após a execução de nova plataforma em ruivina, ambão pétreo, reintegração do altar-mor original e colocação de novo mobiliário litúrgico.

A IGREJA DE SANTA ISABEL

Como já vimos, a Igreja de Santa Isabel destaca-se na sua envolvente, com a sua mole implantando-se, como elemento dominante, na praça formada pelo alargamento do final da Rua Saraiva de Carvalho, antigamente denominada Rua Direita de Santa Isabel, tal como o largo (Fig. 18). Não deixa de ser curioso que a rua que corre à esquerda do templo tenha o nome de São Joaquim, à qual fica, perpendicular, a travessa das Terras de San'tana, enquanto a via que prolonga a Saraiva de Carvalho, antiga Rua de Santo Ambrósio, se chama, hoje, de D. Dinis; sinais contraditórios, ou talvez complementares, da invocação do templo, que é da Rainha Santa, mas que, inevitavelmente, convoca a devoção a Isabel, mãe de João Batista e prima direita, em identificação apócrifa, mas de grande impacto popular, da Virgem.



Fig. 18 – Largo da Igreja de Santa Isabel, maquete gráfica da CML.

O templo, de planta longitudinal composta e volumes articulados (retângulos da nave e capela-mor), é precedido de pequeno adro retangular acima do nível da rua, delimitado por gradeamento metálico e plintos de cantaria. A fachada principal, orientada para sudoeste, é enquadrada por duas torres de planta quadrada com mostradores de relógio, rematadas por coruchéus bulbosos com fogaréus nos extremos e vazadas por quatro ventanas sineiras. Na frontaria, dividida em três panos por pilastras de cantaria e rematada em frontão triangular com óculo ao meio, rasgam-se três portais de verga reta, o central mais alto e largo, com molduras de cantaria e frontões triangulares. O frontão do portal principal é interrompido por cartela recortada em cantaria, decorada com *putto* e legenda latina em maiúsculas: *Beatae Elisabeth Lusitaniae Reginae Feb. XXIV era DCCC LXXV* (Fig. 19). A eixo deste portal existe um janelão em arco redondo com moldura de cantaria recortada e lavrada. De cada lado, sobre os portais laterais, rasgam-se duas janelas quadradas encimadas por janelas de verga reta.

A igreja é rodeada pelos corpos da sacristia e dependências anexas, a poente, reformulados pelo arquiteto Samuel Quininha, e pelos restantes anexos que envolvem o templo, também construídos na segunda metade do século XX, que incluem o salão paroquial, capelas mortuárias, habitações (pároco e sacristão), e outras (ver Fig. 5).



Fig. 19 – Portal principal da Igreja de Santa Isabel. Foto SIPA.

O átrio, ao qual a campanha de 1960 concedeu mais luz e leveza, guarda duas pias de água benta, e comunica com o interior através dos guarda-vento já referidos (Fig. 20). Dá acesso, à esquerda, à capela batismal (ver Fig. 13), e permite a ligação com o coro-alto.



Fig. 20 – Aspetos do átrio.

O interior, de nave única e capela-mor, ambas de cobertura diferenciada em abóbada de berço, tem muros laterais com dois registos separados por cornija em cantaria, sendo o nível superior rasgado por janelas iluminantes de verga reta, e o térreo por retábulos em talha dourada e marmoreada com pinturas sobre tela, de 1764, inscritos em arcos de volta perfeita. Das duas portas travessas que se abrem de cada lado da capela-

mor, a do lado da Epístola dava diretamente para a rua, antes de 1958.

As campanhas de obras de que resultaram os anexos a nascente levaram ao corte do corpo até então existente no respetivo logradouro, que constituía uma capela mais profunda, e de onde foi retirada a grade atualmente colocada na última capela deste lado do templo, que nos anos 40 foi desmontada para se fazer a ligação às novas dependências (Fig. 21). Da antiga capela, diz-nos o *Inventário*: «a antiga do Santíssimo, que é a quarta do lado



Fig. 21 – Igreja de Santa Isabel, lado da Epístola.

da Epístola, reentrante, constitui uma capela independente, revestida nas paredes e no tecto, em estuque, de pinturas a claro-escuro e ornatos, e cujo corpo se prolonga, exteriormente, da planta regular do edifício», conforme a cartografia antiga (ver Fig. 6).

No vão da porta existente junto deste antigo altar do Santíssimo foi instalado um confessionário a partir de 1960, de forma a cumprir o desígnio de remover as barreiras do interior e, igualmente,

oferecer mais privacidade ao ato da confissão. A porta oposta, na mesma parede, dá acesso a zonas habitacionais e às outras dependências.

Do lado do Evangelho destaca-se o púlpito, de planta curva, articulado com guarda-voz (Fig. 22).



Fig. 22 – Igreja de Santa Isabel, lado do Evangelho.

O arco cruzeiro exibe, no remate arquitetónico, o brasão de José Francisco da Cruz, 1.º Morgado da Alagoa, um dos mecenas do templo. Enquadrada pelos altares colaterais, a capela-mor, profunda (Fig. 23), tem cobertura iluminada por quatro janelas e decorada com estuques em baixo-relevo, da campanha de 1875, e tribunas nas paredes laterais. O retábulo-mor, de feição setecentista, é em talha dourada (Silvestre Faria Lobo). O camarim,

