

Semestral *Biannual* | 8€

Números *Issues* 15 - 16 | Dezembro *December* | 2012

| Conservar Património |

ARP | Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal



Ficha Técnica *Journal Information*

Edição, propriedade e redacção *Publisher and editorial office*
Associação Profissional de Conservadores-
-Restauradores de Portugal (ARP)
Praça das Amoreiras, nº8, R/C, 1250-020 Lisboa

<http://revista.arp.org.pt>
mail@arp.org.pt

Periodicidade *Published*
Semestral *Biannual*

Contribuinte *Tax identification number*
503 602 981

Registo no ICS *ICS register number*
124638

Depósito Legal *Legal deposit*
219614/04

ISSN *ISSN*
1646-043X

Director *Editor*
António João Cruz

Sub-Directoras *Associate Editors*
Francisca Figueira
Maria João Revez

Marketing e Circulação *Marketing*
Rita Horta e Costa, Andreia Ribeiro

Design Gráfico *Graphic design*
Maria da Graça Campelo

Impressão *Print*
ImpreJornal Sociedade de Impressão, S.A.
EN115 ao km80, Quinta Velha, St. Antão do Tojal

Tiragem *Circulation*
500 exemplares

Preço geral *Public* : 8 €
Preço para instituições *Institutional* : 40 €
Preço para sócios da ARP *Associate Members* : 5 €

As opiniões manifestadas na revista são da exclusiva
responsabilidade dos seus autores e não traduzem necessaria-
mente a opinião da ARP ou da Comissão Editorial.

*The opinions published in this journal are those of the authors
alone and do not necessarily translate the views or opinions of ARP
or of its Editorial Board.*

Contactos para o envio de colaborações
Addresses for sending collaborations
António João Cruz
ajcruz@ipt.pt

Francisca Figueira
Instituto dos Museus e da Conservação
Rua das Janelas Verdes, 37
1249-018 Lisboa

Artigos e Intervenções I *Articles and Interventions*

3

O retábulo do Trânsito de São Bernardo do Real
Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça: história, exe-
cução e conservação

*The altarpiece of the Transit of the Soul of Saint
Bernard of the Real Monastery of Saint Mary of
Alcobaça: history, execution and conservation*

André Varela Remígio

31

Os trabalhos de restauro de um capitão em 1894 –
Os retratos dos vice-reis da Índia (do Archaeological
Museum, de Goa) e a faceta artística de Gomes da
Costa

*The restoration works of a captain in 1894 – The por-
traits of the viceroys of India (Archaeological Museum
of Goa) and the artistic side of Gomes da Costa*

Vera Félix Mariz

43

Aspectos da arquitetura civil edificada no século
XIX, em São Luís do Maranhão, Brasil

*Aspects of the civil architecture of the nineteenth cen-
tury in São Luís do Maranhão, Brazil*

Margareth Gomes de Figueiredo, Humberto Varum,
Aníbal Costa

69

Normas I *Author Guidelines*

Conselho Editorial / Editorial Board

Ana CALVO

Professora Associada Convidada, Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa, Porto, Portugal

António CANDEIAS

Professor Auxiliar, Departamento de Química, Universidade de Évora, Portugal

Mark CLARKE

Academic Researcher, Universiteit van Amsterdam, Holanda

João COROADO

Professor Coordenador, Departamento de Arte, Conservação e Restauro, Instituto Politécnico de Tomar, Portugal

Christian DEGRIGNY

Conservation Scientist, Haute Ecole de Conservation-Restauration Arc, La Chaux-de-Fonds, Suíça

Ester FERREIRA

Head of the Analytical Research Laboratory of the Art Technology, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich, Suíça

M.ª José GONZÁLEZ LÓPEZ

Professora Titular, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla, Espanha

René LARSON

Rector of School of Conservation, The Royal Danish Academy of Fine Arts, Copenhagen; Presidente da rede ENCoRE, European Network for Conservation-Restoration Education, Dinamarca

Ana MARTINS

Associate Research Scientist, Conservation Department, Museum of Modern Art, New York, USA

Edson MOTTA

Professor, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Salvador MUÑOZ VIÑAS

Professor, Universidad Politécnica de Valencia, Espanha

Mário Mendonça de OLIVEIRA

Professor, Universidade Federal da Bahia, Brasil

Vítor SERRÃO

Professor Catedrático, Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal

Rosário VEIGA

Investigadora Principal com Habilitação para Coordenação Científica, Laboratório Nacional de Engenharia Civil, Lisboa, Portugal

Material adicional dos artigos está livremente disponível no site da revista

Additional material is freely available at the journal website

<http://revista.arp.org.pt/>

Normas de colaboração e instruções para os autores

<http://revista.arp.org.pt/pt/normas.html>

Author guidelines

<http://revista.arp.org.pt/en/normas.html>

Fotografia da capa

Cover photography

André Varela Remígio

A revista está indexada em

The journal is indexed in

>AATA - Art and Archaeology Technical Abstracts, Getty Conservation Institute

>Chemical Abstracts, American Chemical Society

>BCIN - The Bibliographic Database of the Conservation Information Network

A revista está referenciada em

The journal is referenced in

>Latindex - Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

O retábulo do Trânsito de São Bernardo do Real Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça: história, execução e conservação

The altarpiece of the Transit of the Soul of Saint Bernard of the Real Monastery of Saint Mary of Alcobaça: history, execution and conservation

André Varela Remígio

André Varela Remígio – Ateller de Conservação e Restauro de Escultura e Talha Dourada
Rua Fernão Penteado 22, 1400-148 Lisboa, Portugal
mail@avremigio.com

Resumo

O retábulo do *Trânsito de São Bernardo* do Real Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça está hoje na capela que outrora fora de São Vicente. No século XVI, os túmulos dos reis D. Afonso II e D. Afonso III foram colocados nesta capela, tornando-a no epicentro do Panteão Régio de Alcobaça. Em 1639, foi construído um retábulo que enquadrou e dignificou estes dois túmulos reais.

No último terço do século XVII, o orago da capela foi alterado para São Bernardo e foi encomendado um conjunto de esculturas monumentais em barro cozido policromado representando o *Trânsito de São Bernardo*. O retábulo existente sofreu obras de adaptação para receber o conjunto escultórico que terá sido executado em duas campanhas e por duas oficinas diferentes.

Depois de um estudo mais aprofundado sobre a produção da escultura em barro cozido policromado do mosteiro de Alcobaça, defendemos a existência de pelo menos duas oficinas distintas, constituídas por irmãos conversos e eventualmente com a colaboração de artistas seculares. Estas oficinas executaram também esculturas para fora dos Coutos de Alcobaça.

Dado o contexto histórico e simbólico deste retábulo, o tratamento de conservação e restauro das esculturas do seu plano horizontal assumiu a continuidade do tratamento efectuado pelo Instituto José de Figueiredo entre 1969 e 1973, numa perspectiva de manutenção e actualização de procedimentos, tendo o Princípio da Intervenção Mínima como linha orientadora.

Palavras-chave

Escultura; barro cozido; técnica; conservação e restauro; Alcobaça; *Trânsito de São Bernardo*.

Abstract

The altarpiece of the *Transit of the Soul of Saint Bernard* of the Royal Monastery of Saint Mary of Alcobaça, in Portugal, stands today in the former Saint Vincent chapel. In the 16th century, the tombs of the kings Afonso II and Afonso III of Portugal were placed in this chapel, making it the epicenter of the Royal Pantheon of Alcobaça. In 1639, an altarpiece was built to dignify these two royal tombs.

In the last third of the 17th century, the patron saint of the chapel was changed to Saint Bernard and a set of monumental polychromed terracotta sculptures representing the *Transit of the Soul of Saint Bernard* was commissioned. The existing altarpiece was adjusted to receive the sculptural set. It was executed in two campaigns and by two different workshops.

After a detailed study about the production of the monumental polychromed terracotta sculptures of the Monastery of Alcobaça, we defend the existence of at least two different workshops, consisting of lay brothers, eventually with the collaboration of secular artists. These workshops also executed sculptures outside of the grounds of Alcobaça.

Given the symbolic and historical context of this altarpiece, the conservation treatment of the sculptures of its horizontal plane continued the treatment carried out by the José de Figueiredo Institute between 1969 and 1973, with a view to maintaining and updating procedures, taking the principle of minimum intervention as guiding line.

Keywords

Sculpture; terracotta; technique; conservation; Alcobaça; *Transit of the Soul of Saint Bernard*.

■ Introdução

O retábulo do *Trânsito de São Bernardo* do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça é incontestavelmente um paradigma da beleza e originalidade que o Barroco atingiu em Portugal (Figura 1). O retábulo encontra-se hoje na capela que outrora fora de São Vicente. Apesar de esta capela ter sofrido inúmeras alterações ao longo dos tempos, ocupou sempre um lugar preponderante no mosteiro.

Não obstante as múltiplas referências ao retábulo (bibliografia mencionada adiante), há várias questões em diferentes campos que ainda estão por responder. Por exemplo, observando-se o conjunto escultórico constatamos que existem esculturas com modelos estéticos díspares. No entanto, apesar de uma oficina ser constituída por vários escultores, seria natural que um projecto desta importância tivesse uma composição escultórica mais harmoniosa. Outra questão, raramente referida e para a qual ainda não foi apresentada explicação,



Fig. 1 Retábulo do *Trânsito de São Bernardo* do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça.

é a incorporação no retábulo dos túmulos dos reis D. Afonso II e D. Afonso III. Outra situação que nunca foi mencionada e carece de explicação tem que ver com a inscrição no retábulo com a data de 1639, quando as esculturas datam do último terço do séc. XVII.

A pesquisa realizada e as informações obtidas através do contacto directo com a obra durante o tratamento de conservação e restauro permitem discutir aqui essas e outras questões a partir da reconstituição da história do retábulo e da caracterização das técnicas de execução do grupo escultórico e da produção barrista do mosteiro.

O tratamento de conservação e restauro efectuado é igualmente apresentado sucintamente. Embora o retábulo necessitasse de uma intervenção integral, por imperativos económicos, houve a necessidade de faseá-la. O presente artigo refere-se apenas à primeira fase, correspondendo ao tratamento de conservação e restauro das esculturas do plano horizontal, executado em 2008. Tendo em conta que o retábulo ocupa um lugar cimeiro na História da Arte de Portugal, que se situa num monumento extremamente visitado e num espaço de culto intenso, e que está em muito mau estado de conservação, vários princípios e conceitos entram em confronto numa intervenção como esta e, por isso, os mesmos são aqui discutidos.

■ O retábulo e a sua origem

Desde os tempos mais remotos, a igreja do Real Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça tinha a capela-mor, nove capelas radiais na charola e duas capelas colaterais em cada um dos braços do transepto, estas últimas viradas para poente e ligadas entre si. A segunda capela do braço Sul do transepto era dedicada a São Vicente [1].

O capítulo XX dos estatutos da Ordem de Cister anteriores a 1134 proibia esculturas nos seus mosteiros [2]. As capelas tinham apenas cruzes de madeira pintadas sobre as mesas de altar [3] e o seu titular era identificado através de um epitáfio lavrado no lado esquerdo do arco de entrada de cada uma (Figura 2). Estas cruzes ainda existiam em 1484, quando foram mandadas «reparar» ou substituir [4]. Nesta data, foram também mandados fazer retábulos com painéis pintados com a vida dos respectivos oragos, colocar grades ou cancelas na entrada de cada capela e adquirir esteiras e tapeçarias para o seu interior [4].



Fig. 2 Epitáfio medieval da Capela de São Vicente.

No início do séc. XVI, a galilé mandada construir pelo Rei D. Afonso II (1185-1223) para receber os túmulos reais encontrava-se arruinada [5]. O abade comendatário D. Frei Jorge de Mello, cujo abaciado decorreu entre 1505 e 1519, mandou então transferir todos os túmulos, que se encontravam concretamente na Capela de São Tomé [6], para o interior da igreja [2], principalmente para o braço Sul do transepto. A opção foi natural. No seu topo está a chamada *Porta dos Mortos*, que dava acesso ao cemitério dos monges, e os túmulos de D. Pedro (1320-1367) e de D. Inês de Castro (c.1320-1355) já ali se encontravam, virados para a Capela de São Pedro. Os túmulos do Rei D. Afonso II e do Rei D. Afonso III (1210-1279) foram colocados na capela contígua, a de São Vicente, ficando o do pai no lado do Evangelho e o do filho no lado da Epístola [5]. Tornada esta capela o centro do Panteão Régio, os restantes túmulos foram dispostos à sua frente segundo a sua hierarquia e cronologia. Todos os túmulos, excepto os dos dois reis, viriam a ser depois colocados na Sala dos Túmulos, construída entre 1782 e 1786 [5], em frente a esta capela.

Frei Hieronimo Roman, aquando da sua visita, no final do séc. XVI, refere que a capela já não era dedicada a São Vicente [7], mas não se percebe se era dedicada a outro santo ou se tinha como única função albergar os túmulos reais. Contudo, outros autores referem que a mudança de padroeiro apenas viria a acontecer em 1675 [5]. Uma vitrina com uma escultura do santo que tinha pertencido à capela, estava colocada no cruzeiro, no lado da Epístola [7].

O retábulo foi construído em 1639, tal como actualmente se vê através de uma inscrição (“ANNO 1639”, Figura 3)

que não é referida em qualquer bibliografia. Conferindo uma maior harmonia à capela e enquadrando os dois túmulos, este retábulo foi executado em alvenaria de tijolo e argamassa e policromado, imitando pedra, tendo contudo alguns elementos em pedra. Em frente de cada túmulo foi lavrado um epitáfio encimado pelas armas de cada rei (Figura 4). O arco do retábulo é coroado pelas armas do mosteiro (Figura 5). Do interior do retábulo, pouco ou quase nada sabemos, mas as paredes da tribuna poderão ter sido decoradas com uma pintura mural com motivos (vegetalistas?) de cor verde, pelo que se percebe a partir de vestígios visíveis através de algumas lacunas do brutesco que foi pintado posteriormente (Figura 6).

No primeiro abaciado de D. Sebastião de Sottomaior (1619-1691), que decorreu entre 1675 e 1678, o orago da capela foi alterado para o de São Bernardo de Claraval (1090-1153) [8] e o retábulo sofreu obras de adaptação [4]. O sotabanco de pedra terá sido acrescentado, uma vez que o seu friso não coincide com o dos pedestais das colunas que o ladeiam e a sua união não é perfeita (Figura 7). A mesa de altar foi construída numa reentrância do sotabanco que tem atrás sete orifícios que poderão eventualmente corresponder ao sistema de encaixe de um alçado de pedra (Figura 8). Todo o retábulo foi decorado com um rico brutesco de ouro [9] (Figura 9), principalmente as reservas com os epitáfios dos dois túmulos [10]. Se observarmos de novo a inscrição lavrada (Figura 3) verificamos que tem uma outra pintada a ouro por cima, mas com uma grafia diferente. Isto seria pouco provável de acontecer se ambas as inscrições tivessem sido feitas na mesma altura, corroborando a ideia que o retábulo e o brutesco foram executados em momentos diferentes. Para o interior da tribuna, sobre o sotabanco, foi encomendado um conjunto de esculturas monumentais em barro cozido policromado e estofado, representando o *Trânsito de São Bernardo* (Figura 10).

O conjunto escultórico é constituído por esculturas de vulto perfeito, no plano horizontal, e esculturas em alto-relevo, num plano vertical. Ao centro do plano horizontal, o Melífuo Padre São Bernardo está deitado no seu leito, agonizando entre os monges de Claraval que choram sentidas lágrimas pela falta do homem. À sua cabeceira, uma embaixada celestial de anjos músicos, cantores e instrumentistas, glorificam o triunfo do santo. A monocromia branca e a tristeza dos monges de um lado contrastam com os estofos coloridos e a alegria



Fig. 3 Inscrição "ANNO 1639" lavrada nos capitéis das colunas do arco da tribuna do retábulo da então Capela de São Vicente.

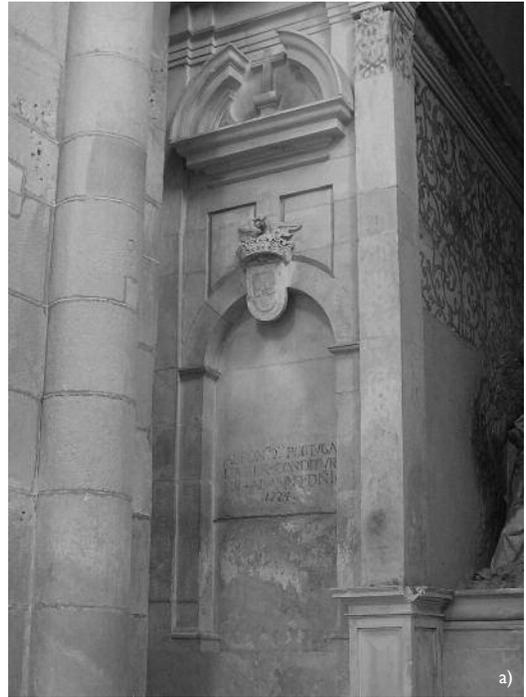


Fig. 4 Epitáfios e armas dos reis D. Afonso II e D. Afonso III, assinalando a localização dos respectivos túmulos.



Fig. 5 Armas do Real Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça.



Fig. 7 União imperfeita entre o sotabanco e os capitéis do arco do retábulo.



Fig. 6 Vestígios de uma eventual pintura mural subjacente, com motivos decorativos de cor verde.



Fig. 8 Mesa de altar.

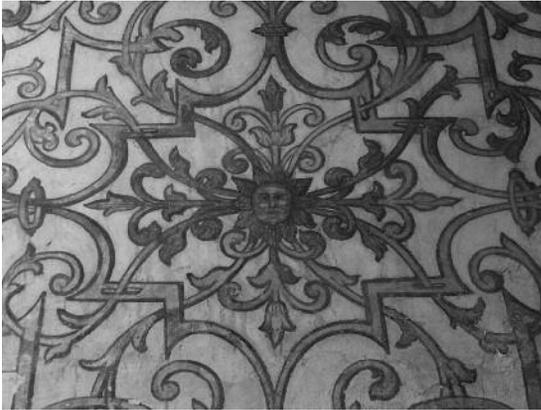


Fig. 9 Brutesco de ouro.



Fig. 10 Conjunto escultórico representando o *Trânsito de São Bernardo*.

dos anjos do outro. Também à cabeceira, mas em primeiro plano, está um monge ajoelhado que representará o encomendante, Frei Sebastião de Sottomaior (1554-1578) [11]. Este facto raro na Escultura em Portugal poderá traduzir o especial empenho do abade geral nesta obra.

No alto, a Virgem Maria vem de braços abertos envolta por uma glória de anjos músicos, receber a alma do seu especial devoto. Sobre ela, dois anjos seguram uma coroa, identificando-a como a Rainha dos Céus. Entre os instrumentos musicais modelados com um impressionante rigor, podemos identificar alaúdes, viola de arco, viola dentilhada, violoncelo, órgão positivo e fagote. Alguns dos anjos cantores seguram os respectivos livros de solfa [12] (Figura 11).

Apesar das descrições monásticas referirem-se sempre a este retábulo como sendo o do *Trânsito de São Bernardo* [9, 13-15], a partir dos finais do século XIX, possivelmente com os relatos de viajantes e curiosos, ficou popularmente conhecido até aos dias de hoje como o da *Morte de São Bernardo* [16-22]. Na realidade, este retábulo representa muito mais que a morte do santo. Representa o trânsito, a passagem, o passamento, a transição da sua alma do mundo terreno para os Céus, algo apenas inerente aos homens santos.

A representação do trânsito de santos é algo relativamente comum, principalmente na pintura. Na escultura de vulto perfeito, temos conhecimento do *Trânsito de Santo António de Lisboa* do Mosteiro de Santo António de Tavira, do *Trânsito de São Francisco de Assis* do Mosteiro de São Miguel de Gaeiras, do *Trânsito de São Francisco de Assis* do Mosteiro de São Pedro de Alcântara de Lisboa, do *Trânsito de São Francisco de Assis* do Mosteiro de Santa Cruz de Sintra, do *Trânsito de São Francisco de Assis* do Mosteiro da Nossa Senhora da Piedade de Vila Viçosa e *Trânsito de São Francisco de Assis* do Mosteiro de Santo António do Rio de Janeiro. Curiosamente, todos estes retábulos são contemporâneos, em barro cozido policromado e pertencentes a mosteiros arrábidos, levando a crer que tenham alguma influência do *Trânsito de São Francisco de Assis* da Basílica de São Francisco de Assis, pintada por Giotto (1266-1337). A escultura em barro cozido teve uma presença contínua em todo o país, pelo menos desde o século XV, sendo os antecessores mais remotos conhecidos as esculturas de Santo André da Sé de Évora e de São Salvador da Torre de Viana do Castelo [23], e os mosteiros arrábidos tinham uma especial preferência por este material pobre, mas rico de simbolismo por ser o da *Criação*, o que justifica o maior número de esculturas em barro cozido nos seus mosteiros.

Nas Folha de Despesas do mosteiro de Alcobaça [14], encontramos a referência a uma segunda campanha de



Fig. 11 Instrumentos musicais representados: alaúdes, viola de arco, viola dentilhada, violoncelo, órgão positivo e fagote, e livros de solfa.

obras neste retábulo durante o segundo abaciado de Frei Sebastião de Sottomaior, ocorrido entre 1687 e 1690: «Importou o Ouro, Tintas, oleyos, Grudes, e outras meudezas para as Capellas de nossa Snr.^a da Conceição, e Tranzito de nosso Padre São Bernardo, e do Prezepio, e as suas vidraças e Mãos dos Off.^{es} que as dourarão e pintarão, novecentos e trez mil sessenta e cinco rs».

Observando o conjunto escultórico, constatamos facilmente que os anjos do plano horizontal foram moldados por mãos diferentes daquelas que moldaram os da glória de anjos que envolve a Virgem, uma vez que seguem modelos anatómicos completamente distintos [16] (Figura 12). Contudo, num retábulo desta importância, complexidade e qualidade estética é pouco provável que o seu projecto artístico não fosse coeso e harmonioso. Também não é expectável que os escultores de uma mesma oficina tivessem liberdade para optarem por

modelos anatómicos tão diferentes. Além disso, a glória de anjos assenta sobre uma alvenaria de tijolo e argamassa construída literalmente sobre as últimas esculturas do plano horizontal, cobrindo-as parcialmente, o que não seria natural de acontecer num projecto inicial (Figura 13). Assim, as esculturas do retábulo terão sido executadas em duas campanhas distintas e por oficinas diferentes. As do plano horizontal e a Virgem terão sido executadas no primeiro abaciado de Sottomaior (1675-1678) e a glória de anjos no seu segundo abaciado (1687-1690). É perfeitamente natural que no segundo triénio, Sottomaior tenha querido completar ou enriquecer o retábulo que encomendara no seu primeiro triénio.

O faseamento das obras não era de todo estranho, uma vez que eram muito morosas e dispendiosas. Eventualmente, todas as esculturas podem ter sido policromadas apenas no segundo abaciado. O mesmo



Fig. 12 Diferentes modelos estéticos dos anjos instrumentistas do plano horizontal e do plano vertical.



Fig. 13 Assentamento da glória de anjos sobre as últimas esculturas do plano horizontal.

aconteceu por exemplo com o retábulo da Nossa Senhora da Conceição, encomendado no primeiro triénio [14], mas apenas dourado no segundo [14, 19].

Entre 1702 e 1705, no triénio de D. Frei Pedro de Lencastre (Aveiro) (1653-1713), foram executadas umas grades para a capela [14], levando a crer que o retábulo já estaria concluído [19]. Portanto, o retábulo terá sido realizado entre os abaciados que ocorreram entre 1675-1678 e 1702-1705.

Esta datação proposta difere das anteriores. Margarida Calado e Pedro Canavarro balizam a execução deste retábulo entre o segundo triénio de Sottomaior (1687-1690) e a encomenda de duas lâmpadas em prata, no triénio de Frei Paulo de Brito, que decorreu entre 1717 e 1720 [19]. Porém, não só ignoram o registo das obras no primeiro abaciado (1675-1678) [4], tal como a maioria da bibliografia, como o facto de as lâmpadas não se destinarem a este retábulo, mas sim aos de São Bernardo e da Nossa Senhora do Rosário, mandados construir nas naves laterais da igreja pelo Cardeal Infante D. Afonso (1509-1540), para o culto do povo [9].

Em meados do século XVIII, os panos da tribuna do retábulo foram cobertos por um estuque relevado e policromado rococó. A Virgem foi envolta por uma mandorla raiada executada igualmente em estuque policromado, bem como o exuberante brasão de armas do mosteiro que cobriu o existente (Figura 14).



Fig. 14 Retábulo do *Trânsito de São Bernardo*, antes de 1930 (fotografia da DGEMN).

■ As oficinas barristas de Alcobaça

Segundo a generalidade da bibliografia, as esculturas em barro cozido policromado do Real Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça eram executadas por uma única oficina constituída pelos monges do próprio mosteiro [8, 11, 17, 21, 22], e sob as directrizes de um mítico Frei Pedro [16, 18]. Contudo, o estudo directo das obras, como fizemos, leva a conclusões que contradizem essa bibliografia.

Analisando macroscopicamente todas as esculturas em barro cozido policromado conhecidas do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, sejam as que ainda estão no mosteiro, sejam as depositadas no Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA) [24, 25] e no Museu Arqueológico do Carmo (MAC) [26], constatámos que seguem diversos modelos estéticos e modos de aplicação das técnicas de execução. Por conseguinte, agrupamos estas esculturas em dois núcleos, que corresponderão a duas oficinas barristas distintas [24]. Em qualquer um dos casos, pela modelação plenamente madura e complexidade plástica

e técnica, percebemos que não estamos perante obras de curiosos ou escultores solitários, mas de experientes oficinas, possivelmente constituídas por um mestre, oficiais e aprendizes. Pelos estatutos cistercienses, os trabalhos manuais eram geralmente entregues a conversos e seculares assalariados, enquanto os monges de coro dedicavam-se à oração [3]. Estas oficinas seriam então constituídas por conversos, até porque existem registos que os mencionam [27], e assalariados, uma vez que os próprios conversos recorriam frequentemente à colaboração de assalariados [3]. Sobre Frei Pedro pouco se sabe concretamente, mas é actualmente posto em causa pelos estudos mais sérios e aprofundados sobre o tema [19, 28].

Através de uma pesquisa documental e presencial, detectámos ainda esculturas análogas às destas duas oficinas não só noutros locais dos coutos de Alcobaça, mas também fora deles. Isto demonstra que a produção barrista alcobacense não se circunscrevia apenas ao mosteiro nem à sua cerca. Na realidade, existem registos sobre encomendas de esculturas ao mosteiro feitos por outras casas religiosas [27].

