

A ENTRADA REAL ENQUANTO FESTA BARROCA E A LISBOA POMBALINA.

autor: Prof. Dr. Nelson Pôrto Ribeiro

Universidade Federal do Espírito Santo – Dept. de Arquitetura e Urbanismo.

Afirmar que o estilo Barroco na América portuguesa tem longa duração não é nenhuma novidade; alguns historiadores chegam mesmo a constatar que ele adentra o século XIXⁱ. Entretanto, e esse é o cerne da questão, a maioria desses historiadores se comporta como se a sociedade portuguesa no final do séc. XVIII início do XIX, já fosse uma cultura onde as idéias do iluminismo prevaleciam e que a dicotomia entre a nova maneira de pensar e o estilo artístico não constituíssem senão espectros de pessoas mortas, recusando-se a abandonar o mundo dos vivos, vestígios de uma antiga mentalidade que, aos poucos, se esmaecia, suplantada lenta, mas inexoravelmente por uma nova mundivisão. Na verdade, esses historiadores da arte nada mais fazem a não ser se deixarem carregar pela tendência predominante atual na história, que vê a segunda metade do século XVIII em Portugal, em especial a partir da administração pombalina, como fortemente marcada pelas idéias iluministas, e que enxerga em cada ação administrativa do poderoso ministro de D. José um ato modelar do pensamento iluminado do século XVIII.

Ora, existe uma contradição nestas duas premissas, pois uma coisa é mister ter que constatar: Barroco e Iluminismo são incompatíveis. O tipo de pensamento racional que pressupõe este último distancia-se, profundamente, da razão barroca solidamente fundamentada sobre princípios de verdades eternas. Enquanto "*a mente barroca conhece formas irracionais e exaltadas de crenças religiosas, políticas, físicas inclusive, e a cultura barroca, em certa medida, se desenvolve para apoiar estes sentimentos*"ⁱⁱⁱ, a principal tarefa a que o iluminismo se propôs foi justamente destruir toda esta concepção exaltada e religiosa da vida - não hesitando, nas palavras de Paul Hazard - em derrubar a cruz, maculando a idéia de uma comunicação de Deus com o homemⁱⁱⁱ. São, portanto, dois tipos de mentalidade que trabalham com processos opostos e a predominância da última significa, necessariamente, a morte gradual da primeira. Observe-se que, quando eu falo em predominância de mentalidades, não estou a me referir à existência de umas poucas mentes *ilustradas* que se correspondiam com as Academias científicas da Europa do norte. Por predominância das luzes entendo uma sociedade que se laicizou, que deixou de lado uma *religiosidade tradicional*, substituindo-a por uma religiosidade racionalizada - não necessariamente deísta, mas que abandonou uma concepção instrumental da natureza e separou psicológica e espacialmente os aspectos sagrados e seculares da vida quotidiana nos quais a divindade e seus intermediários já não aparecem mais intervindo no dia-a-dia das pessoas^{iv}.

Embora não tenha nenhuma dúvida de que uma fase de transição sempre existe, onde novas idéias coexistem com as antigas, assim como também os novos e velhos estilos artísticos, o que pretendo afirmar é que, neste período em Portugal, como nas suas colônias, as idéias do iluminismo providas do norte europeu serviram, quando muito, para alavancar um movimento de renovação que bania certos arcaísmos medievais mas não ousava, ainda, mexer nos aspectos cruciais da cultura barroca - que, segundo Maravall, tem como base o catolicismo tridentino, a Santa Inquisição, o ensino jesuítico e o absolutismo monárquico^v - tornando bastante peculiar esta fase de *transição* portuguesa em relação ao resto da Europa, justamente porque a cultura do Barroco durante todo este período, longe de ser uma cultura moribunda, era a cultura predominante, facilmente constatável pelo fato de Portugal durante todo o século XVIII ter sido ainda profundamente marcado, como nenhum historiador nega, pelos fatores elencados por Maravall, mesmo levando-se em conta a extinção do ensino jesuítico a partir de 1769.

