

A conclusão da Igreja de Santa Engrácia no contexto da valorização do barroco em Portugal e dos princípios das Cartas internacionais de Atenas e Veneza (1953-1966)

The completion of the Church of Santa Engrácia in the context of the valorization of the Baroque style in Portugal and the principles of the international Charters of Athens and Venice (1953-1966)

CLARA MOURA SOARES 

ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Alameda da Universidade 1600-214 Lisboa, Portugal

claramourasoes@letras.ulisboa.pt

Resumo

O presente artigo visa enquadrar, nacional e internacionalmente, os critérios de intervenção adotados na Igreja de Santa Engrácia, quando, em pleno regime do Estado Novo, se decide concluir o inacabado edifício barroco, interrompido há mais de dois séculos. No desafio então encarado revelaram-se fundamentais os avanços da História da Arte, em particular o novo estatuto conferido ao barroco português a partir dos anos de 1950, e o conhecimento dos princípios para a conservação e restauro do património difundidos nas Cartas de Atenas (1931) e de Veneza (1964). Tais circunstâncias conjugadas, onde podemos documentar a colaboração interdisciplinar entre arquiteto e historiador da arte, reforçam a condição de Santa Engrácia como um exemplo paradigmático de restauro monumental em Portugal, no âmbito da ação da Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN), sob a máxima amplamente difundida desde a Carta de Atenas de que “cada caso é um caso”.

Abstract

This article aims to frame, nationally and internationally, the intervention criteria adopted in the Church of Santa Engrácia, when, in the midst of the Estado Novo regime, it was decided to complete the unfinished Baroque building, interrupted more than two centuries ago. In the challenge faced, the advances of the History of Art proved to be fundamental, in particular the new status given to the Portuguese Baroque from the 1950s onwards, and the knowledge of the principles for the conservation and restoration of heritage disseminated, both, in the Athens (1931) and in the Venice (1964) Charters. These combined circumstances, in which we documented the interdisciplinary collaboration between architect and art historian, reinforce Santa Engrácia's condition as a paradigmatic example of monumental restoration in Portugal, coordinated by the Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais [General Directorate of National Buildings and Monuments] (DGEMN), under the maxim widely spread since the Athens Charter that “each case is a particular case”.

PALAVRAS-CHAVE

Estado Novo
Portugal Restauro de monumentos
Cartas internacionais
História da Arte
Arquitetura Barroca
Igreja de Santa Engrácia

KEYWORDS

Estado Novo
Portugal Restoration of monuments
International Charters
History of Art
Baroque architecture
Church of Santa Engrácia

Introdução

Não é objetivo deste estudo analisar a obra barroca protagonizada pelo “insigne arquiteto” João Antunes (1643-1712) na Igreja de Santa Engrácia, em Lisboa, que deixamos para os especialistas na matéria. Pretendemos, sim, identificar os contributos de conhecidos estudiosos para o conhecimento e valorização da arquitetura barroca em Portugal, e em particular da Igreja de Santa Engrácia, relacionando-os com o processo de intervenção no monumento e com os critérios adotados que permitiram a sua conclusão mais de 250 anos depois da obra ter sido suspensa. Neste contexto, destacam-se os estudos de Reynaldo dos Santos (1880-1970), Ayres de Carvalho (1911-1997) e Maia Ataíde (1912-2003), mas também do professor e historiador da arte americano Robert Chester Smith (1912-1975), a quem devemos o início do reconhecimento da arte barroca portuguesa e os primeiros estudos científicos sobre o tema [1-2]. Quanto às diversas propostas de intervenção no edifício apresentados no âmbito da ação da DGEMN, revelou-se basilar a cumplicidade profissional estabelecida entre o arquiteto Luís Benavente (1902-1993) e o historiador da arte Ayres de Carvalho, numa parceria que testemunha mudanças no processo de atuação de alguns dos técnicos daquele organismo público. Luís Benavente, então Diretor do Serviço de Monumentos da Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, em 1953, apresentou duas propostas de acabamento inspiradas na Basílica de São Pedro do Vaticano. A localização de alguma correspondência inédita trocada entre Benavente e Ayres de Carvalho permitiu conhecer melhor o processo de elaboração das suas propostas e comprovar o lugar distinto conferido no processo à história da arte, mesmo numa altura em que esta era ainda empírica entre nós. Embora não tenha sido o projeto selecionado, recaindo a escolha sobre a proposta do arquiteto Luís Amoroso Lopes, reflete um novo *modus operandi* nos processos de atuação de alguns técnicos da DGEMN, eco das orientações internacionais discutidas no âmbito da Sociedade das Nações (Carta de Atenas, 1931) e depois da UNESCO (Carta de Veneza, 1964), a que o projeto eleito também não foi alheio.

Robert Smith: impulsionador do estudo e valorização do barroco português

Com a criação da DGEMN, em 1929, foi estabelecido um programa de intervenção nos monumentos nacionais que privilegiou os edifícios ligados ao berço da nacionalidade, ou seja, pertencentes a um passado medieval dominado pelo estilo românico, que se estendeu também ao gótico e ao manuelino, a “idade de ouro” dos descobrimentos marítimos, num quadro de exaltação de valores nacionalistas [3]. Era sobre os edifícios desses períodos que também iam avançando os estudos de História da Arte, procurando-se testemunhar a antiguidade da nação e exaltar determinados factos e personalidades do agrado do regime. A decisão de se investir tempo e dinheiro num edifício barroco resultou de circunstâncias particulares, como o desejo do chefe do governo, António de Oliveira Salazar (1889-1970), de terminar de vez com o mito de incapacidade em que as obras de Santa Engrácia se tinham transformado, pondo-se fim ao mau efeito provocado por um edifício arruinado e por terminar, numa altura em que já se encontravam restaurados ou em fase adiantada as intervenções nos monumentos eleitos [4]; e em que se amplia o conhecimento e valorização do estilo barroco, nomeadamente através do impulso dado pelos estudos desenvolvidos pelo historiador da arte americano Robert Chester Smith.

Robert Smith, veio a Portugal, pela primeira vez, em 1934, com uma bolsa de estudo concedida pela Universidade de Harvard, para investigar, no âmbito do seu Doutoramento, o arquiteto de Mafra, João Frederico Ludovice [5]. Dando início à sua carreira de historiador da arte a partir dos temas portugueses e do nosso património, passaria muitas temporadas na “adorada terra portuguesa”, como lhe chamava, desenvolvendo as mais importantes investigações da sua carreira [5].

Em Portugal, nos anos 30-40, os estudos de História da Arte focavam-se na época medieval, sobretudo na arquitetura românica, deixando espaço apenas para algumas incursões pelo gótico, pelo renascimento e pelos designados "primitivos portugueses", contemplando estes últimos a pintura portuguesa dos séculos XV e XVI [3]. Tão desconsiderado, como desconhecido, criticava-se o estilo barroco, particularmente a arquitetura, pela excessiva liberdade das suas formas e pela ausência de função e de racionalidade das suas estruturas [6]. "Estranha arte", designa-a, Armando de Lucena, que "sob o ponto de vista artístico... é tudo aquilo em que a forma não corresponde à função" [6].

Na verdade, o anátema que pairava sobre a época do *Rei Magnânimo*, D. João V, conotado com o esbanjamento e a insensatez, impediam que o período alcançasse afeição, numa historiografia nacional, cujo horizonte estacava no século XVI e numa certa ideia de portugalidade [7].

É pela mão de estudiosos estrangeiros que o barroco português recebe o reconhecimento que hoje lhe conferimos, e que alcança dimensão internacional. Logo em 1936, Robert Smith escreve o conhecido ensaio *João Frederico Ludovice, an eighteenth century architect in Portugal*, que publica no *Art Bulletin* de Chicago. Já o historiador da arte italiano Giuseppe Fiocco (1884-1971), num volume com o qual a *Reale Accademia d'Italia* se associou às celebrações dos Centenários de 1940 (comemorações da Fundação do Estado Português, em 1140, e da Restauração da Independência face a Castela, em 1640), escreve um ensaio, que intitula *L'influenza del Rinascimento e del Barocco italiano nell'arte portoghese* [8], colocando o enfoque na arte italiana.

Depois disso, o XVI Congresso Internacional de História da Arte, realizado nas cidades de Lisboa e Porto, em 1949, consubstanciou um momento de viragem, permitindo a consagração da investigação da arte barroca nacional, com intervenções de Emilio Lavagnino, Germain Bazin e Robert Smith [9]. Para Reynaldo dos Santos, Presidente do evento, a abordagem do barroco português e da sua expansão brasileira foi mesmo uma *conquête de ce Congrès pour l'Histoire Générale de l'Art* [9]. Uma conquista que se prolongaria a Washington, no ano seguinte, no âmbito do I Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, e aos encontros congêneres que lhe sucederam, nomeadamente ao III Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros que decorreu em Lisboa, em 1957, no Instituto Superior Técnico, e que teve o alto patrocínio do Presidente da República, General Craveiro Lopes. É o próprio Reynaldo dos Santos a assumir no congresso de Washington (1950) que a arquitetura barroca em Portugal é "um tema que só recentemente iniciou as suas investigações e análises..." [10]. Até então, "a história do nosso barroco, [encontrava-se]... ainda por fazer" [11] (Figura 1).



Figura 1. Foto da sessão inaugural do Congresso de História da Arte de 1949, ANTT, *Empresa Pública Jornal Século*, Álbum 100-1949, Foto 305-Z, 18-4-1949. PT-TT-EPJS-SF-001-001-0100-0305Z (imagem cedida pelo ANTT).

A celebração do segundo centenário da morte de D. João V, em 1950, constituiu renovado pretexto para a promoção do barroco português, através de conferências sobre o tempo do *Magnânimo* e de uma exposição, no Palácio Galveias, intitulada *Lisboa Joanina*, onde se exibiram centenas de peças de “carácter artístico e documental”.

Da arquitetura, na qual se reconhecia uma “monumentalidade de proporções e riqueza de execução, desconhecidos em Portugal desde a época manuelina” [12], e uma “originalidade própria” [13], passou-se à valorização da escultura e das artes decorativas, sobretudo do azulejo, da talha e do mobiliário barrocos.

