



O DETALHE COMO DISPOSITIVO TEMPORAL DO RESTAURO
ARQUITETÓNICO EM PORTUGAL NO SÉCULO XIX: O CASO DO
COMBOIO NO CONVENTO DA MADRE DE DEUS EM LISBOA.

Paulo Simões Rodrigues¹

LE DÉTAIL COMME DISPOSITIF TEMPOREL DE LA RESTAURATION D'ARCHITECTURE AU POR-
TUGAL AU XIXE SIÈCLE: LE CAS DU TRAIN AU COUVENT DE MADRE DE DEUS, À LISBONNE.

THE DETAIL AS A TEMPORAL DEVICE OF THE ARCHITECTURAL RESTORATION IN PORTUGAL,
IN THE 19TH CENTURY: THE CASE OF THE TRAIN IN THE CONVENT OF MADRE DE DEUS, IN
LISBON.

¹ Professor associado do Departamento de História e Diretor da unidade de investigação Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora, Portugal. Concluiu o Doutoramento em História da Arte em 2009 na Universidade de Évora, o Mestrado em História da Arte em 2000 na Universidade Nova de Lisboa e a Licenciatura em História, Variante em História da Arte em 1994 na Universidade Nova de Lisboa. CV: <https://www.cienciavtae.pt/portal/2E11-BD53-77A8> Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9258-2989> E-mail: psr@uevora.pt

RESUMO

Em Lisboa, no século XIX, durante a campanha de restauro do Convento da Madre de Deus, edifício fundado no século XVI, no capitel de uma das colunas de um dos claustros, foi esculpido um comboio a vapor, a entrar num túnel. Pretendemos demonstrar que não se tratou de um equívoco, mas da figuração de um detalhe explicitamente moderno que funcionasse como dispositivo temporal que distinguisse as alterações introduzidas pelo restauro das pré-existências, em linha com o restauro filológico de Camillo Boito, mesmo quando as primeiras recriavam o estilo arquitetónico original do edifício, em conformidade com os princípios do restauro estilístico de Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc. Num restauro ainda dominado pela doutrina de Viollet-le-Duc, representará um primeiro impacto da receção das ideias de Boito em Portugal.

Palavras-chave: Arquitetura do séc. XIX. Restauro. Convento. Capitel. Comboio.

RÉSUMÉ

À Lisbonne, au XIXe siècle, pendant la restauration du couvent de la Madre de Deus, un édifice fondé au XVIe siècle, sur le chapiteau d'une des colonnes d'un des cloîtres, on sculpta un train à la vapeur entrant dans un tunnel. Nous démontrerons qu'il ne s'agissait pas l'une erreur, mais de la figuration d'un détail explicitement moderne, sensé fonctionner comme un dispositif temporel qui distinguerait les altérations introduites par la restauration d'éléments préexistants, en ligne avec la « restauration philologique » de Camillo Boito, même quand les premières recréaient le style architectonique original de l'édifice, en accord avec les principes de restauration stylistique d'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc. Dans une restauration encore dominée par la doctrine de Viollet-le-Duc, il représente un premier impacte de la réception des idées de Boito au Portugal.

Mots-clés: Architecture du XIXe siècle. Restauration. Couvent. Chapiteau. Train.

ABSTRACT

In Lisbon, in the 19th century, during the restoration of the Madre de Deus Convent, a building founded in the 16th century, a steam train entering a tunnel was carved on the chapitel of one of the columns of one of the cloisters. We intend to demonstrate that this was not a mistake, but the figuration of an explicitly modern detail that functioned as a temporal device that distinguished the changes introduced by the restoration from the original parts of the building, in line with the philological restoration by Camillo Boito, even when they recreated the original architectural style, in accordance with the principles of the stylistic restoration by Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc. In a restoration still dominated by the doctrine of Viollet-le-Duc, represents a first impact of the reception of Boito's ideas in Portugal.

Keywords: 19th Century Architecture. Restoration. Convent. Chapter. Train.

Introdução²

Em 1896, num texto intitulado *O Culto da Arte em Portugal*, o escritor e jornalista português José Ramalho Ortigão (1836-1915) escreveu a seguinte observação sobre o restauro do Convento da Madre de Deus, edifício da cidade de Lisboa construído no século XVI que estava a ser objeto de uma profunda e demorada campanha de reparações, iniciada por volta de 1869:

Na Madre de Deus, onde aliás o primeiro portal da rainha D. Leonor foi discretamente reconstituído na moderna fachada do edifício, temos o infortunio de ir encontrar no consecutivo restauro de uma fabrica do tempo de D. João III novos capiteis de columnas, nos quaes em vez da ornamentação vegetal do nosso seculo XVI se vê reinar nos entablamentos a figuração, absolutamente imprevista e inopinada, de uma locomotiva de caminho de ferro, arrastando fumegante o respectivo comboyo, tudo lavrado mui laboriosamente em pedra, e demandando um tunel (ORTIGÃO, 1896, p. 19).

Ramalho Ortigão refere-se aos capiteis das colunas do segundo piso de um dos dois claustros do convento lisboeta (o mais pequeno, por vezes também identificado pela designação de claustro), entre os quais existiam muitos que tiveram de ser intervencionados ou mesmo refeitos no âmbito do processo de restauro que ainda decorria à data da publicação de *O Culto da Arte em Portugal*. Quando assim sucedeu, a opção dos restauradores foi não reproduzir o modelo dos elementos decorativos originais, acessíveis por meio dos capiteis quinhentistas que permaneceram íntegros *in situ* até ao século XIX, mas recorrer à introdução de motivos icónicos, como os globos terrestres inspirados na esfera armilar, que remetessem para o reinado de D. Manuel I, para o

2 Nota da Editora: Respeitamos a grafia de português de Portugal do autor.

estilo de arquitetura e para a época em que a edificação do convento fora iniciada: o manuelino e o século XVI. Houve, contudo, uma exceção. A superfície cilíndrica de um dos capiteis restaurados foi ornamentado com a representação em relevo de um comboio a vapor a entrar num túnel, uma invocação da linha ferroviária do leste, que passava próxima ao convento, no vale de Xabregas, onde existia um túnel, sob a Calçada dos Grilos. Sobre o capitel, no ábaco em formato de disco, está gravada a inscrição *Azylo D. Maria Pia*, a qual alude ao motivo da intervenção no monumento: a cedência da sua posse, pelo governo, em 1872, a uma instituição de asilo, detenção e correção de menores, o Asilo D. Maria Pia, instalado num edifício contíguo ao convento, o palácio dos Marqueses de Niza (Fig. 1). A finalidade era ampliar a área das instalações do asilo e converter a igreja conventual e suas dependências imediatas num museu, criado para que as receitas provenientes das visitas servissem de fonte de financiamento ao empreendimento social (RODRIGUES, 1998; SERUYA, 2002).