No campo da história da arte, é muito comum vermos o historiador procurar naquelas obras ainda carregadas de uma mundivisão barroca, através de uma análise superficial, rastros da filosofia e do racionalismo iluminista. A própria Lisboa pombalina é uma vítima constante deste tipo de interpretação. Afirmar, como o faz

Kenneth Maxwell, que "*a reconstrução de Lisboa, após a devastação do terremoto de 1755, é considerada um modelo de planejamento urbano do Iluminismo*"^{vi} é dar provas de profunda ignorância em relação à história do urbanismo. Na verdade, nenhum grande livro de referência da história do urbanismo cita Lisboa pombalina como *modelo de planejamento urbano do Iluminismo*, e desconheço a origem da afirmação de Maxwell, o próprio professor França, citado por ele, jamais faz afirmação tão categórica e tem toda uma análise nuançada do urbanismo pombalino que Maxwell ignora; em um texto mais recente, França admite que "*..a Lisboa pombalina foi a última das cidades antigas carregando ainda a marca barroca*"^{vii}. O correto, parece-me, é afirmar Lisboa como um exemplo clássico da reurbanização das grandes capitais européias do século XVII, e que nas capitais das monarquias periféricas, como São Petersburgo e a própria Lisboa, efetivou-se apenas no XVIII, com um século de atraso.

Uma análise adequada do urbanismo pombalino tem de levar em consideração as idéias do iluminismo ou dos enciclopedistas que grassavam na Europa do norte e tiveram os seus reflexos na cultura barroca tardia de Portugal. Mesmo o neoclassicismo, enquanto estilo muito mais próximo do espírito das luzes, também deixou as suas marcas na cidade reformada de Pombal. Outra coisa é a postura de a cada eixo ortogonal, a cada praça simétrica, a cada plano racional de distribuição de espaço e seus implementos urbanos, como água e esgotos, colocar-se, indiscriminadamente, uma etiqueta de *iluminismo* e de século XVIII, sem se levar em consideração que muitas dessas experiências pertencem a arraigadas tradições do passado, tanto do passado longínquo, como o das cidades romanas, quanto a um passado recente, o das cidades barrocas.

De fato, o que se apresenta numa discussão como essa, como já avantei acima, é quais as forças predominantes na elaboração da urbanística pombalina; trata-se de uma cidade que, tal como França afirma no final do seu livro, está voltada para o futuro, ao contrário de Queluz que estaria olhando para o passado^{viii}; ou, como tentarei demonstrar nas poucas páginas abaixo, uma cidade ainda profundamente marcada pela urbanística do século XVII e pelo racionalismo barroco, uma cidade cenário, produzida para as grandes teatralizações político-religiosas do barroco, tais como a parada militar, a Entrada Real e o Auto de Fé?

As cidades planejadas com traçado em tabuleiro xadrez tal como o adotado em Lisboa por Pombal e sua equipe, não são originárias da lógica racional do iluminismo, sequer da concepção cartesiana de espaço, e sim da urbanística romana, posteriormente utilizadas pelo Renascimento pois coadunavam-se com a sua concepção perspéctica do espaço; entretanto, na Europa renascentista é muito mais uma organização urbanística que se expressa no imaginário pictórico do que na realidade urbana^{ix}, mesmo porque as grandes cidades do Renascimento não sofreram intervenções urbanísticas consideráveis, muitas permaneceram com o traçado medieval até praticamente o século XIX. Todavia, a grande experiência do urbanismo renascentista foi feita no Novo Mundo, em especial na América hispânica; tinham traçado em tabuleiro xadrez nas suas origens as cidades de Nova York, Buenos Aires, México, Lima, entre muitas outras. Na América portuguesa este tipo de traçado foi mais raro, embora não inexistente^x, a própria cidade de Salvador tinha em 1624 algo muito próximo de um traçado em tabuleiro, como nos revela um mapa de origem holandesa com cópia existente na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