É neste contexto, de crescente indagação e debate em torno do barroco, que se insere o *I Colóquio Internacional de Arte*, que teve lugar no Museu Machado de Castro, em Coimbra, no ano de 1958 (3 a 8 de julho), completado por uma exposição temporária de arte barroca [14]. Inaugura-se, assim, sob direção de Luís Reis Santos, então professor de história da arte na Universidade de Coimbra e diretor do referido museu, um ciclo de conferências que se pretendia multitemático. O *II Colóquio Internacional de Arte*, e último, que teve lugar em 1954, foi consagrado ao Renascimento [15]. No encontro inaugural, onde estiveram presentes mais de cinco dezenas de especialistas, nacionais e estrangeiros, de dez países, debateram-se as características do estilo barroco e exibiram-se, numa exposição de arte, peças dos séculos XVII e XVIII destinadas a caracterizar a cultura e a mentalidade do tempo [16]. Mais uma vez, coube a Robert Smith representar a arte portuguesa, através da comunicação *A propósito do Barroco português*, ainda que em substituição de Reynaldo dos Santos que, por doença, não pôde apresentar a sua conferência sobre a *Concepção do Barroco* [16].

O reconhecimento e valorização do estilo barroco, registados a partir de finais dos anos 40, em Portugal, acabariam por ter as suas consequências, ao nível dos estudos, com Reynaldo dos Santos assumir a dianteira, e da salvaguarda da arte e dos monumentos dos séculos XVII e XVIII, invertendo a tendência precedente de exaltação quase exclusiva da arte medieval.

A Igreja de Santa Engrácia na historiografia da arte

A igreja de Santa Engrácia, cuja obra se iniciou em 1681, é um edifício barroco, de planta centralizada, em cruz grega, singular no contexto da arquitetura nacional, que por circunstâncias várias permaneceu inacabado durante mais de dois séculos. A sua filiação artística, o seu estado incompleto e a múltiplas utilizações que foi recebendo ao longo do tempo, desvirtuando a função para que fora concebida, contribuíram para o prolongado desinteresse da historiografia da arte portuguesa por aquele edifício.

Em 1896, Ramalho Ortigão testemunha que em “Lisboa repudia-se a soberba igreja de Santa Engrácia”. Contra a corrente, Ortigão opõe rasgados elogios, considerando-a mesmo “o mais bello dos nossos monumentos do seculo XVII. Acrescenta ainda que o interior do templo é de uma magnificencia magestosa. A riqueza dos mármoreos somente se pode comparar à de Mafra. A mão d’obra é de uma perfeição magistral a ponto de parecer indestructivel” [17] (Figura 2).

Apesar de tais elogios, de se tratar de um Monumento Nacional desde 1907, e de ter sido consagrada na lei como Panteão da Pátria, em 1916 [18], a Igreja de Santa Engrácia não conseguiu, durante décadas, estimular o conhecimento sobre a sua história ou do seu arquiteto, nem sequer a sua conclusão, permanecendo sem solução de cobertura até 1966.

A partir dos anos 30, várias foram as comissões nomeadas para estudar e adaptar a igreja de Santa Engrácia a panteão, mas os resultados tardaram em aparecer. Cremos que a situação é sintomática da desconsideração quase unânime nutrida por um monumento inacabado e cuja conclusão não se afigurava nada fácil, sobretudo pela falta de domínio do seu estilo artístico (Figura 3).



Figura 2. Igreja de Santa Engrácia, antes das obras, vista do rio Tejo. ANTT, *Espólio do Arquiteto Luís Benavente*, Caixa 130, Pasta 912, Doc. 43.



Figura 3. Vista geral das fachadas oeste e sul da Igreja de Santa Engrácia antes das obras, c. 1958, DGPC/SIPA, Foto 505696.

O despertar do interesse pelo barroco, no final dos anos 40, levou a que o monumento passasse a ser mais considerado a partir de então, relativizando-se o facto de estar incompleto, em benefício das qualidades arquitetónicas e plásticas exibidas. Assim, em 1949, Reynaldo dos Santos, considera que “quoique non terminée, [elle est] un des spécimens les plus impressionnants du baroque national” [19]. Anos antes, o arquiteto António do Couto já o tinha considerado o edifício “que melhor representa no país, pela forma ondulada das suas fachadas, o mais característico modelo dêsse estilo [barroco]”.

A atenção sobre o edifício localizado no Campo de Santa Clara iniciou-se, porém, a partir das revelações do trabalho do arquiteto João Antunes, feitas por Reynaldo dos Santos, em 1948 [20]. Desde então, lança-se o debate em torno do autor do projeto de Santa Engrácia, que alimentará a discussão entre os estudiosos da arquitetura barroca portuguesa, em geral, e da obra do insigne arquiteto, em particular, assunto que não deixou indiferentes aqueles que assumiram o desafio de projetar a conclusão do edifício.

Contributos de Reynaldo dos Santos, Ayres de Carvalho e de Maia Ataíde

Às três personalidades somos devedores de alguns dos mais importantes estudos realizados sobre o barroco português. Interessa-nos abordar os contributos que deram para o conhecimento do arquiteto João Antunes e da sua obra, mas sobretudo para o deslindar do enigmático caso de Santa Engrácia.

Reynaldo dos Santos foi precursor dos estudos sobre a arte barroca, em Portugal. Depois de se ter dedicado a temas como a Torre de Belém, as Tapeçarias de Pastrana e os *Primitivos Portugueses*, muito influenciado por Robert Smith e Germain Bazin, o Presidente da Academia Nacional de Belas Artes procurará defender a originalidade do nosso barroco face ao italiano ou ao espanhol [19].

Fá-lo com determinação, através de várias conferências, que profere em Portugal e no estrangeiro, nomeadamente a propósito do *arquiteto João Antunes* [20], por ocasião do 2^a Centenário da Morte de D. João V ou nos *Colóquios Internacionais de Estudos Luso-Brasileiros*, mas também da publicação de diversos estudos. Entre estes incluem-se, *A Arte Luso-Brasileira do Século XVIII* (1948), *Arquitetura Barroca em Portugal* (1950), *Plantas e desenhos Barrocos* (1950), *D. João V e a arte* (1950), *Arquitetura Barroca em Portugal* (1951) ou *O Porto Barroco* (1952), e os textos que redige para algumas obras de referência, como a *L'Art Portugais: architecture, sculpture et peinture* (1953), prefaciada por Marcel Aubert, ou a *História da Arte em Portugal*, dirigida por Aarão de Lacerda (1953). Procurou, assim, “que se fizesse justiça à ... originalidade e personalidade” da arte portuguesa, difundindo a sua posição sobre o nosso barroco, e expandindo-a além-fronteiras através dos contactos privilegiados que detinha nos círculos internacionais de estudo sobre o assunto. Santa Engrácia acaba por alcançar, nesse contexto, o estatuto de o “mais importante e original monumento barroco de Lisboa”, merecendo destaque pela sua planta, pelas suas proporções monumentais, pela expressão da sua estrutura e pela plasticidade das suas massas [21]. O reconhecimento de tão singulares qualidades e a anunciada intenção de se concluir o monumento, sustentará sobremaneira a aspiração de se identificar o autor de tão distinta obra.

Uma das personalidades que mais se interessou pelo caso de Santa Engrácia foi Ayres de Carvalho, vindo a fazer, através da prolífica documentação arquivística compulsada, revelações importantes sobre o assunto. Artista de formação, ocupava o lugar de conservador do Palácio de Mafra [22] quando iniciou os seus estudos sobre o barroco. Animado pelos ambientes da corte de D. João V, mas também pela “incúria e desmazelo” que testemunhou no monumental edifício mafrense, foi a ele que consagrou os primeiros trabalhos. A boa gestão e conservação do monumento dependia, segundo Ayres de Carvalho, de um circunstanciado conhecimento do mesmo. Tratava-se, pois, “de uma ruína a conservar e a tentar valorizar, a estudar e a beneficiar...” [22]. É no âmbito desta missão que publica *A Escultura em Mafra* (1950), *D. João V e a Arte do Seu Tempo*, em dois volumes, (1960 e 1962, respetivamente) e *Novas Revelações para a História do Barroco em Portugal* (1964).

A propósito da obra *D. João V e a Arte do Seu Tempo*, publicada no ano do bicentenário da morte do rei, Reynaldo dos Santos considera-a “uma contribuição importante para o estudo da época” do rei *Magnânimo*, que amplia e renova os conhecimentos sobre o assunto. No entanto, num certo tom crítico diz que “o seu valor essencial é a numerosa série de documentos, a maior parte inéditos, com que o autor corrigiu, esclareceu e renovou a história dos monumentos e dos artistas dos reinados de D. Pedro II e D. João V” [23]. Noutra ocasião, a propósito dos estudos de Ayres de Carvalho sobre aos arquitetos do ciclo do barroco, reforça a crítica, dizendo que “a história da Arte não se faz só por documentos, mas também, e por vezes essencialmente, pelas obras e legítimas identificações estilísticas” [24]. É de evidente divergência metodológica, que se trata; a mesma que enriqueceu os importantes contributos que ambos deram à História da Arte.

O estudo *As Obras de Santa Engrácia e os seus Artistas* só seria publicado em 1971, na sequência do intenso trabalho arquivístico que Ayres de Carvalho desenvolveu no Arquivo da Sé de Lisboa (documentação da Irmandade dos Escravos do SS. Sacramento), e que lhe permitiu trazer a lume grandes novidades sobre o tema, marcando indelevelmente a história do monumento (Figura 4).

Crítico da posição de Reynaldo dos Santos, que, em sua opinião, confiava demasiado na sua sensibilidade artística, considera que é fundamental que se procurem os documentos que possam confirmar quaisquer conjeturas [25]. Daí resultou “... a atribuição definitiva da obra de Santa Engrácia com os seus admiráveis planos serlianos, a João Antunes, discípulo do Padre Tinoco, o que constitui, segundo José Augusto França, o objecto maior do livro” [26].