■ ■ A primeira oficina

O modelo anatómico seguido pela primeira oficina é caracterizado pelo corpo volumoso, pescoço grosso, rosto ovalado, testa alta, sobrancelhas finas, olhos desorbitados, pálpebras semicerradas, olhar vago, nariz recto, lábios carnudos, cabelo e barba ondulantes, braços roliços e mãos papudas [24] (Figura 15). Claramente influenciado pela *Corte Artística de Óbidos*, este modelo anatómico seguiria os tratados de simetria e anatomia correntes [29, 30]. As expressões são individualizadas e naturalistas e as composições teatrais.

Marcados certamente pela cenografia do reportório escultórico renascentista de Coimbra, os conjuntos escultóricos desta oficina terão como filiação directa o retábulo do *Casamento Místico de Santa Catarina* (c.1653) do Mosteiro de Santa Catarina de Carnota [29]. No mosteiro, esta oficina terá executado as esculturas da eventual *Nossa Senhora do Rosário*, dos relicários do Santuário (c.1670-1672), do plano horizontal e a Virgem do retábulo do *Trânsito de São Bernardo* (c.1675-1678) [24], da primeira fase da *Série Régia* (c.1675-1678) e a do



Fig. 15 Semelhanças entre as esculturas dos relicários do Santuário e do retábulo do *Trânsito de São Bernardo*, executadas pela primeira oficina barrista.

rei D. Afonso I (?) (1109-1185), esta actualmente no MAC.

A esta oficina atribuímos ainda a execução das esculturas de *Santa Maria Madalena* do Mosteiro de Santa Maria Madalena de Alcobaça, recentemente doada ao MNAA, da *Imaculada Conceição* do Mosteiro de Santa Maria de Coz, de *São João Baptista* do Mosteiro de São João de Tarouca e da *Santa Rosa de Lima* (1586-1617).

A escultura de *Santa Rosa de Lima*, canonizada em 1671, foi adquirida por Tarcísio Vazão de Campos e Trindade (1931-2011), antigo presidente da Câmara Municipal de Alcobaça, na Vestiaria na década de 1960 e actualmente pertence à sua família.

■ ■ A segunda oficina

A segunda oficina executou obras mais elegantes, requintadas, dinâmicas e com uma modelação mais apurada, evidenciando um maior domínio técnico. Aparentemente com influências flamengas, o modelo dos anjos, por exemplo, foi repetidamente seguido em vários retábulos sem alterações (Figura 16). É caracterizado pelo rosto efeminado e inexpressivo, olhos rasgados, farta cabeleira até aos ombros, pescoço alto e corpos esguios. Sobre túnicas compridas, vestem tunicelas até aos joelhos, modeladas com muita fantasia [31].

No mosteiro, esta oficina terá executado as esculturas do retábulo da capela-mor (1676-1678), do Presépio (c.1684-1690) e da glória de anjos do retábulo do *Trânsito* (c.1687-1690) [31]. Seja qual for a razão que tenha levado esta oficina a continuar os trabalhos do retábulo do *Trânsito*, é legítimo supor que a primeira oficina já não estaria em funções no mosteiro de Alcobaça, pelo menos no segundo abaciado de Sottomayor (1687-1690). Porém, não existem quaisquer outras encomendas de obras da primeira oficina depois do abaciado de 1675 a 1678.

Embora não faça parte deste núcleo homogéneo, o retábulo de *São Pedro* (c.1675-1678) do mosteiro tem algumas aproximações com as esculturas da segunda oficina, principalmente através da escultura do *Redentor*. Tenha sido esta ou ainda uma terceira oficina a executar este retábulo, a oficina que efectuou este retábulo com toda a certeza que executou também o *São José* da Igreja de Santa Eufémia de Coz, uma vez que as semelhanças entre esta escultura e o Cristo do retábulo são evidentes.



Fig. 16 Semelhanças entre as esculturas dos anjos da glória do retábulo do *Trânsito de São Bernardo*, do retábulo da capela-mor, do Presépio e da *Anunciação* do Mosteiro de São João de Tarouca, executadas pela segunda oficina barrista.

A segunda oficina também terá executado as esculturas da *Nossa Senhora do Rosário* e da *Anunciação* da igreja do Mosteiro de São João de Tarouca [31] e da *Sagrada Família* do vizinho Santuário da Nossa Senhora da Nazaré. Apesar da imagem da Virgem da *Anunciação* ter caído e se encontrar extremamente fragmentada, é possível observá-la através de fotografias do respectivo processo da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN) [32]. Embora não tenhamos quaisquer informações sobre as esculturas de Tarouca, a sua execução terá tido certamente alguma intervenção de Frei Sebastião de Sottomayor, uma vez que tinha fortes ligações àquele mosteiro.

Sobre a execução do conjunto escultórico do retábulo do *Trânsito de São Francisco de Assis* do Mosteiro de São Pedro de Alcântara de Lisboa (MSR Inv. SPA 17), fundado em 1672 [33], temos a importante informação que foi executado por um converso cisterciense da região de Leiria, provavelmente de Alcobaça, e posteriormente transportado para Lisboa [27]. Contudo, possui esculturas que se assemelham a esculturas de ambas as oficinas. Dada a harmonia e equilíbrio da composição, pensamos que este retábulo possa ter sido executado por ambas as oficinas numa fase de transição, respeitando o projecto inicial.

■ Técnicas de execução

Embora as duas oficinas barristas tenham seguido as mesmas técnicas de execução, empregaram-nas de modo ligeiramente diferente, o que também contribuiu para a distribuição das esculturas pelas duas oficinas atrás identificadas.

Tal como era normal, os escultores recorreram a estampas que circulavam por toda a Europa, avulsas ou inseridas em publicações, para imaginar e esboçar em papel os projectos dos retábulos de Alcobaça. Para a execução da primeira fase da *Série Régia*, sabemos que recorreram às estampas de Pedro Perret (c.1555-1625) publicadas em *Elogios dos Reis de Portugal com os mais verdadeiros retratos que se puderão achar* em 1603, de Frei Bernardo de Brito [9] (Figura 17). Contudo, a série régia foi sendo completada com mais duas fases, entre 1683 e 1716 e entre 1762 e 1665. Para a execução da escultura de D. Afonso I da *Série Régia*, em nossa opinião executada na terceira fase em substituição da primitiva,



Fig. 17 Estampa do rei D. Afonso IV, por Pedro Perret (c.1555-1625), publicada em *Elogios dos Reis de Portugal* (...) em 1603, e a sua escultura da *Série Régia*.

os escultores setecentistas terão recorrido a uma estampa do séc. XVIII (Figura 18). Por sua vez, o relicário protagonista do projecto nacionalista do Santuário, o da rainha Santa Isabel (1270-1336) [28], terá sido inspirado na gravura de Cornelius Galle, aberta a buril em 1621 [34] (Figura 19) ou numa das muitas que lhe seguiram e nela inspiradas [35, 36]. Apesar de não termos encontrado qualquer estampa que possa ter servido de modelo ao retábulo do *Trânsito de São Bernardo*, pensamos que este tenha sido projectado a partir de uma composição delas.

Por uma questão de prudência, antes da execução de esculturas de grandes dimensões e de conjuntos escultóricos mais complexos, era aconselhável a execução de modelos em barro ou cera de um palmo ou pouco maior para servirem de guia [37].

O barro terá sido extraído dos jazigos da região [16], como os de Cruz-da-Léguas, Vestiaria, Valado dos Frades [11], Aljubarrota, Alvorninha, Salir da Foz, Alfeizerão ou Maiorga [19], cujos barros são puros, muito plásticos, pouco ferruginosos e adquirem cores avermelhadas e alaranjadas [19]. A sua composição mineralógica é à base de mica, metahaloisite, quartzo e calcite [38]. Tem uma porosidade de 33,3 % e uma capacidade de absorção de água de 18,6 % [38].

Sobre ripas de madeira, para que o barro não pegasse [19, 37], as esculturas foram executadas pelo processo aditivo, através da adição sucessiva de porções de barro. Logo aqui deparamo-nos com uma diferença técnica entre as duas oficinas. A primeira oficina não tinha o cuidado de unir bem as várias porções, sendo estas por vezes perfeitamente visíveis pelo interior das esculturas (Figura 20). A construção das formas procedia-se de baixo para cima [37], com as mãos (Figura 21) e teques de madeira rija [23, 39], sendo interrompida por algumas pausas, de modo a que o barro fosse secando e ganhando resistência [37]. As esculturas deitadas eram começadas pela cabeça, a fonte de onde todas as medidas. [37]

As esculturas eram executadas ocas, mas com um sistema de travessas, também em barro, no seu interior, de modo a susterem as paredes. Esta técnica facilitava a secagem e a cozedura [37]. A primeira oficina optou por executar as esculturas com paredes grossas, muitas vezes com apenas duas ou três travessas paralelas no seu interior e algumas cruzadas entre si (Figura 22), enquanto a segunda optou por paredes mais finas e por um maior número de travessas [24].



a)



a)



b)

Fig. 18 Estampa do rei D. Afonso I, séc. XVIII, e a sua escultura da *Série Régia*.



b)

Fig. 19 Estampa da rainha Santa Isabel, por Cornelius Galle (1621), e o seu relicário do Santuário.



Fig. 20 Porção de barro mal unida.



Fig. 22 Interior de uma escultura, oco e com travessas.



Fig. 21 Marcas da modelação manual.



Fig. 23 Táculos.

Já esboçadas, as esculturas eram seccionadas transversalmente em blocos, os táculos [37], com um garrote de arame, de modo a favorecer o transporte, a secagem e a cozadura (Figura 23). Também aqui as duas oficinas procederam de modo diferente. Enquanto a primeira

seccionava as suas esculturas em poucos táculos e com uma secção regular, a segunda preferia seccionar as suas esculturas em mais táculos e irregulares, acompanhando sempre que possível as formas anatómicas, demonstrando uma vez mais o seu alto nível técnico.

No topo, normalmente na cabeça, abria-se um orifício, o respiro, para permitir a circulação de ar e a libertação de vapor e gases durante a cozedura (Figura 24). Nas esculturas horizontais, como a de São Bernardo, eram abertos vários respiros em zonas recuadas e recônditas.

As feições e os pormenores eram abertos com formões e goivas de madeira (Figura 25). Os denteados serviam para desbastar e os lisos para aplinar, com o auxílio de pincéis molhados em água [37].

Os taceiros eram cozidos em fornos a lenha, durante bastante tempo, podendo atingir os dois dias [39]. Por uma questão de organização, podiam ser identificados com inscrições incisadas no barro ainda fresco [24]. Devido à atmosfera redutora existente em algumas zonas do interior do forno, devido à falta de oxigénio, algumas esculturas têm o interior das suas paredes negro (Figura 26). Apesar deste fenómeno ocorrer nas esculturas de ambas as oficinas, é mais frequente nas da primeira, possivelmente por terem paredes mais grossas.

Transportados para o local pretendido, os taceiros eram montados uns sobre os outros e as suas juntas preenchidas com argamassa de cal e areia [11, 40] (Figura 23).



Fig. 25 Marcas do desbaste efectuado com teques.



Fig. 24 Respiro aberto no topo de uma escultura.



Fig. 26 Interior das paredes de uma escultura, com o seu interior negro provocado por uma cozedura em atmosfera redutora.

Como os taceiros são extremamente pesados, basta a sua sobreposição para mantê-los estáveis.

À semelhança das mãos do relicário da Virgem do Santuário, as da Virgem do retábulo do *Trânsito* são esculpidas em madeira, encaixadas nas mangas e fixas com uma resina. O mesmo acontece com as asas do primeiro anjo cantor do primeiro plano do retábulo do *Trânsito* (Figura 27).

Não necessariamente pelo escultor, a policromia foi aplicada sobre a superfície acessível e do modo tradicional. Sobre uma camada isolante castanha translúcida, à base de um corante amarelo (gengibre) e alguns grãos de ouro músico e vermelhão, foram aplicadas as camadas cromáticas, à base de vermelhão, azurite, branco de chumbo, verde à base de cobre e ocre [38]. O ligando é proteico, com excepção das camadas à base de vermelhão que têm um ligando oleoso [38].

A propósito destas questões técnicas, não podemos deixar de referir que preferimos claramente o termo *barro cozido* ao vulgarizado *terracota*. Apesar de terem genericamente o mesmo significado [41], o primeiro é o termo português primitivo e o segundo um italianismo recentemente aportuguesado (*terracotta*: *terra* - barro; *cotta* - cozido), constando apenas nos dicionários portugueses a partir do início do século XX. Em alguns contextos, não habitualmente em escultura, o termo *terracota* é usado para peças de barro amarelados ou avermelhados cozidos a baixas temperaturas, entre os 850 e os 1100°C, e antes de receber o vidrado [42]. Contudo, esta classificação não faz sentido, uma vez que raramente se sabe a temperatura de cozedura das peças. Será sim incorrecto dizer-se que esculturas são executadas simplesmente em barro, uma vez que este é o material extraído do solo e que se altera quimicamente com a cozedura, dando origem a um outro material, o barro cozido.

■ História material do retábulo

A história do retábulo do *Trânsito de São Bernardo* tem um certo paralelismo com a do Real Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça nos últimos três séculos. Quando a terra tremeu na manhã do dia de Todos os Santos do ano de 1755, o mosteiro sofreu graves danos ao ponto dos monges construírem uma barraca de madeira no exterior para aí exporem o Santíssimo. Embora seja provável



Fig. 27 Encaixe da asa de madeira estofada na respectiva fresta da escultura de um dos anjos cantores.

que o retábulo tenha sofrido alguns danos, não há notícias concretas sobre o ocorrido.

Em 1772, uma grande inundação causou igualmente estragos de grande monta em todo o mosteiro [18, 19]. Embora estejam sobrelevadas, as esculturas terão estado sujeitas a infiltrações de água por capilaridade.

Ainda no século XVIII, o exterior do braço Sul do transepto foi aterrado [19], ficando toda aquela zona do transepto enterrada três a quatro metros, o que originava uma permanente entrada de humidade para o interior da igreja [43]. Nos Invernos mais húmidos, a igreja chegava a ser inundada [43]. Esta situação era particularmente grave para o retábulo, uma vez que as águas carregadas de sais transmitiam-nos às esculturas [43].

Em 1811, as tropas do General Jean-Baptiste Drouet (1765-1844), Conde d'Erlon, invadiram o mosteiro, roubando o que puderam e destruindo o que estava ao seu alcance, incluindo várias esculturas [8], eventualmente algumas do retábulo.

Como as imagens religiosas tinham que transmitir aos seus devotos uma ideia de pureza e beleza dos santos que representavam, era recorrente serem repolicromadas quando necessário. Entre 1690 e 1833, foram aplicadas mais três policromias, as primeiras duas sobre uma camada isolante e a terceira sobre uma camada de preparação [38].

Fiéis ao Rei D. Miguel I (1802-1866), os monges de Alcobaça abandonaram definitivamente o mosteiro no dia 13 de Outubro de 1833 rumo a Salzedas. Três dias depois, deu-se um levantamento popular que invadiu e saqueou o mosteiro durante onze dias [8]. Chamada para ajudar, uma divisão francesa aquartelada em Peniche acabou por ser quem mais destruiu [8]. Roubaram-se livros, partiram-se algumas esculturas, rasgaram-se quadros, abriram-se os túmulos reais e profanaram-se os seus restos mortais, tendo apenas cessado estes actos com a chegada do corregedor António Luís de Seabra e Sousa (1798-1895), 1º Visconde de Seabra [8].

Com a extinção das congregações religiosas por ordem de D. Pedro (1798-1834), Duque de Bragança, enquanto Regente em nome da sua filha, a Rainha D. Maria II (1819-1853), o mosteiro foi parcialmente doado à Câmara Municipal de Alcobaça em 1836, que aí instalou diversos serviços. Parte dos bens foram incorporados na Fazenda Pública [44]. A igreja foi cedida à Paróquia do Santíssimo Sacramento [44], mas esteve abandonada até 1888, quando reabriu [8]. Em 1885, Vieira Natividade relatava que «em todo o Mosteiro nota-se um grande desleixo e um grande abandono porque não há ninguém responsável pelo que ali se pratica». Estava tudo «quasi esquecido», «quasi abandonado» e «quasi em ruínas» [8]. Por uma fotografia tirada em 1893 por um viajante inglês, possivelmente a mais antiga do retábulo e até aqui inédita, poderemos observar o razoável estado de conservação das esculturas, estando porém as do lado direito mais degradadas [45] (Figura 28).

Poucos anos antes, possivelmente em 1860 [46], o telheiro que cobria o eirado da charola e das capelas colaterais havia sido retirado, fazendo com que as águas pluviais se infiltrassem no interior destas capelas e degradassem o seu interior [8]. Em 1917, o mau estado de conservação do retábulo do *Trânsito de São Bernardo* já era notado [16].

Apesar do mosteiro ter tido obras pontuais desde 1860 [46], em 1930 iniciou-se uma grande campanha



Fig. 28 Fotografia do retábulo do *Trânsito de São Bernardo*, tirada por um fotógrafo britânico anónimo, em 1893 (coleção de Nuno Borges de Araújo).

propagandista do Estado Novo para valorizar o património nacional, dirigida pela DGEMN, criada no ano anterior [13]. Ao arripio da filosofia em vigor e que viria a ser consagrada na Carta de Atenas (1933), esta campanha regia-se pela ultrapassada filosofia oitocentista de Violet-le-Duc (1814-1879) que preferia a suposta originalidade dos monumentos [47], nem que para isso fosse necessário sacrificar os seus *postiços* ou mesmo fantasiar [48]. Assim, os retábulos maneiristas e barrocos do mosteiro foram retirados, tendo apenas sido poupados os do *Trânsito de São Bernardo*, do Santuário e do Senhor dos Passos [49]. As esculturas dos retábulos da capela-mor e de São Pedro e a de Nossa Senhora do Rosário (?) foram depositadas na sacristia [44].

Porém, em 1938, confrontadas com a galopante degradação do retábulo, as entidades competentes promoveram intensas conversações para retirar as esculturas do retábulo e transferi-las para o MNAA, onde a Academia Nacional de Belas Artes iria realizar a exposição *Barristas Portugueses* [21]. Apesar desta ideia ter sido depois posta de parte, este episódio chamou a atenção para a necessidade de preservar o retábulo [50]. Contudo, nada foi feito e o retábulo foi-se degradando cada vez mais (Figura 29). Em 1949, já escorria água pela abóbada da capela de São Pedro, contígua à do *Trânsito de São Bernardo* [44].

Em 1955 e 1956, a DGEMN procedeu ao desaterro do exterior do braço Sul do transepto, à demolição de vários edifícios contíguos construídos posteriormente e



Fig. 29 Anjos cantores ainda em bom estado de conservação, antes de 1945 e em 2008 (fotografia inédita de Barata Feyo, colecção do autor).

à impermeabilização do eirado sobre a charola e as capelas colaterais [43]. Para além de dificultarem o escoamento das águas da chuva, alguns destes edifícios despejavam as águas das chuvas sobre o eirado, o que era extremamente prejudicial para o interior da igreja [43]. Como havia também entrada de águas no interior da igreja através de vãos abertos, com caixilharia em mau estado ou com vidros partidos, foram colocados vitrais novos [43]. Estas obras foram fundamentais para estancar ou diminuir alguns dos processos de deterioração.

Por volta desta data, foi efectuado um tratamento de Conservação e Restauro, muito possivelmente pela DGEMN. Foram colocadas argamassas entre algumas esculturas e fixados fragmentos com tiras de papel e tela embebida numa mistura com cera [38].

Entre 1969 e 1973, o Instituto José de Figueiredo (IJF) organizou uma brigada, constituída por técnicos seus e um arquitecto da DGEMN para tratar integral e profundamente o retábulo [51]. Sumariamente, foram removidos detritos e poeiras, limpas as esculturas, removidas as manchas de algas, bloqueados e removidos sais, consolidado o suporte de barro cozido com uma resina acrílica, fixada a policromia com uma solução com cera e resina, fixados fragmentos, removidas argamassas existentes no interior das esculturas e integradas cromaticamente algumas lacunas da policromia das esculturas do plano vertical [40, 52]. Para suportar o taceiro superior da escultura do monge do lado direito do primeiro plano, uma vez que o taceiro intermédio desaparecera parcialmente, foi colocado verticalmente um barroto de madeira [40]. Faltando o seu taceiro inferior, o taceiro superior do anjo organeiro foi assente sobre um amontoado de lajes partidas de pedra [40]. Alguns taceiros foram fixados uns aos outros com espigões de aço inoxidável [40]. Por várias razões, foi decidido remover o estuque aplicado no século XIX [53]. As argamassas do brutesco a ouro posto a descoberto foram fixas e consolidadas [53] e as suas grandes lacunas integradas cromaticamente.

Como o problema da infiltração de águas vindas do exterior do alçado Sul do braço Sul do transepto não estava totalmente resolvido, em 1972 a DGEMN construiu um sistema sumário de drenagem com o objectivo de baixar o nível freático da área. Abriu-se uma vala em redor do braço Sul do transepto e do Panteão Régio 0,4m abaixo da cota interior da igreja, tendo-se assim alcançado os objectivos pretendidos [44].

Concluído o tratamento de conservação e restauro em 1973, o IJF realizou uma inédita sessão de informação no dia 22 de Março do ano seguinte no próprio mosteiro dirigida à população local [50, 51]. Lamentavelmente, esta iniciativa vanguardista e que ainda permanece na memória de muitos que nela participaram não fez escola. Excluindo a apresentação de comunicações em fóruns da especialidade, quase quatro décadas depois são ainda raras as sessões de esclarecimento sobre tratamentos de conservação e restauro realizadas *in loco* e dirigidas ao grande público.

Na mesma linha, o primeiro número da revista *Alcobaciana* foi dedicado exclusivamente ao estudo e tratamento do retábulo, com o título “*Problemas de Alteração e Conservação do Conjunto em Terracota Morte de*

S. Bernardo no Mosteiro de Alcobaça”, publicação esta ainda considerada como uma referência sobre o tema.

Como o soco do sotabanco estava preenchido com terra e entulho, havia a infiltração de águas por capilaridade do solo nas esculturas [43]. Esta questão foi ponderada e discutida em 1974 pela DGEMN, mas as obras não foram executadas devido à sua delicadeza [43]. Por volta de 2000, o soco foi esvaziado e foi construída uma caixa-de-ar de isolamento, com ventilação e acesso.

Para a exposição *(e)vocações*, organizada em 2003 no mosteiro de Alcobaça, a escultura de um dos anjos cantores que estava colocada na segunda fila do lado esquerdo foi retirada do retábulo e integrada numa instalação construída pela escultora Virgínia Fróis (1954-), intitulada *Múrmur* [54]. No seu lugar, foi colocada a escultura do anjo cantor que estava ao seu lado esquerdo. Depois da referida exposição, o anjo exposto foi depositado nas reservas do mosteiro. Para o mesmo evento, alguns fragmentos das esculturas do retábulo, bem como de outros, foram utilizados pelo escultor José Aurélio (1938-) para a construção de uma instalação intitulada *Mise en Scène, Equilíbrios* [54]. Parte da instalação deste escultor esteve patente ao público no seu *Armazém das Artes*, em Alcobaça, que em 2012 encerrou ao público.

■ Estado de conservação das esculturas do plano horizontal

Tendo em conta as características das esculturas do plano horizontal do retábulo do *Trânsito de São Bernardo* e as condições disponíveis, o diagnóstico das esculturas foi efectuado através de observação macroscópica e de lupa de bolso, com iluminação e ampliação de 30×, que permitiu uma observação preliminar não destrutiva e com algum detalhe.

De uma forma geral, verificou-se que a gravidade dos danos que se descreverão de seguida aumenta com a proximidade à parede direita e de fundo, devido às infiltrações de água do exterior [38], um dos principais focos de deterioração.

O suporte de várias esculturas encontrava-se muito desagregado, chegando a faltar taelos inteiros ou mesmo esculturas completas. Alguns dos taelos desaparecidos tinham uma posição intermédia nas esculturas, estando por isso mais protegidos de escorrimentos de

água do tecto e de infiltrações de água pelo solo. A sua fragilidade física poderá estar relacionada com deficiências da cozedura. Constatou-se que este problema ocorria com maior gravidade nos taelos com o cerne negro e de maior extensão. Como a fusibilidade do cerne negro é maior que a da restante pasta, os gases formados durante a cozedura (CO e CO₂) têm dificuldade em libertarem-se, originando o inchamento da pasta cerâmica, a deformação da peça e a criação de inúmeros vazios [55]. A fragilidade física destas zonas conciliada com factores externos de deterioração, como elevados valores de humidade relativa e infiltrações de águas, poderá explicar o desagregamento material do suporte. Contudo, este é um ponto que carece claramente de investigação.

As esculturas encontravam-se muito fragmentadas, existindo muitos fragmentos dispersos por todo o retábulo. Em reserva, havia igualmente vários fragmentos, mas sem qualquer classificação.

O anjo cantor que esteve exposto na exposição *(e)vocações* encontrava-se ainda depositado em reserva, onde fora colocado depois da exposição. Faltava uma das asas de madeira do primeiro anjo cantor do primeiro plano. Segundo testemunhos, populares locais apropriaram-se de fragmentos de algumas esculturas do retábulo, tal como a cabeça de um dos anjos.

Alguns taelos de algumas esculturas encontravam-se deslocados da sua posição correcta.

Ao nível dos primeiros taelos de algumas das esculturas dos primeiros planos, existiam manchas verdes, originadas pela colonização de algas ou cianobactérias.

Grandes quantidades de poeiras e detritos de vária natureza estavam depositados sobre as esculturas (Figura 30) e o solo da tribuna, constituindo focos de condensação de humidade e proporcionando um ambiente propício à colonização biológica. Havia de tudo um pouco do que se possa esperar e imaginar: teias de aracnídeos, excrementos de aves e morcegos, embalagens de produtos alimentares, papéis, fios eléctricos, objectos vários, moedas, ofertas e o esqueleto de um borracho que terá caído de um ninho feito no alto da glória de anjos (Figura 31). Sobre toda a superfície das esculturas, existia uma camada de sujidade extremamente densa.

A policromia apresentava lacunas, que por vezes chegam ao suporte, em grande quantidade e nalguns casos com grandes dimensões (Figura 32). A falta de adesão da policromia ao suporte em algumas zonas provocou



Fig. 30 Deposição de poeiras sobre a superfície.



Fig. 32 Lacunas, levantamentos, bolsas e rede de microfissuras na policromia.



Fig. 31 Esqueleto de um borracho.

levantamentos extremamente acentuados e bolsas de dimensões bastante razoáveis, havendo zonas em descolamento eminente (Figura 32). Por toda a superfície policroma existia uma rede de microfissuras muito densa (Figura 32).

Sobre algumas zonas dos panejamentos de alguns anjos cantores existiam umas manchas de uma camada acastanhada e translúcida aplicada sem critério aparente. Sobre os panejamentos de alguns anjos cantores existiam vários repintes pontuais de purpurina que se encontram extremamente oxidados.

Existiam alguns pingos de cera depositados sobre a superfície policroma, provavelmente devido às velas utilizadas no culto.