Embora a figuração do comboio no capitel seja apenas um detalhe de uma muito ampla e complexa operação de restauro que incluiu, além da arquitetura, a pintura, os azulejos e a talha dourada (SERUYA, 2002), o destaque que Ramalho Ortigão lhe deu em *O Culto da Arte em Portugal* e o modo como a avaliou, classificou-a de “assombroso phenomeno de pathologia archeologica” (ORTIGÃO, 1896, p. 19), acabou por torná-la no símbolo de todos os erros que se entendia terem sido cometidos pelos restauradores no Convento da Madre de Deus e por determinar as futuras abordagens do tema. Por exemplo, numa biografia da fundadora do convento (a rainha D. Leonor, mulher de D. João II e irmã de D. Manuel I), publicada em 1921, o seu autor, o Conde de Sabugosa, ao escrever sobre aquela casa religiosa, declarava:

Mas onde todos os que tiverem algum criterio ou simplesmente uns pós de bom senso, de bom gosto, ou de



FIGURA 1.

SIPA, Igreja da Madre de Deus, Coluna em pedra – capitel, 1941, Fotografia.
Fonte: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPAArchives.aspx?id=092910cf-8eaa-4aa2-96d9-994cc361eaf1&nipa=IPA.00002547

consciencia artistica, sentem invadir-os uma onda de repulsão, é quando, ao examinar os capiteis no pavimento superior, do claustro pequeno verificarem a resolução estapafúrdia que o restaurador tomou de substituir alguns que se achavam talvez mutilados por outros onde se encontra figurado um comboio com a sua machina fumegante (!) e alguns symbolos maçonicos (!) Isto n'um claustro do seculo XVI! (SABUGOSA, 1921, p. 282).

Assim terá sucedido pela influência que o texto de Ramalho Ortigão teve na cultura artística portuguesa dos anos finais do século XIX, sobretudo devido às circunstâncias que levaram à sua redação, assim como pelas alterações que, na altura, estavam a ocorrer nos critérios do restauro arquitetónico. O ensaio de Ramalho Ortigão tinha sido escrito na sequência e no contexto da sua nomeação como vogal da Comissão dos Monumentos Nacionais em 1894. Tendo como principal objetivo contribuir para as atividades daquela comissão com um diagnóstico do estado de conservação do património artístico e histórico português e o estabelecimento de um conjunto de princípios orientadores da sua ação, acabou por se estender por uma reflexão mais geral acerca da condição moderna da arte portuguesa (RODRIGUES, 2018)³. Paralelamente, o modelo do restauro estilístico, que preconizava a devolução da edificação restaurada a uma coerência estilística original ideal, teorizado e praticado pelo arquiteto francês Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), o dominante em Portugal desde a década de 1870 e o seguido na intervenção no Convento da Madre de Deus, como verificaremos mais adiante, começava a ser posto em causa. No ano anterior ao da publicação de *O Culto da Arte em Portugal*, em 1895, na revista *Arte Portuguesa*, num artigo intitulado “Restaurar e Conservar”, o historiador Gabriel Pereira (1847-1911) dava a conhecer como a doutrina estilística de Viollet-le-

3 O ensaio é dedicado à Comissão dos Monumentos Nacionais, instituída como órgão permanente do Ministério das Obras Públicas em 1894, com a missão de proteger (inventariar, estudar e conservar) os monumentos históricos da nação (RODRIGUES, 1998; ALVES, 2009).

Duc começava a ser contestada, designadamente pelo arquiteto italiano Camillo Boito (1836-1914), no seu livro *Questioni pratiche dé Belle Arti*, editado em 1893 (PEREIRA, 1895, p. 121). Gabriel Pereira destacava a abordagem filológica do restauro arquitetónico preconizada por Boito, em que os monumentos eram comparados a documentos escritos e se defendia, por essa condição documental, uma intervenção simplificada ao mínimo necessário à sua conservação e subordinada ao princípio do respeito pelas diferentes fases da sua construção e história, devendo-se evitar as alterações (demolições, reconstruções ou construções) desnecessárias. Quando a reconstrução de elementos arquitetónicos desaparecidos ou muito danificados fosse absolutamente necessária à conservação da integridade material de uma estrutura ou edificação, esta deveria ser sujeita ao critério da distinção. Isto é, em alternativa a Viollet-le-Duc, que defendia que as componentes novas numa construção antiga deveriam imitar as composições formais pré-existentes, de maneira a manter a sua coerência estilística (VIOLLET-LE-DUC, 1866), Boito entendia que as reconstruções em monumentos históricos deveriam ser facilmente reconhecíveis como construções recentes, podendo ser distinguidas pela utilização de materiais diferentes dos originais, pela simplificação formal, pela inscrição da data da operação de restauro ou pela introdução de uma qualquer informação que identificasse o elemento arquitetónico em causa como resultante de uma reparação moderna (BOITO, 1893; KÜHL, 2008). Em Portugal, uma das primeiras manifestações da adoção dos princípios de restauro de Camillo Boito ter-se-á verificado no restauro da Sé Velha de Coimbra, iniciado em 1893 e dirigido pelo escultor, arqueólogo e professor de desenho António Augusto Gonçalves (1848-1932).