Mas além deste, outros foram os contributos de Ayres de Carvalho para o conhecimento de João Antunes e, conseqüentemente, de Santa Engrácia: estabeleceu em 1712 a data de morte do arquiteto [27]; determinou as datas da sua nomeação para diversos cargos; confirmou algumas obras da sua autoria (nomeadamente, a Sacristia da desaparecida igreja de Santo Antão, em Lisboa, a Bemposta, o Palácio do conde de Tarouca, o retábulo da ermida do Calhariz); identificou algumas pessoas com as quais João Antunes se relacionou; e dados tão pessoais, como, com quem foi casado, quantos filhos teve e onde residiu, em Lisboa.

José Manuel Maia Ataíde, embora menos mediático que os protagonistas anteriores, não foi menos importante para as revelações em torno de Santa Engrácia e de João Antunes.

Engenheiro eletrotécnico, foi também um eminente estudioso e investigador da história da arte, discípulo de Mário Chicó, que, desde 1961, se dedicou amplamente à cidade de Lisboa. Colaborou e dirigiu a obra *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*; cooperou com o boletim *Olisipo*, com a *Revista Municipal*, com o *Boletim Cultural da Junta Distrital de Lisboa*. Coordenou e produziu textos para diversas edições da Câmara Municipal de Lisboa, com destaque para *Monumentos de Lisboa* (1963), e esteve na organização de alguns importantes eventos científicos e culturais alusivos à época barroca, nomeadamente as exposições *Aspectos da Arquitectura Portuguesa de 1550 a 1950* (Rio de Janeiro, 1965), *João Antunes - Arquitecto 1643-1712* (1988) e *D. João V e o Abastecimento de Água a Lisboa* (1990). Dando continuidade aos seus estudos sobre o barroco português, participou no *II Congresso do Barroco no Brasil* (1989), onde apresentou uma comunicação que intitulou *Reflexão sobre as igrejas de fachada simétrica em H, com as torres dispostas em losango* [28].

Dos seus trabalhos, destacamos o texto crítico ao catálogo *João Antunes - Arquitecto e A Igreja de Santa Engrácia*, publicado no *Livro de Lisboa*, por serem aqueles que diretamente se relacionam com o nosso caso de estudo, e que constituem referência para os temas em questão.

Neles, Maia Ataíde estabelece importantes novidades sobre o “melhor arquitecto português do tempo barroco”: determinando a data exata de nascimento de João Antunes, bem como o local e respetiva filiação (Loreto, 30 de setembro de 1643); revelando novas informações sobre o seu casamento e descendência; trazendo novos dados sobre a sua atividade até 1681; e esclarecendo o período final da sua vida, de 1705 a 1712. Os estudos de Maia Ataíde contribuíram, assim, de forma evidente para a definição do “estilo João Antunes”.

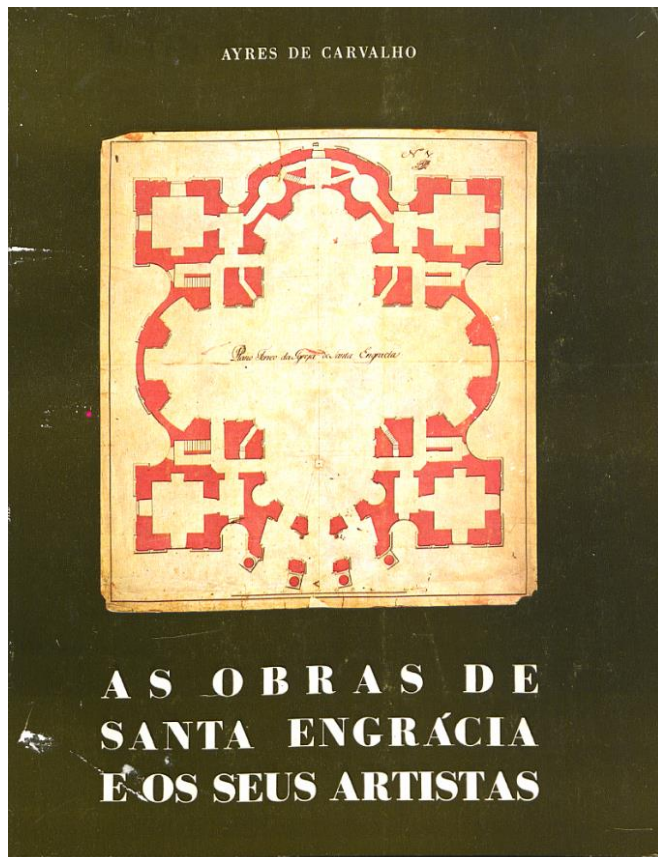


Figura 4. Capa da obra de Ayres de Carvalho, *Santa Engrácia e os seus artistas* [34].

Até ao seu estabelecimento documental, a questão da autoria de Santa Engrácia, constituiu uma das problemáticas mais interessantes, a envolver os três protagonistas a que nos temos vindo a referir. É sobre esse empolgante debate que nos deteremos a seguir.

Obra de arquiteto português ou estrangeiro?

“Mas quem seria o autor deste notável projecto?”, interroga-se o arquiteto António do Couto, em 1944, quando andava ocupado com a sua proposta para transformar o edifício de Santa Engrácia em Panteão Nacional [29].

Desde Sousa Viterbo que se sabe que a Igreja Santa Engrácia andou ligada a João Antunes, sendo “architecto nas obras”, em 1697. A dúvida existia em relação à autoria do projeto. No seu *Dicionário Histórico e Documental dos Architectos*, Sousa Viterbo, em 1899, lança a hipótese de que “Se não foi elle que deu o risco para esta monumental igreja, foi por certo um dos primeiros a dirigir a sua construção” [30]. Com esta suspeição, Sousa Viterbo foi, no fim do século XIX, “o primeiro a admitir a sua autoria para Santa Engrácia” [31]. A teoria veio, depois, a ser apoiada por outros, nomeadamente por Reynaldo dos Santos e Maia Ataíde.

O pensamento de Reynaldo dos Santos sobre o assunto apresenta, no entanto, uma evolução interessante. Assim, embora em 1948, na conferência que profere sobre o arquiteto régio João Antunes, considere Santa Engrácia “como uma obra identificada desse architecto”, no pequeno livro *L'Art Portugais*, destinado a ser distribuído aos participantes no Congresso Internacional de História da Arte, em 1949, diz, a propósito do arquiteto João Nunes Tinoco, que “sa plus grande gloire d'architecte fut le plan de Santa Engrácia (1682)...” [19]. Quanto a João Antunes, cujo elevado valor lhe reconhece, considera que lhe devemos a maior parte do que foi construído, e não o projeto, uma vez que este só terá assumido a direção das obras em 1684, após a morte do mestre Tinoco.

É a propósito de umas plantas e alçados de Santa Engrácia, do século XVII, existentes na Academia de Belas-Artes de Lisboa, algumas delas assinadas por João Nunes Tinoco, que Reynaldo dos Santos, em 1950, revê a sua posição sobre a autoria do projeto do monumento. As

divergências entre os planos traçados por Tinoco e o projeto executado, e o paralelismo com outras obras de Tinoco e de Antunes, levam-no a pressupor que o seu autor tenha sido este último. Conclui, assim, que Santa Engrácia “não tem afinidades com as outras obras de Tinoco e representa uma audaciosa renovação, que não era um homem já de idade avançada que ia concebê-la, fora dos seus hábitos e tradições. Reconhece também que a atribuição do plano de Santa Engrácia, e não apenas das obras, a João Antunes, dá a este arquitecto uma hierarquia capital na história do barroco em Portugal” [21].

Maia Ataíde alinha o seu discurso pelo mesmo diapasão. Em 1963, numa edição sobre os *Monumentos de Lisboa*, escreve: “Não há provas documentais que permitam atribuir a João Antunes o projecto da igreja de Santa Engrácia, aliás começada por João Nunes Tinoco, autor de duas plantas, diferentes da que foi afinal executada. Mas fortes presunções permitem atribuir-lhe a autoria” [32].

Teoria diferente, sustentou Ayres de Carvalho, aquele que viria, em 1971, a esclarecer definitivamente, por via documental, a autoria do projeto de Santa Engrácia. Até então, o seu pensamento evoluiu em duas direcções distintas. Em 1962, no segundo volume da obra *D. João V e a arte do seu tempo*, a propósito de Santa Engrácia defende que as obras terão “parado ...desde 1730, quando desapareceu do número dos vivos o velho Mestre de Arquitectura da Aula dos Paços da Ribeira, o Padre Francisco Tinoco da Silva, a quem não hesitamos, por razões óbvias, em atribuir a autoria e direcção da obra, embora inspirando-se ou decalcando os planos grandiosos de S. Pedro de Roma delineados por Batasar Peruzzi e divulgados no tratado de Serlio” [27].

Anos antes, em 1953, Ayres de Carvalho tinha reclamado para Santa Engrácia, não uma influência italiana, mas uma autoria italiana, já que em Portugal “a originalidade dos nossos arquitectos desse tempo parece-me não ser nenhuma, como os Antunes e outros quejandos que o ilustre Académico Reynaldo dos Santos anda a apregoar” [33].

Depois de considerar a hipótese de o projeto ter sido traçado por um discípulo de Terzi, por Sansovino, ou por Ludovice, acaba por concluir, ainda em 1953, que o seu autor terá sido, muito provavelmente, Carlo Fontana (1634-1714), “que continua a mandar projectos para o nosso D. João V”.

Quando, quase vinte anos depois, publica *As Obras de Santa Engrácia e os seus Artistas*, Ayres de Carvalho, com nova posição sobre o tema, admite, assim, o “erro” em que laborara durante anos: “No nosso trabalho ‘D. João V e a Arte do seu tempo’ concluímos ‘erradamente’ as nossas asserções sobre Santa Engrácia.... Acrescenta, contudo, que ...apesar de termos encontrado e revelado o ‘documento real’ que as deitou por terra, continuamos a não renegá-las, pois se foi o mestre pedreiro João Antunes o *autor das plantas* de Santa Engrácia, decalcadas do Tratado de Arquitectura de Serlio, sem dúvida o Padre Tinoco não foi alheio à sugestão estética mas sobretudo a ele deveu a sua formação artística, tornando-o apto a gizar obras arquitectónicas que ficaram célebres no tempo” [34].