■ Tratamento de conservação e restauro

■ ■ Os princípios

É óbvio e incontestável que cada bem cultural deverá ser sujeito a um tratamento de conservação e restauro especificamente delineado para ele. Por conseguinte, qualquer tratamento dogmático, seja ele qual for,

difícilmente coincidirá com o tratamento mais indicado para um bem cultural. Se é certo que uma abordagem mais intrusiva errada poderá ser devastadora para o bem cultural, também é igualmente certo que uma abordagem excessivamente tímida poderá ficar muito aquém das suas verdadeiras necessidades.

Se a Conservação e Restauro é uma disciplina que engloba operações de exame/diagnóstico, conservação preventiva, conservação curativa e restauro [56], todas as suas operações poderão ser legítimas eticamente e todas as hipóteses de tratamento devem ser discutidas e ponderadas sem preconceitos e fundamentalismos. Valores como a prudência são basilares para o exercício da profissão de conservador-restaurador e, por conseguinte, para o sucesso de um tratamento de conservação e restauro. Porém, o bom senso também é igualmente importante.

Sendo impossível tratar do que não se conhece, o conservador-restaurador deverá estudar profundamente os bens culturais que tem perante si em todas as suas vertentes, recorrendo ao auxílio de outros profissionais quando necessário. Um bem cultural é acima de tudo uma fonte de informações ao nível artístico, técnico, histórico e social. A salvaguarda da autenticidade, individualidade, credibilidade e veracidade dos bens culturais é por isso essencial, tal como consagra o Documento de Nara, assinado em 1994 [57]. Apesar de tudo, é preferível ter uma informação incompleta a uma outra adulterada [58].

Para além das características intrínsecas de um bem cultural, há outros valores igualmente importantes a ter em conta na delimitação de um tratamento de conservação e restauro, tal como o contexto em que está inserido. Apesar da ética da Conservação e Restauro seguir actualmente uma linha mais conservativa entre limites bastante estreitos, o conservador-restaurador tem ainda uma certa margem de actuação.

O contexto religioso, por exemplo, é distinto do museológico. Por conseguinte, as imagens religiosas podem necessitar de tratamentos ligeiramente diferentes dos das esculturas museológicas [59]. Quando as imagens estão em mau estado de conservação e necessitam de um tratamento de conservação e restauro, as suas duas dimensões, espiritual e material, entram frequentemente em confronto. Se, por um lado, é norma intervir apenas o estritamente necessário para estancar os processos de

deterioração presentes e evitar outros futuros, isto é numa linha conservativa, por outro há a necessidade de devolver às obras a dignidade e leitura que necessitam para estar ao culto, muitas vezes através de operações de restauro. Perante um dilema desta grandeza e sensibilidade, os conservadores-restauradores têm que entender e assimilar as duas dimensões das imagens e encontrar um tratamento equilibrado que as satisfaça igualmente [59]. A igreja do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, a maior de Portugal até 2009, não só possui uma vida religiosa muito intensa, como o próprio mosteiro está classificado como Património da Humanidade pela UNESCO desde 1989, sendo um dos monumentos mais emblemáticos e visitados no país. Aqui, tanto o culto como a cultura têm um peso enorme.

Ponderadas todas as hipóteses de intervenção, a invulgaridade do retábulo do *Trânsito de São Bernardo* e o seu papel na História da Arte de Portugal sobrepuseram-se a todas as outras perspectivas. Optou-se assim, por um tratamento de conservação e restauro minimalista, norteado pelo *Princípio da Intervenção Mínima*. Privilegiaram-se as operações de conservação preventiva e conservação curativa em detrimento das de restauro. Apesar do mau estado de conservação do retábulo, a *ruína escultórica* do seu conjunto escultórico é-lhe já intrínseca. Qualquer tratamento mais próximo do restauro alteraria este cenário e poria seriamente em causa a sua autenticidade. Todos lamentamos o estado a que este retábulo chegou e o valor que se perdeu, mas resta-nos aceitar a lição.

Composto por um conjunto de operações simples, mas necessárias ou mesmo urgentes, o tratamento efectuado teve essencialmente um cariz de manutenção e de continuidade do tratamento efectuado pelo IJF, colmatando alguns danos entretanto ocorridos, actualizando algumas operações e melhorando outras. Todo o projecto foi previamente apresentado e discutido em 2008 com a direcção do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça que acompanhou regularmente o tratamento efectuado.

A aceitação de que não há tratamentos de conservação e restauro eternos é também essencial, pois não só algumas das operações poderão perder eficácia a médio ou a longo prazo, como as obras poderão sofrer novos danos. Por isso, os bens culturais necessitam obrigatoriamente de uma vigilância atenta e uma manutenção especializada, obrigando por vezes à repetição periódica

de tratamentos. Em vez disso, é frequente depararmo-nos com bens culturais recentemente tratados votados novamente a contextos de risco.

■ ■ A prática

Em primeiro lugar, procedeu-se à limpeza superficial de todo o retábulo e das paredes envolventes à capela, de modo a evitar que a sujidade não aderente ali depositada pudesse transitar para o interior da tribuna do retábulo durante e depois do início do tratamento. Com uma escova extensível que podia atingir os oito metros, foram removidas poeiras depositadas e teias de aracnídeos, algumas de grandes dimensões. O chão foi varrido e lavado com água. Várias pastilhas elásticas e outras concreções aderentes ao chão foram removidas mecanicamente com uma espátula.

As grandes quantidades de poeiras e detritos acumulados sobre o solo da tribuna e entre as esculturas do plano horizontal foram cuidadosamente retirados com trinchas de cerda macia, acompanhadas por uma aspiração a uma velocidade controlada. Dada a quantidade de poeiras existentes e a facilidade com que transitavam de local, esta operação viria a ser repetida várias vezes ao longo do tratamento.

Como se pretendia também eliminar potenciais pontos de condensação de humidade e permitir uma maior circulação de ar entre as esculturas, o soco existente em redor do leito do São Bernardo, que se encontrava completamente soterrado, foi completamente esvaziado de todo o entulho aí depositado.

De modo a, dentro do possível, evitar a circulação de água entre as esculturas e a permitir maior circulação de ar, foi removida mecanicamente a maior quantidade possível de argamassas colocadas entre as esculturas durante a intervenção da DGEMN. Esta remoção descobriu grandes áreas das esculturas, incluindo pormenores desconhecidos como asas de anjos e o que resta do fagote do anjo fagoteiro. Na totalidade, foram retirados três sacos de trinta litros cheios de areias, detritos, pedras e argamassas.

Vários dos fragmentos dispersos pelo retábulo e existentes nas reservas foram fixados nos respectivos locais com uma resina acrílica dissolvida num solvente orgânico (*Paraloid B72* a 40 % em xileno). De modo a permitir a

eventual migração de sais solúveis, a resina foi aplicada em diferentes pontos, mas sem cobrir toda a área de fractura. Caso contrário, o bloqueio da migração de sais solúveis poderia provocar uma nova fractura na mesma zona. Os fragmentos cuja origem não foi possível encontrar foram deixados nos locais onde estavam.

Os taceles deslocados foram recolocados na sua posição correcta. Para a recolocação de um dos taceles da escultura do abade geral foi necessário desmontar parcialmente a escultura e remover dois espigões metálicos oxidados colocados durante o tratamento do IJF (Figura 33). O ligeiro desacerto que apresentavam era suficiente para impedir a montagem correcta da escultura.

O anjo cantor que esteve presente na exposição (*e*)vocações foi trazido das reservas e recolocado no seu local, de acordo com a documentação fotográfica [49, 60] (Figura 34). Entretanto, o outro anjo cantor que ocupava



Fig. 33 Recolocação de um tacele na sua posição correcta.



Fig. 34 Recolocação dos anjos cantores na sua posição correcta.

o seu lugar já havia sido recolocado no seu local (Figura 34). De modo a evitar que estes dois anjos e um terceiro estivessem expostos ao efeito da humidade potencialmente existente no morro onde assentavam, foram colocados sobre alguns pequenos tijolos, isolados por uma película de polipropileno.

Como o amontoado de lajes de pedra sobre o qual estava colocado o taceo superior anjo organeiro não permitia manter este na sua posição correcta, tal amontoado foi removido e substituído por uma estrutura mais alta constituída por pequenos tijolos. O taceo superior pôde depois ser colocado na sua posição correcta, de acordo com a documentação fotográfica [49, 60] (Figura 35). Num retábulo em que a teatralidade das suas esculturas está bem marcada, o redireccionamento do olhar do anjo organeiro em direcção a São Bernardo foi importante para uma melhor interpretação de toda a cena representada.

Por ser extremamente agressivo visualmente, o barrote de madeira colocado na escultura do monge do lado direito do primeiro plano foi substituído por um varão de acrílico incolor (Figura 36). Apesar de constituir um «corpo estranho» perfeitamente identificável a curta



Fig. 35 Substituição do amontoado de lajes de pedra sobre o qual estava assente o taceo superior do anjo organeiro por uma estrutura construída por tijolos.

distância, o varão de acrílico é imperceptível à distância do observador, não interferindo assim com a interpretação técnica e iconográfica do retábulo [58]. Embora o taceo superior esteja estável sobre a metade do taceo intermédio, a remoção do barrote sem substituição por outro elemento seria impensável, por questões de prudência e de segurança.

Toda a superfície policromada das esculturas foi limpa pormenorizadamente com um cotonete embebido num solvente proteico [61], MERCK 4078, acrescido de tensoactivo (detergente neutro *Teepol* a 5 %) e biocida (*Preventol R80* a 2 % em H_2O) (Figura 37). Optou-se por este solvente por se ter revelado eficaz. Embora toda a superfície policroma tenha sido passada com um cotonete embebido em água desionizada de modo a remover os resíduos do solvente de limpeza, foi adicionado um



Fig. 36 Substituição do barrote de madeira colocada na escultura do primeiro monge por um varão de acrílico.



Fig. 37 Limpeza por via húmida da superfície policromada.

biocida para evitar a colonização biológica. Dada a facilidade com que as poeiras transitavam de lugar, esta operação foi repetida com o mesmo pormenor três vezes ao longo do tratamento.

A superfície do suporte foi limpa com um cotonete embebido em água desionizada, com tensoactivo (detergente neutro *Teepol* a 5 %) e agente evaporante (etanol a 10 %). O agente evaporante permitiu reduzir a penetração no suporte. As manchas verdes de algas ou cianobactérias foram removidas mecanicamente com o recurso a escovas de cerda macia e água desionizada.

Os pingos de cera foram removidos conciliando uma fonte de calor localizada e um cotonete embebido em *white spirit*.

As zonas da policromia que apresentavam falta de adesão entre os vários estratos e entre estes e o suporte foram fixadas pontualmente com um adesivo vinílico,

(*Mowilith*) aplicado a pincel ou por injeção. Embora tenha havido sempre o cuidado de evitar a deposição do adesivo sobre a policromia, a zona envolvente era imediatamente limpa com um cotonete embebido em água desionizada.

As manchas da camada escura e translúcida e os repintes de purpurina existentes sobre os panejamentos de alguns dos anjos cantores foram retirados com um gel de dimetilformamida [62]. Apesar de se tratar de um gel com um baixo poder de penetração, era necessário ter o cuidado para não atingir a policromia subjacente. Os resíduos do gel foram posteriormente removidos com *white spirit*.

Uma vez que a camada cromática branca da asa de madeira do primeiro anjo cantor não correspondia à policromia superficial dos panejamentos do anjo e desequilibrava o duelo cromático criado pelos anjos coloridos e os monges brancos, decidiu-se removê-la com o gel de dimetilformamida atrás referido. Ficou assim a descoberto uma policromia em tons de azul e de vermelho (Figura 38). Subjacentes, existem outras três policromias, uma das quais, pelo menos, tinha folha de ouro na sua estratigrafia. Embora a policromia descoberta da asa não esteja em bom estado de conservação, contribui para uma maior harmonia da composição escultórica e facilita a interpretação da cena representada.

Como acção preventiva contra a colonização biológica, foi aplicado um biocida à base de sais quaternários de amónio em água desionizada (*Nipagin M* a 1 %) sobre o suporte dos primeiros taceiros das primeiras esculturas e no solo da tribuna.

Apesar do mau estado da policromia e de a integração cromática de algumas lacunas da policromia das esculturas do plano vertical ter sido efectuada durante a intervenção do IJF, preferimos não efectuar qualquer integração por considerarmos não ser minimamente necessária para a leitura e interpretação da cena representada. A realização de qualquer tipo de integração cromática de qualquer lacuna, principalmente numa primeira fase, entraria em claro confronto com a filosofia minimalista de intervenção seguida e o respeito pela ruína escultórica já aceite.

No final do tratamento, foi aplicada uma camada de protecção final, à base de cera microcristalina em *white spirit*, a pincel sobre as policromias, de modo a conferir alguma protecção às peças e ao tratamento efectuado (Figura 39).



Fig. 38 Remoção da monocromia branca da asa do primeiro anjo cantor.



Fig. 39 Conjunto escultórico representando o *Trânsito de São Bernardo* depois do tratamento de Conservação e Restauro das esculturas do seu plano horizontal.

■ Conclusão

O retábulo do *Trânsito de São Bernardo* do Real Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça é hoje fruto de uma longa evolução, tendo vários elementos de diferentes épocas. Da Capela de São Vicente, existem o epitáfio identificativo do orago (séc. XIII), os túmulos dos reis D. Afonso II e D. Afonso III (séc. XVI) e o retábulo (1639). Com a alteração do orago para São Bernardo, foi acrescentado o sotabanco e encomendado um conjunto escultórico em barro cozido policromado representando o *Trânsito de São Bernardo* (1675-1678 e 1687-1690). Alguns outros elementos foram acrescentados, mas entretanto foram removidos ou estão desaparecidos.

Ao contrário do que tem sido afirmado, as esculturas do retábulo devem ter sido executadas em duas fases e por duas oficinas barristas diferentes. A primeira fase resultou da encomenda das esculturas do plano horizontal e da Virgem, enquanto a segunda fase da glória de anjos.

Devido a múltiplas causas, nomeadamente a infiltração de águas do exterior e do tecto, as esculturas foram-se degradando muito significativamente e entre 1969 e 1973 o Instituto José de Figueiredo realizou uma intervenção de grande dimensão. Algumas décadas depois, verificou-se a necessidade de intervir novamente no retábulo, tendo sido agora apenas tratadas as esculturas do plano horizontal. Dado o contexto e a importância da obra, optou-se por um tratamento regido pelo Princípio da Intervenção Mínima.

Dado o mau estado das esculturas do plano vertical e da pintura mural, urge prosseguir com as restantes fases do tratamento de conservação e restauro, de modo a conservar tão importante património.

■ Agradecimentos

O autor manifesta o seu sincero reconhecimento ao Doutor Jorge Pereira de Sampaio, director do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça; à Dr.ª Cecília Gil, ao Dr. Rui Raquilho e à Dr.ª Maria Augusta Trindade Ferreira, antigos directores do mesmo mosteiro; ao Prof. Doutor António Filipe Pimentel, director do Museu Nacional de Arte Antiga e Professor Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra; ao Dr. Anísio Franco, conservador do mesmo museu; ao Dr. José Morais Arnaud, presidente da direcção da Associação dos Arqueólogos Portugueses; à Dr.ª Maria Helena Trindade, Directora do Museu da Música; ao Dr. Luís Sebastian, coordenador local da Direcção Regional da Cultura do Norte; ao Dr. Bernardo Trindade, colecionador; ao Arqt.º Nuno Borges de Araújo, investigador; a Frei Róger Brunório, coordenador do Departamento dos Bens Culturais da Província Franciscana da Imaculada Conceição do Brasil; e por fim ao Prof. Doutor João Pedro Veiga e ao Prof. Doutor Carlos Moura, orientador e co-orientador do seu mestrado em Conservação e Restauro na Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, pela colaboração prestada na elaboração deste estudo.

■ Referências

- 1 Cocheril, D. M., *Alcobaça, Abadia Cisterciense de Portugal*, IN-CM, Lisboa (1989).
- 2 Silva, J. C. V., *O Panteão Régio do Mosteiro de Alcobaça*, IPPAR, Lisboa (2003).
- 3 Nascimento, A. N., *Cister - Os Documentos Primitivos*, Edições Colibri, Lisboa (1999).
- 4 'Visitação d Alcobaça de M. Petri de Virey [Ordinis (?)] Claravallis (22 de Fevereiro de 1484)' in S. A. Gomes, *Visitações a Mosteiros*

- Cistercienses em Portugal, Séculos XV e XVI, IPPAR, Lisboa (1998).
- 5 Correia, V., *Mudança dos Túmulos Reais*, Imprensa da Universidade, Coimbra (1929).
 - 6 Remígio, A.V., 'O tratamento de Conservação e Restauo dos túmulos do Rei D. Pedro e de Dona Inês de Castro', in *Congresso Internacional Pedro e Inês. O Futuro do Passado*, Coimbra. (no prelo)
 - 7 Correia, V., *Uma Descrição Quinhentista do Mosteiro*, Imprensa da Universidade, Coimbra (1929).
 - 8 Natividade, M. V., *O Mosteiro de Alcobaça*, Imprensa Progresso, Coimbra (1885).
 - 9 Santos, F.M., *Descrição do Real Mosteiro de Alcobaça*, versão introduzida e anotada por A. A. Nascimento, ADEPA, Alcobaça (1979).
 - 10 Pitt, T., *Observações de uma Viagem a Portugal e Espanha (1760)*, IPPAR, Lisboa (2006).
 - 11 Feyo, B., *A Escultura de Alcobaça*, Edições Ática, Lisboa (1945).
 - 12 Doderer, G.; Monteiro, I.; Trindade, M. H.; Ferreira, M. J.; *Arte e Música. Iconografia Musical na Pintura do Séc. XV ao Séc. XX*, Museu da Música, Lisboa (1999).
 - 13 Correia, V., *O Retábulo da Capela-mór*, Imprensa da Universidade, Coimbra (1931).
 - 14 São Bernardo, F. B., 'Extractos das contas das obras do Mosteiro de Alcobaça de 1618 a 1696', in Moura, C., *A Escultura de Alcobaça e a Imaginária Monástico - Conventual (1590-1700)*, tese de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (2006).
 - 15 Saraiva, J. C., *A viagem do Rei D. Miguel I ao Mosteiro de Alcobaça em 1830*, José Fernandes Júnior, Lisboa (1931).
 - 16 Macedo, D., *A Escultura Portuguesa nos séculos XVII e XVIII*, Revista Occidente, Lisboa (1945).
 - 17 Rattazzi, P., *Le Portugal a Vol d'Oiseau: Portugais et Portugaises*, A. Degorce-Caddot Éditeur, Paris (1876-1879).
 - 18 Natividade, J. V., *O Mosteiro de Alcobaça, Notas Históricas, a Igreja, os Túmulos, o Mosteiro*, Imprensa das Oficinas de Fotogravura de Marques Abreu, Porto (1929).
 - 19 Calado, M. M.; Canavairo, P., 'Investigação Histórica', in *Problemas de Alteração e Conservação do Conjunto em Terracota da Morte de S. Bernardo no Mosteiro de Alcobaça*, ADEPA, Alcobaça (1974) 13-35.
 - 20 Matos, P., *Guia do Mosteiro de Alcobaça*, Joaquim António da Fonseca, Alcobaça (1944).
 - 21 *Barristas Portugueses*, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, (1938).
 - 22 Queiroz, J., *Cerâmica Portuguesa e outros estudos*, Typ. do Annuario Commercial (1907).
 - 23 Vasconcelos, F., 'Notas sobre estatuária a nortenha em barro cozido', *MVSEV* 4 (1), Lisboa, (1993) 9-19.
 - 24 Remígio, A.V., 'Relicários do Santuário do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça', in *A Prática da Teoria, Tratamentos de Conservação e Restauo*, ARP, Lisboa (2009) 33-42.
 - 25 Feyo, S. E. B., 'Organização da Ficha do Grupo dos Anjos músicos de Alcobaça', *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga* 1 (4) (1949) 223-227.
 - 26 Arnaud, J. M.; Fernandes, C. V. (coord.), *Construindo a Memória: as Coleções do Museu Arqueológico do Carmo*, AAP, Lisboa (2005).
 - 27 Piedade, F. A., *Espelho de Penitentes*, Oficina José António da Sylva, Lisboa (1728).
 - 28 Moura, C., *A Escultura de Alcobaça e a Imaginária Monástico - Conventual (1590-1700)*, tese de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (2006).
 - 29 Nunes, F., *Arte de Pintura. Symmetria, e Perspectiva*, Lisboa, (1615). Edição fac-similada com estudo introdutório de L.Ventura, Editorial Paisagem, Porto (1982).
 - 30 Vasconcellos, P. I. P., *Artefactos Symmetriacos, e Geometricos, Advertidos, e Descobertos pela Industriosa Perfeição das Artes, Esculturaria, Architecturaria, e da Pintura*, Officina de Joseph Antonio da Sylva, Lisboa (1733).
 - 31 Remígio, A.V., 'O retábulo da capela-mor da igreja do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça e o tratamento de Conservação e Restauo da escultura da Virgem com o Menino', in *Actas do IV Congresso Internacional Cister en Portugal y en Galicia*, Tomo II, Braga - Osseira (2009) 905-928.
 - 32 'Processo Mosteiro de Tarouca', manuscrito, Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Lisboa.
 - 33 Conceição, F. A., *Claustro Franciscano*, Of. de António Isidoro da Fonseca, Lisboa (1740).
 - 34 Pimentel, A. F., 'Propaganda Fidei: a representação gravada da Rainha Santa Isabel', in *Imagen de la Reina Santa, Santa Isabel, Infanta de Aragón y Reina de Portugal*, Zaragoza (1999) 65-80.
 - 35 Soares, E., *Dicionário de Iconografia Portuguesa (Retratos de Portugueses e de Estrangeiros em Relações com Portugal)*, Instituto para a Alta Cultura, Lisboa (1954).
 - 36 Silva, A. C., *Retratos Gravados de Santa Isabel*, Coimbra (1964).
 - 37 Castro, J. M., *Dicionário de Escultura*, Livr. Coelho Lisboa (1937).
 - 38 Alves, L. M. P., 'Estudo da Alteração e Conservação do Grupo Escultórico', in *Problemas de Alteração e Conservação do Conjunto em Terracota da Morte de S. Bernardo no Mosteiro de Alcobaça*, ADEPA, Alcobaça (1974) 49-63.
 - 39 Le Gac, A.; Alcoforado, A., *Frei Cipriano da Cruz em Coimbra*, Capital Nacional da Cultura 2003, Coimbra (2003).
 - 40 'A Morte de São Bernardo do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça – Processo de Brigada', Instituto José de Figueiredo, Lisboa (1973-1974).
 - 41 *Lello Universal: Novo Dicionário Encyclopédico Luso-Brasileiro*, Livraria Lello, Porto (s.d.).
 - 42 Domingues, C. M., *Dicionário de Cerâmica*, Calesdoscópio, Lisboa (2006).
 - 43 Lopes, L.M. C. A., 'Intervenções da Direcção dos Serviços dos Monumentos Nacionais', in *Problemas de Alteração e Conservação do Conjunto em Terracota da Morte de S. Bernardo no Mosteiro de Alcobaça*, ADEPA, Alcobaça (1974) 37-47.
 - 44 'Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça', manuscrito, Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, Lisboa, TT cx 2191- 2192.
 - 45 Fotógrafo britânico anónimo, *Portugal 1893*, [S.L.] (1893).
 - 46 Martinho, A. M., 'O Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça,

- Contributos para a História do seu restauro (1850-1928)', in *Actas do IV Congresso Internacional Cister en Portugal y en Galicia*, Tomo II, Braga - Osseira (2009) 795-827.
- 47 Fernandes, J. M., 'O Impacte da Carta de Veneza na conservação e restauro do património arquitectónico', in *100 Anos de Património, Memória e Identidade*, IGESPAR, Lisboa (2010) 237-242.
- 48 Viollet-le-Duc, E. E., *Restauração*, Plínio Martins Filho, São Paulo (2000).
- 49 'Processo Mosteiro de Alcobaça', manuscrito, Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Lisboa.
- 50 Moura, A., 'Apresentação', in *Problemas de Alteração e Conservação do Conjunto em Terracota da Morte de S. Bernardo no Mosteiro de Alcobaça*, ADEPA, Alcobaça (1974) 7-8.
- 51 Canavarro, P., 'Pela Matéria do Barro...', in *Problemas de Alteração e Conservação do Conjunto em Terracota da Morte de S. Bernardo no Mosteiro de Alcobaça*, ADEPA, Alcobaça (1974) 9-12.
- 52 Abrantes, A. R., 'Tratamento das Figuras em Terracota', in *Problemas de Alteração e Conservação do Conjunto em Terracota da Morte de S. Bernardo no Mosteiro de Alcobaça*, ADEPA, Alcobaça (1974) 57-63.
- 53 Cabral, M. T. S., 'Tratamento do Tecto e das Paredes da Capela', in *Problemas de Alteração e Conservação do Conjunto em Terracota da Morte de S. Bernardo no Mosteiro de Alcobaça*, ADEPA, Alcobaça (1974) 65-67.
- 54 Pereira, F. B., *(e)vocações*, IPPAR, Alcobaça (2003).
- 55 Damiani, J. C.; Perez, F.; Melchiades, F. G.; Boschi, A., 'O Coração Negro em Revestimentos Cerâmicos: Principais Causas e Possíveis Soluções', *Cerâmica Industrial* 6(2) (2001) 12-16.
- 56 *E.C.C.O. Professional Guidelines I: The Profession*, European Confederation of Conservator-Restorers' Organisations, Brussels (2002). <http://www.ecco-eu.org/about-e.c.c.o./professional-guidelines.html> (acesso em 14-04-2012)
- 57 *Documento de Nara sobre a Autenticidade*, Nara (1994), <http://5cidade.files.wordpress.com/2008/03/documento-de-nara-sobre-a-autenticidade.pdf> (acesso em 14-04-2012)
- 58 Brandi, C., *Teoria do Restauro*, Edições Orion, Lisboa (2006).
- 59 Remígio, A.V., 'Imagens ou Esculturas? Entre as expectativas dos fiéis e as necessidades da intervenção', *Invenire* 3 (2011) 54.
- 60 Feyo, S. E. B., *fotografias*, colecção de André Varela Remígio, Lisboa.
- 61 Wolbers, R., *Cleaning Painted Surfaces: Aqueous Methods*. Archetype Publications, London (2000).
- 62 Masschelein-Kleiner, L., *Les Solvants*, IRPA, Bruxellas (1981).