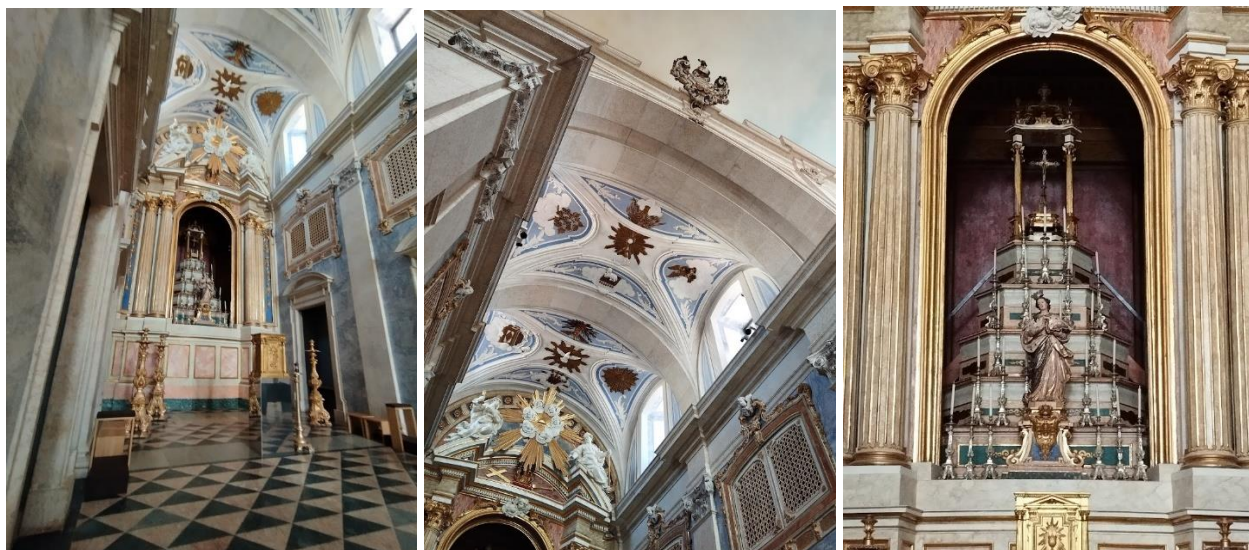


Fig. 23 – Igreja de Santa Isabel, capela-mor.

a albergar trono, é delimitado por duplas colunas de fuste canelado e capitéis coríntios, e superiormente rematado por frontão curvo interrompido por resplendor ladeado por anjos tenentes. A imagem central, setecentista, em madeira estofada e policromada, atribuível à oficina de Joaquim Machado de Castro, representa a Rainha Santa Isabel, coroada, com rosas no manto, sobre peanha com o escudo de Portugal (Fig. 24).

Na sacristia (Fig. 25), dominada por largo arcaz, existe um lavabo de mármore com a data de 1826 (Fig. 26).



Fig. 25 – Aspeto da sacristia.

Aqui se guarda, para além de diversas esculturas com valor artístico, um interessante conjunto de paramentaria com peças desenhadas pela artista Madalena Cabral (Fig. 27), sócia



Fig. 24 – Rainha Santa Isabel, altar-mor.



Fig. 26 – Lavabo em mármore.

fundadora do MRAR, cuja atividade no grupo se relacionava com o estudo dos objetos de culto, como imagens, paramentos e alfaías litúrgicas. Os paramentos, que Madalena Cabral veio a criar dentro do espírito de modernização da arte religiosa, eram elogiados, em artigo de 1959, publicado num Boletim de Informação Pastoral do mesmo ano, acerca da exposição de Arte Sacra Moderna então realizada no Porto, como tendo «uma rara dignidade e beleza na elegância do corte, na extraordinária sobriedade dos ornatos e na nobreza do tecido»³⁵.



Fig. 27 - Paramentos de Madalena Cabral para a Igreja de Santa Isabel.

Nas restantes dependências, idealizadas em finais de 1950 (Fig. 28), e onde também se conservam muitas imagens devocionais de boa factura (Fig. 29), funcionam serviços da paróquia.



Fig. 28 - Aspetos dos anexos construídos em c. 1958.

³⁵ Albino CLETO, "Uma exposição no Porto revela-nos uma Arte Sacra Moderna em Portugal", *Boletim de Informação Pastoral*, Ano I, n.º 4 (out.-nov.1959), p. 24. Citado por João Alves da CUNHA, *op. cit.*, p. 101.



Fig. 29 – Exemplos das imagens existentes nas dependências anexas da Igreja de Santa Isabel – Nossa Senhora da Conceição e Santo Penitente.

PATRIMÓNIO MÓVEL INTEGRADO - A PINTURA

Dentre o património móvel integrado existente na Igreja de Santa Isabel destaca-se o conjunto de pintura retabular, acerca do qual Vítor Serrão afirma que «constitui um dos melhores testemunhos de pintura religiosa portuguesa do reinado de D. José I (1750-1777), um tempo marcado pela tragédia do terramoto em que, por consequência, os empreendimentos de decoração artística e as grandes encomendas pictóricas minguaram»³⁶.

Esta encomenda, claramente unitária e datando de 1764, apesar do leque de nomes envolvidos, é reveladora do «gosto artístico imperante na época de D. José I em empresas congéneres, e quais os recursos dos mestres escolhidos. A documentação existente, a que acrescem as informações do bem informado memorialista Cyrillo Volkmar Machado (1822), deixam perceber que os melhores pintores activos na cidade se perfilaram para este trabalho. Salvo o pintor régio Francisco Vieira Lusitano (...), surgem-nos aqui todos os artistas importantes da era joséfica», representando «as tendências dominantes na arte do tempo de D. José I: a vertente tardo-barroca mais tradicional (R. Vicente, D. Rosa), a influência romanista (Parodi, Bernardes), os exercícios de um neoclassicismo embrionário (Bruno) e, até, apontamentos de um civilismo “rococó”...»³⁷.

Continua o autor: «O efeito provocado pelas telas, recém-beneficiadas pela intervenção de restauro, é surpreendente, em termos de desenho compositivo e de colorido, pois devolve ao nosso conhecimento a marca de qualidade prevalecte no campo da pintura joséfica, uma época em que, após a tragédia do terramoto, se buscavam em estruturas como a Irmandade de São Lucas e as academias de *literati* as necessárias redefinições de conceitos estéticos e soluções plásticas adequadas aos novos gostos. Não restam dúvidas que a inauguração da igreja, com os oito quadros colocados nos seus altares, foi impactante (...).