O Barroco deu continuidade à experiência da organização do espaço urbano em traçado xadrez, invariavelmente rasgando esta malha urbana quadriculada com um grande eixo central, muitas vezes conjunto à eixos diagonais, avenidas monumentais na convergência das quais estrategicamente assentava-se o monumento: a igreja ou o palácio do monarca. A cidade barroca, através de um discurso racional, até mesmo funcional, transformava-se assim num exercício de retórica da propaganda absolutista real. É evidente que uma estrutura clássica perpassa toda a expressividade desta arte; Benjamin chamou a atenção para este fenômeno, afirmando que a fachada dos edifícios - fosse o palácio ou a igreja - era "*..determinada pela matemática, ao passo que o estilo dos interiores era o produto de*

uma imaginação luxuriante^{xi}. Mumford, por sua vez, observou que neste período conviveram ao mesmo tempo na arte uma faceta sensual e anticlássica que se expressava através dos meios da pintura e da escultura, e de outro, uma faceta *"..matemática e abstrata, expressa com perfeição nos seus rigorosos planos de ruas, nos seus traçados urbanos formais e nos seus desenhos geometricamente ordenados de jardins e paisagens"*^{xii}.

Dois são os tipos básicos da urbanística barroca: as *ciudades-residência* construídas, da qual os grandes exemplos são Versailles e Postdam, e as *ciudades-capital* reurbanizadas, tal como Roma, Paris e Viena^{xiii}. Com estas últimas se assemelha a Lisboa pombalina, embora com atraso de um século, e que ficou, com toda certeza, muito mais próxima em forma e espírito da retórica absolutista das grandes capitais barrocas europeias do XVII do que de uma hipotética cidade iluminista.

O professor França afirmou que *"..o urbanismo pombalino, pelas circunstâncias de sua criação (...) é um fenômeno original, elaborado a partir de planos que não tiveram fontes estrangeiras"*^{xiv}, afirmação esta difícil de ser aceita, em primeiro pelo fato de que o plano de Eugenio dos Santos e Carlos Mardel, adotado para a baixa pombalina, é um quadriculado regular sem nenhuma característica relevante; se este plano não se parece com o plano de reurbanização de nenhuma outra cidade barroca é muito mais por uma falta de singularidade do que pelo seu contrário. Na verdade, este plano se parece com todos os planos do passado que, de alguma forma, incorporaram o quadriculado no seu traçado ao mesmo tempo em que não se parece com nenhum plano originalmente individualizado. E em segundo lugar, pelo fato de que o centro de convergência das ruas da baixa pombalina, o local privilegiado de todo o projeto urbanístico, a Praça do Comércio, ter sido antecedida e fortemente influenciada pela experiência urbanística do barroco francês e em especial pela *Place de Nos Conquêtes* que Luis XIV fez construir em Paris, após 1685, para celebrar as muitas conquistas de seu reino, e que estranhamente mandou demolir após 1699, construindo no local uma outra praça, a *Place de Louis le Grand*, posteriormente transformada em *Place Vendôme*^{xv}. As duas praças - a portuguesa e a francesa - apresentavam muitos pontos de semelhança para serem ignorados; desde as formas e as proporções até o caráter simbólico destas. É impossível analisar-se a Praça do Comércio pombalina sem referir-se ao seu protótipo francês e é muito curioso e significativo o silêncio dos historiadores portugueses da arte a respeito destas semelhanças^{xvi}.

A começar pela implantação, ambas as praças possuíam construções em apenas três dos lados de um retângulo - com um foco axial e central composto pela estátua do monarca a cavalo tendo aos fundos, emoldurando-a, o Arco do Triunfo, com o qual se estabelecia um eixo de simetria para todo o conjunto. No entorno, como que servindo de fundo cenográfico para esta monumental estátua equestre, destacava-se a regularidade, a simetria e o ritmo das construções edíficas. Porém, enquanto a praça parisiense tinha o seu quarto lado - o não construído - abrindo para a *Rue de Saint Honoré*, a praça lisboeta volta-se para o Tejo, sem dúvida estabelecendo um diferencial significativo na implantação das mesmas, diferencial este que encontra, contudo, a sua justificativa na proposta simbólica de ambas, que não deixavam ter seus pontos em comum, pois, como veremos mais à frente, as duas constituíam-se em panegíricos à política de seus reis. Enquanto a praça francesa era uma praça 'cerrada' pois suas únicas aberturas eram a face lateral contígua à *Rue de Saint Honoré* e a abertura do Arco do Triunfo atrás do qual se posicionava a nova igreja dos Capuchinhos, a Praça do Comércio lisboeta era uma praça onde desembocam duas ruas paralelas e três perpendiculares ao seu lado norte (oposto ao rio), sendo que a rua central partia do Arco do Triunfo, levando diretamente à Praça do Rossio e ao Palácio da Inquisição.