Na velha catedral conimbricense, uma edificação românica construída entre os séculos XII e XIII, perante a necessidade de substituir alguns dos capiteis medievais desaparecidos, dos quais não tinham sequer restado fragmentos que pudessem servir de modelo à sua reconstituição, António

Augusto Gonçalves optou pela aplicação de capitéis totalmente novos, mas sem qualquer decoração (ROSAS, 1995), seguindo o critério da simplificação formal proposto por Boito como modo explícito e imediato de sinalizar a temporalidade dos elementos arquitetónicos introduzidos pela campanha de restauro. Esta parece ter sido uma solução tomada sob a influência da difusão do texto de Boito por Gabriel Pereira, nas páginas da *Arte Portuguesa*, que António Augusto Gonçalves certamente conhecia, visto ser o autor de um artigo dedicado à arquitetura da Sé de Coimbra publicado no mesmo número da mesma revista (GONÇALVES, 1895). Até aí, ou seja, entre 1893 e 1895, António Augusto Gonçalves tinha seguido o princípio preconizado por Viollet-le-Duc na entrada “Restauration” do seu *Dictionnaire Raisonné de l’Architecture Française du XIe aux XVIe Siècle*, da utilização de outros edifícios coevos como modelos para a reconstrução dos componentes desaparecidos nos monumentos a restaurar⁴. Foi o que aconteceu com o portal ocidental da catedral, onde António Augusto Gonçalves tinha procedido à reconstituição de dois fustes e duas bases de coluna tomando como referência o pórtico da Igreja de São Tiago, outro dos monumentos românicos da cidade de Coimbra (CARVALHO, 1893). No transepto, ao reconstruir algumas colunas medievais destruídas no século XVIII, chegou ao pormenor de carcomer a pedra para criar o efeito da degradação material provocada pela passagem do tempo e, deste modo, conferir-lhes a aparência de que eram antigas (VASCONCELOS, 1993)⁵.

A alteração dos critérios seguidos por António Augusto Gonçalves no restauro da Sé Velha de Coimbra torna-o sintomático do primeiro impacto, em Portugal, da difusão dos princípios do restauro filológico de

4 “Mais s’il s’agit de faire à neuf des portions de monuments dont il ne reste nulle trace, soit par des necessites de constructions, soit pour compléter une oeuvre mutilée, c’est alors que l’architecte charge d’une restauration doit se bien pénétrer du style propre au mouvement dont la restauration lui est confiée. Tel pinacle du XIII^e siècle, copié sur un édifice du même temps, fera un tache si vous le transportez sur un autre” (VIOLLET-LE-DUC, 1866, p. 25 e 26).

5 Este portal era ladeado por duas grandes janelas que António Augusto Gonçalves substituiu por duas frestas, inspiradas nos alçados correspondentes das catedrais de Ávila e Zamora, em Espanha (VASCONCELOS, 1993).

Boito, que não substituirá o predomínio do restauro estilístico de Viollet-le-Duc, mas que o irá matizar casuística e paulatinamente. É também representativo da relação entre a teoria e prática do restauro artístico em Portugal, no final do século XIX, que não foi direta, nem literal. Apesar do evidente predomínio da referência genérica da obra escrita e edificada de Eugène Viollet-le-Duc, a sua aplicação foi sempre muito pragmática, concretizada em função das circunstâncias específicas de cada edifício. O objetivo do presente artigo é, precisamente, propor a integração do capitel da locomotiva do Convento da Madre de Deus no contexto deste primeiro momento da receção, em Portugal, da teoria de restauro do italiano Camillo Boito e colocar a hipótese de não ter sido o resultado de uma patologia arqueológica, como diagnosticou Ramalho Ortigão, ou da iniciativa de um operário impressionável e ingénuo, como foi sugerido mais recentemente (MAIA, 2007, p. 329). Embora desconheçamos o seu autor e a data precisa da sua realização (não estão mencionados ou registados na documentação conhecida até hoje), a alusão que lhe faz Ramalho Ortigão em *O Culto da Arte em Portugal*, publicado em 1896, indica que terá sido feito durante a primeira fase do restauro do Convento da Madre de Deus, decorrida entre 1869 e 1895, sob a condução do arquiteto José Maria Nepomuceno (1836-1895)⁶. Com base neste pressuposto, pretendemos demonstrar que o capitel com a locomotiva do Convento da Madre de Deus, em Lisboa, foi fruto de uma intencionalidade consciente e informada, muito provavelmente de José Maria Nepomuceno, na sua qualidade de diretor da obra, de a marcar com um dispositivo que sinalizasse o tempo (o comboio) e a razão da sua intervenção (a anexação do convento ao Asilo D. Maria Pia). Se o fez, José Maria Nepomuceno poderá ter-se antecipado a Gabriel Pereira na receção das ideias de Boito relativas ao restauro arquitetónico,

⁶ José Maria Nepomuceno liderava uma equipa composta por mais três elementos: Francisco Liberato Teles de Castro e Silva, Conductor de Obras Públicas de 1ª Classe, Francisco Augusto Ribeiro, construtor civil, e Daniel Sampaio, canteiro. Francisco Liberato Teles (1842-1902) substituiu José Maria Nepomuceno na direção da obra com a morte do arquiteto em 1895, (RODRIGUES, 1998).

assim como também a António Augusto Gonçalves, ao promover a sua confluência com uma prática pautada pelo ideário de Viollet-le-Duc, uma vez que o capitel do comboio concretizará a recomendação do arquiteto italiano de distinguir as adições do presente nos monumentos antigos, quer pela simplificação formal, como sucedeu na Sé de Coimbra, quer com a inscrição de um signo convencional ou de uma epígrafe descritiva⁷, como nos parece ter sucedido no Convento da Madre de Deus, assim o procuraremos demonstrar.