A sua elevada qualidade geral não impede, naturalmente, diferenças individuais: existem, no conjunto, «peças reveladoras de fidelidades anacrónicas, as que não escondem o recurso a modelos de gravuras reconhecíveis, e outras há que mostram um esforço de inovação e *aggiornamento* deveras assinalável». E, tal como sucedeu

³⁶ Vítor SERRÃO, *op. cit.*, p. 20.

³⁷ Vítor SERRÃO, *As telas da igreja de Santa Isabel, joia artística da Lisboa de setecentos*, artigo de 21.09.2020, in www.publico.pt.

com a estrutura setecentista da igreja, de traça pré-pombalina - se tomarmos o *pombalino* pela arquitetura do pós-terramoto, sobretudo balizada pelos anos da reconstrução de Lisboa, entre c. 1759 a 1834 -, e construção coincidente com os terríveis anos imediatos à tragédia³⁸, as pinturas também foram pouco amadas pelo tempo. Em 1833, segundo atesta Gonzaga Pereira, já não eram do conhecimento geral os nomes dos autores dos quadros, embora se reconhecesse serem «alguns muito bem executados».

O restauro de 2016-2019 (Fig. 30), ocorrido durante a recente campanha pluridisciplinar³⁹, a par de intervenções na pedra (lhoz), estuques, rebocos e madeiras policromadas, permite, agora, olhar para estas pinturas «com a



Fig. 30 – Restauro de pintura retabular, empresa Nova Conservação S.A., 2016-2019.

³⁸ «Na verdade, tratou-se sempre de um templo mal-amado, fosse porque a sua construção (patrocinada por D. Tomás de Almeida, o primeiro Patriarca de Lisboa) coincidiu com a tragédia do terramoto do 1º de Novembro de 1755, fosse porque nunca existiu margem crítica para se valorizar a chamada “arquitetura pombalina” fora da sua vertente civilista e urbanística – e desse pecado original, bem escarpelizado por Paulo Varela Gomes, se ressentia a impressão negativa causada pelo seu espaço construtivo». In Vítor SERRÃO, *op. cit.*

³⁹ Pela Nova Conservação S.A., dirigida pelo conservador-restaurador Nuno Proença.

devida atenção crítica, coisa que era difícil face ao péssimo estado das telas»⁴⁰, ainda de acordo com Vítor Serrão.

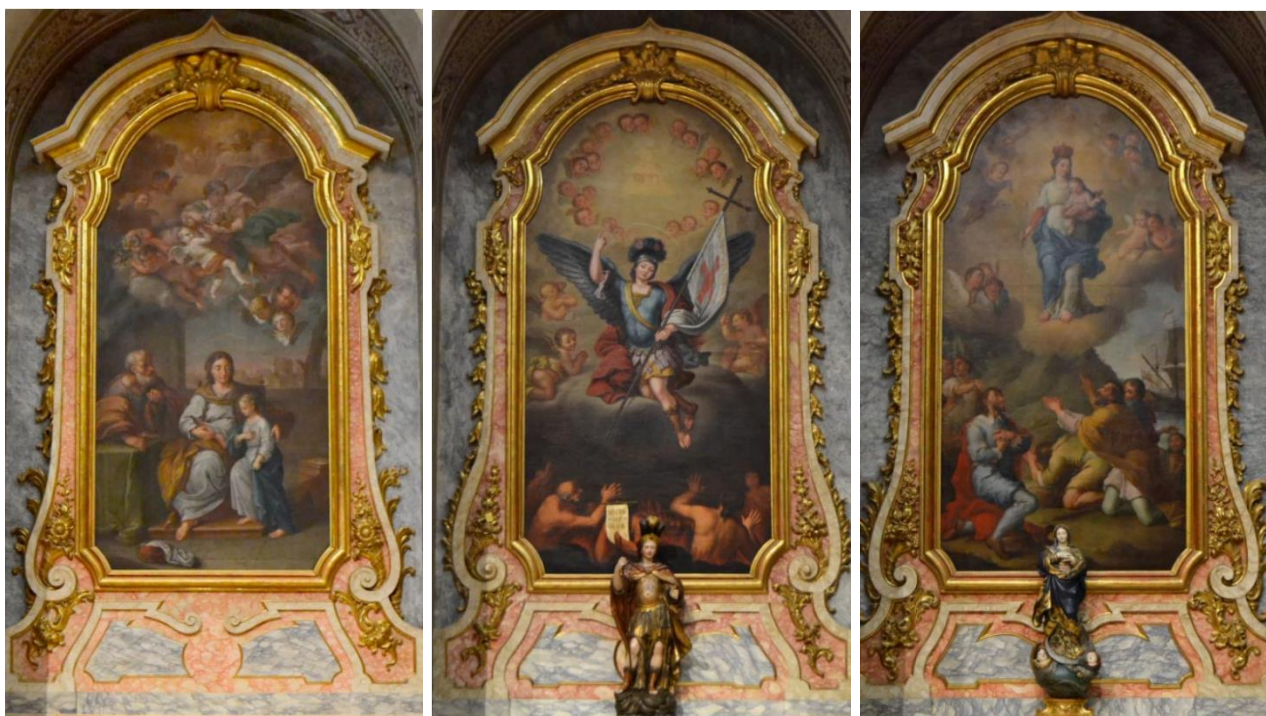


Fig. 31 – Telas dos altares do lado do Evangelho: *Sant’Ana e a Virgem*, *São Miguel e as Almas* e *Milagre da Aparição de Nossa Senhora da Arrábida*.

As três telas dos altares do lado do Evangelho (Fig. 31) são completadas por um *Cristo crucificado* em madeira, aos pés do qual está colocada uma *Nossa Senhora da Piedade* (Fig. 32).