Recebido: 19 de Janeiro de 2012

Versão revista: 9 de Julho de 2012

Aceite: 11 de Julho de 2012

Os trabalhos de restauro de um capitão em 1894 – Os retratos dos vice-reis da Índia (do Archaeological Museum de Goa) e a faceta artística de Gomes da Costa

*The restoration works of a captain in 1894 – The portraits of the
viceroys of India (Archaeological Museum of Goa) and the artistic side of
Gomes da Costa*

Vera Félix Mariz

Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa,
Bolsista da Fundação para a Ciência e a Tecnologia
verinhamariz@hotmail.com

Resumo

No ano de 1547, D. João de Castro, vice-rei da Índia, encomendou a Gaspar Correia os retratos em pintura dos governadores que o antecederam na tarefa de representar a soberania portuguesa naquela parte do mundo. Ao longo dos séculos, esta galeria de pintura foi aumentando e, actualmente, encontra-se exposta no *Archaeological Museum* de Goa.

No ano de 1894, Manuel de Oliveira Gomes da Costa, Capitão para o Ultramar e Ajudante de Campo do Governador-Geral da Índia, interveio em alguns dos retratos dos vice-reis, protagonizando, nesta ocasião, restauros manifestamente questionáveis ao nível das alterações introduzidas.

Os repintes de Gomes da Costa, posteriormente levantados na sequência da missão desempenhada pela Brigada de Estudo dos Monumentos da Índia Portuguesa de 1951, revestem-se da maior importância uma vez que comprovam, simultaneamente, uma faceta artística pouco conhecida de um indivíduo que, no ano de 1926, foi Presidente da República, e uma das tendências de restauro de finais do século XIX.

Palavras-chave

Manuel de Oliveira Gomes da Costa; Retratos dos Vice-Reis da Índia; Brigada de Estudo dos Monumentos da Índia Portuguesa; Restauro de pintura no século XIX.

Abstract

In 1547, D. João de Castro, viceroy of India, commissioned Gaspar Correia to execute the painting portraits of the rulers who preceded him in the task of represent the Portuguese sovereignty in that part of the world. Over the centuries, this painting gallery increased and, currently, is on display at the *Archaeological Museum* of Goa.

In 1894, Manuel de Oliveira Gomes da Costa, Captain for the Overseas and Aid de Camp of the General-Governor of India, intervened in some of the viceroys portraits, carrying out, thus, restorations works clearly questionable at the level of the introduced changes. Gomes da Costa's interventions, later extinguished by the restoration works carried out following the mission performed by the Study Squad for the Monuments of the Portuguese India in 1951, are of the greatest importance once they demonstrate, simultaneously, the poorly known artistic side of an individual that, in 1926, was President of the Republic, and one of the restoration trends of late 19th century.

Keywords

Manuel de Oliveira Gomes da Costa; Portraits of the Viceroys of India; Study Squad for the Monuments of the Portuguese India; Painting restoration during the 19th Century.

■ Os retratos dos vice-reis da Índia

No ano de 1547, D. João de Castro (1500-1548), governador do Estado Português da Índia entre os anos de 1545 e 1548, deu início à tradição de encomendar a um artista, naquele momento inicial Gaspar Correia (1495-1561) e a um pintor local, os retratos dos governadores anteriores, procurando, deste modo, “fazer memória” [1] dos seus antepassados, ou seja, celebrar o passado colonial português naquele território e, evidentemente, o presente. Efectivamente, Gaspar Correia, na sua obra *Lendas da Índia*, dá conta que, no ano de 1547, D. João de Castro, “como era curioso de fazer coisas memoráveis”, “pareceu-lhe bem fazer alguma memória dos Governadores passados. E chamou a mim Gaspar Correia, por ter entendimento em debuxar, e porque eu lá tinha visto todos os Governadores que tinham governado nestas partes; e me encomendou que trabalhasse por lhe debuxar por natural todos os Governadores ao natural. No que me acompanhei com um pintor homem da terra, que tinha grande natural, o qual, pela formação que lhe dei, pintou ao natural de seus rostos, que quem os primeiro viu em vendo sua pintura logo os conhecia” [1].

Nesta ocasião, além de assumir a execução dos retratos, Gaspar Correia descreveu o modo como estes foram realizados em tábuas individuais, armados, com roupas de seda preta e identificados através dos seus nomes, tempo de governação e escudos de armas.

Relativamente à exposição do conjunto, refira-se que estes retratos pintados em corpo integral e com os respectivos retratados identificados por legendas, terão sido, inicialmente, reunidos no Palácio do Sabaio.

Posteriormente, a pinacoteca em estudo terá acompanhado a mudança de residência do vice-rei D. Pedro de Mascarenhas (1470-1555) para o Palácio da Fortaleza, acontecimento ocorrido no ano de 1554 [2]. Ainda assim, conforme sublinha António Vasconcelos de Saldanha, a transferência da galeria ter-se-á dado não logo aquando da decisão de D. Pedro de Mascarenhas, mas cerca de trinta anos depois e por iniciativa do Governador Fernão Teles de Meneses (1530-1605) [3]. Certo é que Fr. João dos Santos (?-1622), na sua obra *Etiópia Oriental*, de 1609, confirmou a existência daquela pinacoteca no Palácio da Fortaleza da Velha Goa, aludindo à “segunda sala, em que os vice-reis da Índia estão tirados

pelo natural por sua ordem, conforme, suas antiguidades” [4]. Por volta da mesma altura, entre os anos de 1608 e 1609, o aventureiro francês, François Pyrard (1578-1623), confirmou que os retratos se encontravam na sala do vice-rei daquele palácio, a mesma onde se reunia o Conselho, afirmando que “estão pintados ao natural todos os vice-reis que têm vindo à Índia, e não entra nela toda a gente, porque tem guardas” [5].

Contudo, naquele momento da chegada de François Pyrard a Goa, esta primeira capital administrativa começara, já, o seu caminho para o progressivo abandono. De facto, no ano de 1695 a residência oficial dos vice-reis foi deslocada do Palácio da Fortaleza da Velha Goa para o palácio da casa da Pólvora em Panelim [2]. Todavia, não é certo que os retratos em estudo tenham acompanhado esta transferência de residência dos representantes da Corte Portuguesa na Índia, isto porque, conforme sublinha Pedro Dias, o Palácio da Fortaleza continuou, até ao início do século XIX, a funcionar como espaço de recepção oficial [2].

Já no ano de 1759, Manuel de Saldanha e Albuquerque (1712-1771), fixou a residência oficial do vice-rei no Palácio do Idalcão em Pangim [6], situação que, naturalmente, contribuiu para acentuar a perda de importância da Velha Goa. Mais tarde, no ano de 1843, a cidade de Nova Goa foi oficialmente elevada a nova capital do Estado Português na Índia. A estas alterações da residência dos vice-reis e de capital, terá correspondido, com naturalidade, a transferência da eloquente colecção de retratos da Velha Goa para Pangim.

Todavia, mesmo antes da perda das funções do Palácio do Idalcão no ano de 1918 [7], os retratos, pelo menos no ano de 1896, encontrar-se-iam já na Secretaria do Governo da mesma cidade [8], sugerindo-se, então, a sua transferência para o projectado Real Museu da Índia Portuguesa, a constituir no edifício anexo ao Convento de São Caetano [9], ou seja, novamente, na Velha Goa e, concretamente, no terreno onde, no século XX, viria a ser erguido o Instituto Pio X.

Ainda assim, não obstante a criação do Museu, reflexo do sucesso do objectivo fundador da Comissão Permanente de Investigações Arqueológicas no ano de 1895, certo é que a colecção de pintura em causa, no ano de 1951, conforme deu conta a Brigada de Estudo dos Monumentos da Índia Portuguesa, estava na sua totalidade, ou pelo menos os retratos de D. Francisco de

Almeida, Afonso de Albuquerque, Vasco da Gama, D. João de Castro, D. Miguel de Noronha e de Diogo Lopes de Sequeira (Figuras 1-6), no “Palácio do Governo – Pangim” [10]. Ainda a propósito da missão daquela brigada de estudo e das posteriores intervenções no Instituto de Restauro do Museu Nacional de Arte Antiga, refira-se que os retratos de Afonso de Albuquerque e Francisco Mascarenhas ficaram no referido museu, enquanto os restantes foram devolvidos à Velha Goa, encontrando-se, actualmente, no *Archaeological Museum*.



Fig. 1 Retrato de D. Francisco de Almeida em 1955. Fotografia de Abreu Nunes (Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo, Proc. 995) reproduzida no Boletim Geral do Ultramar n.º 384 (1957).



Fig. 2 Retrato de D. Afonso de Albuquerque em 1955. Fotografia de Abreu Nunes (Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo, Proc. 1000A) reproduzida no Boletim Geral do Ultramar n.º 388 (1957).



Fig. 3 Retrato de Vasco da Gama em 1955. Fotografia de Abreu Nunes (Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo, Proc. 996) reproduzida no Boletim Geral do Ultramar n.º 381 (1957).



Fig. 4 Retrato de D. João de Castro em 1955. Fotografia de Abreu Nunes (Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo, Proc. 998) reproduzida no Boletim Geral do Ultramar n.º 382 (1957).



Fig. 6 Retrato de Diogo Lopes de Sequeira em 1955. Fotografia de Abreu Nunes (Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo, Proc. 997) reproduzida no Boletim Geral do Ultramar n.º 384 (1957).



Fig. 5 Retrato de D. Miguel de Noronha em 1955. Fotografia de Abreu Nunes (Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo, Proc. 998) reproduzida no Boletim Geral do Ultramar n.º 384 (1957).

■ As intervenções de Manuel de Oliveira Gomes da Costa nos retratos dos vice-reis da Índia

Com o passar dos séculos a galeria de retratos inicialmente encomendada por D. João de Castro, foi sendo sucessivamente aumentada e, tendo em consideração as suas dimensões, valor iconográfico e simbólico, foi, simultaneamente, despertando as atenções dos estudiosos e curiosos da Arte e História de Portugal.

Todavia, é necessário sublinhar que as manifestações de interesse por estas pinturas a óleo contribuíram, concomitantemente, para a conservação e valorização das mesmas, mas também, como pretendemos demonstrar, para a sua adulteração. Efectivamente, ao longo dos séculos, devido ao estado de conservação das obras, mas, também, à necessidade de actualização das mesmas, estes retratos dos vice-reis foram alvos de intervenções mais ou menos condenáveis que, não obstante a sua maior ou menor qualidade, advogaram, de base, a valorização do conjunto. Vejamos, então, o caso da intervenção protagonizada por Manuel de Oliveira Gomes da Costa (1863-1929).

O nome de Manuel de Oliveira Gomes da Costa surge, vulgarmente, associado à revolução de 28 de Maio de 1926. Na verdade, o prestigiado militar liderou o golpe que, partindo da cidade de Braga, se estendeu a todo o país e culminou com a demissão do então Governo, a dissolução do Parlamento e, conseqüentemente, com a queda da I República Portuguesa.

Na seqüência daquele golpe militar e de uma posterior desordem governativa traduzida no desentendimento entre o Comandante José Mendes Cabeçadas (1883-1965), líder da revolução em Lisboa e Presidente da República na seqüência da renúncia de Bernardino Machado (1851-1944), e Gomes da Costa, este segundo, após o golpe de estado de 17 de Junho, foi indigitado Presidente. Todavia, passado menos de um mês, a 9 de Julho, ocorreu novo golpe de estado e, desta feita, Gomes da Costa foi afastado do seu cargo político e, ainda, enviado para o exílio nos Açores.

Não obstante a natureza incontornável da actividade militar de Gomes da Costa, para um entendimento mais completo deste indivíduo é obrigatório abordarmos a sua faceta artística.

Efectivamente, apesar da inexistência de referências à Arte nas suas *Memórias* [11], sabe-se, conforme testemunham algumas obras deixadas por si e actualmente à guarda do Museu da Presidência da República, que este líder militar tinha um especial gosto pela criação de aguarelas. Sem as qualidades de um grande artista, as aguarelas que conhecemos, além de uma certa ingenuidade, denunciam um gosto particular pelas temáticas exóticas, sejam elas embarcações ou habitações orientais. Este gosto é, claramente, justificado pela carreira profissional de Gomes da Costa, uma vez que antes de integrar o movimento gerador da Ditadura Civil (1926-1933), foi, no ano de 1895, subchefe do Estado Maior do Comando em Chefe nas operações contra os rebeldes na Índia Portuguesa, Chefe do Estado Maior das Forças Armadas em Moçambique e em Angola a partir de 1896 e 1905, respectivamente, e, já durante a República, no ano de 1914, Chefe Interino do Estado Maior das Forças Armadas em São Tomé e Príncipe. O interesse pela pintura cruzar-se-ia, possivelmente, com o apreço pelo património arquitectónico, como de resto testemunha uma aguarela, pintada em Junho de 1914, representando o farol integrante do Forte de S. Sebastião, localizado na zona sul da baía de Ana Chaves na ilha de São Tomé.

Ainda assim, no âmbito deste estudo, há um conjunto de aguarelas que merecem destaque, ou seja, aquelas realizadas por Gomes da Costa, no ano de 1894, a pedido do Governador Rafael Jácome de Andrade (1851-1900) para constituírem uma oferta ao rei D. Carlos I (1863-1903): *Os Vice-Reis da Índia – cópia da galeria existente no palácio de Nova Goa, com a mais completa colecção de autógrafos que se pode obter em Goa* [12]. Este conjunto é constituído por cento e cinco aguarelas, sendo, na sua maioria, cópias, ou se preferirmos interpretações pessoais, dos retratos da galeria dos vice-reis cujo restauro o autor, então Capitão para o Ultramar e ajudante de campo [11] do Governador-Geral da Índia, estaria, simultaneamente, a realizar. No entanto, esta obra conta, também, com representações de outros elementos notáveis da Velha Goa, tais como o arco dos Vice-Reis.

Relativamente a restauros de pintura efectuados por Gomes da Costa, além do caso dos retratos dos vice-reis da Índia Portuguesa, não conhecemos, neste momento, outras ocorrências. Ainda assim, além da obra de pintura de Gomes da Costa, há outras três questões a ter em consideração para um melhor entendimento da realização das intervenções em estudo por parte deste então Capitão.

Primeiro, não obstante a referência a questões não profissionais nas suas *Memórias*, é necessário sublinharmos que Gomes da Costa, a propósito do ano de 1894, durante o qual terá realizado os restauros dos quadros dos vice-reis, refere que, naquele período, numa cidade onde considera tudo como “pequeno e triste: uma vida tacaña e pouco desafogada.”, “pouco trabalho” lhe davam “e a vida corria fácil” [11]. Como tal, na ausência de trabalho destinado a um ajudante do Governador-geral da Índia Portuguesa, é plausível que este, imbuído de gosto artístico, tenha passado os seus momentos iniciais em Goa debruçado sobre os retratos dos vice-reis.

Por outro lado, no exacto mesmo ano, pela Portaria 331, foi nomeada, na Índia Portuguesa, uma comissão para apresentar um plano para a criação de um museu arqueológico em Goa, da qual Gomes da Costa, enquanto administrador do concelho das Ilhas de Goa, fez parte. De resto, o militar acompanhou todo este processo de desenvolvimento de uma política patrimonial em Goa, integrando, igualmente, a comissão permanente de investigações arqueológicas, cuja criação, no ano de 1895 através da Portaria 491, visou “acudir ao arrasamento

vandálico do que resta da velha Goa, conservar intransigentemente as ruínas e os escombros, estudar palmo a palmo a área da cidade morta, reunir monografias e ensaios de toda a ordem para a obra e ressurreição histórica a fazer” [13].

Finalmente, no ano de 1896, aquando da definição do palácio de São Caetano como local destinado à instalação do Museu Real da Índia Portuguesa projectado a partir de 1894, os retratos dos vice-reis foram requisitados para o espaço em questão [9]. Neste sentido, parece-nos legítimo defender a ideia segundo a qual esta intenção de criar um núcleo museográfico na Velha Goa ter conduzido, precisamente, ao restauro dos quadros dos vice-reis, obras cujo estado de conservação não seria o indicado para peças a expor no referido local.

Para terminar estas reflexões relativas ao contexto conducente ao restauro protagonizado por Gomes da Costa, parece-nos importante sublinhar que, se por um lado, esta intervenção foi devedora, directamente, da Portaria 331, por outro surgiu, também, ainda que indirectamente, graças à situação patrimonial na Metrópole. Isto porque, no ano de 1894, no seio do Ministério das Obras Públicas foi aprovado um novo regulamento para a *Comissão dos Monumentos Nacionais*, dando-se início a uma nova fase no panorama da salvaguarda patrimonial em Portugal, uma vez que a definição de monumento abrangia, como recorda Maria João Baptista Neto, “os edifícios, os objectos artísticos, industriais ou arqueológicos importantes” [14]. De resto, na sequência da portaria provincial de 1894, foi criada no ano seguinte, na Índia Portuguesa, a Comissão Permanente de Investigações Arqueológicas, cuja acção abrangia, igualmente, monumentos, bens arqueológicos e bens artísticos, o seu inventário, classificação, conservação e musealização [15].

Finalmente, relativamente à natureza das intervenções de Gomes da Costa, é necessário sublinharmos que estas não chegaram até hoje. Assim, os dados que temos actualmente derivam das análises realizadas nos anos 50 do século passado, limitando-se, conseqüentemente, aos retratos de D. Francisco de Almeida, Vasco da Gama, D. Diogo Lopes de Sequeira, D. Manuel de Noronha, D. João de Castro, D. Afonso de Albuquerque e Lopo Soares de Albergaria/D. Francisco de Mascarenhas. Vejamos, neste momento, dois casos que consideramos ser suficientemente representativos das intervenções

protagonizadas por Gomes da Costa, cuja expressão, ao contrário do referido pelo Coronel José Cabral, não se limitou “a barbas e bigodes” [16].

Relativamente ao retrato de D. Francisco de Almeida, primeiro vice-rei da Índia entre os anos de 1505 e 1509, aquando da sua chegada, no ano de 1955, ao Instituto de Restauro do Museu Nacional de Arte Antiga, as primeiras sondagens revelaram a existência de repintes “provenientes de diversos restauros” e da dita pintura original “em condições de ser reconstituída” [17] (Figura 7). Neste sentido, e considerando-se que o último restauro fora “feito em 1890 por Gomes da Costa”, quando já vimos que este terá tido lugar apenas a partir de 1894, ano da chegada do militar à Índia, foram levantados todos

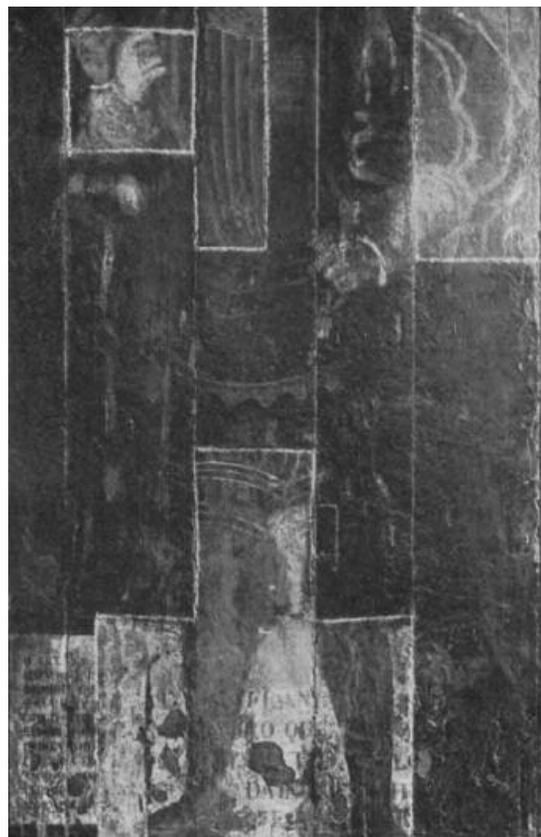


Fig. 7

Pormenores das sondagens realizadas ao retrato de D. Francisco de Almeida denunciando a existência de pintura subjacente, 1955. Fotografia de Abreu Nunes (Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo, Proc. 995) reproduzida no Boletim Geral do Ultramar, n.º 384 (1957).

os repintes, alegando-se “o maior interesse documental” da pintura inicial [17]. No final (Figura 8), além da evidente diferença de estilo de toda a pintura, há a sublinhar os fundos totalmente distintos, sendo que na obra transportada para Lisboa este contava, apenas, com uma legenda no canto inferior esquerdo, enquanto na pintura revelada pelo restauro terminado em Outubro de 1957 [17], é possível identificar todo um trabalho de elementos florais, bem como a representação, no canto superior direito, do brasão de Francisco de Almeida, e na parte inferior da tábua uma legenda identificadora do representado. De resto, não há diferenças ao nível da pose da figura, sendo de sublinhar, apenas, as diferentes vestimentas, sinal evidente de pinturas realizadas em períodos distintos



Fig. 8 Retrato de D. Francisco de Almeida após o restauro de Fernando Mardel. Museu Nacional de Arte Antiga, 2145 Pint.

e da necessidade de actualização das mesmas. Finalmente, é interessante notarmos que a pintura revelada corrobora, em linhas gerais, a reprodução publicada no ano de 1841 por José Maria Delorme Colaço (1815-1863), na *Galeria dos Vice-Reis e Governadores da Índia Portuguesa – Dedicada aos ilustres descendentes de tais heróis* (Figura 9), cujo final fica marcado pela seguinte afirmação: “Esta galeria é formada pela cópia exacta, e minuciosa, dos grandes Retratos que existem nas salas do Palácio do Governo em Pangim” [18].

As semelhanças entre a pintura revelada e a reprodução de Colaço são, ainda, partilhadas pelas “cópias a «crayon»” [16] realizadas, por volta do ano de 1890, por Róncon.

Deste modo, será legítimo afirmarmos que entre os anos de 1841 e 1894 não houve outro restauro de maior, o que não será necessariamente linear para os momentos precedentes. Isto porque no primeiro volume da *Ásia*



Fig. 9 Retrato de D. Francisco de Almeida na obra de José Maria Delorme Colaço, *Galeria dos Vice-Reis e Governadores da Índia Portuguesa – Dedicada aos ilustres descendentes de tais heróis*, Lisboa (1841).

Portuguesa de Manuel de Faria e Sousa (1590-1649), publicado pela primeira vez no ano de 1666, deparamo-nos com uma reprodução apenas da cabeça de D. Francisco de Almeida, virada para o lado esquerdo ao invés do direito como nos casos anteriores (Figura 10), e com a seguinte legenda: “Este retrato (como todos os que se virem aqui) é tirado do original que hoje se encontra na sala do Palácio Real de Goa.” [19].

O caso da pintura a óleo de Vasco da Gama, terceiro

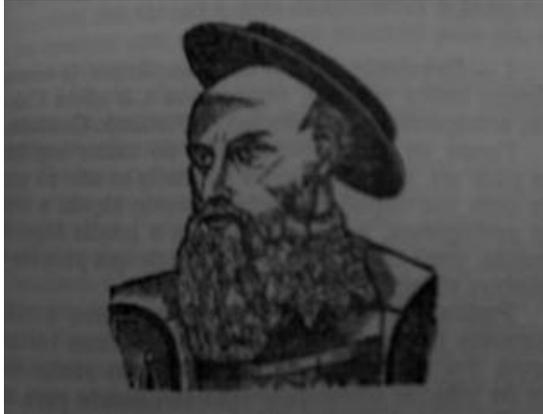


Fig. 10 Retrato de D. Francisco de Almeida na obra de Manuel de Faria e Sousa, *Ásia Portuguesa, Civilização*, Lisboa (1945).

vice-rei da Índia no ano de 1524, é consideravelmente mais intrigante. Isto porque, à semelhança do caso anterior, as radiografias e sondagens revelaram a existência de sucessivos repintes sobre a obra inicial, cujo estado de conservação permitiria a “sua total reconstituição” [17] (Figura 11). Contudo as diferenças entre as diferentes fases de pintura/restauro revelaram-se consideravelmente maiores. Neste caso não houve, apenas, uma alteração ao nível da localização dos brasões e das legendas, ou uma modernização das vestes envergadas pelo retratado, mas, também, modificações de pose e elementos representados. Afinal, antes do restauro protagonizado por Fernando Mardel de Araújo (1884-1960) na década de 50 do século XX, Vasco da Gama surgia, na tábua em causa, com a mão esquerda à cintura e com o rosto virado para o mesmo lado. Por sua vez, após o restauro terminado em Outubro de 1956 [17], o público deparou-se com um Vasco da Gama cuja mão esquerda se encontrava apoiada num elmo colocado sobre uma mesa, e cujo rosto se encontrava ligeiramente virado para o seu lado

direito (Figura 12). Por seu lado, tanto a reprodução introduzida na obra de 1841 de José Maria Delorme Colaço, como a cópia de Róncon de c.1890, aproximam-se da pintura mais antiga com a inclusão da mão esquerda apoiada no elmo, deixando, no entanto o rosto virado para a direita do representado (Figura 13). Neste sentido, podemos concluir que, a pintura observada pelos membros da Brigada de Estudo dos Monumentos da Índia Portuguesa no ano de 1951, era, pelo menos,



Fig. 11 Pormenor das sondagens realizadas ao retrato de Vasco da Gama denunciando a existência de pintura subjacente, 1955. Fotografia de Abreu Nunes (Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo, Proc. 996) reproduzida no Boletim Geral do Ultramar n.º 381 (1957).



Fig. 12 Retrato de Vasco da Gama após o restauro de Fernando Mardel, 1955. Reprodução no Boletim Geral do Ultramar n.º 381 (1957).

posterior ao ano de 1890. No entanto, e não obstante as semelhanças com a aguarela de Gomes da Costa, surgem-nos dúvidas relativas à sua atribuição ao futuro Presidente da República, uma vez que a expressividade do rosto e qualidade da pincelada destacada por Fernando Mardel, são manifestamente superiores quando em comparação com as restantes obras.

Todavia, não obstante o carácter questionável das intervenções, certo é que Gomes da Costa orgulhava-se, efectivamente, do seu trabalho, tendo, inclusivamente, assinado algumas das obras do seguinte modo: “Restaurado por Gomes da Costa em 1894” [16].



Fig. 13 Retrato de Vasco da Gama na obra de José Maria Delorme Colaço, Galeria dos Vice-Reis e Governadores da Índia Portuguesa – Dedicada aos ilustres descendentes de tais heróis, Lisboa (1841).

■ ■ O contributo da Brigada de Estudo dos Monumentos da Índia Portuguesa para as primeiras análises laboratoriais dos retratos dos vice-reis

Para terminar este estudo parece-nos fundamental sublinhar, novamente, o facto das intervenções de Gomes da Costa nos retratos dos vice-reis da Índia não terem chegado até hoje e explorar, brevemente, o contexto em que aqueles foram, pela primeira vez, analisados do ponto de vista laboratorial.

De facto, no ano de 1951, Mário Tavares Chicó (1905-1966), ciente das confrangedoras fragilidades da História da Arte no âmbito dos conhecimentos relacionados com a herança arquitectónica e artística portuguesa existente na Índia, propôs uma viagem de estudo a Goa, Damão e Diu. Não obstante o facto da equipa ter sido denominada de “Brigada de Estudo dos Monumentos da

Índia Portuguesa”, as investigações denunciaram, desde os momentos iniciais, uma notável necessidade de proceder a um levantamento e leitura integral dos edifícios erguidos, desde o início do século XVI, em Goa, Damão e Diu. Deste modo, como pretendemos demonstrar, esta missão compreendeu, igualmente, o estudo dos retratos dos vice-reis. Numa segunda fase, revestida da maior importância, um dos membros da brigada, Carlos de Azevedo (1918-1995), chegou mesmo a promover o seu restauro em Lisboa.