As construções que serviam de fundos em ambas as praças mantinham a mesma tipologia; no primeiro pavimento, uma arcada canelada fazendo um passeio coberto, sobreposto por dois pisos, sendo que o mais alto era mais modesto nas proporções - a fachada francesa, contudo, mais clássica, mantinha uma pilastra gigante jônica entre os vãos das

janelas que as fachadas portuguesas suprimiram. O arremate da composição em ambas as edificações era feito por uma larga platibanda que deveria esconder o telhado, embora, curiosamente, em ambos os projetos não houvesse platibanda e as construções fossem terminadas por telhados do tipo francês, com mansardas. Também o Arco do Triunfo parisiense era mais clássico, apenas um frontão triangular encimando a composição, enquanto o Arco do Triunfo lisboeta explorava mais o gosto barroco lusitano coroado por um acrotério ornamentado no qual se encarapitava uma cruz.

O fecho de ouro de ambas as Praças era, sem dúvida, a estátua equestre do soberano para quem as construções ao fundo pareciam servir de cenário. As estátuas eram muito similares; em primeiro, pelo pedestal que em planta combinava um retângulo com um círculo coroado pelo escudo real, embora o embasamento lisboeta fosse mais elaborado que o parisiense pois incorporava grupos escultóricos que compunham alegorias secundárias; em seguida, pela posição briosas da montaria, exatamente a mesma com o cavalo tendo duas patas suspensas - a direita dianteira e a esquerda traseira - tal como em exercício de adestramento - a origem iconográfica desta disposição, dir-se-ia, vem da estátua de Marco Aurélio no Capitólio. Também ambos os monarcas estavam vestidos à romana, sendo que D. José porta um cetro e Luís XIV, o bastão dos *condottieri*.

Pelas gravuras da praça parisiense confrontadas com as da praça lisboeta observa-se entretanto que as estátuas do rei, em relação ao conjunto, pareciam ter proporções distintas; em Paris, a estátua parece maior em relação a praça, dominando melhor a orquestração do conjunto. É possível que o motivo para isso fosse que enquanto ambas as estátuas parecem ter sido do mesmo tamanho, sabe-se que a praça francesa era ligeiramente menor. Enquanto Paris media 152 x 168 m.^{xvii}, Lisboa foi construída com 177 x 192 m.^{xviii}. Observe-se que estas dimensões mantêm proporções muito similares, basta multiplicar as dimensões da praça parisiense pelo fator 1,16 para se alcançar dimensões quase idênticas às da praça lisboeta.

A *Place de Nos Conquêtes*, contudo, possuiu apenas fachadas cenográficas, posteriormente demolidas quando Luís XIV se desinteressou em dar continuidade ao seu projeto inicial que envolvia trazer ao local uma série de edifícios públicos determinados. Já a Praça do Comércio portuguesa teve as suas construções erguidas em caráter definitivo, embora quando da inauguração da estátua equestre de D. José, pelo fato dos prédios não estarem ainda terminados, utilizou-se da *arquitectura do efêmero* para se completar a Praça - este artifício tão usual na cultura do Barroco. Ainda em 1797, muitos anos depois da 'viradeira' portanto, Link, um viajante alemão que deixou extenso relato sobre a situação da cidade observava que o lado oeste da praça encontrava-se inconcluso^{xix}.