Segundo Vítor Serrão⁴¹, a tela *Sant’Ana e a Virgem* surge pintada por Roque Vicente, «pintor com certo crédito na Lisboa do segundo terço de Setecentos» com a colaboração de Pedro Alexandrino de Carvalho. A composição é de tradição romana, e a execução, embora limitada por um certo convencionalismo, atinge bom nível de desenho, sendo ainda de destacar o «desenlace barroco» da mão de Pedro Alexandrino. «Daqui resulta um quadro inequivocamente bom, interessante testemunho de uma experimentação plástica em anos de viragem».

De referir a reiterada “presença” de Santa Ana, que já víamos evocada num topónimo junto da Igreja de Santa Isabel, e que aqui surge com São



Fig. 32 – *Nossa Senhora da Piedade* ou *Pietà*, em reprodução publicada no *Inventário de Lisboa*, 1956.

⁴⁰ Vítor SERRÃO, *op. cit.*

⁴¹ Remetemos a análise deste conjunto pictórico para o estudo de Vítor Serrão, “Século XVIII: A Igreja de Santa Isabel e os seus valores artísticos”, que integra o presente processo de classificação.

Joaquim, que dá nome a outra rua delimitadora do largo da igreja, e com a Virgem em menina, na tradicional “lição de leitura”, recordando ser esta família também da mãe de João Batista, em reforço do paralelismo entre as duas Isabéis.

A tela *São Miguel e as Almas* ilumina a antiga capela da Irmandade de São Miguel Arcanjo, devendo-se à mão de Domingos da Rosa, Mestre de Desenho de D. José I e exímio retratista. Defronte dela está «uma excelente escultura em madeira estofada e policromada com o santo patrono da respetiva confraria, da qual se desconhece autor» (Fig. 33). Apesar de ser «pintor de certa estima nos círculos cortesãos», e de no quadro «se destacarem como valências artísticas», «todo o enquadramento geral da cena é convencional, e a tela apresenta, nos seus pormenores e no seu conjunto, certa dureza de desenho», fazendo do quadro de Domingos da Rosa uma obra estereotipada que não sai, neste caso particular, «do plano de uma franca mediania», na análise de Serrão.



Fig. 33 – São Miguel Arcanjo, autor desconhecido.

Já a Nossa Senhora da Arrábida, encomenda da respetiva Confraria⁴², e obra de Inácio de Oliveira Bernardes, constituirá «o melhor painel da igreja em termos de execução e primor de acabamento». Continua Vítor Serrão: «Estamos, de facto, perante uma belíssima peça de influxo romanista, sedutora pelo excelente desenho das figuras ajoelhadas e dos seus adereços, pela elegância de pose da Virgem Maria, com soltos panejamentos, pela sóbria atmosfera cromática, com aberturas a tonalidades cálidas e muito cuidada nas definições claro-escuristas, e pela larga cenografia compositiva que destaca a transcendência do tema.» Inácio de Oliveira Bernardes, formado na Academia de Roma, confirma aqui a sua «sensibilidade pictural muito acima da mediania» e superioridade face à generalidade dos pintores do seu tempo, tendo criado para a igreja de Santa Isabel «uma obra unanimemente considerada de altíssimo mérito».

No altar colateral do Evangelho (Fig. 34) encontramos uma *Sagrada Família*, novamente da mão de Roque Vicente, autor de três telas da igreja. Muito influenciado por modelos romanistas (por intermédio de Vieira Lusitano), o pintor demonstra aqui, tal como na sua *Sant’Ana*, o talento de retratista que lhe era reconhecido, mas não ultrapassa um «resultado de clara secundarização no contexto global da encomenda de 1764, sendo este não só o mais fraco dos três quadros de Roque Vieira nesta igreja como, também, um dos elementos menos relevantes de todo o acervo pictórico nos altares de Santa Isabel».

⁴² Existem, junto da Igreja de Santa Isabel, uma Rua e uma Travessa da Arrábida, setecentistas, a última confrontando com o templo.

Do lado da Epístola, a *Última Ceia* vem assinada por Pellegrino Parodi. Segundo Serrão, «trata-se de uma cuidada pintura, que merece encómio pelo desenho e modelação expressiva das figuras, menos pela originalidade compositiva, já que se inspira em modelos nórdicos de Van Dyck facilmente reconhecíveis, e mais pelo realismo contundente de algumas das personagens nas cabeças, panejamentos e pose». Provavelmente inspirada na *Última Ceia* da Capela dos Castros, em São Domingos de Benfica, «por alguns autores atribuída a André Gonçalves segundo o (...) modelo van-dyckesco», a tela do pintor genovês, primeiro mestre de Roque Vicente, «mostra diferenças substanciais face à linha estética tardo-barroca dominante nas restantes pinturas da igreja, sem que, porém, tal a eleve a um plano muito acima da mediania».