Verificamos que os contributos dos três estudiosos foram fundamentais, porque a História da Arte se faz, sem fundamentalismos, de intuição e de documentos arquivísticos, mas também do debate de ideias. Por isso, em História da Arte todos os assuntos são passíveis de serem renovados a cada novo dado, ou a um novo rasgo de perspicácia e intuição.

A conclusão de Santa Engrácia: um novo paradigma na ação da DGEMN?

Se a problemática da autoria de Santa Engrácia ficou documentalmente resolvida, as razões pelas quais o edifício não se concluiu continuam a merecer a reflexão dos autores. Por questões de conjuntura política e económica ou por dificuldades de ordem técnica, a verdade é que o edifício só receberia uma solução de cobertura em 1966, no quadro das comemorações do *Quadragésimo Aniversário do Regime*.

Várias e diversificadas foram as soluções de remate propostas para Santa Engrácia, desde o século XIX [4, 35-37], no entanto, a erradicação do mito das obras sem fim, tardou em concretizar-se, ou porque permanecia a indefinição sobre a solução mais adequada (restauro ou acabamento), ou porque as soluções apresentadas não satisfaziam ou ainda porque se apostava pouco naquele edifício.

Só assim se compreende que a decisão de se adaptar a igreja de Santa Engrácia a Panteão Nacional, decretada em 1916, nove anos após a classificação do edifício como Monumento Nacional, resultando na apresentação de algumas propostas para a conclusão do edifício – Arqº Bernardino Coelho (1936) e de António e Ruy do Couto (c. 1944) – não tenha trazido avanços significativos ao processo. Por sua vez, as celebrações dos Centenários de 1940, altura em que múltiplas intervenções foram levadas a cabo pela DGEMN, também não permitiriam que a igreja de Santa Engrácia fosse contemplada. É um facto que o edifício se encontrava desde o século XIX ocupado por diversos serviços militares e que a sua história e a sua linguagem plástica não se integravam no discurso propagandístico do regime, como referimos [3]. Além disso, registando-se uma relação direta entre os avanços da História da Arte e a seleção dos monumentos a restaurar, compreende-se o interesse tardio pelo monumento de Santa Engrácia [38], assumido claramente por Oliveira Salazar como uma missão destinada a vencer a ideia de incapacidade que há mais de dois séculos se encontrava associada àquele edifício.

É no final dos anos 40, quando, em Portugal, se avança na valorização e conhecimento do estilo barroco, que as atenções se voltam para o monumento do Campo de Santa Clara e é prevista uma verba para a sua conclusão, no Plano de Fomento Económico de 1950. Nessa altura, é o próprio diretor do Serviço de Monumentos, o Arquiteto Luís Benavente, que assume a tarefa de avançar com um estudo, que materializa, em 1953, depois do seu regresso de Roma, onde permaneceu entre 1948 e 1941, com o fim de projetar e coordenar os trabalhos da edificação de um altar a Nª Senhora de Fátima na Basílica de Santo Eugénio [39-40].

As propostas do Arquiteto Luís Benavente (1953): "Na pele do arquiteto original"?

Luís Benavente apresenta duas variantes distintas de acabamento, com quatro torres, cúpula e cripta sob a nave da igreja, atendendo às novas atribuições sepulcrais do edifício. Uma das variantes apresenta uma cúpula mais proeminente assente sobre tambor e a outra uma cúpula mais baixa apoiada diretamente nas paredes [41] (Figura 5).

O parecer da Junta Nacional de Educação (JNE), assinado pelos Arquitetos Raul Lino e Paulino Montês e pelo historiador da arte Armando de Lucena, é arrasador face ao seu projeto. É acusado de não apresentar um programa detalhado dos trabalhos a realizar, de não mencionar os estudos históricos e artísticos que encetou para fundamentar as suas propostas e de procurar concluir a igreja baseado na hipótese de como teriam sido os planos primitivos. Também a proposta da abertura de uma cripta não mereceu parecer favorável da JNE. De acordo com os seus membros, a solução avançada por Luís Benavente implicava “enterrar no subsolo um panteão, sem qualquer expressão arquitectónica exterior, subordinando demais essa obra à fábrica tão esmagadora da Igreja” [42].

Parece-nos injusta a apreciação do júri da JNE, atendendo ao conhecimento que hoje temos do processo de estudo que antecedeu e acompanhou a conceção dos projetos do arquiteto Benavente para Santa Engrácia. Talvez o parecer tenha saído prejudicado pela lacónica Memória Descritiva que o arquiteto juntou aos desenhos, na qual se limitou a justificar que na falta dos planos primitivos, que sem sucesso tinha procurado encontrar em bibliotecas e arquivos, baseou os seus estudos em deduções feitas a partir de outras obras do mesmo arquiteto, procurando adaptá-las ao que já se encontrava construído [41]. Numa altura em que se desconheciam documentos que atestassem a paternidade da obra, Benavente terá concebido um projeto assente em bases pouco sólidas.

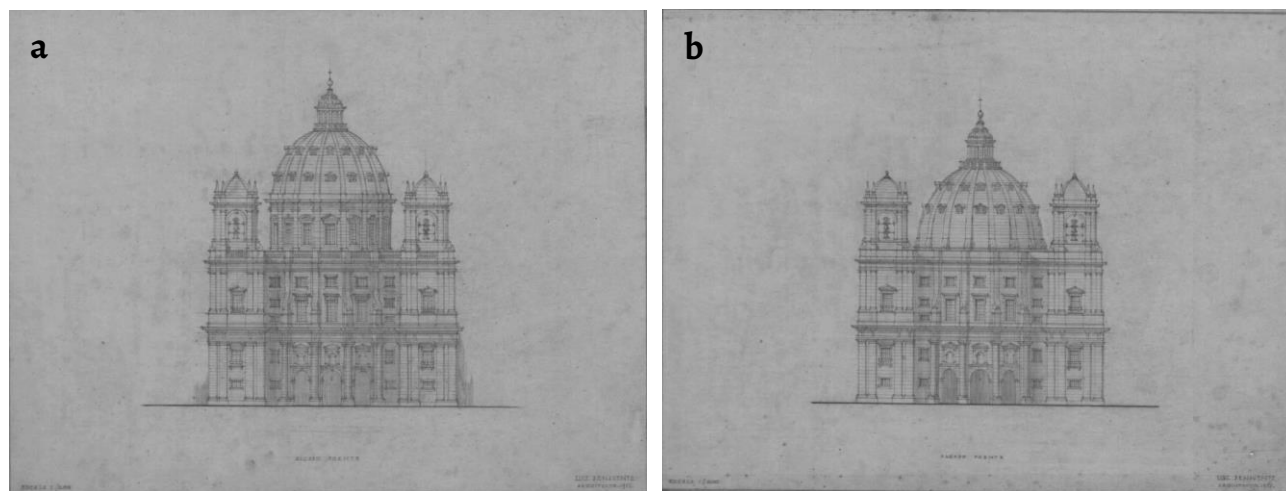


Figura 5. Propostas para conclusão da Igreja de Santa Engrácia, alçado principal, 1953: a) planta nº 4 e b) planta nº 5. ANTT, Espólio do Arquiteto Luís Benavente, Caixa 39, Pasta 268.

Embora não tenha sido executada nenhuma das soluções apresentadas, as propostas de Luís Benavente representam uma interessante abordagem metodológica, subjacente à sua elaboração, que decorre não apenas da experiência adquirida em Itália, mas sobretudo da importância atribuída à História da Arte no momento de se decidir sobre a melhor forma de intervir num monumento.

Alguma correspondência trocada entre o arquiteto e Ayres de Carvalho, no ano de 1953, revela as bases em que se sustentaram as soluções apresentadas e que, em nosso entender, credibilizam não apenas a sua atuação, mas a da instituição a que pertencia [43] (Figura 6).

Sob orientação do então conservador do Palácio de Mafra, de quem era amigo próximo, Luís Benavente lançou-se numa ampla pesquisa bibliográfica que incluiu: a *Arte Portuguesa*, de Ramalho Ortigão; *Demonstração Histórica da freguesia dos Martyres*, de Frei Apolinário da Conceição; *Corografia Portuguesa*, do padre António Carvalho da Costa; o *Dicionário dos Arquitectos* de Sousa Viterbo; *As Belas-Artes Plásticas em Portugal durante o século XVIII*, de Xavier da Costa; a *História de Portugal*, de Virgílio Correia; *Da História de Portugal*, de Aarão de Lacerda; a *Enciclopédia Histórica de Portugal*; *Arte Portuguesa*, de João Barreira; *Histoire de l'Art*, de André Michel; e o tratado de arquitetura de Sebastiano Serlio [44].

Partilhando a crença de Ayres de Carvalho nos documentos de arquivo, porque “só eles podem provar algo de concreto”, também investigou na Torre do Tombo, as mercês de D. Pedro II, os processos de habilitação da Ordem de Cristo e a coleção Júlio de Castilho, e no Instituto Italiano.

Sobre a metodologia seguida, Luís Benavente dá conta na *Memória Descritiva* que acompanhou o projeto: “Rebuscadas por nós as bibliotecas e arquivos eruditos, não nos foi possível encontrar os planos pelos quais a obra tivesse sido executada e onde fosse possível tomar conhecimento acerca da sua conclusão. Levantou-se pois para nós o problema de tentar deduzir como seria possível rematar tão importante fábrica. Indagámos dentro da obra do seu autor, considerando como aceite perante conclusões tão sàbiamente deduzidas, as características que imprimiu aos seus trabalhos e procurámos trasladá-las adicionando-as ao que lá se encontra erguido” [41].

Recordemos que, em 1953, Ayres de Carvalho estava convencido que o autor do edifício, só poderia ser estrangeiro, e que se encontrava entre um discípulo de Terzi, Sansovino, Ludovico ou Carlo Fontana. Este aspeto, amplamente transmitido nas cartas que trocaram, acabaria por condicionar todo o trabalho de investigação de Benavente, conduzindo a que as soluções apresentadas fossem inspiradas em exemplos estrangeiros, como a Igreja dos Santos Justo e Pastor, em Madrid, a igreja de Santa Maria della Consolazione, de Todi, ou a Basílica de São Pedro do Vaticano (Figura 7).