O Restauro do Convento da Madre de Deus

O Convento da Madre de Deus está localizado na zona oriental da cidade de Lisboa, em Xabregas, junto ao rio Tejo. Como acima referimos, foi fundado por D. Leonor, viúva do rei D. João II, em 1509, para uma comunidade inicial de sete religiosas clarissas. Durante o reinado de D. João III (1502-1557), na década de 1550, foi ampliado e remodelado, com projeto do arquiteto Diogo de Torralva (c. 1500-1566) que terá abrangido o atual claustro maior, a igreja (o coro e a capela-mor) e a fachada exterior do conjunto. Nas áreas então intervencionadas, o estilo tardo-gótico ou manuelino original foi substituído por uma gramática arquitetónica clássica, à romana. Esta alteração pode ser verificada através de duas importantes fontes iconográficas da história do convento: uma pintura quinhentista, intitulada *Chegada das Relíquias de Santa Auta ao Mosteiro da Madre de Deus* (Fig. 2), hoje na coleção do Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, mas proveniente daquela casa religiosa⁸, em

7 “E per non ingannarli, cioè per mostrare che un’opera d’aggiunta o di compimento non è antica, voglio suggerirle niente meno che otto modi da seguire secondo le circostanze:

- 1.º differenza di stile fra il nuovo e il vecchio;
- 2.º differenza di material de fabbrica;
- 3.º soppressione di sagome o di ornati;
- 4.º mostra dei vecchi pezzi rimossi, aperta accanto al monumento;
- 5.º incisione di ciascun pezzo rinnovato della data del restauro o di un segno convenzionale;
- 6.º epigrafe descrittiva incisa sul monumento;
- [..]” (BOITO, 1893, p. 24).

8 A pintura faz parte de um conjunto de três quadros, todos depositados no Museu Nacional de



FIGURA 2.

Mestre do Retábulo de Santa Auta, *Chegada das Relíquias de Santa Auta ao Mosteiro da Madre de Deus*, c. 1520-1525, óleo sobre madeira de carvalho, 69/74,5 cm, Museu Nacional de Arte Antiga. Fonte: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=280497>

que está figurado o portal manuelino da igreja, e uma gravura de Dirk Stoop, datada de cerca de 1662, pertencente ao acervo do Museu de Lisboa, em que aparece representada a fachada sul do convento (Fig. 3). Entre 1670 e 1690, a igreja recebeu um amplo programa decorativo barroco, constituído por três grupos de pinturas, um no teto, dedicado à vida da Virgem, da autoria de Marcos da Cruz (c. 1610-1683), outros dois nas paredes, alusivos às vidas de Santa Clara e São Francisco de Assis, obra de Bento Coelho da Silveira (1617-1708). Entre 1698 e 1707, a decoração das paredes foi completada com a colocação de painéis de azulejos e talha dourada. Parcialmente arruinada pelo terramoto de 1755, a igreja será prontamente reconstruída, processo que incluiu a decoração do arco que separa o cruzeiro da capela-mor, da sacristia e do antecoro com quadros de André Gonçalves (1685-1762) (SERUYA, 2002).

Com a instauração definitiva do Liberalismo e a extinção das ordens religiosas em 1834, após a morte da última religiosa, no ano de 1869⁹, o Convento da Madre de Deus foi encerrado e nacionalizado (Fig. 4). Cerca de três anos mais tarde, em 1872, a propriedade do antigo convento é cedida pelo governo ao Asilo D. Maria Pia. Como referimos atrás, estando o asilo instalado num edifício contíguo ao convento, a união dos dois imóveis permitiu à instituição de caridade aumentar a sua área de ocupação e ter uma fonte de financiamento com a transformação da igreja conventual e respetivas dependências num museu¹⁰. Para o

Arte Antiga, que integravam o Retábulo de Santa Auta, políptico constituído por cinco painéis, pintados a óleo sobre madeira de carvalho entre 1520 e 1525, de autoria desconhecida. O retábulo pertenceu ao Convento da Madre de Deus, onde estaria exposto na Capela de Santa Auta, a qual acolheria as relíquias daquela santa. O tema do painel em causa reporta à entrada na Igreja do Convento da Madre de Deus, a 12 de setembro de 1517, das relíquias de Santa Auta, oferecidas por Maximiliano I, imperador do Sacro Império Romano-Germânico, a D. Leonor (SERUYA, 2002).

⁹ A extinção das ordens religiosas e a desamortização dos seus bens foi decretada a 28 de maio de 1834 e promulgada a 30 do mesmo mês. A medida, contudo, excetuava as casas religiosas das ordens regulares femininas da sua imediata aplicação. Em relação a estas, conventos e mosteiros só deviam ser encerrados depois do falecimento da última religiosa residente (RODRIGUES, 2017). Até isso suceder, eram proibidas novas admissões e os bens que não estavam ao serviço do culto podiam ser nacionalizados e retirados às instituições. Em 1859, algumas peças do espólio do Convento da Madre de Deus foram transferidas pelo rei D. Fernando II para o Palácio das Necessidades. O primeiro inventário dos seus bens foi feito em 1860 (SERUYA, 2002).

¹⁰ O Asilo D. Maria Pia foi criado por portaria de 14 de Março de 1867. Para o instalar, o governo adquiriu o palácio dos Marqueses de Niza que também tinha sido mandado construir pela rainha D. Le-



FIGURA 3.

Dirk Stoop, Vista do Convento da Madre de Deus, 1661-1662, tinta e papel, 19/26,5 cm, Museu de Lisboa. Fonte: <http://acervo.museudelisboa.pt/ficha.aspx>.

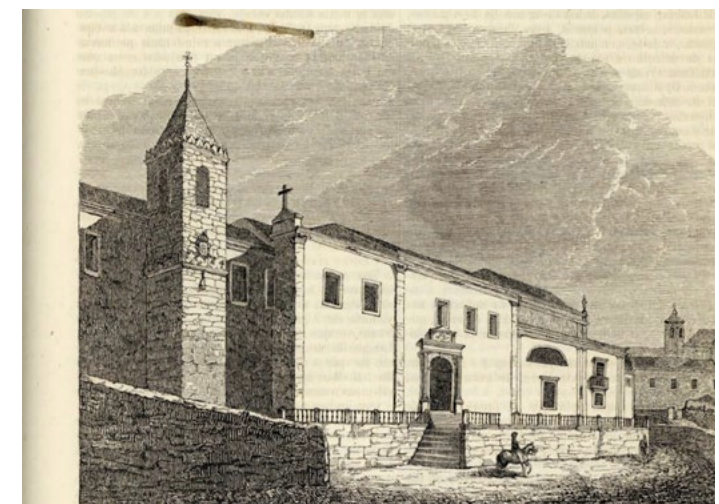


FIGURA 4.