Enquanto a *Place de Nos Conquêtes* através das construções que Luís XIV pretendia concentrar no local - a Biblioteca Real e a Academia Francesa - tinha como principal objetivo simbólico promover o monarca enquanto patrono das artes e ciências assim como o principal líder militar e religioso da Europa^{xx}, através da Praça do Comércio não se promovia que a relação de D. José com as suas largas conquistas do ultramar; verdade seja dita, a Praça do Comércio lisboeta não era local que celebrava o livre-comércio entre nações soberanas e iguais e sim local onde cultuava-se o grande império colonial luso, império diga-se de passagem já entrando em decadência à época - era portanto local voltado para o passado.

Um outro aspecto da *Place de Nos Conquêtes* e que sem dúvida a praça Lisboa também compartilhava, era o fato da praça pública, com a estátua equestre do rei e o Arco do Triunfo por trás, simbolizar uma *Entrada Real* que enquanto cerimônia cada vez mais, com o aprofundar do século, caía em desuso^{xxi}. Este *desuso* que na França se deu ao final do séc. XVII é durante o XVIII que se dá em Portugal. A *Entrada* foi uma cerimônia oriunda da Idade Média e que tinha como objetivo o *tomar posse* pelo monarca da cidade na qual ela se realizava, através dela, renovavam-se simbólica e periodicamente todas as relações de autoridade, privilégios, assim como os vínculos entre o monarca e seus

súditos^{xxii}. Em Portugal, a *Entrada Real* tinha lugar por dois motivos; quando o rei visitava uma de suas províncias ou quando recebia na capital a sua consorte ou a do seu príncipe herdeiro. Ainda que tenham havido *Entradas* até o século XIX, tal como a que se realizou no Rio de Janeiro na chegada da Princesa D. Leopoldina, as grandes *Entradas* portuguesas se deram em Lisboa durante o século XVII, no século XVIII ainda tivemos duas grandes *Entradas*, quando do casamento de D. João V em 1708 e quando do casamento de seu filho, o príncipe do Brasil, em 1729. Nesta última cerimônia foram nada menos que vinte os Arcos de Triunfo construídos para celebrar a aclamação dos noivos, os quais chegaram navegando pelo Tejo dentro de um luxuoso bergantim que aportou justamente no Terreiro do Paço^{xxiii}, local onde posteriormente se construiu a Praça do Comércio.

Também a inauguração da estátua equestre de D. José em 1775 foi uma grande festa barroca - uma das últimas do gênero - que comportou durante três dias toda a tradição das festas lusas que normalmente realizavam-se no Terreiro do Paço; houve um enorme cortejo com dignatários mesclados a oito grandes carros alegóricos, fogos de artifício, exercícios militares, um espetáculo de ópera, um banquete e um baile, assim como as usuais iluminações públicas para a qual toda a população lisboeta era chamada a concorrer "...*sob pena de multa e prisão*"^{xxiv}. Ao contrário do Arco do Triunfo que encontrou uma continuidade na festa revolucionária do séc. XVIII^{xxv} - embora com as suas alegorias sensivelmente simplificadas - o carro alegórico, entretanto ficou como um apetrecho típico da festa barroca, pois ele envolvia consigo a encenação de uma pequena *mascarada* que tinha as suas referências nos clássicos latinos e que guardava toda a tradição didascálica da alegoria renascentista com os seus múltiplos sentidos, tradição esta incompatível com os princípios democráticos da alegoria revolucionária.

Em um nível de significação mais amplo, contudo, a ereção de uma estátua equestre de D. José neste local carregado de tanta tradição comportava toda uma consubstancialização em materiais duráveis de imagens de cerimônias efêmeras do passado que estavam em vias de desaparecer; o rei a cavalo, ladeado por alegorias barrocas, tendo aos fundos um Arco do Triunfo, perenizava em pedra e bronze o efêmero da *Entrada Real*. Leve-se em consideração também que após o terremoto de 1755 e a conseqüente ruína do palácio real que havia no local, a nova residência do rei foi construída em um sítio mais afastado; a estátua significava também a permanência simbólica do soberano na praça central da sua capital, onde por séculos tinha se situado o Palácio Real - fosse por este motivo ou não, o certo é que muitos anos após a reconstrução da cidade pombalina a população ainda chamava a Praça do Comércio de Pombal de Terreiro do Paço^{xxvi}, apesar de no local já não existir paço algum.