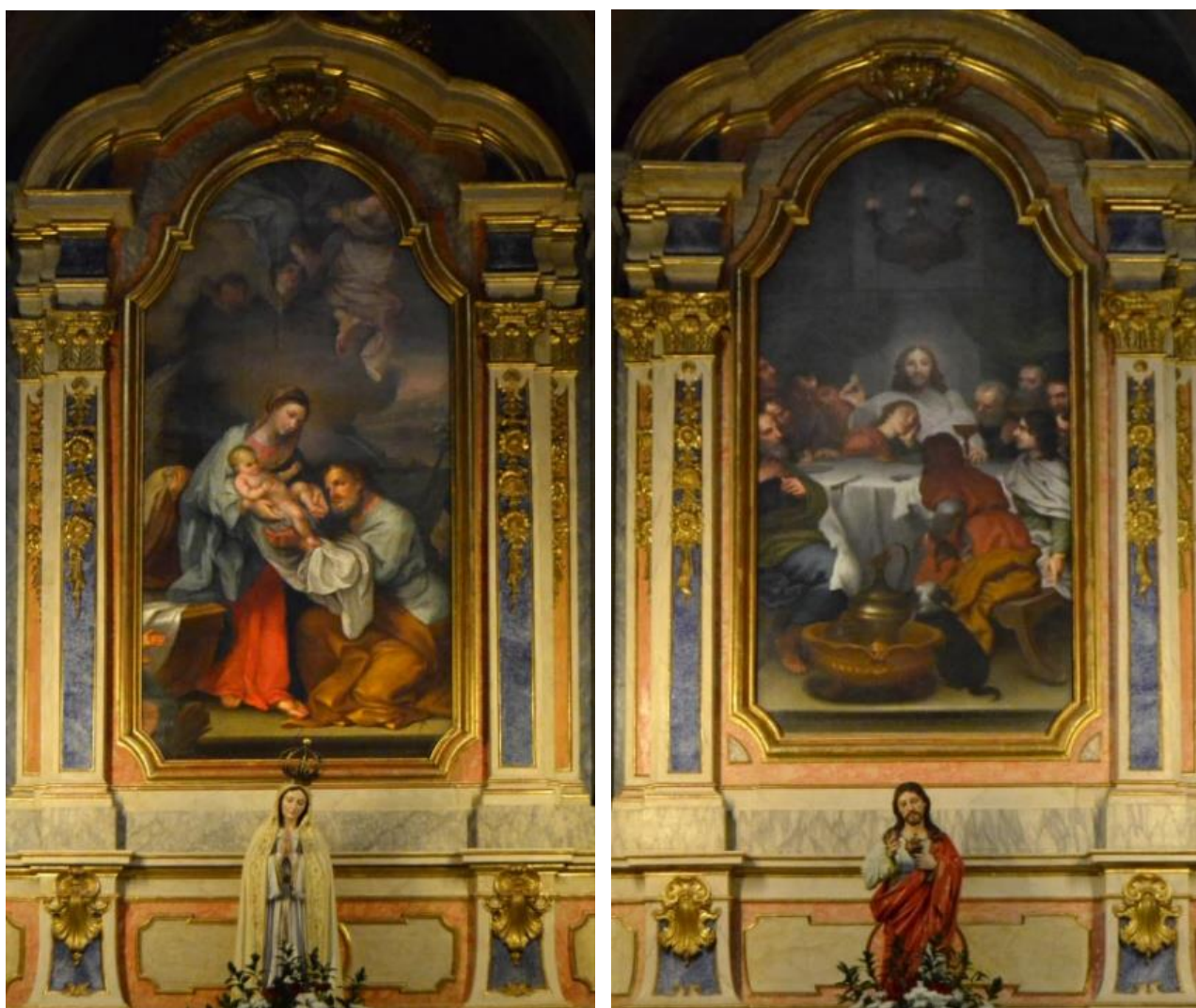


Fig. 34 - Altares colaterais, *Sagrada Família* (lado do Evangelho) e *Última Ceia* (lado da Epístola).

Do lado da Epístola (Fig. 35), a primeira tela representa o *Milagre da ponte de São Gonçalo de Amarante*, pintado pelo francês Bernardo Foix, ativo na corte lisboeta na segunda metade de Setecentos. «Trata-se de outra peça de qualidade excelente, que enriquece sobremaneira o acervo da Igreja de Santa Isabel. Com a já citada pintura

de Inácio de Oliveira Bernardes, será a mais importante, em termos de invenção e sedução modeladora, de todo o acervo pictórico do templo.» O quadro revela «excelência de desenho» e requintada paleta cromática, e ainda um certo gosto cortesão e teatral, evocador de ambientes galantes, que terá justificado a «larga repintura (...) de óbvia debilidade pictórica» que, «pode supor-se, deve ter sido imposto pela irmandade a fim de atenuar o grande efeito profano provocado pela composição». Estes aspectos, no entanto valorizam a obra, tornando o