No âmbito da referida viagem, já em Pangim, os membros da brigada depararam-se com as tábuas representando os vice-reis e governadores da Índia Portuguesa, cujo “estado actual dos ditos quadros é mau por terem sido submetidos várias vezes a tratamentos e restauros grosseiros; que este facto prejudica grandemente o valor desses quadros como documentos iconográficos” [20]. Assim, na sequência deste contacto inicial, a brigada de estudo, um ano após a sua missão, escreveu ao Ministério da Educação Nacional, do qual dependia a Direcção Geral do Ensino Superior e de Belas Artes, apelando à necessidade deste promover a viagem de alguma das obras do Palácio do Governo de Pangim para o Instituto de Restauro de Lisboa. Segundo os autores, alguns dos retratos teriam “real interesse” e com a sua recuperação “Evita-se assim a perda de um valioso património artístico tão desprezado e desconhecido mas que se verifica agora ser suficientemente rico para que cuidem dele” [20].

Nesta missão de sensibilização do Governo português para com a necessidade de recuperar as referidas pinturas, é justo reconhecermos o papel desempenhado por Carlos de Azevedo, originalmente formado em Filologia Germânica [21], cujo interesse pela História da Arte terá sido, certamente, fomentado pela amizade estabelecida com João Couto (1892-1968) e cimentado pelos anos passados a trabalhar no Museu Nacional de Arte Antiga [22]. De facto, após o parecer positivo da 1ª Subsecção da 6ª Secção da Junta Nacional de Educação para se proceder aos restauros, em Lisboa, dos quadros supra citados, foi Carlos de Azevedo quem procurou, com visível entusiasmo, dar continuidade ao processo.

Tendo sido nomeado um novo governador para o Estado Português da Índia, Paulo Bénard Guedes (1892-1960), Azevedo escreveu a Leonel Pedro Banha da Silva (1901-?), Agente Geral do Ultramar que estaria em Goa no âmbito do *IV Centenário da Morte de S. Francisco*

Xavier [23], no sentido deste intervir no processo e contribuir para o seu cumprimento [20]. Segundo Carlos de Azevedo, Banha da Silva teria a oportunidade não só de intervir junto do Governador e do Patriarca das Índias, mas também de utilizar as embalagens empregues para transportar material enviado para a exposição organizada no âmbito do centenário supra citado, sendo esta, na sua opinião, uma oportunidade inigualável. Em termos financeiros, segundo o autor, os encargos poderiam ser divididos pelo Governo do Estado da Índia e pelo Ministério do Ultramar que, através da Junta das Missões Geográficas e de Investigações Coloniais, vinha a fomentar este tipo de actividades promotoras e protectoras da arte portuguesa nos territórios além-mar. De modo a persuadir Banha da Silva, Azevedo apresentou, como precedente bem sucedido, o caso de uns quadros que teriam sido enviados da ilha da Madeira para a Metrópole para serem restaurados, ainda que, na nossa opinião, esta tenha sido uma referência pouco convincente, pois a distância e situação administrativa dos dois territórios era completamente distinta.

Certo é que no ano de 1955 os quadros representando D. Francisco de Almeida, Afonso de Albuquerque, Vasco da Gama, D. João de Castro, o Conde Linhares e Diogo Lopes de Sequeira, encontravam-se já no Instituto de Restauro pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga, datando deste ano as primeiras fotografias da autoria de Abreu Nunes. Já as primeiras observações e intervenções de Fernando Mardel de Araújo, discípulo e sucessor de Luciano Freire (1864-1934) na oficina de restauro de pintura antiga, datam de Outubro do ano seguinte.

Finalmente, podemos concluir que, não obstante a qualidade naturalmente questionável das intervenções protagonizadas por Gomes da Costa, estas têm, obrigatoriamente, de ser contextualizadas. Certamente que o facto de Gomes da Costa ser, em 1894, ajudante do Governador-Geral da Índia, ou dos retratos dos vice-reis terem sido, naquela altura, requisitados para integrar um novo museu na capital do Império Português no Oriente, não justificam a má qualidade dos restauros e dos repintes adulteradores. No entanto, esperamos ter contribuído para a contextualização das intervenções em causa, isto num momento em que, 118 anos depois, continuamos a deparar-nos com casos de indivíduos que, pela sua alegada faceta artística ou num mero impulso

de outra natureza, adulteram as obras de arte, gerando, conseqüentemente, situações complicadas para os conservadores-restauradores.

■ Agradecimento

A autora agradece o apoio concedido pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia através da Bolsa de Doutoramento em Estudos Artísticos, com a referência SFRH/BD/75729/2011.

■ Referências

- 1 Correia, G., *Lendas da Índia*, Lello & Irmão, Porto (1975).
- 2 Dias, P., *Arte Indo-Portuguesa – Capítulos da História*, Almedina, Coimbra (2004).
- 3 Santos, J., 'Capítulo III', in *Etiópia Oriental*, Mello d'Azevedo, Lisboa (1891).
- 4 Pyrrard, F., *Viagem de François Pyrrard de Laval: Contendo a notícia da sua navegação às Índias Orientais*, Livraria Civilização, Porto (1944).
- 5 Costa, M.G., *O Livro dos Vice-Reis da Índia D'El-Rei D. Carlos I*, Chaves Ferreira Publicações, Lisboa (1991).
- 6 Faria, A. S., 'Pangim entre o Passado e a Modernidade: a construção da cidade de Nova Goa, 1776-1921', *Murphy – revista de história e teoria da arquitectura e do urbanismo* 2 (2007) 66-97.
- 7 Faria, A. S., 'Palácio do Governo', in *Património de Origem Portuguesa no mundo: arquitectura e urbanismo – Ásia e Oceania*, ed. W. Rossa, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (2010).
- 8 Mendiratta, S.L.; Santos, J.R., '«Visão Velha Goa, A cidade morta, reanimar-se...»: o plano de intenções de 1960 para a musealização de Velha Goa', in *Congresso Internacional 'Goa: Passado e Futuro'*, CEPCEP, Lisboa (no prelo).
- 9 'Portaria n.º 460', *Boletim Oficial do Governo do Estado da Índia* 57 (1896).
- 10 Brigada de Estudo dos Monumentos da Índia Portuguesa, 'Restauro de quadros antigos existentes no Estado da Índia', Fundação Mário Soares, Lisboa, Fundo Mário Chicó, Pasta 05435002002 (1952).
- 11 Costa, M.G., *Memórias*, A. M. Teixeira, Lisboa (1930).
- 12 Costa, M.G., *O Livro dos Vice-Reis da Índia D'El-Rei D. Carlos I*, Chaves Ferreira Publicações, (Lisboa) 1991.
- 13 Portaria n.º 491', *Boletim Oficial do Governo do Estado da Índia* 76 (1895).
- 14 Neto, M. J. B., 'A Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais e a intervenção no património arquitectónico em Portugal (1929-1960)', tese de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (1995).
- 15 'Portaria n.º 331', *Boletim Oficial do Governo do Estado da Índia* 331 (1894).
- 16 Barata, J.M., 'Algumas Notas sobre os retratos da Galeria do Governador, do Palácio de Goa', *Belas Artes – Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes* 4 (1952) 18-23.
- 17 Mardel, F., 'Processo 995', Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo, Lisboa, Processo de restauro (s/d).
- 18 Colaço, J.M., *Galeria dos Vice-Reis e Governadores da Índia Portuguesa – Dedicada aos ilustres descendentes de tais heróis*, Lisboa (1841).
- 19 Sousa, M. F., *Ásia Portuguesa, Civilização*, Lisboa (1945).
- 20 Azevedo, C., 'Carta ao Doutor Banha da Silva', manuscrito, Fundação Mário Soares, Lisboa, Fundo Mário Chicó, Pasta 05435002002 (1952).
- 21 Francisco Mascarenhas Falcão, *Biografia de Carlos de Azevedo*, <http://www.meloteca.com/organoteca-carlos-azevedo-organcases.htm> (acesso em 16 de Outubro de 2012).
- 22 Serrão, J.V., "Prefácio", *A Arte de Goa, Damão e Diu*, ed. Carlos de Azevedo, 2.ª edição, Pedro de Azevedo – Leiloeiro-Livreiro (1992).
- 23 Silva, L. P. B., *Velha-Goa – Guia Histórico*, Repartição Central de Estatística e Informação, Goa (1952).

Recebido: 19 de Outubro de 2012

Versão revista: 15 de Novembro de 2012

Aceite: 23 de Novembro de 2012

Aspectos da arquitetura civil edificada no século XIX, em São Luís do Maranhão, Brasil

Aspects of the civil architecture of the nineteenth century in São Luís do Maranhão, Brazil

Margareth Gomes de Figueiredo

Departamento de Engenharia Civil, Universidade de Aveiro, 3810-193, Aveiro, Portugal
margothgf@hotmail.com

Humberto Varum

Departamento de Engenharia Civil, Universidade de Aveiro, 3810-193, Aveiro, Portugal
hvarum@ua.pt

Aníbal Costa

Departamento de Engenharia Civil, Universidade de Aveiro, 3810-193, Aveiro, Portugal
agc@ua.pt

Resumo

A cidade de São Luís, capital do Estado do Maranhão, localizada na região nordeste do Brasil, possui um expressivo acervo de arquitetura civil, remanescente dos séculos XVIII e XIX. O conjunto arquitetônico é um legado do período áureo da economia do Maranhão, que na segunda metade do século XVIII, e durante o século XIX, passou por uma fase de enriquecimento econômico tendo como base de investimento financeiro a agroexportação do arroz e algodão. Esse legado arquitetônico, que se concentra na Praia Grande, Desterro, Mercês e Largo do Carmo, bairros mais antigos da cidade, foi tombado (classificado) pelo governo federal, e inscrito, em dezembro de 1997, na Lista de Patrimônio Mundial. Segundo o parecer do ICOMOS – Conselho Internacional de Monumentos e Sítios – “O centro histórico de São Luís é um exemplo excepcional de cidade colonial portuguesa adaptada às condições climáticas da América do Sul equatorial e que tem conservado dentro de notáveis proporções o tecido urbano harmoniosamente integrado ao ambiente que o cerca”. Com aproximadamente 5.600 imóveis, o centro histórico acumulou, durante três séculos, exemplares arquitetônicos de estilos variados: tradicional português (edificações dos séculos XVIII e XIX), neoclássico, eclético, art déco, neocolonial e moderno. Grande parte desse acervo arquitetônico encontra-se em estado precário de conservação, apresentando diversas patologias que afetam o sistema construtivo e os elementos arquitetônicos de composição das fachadas. Este estudo apresenta alguns aspectos das edificações civis no século XIX, em São Luís do Maranhão, o sistema construtivo e algumas das principais patologias que atingem o patrimônio edificado. Sem a intenção de esgotar um tema tão vasto como a arquitetura, esse trabalho pretende ser uma parcela de contributo para futuros programas de valorização e reabilitação do patrimônio cultural edificado em São Luís do Maranhão.

Palavras-chaves

Arquitetura civil do século XIX; Patrimônio edificado; Sistema construtivo; Patologias.

Abstract

The city of São Luís, capital of Maranhão, located in northeastern Brazil, has an impressive collection of civil architecture, reminiscent of the eighteenth and nineteenth centuries. The architectural heritage was built during the golden period of the economy of Maranhão, during the second half of the eighteenth century and the nineteenth century, with a significant economic growth associated to the export of rice and cotton. This architectural legacy, concentrated in Praia Grande, Desterro, Mercês and Largo do Carmo, the oldest city' neighborhoods, was classified by the federal government, and included in the World Heritage List, in December 1997. According to ICOMOS – International Council on Monuments and Sites – “the historic center of São Luís is an outstanding example of a Portuguese colonial city adapted to the equatorial South-America climate and has kept within the striking proportions and harmoniously integrated into the urban mesh the surrounding environment”. With approximately 5,600 buildings, constructed during three centuries, in the historic city center it is possible to find examples of various architectural styles: traditional Portuguese (buildings of the eighteenth and nineteenth centuries), neoclassical, eclectic, art deco, neoclassical and modern. Much of the architectural heritage is in poor state of conservation, presenting various defects affecting the structural system and architectural elements in the facades. This study aims to analyze the building system and defects of civil buildings constructed in the nineteenth century in São Luís do Maranhão, contributing to future rehabilitation programs.

Keywords

Nineteenth-century civil architecture, built heritage; construction system; defects.

■ Considerações gerais

No intuito de situar o contexto histórico, cultural e socioeconômico do patrimônio edificado em São Luís no período do século XVIII ao XIX, fazem-se algumas considerações gerais abordadas nos itens: Contexto histórico; Aspectos da arquitetura brasileira no Maranhão; A influência da arquitetura pombalina; e Engenheiros, arquitetos e construtores.

■ ■ Contexto histórico

Nos primeiros anos da colonização portuguesa, e até meados do século XVIII, a economia do Maranhão se reduzia à produção de subsistência, baseada principalmente nas lavouras de mandioca e algodão. O historiador maranhense Mário Meireles relata que a situação de miséria de São Luís em 1683, com uma população de pouco mais de 1.000 habitantes, era de uma cidade “acanhada, de ruas tortuosas, aladeiradas e sem calçamento, em que a quase totalidade das casas era de taipa, recobertas de palha, com urupemas nas janelas” [1].

Pela precariedade das construções da época conclui-se porque, nos dias atuais, não existem em São Luís exemplares de arquitetura civil edificados no século XVII. O acervo de arquitetura militar, religiosa e civil que compõe hoje o patrimônio cultural edificado no centro histórico de São Luís configura-se uma herança inestimável, remanescente do final do século XVIII, e século XIX.

O que permaneceu do século XVII no centro antigo de São Luís foi a configuração física-espacial do traçado urbano (1615), em malha ortogonal, de autoria atribuída ao engenheiro militar português Francisco Frias de Mesquita (Figura 1a). A cartografia original do traçado de Frias nunca foi encontrada. O registro mais antigo de que se tem notícia consta do livro de Gaspar Barleus, “Histórias dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil e noutras partes, sob o govêrno do ilustríssimo João Maurício, Conde de Nassau”, cuja primeira edição foi publicada em torno de 1645 [2]. Paulo Santos argumenta que o plano urbanístico da cidade de São Luís, deixado por Frias, não teria sido muito diferente do publicado por Barlaeus em 1647 [3].

Sobre a regularidade do traçado urbano da época, informa o historiador maranhense Jerônimo de Viveiros

que Alexandre de Moura, quando veio em 1615, na missão de expulsar os invasores franceses, deixara uma légua de terra à Câmara de São Luís, com a finalidade de organizar a povoação, assim determinando que “para a cidade que se levantava, o regimento tem apenas duas linhas na recomendação, que fosse ela bem arruada e direita conforme a traça que ficava em poder do capitão-mor” [4].

A abertura de novas ruas, no decorrer dos séculos XVIII e XIX, seguiu a orientação ortogonal de sua origem, independente das circunstâncias topográficas do sítio físico (Figura 1b). A ampliação da malha urbana, decorrente da dinâmica inerente às cidades, para abrigar novas demandas socioeconômicas, ocorreu nos séculos seguintes,



a



b

Fig. 1 (a) Traçado de São Luís (1615); (b) Rua do Giz, trecho com topografia plana e escadaria ao fundo para acesso à Rua de Nazaré, situada em cota bem mais elevada. Fontes: (a) Arquivo da Superintendência do Patrimônio Cultural do Estado; (b) Foto Margareth Figueiredo.

com o prolongamento das vias do traçado original, e a projeção de novas ruas de orientação norte-sul e oeste-leste.

No século XIX, por determinação do Código de Postura de 1842, a Câmara de São Luís demonstra evidente preocupação com a manutenção do plano urbanístico de traçado ortogonal, estabelecendo, em seu artigo 1º, que “Nenhuma pessoa poderá edificar nesta Cidade, e seus subúrbios confinando com Ruas, Estradas publicas, muros ou caza, sem licença da Camara devendo proceder-se antes huma vistoria, ou arrumação pelas Justiças Ordinarias, sendo citado o Procurador da Camara para se assignalar a linha de direcção, que o predio deve seguir” sob pena do imóvel ser demolido à custa do proprietário [5].

A manutenção do traçado ortogonal do centro histórico de São Luís, no entanto, necessitou de soluções de adequação à topografia acidentada do sítio, por existir, em alguns casos, em uma mesma rua, situações com trechos planos e outras com inclinações acentuadas. Para evitar os arruamentos tortuosos, decorrentes da adaptação à topografia acidentada, alguns trechos de conexão de ruas em concordâncias ortogonais foram executados por meio de degraus, a exemplo da escadaria da Rua do Giz, esquina com a Rua de Nazaré (Figura 1b).

No panorama econômico do Brasil, no período do século XVII até metade do XVIII, o Estado do Maranhão e Grão-Pará, com a capital em São Luís, permanece entre as colônias portuguesas mais pobres. Em 1751, D. José I, com intuito de realizar a demarcação dos limites de terras e fortalecer o domínio português na região Norte, transfere a capital para Belém e o nome do estado passa a ser Estado do Grão-Pará e Maranhão. Na ocasião, nomeia como Governador-Geral Francisco Xavier de Mendonça Furtado, irmão de Sebastião José de Carvalho e Melo, futuro primeiro-ministro e Marquês de Pombal.

O Governador-Geral Mendonça Furtado, buscando alternativas para reverter a situação de decadência e pobreza do estado, e atendendo também a uma reinvidicação dos comerciantes de Lisboa, escreve para seu irmão, Sebastião José Carvalho e Melo, solicitando uma representação junto ao Rei, para a criação de uma companhia de comércio, no intuito de dinamizar a economia, tendo como base o fomento da agricultura. Dessa iniciativa surge a criação da Companhia Geral do Grão-Pará e Maranhão, em junho de 1755 (Figura 2a).

O surto de riqueza que a Companhia proporcionou ao Maranhão no final do século XVIII e século XIX ficou

retratado em São Luís que, mesmo perdendo o privilégio de ser capital do estado para Belém, em 1751, passou nesses dois séculos por grandes transformações urbanas.



a



b

Fig. 2 (a) Capa do documento de criação da Companhia Geral do Grão-Pará e Maranhão; (b) Mapa de São Luís, em 1844. Fonte: (a) [6]; (b) Arquivo da Superintendência do Patrimônio Cultural do Estado do Maranhão.

Entre outros benefícios, a Companhia Geral do Grão-Pará e Maranhão, por meio do documento legal de sua criação, intitulado “Instituição da Companhia Geral do Graõ Para e Maranhão”, concedia aos seus associados financiamento para aquisição de mão-de-obra escrava e ferramentas para a agricultura. Além do incentivo à produção agrícola, a Companhia facilitava a sua exportação, como determina no seu art.º II, da disponibilidade de uma grande frota de navios [6], colocando o Maranhão no circuito internacional de exportação de produtos agrícolas, principalmente do algodão e arroz. Segundo o historiador Southey “antes de estabelecida a Companhia costumava ser de dez a quinze por anno o numero dos navios sahidos d’este porto; em 1781 forão vinte e quatro e em 1806 pássarão ja de trinta, tal o effeito da introdução do arroz e do algodão, ...” [7].

A Companhia “funcionou até 1778, alterou profundamente a vida do Estado, abrindo a sua lavoura e seu comércio um período de franco progresso que se traduziu no enriquecimento material e no aprimoramento intelectual da sociedade” [8], principalmente na cidade de São Luís, onde residia a burguesia e os comerciantes que exportavam a produção agrícola, e em Alcântara, onde residia a aristocracia rural [9]. Após a sua extinção em 1778, mesmo enfrentando crises de alta e baixa do algodão, a produção agrícola do Maranhão, com base na mão-de-obra escrava, esteve consolidada durante quase todo o Império.

O Império, portanto, foi o período áureo da cidade portuária de São Luís, que se destacava no cenário nacional como a quarta cidade mais próspera [8]. O capital acumulado com a agroexportação do algodão e do arroz refletiu-se, de maneira decisiva, em melhorias urbanas e socioculturais. Registra-se considerável alteração na morfologia da cidade, tanto em relação à nova arquitetura de feição lisboeta, adaptada ao clima tropical, como no incremento de melhorias de infra-estrutura urbana: pavimentação, iluminação pública a gás, instalação de fontes e chafarizes. As precárias casas de taipa de mão foram substituídas por novas construções de sobrados, solares e moradas térreas, edificadas em pedra e cal, principalmente nos bairros mais antigos da cidade, expandindo-se no sentido oeste-leste, ao longo do Caminho Grande, vetor de penetração para o interior da Ilha de São Luís (Figura 2b).

O considerável crescimento das sólidas construções

em pedra e cal, dos sobrados, de propriedade dos comerciantes, e dos solares pertencentes à elite dos produtores rurais, retrata bem o crescente progresso do Maranhão no século XIX. A solidez das novas construções do século XIX é apontada no documento “Corografia Brazilica, ou Relação Historico-Geogrâfica do Reino do Brazil composta e dedicada a Sua Magestade Fidelissima”, publicado em 1817, pela Imprensa Régia, quando relata que em São Luís “a cazaria he solida com muita frente, e quintaes, e vara ndas sobr’elles; as ruas calçadas” [10].

Outro importante documento contendo elementos que possibilitam retratar a configuração urbana do casario de São Luís, em meados do século XIX, é o “Recenseamento da População de São Luís no ano de 1855”, manuscrito existente no acervo do Arquivo Público do Estado do Maranhão – APEM, realizado por João Nunes de Campos, engenheiro civil formado em 1843 na Escola Central de Paris [11].

Inicialmente, o engenheiro João Nunes de Campos tinha um Plano para registrar toda a população da capital; no entanto, por motivos alheios ao seu propósito, o recenseamento ficou circunscrito à área da cidade mais adensada na época, correspondente a oitenta quarteirões, “compreendidos nos limites seguintes: rua da Cruz, rua de Santo António, rua do Ribeirão, rua das Barrocas, rua do Egito, beco do Machado, praias do Caju, Pequena, Grande, das Mercês, do Desterro, do Portinho e largo da Fonte das Pedras” [11]. Os dados do censo revelam um perfil importante desse trecho da cidade, com uma população de “nove mil indivíduos distribuídos por 1.065 casas e 15 edifícios públicos” [11].

Por meio da leitura e interpretação de alguns dados do Censo de 1855, identifica-se, na área mais antiga da cidade, um expressivo conjunto de arquitetura civil, formado por 303 sobrados, 35 mirantes e 727 casas térreas, somando 1.065 imóveis. O censo detalha também a projeção de crescimento, como indica a informação de 26 casas em construção e 60 terrenos por construir. Complementando os dados sobre a construção civil, o documento numera algumas atividades e ofícios da época, das quais se destaca: 2 arquitetos, 16 carpinteiros, 21 carpinteiros, 6 ferreiros, 30 marceneiros e 10 pedreiros (Tabela 1).

Parte desses imóveis públicos indicados no censo pode, até hoje, ser encontrado no núcleo administrativo fundacional de São Luís, situado na Av. Pedro II, antiga

Tabela 1 Alguns dados estatísticos do recenseamento da população de São Luís em 1855.

Divisão de Classe	Subdivisão	Subtotal	Total
População	Livre	5.395	9.000
	Escravo	3.605	
Artes e Ofícios	Architecto	2	318
	Alfaiate	79	
	Barbeiro	24	
	Caldeireiro	2	
	Calafato	14	
	Carpina	16	
	Carpinteiro	21	
	Chapeleiro	6	
	Charuteiro	20	
	Espingardeiro	5	
	Ferreiro	6	
	Funileiro	11	
	Marceneiro	30	
	Ourives	19	
	Pedreiro	10	
	Pentieiro	8	
Polieiro	3		
Sapateiro	18		
Solleiro	3		
Seringueiro	6		
Tanoeiro	10		
Tipógrafo	4		
Propriedade particular	Armazén	57	322
	Botica	11	
	Barraca	22	
	Loja	48	
	Oficina	108	
Quitanda	76		
Edifício Público	Edifício Público	15	15
Edifício Particular	Sobrado	303	1.065
	Mirante	35	
	Casa Térrea	727	
Propriedade Particular	Casa em construção	26	86
	Terreno por construir	60	

Fonte: [11].

Avenida Maranhense. Originado no período do Brasil-colônia, o núcleo administrativo fundacional é constituído pelas edificações do Palácio do Governo do Estado (no local do antigo Forte São Luís), Palácio Municipal (antiga Casa de Câmara e Cadeia), Igreja da Sé e Fórum.

Os dados do censo de 1855 não informam quais seriam os 15 edifícios públicos a que se refere. Pressupõe-se, uma vez que o documento não faz referência específica à arquitetura religiosa, que as igrejas e conventos estariam incluídos nos imóveis públicos,

pois na área circunscrita do censo registra-se até aos dias atuais: 7 igrejas, 3 conventos, o Palácio Arquiepiscopal, Palácio dos Leões (sede do governo estadual), Palácio La Ravardièrre (sede do governo municipal) e o Fórum, somando um total de 14 edificações. A décima quinta edificação provavelmente seria a Igreja das Mercês, demolida no início do século XX. Esse número reduzido de prédios públicos pode ser identificado através da leitura dos registros do censo de 1855, que aponta a predominância da arquitetura civil na configuração urbana

da cidade, com 99 % dos imóveis edificados sobre 1 % de construções de edifícios públicos.

Pela quantidade das edificações e homogeneidade de seus exemplares, o conjunto de arquitetura civil se destaca na paisagem de São Luís, com seus solares, sobrados – no Brasil a palavra sobrado designa o prédio com mais de um pavimento – de dois, três e alguns até de quatro pavimentos, somados às habitações térreas do tipo morada-inteira, meia-morada, morada-e-meia, $\frac{3}{4}$ de morada e porta-e-janela, com seus mirantes, quintais, telhados e muitas fachadas revestidas de antigos azulejos portugueses.

O expressivo número de imóveis de arquitetura civil, que diferencia São Luís de outras cidades coloniais brasileiras, tem origem em algumas circunstâncias ocorridas durante a administração do Marquês de Pombal (1750-1777). No início do período pombalino, como já foi comentado anteriormente, a capital do Estado do Grão-Pará e Maranhão, que era em São Luís, é transferida para Belém, redirecionando todos os aparatos administrativos e investimentos em imóveis públicos para a nova capital. No entanto, essa perda de comando político-administrativo não significou a estagnação da cidade de São Luís que, em meados do século XIX, vivenciou seu apogeu econômico, praticamente empreendido com capital privado da sociedade civil, formada por comerciantes e produtores rurais enriquecidos com a exportação do algodão e arroz. Esse período áureo ficou retratado no conjunto arquitetônico e urbanístico, evidenciando-se que “a forma da cidade de São Luís constituiria, assim o registro histórico de um agenciamento empreendido essencialmente pela iniciativa particular das elites rurais e mercantis da sociedade civil” [12].