Barbosa Lima (desenho), P. Coelho, Convento da Madre de Deus, 1862, Gravura. Fonte: *Archivo Pittoresco*, n.º 42, 1862, p. 333.

feito, o convento foi objeto de uma profunda operação de restauro e remodelação que visou a reposição do estilo manuelino original e a sua adaptação às novas funções caritativas e museológicas. O início dos trabalhos de restauro e remodelação terá antecedido a efetivação da tomada de posse do convento pelo asilo, datando muito possivelmente de 1869¹¹. O encargo da obra foi do Ministério das Obras Públicas, com condução do engenheiro Luís Vítor Lecoq (1828-1892) e do arquiteto José Maria Nepomuceno¹², funcionários daquele organismo público (ROSAS, 1995; RODRIGUES, 1998; MAIA, 2007; CUSTÓDIO, 2008). A partir de 1872, com a formalização da cedência do convento, a direção da obra de restauro passou a ser exercida apenas por José Maria Nepomuceno. No entanto, o trabalho que vinha a ser empreendido desde 1869 foi fundamental para as opções projetuais de Nepomuceno para a igreja do Convento da Madre de Deus.

Segundo a imprensa da época, nesse ano de 1869, ao escavar-se a parede junto ao portal da igreja, foi encontrado, entaipado, um portal mais antigo, de estilo manuelino, que foi imediatamente associado à pintura *Chegada das Relíquias de Santa Auta ao Mosteiro da Madre de Deus*: “Escavando junto do portal actual da egreja, portal relativamente moderno e de mau gosto, encontrou-se encravado na parede o começo d’ um portal de gosto ghotico-portuguez (de transição). (...) Coisa averiguada é ser aquelle o portico da egreja velha que existe representado n’um magnifico quadro da sacristia, de que é assumpto a chegada dos ossos de Santa Auta ao Convento da Madre de Deus” (“Convento...”,

onor, no século XVI. Era o Paço de Xabregas, onde a rainha viveu depois de ficar viúva de D. João II, até à sua morte (MAIA, 2007).

11 Francisco Liberato Teles, numa monografia sobre esse processo de restauro que publicou em 1899, fez coincidir o seu início com a publicação da portaria que determinou a entrega do edifício ao Asilo D. Maria Pia no ano de 1872 (TELLES, 1899). Porém, tanto uma notícia saída no jornal *A Revolução* de Setembro (“Convento...”, 1869) como os registos do Ministério das Obras Públicas indicam que os trabalhos terão começado no ano de 1869 (entre 1869 e 1871, a contabilidade do ministério indica que foram gastos 14408\$965 réis nas obras do Convento da Madre de Deus) (RODRIGUES, 1998).

12 José Maria Nepomuceno já tinha realizado algumas obras no convento em 1864 e procedido ao levantamento do edifício em 1866 (MAIA, 2007).

1869, p. 1). Neste quadro, como verificámos atrás, a entrada da igreja do Convento da Madre de Deus é marcada por um portal de arco trilobado, profusamente decorado, ladeado por duas colunas torsas adossadas à parede e rematadas por pináculos também torsos. Embora o portal descoberto na parede da fachada não comportasse as colunas laterais, foi assumido por Nepomuceno como o modelo real do representado no retábulo de Santa Auta¹³. Os dois, portal e pintura, foram a principal referência histórica do projeto de restauro que Nepomuceno elaborou para o Convento da Madre de Deus em 1871 (Fig. 5), como indicam os 42 desenhos – plantas, cortes e alçados – depositados atualmente no Arquivo Histórico do Ministérios das Obras Públicas e que terão constituído um álbum enviado pelo arquiteto para a Direção das Obras Públicas de Lisboa ainda no mesmo ano e encaminhado posteriormente para o Ministério do Reino (MAIA, 2007)¹⁴.

Na sequência da elaboração do projeto, a partir de 1872, a fachada do convento é inteiramente redesenhada com o levantamento de uma cêrcea ao longo de toda a edificação, que a uniformiza ao ocultar a variabilidade volumétrica da sua estrutura arquitetónica. Utilizando esta cêrcea como suporte, Nepomuceno substituiu a entrada seiscentista da igreja pelo portal entretanto desentaipado, ao qual acrescentou uma recriação das colunas torsas representadas na pintura dedicada às relíquias de Santa Auta, solução que foi entendida como sendo um restauro (GUIMARÃES, 1874). O portal foi complementado pela abertura de dois níveis de janelas na fachada da igreja, neomanuelinas no nível térreo (algumas falsas e entaipadas) e, no superior, de traçado retangular com colunelos idênticos

13 “É possível que as duas columnas que alli se vem e não aparecem no escavamento tenham sido pintadas como necessidade de composição pictorica ou para effeito d’ esta, quebrando a monotonia da parede do edificio e não porque realmente existissem, pois que mal se comprehende como não se encontram vestigios dellas” (“Convento...”, 1869, p. 1).

14 Ao longo do tempo, foram vários os historiadores a alertar para as diferenças existentes entre o portal reintegrado por José Maria Nepomuceno e o portal representado no painel quincentista. As explicações avançadas oscilam entre a criatividade e as necessidades de composição do pintor do retábulo, as necessidades de composição arquitetónica de José Maria Nepomuceno ou mesmo a possibilidade da descoberta do portal original ter sido uma invenção, hipótese pouco provável considerando o impacte que teve, à época, na imprensa (ATANÁZIO, 1984; SILVA, 1993; ROSAS, 1997; MAIA, 2007)