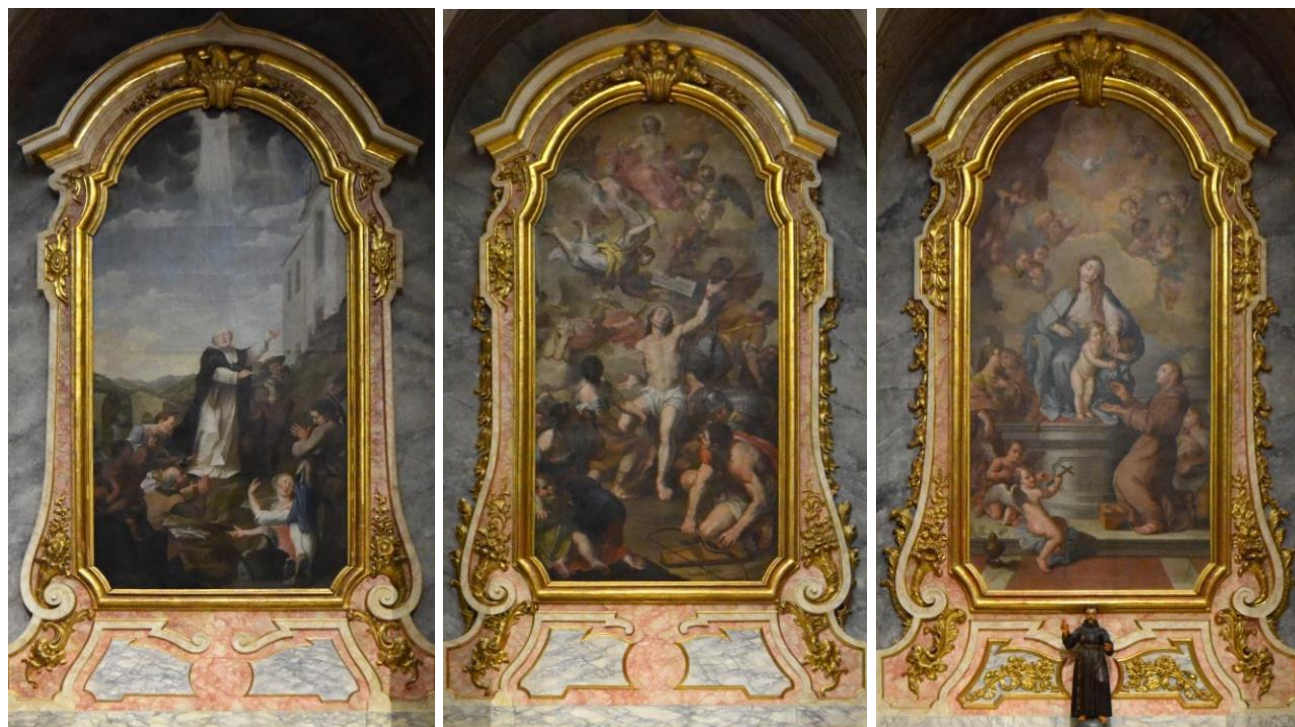


Fig. 35 – Telas dos altares do lado da Epístola: *Milagre da ponte de São Gonçalo de Amarante*, *Passo do martírio de São Sebastião* e *Aparição da Virgem e do Menino a Santo António de Lisboa*.

pintor «autor único no conjunto de pinturas desta igreja e [aproximando] esta tela da ambiência aristocrática do rococó».

A tela seguinte, *Passo do martírio de São Sebastião*, é da autoria de Bruno José do Vale, com recurso a estampa representando obra romana de grande impacto («famoso painel de Domenichino na Basílica de São Pedro, em Roma») e integrando outras «citações de obras conhecidas», numa série de opções que revelam um gosto classicista muito convencional e algo anacrónico. A obra, segundo Vítor Serrão, e apesar da correção do desenho, revela-se «correta mas sem brilho, demonstrando limitações inventivas e escasso poder de resolução do *pathos* dramático pretendido numa cena de martírio».

A *Aparição da Virgem e do Menino a Santo António de Lisboa*, a terceira tela que Roque Vicente realizou para a igreja, revela «uma fresca e eficaz organização compositiva, servida por figuras de bom desenho e por uma atmosfera larga». Na sua factura participou, novamente, Pedro Alexandrino, então pouco conhecido no meio artístico, mas destinado a maiores glórias.

O *Inventário de Lisboa* dá estas telas como disposição algo distinta, mas é, sobretudo, interessante por permitir saber que uma última pintura, representando Nossa Senhora da Conceição, que Serrão menciona como tela que «poderá ter pertencido ao primeiro altar da banda do Evangelho, ainda que não devesse fazer parte da primeira encomenda (...) em 1764», mas que também se poderia destinar, «não a um dos altares sem pintura na tribuna mas, sim, a alguma dependência da paróquia, ou à sacristia», e que é «típica composição devocional dentro dos cânones marianos» e «dos estilemas bem conhecidos do pintor Joaquim Manuel da Rocha», estaria, em 1956, colocada no altar colateral do lado do Evangelho, enquanto a tela alusiva ao *Milagre de São Gonçalo* ornaria a primeira capela da Epístola, quatro anos depois cortada pela obras modernistas.

SOB O CÉU DE SANTA ISABEL⁴³

Como já vimos, em finais de 2009 o estado geral da igreja tornava necessária uma intervenção global que foi realizada, na sua maioria, entre este ano e o ano de 2019, embora ainda decorram ações de restauro de menor envergadura. Sendo a obra mais urgente relativa à substituição da cobertura, considerou-se, igualmente, fundamental intervir sobre vertentes como a iluminação e as acessibilidades, para além de aspectos mais relacionados com o culto, incluindo a reformulação do presbitério e de diversos elementos litúrgicos. Equacionada como uma ação pluridisciplinar - *Um Céu para Santa Isabel* -, o projecto foi coordenado pelo arquiteto João Appleton (Appleton e Domingos, Arquitectos) e pelo padre José Manuel Pereira de Almeida, pároco de Santa Isabel, e norteado pela decisão de intervir artisticamente no teto da nave, a par da recuperação da cobertura.



Fig. 36 – Maquete de Michael Biberstein para o teto de Santa Isabel.

Desta opção estratégica, a «ideia de coroar uma igreja do século XVIII com uma grande pintura do século XXI», resultou o convite feito ao artista Michael Biberstein, e o seu «céu aberto», de remetente *tiépolesco*, segundo o

⁴³ Mais uma vez, veja-se, em anexo, a publicação intitulada *Sob o Céu de Santa Isabel*, relativa ao projeto de recuperação da Igreja de Santa Isabel (org. APPLETON e DOMINGOS, Arquitectos, s/d).

próprio⁴⁴, mas também «com algo do inglês William Turner»⁴⁵. Biberstein, que via a igreja de Santa Isabel como «uma pedra preciosa guardada dentro de uma caixa escura com uma sombria tampa cinzenta», executou a maquete para o teto, mas morreu em 2013, antes de começar o processo de pintura. Esta infeliz situação, que também implicou atrasos e dificuldades orçamentais, foi, finalmente, ultrapassada com o alargamento da equipa técnica⁴⁶ e a integração da Factum Arte, fundação que executou a obra integralmente baseada na maquete de Biberstein (Fig. 36).



Fig. 37 – Construção de uma segunda ‘pele’ abaixo do teto para execução da pintura, 2016, Paulo Catrica.

Após a reparação da cobertura, a pintura foi realizada sobre uma estrutura de placas de gesso, «destacada da abóbada antiga e protegida por telas de impermeabilização», solução que «permitiu a criação de um novo suporte completamente adequado e compatível com a pintura», evitando futuros problemas de condensação (Fig. 37).

A maquete foi transposta para o teto manualmente, através de uma quadricula, e executada com aerógrafos e tintas acrílicas, «seguindo de forma rigorosa a forma de pintar de Michael Biberstein. Foram aplicadas dezenas de camadas de pintura para obter o efeito de profundidade e transparência tão característico da obra do artista»⁴⁷. O teto (Fig. 38) foi inaugurado formalmente em 19 de julho de 2016.