A homogeneidade do conjunto urbanístico de São Luís no século XIX foi admirada e ressaltada por alguns

viajantes estrangeiros. O pastor americano Daniel P. Kidder, que visitou a cidade em 1841, destaca “a cidade do Maranhão como sendo de melhor construção que qualquer outra no Brasil” [13]. Outro aspecto que despertou a atenção de Kidder foi a regularidade do traçado, a ornamentação e arborização das praças (Figura 3a), destacando-se nos seus apontamentos que “as ruas do Maranhão obedecem a um traçado remarcadamente regular, no que respeita à direção... A cidade dispõe de diversas praças ornamentadas, algumas delas com árvores de sombra” [13] (Figura 3b).

Em 1862 o historiador Robert Southey descreve a tipologia das edificações e alguns aspectos da paisagem urbana de São Luís observando que a cidade se expande por uma grande área, com a existência de ruas largas, praças, casas térreas e sobrados. “De um so andar erão as melhores casas, mas bonitas, sendo o sobrado, de ordinário com janellas rasgadas até ao pavimento e varandas de ferro, habitado pela família, e as lojas pelos escravos” [7].

A prosperidade econômica do Estado, com um bem sucedido comércio de exportação do algodão e arroz, resiste até à abolição da escravatura, em 1888, quando se inicia o declínio econômico do Estado, agravado também pelas consequências da queda de preço do algodão no mercado internacional.

■ Aspectos da arquitetura brasileira no Maranhão

O patrimônio construído em São Luís nos séculos XVIII e XIX, assim como a arquitetura brasileira edificada no período colonial, possui um sistema construtivo de origem portuguesa, com características e técnicas



Fig. 3 Fotos do Álbum de Gaudêncio Cunha (1908): (a) Casario da Praça Benedito Leite; (b) Largo do Comércio; e, (c) Casario da Rua Portugal. Fonte: Acervo do Museu Histórico e Artístico do Maranhão.

similares em todas as colônias. Segundo o arquiteto Carlos Lemos, a arquitetura urbana de quase todo o Brasil tinha sempre o mesmo partido, definido “pelos grandes telhados de duas águas, com cumeeiras paralelas às ruas, paredes-mestras grossas, em pedra e cal ou de taipa de pilão” [14]. Outra característica desse período era o tipo de implantação da edificação no lote urbano, situando-se no limite frontal e lateral do lote, assim como a simetria e equilíbrio na composição dos cheios e envasaduras das fachadas.

No panorama nacional, entre meados do século XVIII e finais do século XIX, a arquitetura civil produzida no Maranhão, principalmente nas cidades de São Luís e Alcântara, acompanhou, em alguns aspectos (implantação no lote urbano, abertura ritmada de vãos) e técnicas construtivas, o padrão uniforme das edificações do litoral do Brasil colonial. Contudo, no Maranhão, algumas particularidades do partido arquitetônico caracterizam um certo regionalismo, que pode ser observado na quantidade de fachadas revestidas com azulejos portugueses do século XIX; na presença constante de mirantes (pavimentos que aproveitam parte do desvão da inclinação da cobertura, se elevando acima do telhado principal); nas paredes autônomas confeccionadas em cruz de Santo André (ao estilo da gaiola pombalina); na utilização, em abundância, da pedra lioz, vinda de Lisboa, na confecção de cunhais, ombreiras, vergas, balcões, estendendo-se aos meios-fios e calçadas.

Comentando essas especificidades da arquitetura civil de São Luís, o arquiteto Lúcio Costa destaca que além da azulejaria de fachada, já bastante propalada, existem soluções arquitetônicas peculiares à cidade, como aquelas aplicadas ao fechamento da varanda posterior (Figuras 4a

e 4b) e a “superposição da concavidade de duas telhas a fim de aumentar o balanço da chamada “bica” do beiral, engenhoso artifício que em Portugal também só ocorre numa região – a de Setúbal” [15] (Figura 4c).

Outro aspecto peculiar à arquitetura brasileira edificada no Maranhão nos séculos XVIII e XIX é a presença, em muitos solares e sobrados, de elementos construtivos da arquitetura pombalina. Em São Luís, algumas edificações com essas características possuem o sistema construtivo com paredes autônomas, confeccionadas em cruz de Santo André (tipo gaiola pombalina), apresentando na fachada vãos ritmados de cheios e vazios, balcões sacados (púlpitos) guarnecidos por gradis de ferro forjado, vãos com vergas e ombreiras em pedra lioz, vindas de Lisboa em lastro de navios.

A arquitetura civil produzida no Maranhão, assim como em outras regiões do Brasil colonial, era baseada essencialmente no sistema e técnica construtiva portuguesa. Somente no início do século XIX, com a chegada da Corte Portuguesa ao Brasil, em 1808, a Abertura dos Portos e a influência de artistas estrangeiros, principalmente aqueles integrantes da Missão Artística Francesa, contratada por D. João VI em 1816, tem início no Brasil o gosto pelo estilo neoclássico, em voga nas cidades européias.

Embora essa influência não seja inédita, pois, registram-se como precursoras do neoclassicismo no país as obras do arquiteto Antonio José Landi na cidade de Belém, ainda no final do século XVIII. “A ele coube a tarefa de desenhar a Belém pombalina. Seus projetos constituem o sinal mais expressivo da presença do Iluminismo pombalino no Brasil-colônia, abrangendo os mais importantes edifícios públicos, residenciais e religiosos da cidade” [16].



Fig. 4 (a) e (b) Varanda posterior com fechamento em veneziana, madeira e vidro; (c) Edificação em Setúbal (Portugal) apresentando beiral com sobreposição de duas telhas. Fotos: (a), (b) e (c) Margareth Figueiredo.

O estilo neoclássico difundido no Brasil no século XIX apresenta uma renovação mais evidenciada na composição arquitetônica de fachada e volumetria, mantendo a mesma técnica construtiva empregada no período colonial [17]. No entanto, muitas alterações construtivas foram determinadas através de leis. Com o intuito de dar-se uma feição neoclássica às construções do Rio de Janeiro, sede da corte portuguesa, uma dessas leis determina que “as casas ficaram proibidas de lançar águas pluviais nas calçadas – seus beirais receberam calhas, condutores, buzínates e gárgulas, quando não foram substituídos por platibandas decoradas” [14]. Assim como outras proibições e retiradas de alguns elementos arquitetônicos são impostas, “como foi o caso da determinação policial de 1809, proibindo o uso de treliças, rótulas e muxarabiês – que recobriam os vãos das janelas das casas coloniais – e obrigando a retirada de todos esses elementos então existentes” [17].

Em São Luís essas alterações acontecem bem depois, na segunda metade do século XIX, como se observa no Art. 61 do Código de Postura de 1866 determinando que: “Ficam proibidas as calhas ou goteiras, que reunindo as águas pluviais do telhado as despejam do alto sobre calçadas” [18] e no Art. 215 do Código de Postura de 1893 onde “São proibidas as calhas ou goteiras para o despejo das águas pluviais dos telhados, que deverá ser feito pelo interior das paredes por meio de canos de louça ou metal” [19].

No final do século XIX e início do século XX predomina no país a arquitetura de estilo eclético. As construções novas e algumas casas já existentes sofrem transformações na implantação no lote urbano e na composição de alguns elementos de fachada, mantendo, no entanto, a simetria na distribuição dos vãos de portas e janelas. Outras apresentam alterações apenas na ornamentação da fachada. A planta baixa apresenta a mesma estrutura de distribuição dos ambientes que, no entanto, apresentam recuos frontais e/ou laterais. Os beirais da arquitetura colonial, que jogavam águas pluviais diretamente no passeio público, são substituídos por platibandas, com recolhimento das águas através de calhas metálicas.

Em São Luís o estilo eclético predomina até ao final da década de 1930, seguido depois por edificações com características dos exemplares do movimento neocolonial e do estilo art déco. Na década de 1960 alguns imóveis arruinados do centro antigo (época anterior aos tomba-

mentos federal e estadual) são demolidos para dar lugar às construções em estilo moderno.

■ ■ A influência da arquitetura pombalina

A arquitetura civil produzida em São Luís, desde o final do século XVIII até ao final do século XIX, classificada (1998) pelos órgãos de preservação do Maranhão como estilo tradicional português, apresenta fortes influências do complexo sistema construtivo das edificações produzidas na reconstrução de Lisboa, após o terremoto de 1755, na área conhecida como Baixa Pombalina, em referência à competente atuação do Marquês de Pombal.

Num primeiro momento registra-se que alguns fatos históricos contribuíram para influenciar a morfologia de feição pombalina na parte mais antiga da cidade de São Luís, entre eles: a nomeação de Francisco Xavier de Mendonça Furtado, irmão do Marquês de Pombal para governador-geral (1753) do Estado do Grão-Pará e Maranhão; a criação da Companhia do Grão-Pará e Maranhão em 1755, que deu início ao período áureo da economia maranhense; a nomeação do sobrinho do Marquês de Pombal, Joaquim de Melo e Póvoas para governador da capitania do Maranhão (1761-1779) [20].

No entanto, como a maioria das construções que apresentam características pombalinas em São Luís foram construídas no século XIX, considera-se essa relação do grau de parentesco dos dirigentes do Maranhão com o Marquês de Pombal como um primeiro contato de conhecimento da inovadora técnica construtiva adotada, em meados do século XVIII, na reconstrução de Lisboa.

Para além do plano urbanístico, as edificações pombalinas apresentavam outras características inovadoras, em cujos projetos arquitetônicos destacam-se as medidas de segurança contra sismos e a padronização e modulação do edifício para permitir a agilidade da construção, promovida pela introdução de muitos elementos arquitetônicos pré-fabricados, como os madeiramentos e carpintarias (estrutura de gaiola e telhado), as ferragens, as vergas e ombreiras em pedra lioz.

A importação da técnica construtiva pombalina para São Luís acontece no final do século XVIII, com a necessidade de rapidez para as construções de habitações e comércios, provocada pelo crescimento acelerado da cidade, em consequência do enriquecimento econômico da região.

O inovador sistema de pré-fabricação utilizado na baixa pombalina foi o modelo escolhido pelos ricos comerciantes e produtores rurais para atender à demanda das novas edificações de seus sobrados e solares.

A importação da técnica pombalina foi facilitada porque a cidade portuária de São Luís, na época, mantinha um estreito laço com a metrópole portuguesa, por meio de um intenso tráfego dos navios que levavam a produção do algodão e arroz. Segundo o historiador Robert Southey, o Maranhão e o Pará se comunicavam mais com Lisboa do que com o resto do Brasil, pois “tão difícil é a navegação d’esta costa do norte para o sul, vindo em direcção contrária o vento e a corrente, que mais fácil é ir do Pará ou Maranhão a Lisboa do que por mar ao Rio ou á Bahia” [7].

Para entender melhor como as concepções da arquitetura pombalina estão presentes em muitos aspectos do centro histórico de São Luís, retomamos uma breve descrição sobre essa tipologia, a partir da reconstrução de Lisboa após o terremoto de 1755, comparando-a às edificações do centro histórico de São Luís: O Marquês de Pombal nomeou o engenheiro-mor Manuel da Maia como chefe da equipe escolhida para executar o plano de reconstrução de Lisboa. Em 1756 a equipe técnica apresentou várias hipóteses e recomendações técnicas para que fosse escolhida aquela que melhor atendia os critérios estabelecidos pelo reino.

O Plano urbanístico escolhido previa reconstruir a Baixa sobre os escombros da cidade antiga, porém com um novo traçado ortogonal, de autoria dos arquitetos Engénio dos Santos e Carlos Mardel, apresentando ruas largas, alinhamento das fachadas, instalação de esgotos e outras medidas de segurança. Uma nova proposta para a cidade, bem diferente do emaranhado de ruas tortuosas existentes antes do terremoto. Por uma coincidência histórica, São Luís na época já apresentava, desde 1615, uma malha ortogonal favorecendo, portanto, a adaptação da tipologia pombalina (Figura 5 – 2a e 2b).

Na proposta aprovada para as construções pombalinas os edifícios tinham cinco pavimentos, incluindo um sótão, sendo o pavimento térreo destinado ao comércio e os pavimentos superiores ao uso residencial. Os imóveis tinham alinhamento nos limites frontais e laterais do lote, e internamente eram voltados para uma única área livre (comum a todos) ao meio da quadra. A uniformidade do número de pavimentos por quadra, somada a um

ritmo modulado de cheios e envasaduras dos vãos de portas e janelas, faz com que os edifícios não sobressaiam individualmente, resultando em quarteirões com volumetrias uniformes. O edifício pombalino “é uma abstracção no conjunto, em que este somente conta: o conceito de prédio deve ceder aqui lugar ao conceito de bloco, ou quarteirão, com a sua unidade programada – e nele reside a parte primordial da necessária encarnação urbanística” [21].

O acervo arquitetônico do centro histórico de São Luís apresenta também o alinhamento dos imóveis nos limites frontais e laterais do lote, assim como a composição de fachada semelhante à modulação pombalina, na abertura e ritmo das envasaduras dos vãos de portas e janelas. No entanto, não apresenta a uniformidade de volumetria das quadras da Baixa Pombalina, devido à diversidade do número de pavimentos dos imóveis por quadra. A maioria das edificações possui dois ou três pavimentos, registrando-se pouquíssimos sobrados com quatro pavimentos; desse modo, um sobrado de dois pavimentos pode ter ao seu lado outro de três pavimentos ou mesmo uma edificação térrea (Figura 5 – 4c e 4d).

Quanto à técnica construtiva das paredes estruturais, as edificações da Baixa Pombalina utilizam uma armação do tipo gaiola, constituindo-se por um esqueleto de madeira, formado por peças verticais e horizontais (prumos e travessanhos) e peças em diagonal, formando várias cruces de Santo André. Segundo Mascarenhas, “com a estrutura de gaiola era possível construir paredes mais leves e flexíveis em caso de sismo, ao contrário das tradicionais paredes de alvenarias de pedra ou tijolo” [22]. Esta estrutura de gaiola não aparece no piso térreo, que é formado por paredes-mestras e pilares ligados por arcos e, em alguns casos, também por abóbadas (Figura 5 – 3b). A partir do primeiro andar, essas paredes possuem uma grade de madeira voltada para o lado interno da edificação, que serve para fazer o travamento dos pisos e o encaixe com as paredes internas do sistema de gaiola.

Embora não houvesse risco de terremoto em São Luís, o sistema construtivo do tipo gaiola, com amarração em cruz de Santo André (Figura 5 – 3a e 3c), foi bastante utilizado. À semelhança das edificações da Baixa Pombalina, em São Luís o pavimento térreo é formado por paredes-mestras, em pedra argamassada com cal, e pilares ligados por arcos, não sendo identificado nenhum caso com abóbadas (Figura 5 – 3d). A partir do

LISBOA – BAIXA POMBALINA

SÃO LUÍS – CENTRO HISTÓRICO

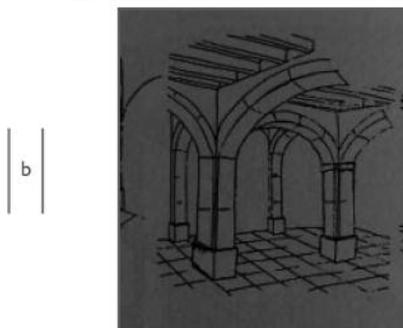
1- Iconografia



2- Traçado urbano



3- Sistema estrutural

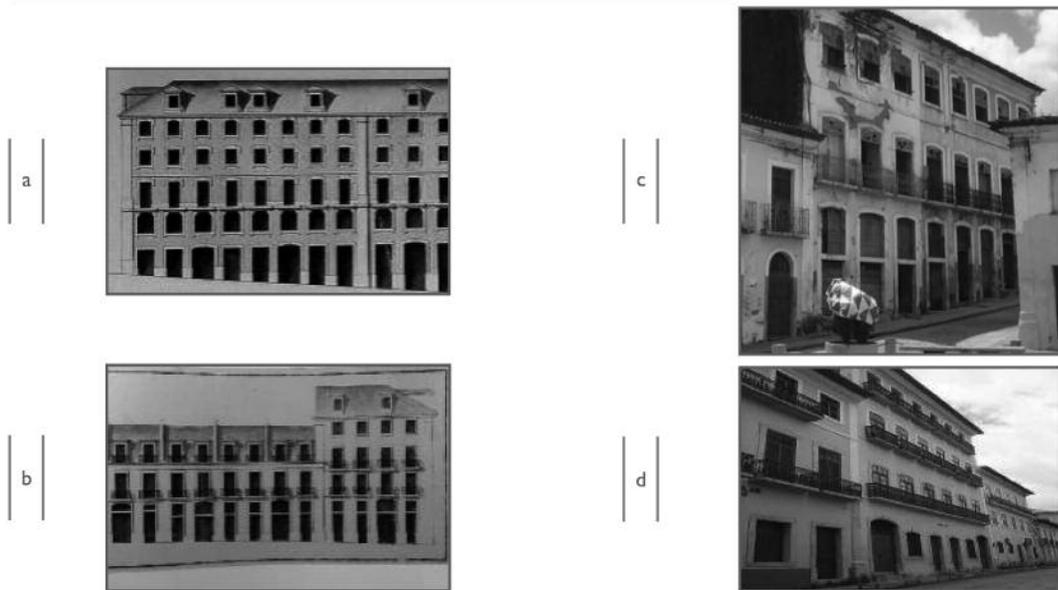


primeiro andar, as paredes não possuem uma grade de madeira voltada para o lado interno da edificação, como acontece no edifício pombalino, que servia para fazer o travamento dos pisos e o encaixe com as paredes internas

do sistema de gaiola. Esse travamento dos pisos era feito com grandes barrotes de madeira (suporte para o assoalho) engastados na parede.

Um dos princípios do plano de Manuel da Maia e de

4- Fachadas



5- Esquadrias e ferragens

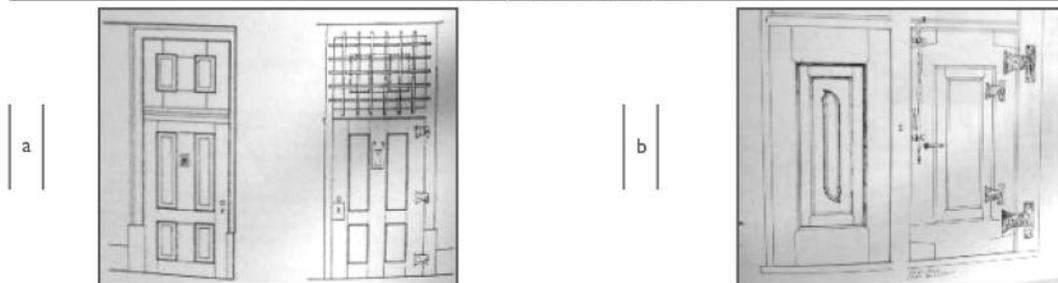


Fig. 5 Aspectos das semelhanças do sistema construtivo da Baixa Pombalina com as edificações do século XIX em São Luís do Maranhão. 1 – Iconografia: (a) Terreiro do Paço, 2011. Foto: Margareth Figueiredo; (b) Vista do Terreiro do Paço (Lisboa), painel encontrado em sobrado (século XIX), no Largo do Comércio, São Luís. Foto: Margareth Figueiredo. 2 – Traçado urbano: (a) Traçado ortogonal (1756). Fonte: Museu da Cidade – Lisboa; (b) Malha ortogonal (1615). Fonte: Arquivo da Superintendência do Patrimônio Cultural do Estado do Maranhão. 3 – Sistema estrutural: (a) Gaiola pombalina; (b) Arcos e abóbadas, no pavimento térreo; (c) Gaiola pombalina, com enchimento de pedras miúdas e barro; (d) Arcos no pavimento térreo. Fontes: (a) [23]; (b) [22]; (c) e (d) Arquivo da Superintendência do Patrimônio Cultural do Estado do Maranhão; 4 – Fachadas: Modulação e equilíbrio no ritmo dos cheios e envazaduras. Fontes: (a) e (b) [24]; (c) e (d) Margareth Figueiredo. 5 – Esquadrias e ferragens. Fontes: (a) [22]; (b) [25].

sua equipe revela a preocupação com a rapidez da reconstrução da Baixa, que tem como soluções de agilidade a pré-fabricação e a modulação dos edifícios. A ideia inovadora era produzir algumas peças que seriam pré-fabricadas, com medidas padronizadas, em oficinas espalhadas pela redondeza. Tanto para o traçado da

malha urbana como para a modulação das fachadas dos edifícios, a unidade de medida escolhida foi o palmo (aproximadamente 22,5 cm), no qual se baseavam também as peças pré-fabricadas. Entre os elementos pré-fabricados estão as peças de carpintaria formadoras da estrutura de gaiola, as cantarias e as peças metálicas dos guarda-corpos

das escadas, que eram fabricados em blocos e depois fundidos para formar uma peça única.

Algumas soluções pombalinas relacionadas com a modulação são incorporadas nas edificações de São Luís, como ocorre nas aberturas dos vãos de portas e janelas, que mantêm um ritmo de cheios e envasaduras harmônico. É muito constante, em São Luís, nos sobrados e solares dessa época, a presença de elementos arquitetônicos em cantaria de lioz, pré-dimensionados com medidas padronizadas, importados em navios procedentes de Lisboa, tais como: ombreiras e vergas de portas e portadas, socos e cunhais.

Existem ainda muitos outros elementos arquitetônicos que apresentam semelhanças entre a arquitetura pombalina e aquela edificada em São Luís nos séculos XVIII e XIX, como as soluções de escadas, os balcões sacados (púlpitos), os tipos de ferragens, pisos, azulejos e esquadrias.

O sistema construtivo de gaiola também foi utilizado, até ao início do século XIX, em outras áreas de Lisboa e na cidade portuguesa de Vila Real de Santo António. Esse sistema só caiu em desuso após a introdução de novos materiais estruturais, como o ferro e o concreto armado.

Vale ressaltar que esse estudo não se restringe apenas à tipologia pombalina, pois muitos imóveis dos séculos XVIII e XIX, no centro histórico de São Luís, apresentam, às vezes, apenas uma ou duas paredes divisórias em gaiola pombalina e o restante das alvenarias divisórias variando entre a taipa de mão, o estuque e o tabique.

■ ■ Engenheiros, arquitetos e construtores

Poucas notícias se têm sobre os construtores e autores de projetos dos sobrados e solares do século XIX no Maranhão. Figueiredo comenta que esses projetos ainda não encontrados, devem existir ou existiram, pois segundo as determinações dos Códigos de Posturas de 1842 e 1866 era necessária uma aprovação prévia de licença para todas as construções ou edificações [9]. Já o Código de 1866 passa a exigir que, além da aprovação, as edificações fossem planejadas através de risco e desenho da fachada, como determina o Art. 54: “Ninguém poderá d’ora em diante dar começo a edificação reedificação sem primeiro o requerer a Câmara, apresentando-lhe o risco e desenho exterior da obra para obter della a necessaria aprovação” [18].

O historiador maranhense César Marques relata que durante muito tempo o Brasil colonial ficou sem um Corpo de Engenharia Civil. Francisco Frias foi o primeiro engenheiro que esteve no Maranhão, acompanhando Jerônimo de Albuquerque na expedição que expulsou os franceses em 1615. Além da autoria do traçado urbanístico de São Luís, Frias teria construído na vila de Icatu uma fortaleza em forma hexágona, denominada Forte de Santa Maria [8].

Ainda sobre a carência de projetistas e construtores, Marques comenta que em abril de 1762 o Governador Joaquim de Melo e Póvoas oficiou a S. M. a inexistência de engenheiro no Maranhão, “... dizendo não haver aqui um só engenheiro, e nem um só artilheiro, e apenas um pobre velho, capitão-de-artilharia, com perto de 90 anos, dirigindo algumas obras por ser o único que tinha algumas luzes de Engenharia” [8].

Apesar da pouca referência que se tem sobre os arquitetos e construtores da arquitetura civil de São Luís do Maranhão, alguns profissionais nomeados para o Maranhão são citados no dicionário de arquitetos, engenheiros e construtores portugueses, organizado por Viterbo em dois volumes (1899 e 1904) [26-27]; outros foram citados por César Marques [8], a seguir relacionados em ordem cronológica (Tabela 2).

Ao contrário das obras oficiais, onde se encontram muitos registros dos autores de projetos e datas de construção, sobre os sobrados e solares temos poucas informações, algumas sem maiores detalhes, às vezes sem data precisa. No período entre o ano de 1818 e 1827 registram-se as informações de que o arquiteto José Maria Alves construiu alguns dos melhores prédios desta capital e que o português Manuel José Pulgão construiu os prédios do Desembargador Martins, no final da Rua Formosa, e o do comendador Vieira Belfort, no Largo dos Remédios [8]. No entanto, é muito comum encontrar dados mais precisos nas fachadas dos imóveis, como a data de construção e monogramas com iniciais do proprietário.

■ Caracterização da arquitetura civil de São Luís

Como já foi evidenciado anteriormente, o patrimônio cultural edificado no centro histórico de São Luís destaca-se pela harmonia do seu conjunto arquitetônico, com

Tabela 2 Engenheiros e Construtores no Maranhão (1615-1870).