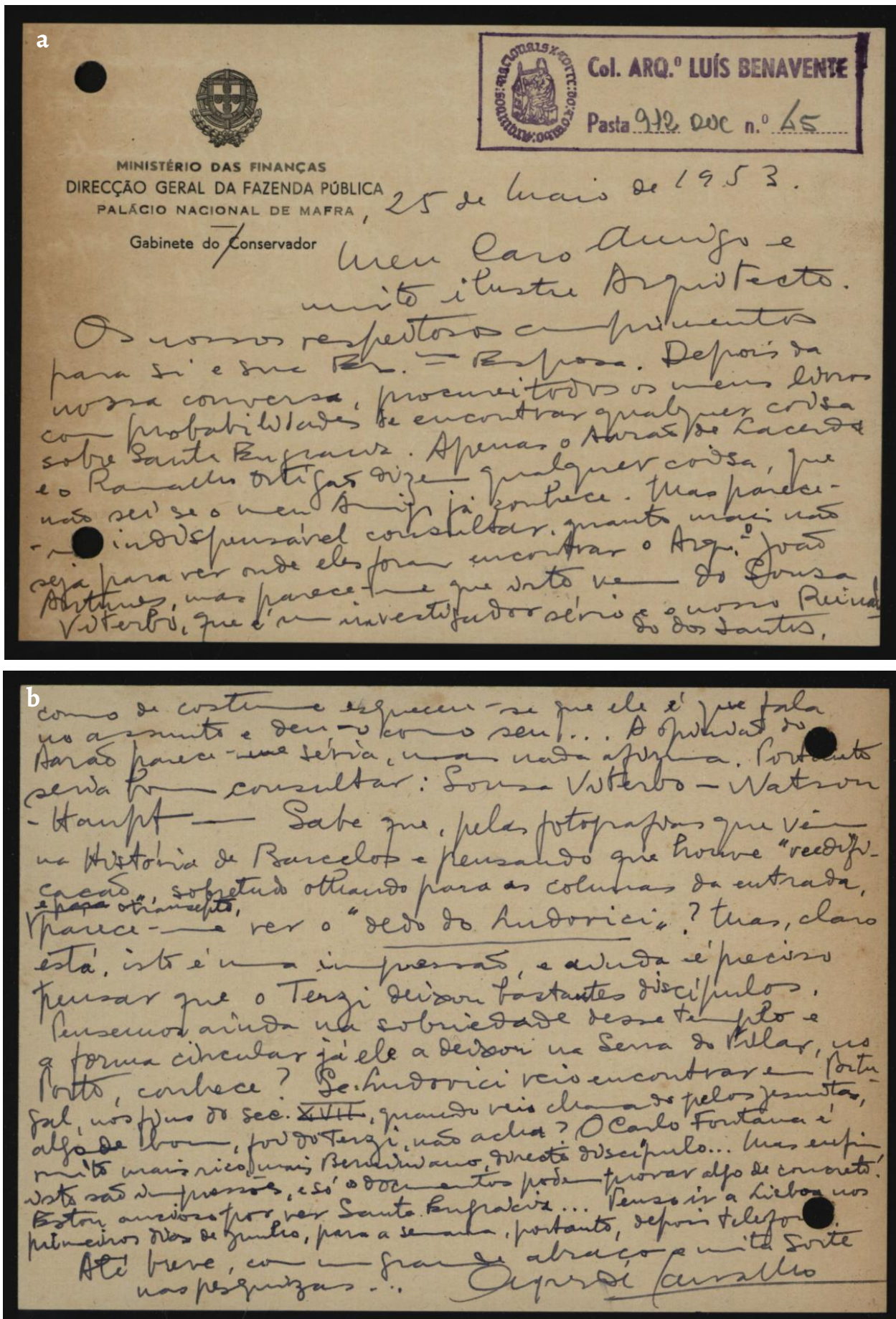


Figura 6. Cartão de Ayres de Carvalho, 25-05-1953: a) frente e b) verso. ANTT, Espólio do Arquitecto Luís Benavente, Caixa 130, Pasta 912, Doc. 45.

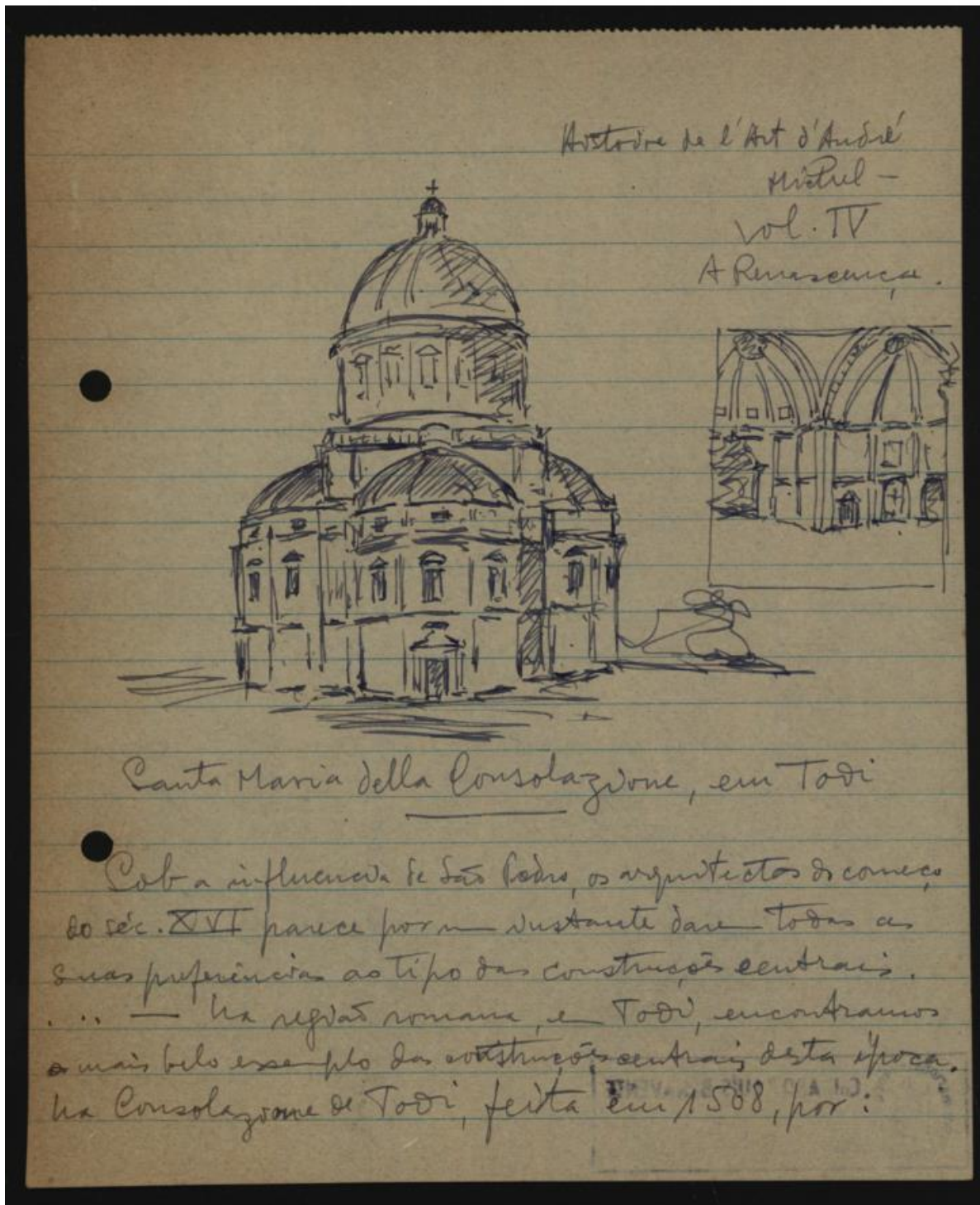


Figura 7. Desenho de Santa Maria della Consolazione, Todi (autor: Luís Benavente) [44].

Como se percebe das suas palavras, Luís Benavente dirigiu todo o seu trabalho em função do autor de Santa Engrácia, sob presunção de que este teria sido, com grande probabilidade, um italiano.

O parecer do júri que reprovou as propostas de Luís Benavente, não foi complacente com os seus argumentos, considerando que: “... a composição arquitectural da cúpula, apresentada no estudo, não satisfaz – pois não se trata de fazer uma obra de reconstituição, à maneira de tal ou tal “escola” ou de tal ou tal estilo; tratando-se, sim, de resolver um problema de harmonia, sem reduzir a escala nem a nobreza do monumento existente” [42].

Colocar-se "na pele do arquiteto original" quando se pretende restaurar ou completar um monumento, como se defendia desde Viollet-le-Duc, afigura-se uma tarefa extremamente exigente, arriscada e, muitas vezes, falível. Mesmo quando se segue a metodologia mais rigorosa, como a que seguiu o arquiteto Luís Benavente, valorizando e dignificando a colaboração do Historiador da Arte na hora de intervir em Santa Engrácia, os conhecimentos prévios de que dispomos condicionam sempre as soluções adotadas.

Conhecer o autor do projeto de Santa Engrácia, para propor a sua conclusão, poderia ser fundamental para que se conseguisse uma solução integrada na linguagem do seu autor. No entanto, quando a autoria se baseia numa atribuição, o caminho a seguir poderá ser o da aproximação à linguagem plástica do monumento. Foi esse o critério que a DGEMN acabaria por adotar na solução de cobertura executada, quando ainda não era certo que João Antunes tivesse sido o autor do projeto.