Fig. 38 – O “novo céu” de Santa Isabel.

⁴⁴ Michael BIBERSTEIN, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁵ In “O Mike fez de Santa Isabel uma igreja a céu aberto”, artigo de 12-07-2016, www.dn.pt/.

⁴⁶ Incluindo «o artista Julião Sarmiento, um amigo de Biberstein que chegou a dividir o atelier com ele», com colaborações de «Delfim Sardo, Ana Nobre de Gusmão e Cristina Guerra» e da Galeria Jeanne Bucher-Jaeger, de Paris, tendo sido assinado um protocolo de financiamento com a Santa Casa de Misericórdia, para além da entrada em campo da Factum Arte, sediada em Madrid. Cfr. Isabel SALEMA, “Como é o céu contemporâneo”, artigo de 19-07-2016, www.publico.pt.

⁴⁷ João APPLETON, “Pintura do teto”, *op. cit.*, p. 60.

Como vimos, a pintura de Biberstein constituiu a linha orientadora da totalidade do projeto de reabilitação do templo. Sob este céu realizou-se, seguidamente, a intervenção de conservação e restauro de todo o programa artístico e decorativo do interior (Fig. 39), da Nova Conservação, S.A., envolvendo «pintura mural, tetos, vãos, cornija, capelas laterais, respetivas pinturas (de cavalete) e retábulos», «essenciais para repor a luz, brilho e magnificência artística do interior do templo, tendo sempre presente a justaposição e função de enquadramento que o mesmo desempenha relativamente à nova e grandiosa pintura do teto da nave»⁴⁸.

A intervenção relativa à reabilitação do presbitério (ver Fig. 17), durante a qual foi reintegrado o primitivo altar-mor, implicou, como já vimos, o redesenho de todo o conjunto, com novo estrado e ambão em pedra de mármore ruivina, «a única que se relaciona bem com o Lioz de manchas amarelas, que é omnipresente no interior», bem como o novo mobiliário litúrgico, concebido por Miguel Vieira Baptista (Fig. 40).

O projeto ganhou, em 2020, o Prémio Vilalva, da Fundação Calouste Gulbenkian, cujo júri destacou «a espetacularidade e requinte estético do projeto de pintura» de Biberstein e a «pluridisciplinaridade e elevadíssimo nível de qualificação» da equipa coordenada pelo padre José Manuel Pereira de Almeida e pelo arquiteto João Appleton, «potenciando saberes da engenharia, da conservação e restauro, da história da arte, do design de equipamentos e da arte contemporânea».

Ainda integrado no desenvolvimento do projeto de valorização do templo, e a convite de João Appleton e de José Manuel Pereira de Almeida, a artista Fernanda Fragateiro desenvolveu um projeto de pintura mural para a



Fig. 39 - Restauro da pintura mural, Nova Conservação, S.A.

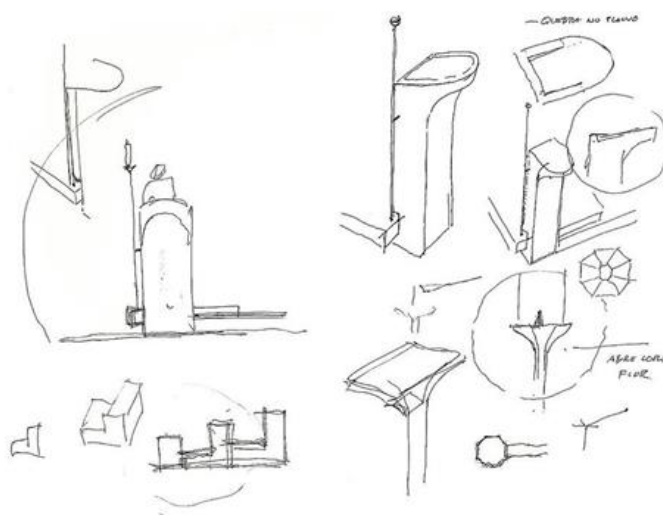


Fig. 40 - Esboços para o projeto do novo ambão, Miguel Vieira Baptista.

⁴⁸ Nuno PROENÇA, "2016-2019: Conservação e Restauro do Programa Artístico e Decorativo Interior", *op. cit.*, p. 69.

Capela da Porta Dourada, primeira do lado da Epístola, cujo atual nome resulta da colocação da grade que anteriormente fechava a última capela deste lado da nave (Fig. 41), desmontada durante a intervenção de 1960, e que até então acolhia, segundo o *Inventário de Lisboa* de 1956, o *Milagre da ponte de São Gonçalo de Amarante*, pintado por Bernardo Foix.

Segundo a pintora, «o desenho usado para a pintura mural representa, de forma minimalista, uma sucessão de arcos geométricos que progridem do branco até ao negro e que representam um túnel, um espaço de passagem. O tema é precisamente o da representação do espaço vazio, do espaço de atravessamento, sem outra história para contar». A obra (Fig. 42) inspira-se num conjunto «de pinturas *trompe-l'oeil*, pré-existentes, que se encontram nas janelas superiores da nave central e que sugerem, através de uma ilusão ótica, à qual recorri também para a pintura do mural, arcos ou lugares de passagem. No caso do mural, a ilusão é reforçada pela presença de uma elaborada grade-porta de madeira folheada a ouro, cujo desenho cria um complexo jogo de linhas e de sombras que se projetam sobre a pintura, desfazendo a sua geometria e tornando mais complexa a simplicidade do meu desenho»⁴⁹.



Fig. 41 – Primeira capela da Epístola antes da intervenção de Fernanda Fragateiro.



Fig. 42 – Maquete e execução da parede de fundo da Capela da Porta Dourada, Fernanda Fragateiro, 2024.

⁴⁹ Mariana Almeida NOGUEIRA, “Fernanda Fragateiro: Para compreender e amar a arte também é preciso acreditar”, artigo de 4.09.2024, visao.pt/jornaldeletras.