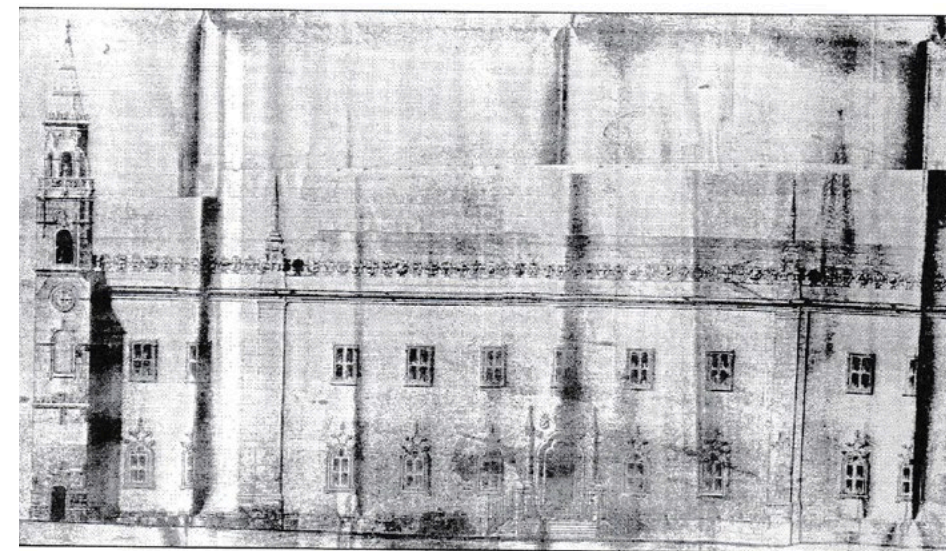


FIGURA 5.

José Maria Nepomuceno, Benvindo Ceia, Projeto de restauro da fachada da igreja do Convento da Madre de Deus, não datado, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Arquivo Histórico do Ministério do Fomento, Livro de Plantas.

aos representados no painel do Retábulo de Santa Auta (SERUYA, 2002)¹⁵. Em relação às janelas neomanuelinas, a referência que serviu de modelo ao seu desenho não foi exatamente a pintura quinhentista, mas o esquema compositivo do próprio portal manuelino, embora numa versão mais geometrizada, em particular no recorte em arco trilobado, rematado superiormente por quatro segmentos de arco, unidos em três vértices, preenchidos por escudos e outros motivos decorativos. O limite superior da cénica, numa extensão que corresponde à localização da igreja e da sala do capítulo, foi rematado por uma platibanda constituída por motivos recortados em forma de flor-de-lis, elemento que também está figurado no painel do retábulo de Santa Auta, aos quais Nepomuceno acrescentou escudos, motivos fitomórficos, esferas armilares, a cruz de Cristo e as divisas de D. João II (o Pelicano) e D. Leonor (a rede do pescador), tudo unido por uma corda decorativa¹⁶ (Fig. 6).

Depois de 1874, a cúpula da capela-mor da igreja, que ameaçava ruína, foi apeada e substituídas por um lanternim que a elevou, edificado segundo o estilo manuelino original do convento. A cúpula da torre da igreja foi desmantelada e procedeu-se à abertura de um vão no maciço de alvenaria em que aquela estrutura assentava, de modo a abrir espaço para a construção de uma escada de ligação da torre sineira à rua¹⁷.

No interior do convento, a sua refuncionalização levou à demolição de algumas paredes, de maneira a criar divisões maiores e, assim, responder mais adequadamente às necessidades do asilo com um programa que previa a instalação de dois refeitórios, uma cozinha, dormitórios e zonas de oração no segundo piso (MAIA, 2007). Na igreja, demoliu-se uma tribuna e abriu-se um grande vão de acesso à Sala do Capítulo. Na designada Sala

15 Houve quem considerasse que a maior simplicidade dos vãos das janelas do piso superior se deveu à falta de meios (GUIMARÃES, 1874).

16 Em 1924, existiam vestígios da platibanda original numa arrecadação do convento (SANTOS, 1924; SILVA, 1993).

17 Entre 1871 e 1898, foram desenhados quatro projetos de remodelação da torre sineira da igreja, mas nenhum foi concretizado. Existiram ainda mais quatro projetos para a conclusão do campanário, que também não saíram do papel (RODRIGUES, 1998).



FIGURA 6.

Emílio Biel, Portal da Igreja da Madre de Deus. Xabregas, 1908, Fotografia. Fonte: A Arte e a Natureza em Portugal. Porto: Emílio Biel e C.ª Editores, 1908, vol. 8.º, s/p.

de D. Manuel e na Sala do Capítulo, os azulejos em falta e as superfícies parietais expostas pelas demolições foram substituídos ou preenchidas, respetivamente, por unidades ou painéis azulejares deslocados de outros monumentos, como o Farol do Cabo de São Vicente (Sagres, Algarve) e o extinto Convento de Santa Ana, também em Lisboa, ou por imitações dos azulejos históricos, de fabrico recente, uma conjugação criticada alguns anos mais tarde¹⁸. No claustro maior, refez-se todo o pavimento, restaurou-se o tanque e colocou-se um embasamento de azulejos azuis e brancos provenientes do Convento das Grilas (Lisboa). No piso térreo do claustro mais pequeno, foram reintegrados azulejos enxaquetados trazidos, mais uma vez, do Convento de Santa Ana, enquanto no andar superior, o pavimento foi substituído, os azulejos foram restaurados, as paredes e os tetos foram estucados, e alguns dos capitéis das colunas da galeria foram refeitos, como sabemos. Foi esta última alteração que serviu de mote ao presente artigo (ROSAS, 1995; RODRIGUES, 1998; SERUYA, 2002).

18 “O que sucede n’este edifício é um tanto estonteador. Estão lá muitas coisas que foram aproveitadas d’outras partes. Salvaram-se, é verdade. Mas fazem confusão” (PEREIRA, 1908).