Nome	Descrição da Nomeação	Data	Cargo	Referência
Francisco Frias de Mesquita	Nomeado em 1603 para ir ao Brasil cuidar das fortificações e fortalezas. Autor do traçado urbano de São Luís (1615).	1615	Engenheiro-militar	[26], pp. 376 -377
Thomé Pinheiro de Miranda	Nomeado, em 1681, engenheiro do estado do Maranhão pelo Príncipe de Portugal Dom Pedro. Veio para o Maranhão na companhia do governador Pedro Cesar de Meneses.	1681	Engenheiro	[27], p. 277
Pedro de Azevedo Carneiro	Nomeado em 1685 para o cargo de capitão engenheiro do Maranhão. Em 1691 obteve licença para voltar ao reino.	1685-1691	Capitão Engenheiro	[26], p.78
Custódio Pereira	Projetou e construiu a Sé de São Luís. Em 1705 foi nomeado sargento-mor, com obrigação de ensinar engenharia.	1691-1705	Engenheiro, Arquiteto	[27], pp. 244 -245
Sebastião Pereira	Discípulo da Aula de Fortificação de Lisboa. Em 1718 foi nomeado por Dom João, para o cargo de capitão engenheiro de artilharia de S. Luiz do Maranhão.	1718	Capitão Engenheiro de Artilharia	[27], p. 250
Alexandre dos Reys	Nomeado ajudante de fortificações de São Luiz, em janeiro de 1721, na época do governador capitão geral do estado do Maranhão Bernardo Pereira de Berredo.	1721	Ajudante de Fortificações	[27], p. 358
Thomás Rodrigues da Costa	Nomeado em 1757, Capitão de Infantaria, com exercício de engenheiro, juntamente com Manuel Alvares Calheiros, para servir nos Estados do Grão-Pará e Maranhão.	1757	Sargento-mor de Infantaria/ Engenheiro	[27], p. 404
Manuel Fric Gotz	Nomeado em 1767 por D. José I a sargento-mor de infantaria com exercício de engenheiro na cidade de S. Luís do Maranhão.	1767	Sargento-mor de Infantaria/ Engenheiro	[26], pp. 464 -465
José de Carvalho	Tenente-Coronel de Milícias e Engenheiro Civil veio de Lisboa por chamdo dos diretores da Companhia de Comércio. Faleceu em São Luís em 1817 ou 1818.		Engenheiro Civil, Tenente Coronel de Milícias	[8], p. 256
Antonio Bernadino Pereira do Lago	Nomeado por D. João VI, em 1818, para a capitania do Maranhão. Lago calçou quase todas as ruas da capital. Trabalhos: <i>Carta Geral da Capitania do Maranhão levantada em 1820 e a Carta Topográfica da Ilha do Maranhão</i> .	1818	Tenente-Coronel do Real Corpo de Engenheiros	[8], pp. 256 -257
José Maria Alves	Conhecido por José Maria Maquinista, porque como tal trabalhou na primeira companhia dramática, que teve nosso teatro. Construiu alguns dos melhores prédios desta capital.		Arquiteto	[8], p. 257
Manuel José Pulgão	O português Manuel José Pulgão construiu os prédios do Desembargador Martins, no final da Rua Formosa, e o do comendador Vieira Belfort, no Largo dos Remédios.		Construtor	[8], p. 257
Joaquim Rodrigues Lopes	Maranhense, estudou na Academia de Fortificações em Lisboa. Nomeado em 1827 Segundo Tenente de Engenheiros. Obras: Cais da Sagração; Armazém da Pólvora; Fonte das Pedras e do Ribeirão; várias igrejas do interior.	1827-1845	Segundo Tenente de Engenheiro	[8], p. 258

Júlio Boyer	Francês contratado como engenheiro da repartição de Obras Públicas criada pelo Senador Franco de Sá. Obras: Cais da Sagração e calçada da Rua Grande, onde usou o Sistema Macadame, pavimentação que emprega pedra britada comprimida em mistura com material aglutinante, geralmente a argila.		Engenheiro prático	[8], p. 258
João Nunes de Campos	Formou-se em 1843 em Paris. Nomeado como primeiro Diretor de Obras Públicas. Trabalhos: Recenseamento de São Luís em 1855; plano da Igreja de N. S. dos Remédios; planta de cotas e nivelamento do Caminho Grande até o Cotim.		Engenheiro civil	[8], pp. 258 -259
Raimundo Teixeira Mendes	Formado em Paris, trabalhou para o governo dirigindo as obras: Canal de Arapapaí; Igreja de São Joaquim do Bacanga; Dique da Companhia Anil; Companhia Fluvial de Navegação a Vapor.		Engenheiro	[8], p. 259
João Vito Vieira da Silva	Maranhense estudou engenharia no Rio de Janeiro. Empregado na Província de São Luís. Serviços na direção de obras: cais, dique, quartel, Fortaleza de Vera Cruz e Hospital da Madre de Deus.		Tenente Coronel Engenheiro	[8], p. 259
João Antônio dos Santos	Baiano, naturalizado cidadão americano, onde se diplomou Artista Teórico-prático. Arquiteto da Câmara Municipal. Obras: casas grandes no Largo dos Remédios; plano da Igreja de Santo Antônio.	1856?	Arquiteto	[8], p. 257
Fernando Luís Ferreira	Maranhense, Tenente-coronel do Corpo de Engenheiros. Em março de 1865 foi nomeado diretor das Obras Públicas. Dirigiu as obras : da Fonte do Ribeirão; da Cadeia Pública; do cais, rampa e escada do Portinho.	1865	Tenente-coronel do Corpo de Engenheiros	[8], pp. 259 -260
Francisco Gomes de Sousa	Maranhense, engenheiro e bacharel em Matemáticas e Ciências Físicas. Dirigiu as obras do dique, e concluiu o encanamento das águas da Companhia Anil, abastecendo todos os cháfarizes. Acabou a construção da Igreja de São Joaquim do Bacanga e fez plano da Igreja da cidade de Rosário.		Engenheiro	[8], p. 261
Francisco César do Amaral	Maranhense, dirigiu as obras da Igreja de Santo Antônio, da Rampa de Campos Melo, do Teatro de São Luís, e reparos no Farol de Santana.		Engenheiro civil e militar	[8], p. 262
José Ganne	Engenheiro francês foi diretor do Gasômetro. Trabalhos: Estudos para o estabelecimento de uma fábrica de fiar e tecer; o restabelecimento da Companhia Anil; a estrada para Caxias.	1865	Engenheiro	[8], p. 262
Edmund Compton	Engenheiro inglês da Companhia de Gás, diretor das importantes obras, feitas no Gasômetro em 1870.	1870	Engenheiro	[8], p. 262
Augusto Teixeira Coimbra e Miguel Antunes Lopes	Os Engenheiros Augusto Teixeira Coimbra e Miguel Antunes Lopes chegaram em São Luís em 1870. Contratados pelo governo central, para examinar o edifício da Alfândega e fazer o orçamento de um a ponte para carga e descarga até a baixa-mar.	1870	Engenheiros	[8], p. 262

Fontes: [8, 26-27].

predominância de edificações civis, que mantêm ainda preservados fortes traços da arquitetura colonial portuguesa. A tipologia arquitetônica e as soluções construtivas

de seus solares, sobrados e casas térreas, edificadas nos séculos XVIII e XIX, se destacam no cenário das ruas e ladeiras, das áreas mais antigas da cidade.

Desse modo, em São Luís, ao contrário de outras cidades brasileiras, os antigos edifícios de arquitetura civil formam um conjunto arquitetônico mais representativo do que os de arquitetura oficial ou religiosa. Esse singular conjunto arquitetônico foi inscrito (1997) na Lista de Patrimônio Mundial da UNESCO, segundo os critérios:“(iii) Aportar um testemunho único ou excepcional de uma tradição cultural ou de uma civilização ainda viva ou que tenha desaparecido; (iv) Ser um exemplo excepcional de um tipo de edifício ou de conjunto arquitetônico ou tecnológico, ou de paisagem que ilustre uma ou várias etapas significativas da história da humanidade; (v) Constituir um exemplo excepcional de habitat ou estabelecimento humano tradicional ou do uso da terra, que seja representativo de uma cultura ou de culturas, especialmente as que se tenham tornado vulneráveis por efeitos de mudanças irreversíveis” [28].

As edificações de arquitetura civil do centro histórico de São Luís do século XVIII e XIX caracterizam-se, como na maioria das edificações brasileiras desse período, pela ausência de recuos frontais ou laterais, apresentando um conjunto de imóveis contíguos, separados apenas por paredes meeiras, formando quadras compactas, com áreas livres apenas no interior do lote. A cobertura é em telha cerâmica do tipo capa e canal, com águas voltadas para o passeio público e interior do lote.

Nesse capítulo detalha-se a tipologia arquitetônica dos solares, sobrados e casas térreas, edificadas nos séculos XVIII e XIX, e suas técnicas construtivas, por meio de desenhos gráficos, iconografias e fotos.

■ ■ Solar

Os solares brasileiros são casas ou palácios onde habitavam famílias nobres. Em São Luís foram construídos com requinte pela elite de produtores rurais dos séculos XVIII e XIX, com função essencialmente residencial, para abrigar na capital a família dos senhores de engenhos e os produtores do algodão e açúcar.

Ímóvel com aspecto imponente, que apresenta na fachada principal elementos arquitetônicos bem elaborados, tais como: portadas com ornamentos em cantaria de lioz, balcões sacados sinuosos, apoiados por mísulas (cachorros) em pedra lioz (Figura 6a), vergas, ombreiras e cunhais em pedra lioz (Figura 7). O sistema construtivo do solar apresenta paredes-mestras em pedra argamassada com cal ou alvenarias autônomas em cruz de Santo André (gaiola pombalina) e paredes divisórias que variam entre as técnicas da taipa de mão e tabique.

Em geral, os solares possuem dois pavimentos; em alguns casos, quando a inclinação do telhado e/ou terreno permite, podem ter também mirantes e subsolos. A implantação mais usual no lote urbano é em forma de “C”, “L” ou “U”. O pavimento térreo é formado pelas áreas de serviço, com senzalas, abrigo de carruagens, um grande vestíbulo com acabamento requintado, onde se encontram janelas de peitoril com conversadeiras (Figura 6c) e a escada de acesso ao pavimento superior. Os forros são do tipo saia e camisa e p piso em pedra lioz, destacando-se no vestíbulo o piso em composição de mosaicos, com desenhos geométricos elaborados com

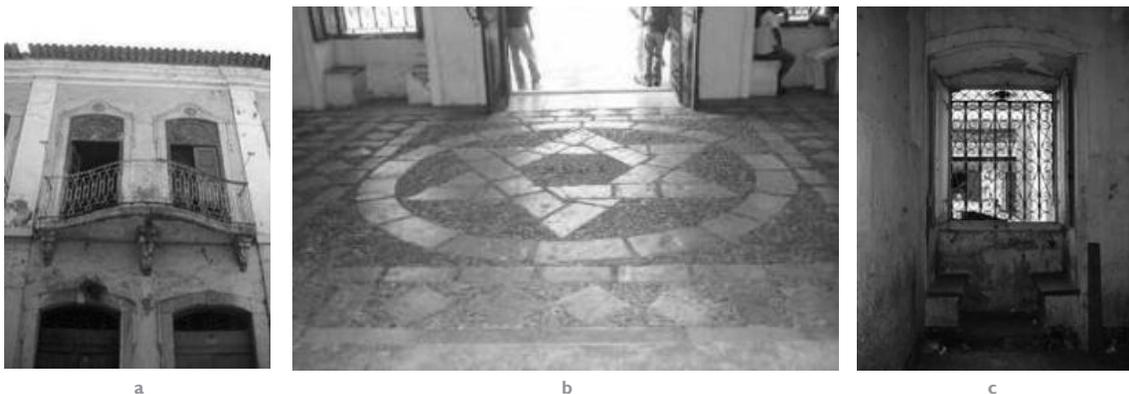


Fig. 6 Detalhes arquitetônicos dos solares: (a) Balcão sacado sinuoso, apoiado por mísulas em pedra de cantaria; (b) Vestíbulo com piso em mosaico e desenhos geométricos, elaborado com pedra lioz, intercalado com seixos rolados; (c) Conversadeiras na janela do vestíbulo. Fotos: (a) e (b) Margareth Figueiredo; (c) Arquivo IPHAN 3º SR.

pedra lioz, intercalada com seixos rolados, que são pequenas pedras redondas, recolhidas em leitos de rios (Figura 6b).

No pavimento superior, o corpo principal da edificação é formado por hall de acesso à escada, salas voltadas para o exterior, dormitórios e alcovas (ambientes sem iluminação e ventilação direta do exterior do imóvel) com acesso pela extensa varanda (da largura do imóvel), que se estende também lateralmente formando um pequeno corredor (denominado correr) com dependências menores de serviço. A cobertura é em telha de barro do tipo capa-e-canal, com beiral arrematado por cimalha.

Os solares maranhenses ainda hoje podem ser identificados e admirados em diversas áreas do centro histórico,



a



b

Fig. 7 (a) Solar dos Vasconcelos, situado na Rua da Estrela; (b) Palácio Cristo Rei, situado na Praça Gonçalves Dias. Fontes: (a) Arquivo da Superintendência do Patrimônio Cultural do Estado; (b) Foto de Daniel Lopes.



a



b

Fig. 8 (a) Sobrado na Rua 14 de Julho; (b) Conjunto de sobrados do Largo do Carmo. Fotos: (a) Letícia Veras; (b) Margareth Figueiredo.

como o Solar dos Vasconcelos (Rua da Estrela), o Solar dos Veras (Rua do Egito), e o Palácio Cristo Rei (Praça Gonçalves Dias). Embora alguns solares não estejam em bom estado de conservação, a maioria encontra-se bem preservada, mantendo todos os elementos arquitetônicos característicos da época em que foram construídos.

■ ■ Sobrado

Os sobrados do século XIX destacam-se na paisagem do

Centro Histórico, com prédios de até quatro pavimentos, sendo o pavimento térreo destinado ao comércio e os pavimentos superiores ao uso exclusivamente residencial (Figuras 8a e 8b).

Assim como no solar, o sistema construtivo do sobrado apresenta paredes-mestras em pedra argamassada com cal ou, em alguns casos, confeccionadas utilizando a cruz de Santo André (gaiola pombalina) e paredes divisórias que variam entre as técnicas de taipa de mão e tabique.

Mais despojado que os solares, a sua fachada principal apresenta aspecto sóbrio, com elementos arquitetônicos menos elaborados, tais como: portas com ombreiras em cantaria de lioz ou molduras em argamassa, vãos em vergas retas, abatidas ou em arco pleno, cheios e vazios ritmados, cunhais, balcões sacados isolados e corridos em pedra lioz, guarnecidos por guarda-corpo em gradis de ferro forjado ou fundido.

Em geral, os sobrados possuem dois a três pavimentos e, em alguns casos, mirantes, subsolos e fachadas revestidas com azulejos estampilhados manufaturados nos séculos XVIII e XIX, procedentes, na sua maioria, de Lisboa. Apresentam implantação sem recuos frontais e laterais, projetando-se no lote urbano em forma de “L”; “C”; “O” ou “U”, formando os pátios internos, que permitem a ventilação e iluminação da varanda posterior, e indiretamente das alcovas, por meio das bandeiras em madeira vazadas.

O pavimento térreo é formado por lojas destinadas ao comércio, com grandes vãos estruturados através de arcos em tijoleira cerâmica. Nesse andar fica também a escada (lateral ou central) de acesso aos pavimentos superiores. No pavimento superior a planta baixa tem seu corpo principal formado por um pequeno vestibulo de acesso à escada, salas voltadas para o exterior, dormitórios e alcovas com acesso pelo corredor ou pela varanda, interligada também ao pequeno “correr” com dependências menores.

■ ■ Casas térreas

As casas térreas, do século XIX e início do século XX, da região nordeste do Brasil, especialmente no Maranhão e no Piauí, são tipologicamente conhecidas [29] por: Porta-e-janela; meia-morada; $\frac{3}{4}$ de morada; morada-inteira e morada-e-meia (Figura 9).

A porta-e-janela é o tipo de habitação mais simples

cuja própria denominação define seus elementos de fachada. Internamente divide-se em três compartimentos (sala, dormitório e cozinha) conjugados, havendo apenas um pequeno hall de acesso na porta de entrada. A meia-morada caracteriza-se por apresentar uma porta de entrada em uma das extremidades com duas janelas laterais. Internamente divide-se em cinco compartimentos: sala, dormitório e varanda, que são articulados por um corredor lateral de acesso na porta de entrada, cozinha e dependência de serviço no corredor secundário, integrando a varanda. A edificação do tipo $\frac{3}{4}$ de morada apresenta uma porta ladeada em um dos flancos por uma janela e no outro por duas. A distribuição dos ambientes em planta baixa é semelhante à da meia-morada, acrescida de dois pequenos ambientes, na lateral do corredor, correspondente ao acréscimo de uma janela na fachada. A morada-inteira apresenta na composição de fachada uma porta central com duas janelas de cada lado. A distribuição interna constitui-se de um corredor central ladeado por duas salas e dois dormitórios, varanda, correr e dependências. O tipo maior de casas térreas é a morada-e-meia, que apresenta uma porta e seis janelas, correspondendo a uma morada inteira acrescida de duas janelas. Sua distribuição interna é semelhante à morada-inteira, acrescida de mais uma sala e um dormitório em um dos lados.

Sistema construtivo – Para efeito desse estudo consideraram-se como elementos estruturais aqueles que compõem fundamentalmente o sistema construtivo das edificações, a saber: as fundações; as paredes (estruturais e divisórias); os pavimentos; as escadas e as coberturas.

■ ■ ■ Fundações

“Para todas as construções, os alicerces são sempre em fundação direta de alvenaria de pedra, em geral rejuntada com barro, ou excepcionalmente de pedra seca ou com argamassa de cal” [17]. Nas paredes em pedra e cal, ou adobe, os alicerces são em vala corrida, em pedra e barro com altura em cerca de 1,20m, largura um pouco maior que as alvenarias das paredes, mantendo a mesma espessura até ao solo. Essas dimensões podem variar de acordo com o número de pavimentos a suportar. As sapatas isoladas só ocorrem nos pilares de sustentação

das varandas voltadas para o pátio interno (Figura 4b). Nos casos de alvenaria de taipa de pilão os alicerces são, quase sempre, do mesmo material das paredes [30].

■ ■ ■ Paredes estruturais

Considera-se parede estrutural aquela que além de ter a função de vedação também suporta as cargas da construção. As paredes estruturais, também chamadas paredes-mestras, geralmente são externas à edificação. As paredes estruturais internas ocorrem principalmente no pavimento térreo e dividem os cômodos, que no caso das lojas comerciais têm arcos de grandes vãos para interligar os ambientes.

Na maioria das edificações térreas, solares, sobrados, com exceção daqueles do século XVIII quando possuem sistema construtivo com paredes em taipa de pilão, as

alvenarias estruturais são em pedra e cal, rebocadas com argamassa de barro, cal e areia. “A região dispunha de sambaquis fornecedores de matéria-prima para a fabricação da cal e abundantes jazidas de arenito ferruginoso, usado na estruturação das paredes-mestras, monolíticas e notavelmente sólidas, com espessuras variando em torno de 50 cm a 1,30 m [31].

As paredes externas apresentam na fachada principal alguns elementos arquitetônicos padronizados para a maioria dos imóveis, a saber:

- Embasamento em forma de barra argamassada (ressalto de 2 cm), com cerca de 60 cm de altura, normalmente pintadas em cor escura, cuja função é proteger a edificação dos respingos das águas de chuva que caem do beiral, sobre o passeio público;
- Pilar de amarração estrutural (cunhal), situado nas esquinas do imóvel, formando ângulo (aresta) entre a parede paralela à rua com a outra de sentido ortogonal.

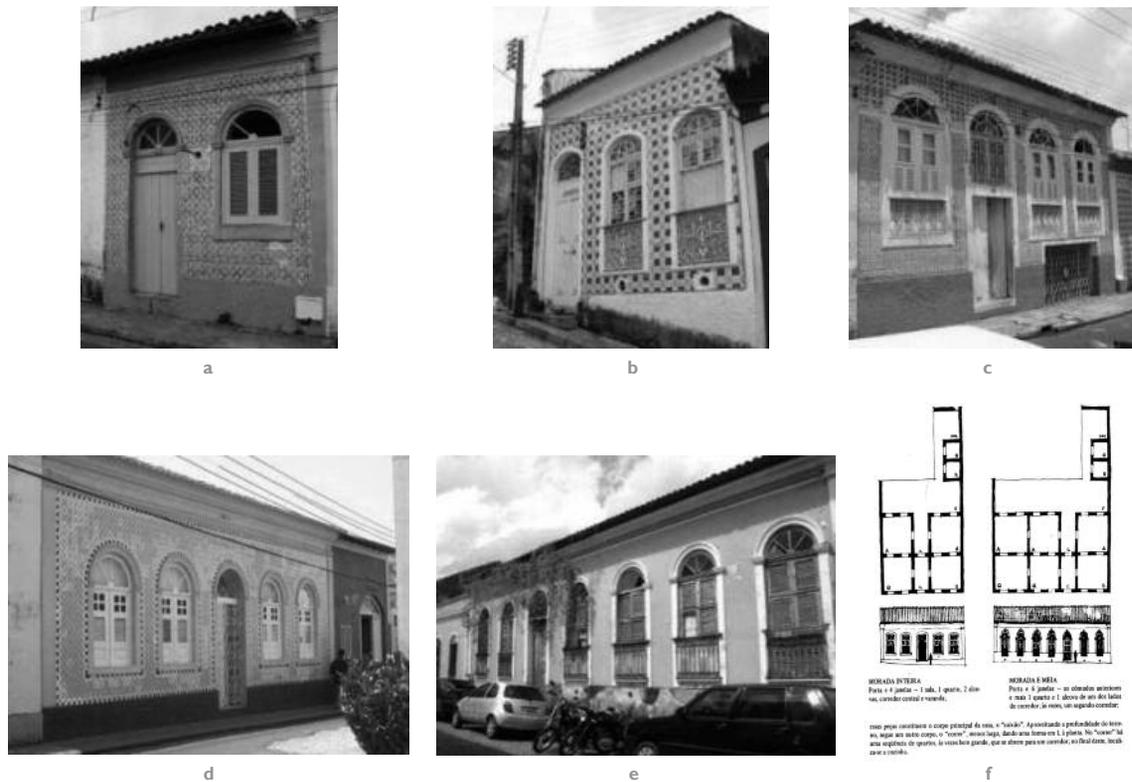


Fig. 9 Tipologias construtivas: (a) Porta-e-janela; (b) Meia-morada; (c) $\frac{3}{4}$ de Morada; (d) Morada-inteira, (e) Morada-e-meia; (f) Esquema de planta baixa e fachada da morada-inteira e da morada-e-meia. Fontes: Fotos (a)-(e) Margareth Figueiredo; (f) Desenho de Dora Alcântara.



a



b

Fig. 10 Paredes estruturais em cruz de Santo André, tipo gaiola pombalina. Fonte: Acervo da Superintendência do Patrimônio Cultural do Estado do Maranhão – SPC.

Normalmente apresenta a base em pedra lioz. Quando essa amarração ocorre em paredes meias, o pilar ou pilastra recebe o nome de cadeia;

- Cimalha no remate do telhado, em cantaria ou argamassa, finalizando o beiral em telha cerâmica, tipo capa e canal;

- Aberturas de vãos com ombreiras, vergas e socos, em cantaria de lioz ou estruturados em tijoleira cerâmica. Os vãos com ombreiras e vergas em lioz possuem, acima da verga de pedra, um arco de descarga ou escarçõ construído em tijoleira cerâmica, que tem a função de aliviar o peso das paredes acima.

No caso das edificações com mirante, as paredes possuem técnica construtiva com dois tipos de alvenarias: as de pedra e cal que correspondem à parede frontal e posterior, e se apóiam diretamente sobre as alvenarias mestras da edificação, e as paredes laterais confeccionadas em taipa de mão. As paredes laterais, como surgem sobre trechos intermediários dos vãos da sala, quarto ou alcova do andar inferior, utilizam apenas apoio nas extremidades das paredes- mestras. São em material mais leve, como a taipa de mão ou pau a pique, executada sobre uma viga de madeira, que funciona como se fosse um baldrame, onde são fixadas as peças de pau-a-pique, para armar a trama de varas, e por último é feita a vedação com barro.

Em São Luís, à semelhança das edificações da Baixa Pombalina, em Lisboa, identifica-se nos pavimentos superiores um número razoável de imóveis com paredes estruturadas em cruz de Santo André (tipo gaiola pombalina) com enchimento recorrendo a pequenas pedras e barro (Figura 10).

Algumas meias-moradas e porta-e-janelas do final do século XIX, situadas nas áreas de expansão da cidade (área de tombamento estadual), apresentam paredes estruturais internas e externas em adobe.

■ ■ ■ Paredes divisórias

A maioria dos imóveis apresenta paredes divisórias em pau-a-pique, técnica construtiva também conhecida no Brasil como taipa de mão ou taipa de sopapo. Esse tipo de parede de vedação é estruturado em uma trama formada por esteios verticais em madeira (pau-a-pique), que são fixados no frechal e baldrame, depois armados com varas (peças de menor dimensão) horizontalmente, que são amarradas com fibras vegetais pelas duas faces da parede ao pau-a-pique. Depois de montada, a armação é preenchida dos dois lados com barro e posteriormente rebocada. Em alguns sobrados são encontradas vedações em tabique, técnica formada apenas por tábuas horizontais

bem próximas, preenchidas nos intervalos por barro.

■ ■ ■ Pavimentos

Os sobrados e solares possuem no pavimento térreo (rés-do-chão) um piso em pedra de cantaria (lioz) e nos pavimentos superiores assoalho (tabuado), apoiado em barrotes. O travamento das paredes e dos pisos de assoalho é feito por meio de grandes barrotes de madeira (suporte para o tabuado) engastados na parede. Como a maioria das paredes das construções antigas não possui exatidão de prumo ortogonal, o acabamento das régua de assoalho próximo a essas paredes é feito com régua em sentido oposto, denominadas tabeiras. O pé-direito dos imóveis, com exceção dos ambientes das sobrelojas e dos mirantes, é em torno de 5,00 m, gerando na maioria das vezes escadas com patamares intermédios.

As casas térreas apresentam uma pequena entrada de acesso ao nível do rés-do-chão, com piso em pedra, seguida de degraus para atingir o piso em assoalho de madeira, um pouco acima do rés-do-chão, formando um porão com cerca de 80 a 120 cm. Em alguns casos, quando a altura desse porão se eleva (220 cm) constitui-se num pavimento habitável, a exemplo do Palacete Gentil Braga na Rua Grande, e do imóvel sede da Fundação Municipal de Cultura – FUNC, situado na Fonte do Ribeirão.

■ ■ ■ Escadas

Em São Luís no século XIX, as escadas dos solares e sobrados tinham um papel fundamental, uma vez que, naquela época, habitar ao nível térreo (rés-do-chão), com piso em chão batido, era sinal de pobreza. A maioria das famílias dos comerciantes e aristocratas morava nos pavimentos superiores, com pisos assoalhados. Nos sobrados e solares o rés-do-chão era destinado aos escravos, carruagens e animais. “Definiam-se com isso as relações entre os tipos de habitação e os estratos sociais: habitar um sobrado significava riqueza e habitar uma casa de “chão batido” caracterizava a pobreza” [32].

As escadas dos sobrados, solares e moradas térreas de porão alto (uma transição entre os velhos sobrados e as casas térreas) [32] apresentam variações quanto à forma, à função e aos materiais de acabamento. As internas,

que podem ser principais ou secundárias, eram sempre em madeira, apresentando, em alguns casos, os primeiros degraus em pedra de cantaria (lioz), mais conhecidos como degraus de convite. Existem também as escadas externas, confeccionadas sempre em pedra de cantaria, que servem de acesso do corredor secundário para o pátio interno.

Em cada sobrado o pavimento térreo funcionava como loja comercial e os andares superiores como residência do comerciante. A ala residencial tinha privacidade de acesso independente do estabelecimento comercial, feito através de um vestibulo, com porta ou portada voltada diretamente para a rua, e mais uma cancela de madeira fechando a entrada da escada principal, ou seja, para ingressar na residência precisava-se de permissão do proprietário. Dependendo do tamanho do imóvel poderia ter ainda escadas secundárias internas e externas.