CONCLUSÃO

Recorrendo, mais uma vez, às palavras de Vítor Serrão, Santa Isabel é «ainda hoje, estranhamente, uma das mais esquecidas igrejas da cidade de Lisboa», tratando-se de «um templo mal-amado, fosse porque a sua construção (...) coincidiu com a tragédia do terramoto do 1º de Novembro de 1755, fosse porque nunca existiu margem crítica para se valorizar a chamada “arquitectura pombalina” fora da sua vertente civilista e urbanística – e desse pecado original (...) se ressentia a impressão negativa causada pelo seu espaço construtivo». A obra de reabilitação, tanto pelo seu resultado final, como pela indubitável qualidade da sua concepção, pelo rigor da sua execução, e pelo arrojo das opções tomadas, abriu, indubitavelmente, o caminho para a sua reinterpretação no contexto «da História da Arte portuguesa», bem como para a sua valorização ao olhar público.

Hoje em dia, não restam dúvidas quanto ao interesse da sua história, desde a sua concepção, devida a um dos grandes atores pombalinos, embora anterior a 1755, passando pela sua construção, interrompida pelo Terramoto, mas terminada antes da grande empreitada de reconstrução da capital; ao interesse do seu acervo original, incluindo «um dos melhores testemunhos de pintura religiosa portuguesa do reinado de D. José I»; e, finalmente, à visionária campanha que colocou duas marcantes obras de arte contemporâneas em diálogo com as do século XVIII, sem que uma e outra conflituassem, quer com o espírito do templo setecentista, quer com a necessária subordinação ao propósito e à simbólica do lugar.

Pelo caminho ficou ainda, como parte fundamental do percurso de Santa Isabel, a relevância do templo e da paróquia no movimento pós-conciliar, nomeadamente, a intervenção presidida pelos ideais do MRAR, que, curiosamente, tem no projeto Sob o Céu de Santa Isabel um desenvolvimento à altura, quer no que respeita ao anseio de uma intervenção altamente qualificada (incluindo o novo presbitério e mobiliário litúrgico), quer no que respeita à continuação do objetivo de abertura e derrube de barreiras, bem evidentes tanto no novo teto, desmaterializador da abóbada e que constitui, como desejava Michael Biberstein, «uma jubilante abertura para um céu cósmico», como no fundo “sem fundo” da Capela da Porta Dourada de Fernanda Fragateiro.

FUNDAMENTAÇÃO DA PROPOSTA DE CLASSIFICAÇÃO

Foram analisados os elementos da instrução da proposta de classificação, com base nos critérios genéricos de apreciação preconizados no artigo 17.º da Lei n.º 107/2001, de 8 de setembro, para a classificação de bens culturais, bem como nos valores que o interesse cultural relevante de um bem deve necessariamente refletir, de acordo com o n.º 3 do artigo 2.º da mesma lei, tendo em conta o universo patrimonial nacional, nomeadamente os bens culturais com a mesma tipologia e cronologia.

Assim, foram considerados:

a) O interesse histórico, social e cultural da Igreja de Santa Isabel, com projeto de Carlos Mardel, um dos maiores arquitetos da reconstrução pombalina de Lisboa, mas anterior a 1755, e cuja construção foi interrompida pelo Terramoto, mas concluída antes da grande empreitada de reconstrução da capital, com historial de

intervenções qualificadas até ao século XXI, incluindo, para além de uma importante campanha oitocentista, também as obras da segunda metade do século XX, em pleno ambiente pós-conciliar e no contexto da ação do MRAR, até alcançar a visionária intervenção requalificadora contemporânea, vencedora do Prémio Vilalva da Fundação Calouste Gulbenkian;

b) O seu interesse arquitetónico, sobretudo enquanto testemunho de relativa raridade de um templo setecentista lisboeta que manteve a traça pré-pombalina e as suas dimensões superlativas, quase excecionais no universo dos templos paroquiais coevos, bem como o seu destaque urbanístico;

c) O interesse artístico do templo e do seu acervo setecentista, no qual se destaca o conjunto de pintura retabular que constitui um dos melhores do reinado de D. José I;

d) O interesse artístico da intervenção do século XXI, quer no que respeita à obra de pintura de Michael Biberstein, como à de Fernanda Fragateiro, passando pelo mobiliário litúrgico de Miguel Vieira Baptista, conciliadores de passado, presente e futuro, e ancorados, quer no programa original do templo, quer na pretendida orientação para a mensagem do Concílio Vaticano II, expressamente reafirmada desde a campanha de 1960;

e) A relação do templo com o desenvolvimento urbanístico daquela zona da cidade de Lisboa, cuja expansão setecentista levou à criação, em meados de 1741, da freguesia de Santa Isabel, a mais populosa do País depois do Terramoto e até à segunda metade do século XX;

f) A sua relação com o culto da Rainha Santa Isabel, com longa devoção popular reforçada pela sua beatificação, em 1516, e, em 1625, pela canonização, até chegar a fazer parte da autopropaganda messiânica da Casa de Bragança, e que ganhou novo alento no século XX, fruto da sua invocação como Mãe da Paz e da Pátria, particularmente relevante nos períodos da Grande Guerra de 1914-1918 e da Guerra do Ultramar.

4. PROPOSTA

No âmbito da proteção do património cultural, e atendendo ao valor de civilização e cultura acima reconhecidos ao imóvel, propomos a abertura do procedimento de classificação de âmbito nacional da Igreja de Santa Isabel, paroquial de Santa Isabel, incluindo o adro, as dependências anexas e o património móvel integrado, na Rua Saraiva de Carvalho, 2-A, Rua de São Joaquim e Travessa da Arrábida, 5 a 5-A, Lisboa, freguesia de Campo de Ourique, concelho e distrito de Lisboa, conforme planta anexa.

À consideração superior,



Silvia Leite
Técnica superior