O projeto escolhido

Luís Amoroso Lopes, então a desempenhar funções na DGEMN, foi um dos arquitetos convidados, em 1956, por altura das comemorações dos 30 anos do regime, pelo ministro das Obras Públicas, Arantes e Oliveira, para apresentar propostas para a conclusão do edifício de Santa Engrácia. Tendo como referência a Basílica de São Pedro do Vaticano, apresentou duas soluções: uma mais elaborada, com torres nos ângulos, prevendo uma maior liberdade na conclusão de um edifício inacabado; e outra, apenas com cobertura do cruzeiro, considerando uma intervenção mínima que permitisse a conservação do edifício e a sua utilização [37]. A segunda proposta, sujeita a diversas modificações depois de uma viagem de estudo, em 1958, às grandes referências da arquitectura barroca internacional em Espanha, França e Itália, será a adotada, beneficiando da colaboração do engenheiro Edgar Cardoso na execução dos cálculos estruturais.

O resultado manifestou-se numa proposta que centra as atenções na resolução do problema da cobertura do espaço central e que limita as partes a construir ao indispensável. Optando por uma cúpula simples sobre tambor octogonal e por um terraço delimitado no seu perímetro por uma balaustrada clássica, apresenta uma solução de cobertura que se aproxima mais dos modelos portugueses do Convento de Mafra ou da Basílica da Estrela, do que daqueles que terá visto no estrangeiro (Figura 8).

Os trabalhos tiveram início em 1960, mas decorreram a um ritmo lento e com várias indefinições técnicas e artísticas durante quatro anos. É em 1964 que a obra é retomada com vista à sua conclusão. A decisão tomada por Oliveira Salazar, em 1962, de querer inaugurar Santa Engrácia por altura do quadragésimo aniversário do regime, obrigava à conclusão das obras em apenas dois anos. A necessidade de economia de meios envolvidos e de rapidez de execução terá determinado que a empreitada, agora a cargo dos arquitetos João Vaz Martins e Gonçalo Lyster Franco e dos engenheiros Mário Pedreira de Almeida e Oliveira Neves, tendo, contudo, por base o projeto de Amoroso Lopes, apostasse numa solução mais simplificada de acabamento do edifício. Eliminaram-se as quatro torres, criou-se um amplo terraço delimitado por uma balaustrada e projetou-se uma cúpula dupla, de linhas sóbrias, em harmonia com o estilo primitivo do monumento.

Robert Smith, contido em relação ao desfecho da obra de Santa Engrácia, refere-se a *uma cúpula especialmente planeada* que, em última análise tinha a virtude de contribuir para a conservação do monumento seiscentista. Todavia, no seu livro *The Art of Portugal 1500-1800* (1968), não deixa de optar por apresentar uma foto, que deliberadamente a suprime, como se a cúpula continuasse a não existir (Figura 9).

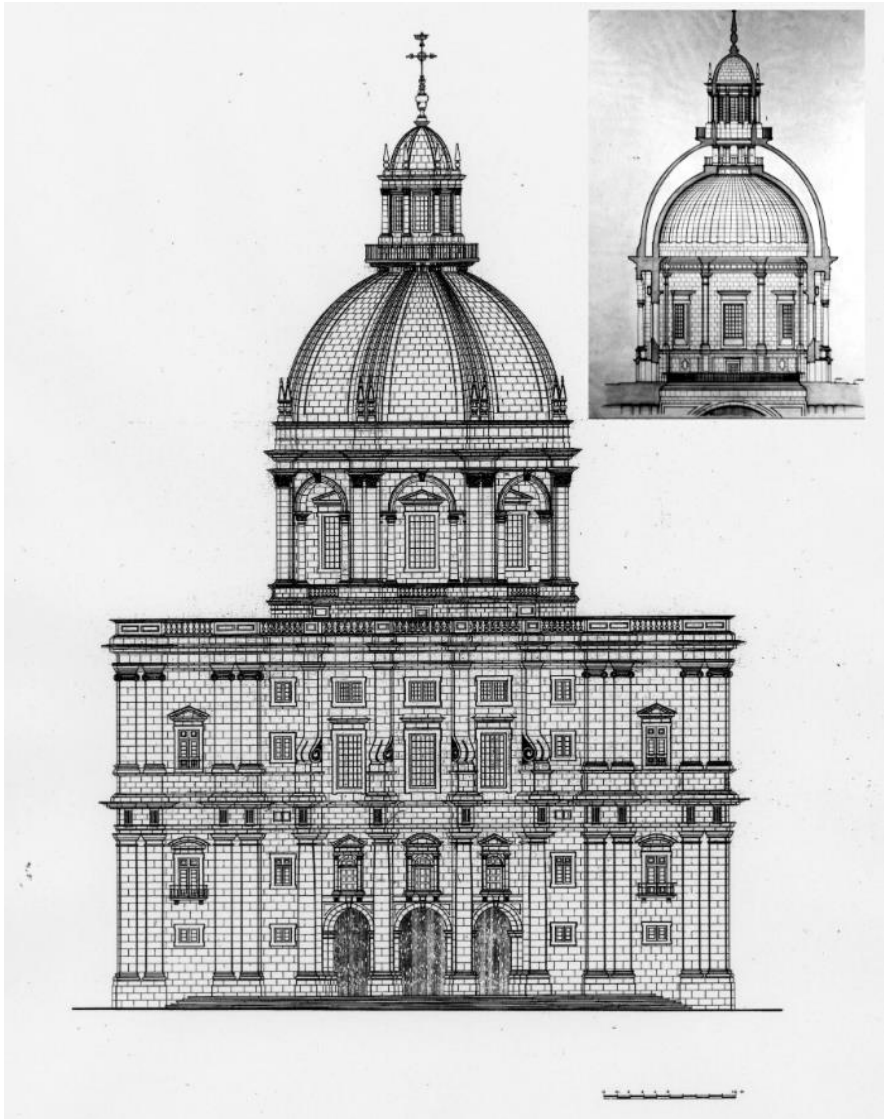


Figura 8. Projeto dos Arquitetos Vaz Martins e Lyster Francos (1964) [45].



Figura 9. Foto de Igreja de Santa Engrácia [46].

Critérios de intervenção: entre os princípios da Carta de Atenas (1931) e da Carta de Veneza (1964)

A intervenção na Igreja de Santa Engrácia concretiza-se, como referido, numa fase adiantada do regime do Estado Novo e quando uma parte assinalável dos monumentos nacionais já tinha sido restaurada. Simultaneamente, coincidem os trabalhos no edifício do Campo de Santa Clara com uma mudança de paradigma nas intervenções da DGEMN, resultante de uma maior abertura para o debate internacional, registada a partir dos anos de 1950.

Até então, dominou uma profunda prática empírica, sem que fosse comum entre os técnicos daquele organismo público o debate teórico em torno dos princípios de intervenção em monumentos [3]. As opções seguidas são perçecionadas, sobretudo, através dos processos de obra e refletem o modo como o restauro de monumentos era encarado no seio das políticas de propaganda ideológica do regime. Assentando mais na valorização dos monumentos pela sua ligação a factos significativos da nossa história, do que pelo seu valor artístico, tal circunstância interferirá diretamente nos critérios de intervenção globalmente adotados pela DGEMN. Estes, pautar-se-ão, predominantemente, pela reintegração arquitetónica, baseada na defesa do estilo original e da sua unidade, à imagem do que o arquiteto francês Viollet-le-Duc havia defendido no século XIX, com sacrifício de elementos artísticos de outras épocas.

A intervenção na Igreja de Santa de Santa Engrácia enquadra-se, porém, num novo período de atuação da DGEMN em que os seus técnicos (pelo menos alguns) estão mais próximos dos debates internacionais sobre a conservação e restauro de monumentos e das orientações emanadas pelos mais eminentes organismos internacionais sobre o assunto. Tal circunstância é comprovada, nomeadamente, pela adesão da DGEMN ao *Internationales Burgen Institut* (IBI), do qual faziam parte Piero Gazzola e Raymond Lemaire, entre outros especialistas conceituados, mas também pela ligação dos próprios técnicos a diversas associações. Luís Benavente, por exemplo, torna-se membro da *Asociación Española de Amigos de los Castillos*, da *Association Internationale pour la protection des Châteaux-Forts*, do *Institut International des Châteaux Historiques*, e integrará o comité de redacção da *Carta Internacional para a Conservação e Restauro de Monumentos e Sítios* (Carta de Veneza, 1964) [45].

Importa avaliar em que medida as orientações internacionais, nomeadamente as contidas nas Cartas de Atenas (1931) [47] e de Veneza (1964) [48], esta última ratificada por Portugal no ano em que as obras de Santa Engrácia sofrem um decisivo incremento, se terão refletido nas opções tomadas na intervenção realizada naquele edifício, uma obra dominada desde sempre pelo dilema da sua natureza, oscilante entre a conclusão e o restauro [37]. Viollet-le-Duc, no século XIX, consideraria a conclusão do edifício como uma ação integrada no âmbito do restauro, admitindo o seu restabelecimento num estado de integridade que pudesse nunca ter existido, a bem da busca da sua perfeição formal [3]. Embora os princípios de atuação da DGEMN tenham andado muito próximos da teoria violletiana do *Restauro Estilístico*, a verdade é que em relação a Santa Engrácia a conceção de uma cúpula que nunca existiu e da qual se desconhece o projeto original, foi criando, cada vez mais, apreensões às autoridades responsáveis sobre a solução mais adequada: deveria esta ser integrada no estilo barroco do monumento, conferindo unidade estilística ao conjunto, ou ser totalmente afastada deste, como a que o arquiteto Lino António chega a propor, em ferro e vidro [37], de modo a evitar a criação de falsos históricos?

Diante de dilemas e impasses que foram atrasando o encontro de uma solução, os projetos apresentados a partir dos anos de 1950, onde se inclui o que viria a ser adotado, assentaram em importantes princípios defendidos internacionalmente na proteção dos monumentos, nomeadamente na “crítica fundamentada”, tanto na análise das pré-existências, como das propostas apresentadas (Carta de Atenas). Sendo indispensável uma intervenção profunda no edifício de Santa Engrácia, não apenas pelo seu avançado estado de degradação, mas por permanecer sem cobertura, a opção tomada passou por se completar o monumento, respeitando-se “a obra histórica e artística do passado”, como se recomenda no primeiro

documento internacional em matéria de conservação e restauro, a Carta de Atenas. Encontrar uma solução que permitisse cobrir adequadamente a nave de Santa Engrácia, asseguraria simultaneamente a conservação e a valorização da notável obra barroca existente, permitindo atribuir-lhe uma utilização, a de Panteão Nacional, indo ao encontro do respeito pelo “seu carácter histórico e artístico”, como também se aconselha no mesmo documento internacional. Reconhece-se que a reutilização/refuncionalização dos monumentos, nomeadamente “a [sua] adaptação a uma função útil à sociedade” é fundamental para se assegurar a sua conservação, premissa enunciada no documento de Atenas e reiterada, anos mais tarde, após a vaga destruidora da II Guerra Mundial, na Carta de Veneza de 1964 (Artº 5º).