Afirmar as características barrocas da cidade pombalina é chamar a atenção dos historiadores para os dramas cênicos aos quais a cidade serviu de palco; é realçar a riqueza simbólica de determinadas tramas históricas até então vistas apenas como paradigmas de uma política *esclarecida*. Como é, por exemplo, o caso do atentado a D. José e do subseqüente processo dos Távora, visto como um pretexto para o despotismo esclarecido aniquilar totalmente os resquícios de rebeldia da nobreza de corte e o conseqüente fortalecimento do poder monárquico, assim como pretexto também para o desencadear de uma campanha anti-jesuíta e anticlericalista, conseqüentemente uma campanha laicizante^{xxvii}. É a história da cultura que nos alerta para os aspectos barrocos deste caso; desde a motivação do crime - só em Portugal o *ser amante do rei* seria considerado um insulto para a família da jovem, comentaria sarcástico o marquês de Bombelles alguns anos depois do incidente^{xxviii}, passando pela forma propagandística em que a arte barroca foi utilizada pelo Estado quando do fracasso do atentado em si, através da profusão de impressos da qual a famosa gravura em sanguínea de Vieira Lusitano é um bom exemplo, onde todos os santos patronos e anjos tutelares do reino descem dos céus para impedir que as balas do assassino atinjam o monarca; até o ato final em que se constituiu o tenebroso espetáculo do martírio público dos condenados, espetáculo onde toda a crueldade barroca se desenvolveu naquilo a que Maravall chamou de uma estética da crueldade; "*não cabe dúvida de que o espetáculo (...) desenrolado*

ante as massas, da violência, da dor, do sangue, da morte, foi utilizado pelos dominadores e seus colaboradores no Barroco..”^{xxix}.

O próprio Auto de Fé que Pombal montou poucos anos após o Processo dos Távoras e onde levou à fogueira o jesuíta Malagrida, enquanto espetáculo inquisitorial, teatral, público e monumental, foi absolutamente Barroco e totalmente estranho ao espírito do que grassava no resto da Europa, sendo que os dois últimos similares haviam ocorrido em Palermo em 1724 e em Madrid em 1680. Na Espanha, onde a Inquisição continuava ainda ativa como em Portugal, os Autos de Fé no séc. XVIII foram todos cerimônias privadas e pequenas realizadas no interior de uma igreja^{xxx}. Se o último Auto de Fé no Terreiro do Paço deu-se ao final do séc. XVII, ainda em 1765 realizavam-se Autos de Fé públicos no Rossio^{xxxi}, a cidade de Pombal com suas ruas regulares e a amplidão de seus espaços públicos, foi assim palco privilegiado para as demonstrações das últimas festas e cerimônias organizadas pela cultura do Barroco.