O solar, por ser uma edificação de família nobre, com função essencialmente residencial, possui escada de acesso ao pavimento superior um pouco diferente daquela utilizada no sobrado. Enquanto no pavimento térreo do sobrado têm-se lojas comerciais e um pequeno vestibulo com escada de acesso aos pavimentos superiores, no solar esse andar é destinado às acomodações de serviços e à entrada principal do imóvel, que se faz por meio de um amplo vestibulo, com imponente escada de acesso aos pavimentos da residência. A escada principal em madeira se destaca pela sua dimensão e acabamentos requintados, com guarda-corpo trabalhado em balaústres de madeira ou ferro fundido. Geralmente em dois lances, a escada recebe iluminação complementar por óculos e/ou clarabóias. As escadas secundárias internas e externas são semelhantes às dos sobrados.

■ ■ ■ Coberturas

A cobertura dos imóveis do século XIX possui inclinação acentuada, telhado revestido em telha de barro, tipo capa e canal, apresentando beiral com diversas ordens de telhas (bica simples, dupla, triplíce ou beira seveira) arrematado por cimalha argamassada ou, em casos mais raros, em pedra lioz (Figura 11).

Além da diversidade de cimalthas e acabamentos do beiral, destaca-se a curvatura (galbo) das extremidades do telhado, gerada pelo uso do contrafeito, peça de

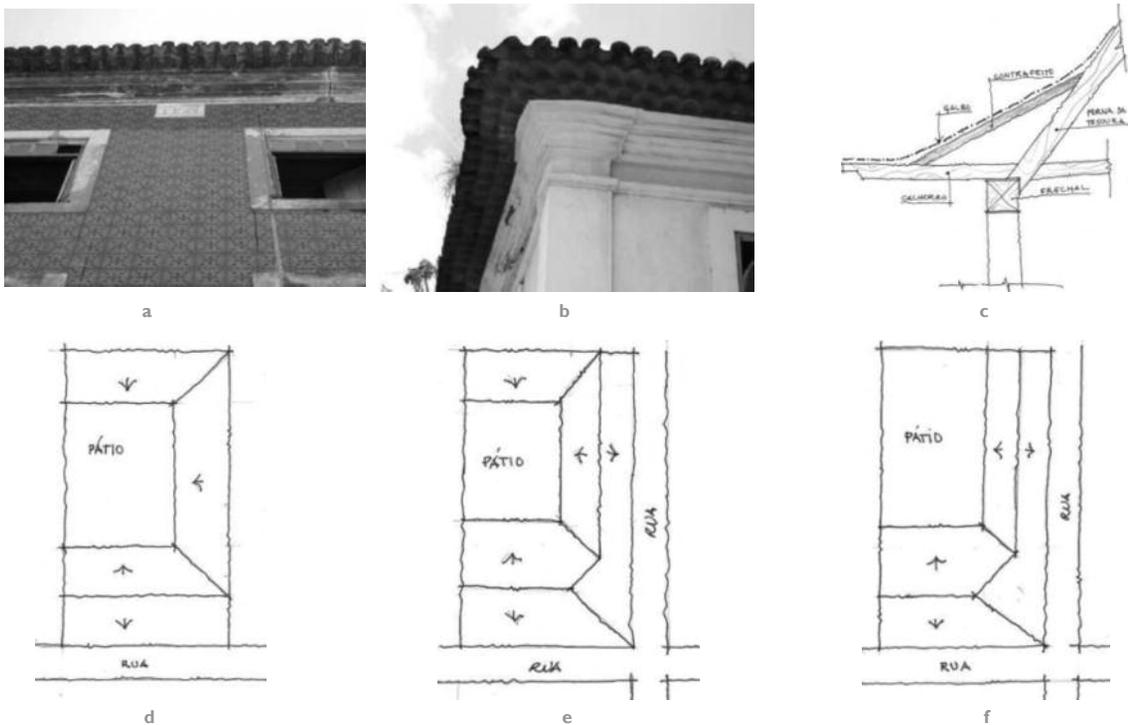


Fig. 11 (a) Bicas dupla; (b) Beira-seveira; (c) Galbo; (d) Imóvel em meio de quadra; (e)-(f) Imóveis de esquina. Fontes: Fotos (a) e (b) Margareth Figueiredo; Desenhos (c)-(f) Margareth Figueiredo.

madeira que determina uma mudança na inclinação principal. Essa declividade dá ao acabamento das beiradas do telhado uma forma de composição harmoniosa, ao mesmo tempo que contribui para impulsionar as águas pluviais para longe das paredes da fachada.

O número de planos (águas) do telhado é proporcional ao tamanho do imóvel e ao tipo de implantação no lote urbano, que se apresenta em forma retangular, ou em “L”; “C”; “O” ou “U”, gerando coberturas que podem ter até mais de quatro águas. Os imóveis do centro histórico, como são contíguos, jogam as águas diretamente para a rua e interior do lote. No caso dos imóveis de esquina, que jogam suas águas para as duas ruas e para o interior do lote, estes possuem um telhado mais elaborado por meio de espigões, rincões ou calhas de zinco, evitando soluções de oitões ou empenas, comuns aos imóveis de meio de quadra.

■ Patologias na edificação civil

Devido ao desgaste natural pelo tempo de existência, ou pela ação provocada pelo homem, grande parte das edificações antigas apresenta deterioração nos materiais, comprometendo a estabilidade do sistema estrutural.

Em São Luís as edificações do século XIX apresentam anomalias que decorrem de causas diversas, mas principalmente devido ao clima tropical, quente e semi-úmido, cuja umidade relativa do ar chega a atingir 75 %, no período de chuvas, durante seis meses no ano (janeiro a junho).

As lesões estruturais se manifestam por meio de fissuras (rachaduras), que surgem nas paredes, pisos e tetos, comprometendo a estabilidade da construção. Em algumas situações “podem ser causadas por problemas da própria construção, como deformação nas fundações, no telhado, acomodações do terreno, desgaste dos materiais, ou problemas externos à edificação, como umidade, catástrofe, vandalismo, sobrecarga, etc.” [33].

Os fatores que determinam os principais agentes de deterioração podem ser:

- Fatores Físicos (variações de temperatura, umidade, calor excessivo, raios ultravioletas, ar seco, vento, chuva, salitre);
- Fatores Químicos (poeira, fuligem, gases poluentes, salitre);
- Fatores Biológicos (vegetação, insetos, fungos, bactérias, animais roedores, contaminação atmosférica);
- Fatores Humanos (manuseio, vandalismo, uso inadequado, trepidações, transportes);
- Fatores Naturais (enchentes, incêndios, catástrofe, vibrações, tremores de terra, vento, chuva).

■ ■ Patologias em fundações

A estabilidade das fundações se relaciona diretamente com a segurança estrutural do edifício. Em São Luís são muitas as causas que originam lesões nas fundações. Além do envelhecimento e dos recalques de acomodação natural do solo, existem aquelas provocadas pelo uso e manuseio indevido, como: as intervenções inadequadas, que alteram as divisões dos ambientes, aumentando a sobrecarga; as vibrações causadas por transportes pesados; o manuseio do solo de imóveis vizinhos, com retirada de terra na vizinhança das fundações, ou seja, “las intervenciones constructivas en el entorno de un edificio influyen siempre en el suelo del mismo con mayor o menor intensidad, alterándolo en algunos casos de forma peligrosa para las cimentaciones en él situadas” [34]; falta de manutenção em esgotos, no passeio público (calçada) e meio-fio que protegem a fundação das águas pluviais (Figura 12).

■ ■ Patologias em paredes (externas e internas)

Em São Luís do Maranhão, com a intensidade de chuvas que ocorrem durante seis meses no ano, as anomalias mais frequentes nas paredes são decorrentes de fatores climáticos, como as fissuras (rachaduras) e desagregação do reboco. Nas paredes externas, mais expostas às chuvas, a desagregação do reboco se torna mais frequente, desprotegendo a alvenaria de pedra argamassada com barro e cal (Figura 13). A alta umidade relativa do ar



a



b

Fig. 12 (a) Perda de material constituinte da base da alvenaria causando recalque; (b) Excesso de veículos em áreas históricas, causando vibrações na estrutura dos imóveis. Fontes: (a) IPHAN 3ªSR; (b) Superintendência do Patrimônio Cultural do Maranhão.

também provoca muitos danos (manchas de diversos aspectos; desagregação do revestimento) nas alvenarias (Figura 14). As alvenarias também são sujeitas a danos pela má conservação dos telhados, do sistema de drenagem e das instalações prediais.

■ ■ Patologias em pavimentos

Os materiais mais utilizados no piso dos pavimentos são pedra lioz, mosaico e ladrilho hidráulico no piso térreo e assoalho nos pisos superiores. As principais anomalias



a



b

Fig. 13 (a) Desagregação do reboco, expondo a alvenaria de pedra e cal às infiltrações; (b) Excesso de vegetação comprometendo a estabilidade do imóvel, que já se encontra em ruínas. Fontes: (a) IPHAN; 3ºSR; (b) Margareth Figueiredo.



a



b

Fig. 14 – (a) Desagregação do reboco da alvenaria (interna) de pedra e cal, exposta à umidade; (b) Desagregação do reboco da alvenaria (interna) de taipa de mão exposta à umidade. Fotos: (a) Daniel Lopes; (b) IPHAN 3ºSR.

são causadas pelo próprio envelhecimento (tempo de existência) ou desgaste natural do material. Fatores físicos (como: variações de temperatura, umidade, calor excessivo, chuva, salitre) afetam as paredes provocando fissuras, no caso dos pisos do térreo. Os danos no assoalho dos pisos superiores são causados por agentes biológicos (insetos, fungos, bactérias, animais roedores) que atacam a madeira. Esses danos são potencializados quando associados ao excesso de umidade que propicia a proliferação desses agentes, provocando a deformação ou inutilização das peças (Figura 15).

■ ■ Patologias em escadas

As escadas internas, que são em sua maioria confeccionadas em madeira, além do desgaste natural de uso (desgaste dos degraus), sofrem danos, aliás, como todos os elementos construtivos em madeira, decorrentes da ação dos insetos xilófagos, principalmente térmitas e carunchos, que infestam com facilidade ambientes com umidade elevada, como é o caso de São Luís. Algumas escadas possuem peças estruturais engastadas nas paredes, sendo afetadas por infiltrações, que provocam a formação de fungos e carunchos, que poderão, ao longo do



a



a



b



b

Fig. 15 (a) Assoalho danificado por agentes biológicos (cupins) e umidade; (b) Estrutura de barrotes e assoalho danificado por agentes biológicos (cupins) e umidade. Fotos: (a)-(b) IPHAN 3ª SR.

Fig. 16 (a) Vegetação rasteira que se prolifera nos telhados vizinhos; (b) Verga reta em tijoleira, com reboco desagregado, ocasionado por infiltrações na cobertura e cimalha. Fotos: (a) Daniel Lopes; (b) IPHAN 3ª SR.

tempo, comprometer sua estabilidade. As escadas exteriores, a maioria em pedra lioz, sofrem diretamente a ação das chuvas e ventos, que as deterioram com o passar dos anos.

■ ■ Patologias em coberturas

Os danos das coberturas são os que mais influenciam a conservação dos materiais dos elementos construtivos tradicionais. O controle e a proteção da maior parte desses materiais e das técnicas construtivas das alvenarias divisórias estão sujeitas à manutenção do telhado por

serem materiais que se deterioram de forma acelerada na presença constante das águas pluviais (Figura 16).

Outra causa relacionada com a infiltração nas coberturas é o aparecimento de vegetação sobre telhas e beirais, provocando com suas raízes a quebra e desagregação do material, dificultando também o escoamento das águas pluviais. Normalmente, no trecho do beiral, mais precisamente na curvatura do galbo, há retenção de águas pluviais que atraem pássaros, a maioria pardais, que não só bebem essa água, mas deixam sementes nos dejetos, que brotam e formam uma densa vegetação danosa ao edifício.

Conclusão

Mesmo alguns autores concordando que a arquitetura produzida no Brasil colonial possuía um sistema construtivo de origem portuguesa, com características e técnicas similares em todas as colônias, se fazem necessários estudos das especificidades relativas ao contexto geográfico, histórico e socioeconômico para compreender algumas soluções arquitetônicas regionais, a exemplo daquelas que foram observadas nesse estudo, sobre o Pará e São Luís do Maranhão.

As técnicas construtivas e os materiais de construção originais devem ser valorizados como testemunhos de vários períodos históricos de um monumento ou sítio, devendo, sempre que possível, ser conservadas. A inserção de novos materiais e técnicas, quando necessário, deve-se limitar ao mínimo indispensável, para causar o menor impacto ao sistema construtivo tradicional.

A conservação preventiva dos materiais e das técnicas construtivas tradicionais é imprescindível para combater a deterioração das edificações patrimoniais, ocorridas principalmente pelo tempo de existência. Portanto é importante salientar, como recomenda a Carta de Veneza (1964), que: “A conservação dos monumentos exige, antes de tudo, manutenção permanente”.

Agradecimentos

Margareth Gomes de Figueiredo agradece, como bolsista, o apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Tecnológico do Maranhão – FAPEMA.

Referências

- Meireles, M., *História do Maranhão*, Siciliano, São Paulo (2001).
- Reis Filho, N. G., *Contribuição ao estudo da evolução urbana do Brasil: (1500-1720)*, Pioneira, USP, São Paulo (1969).
- Santos, P., *Formação de cidades no Brasil colonial*, Editora UFRJ, Rio de Janeiro (2001).
- Viveiros, J., *História do comércio do Maranhão*, vol. 3, Associação Comercial do Maranhão, São Luís (1954).
- São Luís, *Código de Posturas de 1842*, Câmara Municipal de São Luís (1842).
- Lisboa, *Instituição da Companhia Geral do Graó Para e Maranhão*, Oficina de Miguel Rodrigues, Impressor do Eminentíssimo Senhor Cardeal Patriarca, Lisboa (1755).
- Southey, R., *História do Brasil*, vol. 6, Garnier Irmãos, Rio de Janeiro (1862).
- Marques, C. A., *Dicionário histórico-geográfico da província do Maranhão*, Fon-Fon e Seleta, Rio de Janeiro (1970).
- Figueiredo, M., *Espelho do Tempo: conservação da autenticidade do espaço público dos conjuntos patrimoniais edificados: O caso do centro histórico de São Luís*, dissertação de mestrado, Universidade Federal de Pernambuco, Recife (2006).
- Rio de Janeiro, *Corografia Brazilica, ou Relação Historico-Geográfica do Reino do Brazil composta e dedicada a Sua Magestade Fidelissima*, Tomo II, Imprensa Regia, Rio de Janeiro (1817).
- Martins, M. B., 'Retratos de São Luís: O recenseamento de 1885', *Estudos de História*, 5 (2) (1998) 173-185.
- Duarte, C. F., 'São Luís, MA', in *Atlas de centros históricos do Brasil*, ed. J. Pessoa e G. Piccinato, Editora Casa da Palavra, Rio de Janeiro (2007) 46-53.
- Kidder, D. P., *Reminiscências de viagens e permanência no Brasil: províncias do norte*, Martins, São Paulo (1943).
- Lemos, C., *Arquitetura brasileira*, São Paulo (1979).
- Costa, L., *Arquitetura*, Bloch, FENAME, Rio de Janeiro (1980).
- Duarte, C. F., 'Belém, PA', in *Atlas de centros históricos do Brasil*, ed. J. Pessoa e G. Piccinato, Editora Casa da Palavra, Rio de Janeiro (2007) 54-60.
- Telles, P. C. S., *História da Engenharia no Brasil (Séculos XVI a XIX)*, LCT – Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., Rio de Janeiro (1984).
- São Luís, *Código de Posturas de 1886*, Câmara Municipal de São Luís (1886).
- São Luís, *Código de Posturas de 1893*, Câmara Municipal de São Luís (1893).
- Venâncio, L.; Figueiredo, M., *A influência pombalina nas edificações dos centros históricos de São Luís e Alcântara: um estudo a partir dos sistemas construtivos*, II Seminário Terra Brasil, Universidade Estadual do Maranhão - UEMA (2008).
- França, J. A., *A Reconstrução de Lisboa e a Arquitetura Pombalina*, 3ª Ed., Biblioteca Breve, Instituto de Língua Portuguesa, Lisboa (1989).
- Mascarenhas, J., *Sistemas de Construção V – O Edifício de Rendimento da Baixa Pombalina de Lisboa, Processo evolutivo dos edifícios; inovações técnicas; sistema construtivo*, Livros Horizonte, Lisboa (2005).
- Cóias V., *Reabilitação estrutural de edifícios antigos: alvenaria, madeira: técnicas pouco intrusivas*, 2.ª ed., Argumentum, Lisboa (2007).
- Lisboa, *Cartulário Pombalino, Coleção de 70 Prospectos (1758-1846)*, Arquivo Municipal de Lisboa (2005).
- Silva Filho, O.P., *Arquitetura Luso-Brasileira no Maranhão*, Efecê, Belo Horizonte (1986).
- Viterbo, S., *Dicionario historico e documental dos architectos e connstrutores portuguezes ou a serviço de Portugal*, vol. I, Imprensa Nacional, Lisboa (1899).
- Viterbo, S., *Dicionario historico e documental dos architectos e connstrutores portuguezes ou a serviço de Portugal*, vol. II, Imprensa Nacional, Lisboa (1904).

- 28 UNESCO, 'Monumentos Patrimônio Mundial'. Disponível em: <http://www.unesco.org/pt/brasil/culture/world-heritage/list-ofworld-heritage-in-portuguese>. Acesso em: 25/01/2012 [s.d.].
- 29 Albernaz, M. P.; Lima, C. M., *Dicionário ilustrado de arquitetura*, vol. 2, ProEditores, São Paulo (1998).
- 30 Vasconcellos, S., *Arquitetura no Brasil: Sistemas Construtivos*. UFMG, Belo Horizonte (1979).
- 31 Silva Filho, O. P., 'Arquitetura tradicional luso-brasileira em São Luís do Maranhão', in *São Luís do Maranhão e Alcântara: guia de arquitetura e paisagem*, Junta de Andalucía, São Luís-Sevilha (2008) 50-79.
- 32 Reis Filho, N. G., *Quadro da arquitetura no Brasil*, Editora Perspectiva, São Paulo (1976).
- 33 Ribeiro, R. T. M., 'Patologias nas construções históricas', in *Conservação e restauro: arquitetura brasileira*, org. M. Braga, Ed. Rio, Rio de Janeiro (2003).
- 34 Abásolo, A., et al. *Tratado de rehabilitación. Patología y técnicas de intervención, elementos estructurales*, vol. 3, Munilla-Lería, Madrid (1998).

Recebido: 3 de Fevereiro de 2012
Versão revista: 29 de Março de 2012
Aceite: 12 de Abril de 2012

Normas de Colaboração e Instruções para os Autores

Âmbito da revista

A revista *Conservar Património* é uma revista científica que pretende publicar semestralmente estudos relacionados com a conservação e restauro, nas suas várias modalidades e perspectivas, e estudos sobre a materialidade das obras que constituem o património cultural provenientes de disciplinas como a história da arte, a arqueologia, a museologia, a química, a física, a biologia ou outras.

A revista é publicada pela Associação Profissional de Conservadores Restauradores de Portugal (ARP), mas os autores não têm que ter qualquer ligação a esta associação. A revista agradece todas as colaborações que espontaneamente lhe sejam enviadas desde que se enquadrem nos seus interesses e estejam de acordo com os padrões de qualidade que pretende manter. Embora estas colaborações não solicitadas constituam o essencial de cada número, a Direcção e o Conselho Editorial podem dirigir convites de colaboração a autores com excepcional currículo nas áreas de interesse da revista.

As colaborações submetidas para publicação devem ser inéditas e, portanto, não devem ter sido previamente publicadas ou estar a aguardar publicação noutra local.

Tipos de colaboração

A revista tem diversas secções, conforme a natureza e o fôlego das contribuições, designadamente as seguintes:

– *Artigos*, para as contribuições mais importantes, que podem dar conta de tratamentos de conservação efectuados com recurso a estudos envolvendo outras disciplinas, apresentar estudos realizados sem qualquer relação com intervenções de conservação e restauro ou constituir artigos de revisão sobre os materiais, as técnicas, a história ou as intervenções de conservação;

– *Intervenções*, onde são apresentadas intervenções de conservação realizadas sem o recurso a estudos laboratoriais ou outros;

– *Notas*, secção dedicada à divulgação de textos de temática semelhante à dos artigos e das intervenções, mas com menor dimensão;

– *Opiniões*, onde são divulgadas opiniões pessoais, devidamente justificadas, sobre os diversos aspectos envolvidos na conservação, bem como notícias ou recensões sobre outras publicações ou acontecimentos relevantes. São incluídas aqui contribuições recebidas na forma de carta, bem como comentários a outras contribuições publicadas na revista.

Avaliação

Todas as colaborações não convidadas submetidas para publicação são alvo de uma primeira avaliação de natureza geral por parte da Direcção com vista à determinação do seu interesse e da sua adequação à revista. Após parecer favorável, são sujeitas a avaliação anónima por pares (*peer reviewing*). Sempre que possível, nessa avaliação participarão membros do Conselho Editorial. As colaborações convidadas não estão sujeitas a este processo. As colaborações destinadas à secção de *Opiniões* podem passar apenas pela avaliação da Direcção.

Em qualquer caso, a opinião dos autores não traduz necessariamente a opinião da ARP ou da Direcção ou do Conselho Editorial da revista e são os autores os únicos responsáveis pelas opiniões manifestadas, mesmo nas situações em que são sugeridas modificações aos textos inicialmente submetidos.

Idiomas

Embora a revista privilegie a utilização da língua portuguesa, poderão igualmente ser publicadas contribuições noutros idiomas, designadamente, inglês, francês ou espanhol. Os textos destinados às secções de *Artigos*, *Intervenções* e *Notas* devem ter título e resumo em português

e inglês e, se forem escritos noutra idioma, também devem ser acompanhados de título e resumo nesse mesmo idioma

Organização dos manuscritos

Excepto os textos destinados à secção de *Opiniões*, a organização de qualquer contribuição deve obedecer à seguinte estrutura geral: título no idioma do texto, em português e em inglês, nomes dos autores e instituição, organização ou empresa a que pertencem e respectivos contactos, resumo, palavras-chave, texto, agradecimentos, referências bibliográficas, tabelas e figuras. Os textos destinados à secção de *Opiniões*, além do título no idioma do texto, deverão ter o título em português e em inglês.

Cada resumo não deve ultrapassar as 300 palavras e deve funcionar como um pequeno texto autónomo sem remeter para o texto principal. Deve haver resumos em português, em inglês e no idioma original do texto, se o mesmo for diferente daqueles. As palavras-chave, até um máximo de cinco, devem ser apresentadas da mesma forma, isto é, em português, em inglês e no idioma original do texto.

Os textos, sobretudo os de maiores dimensões, devem estar divididos em secções e subsecções, de acordo com o seu conteúdo. Em princípio, as secções e subsecções não devem ser numeradas.

Os textos devem ser cuidadosamente revistos tendo em atenção a correcção ortográfica e gramatical. As notas de rodapé devem ser evitadas e as referências à bibliografia devem ser feitas através de números entre parêntesis rectos.

Podem ser utilizadas tabelas e figuras, devendo usar-se esta última designação e não as de imagem, foto, fotografia, ilustração, esquema ou outra. Todas as tabelas e figuras devem estar referenciados no texto através dos respectivos números. Devem ser colocadas no final, cada uma numa folha diferente, e ser acompanhadas das respectivas legendas. Os autores devem obter as permissões necessárias para a utilização de figuras ou outros materiais sujeitos a *copyright*. Deve-se ter presente que, a não ser em casos especiais, a impressão é feita a uma cor. No entanto, é possível disponibilizar livremente na internet cópia a cores das figuras.

A bibliografia referenciada deve ser apresentada no

final do manuscrito através de lista numerada de acordo com o local de citação no texto e com o formato adiante apresentado.

Referências bibliográficas

As referências bibliográficas finais, no essencial, devem ser feitas de acordo com o modelo adoptado pela revista *Studies in Conservation*, a qual deve ser consultada em caso de dúvidas (<http://www.iiconservation.org/publications/scguide.php>). Como exemplos, e para a resolução de dúvidas a respeito das referências bibliográficas (bem como de outros aspectos formais), sugere-se também a consulta de artigos já publicados na revista *Conservar Património*.

De seguida indicam-se os formatos para as situações mais comuns:

Livro:

Apelido, Iniciais dos nomes próprios; Apelido, Iniciais dos nomes próprios, *Título*, edição [se não for a 1.^a], Editora, Local (data).

Exemplo: Bomford, D.; Dunkerton, J.; Gordon, D.; Roy, A., *Art in the Making. Italian Painting Before 1400*, National Gallery, London (1989).

Exemplo: Galeria de Pintura do Rei D. Luís, *Dar Futuro ao Passado*, IPPAR, Lisboa (1993).

Capítulo de livro:

Apelido, Iniciais dos nomes próprios, 'Título do capítulo', in *Título do Livro*, ed. Iniciais dos nomes próprios e apelido do autor ou organizador do livro, edição [se não for a 1.^a], Editora, Local (data) 1.^a página-última página.

Exemplo: McManus, N. C.; Townsend, J. H., 'Watercolour methods, and materials use in context', in *William Blake. The Painter at Work*, ed. J.H. Townsend, Tate Publishing, London (2003) 61-79.

Artigo de revista:

Apelido, Iniciais dos nomes próprios, 'Título do artigo', *Revista Volume*(Fascículo) (data) 1.^a página-última página.

Exemplo: Carr, D.J.; Young, C.R.T.; Phenix, A.; Hibberd, R.D., 'Development of a physical model of a typical nineteenth-century English canvas painting', *Studies in Conservation* **48**(3) (2003) 145-154.

Material não publicado:

Apelido, Iniciais dos nomes próprios, 'Título', tipo de documento, Local (data).

Exemplo: Varley, A.J., 'Statistical image analysis methods for line detection', tese de doutoramento, University of Cambridge (1999).

Internet:

Autor, *Título do site ou do documento*, url (data de acesso).

Exemplo: IIC, *Author's guide: Studies in Conservation*, <http://www.iiconservation.org/publications/scguide.php> (acesso em 15-2-2004).

Submissão das colaborações

Os manuscritos devem ser enviados à Direcção através de e-mail ou através de CD. No primeiro caso o envio deve ser feito para o endereço ajcruz@ipt.pt e no segundo para Francisca Figueira, Instituto dos Museus e da Conservação, Rua das Janelas Verdes, 37, 1249-018 Lisboa. Em qualquer um dos casos, deve ser utilizado um ficheiro com um dos seguintes formatos: Microsoft Word (extensão .doc e não .docx) ou *Rich Text Format* (.rtf). As figuras, se existentes, podem estar inseridas nesse documento ou ser fornecidas num formato gráfico (jpeg, gif, bmp, psd, wmf, emf ou cdr, entre outros). De qualquer das formas, as figuras devem ter resolução adequada à publicação.

Embora não seja obrigatório, é vivamente recomendado a utilização de um modelo de documento do Microsoft Word que pode ser obtido no *web site* da ARP (<http://www.arp.org.pt>).

Normas e instruções revistas em 5 de Maio de 2011.