A unidade formal que marcou a intervenção em Santa Engrácia, verificou-se também nos materiais pétreos utilizados, nos seus acabamentos e na limpeza das cantarias. Embora a construção de uma dupla cúpula, assente nos mais rigorosos cálculos estruturais, tenha imposto o recurso a tecnologias avançadas e ao uso do betão armado, este foi totalmente revestido com chapas de pedra de lioz branco, idênticas às existentes na obra e provenientes das pedreiras que haviam fornecido a construção nos séculos XVII e XVIII [45]. Utilizaram-se, assim, “recursos da técnica moderna, devidamente *dissimulados* a fim de não alterar o aspecto e o carácter do edifício a restaurar” [47].

Os critérios aproximam-se, neste ponto, muito do previsto na Carta de Atenas, que admitia materiais e técnicas modernas, mas sem que a sua presença fosse evidente. O resultado consistiu, no entanto, na edificação de um domo decorativamente despojado, esguio e estreito, diremos mesmo que desproporcional face à dimensão do edifício, cuja unidade de materiais e acabamentos utilizados nos anos 60 do século XX, “idêntico às peças existentes, com o fim de lhe dar o mesmo aspecto” [49], tem facilitado que seja considerada obra primitiva. Tal opção, contrária, contudo, o princípio do não falseamento histórico, salientado na Carta de Veneza (Artº 11º), ao não se distinguir “as partes originais” das partes restauradas. Por sua vez, a limpeza das peças de cantaria antigas, com escovas duras e produtos detergentes, e a limpeza mecânica em abóbadas e arcos, com máquinas de polir, de modo a assegurar uma limpeza mais profunda das juntas, terá eliminado toda e qualquer patina do tempo, capaz de distinguir o antigo do novo [50].

A obra realizada em Santa Engrácia, apesar de registar algum acerto face às orientações internacionais, sobretudo face à Carta de Atenas, mostra que a defesa dos estilos primitivos continuaria a regular grande parte das intervenções de restauro promovidas pelo Estado Novo, contrariando uma das diretivas estruturais deste documento: “abandonar as reconstituições integrais e evitar os seus riscos, pela instituição de uma manutenção regular e permanente, adequada a assegurar a conservação dos edifícios” (Carta de Atenas, I – Doutrinas. Princípios Gerais). As dificuldades em aderir de imediato aos critérios consolidados em Veneza, são igualmente notórias [51]. Assim, ao se procurar alcançar a unidade do monumento primitivo de Santa Engrácia, desrespeitaram-se alguns elementares princípios da Carta de Veneza, como a distinção dos materiais utilizados e a legibilidade da intervenção [52], pondo em causa o princípio da autenticidade defendido na Carta de 1964.

Não sendo fácil distinguir inequivocamente no monumento as partes novas das partes antigas, é no arquivo, através da análise da abundante documentação escrita e fotográfica que a DGEMN produziu ao longo da empreitada, e que com todos os cuidados tem preservado, que nos podemos aperceber do que na realidade foi feito e da metodologia seguida. Os célebres Boletins da DGEMN constituem igualmente uma importante fonte de divulgação do património arquitetónico nacional e de conhecimento dos trabalhos realizados [53], mas não podemos esquecer que o seu fim foi propagandístico e os seus conteúdos muito selecionados, além de que nem todos os monumentos foram objeto de publicação (Figura 10).



Figura 10. Vista geral da Igreja de Santa Engrácia depois de 1966. Arquivo da Igreja de Santa Engrácia -Panteão Nacional (DGPC).

Quanto à valorização do monumento, a envolvente foi devidamente considerada, desenvolvendo-se um plano de arranjo urbanístico, em parceria com a Câmara Municipal de Lisboa, da autoria do arquiteto Frederico Carvalhosa e Oliveira e do paisagista António Viana Barreto [54]. Este destinava-se a alcançar “a valorização e protecção da Igreja e uma melhoria das condições de acesso ao local”, tendo-se, para o efeito, criado um maior desafogo ao monumento. A solução contemplou a criação de uma plataforma elevada e pavimentada em seu redor, com um revestimento vegetal do lado sul destinado a suavizar os desníveis do terreno, e a construção de uma majestosa escadaria fronteira de acesso. Demoliram-se alguns armazéns, rebaixaram-se muros e reduziram-se chaminés, como se recomenda na Carta de Atenas, preservando-se, no geral, a estrutura dos arruamentos de acesso à Igreja, as habitações vizinhas e o Convento do Desagravo, cuja demolição chegou a ser proposta em parecer técnico da Junta Nacional de Educação [54]. A conservação do enquadramento dos monumentos e da sua envolvente constitui, efetivamente, uma preocupação patente da Carta de Atenas, reiterada na Carta de Veneza, por fazer parte da história do próprio monumento. No caso de Santa Engrácia, ao contrário do que sucedeu noutros monumentos, como o Mosteiro dos Jerónimos ou o Mosteiro da Batalha, onde prevaleceu o critério higienista, este foi largamente preservado, denotando uma crescente sensibilização para o enquadramento urbanístico dos monumentos.

Considerações Finais

A conclusão do edifício inacabado da Igreja de Santa Engrácia, do qual não se conheciam os planos primitivos, representou um grande desafio para os arquitetos portugueses. Era preciso ir além do *com'era e dove era* que tinha orientado muitas das intervenções em edifícios arrasados durante a Segunda Guerra Mundial por essa Europa fora, e optar por uma solução de cobertura que nunca tinha existido. O desafio consistiu em aprofundar os conhecimentos sobre a arquitetura barroca e, por analogia com outros edifícios, diante do desconhecimento do autor dos planos primitivos, projetar uma obra que estilística e materialmente se harmonizasse com a parte construída. O conhecimento do autor do projeto poderia ter sido importante na adoção

de uma solução integrada na sua linguagem, porém, as incertezas face à autoria e a presunção de certos pressupostos que se vieram a demonstrar equivocados, foram condicionando as soluções adotadas.

Perante tantas incertezas, o desenvolvimento de estudos sobre arquitetura barroca revelaram-se fundamentais, não só para o conhecimento da natureza estilística do edifício de Santa Engrácia, mas também para a sua valorização. Simultaneamente, o estado adiantado dos restauros dos monumentos privilegiados pelo regime do Estado Novo permitiu que se conjugassem circunstâncias que determinaram o restauro e a conclusão daquele edifício, bem como a sua adaptação a Panteão Nacional.

No processo de estudo do monumento e de planeamento da intervenção assume particular interesse a parceria do historiador da arte Ayres de Carvalho com o arquiteto Luís Benavente, numa colaboração que hoje designaríamos de interdisciplinar. Tal circunstância, também notada na cooperação entre o historiador da arte Mário Tavares Chicó e os arquitetos Humberto Reis ou Peres de Guimarães [3], apesar de pontual, não representando o *modus operandi* da DGEMN, revela algumas mudanças nos paradigmas de intervenção nos monumentos, reflexo do debate internacional. Tais mudanças, registadas a partir do pós II Guerra Mundial e dependentes dos técnicos envolvidos, são notórias, nomeadamente, na procura de adequação de critérios de intervenção adaptados ao caso em estudo, mas também na reutilização que dá aos edifícios ou na preservação da sua envolvente. É verdade que esta atuação, como referimos, não caracterizou de modo dominante a ação da DGEMN, no seio da qual a divergência entre técnicos era assinalável [3]. Além disso, até à Carta de Veneza, da qual resultou a fundação do ICOMOS e a constituição de uma Comissão Nacional Portuguesa daquele organismo internacional [55], o envolvimento do nosso país nas dinâmicas internacionais é muito escasso [51]. Apesar de tudo, os técnicos portugueses conheciam os grandes temas em debate e estes não deixavam de se refletir nos restauros realizados e também em alguma legislação patrimonial promulgada [51, 55].

Todavia, se se regista alguma convergência face a princípios fundamentais veiculados pela Carta de Atenas (1931), também são notórias as dificuldades em aderir de imediato aos critérios consolidados na Carta de Veneza (1964), apesar de Portugal ter sido um dos países signatários.

Em Santa Engrácia, contrariando-se alguns princípios fundamentais estabelecidos na Carta de Veneza, opta-se pela conclusão do monumento de acordo com o seu hipotético modelo original, sem a preocupação de se assinalar a distinção entre partes novas e partes antigas. A simplificação formal do estilo barroco patente na nova cúpula, em nosso entender, não é suficiente para que se possa considerar que houve a preocupação de não se criar um falso histórico ou um falso artístico no restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, como defendeu Cesare Brandi [56]. Em alternativa a um certo conservadorismo perfilhado, talvez “o mais bello dos nossos monumentos do seculo XVII”, como a ele se refere Ramalho Ortigão, se mantivesse sem cobertura e sem função que o dignificasse, vendo agravar-se os seus problemas de conservação até que se registassem mudanças efetivas nos paradigmas da intervenção nos monumentos em Portugal, como viria a suceder a partir dos anos 80 [57-58].

REFERÊNCIAS

1. Gonçalves, F., ‘Na morte de Robert C. Smith’, *Belas-Artes* 30 (1976) 46-61.
2. Smith, Robert C., *1912-1975: A investigação na História de Arte*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (2000).
3. Neto, M. J., *Memória, Propaganda e Poder. O Restauro dos Monumentos Nacionais (1929-1960)*, FAUP Publicações, Porto (2001).
4. Mantas, H. A. J. S., *O Panteão Nacional – Memória e afirmação de um ideário em decadência. A intervenção da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais na Igreja de Santa Engrácia (1956-1966)*, Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa (2002).
5. Sala, D., ‘O legado de Robert Chester Smith’, in *A investigação na História de Arte*, ed. Robert C. Smith, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (2000) 108-133.
6. Lucena, A., *Estilos Artísticos: apontamentos para o ensino técnico profissional*, Papelaria Fernandes, Lisboa (1939).
7. Pimentel, A. F., ‘Um olhar perspicaz: Robert Smith e o Monumento de Maфра’, in *A investigação na História de Arte*, ed. Robert C. Smith, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (2000) 277-287.