- ⁱ Como é o caso de Sandra ALVIM. **Arquitetura religiosa colonial no Rio de Janeiro. Vol.1.** Rio de Janeiro : UFRJ : IPHAN : Prefeitura do RJ, 1997. p.243.
- ⁱⁱ José António MARAVALL. **La cultura del barroco.** Barcelona Ariel : 1996. p.44.
- ⁱⁱⁱ Paul HAZARD. **El pensamiento europeo en el siglo XVIII.** Madrid : Alianza Editorial, 1991.p.10.
- ^{iv} "...corria o rumor de que Deus, que havia partido secretamente durante a noite, estava a ponto de ultrapassar as fronteiras do mundo conhecido abandonando a humanidade a sua própria sorte" (HAZARD. **op.cit.** p.51).
- ^v MARAVALL. **op.cit.** p.39.
- ^{vi} Kenneth MAXWELL. **Marquês de Pombal; paradoxo do iluminismo.** São Paulo : Paz e Terra, 1996. p.24. (Já na p. 19 Maxwell afirmara que "a reconstrução de Lisboa, após a devastação de terremoto de 1755, é considerada um modelo de planejamento urbano do Iluminismo")
- ^{vii} "La Lisbonne du marquis de Pombal, ville des Lumières" in: **Triomphe du Baroque.** Catálogo da exposição realizada no Palais des Beaux-Arts de Bruxelles de 19.09 à 22.12.1991. p.81
- ^{viii} J. A. FRANÇA. **Une ville des lumieres la Lisbonne de Pombal.** Paris : Fondation Calouste Gulbenkian, 1988. p.286
- ^{ix} Pierre FRANCASTEL. **A realidade figurativa.** São Paulo : Perspectiva, 1982.
- ^x O Prof. Paulo Santos relaciona uma série de cidades coloniais brasileiras que tiveram o seu traçado estritamente regular, tais como São Luis do Maranhão, Belém do Pará e diversas outras cidades menores (Paulo F. SANTOS. **Formação de cidades no Brasil colonial.** Coimbra, V Colóquio Internacional de Estudos Luso-brasileiros,1968.)
- ^{xi} Walter BENJAMIN. **Origem do drama barroco alemão.** São Paulo : Brasiliense, 1984. p. 218.
- ^{xii} Lewis MUMFORD. **A cidade na história; suas origens, transformações e perspectivas.** São Paulo : Martins Fontes, 1982. p.382
- ^{xiii} Cf. Wolfgang BRAUNFELS. **Urbanismo ocidental.** Madrid : Alianza Editorial, 1987.
- ^{xiv} FRANÇA. **Une ville des lumieres... op.cit.** p.284.
- ^{xv} Rochelle ZISKIN. "The Place de Nos Conquêtes and the unraveling of the myth of Louis XIV". **The Art Bulletin.** Los Angeles. March 1994, vol. LXXVI, n° 1. p. 147-162.
- ^{xvi} A bem da verdade o Prof. França fala de uma "primeira versão da Place Louis-leGrand" em Paris que teria construções em três dos quatro lados de um retângulo e compreenderia também um Arco do Triunfo (**op.cit.** p.148), mas a medida em que ele não publica nenhuma gravura desta praça nem fala das semelhanças indiscutíveis entre as duas estátuas equestres e a disposição delas em relação a arquitetura cenográfica aos fundos, ao mesmo tempo em que dilui a importância desta praça como fonte de inspiração citando-a junto com uma dezena de outras praças pouco similares á Praça Lisboeta, ele obscurece esses pontos de identidade tão patentes e acaba negando qualquer possibilidade de uma filiação.
- ^{xvii} ZISKIN. **op.cit.** p.149.
- ^{xviii} FRANÇA. **Une ville... op.cit.** p.113.
- ^{xix} M. LINK **Voyage en Portugal depuis 1797 jusqu'en 1799: suivi d'un essai sur le commerce du Portugal.**[traduit de l'Allemand]. Paris : Chez Levrault, Schoell et Cgnie. Libraires, 1805. p.224.
- ^{xx} **op.cit.** p.151.
- ^{xxi} ZISKIN. **op.cit.** p. 156.
- ^{xxii} Roy STRONG. **Arte y poder.** Madrid : Alianza, 1988. p.22.
- ^{xxiii} Manuel Cuello de la GRACIA. **Breve Noticia de las Entradas, que por Mar, y Tierra hicieron en esta Corte de Lisboa fus Mageftades con los Sereniffimos Principes del Brasil...** Sevilha, Cafa del Correo Viejo, [1729]. p.05.
- ^{xxiv} FRANÇA. **Une ville... op.cit.** p.213.
- ^{xxv} A este respeito ver: Jean STAROBINSKI. **L'invention de la liberté.** Genève : Albert Skira, 1994.
- ^{xxvi} **idem.** p.114.
- ^{xxvii} A este respeito ver MAXWELL. **op.cit.** pp:79-94.
- ^{xxviii} BOMBELLES. **op.cit.**
- ^{xxix} MARAVALL. **op.cit.** p.336.
- ^{xxx} cf. Francisco BETHENCOURT. "The Auto da Fé: ritual and imagery". **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.** London, Vol.55, 1992. p.159.
- ^{xxxi} **A inquisição em Portugal.** Catálogo da exposição organizada por ocasião do 1º Congresso Luso-Brasileiro sobre Inquisição. Lisboa, Biblioteca Nacional, 1987.