Conclusão

A documentação conhecida não o enuncia explicitamente, mas a influência da teoria e da prática de restauro de Eugène Viollet-le-Duc está patente nas mais relevantes escolhas feitas por José Maria Nepomuceno para a igreja do Convento da Madre de Deus: na reconstituição daquele que seria o estilo manuelino original da fachada da igreja, a partir da referência histórico-arqueológica do portal e do retábulo, nas demolições necessárias à conversão daquele espaço em museu, nas reintegrações de espécimes artísticas resgatadas de outras edificações históricas e nas recriações de elementos arquitetónicos e artísticos antigos. Também não temos qualquer indício concreto do conhecimento que José Maria Nepomuceno poderia ter da obra construída e escrita de Viollet-le-Duc, nem sequer através da profusa e valiosa biblioteca de Nepomuceno, posta à venda depois da sua morte, da qual não constavam os textos do arquiteto francês¹⁹. Estes, contudo, tiveram uma presença ativa na cultura arquitetónica portuguesa desde a década de 1860. Sabemos que em 1866, José Maria Eugénio de Almeida (1811-1872), provedor da Casa Pia, patrono e principal mentor do restauro do Mosteiro dos Jerónimos, na cidade de Lisboa, já possuía 5 volumes do *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française*, publicado entre 1854 e 1868, e que o rei D. Fernando II (1816-1885) tinha, do mesmo autor, na biblioteca do Palácio das Necessidades, além de uma coleção do *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française*, o *Dictionnaire Raisonné du Mobilier Français de l'époque carlovingienne a la Renaissance* (1858-1870) e o *Entretiens sur l'Architecture* (1863 e 1872). Por volta de 1890, era possível consultar o *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française* tanto na Biblioteca Nacional como na Academia de Belas Artes de Lisboa. Além da presença

¹⁹ No âmbito da tratadística da arquitetura sua contemporânea, a biblioteca de José Maria Nepomuceno incluía somente um exemplar da 3ª edição do tratado de arquitetura de M. Léonce Reynaud, publicado em 1867 (TRINDADE, 1897).

dos seus principais escritos em Portugal, desde 1869 que Viollet-le-Duc era sócio correspondente da Real Associação dos Arquitetos Civis e Arqueólogos Portugueses (RODRIGUES, 1998). Este contexto e a profícua atividade exercida por José Maria Nepomuceno no campo da conservação do património ao longo do seu percurso profissional²⁰ permite-nos afirmar que a obra de Viollet-le-Duc lhe era facilmente acessível. O seu conhecimento é atestado pela correspondência que nos é permitido fazer entre a ação de Nepomuceno no Convento da Madre Deus e o preconizado por Viollet-le-Duc na entrada “Restoration” ou operado em alguns dos restauros de que foi responsável, como no da Notre Dame de Paris (1845-1864), um dos mais famosos.

José Maria Nepomuceno terá seguido o exemplo da prática levada a cabo por Viollet-le-Duc nas fachadas da Notre Dame de Paris, de 1848 a 1850. Aqui, ao ter de substituir as esculturas danificadas ou destruídas, tal como Nepomuceno fez mais tarde na Madre de Deus, Viollet-le-Duc substituiu-as reintegrando imagens que tinham sobrevivido à demolição da também gótica Igreja de Saint Etienne ou produzindo cópias utilizando como modelos os exemplares originais que se mantiveram conservados nos portais e paredes da catedral parisiense, gravuras do século XVIII, em que estavam representadas algumas das esculturas em causa, e a estatuária de outras catedrais medievais, como Amiens, Chartres ou Reims (REIFF, 1971).

No que respeita à dimensão teórica, na definição que Viollet-le-Duc atribuí ao termo “Restoration” no seu *Dictionnaire Raisonné de l’Architecture Française* vamos efetivamente encontrar a fundamentação das principais opções tomadas por Nepomuceno no restauro do Convento da Madre de Deus. Em termos gerais, Viollet-le-Duc defendia que a

²⁰ Arquiteto do quadro de funcionários do Ministério das Obras Públicas, José Maria Nepomuceno foi também responsável pelos restauros das igrejas de São Vicente de Fora (Lisboa) e de Odivelas. Em 1875, foi nomeado vogal da comissão encarregue, pelo Ministério do Reino de propor uma reforma do ensino artístico e a organização de um serviço de museus, monumentos históricos e arqueologia (RODRIGUES, 1998, MAIA, 2007).

atividade do arquiteto restaurador devia ser guiada pelas circunstâncias particulares de cada edifício. Perante a necessidade de restaurar quer as partes primitivas de um edifício, quer as que tinham sido alteradas após a sua construção, o arquiteto não devia partir do pressuposto do princípio absoluto de restabelecer a coerência estilística perdida ou de reproduzir fielmente as modificações introduzidas nas épocas posteriores. Não devia, por um lado, ignorar a utilização a que o edifício está destinado, mas garantir que continuava funcional. Por outro lado, sempre que fosse necessário reconstruir a parte desaparecida de um monumento sem que tivessem restado quaisquer vestígios, fosse por uma necessidade de construção, fosse para completar um componente mutilado, o arquiteto encarregado do restauro devia estar bem compenetrado do seu estilo artístico (VIOLLET-LE-DUC, 1866). Aparentemente contraditório, Viollet-le-Duc parece pretender que o restauro estabeleça um equilíbrio entre a preservação do valor histórico-artístico do monumento e a manutenção da dinâmica funcional da sua natureza arquitetónica. É também a procura deste mesmo equilíbrio que parece guiar a intervenção de José Maria Nepomuceno no Convento da Madre de Deus, mais intrusiva onde é necessário adaptar o espaço à funcionalidade assistencial, mais estilístico, histórico e conservado nas áreas destinadas à função museológica (Igreja e Casa do Capítulo). Será na consubstanciação deste equilíbrio que reside o fundamento da afirmação de Viollet-le-Duc de que “Le mote et la chose sont modernes. Restaurer un édifice, ce n’est pas l’entretenir, le réparer ou le refaire, c’est le rétablir dans un état complet qui peut n’avoir jamais existé à un moment donné” (Viollet-le-Duc, 1866, p. 14).