8. *Relazioni Storiche fra l'Italia e il Portogallo. Memoria e documenti*, Real Accademia d'Italia, Roma (1940).
9. *XVI Congrès International d'Histoire de l'Art. Rapports et communications*, 2 vols., Minerva, Lisboa/Porto (1949).
10. Santos, R. dos, 'A Arquitectura Barroca em Portugal', *Belas Artes - Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes* 3 (1951) 13-23.
11. 'XVI Congresso Internacional de História de Arte. Lisboa, 18-24 de Abril de 1949', *Belas-Artes - Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes* 2 (1950) 68.
12. Smith, R. C., *Os mausoléus de D. João V nas quatro partes do mundo*, s.n., Lisboa (1955).
13. Lambert, É., *L'Art Portugais*, Annales de l'Université de Paris, Paris (1948).
14. 'Definição de uma identidade', in Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, <http://www.museumachadocastro.gov.pt/pt-PT/museu/Historia/ContentDetail.aspx> (acesso em 2021-06-01).
15. 'Segundo Colóquio Internacional de Arte', *Colóquio- Revista de Artes e Letras* 4 (1959) 65-66.
16. 'Primeiro Colóquio Internacional de Arte', *Colóquio- Revista de Artes e Letras* 1 (1959) 63.
17. Ortigão, R., *O Culto da Arte em Portugal*, A. M. Pereira, Lisboa, 1896.
18. 'Lei nº 520 de 29 de abril de 1916', *Diário do Governo de 29 de abril de 1916* 1(82) (1916) 367.
19. Santos, R. dos, *L'Art Portugais*, Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa (1949).
20. 'Acta da sessão extraordinária de 16 de Dezembro de 1948', *Belas Artes - Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes* 2 (1950) 70.
21. Santos, R. dos, 'Plantas e Desenhos Barrocos', *Belas Artes - Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes* 2(separata) (1950).
22. Carvalho, A. de, 'Algumas recordações de um artista que foi Conservador dos Palácios e Monumentos Nacionais (1947-1981)', *Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes* 11-13 (1988-1991) 45-63.
23. Santos, R. dos, 'Ayres de Carvalho, D. João V e a arte do seu tempo, vol. II, 1962', *Colóquio - Revista de Artes e Letras* 20 (1962) 64-65.
24. Santos, R. dos, *Oito séculos de Arte Portuguesa: História e Espírito*, vol. II, Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa (1970).
25. França, J. A., *A Arte em Portugal no século XIX*, vol. II, Bertrand, Lisboa (1981).
26. França, J. A., 'Ayres de Carvalho. As Obras de Santa Engrácia e os seus Artistas', *Colóquio Artes* 6 (1972) 67.
27. Carvalho, A. de, *D. João V e a arte do seu tempo*, vol. II, Ed. autor, s.l. (1962).
28. Serrão, V., 'Homenagem a Manuel Maia Ataíde', *Olisipo* 19 (2003) 11-20.
29. Couto, A. do, *A igreja de Santa Engrácia: Panteão Nacional*, Editorial Império, Lisboa (1944).
30. Viterbo, S., *Diccionario histórico e documental dos architectos, Engenheiros e constructores portugueses ou a serviço de Portugal*, vol. I, Imprensa Nacional, Lisboa (1899).
31. Ataíde, M. M., *João Antunes Arquitecto 1643-1712*, IPPC, Lisboa (1988).
32. Ataíde, M. M., *Monumentos de Lisboa*, CML, Lisboa (1963).
33. ANTT, Espólio do Arquitecto Luís Benavente, Pasta 912, Caixa 130, doc. nº 45.
34. Carvalho, A. de, *As obras de Santa Engrácia e os seus Artistas*, [Academia Nacional de Belas Artes], Lisboa (1971).
35. Lima, M. C., 'Um projecto interrompido ou a demanda de uma solução? Santa Engrácia entre a morte de João Antunes e o dealbar do Liberalismo', *Artis - Revista do IHA da FLUL* 7-8 (2009) 297-316.
36. Neto, M. J., Soares, C. M., Lima, M. C., *Igreja de Santa Engrácia, Panteão Nacional*, Scala Publishers, London (2011).
37. Melo, I.; Neto, M. J.; Araújo, M. G., *Obras de Santa Engrácia: o Panteão na República na República*, IGESPAR-Panteão Nacional, Lisboa (2010).
38. Brites, J., 'Em nome da "sanidade artística": o Estado Novo e o estilo barroco', *Revista da Universidade de Aveiro - Letras* 23 (2006) 59-86.
39. Benavente, L., 'Biografia do Arquitecto Luís Benavente ao Serviço da Nação', *Luís Benavente | arquitecto*, Instituto dos Arquivos Nacionais | Torre do Tombo, Lisboa (1997) 51-59.
40. Mariz, V., *A Capela de Nossa Senhora de Fátima na Igreja de Santo Eugénio em Roma (1942-1951)*, Banco Espírito Santo-Centro de História, Lisboa (2011).
41. ANTT, *Espólio do Arquitecto Luís Benavente*, Caixa 39, Pasta 268, Doc. 25, Santa Engrácia. Estudo para a sua conclusão. Memória Descritiva, 21.01.1954.
42. ANTT, *Espólio do Arquitecto Luís Benavente*, Caixa 130, Pasta 912, Doc. 30. Parecer da Junta Nacional de Educação, de 12.02.1954, assinado por Raul Lino, Armando de Lucena e Paulino Montez.
43. ANTT, *Espólio do Arquitecto Luís Benavente*, Caixa 130, Pasta 912, Docs. 45, 46, 47. Cartas de Ayres de Carvalho a Luís Benavente, datadas de 25.05.1953; 05.06.1953; 23.12.1953.
44. ANTT, *Espólio do Arquitecto Luís Benavente*, Caixa 130, Pasta 912, Doc. 10, Estudos para a elaboração do projeto da Igreja de Santa Engrácia.
45. Neto, M. J.; Soares, M. J., 'The conclusion Plans for the baroque church of Santa Engrácia - National Pantheon (Portugal) in 1964 and the Venice Charter's Principles', in *The Venice Charter Revisited: Modernism & Conservation in the postwar World*, ed. M. Hardy, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne (2008) 219-233.
46. Smith, R. C., *The Art of Portugal 1500-1800*, Meredith Press, New York (1968).
47. 'Carta de Atenas (1931). Conclusões da Conferência Internacional de Atenas sobre o Restauro dos Monumentos', in *Direção Geral do Património Cultural*, <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/media/uploads/cc/CartadeAtenas.pdf> (acesso em 2021-05-23).
48. 'Carta de Veneza (1964) – Sobre a conservação e restauro dos monumentos e dos sítios', in *Direção Geral do Património Cultural*, <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/media/uploads/cc/CartadeVeneza.pdf> (acesso em 2021-05-23)
49. Igreja de Santa Engrácia/Panteão Nacional: Obras SIPA PT DGEMN:DSID-001/011-1284, 19-08-1960 (Execução de Cantarias Lavradas – cimallhas e cornijas); PT DGEMN:DSARH-010/125-0051/55, 23-07-1960 (Fornecimento de Pedra "Lioz Branco" Desbastada); PT

- DGEMN:DSID-001/011-1287, 17-11-1963 (Fornecimento de Cantarias Molduradas); 05-11-1965 (Cantarias Trabalhadas, Serradas e em Tosco).
50. Igreja de Santa Engrácia/Panteão Nacional: Obras PT DGEMN:DSID-001/011-1287, 11-11-1965 (Restauro dos Paineis de Embutidos com Cantarias de Côres Diversas, Troços de Cornijas e Cimalthas Partidas e Falhas nos Paramentos da Construção Antiga); 04-11-1965 (Lavagem dos Paramentos Interiores) (2021-11-23)
 51. Neto, M. J., 'A propósito da Carta de Veneza (1964-2004). Um olhar sobre o património arquitectónico nos últimos cinquenta anos', *Património – estudos* 9 (2006) 91-99.
 52. Rivera Blanco, *De Varia Restauratione. Teoria e Historiad del a Restauración Arquitectónica*, R & R-Restauración y rehabilitación, Valladolid (2001).
 53. Camacho, J. P., 'O Enquadramento Teórico e Conceptual da Ação da DGEMN (1931-1975)', Dissertação de mestrado, ISCTE, Lisboa (2018) https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/19294/5/master_joana_pestana_camacho.pdf (acesso em 2021-06-07)
 54. Soares, C. M., *A Igreja de Santa Engrácia no Campo de Santa Clara. Os tempos do lugar*, DGPC-Panteão Nacional/Caleidoscópio (2019).
 55. Custódio, J., 'Sociedade das Nações. Portugal e a Carta de Atenas (1931)', in *Portugal 1910-2010, 100 anos de Património. Memória e identidade*, coord. J. Custódio, IGESPAR, Lisboa (2010) 131-135.
 56. Brandi, C., *Teoria do Restauro*, Edições Orion, Lisboa, 2006.
 57. Fernandes, J. M., 'O Impacte da Carta de Veneza na conservação e restauro do património arquitectónico', in *Portugal 1910-2010, 100 anos de Património. Memória e identidade*, coord. J. Custódio, IGESPAR, Lisboa (2010) 237-241.
 58. Alarcão, A., 'O Património como um todo. Contributos da Democracia de Abril', *Revista da Faculdade de Letras, Porto, Ciências e Técnicas do Património* 13 (2014) 233-237.

RECEBIDO: 2021.7.9

REVISTO: 2021.10.24

ACEITE: 2022.9.7

ONLINE: 2023.4.5



Licenciado sob uma Licença Creative Commons

Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

Para ver uma cópia desta licença, visite

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.pt>