Deste modo, ser-nos-á permitido afirmar que a introdução do detalhe do comboio a vapor no capitel da coluna da galeria do claustro, apesar de contraditório em relação à preocupação de fidelidade ou proximidade histórica que presidiu à recriação dos restantes elementos neomanuelinos do edifício, pretenderá evidenciar o restauro do Convento da Madre de Deus como “coisa moderna”, para utilizar a expressão de Viollet-le-

Duc. Ao fazê-lo através de um anacronismo facilmente reconhecível, um meio de transporte simbolizador da modernidade, complementado pela legenda a identificar o Asilo D. Maria Pia, José Maria Nepomuceno afasta-se de Viollet-le-Duc e aproxima-se de Boito, manifestando, por meio deste detalhe, possivelmente na fase final da sua intervenção no restauro do Convento da Madre de Deus, aquela que poderá ser uma primeira expressão da receção das ideias do arquiteto italiano em Portugal, num momento ainda de transição, em que as duas referências, a de Viollet-le-Duc e a de Boito, de modo pragmático, ainda confluem e convivem. Nesse sentido, o comboio do Convento da Madre de Deus, assim como os restantes motivos que remetem para a iconografia manuelina, sem a copiar com exatidão, podem ser entendidos como dispositivos que mantendo a coerência estilística do todo, distinguem os estratos das diferentes temporalidades. Enquanto hipótese, os dados que a demonstram não são conclusivos, mas são substanciais.

Referências

ALVES, A. N. **Ramalho Ortigão e o Culto dos Monumentos Nacionais no Século XIX**. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2009.

ATANÁZIO, M. C. M. **A Arte do Manuelino. Mecenas, influências, espaço**. Lisboa: Editorial Estampa, 1984, 218 p.

BOITO, C. **Questioni pratiche dé Belle Arti**. Milano: Ulrico Hoepli, 1893, 419 p.

CARVALHO, J. M. de. **O Conimbricense**, Coimbra, n.º 4762, p. 1, 1893.
Convento da Madre de Deus e Asylo de D. Maria Pia, A Revolução de Setembro, n.º 8234, p.1, 1869.

CUSTÓDIO, J. M. R. **“Renascença” Artística e Práticas de Conservação e Restauro Arquitetónico em Portugal, durante a 1ª República**. Évora, Universidade de Évora, 2008, Volume I, Tomo I.

GONÇALVES, A. **Sé Velha de Coimbra**, Arte Portuguesa, Lisboa, n.º 6, p. 122 e 123, 1895.

GUIMARÃES, J. R. **O Mosteiro da Madre de Deus I**, Artes e Letras, n.º 3, p. 46, 1874.

GUIMARÃES, J. R. **O Mosteiro da Madre de Deus II**, Artes e Letras, n.º 4, p. 50 e 51, 1874.

KÜHL, B. M. “Os Restauradores e o Pensamento de Camillo Boito sobre a Restauração”. In: BOITO, C. **Os Restauradores**. São Paulo: Ateliê

Editorial, 2008 (3ª edição), pp. 9-28.

MAIA, M. H. **Património e Restauro em Portugal**. Lisboa: Edições Colibri, IHA – Estudos de Arte Contemporânea da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2007, 394 p.

ORTIGÃO, R. **O Culto da Arte em Portugal**. Lisboa: António Maria Pereira, 1896, 176 p.

PEREIRA, G. “O Convento da Madre de Deus”. In: **A Arte e a Natureza em Portugal**. Porto: Emílio Biel e C.ª Editores, 1908, vol. 8º, s/p.

PEREIRA, G. Restaurar e Conservar. **Arte Portuguesa. Revista de Archeologia e Arte Moderna**, n.º 6, p. 121, 1895.

REIFF, D. D. Viollet-le-Duc and Historic Restoration: the West Portals of Notre-Dame. **Journal of the Society of Architectural Historians**, vol. 30, n.º 1, pp. 17-30, 1971.

RODRIGUES, P. S. “O Culto da Arte em Portugal e os Antecedentes Oitocentistas de A Nossa Casa de Raul Lino”. In: ANDRÈ, P. (Coord.). **Celebrando a Nossa Casa (1918-2018) de Raul Lino. Antologia de Ensaios**. Lisboa: DINÂMIA’CET-IUL – Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território, 2018. p. 118-128.

RODRIGUES, P. S. **Património, Identidade e História. O Valor e o Significado dos Monumentos Nacionais no Portugal de Oitocentos**. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, vol. I, 1998, 447p.

RODRIGUES, R. M. **Entre a Salvaguarda e a destruição: a extinção das ordens religiosas em Portugal e as suas consequências para o**

património artístico dos conventos. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2017.

ROSAS, L. M. C. **Monumentos Pátrios. A Arquitectura Religiosa Medieval – Património e Restauro (1935-1928).** Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1995, volume I.

SABUGOSA, C. de. **A Rainha D. Leonor, 1458-1525.** s.l.: Portugália Editora, 1921, 380 p.

SANTOS, R. “Madre de Deus”. In: **Guia de Portugal. Lisboa e arredores.** Lisboa: Biblioteca Nacional, 1924, vol. I, p. 319.

SERUYA, A. I.; HENRIQUES, A. C.; HENRIQUES, P.; Et. AL. (Coord.), **Igreja da Madre de Deus. História, Conservação e Restauro.** Lisboa: Ministério da Cultura, Instituto Português de Museus, Instituto Português de Conservação e Restauro, 2002, 257 p.

SILVA, J. H. P. “A arquitetura no retábulo de Santa Auta”. In: **Páginas de História da Arte. Estudos e Ensaios.** Lisboa: Editorial Estampa, 1993, p. 87.

TELLES, L. **Mosteiro e Igreja da Madre de Deus.** Lisboa: Imprensa Moderna, 1899, 31 p.

TRINDADE, L. **Catálogo da Livraria do Fallecido Distincto bibliographo e Bibliophilo José Maria Nepomuceno.** Lisboa: Empresa Editora de Francisco Arthur da Silva, 1897, 169 p.

VASCONCELOS, A. de. **A Sé-Velha de Coimbra.** Coimbra: Arquivo da Universidade de

Coimbra, 1993, volume I.

VIOLLET-LE-DUC, E. “Restauration”. In: **Dictionnaire Raisonné de l’Architecture Française du XIe aux XVIe Siècle**. Paris: A. Morel, 1866, Tome 8, pp. 14-34.



Artigo submetido em: 24/02/2022

Aceito em: 14/04/2022



A editoração deste artigo recebeu apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES – Brasil (PROAP/AUXPE)”.